

“Anekdoten wie Mandelblättchen”: Entwürfe mythischen Erzählens in der neueren Shoahliteratur von Frauen

Bettina Bannasch

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Bannasch, Bettina. 2013. "Anekdoten wie Mandelblättchen": Entwürfe mythischen Erzählens in der neueren Shoahliteratur von Frauen." In *Katastrophe und Gedächtnis*, edited by Thomas Klinkert and Günter Oesterle, 333–49. Berlin: de Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110337631.333>.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright



Bettina Bannasch (Augsburg)

»Anekdoten wie Mandelblättchen«

Entwürfe mythischen Erzählens in der neueren Shoahliteratur von Frauen

Die neuere deutschsprachige Shoahliteratur, wie sie seit dem Beginn der 1990er Jahre entsteht, zeichnet sich durch eine weit ausholende Erzählfreudigkeit aus; sie riskiert dabei durchaus auch Geschmacklosigkeiten und heikle Vergleiche. Darin unterscheidet sie sich sowohl vom aufklärerisch-kargen Duktus der frühen Augenzeugenliteratur wie von dem verschweigend-hinweisenden Erzählen in Chiffren, das die Werke aus dem Umfeld der Adorno-Debatte charakterisiert. In dieser zweifach zu bestimmenden Andersartigkeit richtet sich die neuere Shoahliteratur gegen das Problem Sakralisierung, das sich an frühere Werke der Shoahliteratur knüpft. Sie grenzt sich erstens von einer Literatur ab, in der aus den Erinnerungsschriften der Augenzeugen eine – wie Primo Levi es nennt – »neue Bibel hervorgehen soll. Und sie grenzt sich zweitens von einer Literatur ab, deren quasi-sakralen Inszenierungen von Unsagbarkeit – mit Paul Celan gesprochen – das ›Datum‹ der Wannsee-Konferenz eingeschrieben ist.¹

Im Zentrum der neueren Shoahliteratur, der sogenannten Literatur der »zweiten Generation«,² steht die Frage nach dem erinnerungskulturellen Um-

¹ Vgl. Thomas Nolden, *Junge jüdische Literatur. Konzentrisches Schreiben in der Gegenwart*, Würzburg 1995; Helene Schruff, *Wechselwirkungen. Deutsch-jüdische Identität in erzählender Prosa der ›Zweiten Generation‹*, Hildesheim 2000; Andreas B. Kilcher, »Exterritorialitäten. Zur kulturellen Selbstreflexion der aktuellen deutsch-jüdischen Literatur«, in: Sander L. Gilman/Hartmut Steinecke (Hrsg.), *Deutsch-jüdische Literatur der neunziger Jahre*, Berlin 2002, S. 131–146; Inge Stephan/Alexandra Tacke (Hrsg.), *NachBilder des Holocaust*, Köln/Weimar/Wien 2007; Bettina Bannasch, »Erinnerung als Erlösung? Zur deutsch-jüdischen Literatur der Gegenwart«, in: Irmela von der Lühe/Axel Schildt/Stefanie Schüler-Springorum (Hrsg.), »Auch in Deutschland waren wir nicht mehr zu Hause: Jüdische Remigration nach 1945«, Göttingen 2008, S. 470–490; Mona Körte, »Die Toten am Tisch. ›Familienromane‹ nach dem Holocaust«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 4/2008, S. 573–594.

² Zu den problematischen Implikationen der Verwendung des Generationenbegriffs in dem literaturwissenschaftlichen Kontext der neueren Shoahliteraturforschung vgl. Bettina Bannasch, »Zum Problem der Vergleichbarkeit in der Shoahliteratur. Robert Menasses ›Die Vertreibung aus der Hölle‹«, in: Rudolf Frei-

gang mit der Shoah. Ihre Werke erweisen sich als (erinnerungs)diskursiv außerordentlich informiert und reflektiert, allen voran jenes Buch, das innerhalb der deutschsprachigen Literatur die Wende zum neuen Schreiben über die Shoah breitenwirksam einleitet: Ruth Klügers *weiter leben* (1992), die Autobiographie einer Angehörigen der ersten Generation. In seinem differenzierten und reflektierten Umgang mit der eigenen und mit der kollektiven Erinnerung setzt Klügers Text Maßstäbe für die neuere Shoahliteratur. Deinen Autoren, Angehörige der zweiten Generation, die zumeist auch ihre Erzählerfiguren der zweiten Generation zugehörig sein lassen, rekurrieren im Unterschied zu Klüger neben der Auseinandersetzung mit dem Shoahdiskurs nicht auch auf eigene Erfahrungen. So entsteht eine Literatur, die sich durch eine gewisse Theorielastigkeit auszeichnet.

Diese Einschätzung zumindest lassen die Romane zweier Autorinnen erkennen, die beide im Jahr 2005 erscheinen: Gila Lustigers *So sind wir*³ und Eva Menasses *Vienna*.⁴ In betonter ›Einfacheit schreiben sie gegen die Komplexität der neueren Shoahliteratur ihrer männlichen Kollegen an. Sie stellen ihre Werke in den Dienst einer Erinnerungskultur, die sich neuen Anforderungen gegenüber sieht: Angesichts des allmählichen Sterbens der Augenzeugen und angesichts des allzu akademischen Charakters, den die Orientierung der Shoahliteratur seit den 1990er Jahren an den Debatten um den erinnerungskulturellen Umgang mit der Shoah gewonnen hat, machen sie es sich zur Aufgabe, jüdisches Leben heute in gut lesbaren, allgemein verständlichen Romanen zur Darstellung zu bringen. Diesen Darstellungen schreiben sie die Erinnerung an die Shoah als Mythos ein. In ihren narrativen Verfahren suchen sie dem zu entsprechen: Die ›Einfachheit‹ ihres Erzählens erwächst dabei weniger aus der tabubrechenden Verwendung von Formen trivialen Erzählens, wie es auch die Texte von Robert Schindel, Doron Rabinovici, Maxim Biller, Robert Menasse und anderen kennzeichnet. Sie erweist sich vielmehr als eine an Benjamin geschulte Konzeption mündlichen Erzählens, eines ›Rat gebenden‹ und Erfahrungen übermittelnden Erzählens⁵ – das nun allerdings durch eine weibliche Stimme tradiert wird, durch eine Erzählerin.

burg/Gerd Bayer (Hrsg.), *Literatur und Holocaust*, Würzburg 2009, S. 213–236, hier S. 230f.

³ Gila Lustiger, *So sind wir. Ein Familienroman*, Berlin 2005.

⁴ Eva Menasse, *Vienna*, Köln 2005.

⁵ Walter Benjamin, »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2, Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1977, S. 438–465.

