

DIE GRAMMATIK DES VERLUSTS

Verlorene Kinder, verlorene Zeit in Barbara Honigmanns „Soharas Reise“ und in Hans-Ulrich Treichels „Der Verlorene“

I. Zur Poetik des Verlust

Im Jahre 1959 erschien im Berliner „Jüdischen Verlag“ ein Band mit einem sonderbar anmutenden Titel: „Jüdisches Schicksal in deutschen Gedichten. Eine abschließende Anthologie“. Es handelte sich hierbei um eine nach Themen geordnete Sammlung von Gedichten aus der Blütezeit der modernen deutsch-jüdischen Literatur. Der Herausgeber des Bandes, der Leiter des renommierten „Jüdischen Verlags“, Siegmund Kaznelson, schloß, sich auf den auffälligen Untertitel – „eine abschließende Anthologie“ – beziehend, seiner Einführung die folgende Bemerkung an:

Diese Sammlung wird als ‚abschließend‘ bezeichnet, nicht nur weil sie eine tausendjährige Geschichtsperiode abschließt, sondern weil nach menschlichem Ermessen die deutschsprachige Dichtung jüdischen Inhalts mit unserer oder vielleicht mit der nächsten Generation zu Ende geht. So ist diese Anthologie ein Mahnruf, ein Vermächtnis der Toten an die Lebenden, des untergegangenen deutschen Judentums an die Überlebenden.¹

Als Kaznelson im November 1958, in Jerusalem, dieses dunkle, endgültige Fazit zog, schloß der in Paris lebende Paul Celan seine Arbeit an der Satzvorlage des Lyrikbands „Sprachgitter“ ab.² Celans „Sprachgitter“ sollte eine zentrale Stellung in der deutschsprachigen Lyrik dieses Jahrhunderts einnehmen und Celan den Georg-Büchner-Preis einbringen. In „Engführung“, dem letzten Gedicht dieses Bandes, findet man Verse, die wie ein fernes, fragendes Echo zu Kaznelsons Urteil klingen:

[...]
Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,

1 Jüdisches Schicksal in deutschen Gedichten. Eine abschließende Anthologie, hg. v. Siegmund Kaznelson, Berlin 1959, S. 14. Solche Urteile, die der deutsch-jüdischen Literatur ein baldiges Ende prophezeiten oder diesen Tod als eine Tatsache ausgaben, kamen ohne Zweifel auch in den folgenden Jahrzehnten vor. Bekanntlich hat Marcel Reich-Ranicki noch fünfundzwanzig Jahre nach Kaznelsons Urteil geschrieben, daß die deutsch-jüdische Literatur unwiderruflich „abgeschlossen“ sei. Vgl. Ders.: Über Ruhestörer, Juden in der deutschen Literatur, 3. Auflage, München 1993, S. 57. Ähnlich äußerte sich auch Hans Schütz, in: Ders.: Juden in der deutschen Literatur, München 1992, S. 26.

2 Vgl. Paul Celan: Werke. Tübinger Ausgabe. Sprachgitter. Vorstufen - Textgenese – Endfassung, hg. v. Jürgen Wertheimer, bearbeitet von Heino Schmuil unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf, Frankfurt/Main 1996, S. VIII.

nichts ist verloren.
[...]³

Nichts ist verloren? Jede Zeile, jede Figur von Celans *Engführung* deutet auf das Gegenteil hin. Anders jedoch als Siegmund Kaznelson, glaubte Celan, daß gerade das Verlorene den Ausgangspunkt einer neuen lyrischen Sprache markieren könnte. In seinen poetologischen Texten betrachtete er diesen einschneidenden Verlust entsprechend als die historische Voraussetzung aller Dichtung, die im Angesicht des historischen Geschehens entsteht. Bei der Verleihung des Bremer Literaturpreises entwarf er diese Vorstellung einer solchen Poetik *im Angesicht* wie folgt:

Erreichbar, nah und *unverloren* blieb inmitten der *Verluste* dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache blieb *unverloren*, ja trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeit, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, „angereichert“ von all dem.⁴ [Hervorhebungen, A. E.]

Celans Unterscheidung zwischen „Sprache“ – dem nicht-mimetischen Vermögen, sich anderen mitzuteilen – und „Worten“ – jenen kenn- und bezeichnenden sprachlichen Ausdrücken – wurde hiermit zur Grundlage seiner hermetischen Poetik, zur Grundlage seiner Grammatik – im Gegensatz zur Thematik – des historischen Verlusts.⁵ Celans von der traumatischen Geschichte gezeichnete poetische Welt steht im Zeichen des Versuchs, sich den Grenzen der Darstellbarkeit jener historischen Zäsur anzunähern, jedoch ohne sie zu überqueren. Seine Gedichte meiden dementsprechend jede bloß-mimetische Wendung. Ihre Syntax, ihr Wortschatz und ihre Tropen bilden ab Mitte der fünfziger Jahre zunehmend ein sprachliches Universum, das sich poetisch – durch die Gitter der Darstellbarkeit – dem Verlust stellt; sie ähneln immer weniger der zeitgenössischen deutschen Lyrik, die sich in der Nachfolge Gottfried Benns – der historischen Zäsur der Shoah gegenüber gleichgültig – lediglich dem modernen Subjekt samt seinen Wahrnehmungen und Leiden verpflichtet sah.

Es ist gerade die formale Geschlossenheit der Dichtung Celans, die Fremdheit ihrer Grammatik, die uns im Nachhinein erlaubt, von der Gegenwart der „tausend Finsternisse“, von der Gegenwart des Jüdischen in seiner Dichtung zu sprechen.⁶

Als die jüngere Generation deutsch-jüdischer Autoren in den 80er Jahren auf der literarischen Bühne erschien, wurde schnell deutlich, daß die Shoah und das Jüdische, nicht anders als bei den jüdischen Autoren der vorherigen Generation – Paul Celan, Wolfgang Hildesheimer, Nelly Sachs, Rose Ausländer, Edgar Hilsenrath und anderen – die erkennbare Konstante bilden würde.⁷

3 Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden, Bd. 1, hg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt/Main 1983, S. 203-204.

4 Celan [Anm. 3], Bd. 3, S. 186.

5 Den Terminus „hermetisch“ verstehe ich hier als jene ästhetische Kategorie der Poetik Celans, die Thomas Sparr bisher am genauesten nachgezeichnet hat. Siehe Thomas Sparr: Celans Poetik des hermetischen Gedichts, Heidelberg 1989.

6 Zur Gegenwart des Jüdischen in Gestalt der jüdischen Rhetorik der Zeit und jüdischer Erinnerungskultur siehe Amir Eshel: Zeit der Zäsur. Jüdische Lyriker im Angesicht der Shoah, Heidelberg 1999.

7 Vgl. dazu Thomas Nolden: Junge Jüdische Literatur, Würzburg 1995, S. 29 ff. und 127 ff. Helene Schruff: Wechselwirkungen. Deutsch-Jüdische Identität in erzählender Prosa der ‚Zweiten Generation‘, Hildesheim [u.a.] 2000, S. 103 ff. Dagmar C. Lorenz: Keepers of the Motherland. German Texts by Jewish Women Writers, Lincoln, London 1997, S. 208-317.

