

Die hohe Kunst des Verdrängens

Literarische Inszenierungen der Grenzen von Erinnerung

Bettina Bannasch

Die deutsche Nachkriegsgesellschaft ist gekennzeichnet von der Tabuisierung der Schoah einerseits und dem Fortleben faschistischen Gedankenguts andererseits. Dabei erweist sich das Erzählverbot, mit dem die Schoah in der Nachkriegsgesellschaft belegt ist, als die Voraussetzung für das unterschwellige Fortleben des Faschismus. So jedenfalls beschreibt es Wolfgang Koeppen in seiner Trilogie über das Deutschland der Nachkriegszeit, die zwischen 1951 und 1954 erschien und eine der frühesten literarischen Auseinandersetzungen mit den gesellschaftlichen Verhältnissen in der Bundesrepublik Deutschland nach 1945 darstellt. Die Auffassung, nach der in der Tabuisierung der Schoah die Voraussetzung für eine ungebrochene Tradierung faschistischen Denkens liegt, teilt eine ganze Generation von Schriftstellern.¹ Sie versucht mit ihrem Schreiben, der solchermaßen mit individualpsychologischen Verhaltensstrategien verknüpften gesellschaftlichen Verdrängung – der deutschen

1 Die Gruppe 47 versammelt die Namen jener Autoren, die – wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise – für diese Auffassung einstehen: Ilse Aichinger, Heinrich Böll, Wolfgang Hildesheimer, Uwe Johnson, Peter Weiss, Hubert Fichte, Ingeborg Bachmann und Paul Celan. In seiner Studie über die Gruppe 47 unterscheidet Klaus Briegleb diese Autoren, die »ihre Arbeitsvoraussetzungen in einem Gedächtnisraum [hatten], in dem sie ein reflektiertes Selbstverhältnis zum Jüngstvergangenen literarisch erarbeiteten«, von dem »Gros der Gruppe« und bezeichnet sie als deren »interne Außenseiter« (Briegleb, Klaus, Ingeborg Bachmann, Paul Celan. *Ihr (Nicht-)Ort in der Gruppe 47 (1952-1964/65). Eine Skizze*, in: Böschstein, Bernhard / Weigel, Sigrid (Hg.), Ingeborg Bachmann und Paul Celan. *Poetische Korrespondenzen*, Frankfurt a. M. 1997, 29-81, hier: 29). Die Kategorisierung als »interne Außenseiter« ist jedoch insofern irreführend, als es sich bei den genannten Autorinnen und Autoren, wie Briegleb selbst zeigen kann, gerade um die »Aushängeschilder« der Gruppe handelt.

›Unfähigkeit zu trauern‹ – und ihren Folgen politisch wirksam entgegenzuarbeiten. Wolfgang Hildesheimer etwa wendet sich in seiner Büchnerpreisrede von 1966, nachdem er zuvor den Indizien des faschistischen Denkens in der deutschen Nachkriegsgesellschaft nachgegangen war, schließlich in einer ironischen Schlusswendung unmittelbar an sein Publikum.

»Ich habe die letzten Worte in polemischer Absicht gesagt, nicht um einer Dankrede ein Pflichtpensum von Aggressivität gewaltsam anzuhängen; nicht weil sich hier die Gelegenheit bot, sondern weil sie sich *aufdrängte*, an unumstößliche Wahrheiten zu erinnern, die – und das möchte ich unterstreichen – anhand von statistischem Material nachprüfbar sind. Dennoch hätte die Höflichkeit es mir verboten, dieses Thema bis zu seinem Ende zu behandeln, wüßte ich nicht, daß hier keiner unter uns ist, der nicht gegen jede Obrigkeit für einen Büchner Partei ergreifen würde.«²

Mit dem Anspruch, in einer Genauigkeit über die Schoah zu berichten, die »anhand von statistischem Material nachprüfbar« ist, reagieren die Autorinnen und Autoren der Nachkriegsliteratur auf das Adornosche Diktum, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch.³ Dabei differieren die Auffassungen von dokumentarischer Genauigkeit. Sie reichen von Enzensbergers Aufforderung »Lies keine Oden, mein Sohn, lies die Fahrpläne: sie sind genauer.«,⁴ die Enzensberger in Gedichtform fasst, bis hin zu Hildesheimers sich unmittelbar auf Adorno beziehende Wendung, nach Auschwitz könnten nur noch Gedichte und die dem Gedicht verwandte absurde Prosa geschrieben werden.⁵ Diese Einwände lassen sich jedoch, auch wenn sie zum Teil als Gegenpositionen zu Adorno formuliert sind, mit dessen Auffassung durchaus in Einklang bringen. Denn Adornos Satz richtet sich nicht auf ein allgemeines Erzählverbot, sondern ist enger gefasst als ein Bilderverbot für die Literatur. Er wendet sich gegen die bilderreiche, ›schöne‹ Sprache der Lyrik, nicht aber gegen ›prosaische‹

2 Hildesheimer, Wolfgang, Büchners atemlose Melancholie. Zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises, in: Ders., Gesammelte Werke, hg. v. Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1967, 31-42; hier: 42 (Hervorhebung im Original).