Schon der Gründungstext der neueren Shoahliteratur, Ruth Klügers Autobiographie *weiter leben*, versteht sich als ein »weiblich« erzählter Text. Ange-sichts der grundlegenden Kritik jedoch, wie sie an feministischen Ansätzen der Geschichtsschreibung zur »männlichen« Tätergeschichte in den 1990er Jahren formuliert wird, überrascht es kaum, dass die Texte der neueren Shoahliteratur an die – für Klügers Text zentrale – feministische Orientierung nicht anknüpfen.⁶ Diese Zurückhaltung charakterisiert auch die Romane

⁶ Klügers Text schließt an Überzeugungen an, wie sie in der feministischen geschichtswissenschaftlichen Forschung der 1970er Jahre vertreten werden. Geschichte wird demnach begriffen als von Männern gemachte und verantwortete. Frauen sind, selbst wenn sie als Täterinnen in Erscheinung zu treten scheinen, eher als *Mittäterinnen* denn als Täterinnen zu begreifen. Der Einwand, der im Zusammenhang mit der Geschichte des Nationalsozialismus bald schon gegen diese Auffassungen formuliert wurde, lautet jedoch, dass damit eine strukturelle Gleichsetzung der Situation von Frauen und Juden hergestellt werde, die eine Verharmlosung der Shoah darstelle und antisemitische Züge trage. Seit den 1990er Jahren entstehen eine Reihe von geschichts- und sozialwissenschaftlichen Arbeiten zur Rolle von Frauen im Nationalsozialismus, die diese strukturellen Einwände ergänzen. In der Literatur der *Täterkinder*, der etwas breiter rezipierten zumal, erfreut sich das Narrativ der Mittäterin gleichwohl ungebrochener Beliebtheit. So stattet etwa ein Autor wie Uwe Timm das Bild der geliebten Mutter mit den typischen Zügen einer Mittäterin aus (Uwe Timm, *Am Beispiel meines Bruders*, Köln 2003, vgl. S. 150 u. a.), auch wenn er zugleich einer Reihe von kanonischen Texten der Shoahliteratur seine Reverenz erweist. – Für die seit den 1990er Jahren entstehende Shoahliteratur hingegen liegt es im Blick auf die Erträge der geschichtswissenschaftlichen Forschungen nahe, die feministische Grundierung der Klüger'schen Autobiographie nicht fortzuschreiben; wobei Klüger allerdings, wie noch zu zeigen sein wird, in ihrer Autobiographie eine entscheidende Um-Schreibung des Mittäterinnen-Narrativs vornimmt. Eine der wenigen Ausnahmen stellen die Texte der deutsch-jüdischen Autorin Esther Dischereit dar; sie nehmen ebenfalls eine Verknüpfung von feministischem Diskurs und dem Opferdiskurs der Shoah vor. Entsprechend zitiert Dischereit in einem Essay aus den Ablehnungsschreiben, die sie zu Beginn der 1990er Jahre von Rundfunkredakteuren erhielt, denen sie ihr Hörspiel *Ich ziehe mir die Farben aus der Haut* (1993) zugesandt hatte. Diese formulierten Bedenken gegen die »plakative und vereinfachende Kausalität von sexueller, privater und politischer Gewalt« [sowie gegen die] »rasant gezogene[n] Parallelen zwischen Täter und Mann, Opfer und Frau, Einst und Jetzt, Mord und Sex« (Esther Dischereit, »Kein Ausgang aus diesem Judentum« (zuerst engl. »No Exit from this Jewry«, 1994), in: dies., *Übungen, jüdisch zu sein*, Frankfurt a.M. 1998, S. 16–35, hier S. 18). Nicht alle Hörspielredaktionen teilten diese Bedenken; das Hörspiel wird 1993 vom Saarländischen Rundfunk produziert und, wie Dischereit eigens vermerkt, von den meisten Sendeanstalten übernommen. Schon 1988 erschien von Dischereit der schmale Band *Joemis Tisch*, in dem sich eine erwachsene Tochter an die verstorbene Mutter erinnert. Auch sie wird als Opferfigur beschrieben, als eine verfolgte jüdische Frau, welche die Zeit

Gila Lustigers und Eva Menasses. Obgleich beide Autorinnen ihr Erzählen ausdrücklich als ein ›weibliches‹ kenntlich machen, gibt sich die ›Weiblichkeit‹ ihres Erzählens keineswegs kämpferisch-feministisch, so wie dies in Klügers *weiter leben* oftmals der Fall ist. Es präsentiert sich vielmehr als ein ›einfach besseres‹ weibliches Erzählen.

Minka Pradelskis Roman *Und da kam Frau Kugelmann*,⁷ wie die beiden anderen Romane ebenfalls im Jahr 2005 erschienen und ganz offenkundig an neueren Arbeiten der Genderforschung geschult, reagiert ironisch auf die Implikationen eines sich solchermaßen als ›weiblich‹ verstehenden Erzählers. Doch verbindet Minka Pradelski mit Gila Lustiger und Eva Menasse – und sie alle wiederum schließlich mit Ruth Klüger – weit mehr als es auf den ersten Blick scheinen mag: Alle diese Romane zeugen von dem Bemühen darum, die Shoah zum einen als eine mythische Erzählung kenntlich zu machen und sie als solche – wie dies ihre männlichen Kollegen der ›zweiten Generation‹ auch tun – einer rationalen Kritik zu unterziehen. Im Unterschied zu den männlichen Kollegen jedoch unternehmen die Romane dieser Autorinnen zugleich den Versuch, die Shoah in narrativen Verfahren der Mythologisierung dem kulturellen Gedächtnis einzuschreiben. Das für die Darstellung und Erklärung geschichtlicher Ereignisse seit der Aufklärung wirksame, mit der Shoah jedoch grundlegend infrage gestellte Kulturmuster der Verschränkung von rationaler Mythos-Kritik und kreativer Neu-Mythisierung⁸ erhält in diesen Werken eine neue Aktualität.

des Nationalsozialismus im Verborgenen überlebt hat. Sowohl an den Orten, an denen sie Zuflucht suchte, wie in ihrer Ehe nach 1945 wurde sie Opfer sexueller Belästigungen und häuslicher Gewalt, bis sie schließlich – zum letzten Mal Opfer – bei einem Verkehrsunfall ums Leben kam. *Joemis Tisch* verzichtet darauf, explizite Parallelen zwischen dem Shoahdiskurs und dem feministischem Opferdiskurs zu ziehen. In der solchermaßen gestalteten Erinnerung der Tochter an das Leben ihrer Mutter werden beide Diskurse gleichwohl implizit zusammengeführt (Esther Dischereit, *Joemis Tisch*, Frankfurt a.M. 1988). Zu Dischereit und weiteren Autorinnen der neueren Shoahliteratur vgl. in diesem Zusammenhang auch Eva Lezzi, »In den Körper verbrachte Erinnerung. Autobiografische Texte von deutsch-jüdischen Autorinnen der zweiten Generation«, in: Christoph Miething (Hrsg.), *Zeitgenössische jüdische Autobiographie*, Tübingen 2003, S. 147–179.

⁷ Minka Pradelski, *Und da kam Frau Kugelmann*, Frankfurt a.M. 2005.

⁸ Zur Verschränkung von rationaler Mythos-Kritik und kreativer Neu-Mythisierung (ohne den hier vorgenommenen Shoahbezug) vgl. Stefan Matuschek, »Mythos-Begriff und vergleichende Literaturanalyse«, in: Monika Schmitz-Emans / Uwe Lindemann (Hrsg.), *Komparatistik als Arbeit am Mythos*, Heidelberg 2004, S. 95–107.