Eine andere, bisher wenig beobachtete Konstante, die besonders in dem hochpoetischen Werk von Autoren wie Esther Dischereit, Ronnith Neumann, Katja Behrens, Barbara Honigmann, Matthias Hermann und Ulla Berkéwicz beobachtet werden kann, bildet, was ich im folgenden die Poetik des Verlusts nennen möchte. Eine Poetik, die ähnlich wie im Falle Celan, dem Bewußtsein über die Grenzen mimetischer Darstellung entsprechend, deutlich über das Thematische hinausgeht, und dem Geschehenen einen poetisch angemessenen Ausdruck zu verleihen versucht.

Daß ich meine vorliegende Ausführungen zu der sogenannten jungen deutsch-jüdischen Literatur mit Celans Vorstellung einer poetischen Sprache begonnen habe, die dem Verlorenen nicht mit „Worten“ beizukommen versucht, hat mit meinem Wunsch zu tun, für eine nachdrücklichere Lektüre dieser Poetik und ihre Rhetorik zu plädieren.⁸ Nachdem nämlich in den letzten anderthalb Jahrzehnten bedeutende Fortschritte in der thematischen Erforschung dieser Literatur gemacht worden sind,⁹ erscheint heute eine genauere Lektüre der *Sprache*, also der poetischen Figuration d.h. der Metaphorik, der Symbolik und rhetorischer Tropen notwendiger denn je. Ein solcher, in verschiedenen Studien bereits vorhandener Ansatz, der vor allem formale Grundstrukturen und Erzählstrategien aufzudecken sucht, kann nämlich das Deuten der und die Diskussion um die junge deutsch-jüdische Literatur in mindestens zwei entscheidenden Beziehungen beachtlich erweitern: dies würde zum einen eine genauere Ortsbestimmung im Kontext der zeitgenössischen jüdischen Literatur in anderen Sprachen sowie, zum anderen, im Kontext der deutschen (und europäischen) Gegenwartsliteratur erlauben.

Diese zweifache Erweiterung der philologischen Perspektive der sogenannten jungen deutsch-jüdischen Literatur würde gewiß auch einer genaueren thematischen Lektüre dienen. Ihre Prämissen werden allerdings durch die poetisch-rhetorische Lektüre theoretisch fundierter. Neben der Prüfung der literarischen Konstruktion „jüdischer Identität“ (wobei sich der Begriff „Identität“ durchaus einer kritischen Untersuchung unterziehen müßte) sollte künftig nach häufig wider-

8 Ich verwende hier den Terminus „Rhetorik“, wie dieser von Roland Barthes als Selbstreflexion und Theorie literarischen Sprechens geprägt wurde (vgl. dazu seinen mittlerweile klassischen Essay: *To Write. An Intransitive Verb?*, in: Ders.: *The rustle of language*, New York 1986, S. 11-21). Hayden White setzte in ähnlicher Form den Begriff „Rhetorik“ für die Theorie der Geschichtsschreibung ein, nämlich als die Lehre von poetischer Figuration historischer Zeit. White betrachtet den Akt des Erzählens (in der Geschichtsschreibung) als einen vom Autor bewußt oder unbewußt gewählten Einsatz von Strategien und Mustern. Die Analyse tropologischer (rhetorischer) Formen kann somit diese Muster und Strategien aufdecken und sie im Hinblick auf ihre Konsequenzen befragen. Vgl. dazu Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore 1973 (dt. *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1991).

9 Zur thematischen Lektüre der jungen deutsch-jüdischen Literatur siehe Hans Schütz [Anm. 1], S. 326 ff. und Dieter Lamping: *Von Kafka bis Celan. Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 1998, S. 153 ff. Anders als Thomas Nolden, der in seinem Buch „Junge Jüdische Literatur“ [Anm. 7] das Paradigma „konzentrischen Schreibens“ im Hinblick auf die ästhetischen Figuren zur Prüfung stellt, konzentriert sich Helene Schruff geradezu programmatisch auf die thematisch angelegte „Konstruktion von jüdischen Identitäten“ in der jungen jüdischen Literatur [Anm. 7], S. 11 ff. Schruff, die „Identitätskonstruktionen von fiktiven Figuren“ analysieren will (S. 33), sieht gerade in der „Anwendung“ eines konstanten „Identitätsbegriffs“ „einen Weg zum Textverständnis“ (S. 18). Dabei sieht sie sich keineswegs verpflichtet, diesen „Identitätsbegriff“ theoretisch zu fundieren. Denn, womit genau identifizieren sich die fiktiven Figuren dieser Literatur? Besteht die Literarität des poetischen Textes nicht auch darin, mit der Welt außerhalb der Literatur, samt seiner diskursiven Entitäten nicht ‚identisch‘ zu sein? Darüber hinaus läßt sich fragen, ob nicht gerade die Suche nach einer nie ganz konstruierbaren, auffindbaren ‚Identität‘ eines der wichtigsten Themen moderner jüdischen Literatur seit der Haskala darstellt. Vgl. dazu Gershon Saked: *Die Macht der Identität. Essays über jüdische Schriftsteller*. Übersetzung von Ulrike Berger u. a., Frankfurt/Main 1992. Eine polemische Ablehnung des „Identitätsgetues“ bei der Untersuchung der gegenwärtigen deutsch-jüdischen Literatur findet sich bei dem Literaturkritiker Hannes Stein: „Schm’a Jisruel, kalt is ma in die fiss“. *Die neue deutschsprachige jüdische Literatur*, in: *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, hg. v. Stephan Braese, Holger Gehle u.a., Frankfurt/Main, New York 1998, S. 402.

sprüchlichen poetischen Entwürfen der Selbst- und Fremdwahrnehmung gesucht werden. Über die Frage der thematisch-mimetischen Darstellung des Historischen, der Shoah hinaus, könnte das weitaus breitere Problem poetischer Figuration historischer Zeit untersucht werden. Eine solchermaßen akzentuiertere poetisch-rhetorischer Lektüre könnte uns nicht nur neue Dimensionen in der Erforschung der jungen deutsch-jüdischen Literatur eröffnen, sondern nicht zuletzt gegen die allzu evidente Gefahr einer Hochstilisierung und philosemitischen Marginalisierung dieser Literatur wirken.¹⁰

Ausgehend von zwei der interessantesten Prosawerken der letzten Jahre, die zum einem von einem deutschen Autor, zum anderen von einer jüdischen Autorin stammen, werde ich im folgenden in Richtung einer poetisch-rhetorischen Lektüre zu gehen versuchen. Dabei will ich bewußt auf eine vollständige Darstellung des Plots verzichten. Ohne jedoch den Plot und die Semantik zu ignorieren, noch die erheblichen Unterschiede zwischen diesen Romanen und Autoren zu nivellieren, sollen Barbara Honigmanns „Soharas Reise“ und Hans-Ulrich Treichels „Der Verlorene“ im Hinblick auf ihre Poetik des Verlusts, genauer im Hinblick auf zwei komplementäre rhetorische Merkmale dieser Poetik – Ironie und Allegorie – gelesen werden.