3 Adorno, Theodor W., Kulturkritik und Gesellschaft, in: Ders., Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitw. v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schulz, Bd. 10.1, Frankfurt a. M., 1977, 11-30, hier: 30.

4 Enzensberger, Hans Magnus, Ins Lesebuch für die Oberstufe, in: Ders., Verteidigung der Wölfe, Frankfurt a. M. 1957, 90.

5 Hildesheimer, Wolfgang, Frankfurter Vorlesungen, in: Ders., Gesammelte Werke, Bd. 7 [wie Anm. 2], 57. Zu Hildesheimer vgl. auch Braese, Stephan, Die andere Erinnerung: jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur, Berlin 2001, 334ff. – Eine Zusammenstellung der in diesem Kontext einschlägigen Texte Adornos und der wichtigsten literarischen Reaktionen bietet Kiedaisch, Petra (Hg.), Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter, Stuttgart 1995.

Dokumentationen und Beschreibungen. Die späterhin durch Adorno vorgenommene Korrektur geschieht daher aus gutem Grund. »Das perennierende Leiden«, so modifiziert Adorno, »hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag es falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben.«⁶ Mit seiner Präzisierung hebt Adorno zwar die problematische Trennung zwischen lyrischer Bildsprache und prosaischer Beschreibung auf. Zugleich aber beschränkt er die Literatur über Auschwitz nun auf eine neue Weise, indem er sie dem Genre der autobiografischen, »authentischen« Erinnerungsliteratur zuschlägt. Nur denjenigen, die dem Druck der qualvollen Erinnerungen nicht standzuhalten vermögen, ist es erlaubt, über Auschwitz zu schreiben. Das Schreiben über die Schoah wird solchermaßen als therapeutischer Akt anerkannt, seine politische wie seine ästhetische Dimension werden jedoch suspendiert: Brüllen ist weder eine gesellschaftlich relevante Handlungsweise noch eine mit ästhetischen Maßstäben zu beurteilende Äußerungsform.

Den Einspruch sowohl gegen das Adornosche Bilderverbot wie auch gegen dessen spätere Modifikation zum Autobiographie-Gebot formuliert Jorge Semprún in seinem Roman *Schreiben oder Leben* noch einmal aus. Mit der Behauptung, es lasse sich »immer alles sagen«,⁷ beharrt er auf der prinzipiellen Möglichkeit eines Erzählens ohne Einschränkungen.⁸ Im Unterschied – nicht im Widerspruch – zu den Äußerungen der Autorinnen und Autoren der fünfziger und sechziger Jahre legt Semprún dabei den Akzent nicht auf die Überprüfbarkeit des eingearbeiteten Datenmaterials, sondern auf die ästhetische Form des Erzählten. Sie ist es, die im Unterschied – und auch hier wieder: nicht im Widerspruch – zum herkömmlichen Belegmaterial, das Statistiken und Fotografien bereithalten, den eigentlich »dokumentarischen« Wert des

6 Adorno, Theodor W., Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit, in: Ders., Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden [wie Anm. 3], Bd. 6, Frankfurt a. M. 1973, 355.

7 »Man kann also immer alles sagen. Das Unsagbare, mit dem man uns ständig in den Ohren liegen wird, ist nur ein Alibi. Oder ein Zeichen von Faulheit« (Semprún, Jorge, *Schreiben oder Leben*, Frankfurt a. M. 1995, 23). Vgl. hierzu den Beitrag von Manuela Günter im vorliegenden Band.

8 »Nicht, daß das Erlebte unsagbar wäre. Es ist unerträglich gewesen, was etwas ganz anderes ist, wie man leicht verstehen wird. Etwas anderes, was nicht die Form eines möglichen Berichts betrifft, sondern seine Substanz. Nicht seine Gliederung, sondern seine Dichte. Zu dieser Substanz, dieser transparenten Dichte werden nur diejenigen vordringen, die es verstehen, ihr Zeugnis in ein Kunstwerk, einen Raum der Schöpfung zu verwandeln. Oder der Neuschöpfung. Nur die Kunstfertigkeit eines gebändigten Berichts vermag die Wahrheit des Zeugnisses teilweise zu übermitteln. Aber das ist nichts Außergewöhnliches: so geht es mit allen großen historischen Erfahrungen« (ebd., 155).

Werks ausmacht. Denn es ist eine Erfahrung zu dokumentieren, die sich außerhalb jeder Konvention und Erwartung ereignete. Die Alltagssprache, mit ihren konventionellen Zeichen wie jede Sprache auf gesellschaftliche Verständigung angelegt, muss an ihr scheitern. Annähern kann sich dieser Erfahrung nur eine Sprache, die jenseits der gewöhnlichen Kommunikationszusammenhänge steht, die künstlerische Sprache. Um sich der außergewöhnlichen Erfahrung der Schoah sprachlich annähern zu können und sie so mitteilbar zu machen, setzt Semprúns Ich-Erzähler seine Hoffnung auf eine Erweiterung der Alltagssprache.