I. Das Narrativ der Mittäterin in seiner jüdischen Um-Schreibung: Ruth Klügers *weiter leben*

In der Distanzierung von dem Gerangel um Diskurshoheiten und diskursive Verfehlungen, im bündigen Verweis auf die eigene Erfahrung vielmehr, stellt die Auschwitzüberlebende Ruth Klüger in ihrer Autobiographie *weiter leben* von 1992 eine unmittelbare Parallele zwischen dem Opferdiskurs der Shoah und dem des Feminismus her. Diese leitet sich nicht aus Thesen, sondern aus der eigenen Biographie ab, sie untersucht nicht die Ursachen des deutschen Nationalsozialismus im Patriarchat, sondern sein Fortleben in den Köpfen der Männer.

Erst hatte es die Verachtung der arischen Kinder für die jüdischen in Wien gegeben, dann die der tschechischen Kinder für die deutschen in Theresienstadt, jetzt die der Männer für Frauen. Diese drei Arten der Verachtung sind inkommensurabel, werdet ihr sagen, ich aber erlebte sie an mir selber, in der angegebenen Reihenfolge. Ich war das *tertium comparationis*, das Versuchskarnickel dieses Vergleichs, und darum stimmt er für mich.⁹

Klügers Aufzeichnungen sind durchzogen von einer Auseinandersetzung mit unterschiedlichsten Unterdrückungs- und Diskriminierungsszenarien.¹⁰

⁹ Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen 1992, S. 214.

¹⁰ Eine kritische Kommentierung der Frauenfeindlichkeit innerhalb der jüdischen Tradition zieht sich in *weiter leben* durch den gesamten Text (vgl. hierzu etwa die Passage zum Kaddisch-Sprechen als dem Vorrecht der Männer, S. 23 u.v.a.). Eine wichtige Funktion für die emanzipatorische Distanzierung des Ich von der misogyinen jüdischen Tradition erfüllt dabei seine Freundschaft mit dem Studenten Christoph. Gegen den Rat der jüdischen Kommilitonen, die dem Ich von der Freundschaft mit dem Nichtjuden abraten, hält die Ich-Erzählerin an der Liebesbeziehung fest: »Nachdem ich ein paar Mal mit Christoph gesehen worden war, nahmen mich einige jüdische Studenten beiseite, um ernsthaft mit mir zu reden. Das ginge nicht, ein jüdisches Mädchen mit einem Goj, und noch dazu mit einem Deutschen. Ich war empört. Ihr mit euren Verhältnissen mit deutschen Mädchen, wie kommt ihr dazu, mir etwas vorzuschreiben? Das sei etwas anderes, sie seien Männer, sie dürften sich einlassen, mit wem sie wollten. Für solche Feinheiten war ich ungenügend sozialisiert in den Perversitäten der Geschlechterrollen. Ich hörte nur die Verachtung für Frauen, die in dieser Unterscheidung und in der Anmaßung der Männer lag, eine Art Vormundschaft über mich ausüben zu wollen. [...] Im übrigen scherte ich mich nicht um die Mißbilligung der Kommilitonen, nur daß Christophs Gesellschaft dadurch auch zu einer Art Rebellion gegen das Jüdische wurde.« (Klüger, *weiter leben*, S. 214). Zugleich wird aber auch das Verhalten von Christoph als eines beschrieben, das durchaus patriarchalen Mustern verhaftet bleibt. Anschaulich wird der selbstherrliche Zugriff geschildert, den sich Christoph in seinen Reden über die Shoah erlaubt – ohne dass er dabei auf den

Für die Geschichte, die in der Autobiographie erzählt wird, ist dabei das Narrativ der männlichen deutschen Täter und ihrer Opfer-Mittäterinnen zentral. Es schlägt sich, so wird deutlich, auch auf die vermeintlich unschuldigen Kinder nieder: auf die arischen, später auf die tschechischen Kinder im Lager. Es wird fortgeschrieben in der Unterscheidung zwischen brutalen KZ-Aufsehern und nicht-ganz-so-brutalen KZ-Aufseherinnen.¹¹

Vor allem aber hält es – und dies sehr entschieden – das Deutungsmuster für die eigentliche Erzählung, die Erzählung der Mutter-Tochter-Geschichte bereit. Erst so wird diese in ihrer Vielschichtigkeit und Gebrochenheit darstellbar und nachvollziehbar. Denn in *weiter leben* erhält der deutsche Nationalsozialismus, der männlich codiert wird, in der (Figur der) Mutter sein weiblich-jüdisches Pendant: Die pathologische Deformation der mütterlichen Psyche, der Verfolgungswahn der Mutter, bildet ein *so* genaues Gegenstück zum Wahnsinn der nationalsozialistischen Judenverfolgung, dass die Mutter im Konzentrationslager das eigene Überleben, das Überleben der Tochter und das einer angenommenen Tochter ermöglicht. Diese Heldentat wird der Mutter jedoch nicht als Verdienst zugerechnet. Sie gelingt ihr dank ihrer psychischen Deformation, die ihr auch nach der Befreiung bleibt.

Die Erzählung von der Mutter schreibt damit das antisemitische Narrativ von der Frau als Mittäterin in die Charakteristik einer jüdischen Frau um, die Opfer der Shoah ist. Die Mutter ist Opfer-Frau des Täter-Mannes – mit der alles entscheidenden Differenz, dass sie keine deutsche, sondern eine jüdische Frau ist, keine KZ-Aufseherin sondern eine KZ-Insassin. Als Kind und Jugendliche ist die Tochter ihr Opfer. Als erwachsener Frau gelingt es der Tochter schließlich, der kranken Weiblichkeit der Mutter – ebenso wie später auch ihren Täter-Ehemännern – in der starken Gemeinschaft von Freundinnen ein gesundes Konzept von Weiblichkeit entgegenzusetzen. Diesem Konzept gehört ein weibliches Erinnern und Erzählen zu, bei dem die Aufzeichnende den Stift ergreift wie einen Kochlöffel, »um die Brühe, die unsere Väter gebraut, mit dem Gewürz unserer Töchter anzurühren.«

Erinnerung ist Beschwörung, und wirksame Beschwörung ist Hexerei. [...] Wenn es mir gelingt, zusammen mit Leserinnen, die mitdenken, und vielleicht sogar ein paar Lesern dazu, dann können wir Beschwörungsformeln wie Kochrezepte aus-

Gedanken käme, einmal die Freundin, die in Auschwitz gewesen ist, nach ihren Kindheits- und Jugenderinnerungen zu befragen.

¹¹ Vgl. Klüger, *weiter leben*, S. 145. Klügers Rekurs auf die Hexe verweist auf ein Frau-enbild, in dem sich die Furcht der patriarchalen Gesellschaft vor der starken Frau in einer paranoiden Verfolgungs- und Opfergeschichte artikuliert. Die Anfänge dieser Geschichte fallen, historisch gesehen, mit der Verfolgungsgeschichte der Juden zusammen.

tauschen und miteinander abschmecken, was die Geschichte und die alten Geschichten uns liefern, wir könnten es neu aufgießen [...]. Wir fänden Zusammenhänge (wo vorhanden) und stifteten sie (wenn erdacht).¹²

Die Spannbreite der Möglichkeiten, die Klüger für ein weibliches Schreiben im Blick hat, ist dabei denkbar weit gefasst. Sie reicht vom »neuen Aufguss« bis zur »Zauberei«,¹³ also von Akzentverschiebungen und Perspektivwechseln bis zur Revolution der poetischen Sprache.