Beiden Romanen liegt eine markante Allegorie zugrunde: Sie erzählen von verlorenen Kindern und kodieren in dieser Figur den einschneidenden, fortdauernden historischen Verlust. An mehreren entscheidenden Stellen der Romane überkreuzt sich indes die bedeutungsträchtige Allegorie mit scharfer Ironie. Durch dieses Aufeinandertreffen von Allegorie und Ironie, von Trauer und poetischer Distanz wird die historische Zäsur des Nationalsozialismus und der Shoah evoziert, jedoch zugleich offen gehalten. Die Evokation des Historischen dient dabei weder melancholischer Katharsis noch einem identifikatorischen, immer schon entlastenden Trost. Vielmehr läßt die Narration die geschichtlichen Ereignisse als Teil einer von Trauer bestimmten *Gegenwart* erscheinen, wobei die Ironie jede mögliche Aufhebung dieser Trauer durch ein erklärendes und aufklärendes Meta-Narrativ ausschließt.

Die wirkungsvolle Allegorie von verlorenen Kindern und die deutlich vernehmbare Ironie markieren die gegenwärtige Suche der Nachgeborenen nach einer Sprache, die dem historischen Verlust, der geschichtlichen Zäsur gerecht wird, dabei jeden Versuch, dieser Geschichte eindeutigen Sinn, Bedeutung und Lehre abzugewinnen, ins Absurde führt. Definitiv anders also als der instruktive Subtext in vielen der Werke der ‚ersten Generation‘ deutscher Nachkriegsliteratur – Alfred Andersch, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Günter Grass, Martin Walser und anderer –, dabei vielmehr auf den Spuren von Autoren wie Wolfgang Koeppen, Peter Weiss, Wolfgang Hil-desheimer, Uwe Johnson, Ingeborg Bachmann, Gert Hoffmann oder Thomas Bernhard, bestimmt das Werk von Honigmann und Treichel die Erkundung literarischer Formen, die, jenseits aller sozialen und politischen Rezepte, der historischen Katastrophe, dem fortdauernden Verlust und der daraus resultierenden allgegenwärtigen Trauer einen *poetischen* Ausdruck verleihen könnten. Auch wenn „Die Geschichte“ am Ende eher wie eine Geschichte erscheint, verschwindet die historische Zäsur keineswegs. Im Gegenteil: Gerade durch das Spannungsverhältnis von Allegorie und Ironie bleibt das Traumatische, wenn auch lediglich als Spur, stets präsent.

II. Geschichte, auf den Leib geschrieben

10 Zur Marginalisierung der deutsch-jüdischen Literatur im deutschen Nachkriegsdiskurs siehe die subtile Analyse von Sander L. Gilman: *Inscribing the Other*, Lincoln, London 1991, S. 249 ff.

Die Verschränkung von Allegorie und Ironie wird in beiden Romanen an der Urszene des Verlusts am deutlichsten erkennbar. Sowohl in Barbara Honigmanns „Soharas Reise“ als auch in Hans-Ulrich Treichels „Der Verlorene“ beobachten die Leser dieser Szene eine zutiefst erschütterte Mutter, die sich gezwungen sieht, in einem Augenblick größter Gefahr ihr Kind einer anderen Frau anzuvertrauen. Das auf diese Weise gerettete Kind ist zugleich verloren; die Erfahrung dieses Verlusts prägt die Erzählungen über den Moment der Weggabe der Kinder hinaus.

Ihrem bildlichen Gehalt nach gehört diese Urszene einer literarischen Tradition an, die bis in die Antike zurückreicht: bedrohte, verlorene, geopfert Kinder bildeten seit eh und je den Mittelpunkt ethischer, theologischer und philosophischer Allegorien. Ob es die biblische Tradition ist, in deren Zentrum Isaaks Bindung und der tot geglaubte Josef stehen, oder die christliche Symbolik vom getöteten Sohn Gottes am Kreuz: Der Körper des verlorenen, getöteten Kindes markiert den Beginn einer nie zu bewältigenden Trauer, den gravierenden Verlust von Lebenssinn und den symbolischen Bruch genealogischer Kontinuität.

In Treichels „Der Verlorene“ offenbart in der Urszene die Mutter ihrem Sohn, daß sein Bruder, Arnold, während des Trecks von Osten nach Westen nicht verhungert ist. Anders als sie es ihm früher erzählt hatte, habe sie Arnold, in einem Augenblick größter Angst vor den plötzlich dastehenden Russen, in die Arme einer anderen Frau gedrückt. Ihre Hoffnung, sobald das Unheil vorbei sein würde, Arnold zurückzunehmen, hat sich nie erfüllt. Der Verlorene war für immer verschwunden. Während Treichels Narrativ die historische Zäsur aus einer zunächst scheinbar rein deutschen Perspektive evoziert, rekurriert Barbara Honigmanns „Soharas Reise“ auf das Bildreservoir der Shoah. Gleich zu Beginn des Buches erfahren die Leser, daß die Kinder der Erzählerin, die Kinder Soharas, von ihrem Vater entführt wurden. Soharas Verlust überkreuzt sich sodann, in der Urszene, mit den Erfahrungen ihrer deutsch-jüdischen Nachbarin, Frau Kahn. Eines Abends, nach dem die zwei Frauen gemeinsam ferngesehen haben, erzählt Frau Kahn, wie sie, kurz vor ihrer Deportation in ein deutsches Konzentrationslager, ihr eigenes Kind von ihrem Balkon in die Arme einer Nachbarin warf. Dieser Akt der Verzweiflung führte zwar schließlich zu Raffaels Rettung. Das Kind war jedoch für Jahre verloren, die Erinnerung an diesen Augenblick blieb stets präsent.

Die verlorenen Kinder Barbara Honigmanns und Hans-Ulrich Treichels lassen sich im Anschluß an Michel Foucaults Konzept der Genealogie als einer Überkreuzung von Leib und Geschichte,¹¹ als Allegorien der Nachgeschichte des Nationalsozialismus lesen. Wenn die Figur ‚Kind‘ die leibliche und metaphorische Kontinuität, die ununterbrochene genealogische Abfolge symbolisiert, so markiert das verlorene Kind den genealogischen und historischen Bruch; den Bruch, der sich in Leib und Psyche aller Beteiligten fortschreibt.¹² Honigmanns und Treichels verlorene Kinder reihen sich indes in eine kaum überschaubare Liste von Familien-Genealogien und Generationen-Verschränkungen in der deutschen Nachkriegsliteratur ein. Wie Sigrid Weigel treffend

11 Sigrid Weigel verweist auf Michel Foucaults Lektüre von Nietzsches Genealogie der Moral und hebt seine Bezeichnung der Genealogie als Analyse der Herkunft hervor: „dort“, schreibt Foucault, „wo sich Leib und Geschichte verschränken, sie [die Genealogie, A. E.] muß zeigen, wie der Leib von der Geschichte durchdrungen ist und wie die Geschichte am Leib nagt.“ Zitiert nach Sigrid Weigel: Die „Generation“ als symbolische Form. Zum genealogischen Diskurs im Gedächtnis nach 1945, in: Figurationen. Gender, Literatur, Kultur, Nr. 0, 1999, S. 162.