Im Rückgriff auf romantische Traditionen gilt seine Hoffnung der sprachlosen Musik, deren Zeichen nicht zu ›lesen‹ sind und die doch etwas mitteilt. Dem Roman, in dem Semprúns Ich-Erzähler seine Erinnerungen an das Konzentrationslager aufzuzeichnen plant, möchte er daher eine musikalische Grundstruktur unterlegen. Sie soll auf die musikalischen Erinnerungen Bezug nehmen, die sich für den Erzähler mit dem Konzentrationslager verbinden und so einen unmittelbaren Zugang zum Erlebten ermöglichen als die immer schon gesellschaftlich vermittelte Sprache.⁹ Doch nimmt der Ich-Erzähler bald wieder Abstand von seinem Vorhaben.

»Es kam mir nicht unsinnig vor, eine um einige Stücke von Mozart und Louis Armstrong strukturierte Erzählform zu entwerfen, um die Wahrheit unserer Erfahrung aufzustöbern. Aber es stellte sich heraus, dass sich mein Plan nicht verwirklichen ließ, zumindest nicht sofort und in seiner systematischen Totalität. [...] Nur ein Schrei aus der Tiefe der Eingeweide, nur eine Totenstille hätte das Leiden auszudrücken vermocht.«¹⁰

Von derselben Hoffnung wie Semprúns Ich-Erzähler lassen sich auch in der Nachkriegsliteratur der fünfziger und sechziger Jahre jene Versuche leiten, die im grenz-

9 »Die Musik würde sein Nährstoff sein: seine Matrix, seine imaginäre formale Struktur. Ich würde den Text wie ein Musikstück aufbauen, warum nicht? Er würde in der Atmosphäre aller Musik jener Erfahrung schwimmen, [...]« (ebd, 191).

10 Die Passagen über das ›musikalische Schreiben‹ in *Schreiben oder Leben* können als eine Reflektion über die erzählerischen Konsequenzen verstanden werden, die Semprún in Auseinandersetzung mit Prousts Modell der *mémoire involontaire* entwickelt. Doch distanziert sich Semprún ausdrücklich von Prousts identitätsstiftendem Erinnerungsmodell. Die von Semprún geschilderte Erinnerungstätigkeit führt das Ich gerade nicht »zu einer glücklichen Vereinigung mit der Vergangenheit und damit zu einem erneuten Zeit- und Lebensgefühl: es führt in eine Art von Zeitloch, das Epochen verbindet, die Wirklichkeit der Gegenwart in Frage stellt und den Protagonisten in den Horror zurückwirft. Es zeigt die Auflösung des Ichs, des Individuums, das darum kämpft, Zeit und Raum, Realität und Traum zu ordnen [...]« (Siguán, Marisa, Über Sprache und ihre Grenzen: einige Beispiele zur Bewältigung von Sprachlosigkeit in der Literatur (Jean Améry, Primo Levi, Jorge Semprún), in: Hass-Zumkehr, Ulrike / Kallmeyer, Werner / Zifonum, Gisela (Hg), Ansichten der deutschen Sprache, Tübingen 2002, Seite 614).

erweiternden Widerspiel mit der Musik die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache erweitern möchten. Damit aber ist unvermeidlich die Schwierigkeit verknüpft, die Semprún beschreibt: innerhalb der Sprache verbleiben zu müssen und doch nur jenseits der Sprache, in einem unartikulierten »Schrei aus der Tiefe der Eingeweide« an die Substanz dessen heranzureichen, was eigentlich sprachlich vermittelt werden soll. Auch wenn viele der Autorinnen und Autoren der Nachkriegsliteratur nicht in dem persönlichen Dilemma gefangen sind, das Semprún für seinen Protagonisten beschreibt, stellt sich ihnen dieses Darstellungsproblem auf der poetologischen Ebene. Denn nur indem die Grenzen des Mediums Literatur durchbrochen werden, lässt sich erzählend auf den Zivilisationsbruch verweisen, den die Schoah darstellt. Semprúns Ich-Erzähler kommt schließlich zu der Einsicht, dass die Diskrepanz zwischen privater, nicht mitteilbarer Leiderfahrung und politischem Anspruch nicht aufzulösen ist – es sei denn, wie es der Titel des Romans nahe legt, um den Preis des eigenen Lebens. In Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* ist es die Mutter des Ich-Erzählers, die das eigene Überleben nicht zu überleben vermag; sie stirbt an den Spätfolgen der Schoah. Ihr Tod ist ein Beleg für das Fortleben des Faschismus, der nicht nur die Gegenwart der Nachkriegsgesellschaft bestimmt, sondern der über die traumatischen Erinnerungen der Opfer in die Gegenwart hinein reicht.¹¹ Der Ich-Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands* ergreift das Wort stellvertretend für die Mutter und für die anderen Toten, an die das Werk erinnert. Wie die jüngere Generation der Autorinnen und Autoren in der deutschen und österreichischen Literatur nach 1945, so stellt auch er gegen das allgegenwärtige Verdrängen und Vergessen sein Schreiben in den Dienst des Totengedenkens und der politischen Erinnerungsarbeit.

11 James E. Young beschreibt dieses Phänomen als das Verhältnis von »Geschichte« und »Nachgeschichte« (vgl. hierzu den Beitrag von Habbo Knoch im vorliegenden Band). In der psychologischen Forschung bestimmt Hans Keilson mit dem Begriff der »dritten traumatischen Sequenz« »die Nachgeschichte selbst als traumatisierend [...], so daß sie nicht mehr als zeitliche Kontur später oder verspäteter Folgen der vorausgegangenen traumatischen Ereignisse erscheint.« (Erdle, Birgit R., Bachmann und Celan treffen Nelly Sachs. Spuren des Ereignisses in den Texten, in: Böschenstein / Weigel (Hg.), Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen [wie Anm. 1], 85-115, hier: 86).