Das spezifisch »weibliche« Erzählen der Klüger'schen Autobiographie hingegen zeichnet sich allererst durch Verfahren der Brüskierung aus, und schließlich: durch den autoritativen Verweis darauf, nicht Literatur zu bieten, sondern Selbsterlebtes. Klüger besteht mit Nachdruck darauf, dass es sich bei ihren literarisch anspruchsvollen und rhetorisch durchdacht inszenierten Aufzeichnungen nicht um einen Roman handelt. Kaum zufällig hat dieser Gestus innerhalb der deutschsprachigen Literatur eine Entsprechung in der feministischen Bekenntnisliteratur. Mit diesem Gestus unternimmt der Text den Austritt aus dem Opferstatus auf allen Ebenen, also auch gegen eine Literaturwissenschaft, die sich den Zugriff auf Erinnerungen gestatten zu können meint, die nichts weniger als »das Leben« der Autorin selbst zum Gegenstand haben.

II. Weibliches Schreiben in Texten von Autorinnen der »zweiten« und »dritten Generation«

Der brüske Ton der Verweigerung von diskursiver Korrektheit verdankt sich in *weiter leben* neben seiner feministischen Positionierung der differenzierten Reflexion des Shoahdiskurses, die er leistet. Klügers Aufzeichnungen unterscheiden sich darin sowohl von anderen Texten der Augenzeugenliteratur, die sich zumeist als Dokumente verstehen, als auch von neueren Texten der Shoahliteratur, die sich zumeist als Fiktionen ausweisen – und zwar als Fiktionen, welche die Kämpfe von *weiter leben* nicht mehr zu kämpfen haben, weder die feministischen noch die erinnerungskulturellen. Daraus ergibt sich die Frage, worin dann überhaupt noch die spezifische Leistungsfähigkeit eines weiblichen Schreibens bestünde und in welches Verhältnis dieses zum gegenwärtigen Shoahdiskurs zu setzen wäre. Die Romane von Gila Lustiger und Eva Menasse antworten darauf.

¹² Klüger, *weiter leben*, S. 79. Vgl. hierzu auch Marisa Siguan Boehmer, »Literatur als Lebenshilfe: Ruth Klügers Beschwörungsformeln«, in: Montserrat Bascoy u. a. (Hrsg.), *Gender und Macht in der deutschsprachigen Literatur*, Frankfurt a.M. 2007, S. 139–156.

¹³ Klüger, *weiter leben*, S. 79.

- a. Von Menschen und Männern – Einspruch gegen den Opferdiskurs:
Gila Lustigers *So sind wir*

Gila Lustigers *So sind wir* beginnt mit einer Entdeckung: Die Tochter stößt in einer Buchhandlung auf einen Sammelband, der einen kurzen Text ihres Vaters über seine Erfahrungen im Konzentrationslager enthält. Im Widerspiel mit dem väterlich-nüchternen Erzählen von Fakten konturiert sich im Folgenden das Erzählen des Ich:

Mein Vater benutzte das Ich wie andere das Er oder Sie benutzt hätten. Er schrieb mit einem Ich wie aus Holz. Das war ein stilistisches Kunststück, dem man selten begegnete. Ein Ich wie aus Holz, habe ich gedacht, beschämt, [...]: ist eine Erzählhaltung, zu der du nie imstande sein wirst. Denn dir geht es nicht um Berichterstattung, sondern nur um dich selbst, wie all den anderen Egozentrikern, die sich Schriftsteller nennen.¹⁴

Das literarische Schreiben weist die Tochter zunächst nicht als ein spezifisch weibliches aus, sondern als eines, das allen Schriftstellern – im Unterschied zu den Berichterstattern – zu eigen ist. Erst der Roman mit seiner Gegenüberstellung von väterlichem und töchterlichem Schreiben macht ein weibliches daraus. Denn bei aller Überlegenheit vermag das dem töchterlichen Schreiben überlegene »Kunststück« des Vaters nicht für sich allein zu stehen. Aus Sicht der Tochter verlangt es vielmehr ein Pendant: der Roman bezeichnet es als die »Gefühlschronik« der Familie. Um diese erstellen zu können, muss die Erzählerin nicht nur Gefühle aufzeichnen. Sie selbst muss gefühlvoll werden. So legt die ihrem Wesen nach dem Vater ähnliche, nämlich nüchterne Tochter ihre Nüchternheit ab. Dies geschieht zunächst in der Einsamkeit ihres Schreibtischs, es vollzieht sich schließlich noch einmal vor unseren Augen im Verlauf des Romangeschehens. Dieses besteht in wesentlichen Teilen darin, dass die Erzählerin einer Freundin auf einer Party von ihren schreibenden Bemühungen um Ent-Nüchternung erzählt und sich während dieser Erzählung zunehmend betrinkt.¹⁵

Weibliches Schreiben wird so als der bewusste Versuch kenntlich, sich möglichst authentisch – der Alkohol ist Garant dafür – in eine Tradition »weiblich-gefühlvollen Schreibens einzureihen, wie sie mit der Ausbildung der Geschlechtscharaktere im 18. Jahrhundert einhergeht. Diese Tradition,

¹⁴ Lustiger, *So sind wir*, S. 62f.

¹⁵ Im betrunkenen Zustand gelingt der Ich-Erzählerin schließlich der »Eintritt« in eine Fotografie, die ihren Vater beim Handschlag mit einem amerikanischen Soldaten zeigt. Markiert wird so die Möglichkeit einer »unmittelbaren« Teilhabe der nachgeborenen Tochter an der Vergangenheit des Vaters (Lustiger, *So sind wir*, S. 295f.).

die ihre Konturen analog zum realistischen, tatsachengetreuen und doch literarisch anspruchvollen Erzählen der kühnen Köpfe und der kühlen Kerle gewinnt, ist in der Familie der Erzählerin überaus lebendig. So kann sich diese auf die Erzählfreudigkeit ihrer Mutter, vor allem aber auf die Erzählkunst der verstorbenen Großmutter berufen. Diese hätte

[...] die Geschichte [...] ausrollen, anheben und drehen können wie einen hausgemachten Strudelteig. [...] wie Essäpfel hätte sie die Fakten geschält, entkernt und zerkleinert. Dann hätte sie Anekdoten wie Mandelblättchen gestreut [...]. Eine Erzählerin alter Schule, keine Intellektuelle, die mit klugen Worten um sich schmeißt. [...] Denn nur so werden Legenden gewoben und Mythen geschaffen.¹⁶

Weibliches Erzählen wird hier als sinnliches und mythenbildendes charakterisiert, im Romangeschehen selbst wird es als ausuferndes, unkonzentriertes Gerede der Ich-Erzählerin inszeniert. Als solches erhebt es im Namen des Lebens Einspruch gegen den Opferdiskurs, der den Vater auf den Status des ›Überlebenden‹ reduziert sehen möchte. Das so konzipierte weibliche Erzählen entwirft sich dabei nicht als eine Antwort auf die grundsätzliche Sprachnot des Überlebenden. Es entwirft sich vielmehr als eine weibliche Antwort auf das männliche Erzählen des Vaters; mit dessen *Männlichkeit* wird zugleich auch seine *Menschlichkeit* behauptet. Deutlich wird dabei, dass es der Erzählerin im Roman nicht um den Nachweis eines avancierten Gender-Bewusstseins zu tun ist,¹⁷ sondern um die Adressierung ihrer Gefühlschronik an den Vater.¹⁸

¹⁶ Ebd., S. 234.