12 Mit Bezug auf die Werke von Barbara Honigmann und Esther Dischereit hat bereits Karen Remmler auf den genealogischen Aspekt mit Blick auf die Formation von Identität und Geschlecht hingewiesen. Foucaults Auffassung der Genealogie dient ihr dabei als theoretische Grundlage. Vgl. Karen Remmler: Engendering Bodies of Memory: Tracing the Genealogy of Identity in the Work of Esther Dischereit, Barbara Honigmann und Irene Dische, in: Reemerging Jewish Culture in Germany. Life and Literature Since 1989, hg. v. Sander L. Gilman und dies., New York, London 1994, S. 188 ff.

argumentierte, schreibt sich das Gedenken der Zäsur im *Nachgeschichte*-Diskurs in die symbolische Form der Generation ein:¹³ Ob es Günter Grass' *Bronskis* und *Matzeraths*, Uwe Johnsons *Cresspahls*, Christa Wolfs *Jordans* oder in jüngerer Zeit Dieter Fortes *Fontanas* sind, Genealogien stellen eine der verbreitetsten figurativen, allegorisch lesbaren Gestalten der fortdauernden Geschichte des Nationalsozialismus in der deutschen Literatur dar.

Eine genauere Lektüre der Urszenen beider Romane deckt dabei auch das zweite markante rhetorische Merkmal dieser Bücher auf – die Ironie. Wenden wir uns zuerst Hans-Ulrich Treichels „Der Verlorene“ zu:

[...] Doch plötzlich war der Russe da. [...] Da sie sofort gewußt hatte, daß nun *etwas Schreckliches* passieren würde, und da einer der Russen dem Vater bereits ein Gewehr vor die Brust gedrückt hatte, gelang es der Mutter gerade noch, einer neben ihr hergehenden Frau, die zum Glück von keinem der Russen aufgehalten wurde, das Kind in die Arme zu legen. Doch geschah dies so schnell und in Panik, daß sie keine Gelegenheit hatte, mit der Frau auch ein einziges Wort zu wechseln, nicht mal den Namen des kleinen Arnold konnte sie der Frau zurufen, die auch sofort in der Menge der Flüchtenden verschwand. *Das Schreckliche*, sagte die Mutter, *sei* dann insofern doch nicht passiert, als die Russen weder sie noch den Vater *erschossen hätten*. Denn das *sei* das erste gewesen, was sie befürchtet hatten, und darum habe sie auch den kleinen Arnold der fremden Frau in die Arme gedrückt. Andererseits aber, so die Mutter, *sei das Schreckliche* dann doch passiert. „*Das Schreckliche* aber“, sagte die Mutter, „ist dann doch passiert.“ Daraufhin weinte sie wieder, und ich war mir sicher, daß sie um Arnold weinte, und um sie zu trösten, sagte ich ihr, daß sie Arnold schließlich das Leben *gerettet habe* und nicht zu weinen *brauche*, worauf die Mutter sagte, daß das Leben Arnolds gar nicht bedroht gewesen *sei*. [...] Und auch das Leben des Vaters *sei* nicht bedroht gewesen und auch ihr eigenes nicht. *Wohl sei ihr etwas Schreckliches* *zugefügt worden* von den Russen, aber die Russen *hätten* es gar nicht auf ihr Leben oder das ihrer Familie abgesehen gehabt.“ (Hervorhebungen von mir, A. E.)¹⁴

Während das traumatische Ereignis in der zweiten Person referiert wird, erscheinen die Folgen, Erklärung und mögliche Bedeutung dieses Ereignisses im distanzierten, stets fragenden Konjunktiv. Das amorphe „Schrecklich“ gibt kaum Auskunft über das Geschehene, wobei der Konjunktiv auch die Frage offenläßt, ob das Schreckliche wirklich eingetreten ist: „*wohl sei* ihr etwas Schreckliches *zugefügt worden*“ heißt es wörtlich. Dieses grammatikalisch-rhetorische Merkmal, das den Roman als Ganzen charakterisiert, entspricht der lakonischen, scheinbar simplen Syntax und verleiht dem Erzählten seinen distanzierten, ironisch-gebrochenen Ton. Das private und zugleich kollektive Trauma wird zwar deutlich evoziert, jedoch nicht als die unverrückbare und ungebrochene Abbildung vergangener Zeiten, sondern als eine immer schon vermittelte *Geschichte*.

Daß die Narration dabei jede Belehrung vermeidet, ist genauso bedeutend, wie die Abwesenheit jeglichen Versuchs einer Stilisierung der Vertriebenen zu den eigentlichen Opfern der Geschichte. Weder Ausschlachtung der Familientragik noch die Behauptung irgendeiner vermeintlichen geschichtlichen Quintessenz lassen sich in Treichels Roman hineinlesen. Vielmehr hinterfragt das ironische Erzählen, das Oszillieren zwischen dem vermeintlich schrecklichen Geschehen und sei-

13 Vgl. Weigel [Anm. 11], S. 158 ff. Besonders 162.

14 Hans-Ulrich Treichel: *Der Verlorene*, Frankfurt/Main 1998, S. 15-16.

ner mehrfach vermittelten Darstellung jede Form kohärenter Wiedergabe der Ereignisse, die einen absoluten Anspruch auf *die* historische Wahrheit erheben könnte. Das Traumatische entschwindet jedoch keineswegs. Es bleibt erhalten, jedoch in Form eines nüchternen Berichts, den Hans-Ulrich Treichel selbst als „die Erfindung des Autobiographischen“ bezeichnet hat.¹⁵

Beim Lesen beider Romane kommt man nicht umhin, an Roland Barthes' Charakterisierung modernen Erzählens als eine Form „intransitiven Schreibens“ zu denken. Barthes verstand nämlich das literarische Schreiben als eine Mitteilungsform jenseits der Spannung zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘, schreibendem Subjekt und materiellem Text, Wirklichkeit und ihrer Darstellung. Im Gegensatz zu den Autoren des klassischen Realismus, die sich der Wirklichkeit so wie sie *vermeintlich* ist, anzunähern bemühten, schreibt sich nach Barthes der moderne Schriftsteller *selbst*. Der dabei entstandene Text hebt die Spannung zwischen dem Schreibenden und dem Geschriebenen, zwischen Biographie gleich Geschichte und Literatur weitgehend auf.¹⁶ Der literarische Text, zumal der, der sich der verlorenen Zeit, der Vergangenheit stellt, wird zur poetischen Schrift des Lebens.