1. Vergessen und Vergeben

In dem Roman *Der Tod in Rom* (1954), der nach *Tauben im Gras* (1951) und *Das Treibhaus* (1953) seine Trilogie über das Deutschland der Nachkriegszeit beschließt, charakterisiert Wolfgang Koeppen Deutschland als »die Heimat der Davongekommene[n], einmal vom Schreck Geschüttelte[n] und dann Vergessende[n]«,¹² als das Land, in dem Vergessen und Vergeben eins sind.¹³ Dem zweckdienlichen Vergessen der »Mitläufer« stellt Koeppen die Erinnerungsbilder der Täter zur Seite. Sie, die ihre Täterschaft auch nach 1945 nicht verleugnen, schließen sich dem kollektiven Vergessen nicht an. Vielmehr verlängern sie ihre Täterschaft in die Gegenwart der Romanhandlung hinein, so wie Gottlieb Judejahn, der Deutschland verlassen musste und nun als Waffenhändler und militärischer Ausbilder in einem Wüstencamp tätig ist. Aus seiner Perspektive, also aus der Perspektive eines Täters, ruft Koeppens Roman die Erinnerungsbilder an die Shoah auf.

»Judejahn bedauerte nicht, getötet zu haben, er hatte zu wenig getötet, das blieb seine Schuld, aber der Wirbel, den man nachher um sein bißchen Töten gemacht hatte, beschäftigte ihn doch, schmeichelte und ärgerte ihn, wie ein anrühiger Ruhm eben schmeichelt und ärgert, und band Judejahn dergestalt an seine Opfer, daß der Gedanke an die mißlungene Endlösung der Judenfrage, der Gedanke an die von ihm befohlenen Massenerschießungen, die Erinnerung an die Photographien nackter Frauen vor dem Leichengraben nur perverse Vorstellungen in ihm weckten, es war Sünde, sich mit Jüdinnen zu vermischen, es war Arthur Dinters vom kleinen Gottlieb verschlungene »Sünde wider das Blut«, aber der Gedanke an die Sünde reizte die Hoden, regte die Samenzellen an, [...]«¹⁴

Der Blick des Täters auf das photographisch genaue Erinnerungsbild belegt die ungebrochene Fortsetzung nationalsozialistischer Täterschaft. Das Ende des Krieges hat seinen Blick nicht verändert. Die Grenze zwischen der Erinnerung der Täter und dem Vergessen der »Davongekommenen« ist dabei in Koeppens Roman keineswegs scharf gezogen; vielmehr erweisen sich die vergesslichen Deutschen, treffen sie auf Gleichgesinnte, als durchaus erinnerungswillig.

Eine Grenze verläuft dagegen zwischen der Generation der Eltern und der der Söhne in ihrem Verhältnis zur nationalsozialistischen Vergangenheit. Dabei zeichnet der Roman für die Generation der Söhne drei Wege nach. Zum einen das Festhalten am faschistischen Denken der Eltern. Zum zweiten die Abkehr von der Tätergenera-

12 Koeppen, Wolfgang, *Der Tod in Rom*, Frankfurt a. M. 1954, 30.

13 So denkt der Faschist Gottlieb Judejahn: »Erstens war er im Recht und war immer im Recht gewesen, und zweitens, wie wehte denn der Wind: Vergeben und vergessen« (ebd., 21).

14 Ebd., 157.

tion, die jedoch nur mit Hilfe einer Unterwerfung unter andere autoritäre Strukturen, in diesem Falle die der katholischen Kirche, möglich ist und die als Irrweg gekennzeichnet wird. Zum dritten eröffnet sich ein tatsächlicher Ausweg, der Weg in die Kunst, genauer: in die ›neue Sprache‹ der Musik. So verbindet die Hauptfigur des Romans, der junge Komponist Siegfried Pfaffrath, mit seinem künstlerischen Schaffen zugleich den Wunsch, dem geistigen Erbe seiner Eltern etwas entgegenzuhalten.¹⁵ Der Glaube, den Siegfried Pfaffrath in die politische Dimension seines künstlerischen Schaffens legt, findet Wiederhall in der Hoffnung des Dirigenten Kürenberg, der seine Musik zur Aufführung bringt.