¹⁷ An einer Stelle des Romans wird diese Erzählhaltung als eine bewusst eingenommene kenntlich gemacht. Ausgehend hiervon ließe sich argumentieren, dass die Klischeehaftigkeit eines solchermaßen als ›weiblich‹ vorgeführten Erzählens im Roman selbst reflektiert wird. Andere Passagen wiederum legen die Vermutung nahe, dass der Roman mit einer solchen Lesart überstrapaziert wäre. Sie fokussieren die Darstellung der gewonnenen ›Gefühligkeit‹ der Ich-Erzählerin auf eine Abgrenzung zu den aufdringlichen Betroffenheitsbekundungen hin, wie sie die Schwester der Erzählerin dem Vater entgegen bringt.

¹⁸ Zusätzliches Gewicht erhält diese Adressierung durch den Umstand, dass es zu der Figur des Vaters, im Roman A.L. genannt, eine Entsprechung im ›wirklichen Leben‹ gibt: den Auschwitzüberlebenden und Historiker Arno Lustiger, den Vater der Autorin. Dieser bestätigte in einigen Interviews, die er nach dem Erscheinen des Romans gemeinsam mit seiner Tochter gab, den ›Empfang‹ der an ihn gerichteten Botschaft.

- b. Manisches Mythologisieren und der protokollierende Dienst der Frau am Familiengedächtnis: Eva Menasses *Vienna*

Eva Menasse verzichtet in ihrem Roman *Vienna* auf solcherart aufgeladene Konstruktionen männlichen und weiblichen Schreibens. Ihre Protagonistin beschränkt sich auf das schlichte Aufschreiben. Als spezifisch weibliches Schreiben konturiert sich dieses Schreiben nicht auf der Folie des großväterlichen Schweigens, das die Zeit der Zwangsarbeit in Wien übergeht, und auch nicht auf der Folie des väterlichen Geredes, das über die schmerzliche Erfahrung des englischen Exils hinweg spricht. Als *weibliches* Schreiben gewinnt das (Auf)Schreiben der Erzählerin erst im Widerspiel mit dem Erzählen des Bruders seine Kontur.

Dieser Bruder befleißigt sich einer geradezu übereifrigen Suche nach den eigenen jüdischen Wurzeln.¹⁹ Die Ich-Erzählerin führt dies auf eine frühe Kränkung zu Studienzeiten zurück. Damals nämlich war der Bruder von einer Kommilitonin öffentlich als Frauenfeind gebrandmarkt worden, eine Bloßstellung, die er in der Folge mit einer identifikatorischen Auseinandersetzung mit dem Judentum und dessen Verfolgungsgeschichte zu kompensieren suchte. Das Interesse des Bruders wird so als eine Reaktion auf die narzisstische Kränkung gedeutet, die ihm durch die Feministinnen zugefügt wurde, die Inanspruchnahme des Shoahdiskurses dient dabei der Wiederherstellung seines männlichen Selbst- bzw. Opferbewusstseins.²⁰

¹⁹ In dem Roman treibt die Suche nach den eigenen jüdischen Wurzeln die wissenschaftliche Arbeit des Historikers so sehr an, dass sie gelegentlich die Grenze zwischen seriöser Datenerhebung und wunschgemäßer Dichtung überschreitet; so wird etwa aus der katholischen eine jüdische Großmutter.

²⁰ In seiner Verbitterung über die erfahrene Ausgrenzung aus dem feministischen Diskussionszirkel seiner Kommilitonin mit dem schönen sprechenden Namen Anny Kennich stürzt sich der Bruder in seine »Popelnik«-Studien (Menasse, *Vienna*, S. 285ff.). Als eine weitere einschneidende Erfahrung des Bruders in seinem Verhältnis zum Judentum wird seine Amerikareise beschrieben. Erfährt er zunächst eine freundliche Aufnahme in dem fremden Land, so wird er bald als »nur vierteljüdische enttarnt und verliert damit zugleich die Aufmerksamkeit und Zuneigung seiner Gastgeber (ebd., S. 328). Umso tiefer vergräbt sich der nun zweifach gekränkte Bruder nach seiner Rückkehr aus Amerika in seine eigene Familiengeschichte und deren jüdische Wurzeln. Dabei vernachlässigt er unrühmliche Aspekte wie etwa Hinweise auf die Vorstrafen seines Großvaters, und dehnt seine Studien schließlich so weit in die Vergangenheit aus, dass ihm eine »würdige« Familiengeschichtsschreibung möglich wird. »Ihm war es ja«, so bemerkt die Ich-Erzählerin ironisch, »immer eher um Heldengeschichten zu tun gewesen, also widmete er sich aufs Neue dem alexandrinischen Bankier und dessen Familie, welcher, wie er herausfand, über die Jahrhunderte diverse hochrangige jüdische Gelehrte entsprossen waren. Ein einziges Mal fragte ich ketzerisch, was das eigent-

All diese Zusammenhänge stellt der Roman im Plauderton her; eingebettet in andere Geschichten und Geschichtchen tragen auch sie einen durchaus anekdotischen, keinen agitatorischen Charakter. Auch diese Ich-Erzählerin schreibt darin eine familiäre Erzähltradition fort; der Roman bezeichnet sie als »manisches Mythologisieren«.²¹ Mit dem Sterben der Elterngeneration nimmt dieses Erzählen ein Ende; umso wichtiger ist es, dass die Ich-Erzählerin es festhält:

Solange mein Vater, meine Mutter, mein Onkel, die Tante Ka und die kleine Engländerin lebten, die die Widersprüche und Ungereimtheiten unserer Familie verkörperten, als Beweis für alles, was möglich ist, so lange konnten wir Kinder die besten Freunde sein und Mitglieder einer Familie. Doch als diese Generation tot war, kämpften wir traurigen Diadochen um eine Deutungshoheit, die vor uns keiner gebraucht hatte. Und so muß es eben hier zu Ende gehen, mit meiner lustigen Familie und mit dem ganzen herrlichen »Em-Emk.²²

Fällt das Ersinnen von Mythen und Legenden bei Gila Lustiger in den Aufgabenbereich *weiblichen* Erzählens, so kommt in Eva Menasses *Vienna* den Frauen beim manischen Mythologisieren lediglich die Rolle von Stichwortgeberinnen für die männlichen Erzähler zu – und, im Falle der Ich-Erzählerin, die der Protokollantin, welche die familiären Anekdoten aufzeichnet.