Sowohl Honigmann als auch Treichel versuchen keineswegs bloß Biographisches mitzuteilen. Vielmehr dient ihnen das Biographische als die in Schrift verwandelte Spur des Historischen in der Gegenwart. Während sie sich in diesem Prozeß *selbst* schreiben, treten die Spuren des historisch Traumatischen als ein akutes Element der Gegenwart hervor: „Tief ist der Brunnen der Vergangenheit,“ sagt Hans-Ulrich Treichel am Anfang seiner Frankfurter Poetikvorlesungen,

und es gehört zu den besonderen Privilegien eines Schriftstellers, aus diesem Brunnen das Element zu schöpfen, welches ihn erst zum Schriftsteller macht. Die Erinnerung ist der Lebensstoff wohl der meisten Autoren, die vergangene Lebenszeit ist das Kapital, das sich auf dem Konto des Schriftstellers in jedem Falle akkumuliert, was man von anderen Kapitalien nicht unbedingt sagen kann. So melancholisch uns die vergehende Lebenszeit auch stimmen mag. Es bleibt der Trost, daß für uns alles Vergangene nicht gänzlich verloren sein muß, weil wir es nutzen können für unseren Text.¹⁷

Treichel geht in seinen poetischen Selbstreflexionen weiter und lokalisiert die Anfänge des Romans „Der Verlorene“ – der ja deutlich auf seine Biographie zurückgeht¹⁸ – in seiner im Zuge der deutschen Wende erfolgenden Konfrontation mit der eigenen Familiengeschichte, mit der zurückliegenden „Verlustgeschichte“. Seinen Roman begreift Treichel somit als den Augenblick, in dem die unaufhörliche „Auslöschungsarbeit“ der Nachkriegszeit ans Tageslicht kam. Das Erzählte gleicht hierbei nicht der rückblickenden Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, sondern einem „Dialog mit dem Gegenwärtigen“ aus der Perspektive des Vergangenen.¹⁹

Auch Barbara Honigmanns Schreiben bewegt sich stets, wie Sander L. Gilman, Hartmut Steinicke, Dagmar Lorenz und Guy Stern bereits hervorgehoben haben, an der Grenze zwischen Fik-

15 Hans-Ulrich Treichel im Interview mit der Frankfurter Rundschau, 4. März 1998, S. 30 und Hans-Ulrich Treichel: Der Entwurf des Autors, Frankfurt/Main 2000, S. 112.

16 Vgl. Barthes [Anm. 11], S. 11-21.

17 Treichel: Der Entwurf [Anm. 15], S. 11.

18 Vgl. ebd., S. 21 ff.

19 Ebd., S. 47. Der Begriff „Auslöschungsarbeit“ geht auf Treichels Frankfurter Poetik-Vorlesungen zurück (ebd., S. 24) sowie auf seine Studie zur Literatur und Poetik der Moderne: Auslöschungsverfahren. Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne, München 1995.

tion und Autobiographie, zwischen dem längst Vergangenen und dem unmittelbaren Jetzt.²⁰ Als Honigmann im Herbst 2000 ihre Dankrede aus Anlaß der Verleihung des Heinrich von Kleist-Preises hielt, wählte sie zwei Werke der deutsch-jüdischen Literaturgeschichte – die Erinnerung der Glückel von Hameln und Anne Franks Tagebuch –, um über den Bezug auf die Tradition ihres eigenes Schreiben zu reflektieren.²¹ In ihrer Rückschau auf die von Frauen geschriebene deutsch-jüdische Literatur gilt ihre Aufmerksamkeit jenen Autorinnen, deren Literatur im Spannungsverhältnis zwischen „Selbstzeugnis“, d.h. „Schreiben des Erinnerns“,²² und Poesie steht. Honigmann beharrt darauf, daß sich diese Spannung nicht durch eine Übersetzung des literarischen Texts in Historie oder durch die Abstraktion des Literarischen von seinen geschichtlichen Spuren aufheben läßt: In den Aufzeichnungen von Glückel, Rahel Levin Varnhagen und Anne Frank „sieht uns die Geschichte“, gibt Honigmann zu bedenken, „anders als in den Beschreibungen von Historikern, *direkt* an. [Hervorhebung, A. E.]“²³ Honigmann geht weiter und verortet die Anfänge dieses literarischen Schreibens und dabei ihr eigenes, in der jüdischen Erinnerungskultur, die bereits im hebräischen Terminus „sachor“ angelegt ist und in der „Vergegenwärtigung“ des Vergangenen den Kern literarischen Schreibens überhaupt sieht.²⁴

Mehrere Bücher Barbara Honigmanns lassen sich somit als höchst literarische Formen von „Selbstgespräch“, „Selbstbefragung“ und Schreiben zwischen „Enthüllen und Verstecken“ im Kontext der deutsch-jüdischen Geschichte und Kultur deuten.²⁵ Ihre Perspektive ist geprägt von dem Bewußtsein um das katastrophale Scheitern einer deutsch-jüdischen Koexistenz. Keinesfalls will Honigmann dabei dieses Scheitern und seine traumatischen Folgen als eine exklusiv jüdische Erfahrung, die einem spezifisch jüdischen Schicksal entstammt, verstanden wissen.²⁶ Vielleicht ist gerade ihre poetisch-universale Auffassung dieses Scheiterns als einer „existentiellen Erfahrung“ der Grund, warum sich Honigmann in der Urszene von „Soharas Reise“ für die offene Form struktureller Ironie entscheidet:

20 Vgl. Guy Stern: Barbara Honigmann: A Preliminary Assessment, in: *Insiders and Outsiders. Jewish and Gentile Culture in Germany and Austria*, hg. v. Dagmar C. Lorenz and Gabriele Weinberger, Detroit/Michigan 1994, S. 329. Sander L. Gilman: *Jews in Today's German Culture*, Bloomington, Indianapolis 1995, S. 2-3. Zur Rolle des Biographischen im Werk Barbara Honigmanns gibt Hartmut Steinecke zu bedenken: „Das literarische Werk Barbara Honigmanns ist ohne Kenntnis ihrer Biographie schwer verständlich, aber aus der Biographie erklären sich vor allem thematische Grundzüge und zahlreiche Details, im Kern der Werke ist man damit noch nicht angelangt.“ In: Hartmut Steinecke: *Schriftsteller sind, was sie schreiben: Barbara Honigmann*, in: *Signaturen der Gegenwartsliteratur*, hg. v. Dieter Borchmeyer, Würzburg 1999, S. 90. Auch Dagmar C. Lorenz meint, daß das Werk Honigmanns in mehreren Hinsichten Bezüge zum Biographischen aufweist, wenn nicht gar als „autobiographisch“ zu verstehen ist. Vgl. Lorenz [Anm. 7], S. 288-315.

21 Barbara Honigmann: „Eine ‚ganz kleine Literatur‘ des Anvertrauens“, in: *Sinn und Form*, November/Dezember 2000, S. 830-844.

22 Vgl. die sich auf Glückel und Anne Frank beziehende Formulierung „Selbstzeugnis zweier Frauen“, in Honigmann [Anm. 21], S. 832.

23 Honigmann [Anm. 21], S. 833.

24 Vgl. ebd., S. 834-835.

25 Zu dieser Charakterisierung vgl. Honigmann [Anm. 21], S. 832 und 843.

26 In ihrem Essay „Von meinem Urgroßvater, meinem Großvater, meinem Vater und von mir“ schreibt sie: „Diese Geschichte [die Geschichte ihres deutsch-jüdischen Urgroßvaters, ihres Großvaters und ihres Vaters, A. E.] ist geprägt von existentiellen Erfahrungen und keinesfalls nur jüdischen, doch sind sie vielleicht in der jüdischen Erfahrung ausgeprägter, katastrophaler.“ (In: Barbara Honigmann: *Damals, dann und danach*. München, Wien 1999, S. 50.)