»Er erwartete von Siegfried die Überraschung, eine noch nie gesprochene Sprache. Sie würde dem allgemeinen Gehör, das hinter dem schnellen Lauf der Zeit zurückgeblieben ist, schrecklich klingen; aber sie würde neue Kunde bringen. Neue Kunde für ein paar Menschen, die die neue Botschaft hören konnten.«¹⁶

Die ›neue Sprache‹, als deren Wegbereiterin das Werk des Komponisten Siegfried Pfaffrath erscheint, ist zwar noch nicht erreicht. Doch wird in der Beschreibung des Höreindrucks von Ilse Kürenberg, der Frau des Dirigenten, deutlich, welche tiefe Beunruhigung die Musik bereits jetzt schon hervorruft. Sie bietet quälende, disharmonische Klangfolgen; Siegfried ist einer der ›Neutöner‹, die in der Nachfolge Arnold Schönbergs komponieren. Ilse Kürenberg möchte von diesen grellen Tönen in dem »nordischen Totentanz«¹⁷ Siegfrieds nichts hören. Ihrer heiteren Wesensart

-
- 15 »Die Musik«, beantwortet Siegfried Pfaffrath für sich die Frage, warum er komponiert, »war nicht dazu da, die Menschen zu ändern, aber sie stand in Korrespondenz mit der gleichfalls geheimnisvollen Macht der Zeit, und so konnte sie vielleicht mit der Zeit zu großen Veränderungen beitragen, aber was ist in der Zeit ein Jahrhundert, was ein Jahrtausend, wir messen die Zeit aus dem Standort unseres flüchtigen Lebens, aber wir wissen nicht, was die Zeit ist« (ebd., 127).
- 16 Ebd., 54. Am Ende des Romans wird Siegfried Pfaffrath den Plan fassen, seine Arbeit an der nächsten Komposition in der Wüste zu beginnen, um aus ihr die »Musik zu empfangen« (ebd., 177). Der Roman bricht Siegfrieds Hoffnungen in die Reinheit der Wüste zugleich jedoch wieder ironisch, wenn die Parallelhandlung zeigt, dass die Wüste auch dem Faschisten Gottlieb Judejahn Unterschlupf und Einkommen bietet.
- 17 »Doch als die Musik einsetzte, wußte sie, daß er wirklich ein Mystiker war, ein deutscher Priester und ein deutscher Mystiker, denn auch in Siegfrieds Symphonie war trotz aller Modernität ein mystisches Drängen, eine mystische Weltempfindung, von Kürenberg lateinisch gebändigt, aber Ilse Kürenberg ergündete jetzt, warum ihr die Urkomposition bei aller Klarheit der Wiedergabe unsympathisch blieb. Es war zu viel Tod in diesen Klängen, und ein Tod ohne den heiteren Todesreigen auf antiken Sarkophagen. Zuweilen bemühte sich die Musik um diese Sinnenfreude der alten Grabmale, aber dann hatte Siegfried falsche Noten geschrieben, hatte sich in den Tönen

entsprechend, die »nichts zu berühren scheint, die Leben und Tod hinnimmt, wie die Sonne lacht, wie der Regen fällt«, bevorzugt sie einen »heiteren Todesreigen.«¹⁸

Mit der so vorgenommenen Charakterisierung des Höreindrucks erweist sich als ein wichtiger Referenztext für Koeppens Roman Theodor W. Adornos 1949 erschienene Arbeit *Philosophie der neuen Musik*, deren erster Teil dem Werk Arnold Schönbergs gewidmet ist. Am Beispiel von Schönbergs Kompositionen begreift Adorno die besondere Qualität der neuen Musik darin, dass sie die Leidenschaften unmittelbar zum Ausdruck bringt. Die neue Musik, so führt Adorno aus, registriert das Unbewusste, den Schock, das Trauma, sie gleicht »psychoanalytischen Traumprotokollen.«¹⁹ Demgemäß enthüllen sich in Koeppens Roman die Gründe für Ilse Kürenbergs Ablehnung der Komposition Siegfried Pfaffraths erst auf einer tieferen Ebene. Denn Ilse Kürenbergs Geschichte ist die einer ins Exil geflohenen Jüdin, deren Vater in Deutschland ermordet wurde. Ihre Heiterkeit ist keineswegs ungebrochen. Sie entspringt vielmehr der bewussten Entscheidung, sich den eigenen leidvollen Erinnerungen nicht mehr stellen zu wollen.²⁰ Ihr Höreindruck, der das Bedrohliche, das in Siegfrieds Komposition enthalten ist, sehr genau registriert hat, findet sich nach dem Konzert in der Wirklichkeit bestätigt, als Siegfrieds Angehörige das Künstlerzimmer betreten. Ilse Kürenberg sieht sich plötzlich wieder mit den Tätern von einst konfrontiert.

»Ilse Kürenberg kannte sie nicht, und doch kannte sie diese Leute, und es war ihr, als bräche eine Mauer auf, hinter der man Gespenster eingemauert hatte. Sie hatte sie nie wieder sehen wollen; sie wollte sich an die Gespenster nicht erinnern und nun waren die Gespenster da, waren durch die Mauer gebrochen, Feuerkugel eines brennenden Hauses, die Mordleuren eines alten Vaters. Sie ahnte, daß dies Siegfrieds Familie war, Leute aus ihrer Stadt, die sie vergessen hatte, Nazis aus ihrem Heimatort, an den sie nicht denken wollte. Und sie ahnte auch, wer Judejahn war, der Mann im

vergriffen, sie wurde trotz Kürenbergs kühler Konduktion grell und maßlos, die Musik verkrampfte sich, sie schrie, das war Todesangst, das war nordischer Totentanz, eine Pestprozession, und schließlich verschmolzen die Passagen zu einer Nebelwand. Es war kompositorisch nicht einmal mißlungen, es war in seiner Art begabt, Ilse Kürenberg hatte ein feines Gehör, die Musik erregte sie, aber es war Nebelunheimlichkeit darin, die perverse Hingabe an den Tod, die ihr widerstrebe, die ihr gräßlich war und sie widerwillig erregte« (ebd., 144).