Bezeichnenderweise ist es eben dieser Gestus des Sich-Bescheidens auf die Tätigkeit der Protokollantin, der die beiden in vielen Punkten so unterschiedlichen Erzählverfahren miteinander verbindet; in beiden Fällen schließt dieser Gestus nicht nur die Dokumentation von Gefühlen, sondern auch das Erfinden von Mythen und Märchen mit ein. Lustigers und Menasses Erzählkonzeptionen befinden sich damit ganz auf der Höhe der Zeit, einer Zeit, in der Erinnerungsforschung, Geschichtswissenschaft und Lite-

lich mit uns zu tun habe, aber da warf er mir vor, für das poetisch und historisch Große und Ganze einfach zu kleinherzig zu sein [...]« (ebd., S. 374).

²¹ In seiner gut gemeinten Penetranz entgeht es dem Bruder, dass der harmoniesüchtige Vater zwar nicht von der »dunklen« Zeit zu sprechen bereit ist, dass er aber sehr wohl an einem Ausflug in die »helle« Zeit des englischen Exils interessiert ist. So ist es nicht der Bruder sondern die Ich-Erzählerin, die mit dem Vater eine Erinnerungsreise nach England unternimmt und die dabei einiges über ihn erfährt. Am Ende des Romans zerbricht die Familiengemeinschaft dennoch. Es ist der Bruder, der sie zerstört. Er, der zu seinem Leidwesen »nur über einen jüdischen Großvater und Vater verfügt, verstrickt sich mit seinen »wolljüdischen« Cousins in eine so schwerwiegende Auseinandersetzung, dass schließlich keine Versöhnung mehr möglich ist.

²² Ebd., S. 393.

ratur im Zeichen der Shoah zusammenfließen.²³ Beide Autorinnen reihen sich damit zugleich allerdings auch in eine keineswegs sonderlich neue Tradition weiblichen Erzählens ein, und zwar weder neu im Blick auf Konzeptionen weiblichen Schreibens überhaupt noch im Blick auf die schreibenden Frauen innerhalb der Zeugnisliteratur, die ihre Aufzeichnungen zumeist als Dokumentationen in den Dienst des Familiengedächtnisses stellen.²⁴

²³ Daniel Levy und Nathan Sznajder beobachten die Herausbildung einer »selbstreflexiven Gedächtniskultur«, in der sich »Gedächtnis und Geschichte vermischen. Und dies wird ganz besonders in der Holocaustgeschichte bzw. ihrer Erinnerung deutlich« (Daniel Levy/Nathan Sznajder, *Der Holocaust im globalen Zeitalter*, Frankfurt a.M. 2001, S. 48). Schlichte Fakten können, so die von Levy und Sznajder vertretene Auffassung, das Geschehen der Shoah nicht wiedergeben. Mündliche und literarische Zeugnisse, in denen sich diese Erinnerungen niederschlagen, erhalten so ein neues Gewicht für die geschichtswissenschaftliche Forschung. Entsprechend lässt sich auch in den Überlegungen des Historikers Jörn Rüsen der Versuch beobachten, das empirisch gewonnene Datenmaterial der Geschichtswissenschaft um die »höhere Wahrheit« der Literatur zu bereichern. Rüsen schließt in seine Argumentation ausdrücklich auch jene Literatur mit ein, die um das Problem der Unsagbarkeit kreist, also um ein Problem, das sich in der Literatur und in der Literaturwissenschaft nicht nur als ein moralisches oder psychologisches, sondern auch als ein ästhetisches Problem darstellt. Rüsen formuliert die Hoffnung, vermittelt über die Literatur einen Zugewinn an Datenmaterial über die inneren, erinnerten Vorgänge zu erhalten. Dafür müsse sich die Geschichtswissenschaft, so fordert es Rüsen, einlassen auf die Literatur und ihren »anderen Modus des Erzählens«. Erst die Offenheit der Geschichtswissenschaft für diesen anderen Modus des Erzählens vermag, so argumentiert er, tatsächlich Auskunft darüber zu geben, was der »Holocaust als reales Geschehen« wirklich war (Jörn Rüsen, »Die Logik der Historisierung. Metahistorische Überlegungen zur Debatte zwischen Friedländer und Brozat«, in: Gertrud Koch (Hrsg.), *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*, Köln u. a. 1999, S. 19–60, hier S. 47). In seinem Roman *Die Vertreibung aus der Hölle* widerspricht Robert Menasse der Auffassung einer »höheren« Wahrheit von *oral history* und Literatur entschieden und redet einer an Fakten orientierten Geschichtswissenschaft das Wort – dies allerdings in Romanform, und zwar in einem Roman, der zeigt, dass die subjektive Aneignung von Geschichte unumgänglich ist.

²⁴ Die von Frauen verfassten Texte, die einen wesentlichen Anteil der gesamten Augenzeugnliteratur ausmachen, verstehen sich zumeist als »einfache Berichte«, die »für Kinder und Enkel verfasst wurden, viele stammen von Frauen, die hier vielleicht einer geschlechtsspezifischen Rolle entsprechen und ihrer Sorge um das Familiengedächtnis Ausdruck verleihen [...].« Constanze Jaiser, »Die Zeugnisliteratur von Überlebenden der deutschen Konzentrationslager seit 1945«, in: Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hrsg.), *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, S. 107–134, hier S. 115.

III. Genderkritische Revisionen:

Minka Pradelskis *Und da kam Frau Kugelmann*

Minka Pradelskis Roman mit dem verheißungsvollen Titel *Und da kam Frau Kugelmann* lässt bereits durch die Wahl des Titels – in dem eine Frau Kugelmann auftritt – mehr gender-Bewusstsein erwarten. Der Roman wird erzählt aus der Perspektive einer Ich-Erzählerin, die nach Israel reist, um dort ein Erbe anzutreten. In Israel angekommen, begegnet die Ich-Erzählerin der beständig essenden, erzählsüchtigen Frau Kugelmann, einer Überlebenden der Shoah. Diese weicht ihr nicht mehr von der Seite und versorgt sie mit Geschichten von früher, aus der erst guten und dann immer schlechter werdenden Zeit ihrer Kindheit in Bendzin. In der Jugendgeschichte der Frau Kugelmann gewinnt die Figur eines Jungen Gestalt, der der Vater der Ich-Erzählerin gewesen sein könnte – denn diese kommt ihrerseits aus einer Überlebendenfamilie, in der – wie in so vielen Überlebendenfamilien – nicht erzählt wurde. Das Verständnis für die Geschichte dieses Jungen, der ihr Vater gewesen sein könnte, hilft ihr, sein Schweigen zu verstehen, das sie als Kind hat innerlich erkalten und erstarren lassen. Diese Erstarrung beschreibt der Roman in einer eindrücklichen Metapher: Seit der Vater die Gespräche mit der Ich-Erzählerin abgebrochen hat, seit sie – wie sie nun weiß – in das Alter kam, in dem er sich die Schuld des Überlebens aufgeladen und seine Kameraden ihrem Schicksal und damit ihrem Tod überlassen hatte –, seither ernährt sich die Protagonistin von Tiefgefrorenem. Diese Vorliebe wird sie im Verlaufe des Romangeschehens nach und nach aufgeben.