Lange Zeit kannte ich Frau Kahns Geschichte nicht. [...] ich habe keine Frage gestellt und sie hat nichts erzählt. Einmal haben wir jedoch zusammen einen Film im Fernsehen gesehen, *den hatten wir schlecht ausgesucht*, denn er spielte in der Nazizeit, handelte von jüdischen Kindern, die erst versteckt, aber dann gefunden und deportiert worden waren. Nach dem Film, erst als schon die Werbung lief, ich weiß noch genau, *eine Blondine lief und hopste über den Strand, warf ihre blonden Haare von einer Seite zur anderen und trällerte*, fing Frau Kahn an zu weinen und weinte immer mehr und löste sich ganz in Tränen auf. Da hat sie dann erzählt, wie sie ihren Sohn, als er ein ganz kleines Baby war, ihrer Nachbarin über den Balkon zugeworfen hat, in der letzten Minute, bevor sie abgeholt wurde; in Belgien war das. [...] Das Baby, das sie über den Balkon geworfen hat, ist ihr Sohn Raffael, der jetzt schon lange in Israel lebt und sie ein-, zweimal im Jahr besuchen kommt, natürlich viel zu selten, *und verheiratet ist er leider auch nicht*.²⁷ (Hervorhebungen von mir, A. E.)

Ähnlich wie Treichels scheinbar einsilbiger Erzähler, meidet auch Honigmanns Erzählerin, Soharas, jede reflektierende Betrachtung des Mitgeteilten. Das Tragische erscheint in Form einer über-raschend knappen Erzählung, die weitgehend frei von dramatischem Affekt bleibt.²⁸ Bezeichnenderweise teilt Frau Kahn ihre Geschichte nicht als eine bewußte Reaktion auf Soharas Verlust mit. Vielmehr taucht das Traumatische in einem Augenblick assoziativer Erregung auf. Frau Kahn bricht in Tränen nicht während des „schlecht ausgesuchten“ Filmes (auch hier ist der ironische Ton kaum zu überhören), sondern an der Stelle, wo das Bild verlorener jüdischer Kinder auf die Ikone rassistischer Überlegenheit in Gestalt einer „hopsenden“, „trällernden“ Blondine trifft. Den Höhepunkt dieser eigentümlichen Mischung aus Katastrophe und Ironie, die konsequent fern von jedem sakralen Ton und jeder dramatischen Überhöhung bleibt, bildet der Schlußsatz dieser Szene: „Und verheiratet ist er leider auch nicht.“ Der Dramatik von Verfolgung, Verlust und Rettung wird das versäumte Ritual, die kleinbürgerliche Ehe, entgegengestellt. Doch auch hier, wo Ironie ans Groteske grenzt, bleibt der Verlust erhalten. Denn im geretteten, unverheirateten, kinderlosen Raffael schreibt sich der genealogische und historische Bruch, schreibt sich das traumatische Geschehen fort.

III. Von der Aporie historischen Wissens

Diese eigentümliche Verschränkung von Katastrophe und ans Absurde grenzender Ironie bestimmt auch andere entscheidende Bilder beider Romane. So beschreibt Hans-Ulrich Treichels „Der Verlorene“ die Suche der Familie nach dem verlorenen Arnold im Deutschland der 50er Jahre. Nachdem die Behörden ein Kind, das der Beschreibung der Eltern in etwa entspricht, auffindig gemacht haben, setzt ein langwieriger Identifizierungsprozeß ein. Konsequenterweise führt der Text nazistisches Vokabular und Metaphorik auf: So wird das gefundene Kind hartnäckig „das Findelkind 2037“ genannt. Um seine „Blutsverwandtschaft“ mit der restlichen Familie festzustellen, setzt Prof. Liebstedt Elemente der Rassentheorie entsprechend ein. Minuziös werden Fußabdrücke und Kopfumfang des „Findelkindes 2037“ und der restlichen Familie gemessen und verglichen.²⁹ Prof. Liebstedt greift zur Zange und Schraubzwinge, mißt die „relative Kiefernbrei-

27 Barbara Honigmann: Soharas Reise, Berlin 1996, S. 22-23.

28 Zurecht bezeichnet Nolden Barbara Honigmanns 'Erzählen' als ein "traditionsstiftende Medium", als "Binde-glied" zwischen auseinanderliegenden jüdischen Generationen. Vgl. Nolden [Anm. 7], S. 105. Zur knappen syntaktischen Form in Honigmanns Prosa siehe auch Steinecke [Anm. 20], S. 93.

29 Treichel [Anm. 14], S. 112.

te“ und manches mehr. Keine neuen Erkenntnisse werden bei diesem Verfahren gewonnen: Es bleibt einzig die Erkenntnis, daß aufgrund markanter Unterschiede in der „Unternase“, „Nasenspitze“ und „Nasenlöcherform“³⁰ das „Findelkind 2037“ nur „mäßig unwahrscheinlich“ der verlorene Arnold sein kann.³¹

Treichels Verhöhnung des bundesrepublikanischen Diskurs, seine – mit Klaus Briegleb gesprochen – „Konfrontation“ mit der Kultursperre *Auschwitz*³² – gipfelt in der Begegnung zwischen dem Erzähler und einem „Leichenwagenfahrer.“ Jener erzählt bei dieser Gelegenheit voller Begeisterung von dem neuen Krematorium der Stadt Heidelberg: „Mit den Öfen stehe und falle alles. Taugten die Öfen nichts, taugte das ganze Krematorium nichts.“³³ Während dieser Unterhaltung erwähnt der Leichenwagenfahrer ein Gespräch, das er kürzlich mit dem Krematoriumsdirektor geführt habe. Um ihn, den „Leichenwagenfahrer“, von der Vorzüglichkeit der Anlage zu überzeugen, griff der Direktor in einen der Öfen:

Um ihm zu demonstrieren, wie sauber, perfekt, und hygienisch seine Verbrennungsöfen arbeiteten, habe der Direktor dann eines der Knöchelchen in den Mund genommen und darauf herumgebissen und ihm, den Leichenwagenfahrer gefragt, ob er es auch einmal versuchen wolle. (...) Er habe aber dankend abgelehnt, sagte der Leichenwagenfahrer, alles habe seine Grenzen.³⁴

Während das Krematorium die Gegenwart und Nachwirkung der Shoah unmißverständlich evokiert, bleibt der Erzählmodus auch hier frei von jedem moralisierenden Ton. Wie bei der Persiflage der Rassentheorie, bildet auch dieses literarische Bild keine bloße Darstellung politischer oder sozialer Wirklichkeit. Vielmehr laufen Bild und Rhetorik auf die Verkehrung von pompösen Gesten, auf das Entblößen des leeren Sprechens von der Notwendigkeit des Neinsagen hinaus: Auf das Angebot des Direktors, „Knöchelchen“ zu kauen und somit, metaphorisch, die zivilisatorische Grenze zu überschreiten, antwortet der quasi aufgeklärte Leichenwagenfahrer entsprechend mit der hohlen Formel: „alles hat seine Grenzen.“