18 Ebd., 94.

19 Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, in: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden* [wie Anm. 3], Bd. 12, Frankfurt a. M. 1975, 44.

20 »Jetzt beunruhigte sie Siegfrieds Musik, und sie wollte nicht beunruhigt werden. Es war ein Ton da, der sie wehmütig machte. Sie hatte aber in ihrem Leben erfahren, daß es besser sei, Leid und Wehmut zu fliehen. Sie wollte nicht leiden. Nicht mehr. Sie hatte genug gelitten« (Koeppen, *Der Tod in Rom* [wie Anm. 12], 17).

Hintergrund, der Mann der Endlösung, der sie mit entkleidenden Blicken ansah. Sie dachte: Ich will nicht so träumen.«²¹

Ilse Kürenbergs energisch aufrecht erhaltene Gelassenheit erweist sich als der Versuch, den fortgesetzten Alptraum der faschistischen Wirklichkeit in ein unwirkliches Traumgeschehen zu überführen. Ihr Vergessen beschreibt die Notwendigkeit, die Erinnerung an die Schoah zu verdrängen, um nicht – wie die Mutter in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* – an den Spätfolgen des Erfahrenen zugrunde zu gehen.

Die Weigerung, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, ermöglicht Ilse Kürenberg jedoch nicht nur das Weiterleben. Sie erlaubt es ihr zugleich, dieses Weiterleben nicht in den Dienst der Rache zu stellen. Die persönliche Verzichtleistung auf Erinnerungsbilder an die Schoah wird damit nicht nur als eine private Überlebensstrategie beschrieben. Sie wird darüber hinaus zugleich auch als eine bewusste politische Verhaltensweise ausgewiesen, die sich dem Fortschreiben des nationalsozialistischen Denkens in Kategorien der »Sippenhaftung«²² entgegenstellt. Ilse Kürenberg scheitert mit ihrem Angebot. Am Ende des Romans fällt sie den Schüssen des Faschisten Gottlieb Judejahn zum Opfer. Der »Neuanfang«, den auszurufen nur den Opfern zukäme, ist im faschistischen Nachkriegsdeutschland nicht möglich. Doch belässt es Koeppen nicht bei diesem desillusionierten Blick auf die Möglichkeiten einer gesellschaftlichen Veränderung. Nach Ilse Kürenberg stirbt schließlich auch Gottlieb Judejahn, der monströse Täter von einst und heute. Und so präsentiert der Roman mit seiner Hauptfigur, dem Komponisten Siegfried Pfaffrath, zu guter Letzt doch einen Hoffnungsträger. Er, der Angehörige einer neuen Generation, wird durch seine in eine politische Botschaft »übersetzbare« Musik eine »neue Sprache« schaffen, mit deren Hilfe die Gesellschaft zur Auseinandersetzung mit der Erinnerung genötigt werden wird.

21 Ebd., 152.

22 »Sie dachte: bin ich angesteckt, bin ich angesteckt von der Gemeinheit, angesteckt von dieser Simplizität des in Gruppen Denkens, angesteckt von der Gruppenfeindschaft, von dem brutalen Unsinn der Sippenhaftung, wie sie es nannten, bin ich gegen Siegfried und gegen seine Musik, weil er zu dieser Familie gehört? Er ist nicht glücklich mit ihnen. Ich weiß, er hat sich getrennt. Aber warum sehe ich die andern, wenn ich ihn sehe? Sie dachte: ich will keine Rache, ich habe sie nie gewollt, Rache ist etwas Schmutziges, aber ich will nicht erinnert werden, ich kann es nicht ertragen, erinnert zu werden, und Siegfried, er kann nicht dafür, er erinnert mich, und ich sehe die Mörder. [...] Ihr fester Körper stand fest auf dem Boden. Sie hatte standgehalten. Sie hatte dem Sturm widerstanden. Der Wind würde sie nicht davontragen. Aber etwas in ihr sehnte sich danach, davongetragen zu werden« (ebd., 175).

Um diese Botschaft unmissverständlich formulieren zu können, bedient sich Koeppen gelegentlich der groben Mittel der Groteske und der Überzeichnung, der holzschnittartigen Charakterzeichnung wie einer reißbrettartigen Verknüpfung der Handlungsstränge – bis hin zur Zusammenführung aller Fäden im Schlussteil. Die Erschießung der Jüdin Ilse Kürenberg bedeutet den Lesern, dass die Rede vom Fortleben des Faschismus in der deutschen Nachkriegsgesellschaft nicht nur eine metaphorische ist. Sie beschreibt eine tatsächliche, tödliche Bedrohung. Die solidarische Parteinahme des Romans für Ilse Kürenberg, dem Opfer des Faschismus von gestern und heute, ist eindeutig. Zugleich befreit Koeppens Versuch, ohne Pathos und Emphase das Fortleben des Faschismus in der deutschen Nachkriegsgesellschaft zu dokumentieren, den Roman aus der Nachbarschaft deutscher Betroffenheitsliteratur. Dem Anspruch auf Wirklichkeitsbeschreibung entsprechend, wählt Koeppen in seinem Roman die Perspektive und den Ton eines nüchternen, allwissenden Erzählers, der Daten erhebt und sein Material auswertet.²³