Immer stärker wird nun das Bedürfnis der Protagonistin nach den wärmenden Geschichten der Frau Kugelmann. Es wird – in Anspielung auf den französischen Feminismus – als das Begehr nach dem mütterlich-verströmenden Erzählen ironisiert:

Wie ein Säugling nehme ich die warme Milch der Geschichten in mich auf, geide, reife von Neuem in wenigen Stunden heran. Aus dem Bauch der Mutter bin ich blind zur Welt gekommen, umnachtet, als hätte ich meine Augen im feuchten dunklen Geburtskanal verloren. Erst jetzt erlerne ich das Sehen. Ich fühle Wärme in mir aufsteigen, als wachse ein sonnendurchfluteter Baum in mir, ein Baum des Wissens, der Erfahrung, die Wurzeln verwachsen mit meinen Beinen, am Stamm bilden sich Äste, reichen bis in meine Schultern hinein, Blüten treiben in meinen Armen aus, berühren meine Fingerspitzen.²⁵

Die Ich-Erzählerin begreift zunehmend den Sinn ihres Lebens darin, Frau Kugelmann zuzuhören und als »Ohrenzeugin« die Nachfolge der Augenzeugin anzutreten. An diesem Punkt jedoch hat die warme Mütterlichkeit der

²⁵ Pradelski, *Und da kam Frau Kugelmann*, S. 174.

Bella Kugelmann ihre Grenzen.²⁶ Zornig verlangt sie, die junge Frau solle gefälligst ihren eigenen Weg finden²⁷ und ihr nicht ins Handwerk pfuschen: »Einzig und alleine wir, die Zeitzeugen, sind glaubwürdig. Wir sprechen die Wahrheit. Unsere Erinnerung ist unerschütterlich«,²⁸ meint Frau Kugelmann – deren Erinnerungen sich allerdings schon des Öfteren als nicht sehr zuverlässig erwiesen haben. Mit diesem Verdikt ist die Beziehung zwischen den beiden Frauen beendet. Wenn sich die Ich-Erzählerin wenig später, am Ende des Romans, dennoch an den Schreibtisch setzt, um die Geschichte der Bella Kugelmann zu Papier zu bringen, so liegt darin bei aller Treue zu den gehörten Geschichten und zu der Erzählerin, der sie diese Geschichten verdankt, ein emanzipatorischer Akt. Er besteht in der Emanzipation der töchterlichen Autorin von der mütterlichen Erzählerin, und er besteht in der Emanzipation der Generation der Nachgeborenen von der Generation der Augenzeugen.

Nun ist die töchterliche Zuhörerin und spätere Autorin im Roman nicht die *leibliche* Tochter dieser mütterlichen Erzählerin. Es stellt sich sogar heraus, dass Frau Kugelmann selbst zwei Kinder hat. Ihnen gegenüber legt sie eben jene Verschwiegenheit an den Tag, unter der die Ich-Erzählerin in der eigenen Familie so gelitten hat. »Wirkliches« Erzählen wird in Pradelskis Roman somit nicht notwendig als weibliches ausgewiesen, entsprechend ist Schweigen bzw. ein verschweigendes Erzählen nicht notwendig männlich codiert.²⁹ Anstelle dessen entwickelt der Roman die Utopie eines Erzählens jenseits der Geschlechterdichotomie, die Utopie eines Erzählens, das allein an einer Verständigung zwischen den Generationen interessiert ist. Dies geschieht nicht im Dienst eines privaten Familiengedächtnisses, sondern im Dienst einer alle Juden betreffenden Identitätsfindung nach der Shoah auf israelischem Boden. In diesem Sinne, »Weil wir alle Juden sind«,³⁰ bekennt sich auch der irakische Taxifahrer in Tel Aviv zum identitätsstiftenden Trauma des Holocaust.

Den antisemitischen Implikationen der Zusammenführung von Patriarchat und Nationalsozialismus im feministischen Diskurs stellt Pradelski in

²⁶ Bezeichnenderweise verliert Frau Kugelmann bei diesem Ausbruch auf einmal »alles Freundliche und Rundliche in ihrem Gesicht« (ebd., S. 249).

²⁷ Ebd., S. 118.

²⁸ Ebd., S. 248f.

²⁹ Die Konstruktion der Ohrenzeugin ist in Pradelskis Roman ebenfalls nicht notwendig an das Geschlecht der Zuhörenden gebunden: Das nächste »Opfer« des Kugelmann'schen Erzählstroms wird ein junger Amerikaner sein, der auf der Suche nach seinen jüdischen Wurzeln eben in Israel eingetroffen ist.

³⁰ Ebd., S. 122.

ihrem Roman damit das Modell eines dezidiert jüdischen Erzählens in quasi-familiären Gemeinschaften gegenüber.³¹ Seine Spannung erhält dieses so überaus harmonieträchtige Schlusstableau zum einen durch den emanzipatorischen Akt, den – im Unterschied zu Lustiger und Menasse – der Akt des Aufschreibens selbst darstellt. Zum anderen erhält es seine Spannung durch die überzogene Trivialisierung, die bis in die Umschlaggestaltung hineinreicht und die – bei allem Pathos – zugleich mit einem ironischen Augenzwinkern dies versichert: dass jüdisches Leben nicht nur alltäglich werden will, sondern dass es bereits alle Tage stattfindet – und dass es in dieser seiner Trivialität auch Romane hervorbringen kann, die eher an Unterhaltungsliteratur erinnern als an Primo Levi.

IV. Fazit

Wenn Gila Lustiger und Eva Menasse ihr Schreiben als ein ›weibliches‹ inszenieren, so grenzen sie sich von der gegenwärtigen Shoahliteratur männlicher Autoren ab. Mit Metaphern, die dem Bereich häuslicher Tätigkeiten entnommen sind, suchen sie ihr Schreiben erstens als weiblich-sinnliches sowohl vom sachlichen Gestus der Augenzeugenliteratur wie vom intellektuellen Gestus der Nachgeborenen zu unterscheiden. Ihre Erzählerinnen bringen zweitens familiäre Gefühlschroniken mit dezidiert dokumentarischem Charakter hervor. Sie sind damit prinzipiell anders konzipiert als die männlichen, außergewöhnlichen, ›hohe Literatur‹ produzierenden Genies. Minka Pradelski distanziert sich ironisch von der Konventionalität eines solchermaßen als ›weiblich‹ definierten Erzählens.

Und doch ist sie den Entwürfen dieses ›weiblichen Schreibens‹ näher, als es zunächst scheinen mag. Denn deren Kernstück ist nicht so sehr die Konzeption eines weiblichen als vielmehr die eines mythischen Erzählens nach der Shoah, und an diese Konzeption knüpft auch Pradelski an. Diese Konzeption ist, darauf wurde eingangs verwiesen, nicht neu. Sie findet sich bereits in der folgenreichen Umcodierung, die Primo Levi in seinem 1947 auf Italienisch erschienenen, 1961 ins Deutsche übertragenen autobiografischen Roman *Ist das ein Mensch?* vornimmt: Der Schornstein des Krematoriums von Auschwitz tritt darin an die Stelle des biblischen Turms zu Babel.