Es ist diese ironische, nicht aufklärende Evokation des Historischen, also die Grammatik des unvorstellbaren zivilisatorischen Bruchs, die auch Barbara Honigmanns Rhetorik weitgehend charakterisiert. In einer sarkastischen Inversion antisemitischen Diskurses, die an Treichels „Findelkind 2037“ erinnert, berichtet die Erzählerin, Soharä, von der „Tora connection“, einer internationalen Vereinigung von Rabbinern, die in Krisensituationen miteinander kooperieren und sich – ganz wie in der antisemitischen Legende von den „Weisen von Zion“ – gegenseitig konspirativ unterstützen.³⁵ Es sind bezeichnenderweise nicht die Ordnungskräfte des modernen europäischen Rechtsstaates, die die Rettung von Soharäs Kindern herbeiführen, sondern die in hochmodernen Büros sitzenden orthodoxen Rabbiner. Auch wenn die Chiffre „Tora connection“ auf den im deutschen politischen Diskurs weitverbreiteten Glauben an eine jüdische Weltmacht anspielt, bil-

30 Ebd., S. 147.

31 Ebd., S. 150.

32 In seiner Analyse der deutschen Literatur nach 1968 gibt Klaus Briegleb zu bedenken: „Konfrontation‘ mit der Kultursperre ‚Auschwitz‘ ist aber primär historisch (auch in der Literatur) das Erkennungszeichen dafür, ob ein Ausharren in der ‚negativen Symbiose‘ in der Epoche nach dem ‚Zivilisationsbruch‘ Thema geworden ist.“ In: Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Gegenwartsliteratur seit 1968, hg. v. Klaus Briegleb und Sigrid Weigel, München, Wien 1992, S. 127.

33 Treichel [Anm. 14], S. 106.

34 Ebd., S. 107.

35 Honigmann [Anm.27], S. 96.

det sie kaum bloß eine kritische Darstellung der politischen und sozialen Wirklichkeit. Im Gegenteil: die „Tora connection“, die ebenso auf jüdische Schrifttradition und Erinnerungskultur anspielt, gleicht vielmehr einer symbolisch-trotzigen Figur konsequenter Resistenz. Sie ist Teil eines ironisch-märchenhaften Finales im Rettungsepos nicht nur von Soharas Kindern, sondern aller verlorenen Kinder der jüngsten jüdischen Geschichte.

In deutlicher Nähe zu Treichels Zeichensprache, markiert in Honigmanns Buch der Kannibalismus jene Überschreitung aller kulturellen Übereinkünfte, die gewöhnlich mit Substantiven wie ‚Shoah‘, ‚Auschwitz‘ ‚NS-Terror‘ umschrieben wird. Frau Kahn bezeichnet nämlich alle Deutschen, ob jung oder alt, schlicht als „Kannibalen.“³⁶ Neben ihrer prinzipiellen Weigerung, die symbolische Versöhnungsbrücke vom französischen Straßburg in das deutsche Kehl zu überqueren, besteht Frau Kahn konsequent darauf, die Sprache der Kannibalen nie wieder zu sprechen. Fünfzig Jahre nachdem sie ihren Sohn verloren und wiedergefunden hatte, wird sie diesen Schwur jedoch brechen, allerdings nur um sich telephonisch im deutschen Kehl nach Soharas entführten Kindern zu erkundigen.

Frau Kahn sieht sich keineswegs verpflichtet, ihr verallgemeinerndes Urteil, die Deutschen seien Kannibalen, zu rechtfertigen. Es handelt sich hier nicht bloß um blindes Ressentiment oder um eine ethnologische Charakterisierung. Vielmehr umschreibt für sie die Chiffre ‚Kannibalen‘ das Unverständliche, Nicht-Intelligible an dem geschichtlichen Augenblick, da der Glaube an Deutschland als einen menschlichen Ort, als einer Heimat zerbrach.³⁷ Alle Deutschen als Kannibalen zu bezeichnen, markiert somit die Erkenntnis, daß keine abbildende Beschreibung stets entrückender historischer Gegebenheiten, kein erklärendes Narrativ diesem Bruch, dieser zivilisatorischen Überschreitung gerecht werden kann. Frau Kahns ‚Kannibalen‘ deuten darauf hin, daß die Sprache eben keine Worte hergibt für das, was geschah, daß sich also das Geschehene nur in Form einer anderen Sprache, einer anderen Grammatik und Semantik niederschlagen kann:

Frau Kahn sagt immer ‚diese Lager‘ und ‚die Kannibalen‘, sie hat eine eigene Sprache für ‚das‘ gefunden, weil man ‚es‘, wie sie sagt, sowieso nicht beschreiben kann. Manche, die ‚das‘ erlebt haben, ziehen ja nun durch die Schulen und erzählen davon, sie schreiben Bücher und veröffentlichen sie und haben ‚es‘ in eine Geschichte verwandelt, die man erzählen kann und die sie wohl auch ununterbrochen erzählen müssen. „Mir ist das nicht gelungen“, sagt sie.³⁸

Frau Kahns Weigerung, das nicht-mimetische, polysemische „es“ (man denke hier an Paul Celans „furchtbares Verstummen“) in eine kohärente, bedeutungstiftende „Geschichte“ zu verwandeln, ihre Weigerung, die Trauer in einen Diskurs aufzuheben, reicht über die Grenzen dieser Szene hinaus, und deutet auf die im Ansatz meiner Lektüre stehende Spannung zwischen dem offenen „es“ der historischen Zäsur und jeder Form mimetischer d.h. organisierender, rationalisierender Darstellung hin. Daß sich das „es“ nicht in Form einer aufklärenden und aufklärerischen Narration, also als „Die Geschichte“, sondern höchstens als ‚eine Geschichte‘ erzählen läßt, verweist nämlich auf die unabschließbare Suche von Autoren wie Honigmann, Treichel und anderen Angehörigen ihrer Generation nach poetischen Ausdrucksformen, die diesem „es“ – jen-

36 Ebd., S. 22.

37 Barbara Honigmann benutzt den Terminus „Kannibalen“ selbst, wenn sie von dem zerbrochenen Glauben ihres Vaters – er sei Deutscher und seine Heimat sei Deutschland – spricht: „Dieser Glaube [daß Deutschland seine Heimat, und er Deutscher sei, A. E.] war ihm zerbrochen, als er aus der deutschen Heimat in fremde Länder flüchten und sich dort verstecken mußte, aber selbst dort haben die Deutschen noch nach Juden gesucht, wie Kannibalen nach Menschenfleisch.“ In: Honigmann [Anm. 26], S. 43-44.