Koeppens Unterscheidung in zwei Formen des Bilderverbots – in das Vergessen der Opfer als eine aktive, lebensnotwendige Verdrängungsleistung und in das Vergessen der Täter als einen Akt, der halb höherer Verordnung, halb bequemer Fahrlässigkeit geschuldet ist – markiert eine entscheidende Differenz in der Nachkriegsliteratur hinsichtlich ihres Umgangs mit dem Bilderverbot. So mag es zunächst erstaunen, dass sich die Autorinnen und Autoren der deutschen und österreichischen Nachkriegsliteratur, in deren Werken die überlebensnotwendige Verdrängungsleistung der Opfer ebenfalls eine zentrale Rolle spielt – Wolfgang Hildesheimer, Ingeborg Bachmann und Ilse Aichinger –, nicht auf Koeppen beziehen. In der Frage der Solidaritätserklärung mit den Opfern, die *Der Tod in Rom* so nachdrücklich herausstellt, wird jedoch ihre Differenz zu Köppen deutlich. »Auf das Opfer«, so nämlich formuliert Ingeborg Bachmann in einem Fragment gebliebenen Text, »darf sich keiner berufen.«

23 Bereits der Titel des Romans mit seiner Anspielung auf Thomas Manns *Tod in Venedig* verweist darauf, dass das Werk als programmatischer »Einwand gegen eine Kunstübung [zu verstehen ist], die der Ausdruck einer gemäßigten Moderne, einer gebildeten Meisterlichkeit ist« (Quack, Josef, Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit, Würzburg 1997, 244). Koeppens Erzählposition als die eines »betroffenen Beobachter[s]« (Treichel, Hans-Ulrich, Das Geräusch des Vergessens. Realitäts- und Geschichtserfahrung in der Nachkriegstrilogie Wolfgang Koeppens, in: Oehlenschläger, Eckhart (Hg.), Wolfgang Koeppen, Frankfurt a. M. 1987, 47-74, hier: 66) zu verstehen, trifft daher zwar zu recht die politisch engagierte Positionsbestimmung, die Koeppen in seinem Roman vornimmt. Sie verzichtet jedoch auf die hier vorgenommene Unterscheidung zwischen »solidarischem« Bekenntnis und unmittelbarer Zugehörigkeit.

»Es ist nicht wahr, daß die Opfer mahnen, bezeugen, Zeugenschaft für etwas ablegen, das ist eine der furchtbarsten und gedankenlosesten, schwächsten Poetisierungen. [...] Auf das Opfer darf sich keiner berufen. Es ist Mißbrauch. Kein Land und keine Gruppe, keine Idee darf sich auf ihre Toten berufen.«²⁴

Eine Berufung auf die Opfer kennzeichnet Ingeborg Bachmann als die Fortsetzung nationalsozialistischer Täterschaft: als die Fortsetzung des Denkens über den Menschen als ›Menschenmaterial‹. Dies gilt auch für jede Form der Solidaritätserklärung. In einer Gesellschaft, die als nach wie vor faschistische, also nicht als eine *Nachkriegsgesellschaft* sondern als eine Gesellschaft im fortgesetzten Kriegszustand erfahren wird, kommt die Geste der Solidarität einem Akt der Distanznahme gleich. Die Protagonisten in den Werken Hildesheimers, Bachmanns und Aichingers sind selbst unmittelbar Betroffene, von ihren Erinnerungen an die Schoah und dem Wissen um die Schoah gequälte und von der aktuellen faschistischen Gewalt der nur so genannten Nachkriegsgesellschaft Bedrohte.

Diese Auffassung hat poetologische Konsequenzen. Sie erfordert ein Schreiben, das nicht im Habitus des objektiven, allgegenwärtigen Beobachters Opferfiguren zeigt, die Verdrängungsleistungen erbringen. Vielmehr verlangt sie ein emphatisches Schreiben, das sich nicht nur, wie bei Koeppen, von einer naiven ›Betroffenheitsprosa‹, sondern auch von solidarischen Meinungsbekundungen unterscheidet. Es ist eine Prosa, die selbst Verdrängungsstrategien inszeniert, ein unzulängliches, ungenaues, von Auslassungen gekennzeichnetes Erzählen. Nur in ihren Brüchen und Unstimmigkeiten gestattet sie den flüchtigen Blick auf traumatische Bilder, die sich jedem sprachlichen Zugriff entziehen. Die erzählerische Herausforderung der Schoah, die Versprachlichung des Unsagbaren, wird von ihr als Herausforderung zurückgewiesen und bleibt unbeantwortet: Erzählt wird ›oberflächlich‹ in einer ›behelfsmäßigen‹ Sprache.