Neu ist allerdings, dass Autorinnen der *neueren* Shoahliteratur hinter diese überwunden geglaubten poetologischen Positionsbestimmungen zurückzu-

³¹ Die Ich-Erzählerin wird sich wohl nicht nur *erzählend* in eine solch familiäre Gemeinschaft begeben; am Ende des Romans zeichnet sich eine mögliche Liebesgeschichte mit dem Bruder des irakischen Taxifahrers ab.

gehen scheinen und sich dabei auf die Qualitäten eines von Frauen kultivierten mythischen Erzählens besinnen. Auf der Schwelle des Übergangs vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis sind es die Autorinnen, die es sich in ihren Werken zum Ziel setzen, in narrativen Verfahren der kreativen Neu-Mythisierung das Wissen um die Shoah als *Mythos* der Nachwelt zu überliefern – als ein an das gemeinschaftliche Selbstverständnis gebundenes Wissen, nicht als losgelöstes Faktenwissen, über das nur einige Intellektuelle verfügen. Um dies leisten zu können, widmen sie sich dem Finden und *Erfinden* neuer Sinnzusammenhänge, in dem sehr genauen Bewusstsein von dem Problem der Sakralisierung, das sich mit einem solchen Erzählen verbindet. Darin treffen sie sich mit der Vorstellung von einem spezifisch weiblichen Erzählen, das auch Ruth Klüger in ihrer Autobiographie im Bild der Hexenküche ausmalt.

Mit Klüger treffen sie sich auch darin, dass sie das Erzählte in der eigenen Lebenswirklichkeit noch einmal absichern. Sie bekennen sich zu dem autobiografischen Gehalt ihrer Werke – man könnte auch sagen: sie weisen ihn nach.³² So gibt sich der väterliche A.L. aus Gila Lustigers *So sind wir im ›wirklichen Leben‹* als der Historiker und Auschwitzüberlebende Arno Lustiger zu erkennen, als der Vater der Autorin. Der Bruder in Eva Menasses *Vienna* teilt eine Reihe von charakteristischen Eigenheiten mit dem Halbbruder der Autorin, mit dem österreichischen Schriftsteller Robert Menasse. Und Minka Pradelski schließlich widmet ihr Buch über die Utopie eines Erzäh-

³² Dieser Umstand ist Kennzeichen nicht nur der hier näher behandelten, von Frauen verfassten neueren Shoahliteratur, sondern der neueren Shoahliteratur überhaupt: In der Regel handelt es sich bei den Autorinnen und Autoren um Kinder oder Enkel von Überlebenden der Shoah. Während die männlichen Autoren jedoch im Anschluss an aktuelle Fiktionalitätsdiskurse Auffassungen von ›Authentizität‹ und ›Augenzeugenschaft‹ grundsätzlich hinterfragen und stärker den fiktionalen Gehalt ihrer Texte herausstellen, beziehen sich die hier behandelten Autorinnen mindestens ebenso stark auf den autobiografisch verbürgten Wirklichkeitsgehalt ihrer Texte – dies im Sinne eines Erzählens, das nicht von den Erfahrungen der Erzähinstanz abgelöst werden kann, einer Erzählinstanz, die in einem komplexen Wechselverhältnis mit dem Autor oder der Autorin des Textes steht (vgl. hierzu auch Anm. 5). Naheliegenderweise entstehen dabei bisweilen Brüche und Widersprüchlichkeiten in der Bestimmung des Verhältnisses von Fiktionalität und Faktualität; so etwa in den je nach Gesprächslage unterschiedlich gewichtenden Kommentaren, die Gila Lustiger in Interviews und Lesungen abgab, wenn sie zur Figur des Vaters in ihrem Roman und zu der Person ihres Vaters befragt wurde (vgl. hierzu u. a. das im *Spiegel* aufgezeichnete Gespräch zwischen Vater und Tochter: Martin Doerry/Volker Hage, »Das wird dir niemand glauben«, in: *Der Spiegel*, 4/2006, S. 138–142).

lens in ›Ersatzfamilien‹ – ausgerechnet – dem leiblichen Vater ihrer literarischen Konkurrentin, nämlich Arno Lustiger.³³

Im mythischen Erzählen dieser mit autobiographischem Material ausgestatteten Erzählerinnenfiguren ist der Topos der Unsagbarkeit aufgehoben. Er erhält jedoch eine neue – oder doch: weitere – Qualität: In ihm artikuliert sich allererst die Erfahrung, dass sich die Überlebenden oftmals nur in Bruchstücken artikulieren. Einigen dieser Bruchstücke eignet die Qualität literarisch wertvoller Chiffren, anderen nicht. Viele Bruchstücke *bleiben* Bruchstücke, triviale Zeugnisse eines trivialen Lebens – und als solche zu würdigen, eben weil Leben, weil Überleben nicht trivial ist.

Die Leichtigkeit am Rande der Trivialität, mit der die Autorinnen erzählen, unterscheidet ihre Texte von der Schwere ihrer männlichen Vorgänger: von den um Genauigkeit bemühten Berichten der Augenzeugen, von der Bitterkeit der betroffenen Erinnernden und schließlich von der Diskurslast, die die Texte ihrer männlichen Zeitgenossen niederdrückt. Bereit erzählen diese Texte von jüdischem Leben vor und nach der Shoah.

Wenn jedoch von der Shoah selbst die Rede ist, beschränken sie sich auf eingeführte Chiffren: auf die Zahnbürste, mit der der Gehweg zu reinigen war, auf den Berg Schuhe, auf den Handschlag des befreiten KZ-Insassen mit seinem amerikanischen Befreier. Die Chiffren aus den frühen Texten der Augenzeugen gehen ebenso in diese ›weiblich‹ erzählten Texte ein wie die Chiffren aus jener Literatur, der das ›Datum‹ der Wannseekonferenz eingeschrieben ist. Die Celan'schen Mandeln – »Zähle die Mandeln / zähle, was bitter war und dich wachhielt, / zähl mich dazu: / [...] / Mache mich bitter. / Zähle mich zu den Mandeln«³⁴ – sind in diese Romane ›eingebacken‹. Im Plauderton bekommen wir sie vorgesetzt, »Anekdoten wie Mandelblättchen.«

³³ Die Autorin Minka Pradelski setzt sich solchermaßen – dies zumindest legt die im Roman erzählte Geschichte nahe – in ein ziehtöchterliches Verhältnis zu dem Historiker Arno Lustiger. Als zuhörende Ersatztochter hätte sie der leiblichen Tochter Gila Lustiger – deren Roman im selben Jahr erscheint – damit einiges voraus: sie kann sich auf Erzählungen beziehen, die *jener* vorenthalten wurden.

³⁴ Paul Celan, »Zähle die Mandeln«, in: ders., *Mohn und Gedächtnis* (1952). *Gesammelte Werke*, Bd. 1: Gedichte, Beda Allemann/Stefan Reichert (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1983, S. 78.