38 Honigmann [Anm. 27], S. 73-74.

seits der Tradition der Aufklärung und ihren modernen, teils „mörderischen“ Formen – gerecht werden könnten.³⁹

Anders also als die historischen Narrative der 50er, 60er und 70er Jahre,⁴⁰ vermeiden diese Autoren jede Übertragung des Geschehenen in eine allerklärende, häufig moralisierende oder entschuldigende Sprache.⁴¹ Mit ihrer Gratwanderung zwischen dem Ironisch-Absurden und der allgegenwärtigen Trauer, mit ihrem Verzicht auf die Vorstellung von „Geschichte“ als einer stabilen Größe, die instruktiv die Gegenwart mitgestalten soll, weiten sie die Grenzen poetischen Gedenkens aus und weisen dabei nicht zuletzt Versuche, Poetik und Geschichte, Zeugnis und Literatur im Namen einer radikalen Ästhetik zu trennen – wie z.B. bei Karl Heinz Bohrer –, deutlich in ihre Schranken.⁴² Für Treichel und Honigmann scheint es klar zu sein, daß keine Form poetischer Trauer ganz frei von historischer Trauer sein kann, daß jene besondere Trauer, die von der historischen Zäsur herrührt, nach einer entsprechend besonderen Poetik verlangt.

In Form widersprüchlicher Geschichtsspuren, von Zeugnissen und von offenen Erinnerungsräumen, welche poetische und historische Trauer zusammenbringen, setzen Treichel und Honigmann die in der deutschen Literatur der 80er Jahren bereits zu beobachtende „neue Schreibweise des Erinnerns“ fort.⁴³ Die Rhetorik von Treichels „Der Verlorene“ und Honigmanns „Soharas Reise“, die das Entwerfen von Geschichtszeichen nicht als dessen Verstehen impliziert, folgt somit, in poetischer Form, der von dem italienischen Philosophen Giorgio Agamben treffend formulierten Aporie von Auschwitz, der Aporie historischen Wissens: sie zeugen nämlich von der nicht zu entscheidenden Spannung zwischen recherchierbaren Fakten und einer nie zu erlangenden, nie darzustellenden Wahrheit; sie markieren den gerade für die Shoah und den Nationalsozi-

39 Barbara Honigmann spart keine Worte um ihre sehr kritische Auffassung der Aufklärung, besonders im Hinblick auf ihre Bedeutung für die moderne jüdische Geschichte, kund zu tun. Ihre pointierte Kritik zielt ab auf Voltaire und Moses Mendelssohn (siehe Honigmann [Anm. 21], S. 842) – in diesen Zusammenhang schreibt sie: „Die aufgeklärte, moderne Welt hatte sich als mörderische Feindesmacht entpuppt, sie ließ den Juden nicht einmal mehr die Wahl zwischen Taufe und Tod.“ (Ebd., S. 837.)

40 Dabei denke ich beispielsweise an Günter Grass’ „Danziger Trilogie“, Siegfried Lenz’ „Deutschstunde“ und „Heimatmuseum“ und Alfred Anderschs „Efraim“.

41 Zu Treichels skeptischer Haltung politischen Perspektiven und politischen Zukunftsentwürfen gegenüber siehe Thomas Schäfer: Hans Ulrich Treichel, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (KLG), hg. v. Heinz-Ludwig Arnold, Bd. 10, München 1999.

42 In seinem programmatischen Aufsatz „Historische Trauer und Poetische Trauer“ (in: *Merkur* 12, 1999, Heft 608) behauptet Karl Heinz Bohrer, daß – im Gegensatz zur historischen Trauer, die referentiell sei, sich also auf tatsächliche historische Vorkommnisse bezöge, (sie sei objektbezogen und „immer objektiv“, S. 1128) – poetische Trauer referenzfrei bleibe. So könne, Bohrer zufolge, in den Werken der bedeutendsten Vertreter der Moderne – Baudelaire, Proust, Joyce, Virginia Woolf und Walter Benjamin – kein Ausdruck historischer Trauer, kein Zeichen kultureller Erinnerung gefunden werden: „Wir haben es also hier [in dieser Literatur] nie mit einem kulturellen Gedächtnis als Traditionsbewußtsein zu tun.“ (S. 1129) Moderne Literatur ist demzufolge radikal selbstreferentiell und markiere das Ende der Gleichung von Poesie und Mnemosyne bzw. Memoria. Auch wenn die Literatur, die im Angesicht der Shoah entstand (vor allem Paul Celans Dichtung), Bohrer vor ein Problem stellt, bleibt sie für ihn lediglich eine Ausnahme (S. 1138). Ich bin hingegen der Ansicht, daß eine genaue Lektüre, die sich gerade auf die Poetik konzentriert, eine solche Polarisierung von Historie und Literatur kaum haltbar erscheinen läßt, daß man also, in der Nachfolge von Amos Funkenstein, sagen kann, daß „keine Erinnerung, nicht einmal die intimste und persönlichste, sich von ihrem sozialen Kontext, von der Sprache und dem System trennen [läßt], die von der Gesellschaft über die Jahrhunderte hinweg geprägt wurden.“ (Amos Funkenstein: *Jüdische Geschichte und ihre Deutungen*, Frankfurt/Main 1995, S. 13.)

43 Den Begriff „neue Schreibweise des Erinnerns“ entnehme ich Klaus Briegleb und Sigrid Weigel [Anm. 32], S. 133 ff.

alismus so bedeutenden Unterschied zwischen Verifikation geschichtlicher Daten und ihrem Verstehen.⁴⁴

Honigmann und Treichel sind gewiß nicht die einzigen ihrer Generation, die nach Formen poetischer Figuration historischer Zeit, nach einer Poetik und Grammatik fortdauernden Verlusts suchen. Hier seien erwähnt – ohne die Trennlinie der Opfer- und Täterkollektive zu mißachten – Bücher wie Winfried G. Sebalds „Die Ausgewanderten“, Christoph Ransmayrs „Morbus Kitahara“, Esther Dischereits „Merryn“, Ronnith Neumanns „Die Tür“, Ulla Berkéwicz’ „Josef stirbt“ oder „Ich weiss, dass du weisst“ und in der jüngeren Generation Marcel Beyers „Flughunde“, Liane Dirks’ „Und die Liebe? fragte ich sie“ und Doron Rabinovicis „Suche nach M.“ Blickt man also auf die deutsch-jüdische Literatur der 90er Jahre gerade aus einer breiteren, vergleichenden Perspektive und unter Berücksichtigung des Poetischen, so tun sich, über die an sich bedeutenden Fragen jüdischer Selbstwahrnehmung und jüdischen Lebens in Deutschland hinaus, neue Horizonte auf, die uns, einmal wahrgenommen, weit über die disziplinäre Grenzen der deutsch-jüdischen Literatur und Kultur führen könnten. Wenn wir fortfahren, unseren philologischen Diskurs in diese Richtung zu erweitern, könnten wir nicht nur die junge deutsch-jüdische Literatur genauer deuten, sondern ebenso zu ihrer Wirkung und Rezeption entscheidend beitragen.

44 In seinem Buch „Remnants of Auschwitz“ schreibt Giorgio Agamben: „The Aporia of Auschwitz is, indeed, the very aporia of historical knowledge: a non-coincidence between facts and truth, between verification and comprehension.“ (New York 1999, S. 12.)