2. Inszeniertes Vergessen

In einem Briefwechsel mit Ingeborg Bachmann aus dem Jahr 1959 erörtert Wolfgang Hildesheimer die Frage, ob sich der Autor unter der Erfordernis eines emphatischen Schreibens überhaupt noch von seinen Figuren zu lösen vermag. Bachmann antwor-

24 Bachmann, Ingeborg, [Auf das Opfer darf sich keiner berufen], in: Dies., Werke, Bd. 4, hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster, München / Zürich 1978, 335.

tet Hildesheimer mit dem Verweis auf eine Entscheidung, die vor allen Stilfragen zu treffen sei, von einer »schmerzhaftesten und schwersten Wendung – zu einem Warum, einem Woraufhin, einem Wozu, und sei es auch nur dialektisch anzugeben.«²⁵ Hildesheimer führt daraufhin aus, dass

»[...] für mich das Schreiben ein ewiges Herumdrehen und Winden vor dem Eingangstor zu diesem Schmerz ist. Ich will nicht hindurch, weil ich die Folgen nicht absehe, (oder vielleicht allzu klar absehe?) Ich fürchte, daß ich – zum Teil unbewußt – vor der allerletzten Konsequenz des Schreibens zurückschrecke, nämlich: meine Lebenssubstanz dazugeben. Wenn ich sie dazu gebe, dann habe ich sie verloren, dann fließt sie in die Arbeit ein, und mein Leben versickert, es höhlt mich aus, untergräbt mein Erlebnisvermögen, meine Rezeptionsfähigkeit. Vielleicht bin ich gar kein Schriftsteller, denn Erleben ist für mich nicht gleichbedeutend mit Schreiben, jedenfalls werde ich niemals ein erstrangiger Schriftsteller werden, denn das Schreiben kommt für mich nicht an erster Stelle, und das zahlt mir das Schreiben heim. Was ich zu Papier bringe, ist, auch von mir aus gesehen, immer nur das Zweitbeste, das beste schlucke ich wieder hinunter, um es zu behalten.«²⁶

Für die literarische Darstellung des Dilemmas, sich zwischen Leben und Schreiben entscheiden zu müssen, wählt Hildesheimer in seinem 1965 erschienenen Roman *Tynset* die Figur eines Schläfers, dessen Schlaf durch Alpträume gestört wird. Erzählt wird aus der Perspektive des Ich-Erzählers, dessen Schlafstörungen die gesamte Romanhandlung durchziehen.²⁷ Die Ursachen seiner Schlafstörungen bleiben dem Ich-Erzähler verborgen. Offenkundig haben sie jedoch etwas mit seinen zunehmend verblässenden Erinnerungen zu tun. Diese sind es, die ihn bei seiner Suche nach Einschlafmethoden endgültig um den Schlaf bringen. »Scheinheilig« ziehen sie dem Schlafsuchenden entgegen, nur um plötzlich »einen entsetzlichen Kern [zu enthüllen], angesichts dessen Grinsen der Schlaf entflieht, endgültig.«²⁸ Dem freudlosen

25 Hildesheimer, Wolfgang, Briefe, hg. v. Silvia Hildesheimer u. Dietmar Pleyer, Frankfurt a. M. 1999, 95.

26 Ebd., 97.

27 »Ich will versuchen zu schlafen, aber irgend etwas hat mich aufgestört, ich habe schon vergessen, was es war, und ich will versuchen, mich nicht daran zu erinnern; will versuchen, sanft in andere Bahnen zu gleiten, an anderes zu denken, ich will hoffen, daß dieses andere nicht auch etwas Verstecktes enthält, das mich aufstört.« (Hildesheimer, Wolfgang, *Tynset*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2 [wie Anm. 2], 15).

28 Ebd., 74. Das Entsetzliche tritt dem Erzähler auch am Tag aus den unscheinbarsten Alltagsgegenständen entgegen, an die sich schreckliche Erinnerungen knüpfen, so wie etwa die Lampenschirme die Erinnerungen an Lampenschirme aus Menschenhaut in ihm wachrufen (ebd., 81).

Leben des Protagonisten ist nur durch den Tod zu entkommen,²⁹ durch einen Tod jedoch, der nichts Tröstliches an sich hat.³⁰

Das »Wissen darum, daß alles sich wiederholt«,³¹ macht es dem Ich-Erzähler in *Tynset* unmöglich, sich seinen Erinnerungen bewusst zuzuwenden. Vielmehr versucht er, sich diesem Wissen im Schlaf zu entziehen. Die Unmöglichkeit dieses Unterfangens beschreibt der Roman auf zweifache Weise. Zum einen berichtet er auf der Handlungsebene von den Schlafstörungen des Protagonisten. Zum anderen verleiht Hildesheimer dem Romanstoff die Form eines Rondos. So äußert er sich in einem späteren Interview:

»Ja, *Tynset* hat wirklich Rondo-Form, das heißt, das Rondo, das Grundthema des Rondos ist das Schreckliche, das Furchtbare, das der Ich-Erzähler vergessen will, und das, wenn man so will, ich als Wolfgang Hildesheimer vergessen will.«³²

Hildesheimers Interviewäußerung lässt den Vergessenswunsch der Romanfigur mit seinem eigenen zusammenfallen.³³ Die Formulierung zeigt, dass Hildesheimer die in dem frühen Briefwechsel mit Ingeborg Bachmann formulierte Position nicht aufgegeben hat: die unüberbrückbare Kluft zwischen Schreiben und Leben, zwischen *Darüber* Schreiben und *Überleben* bleibt bestehen. Um für Erinnern und Schreiben nicht den Preis des Lebens – weder den der Romanfiguren noch des eigenen – ent-

29 Der Ich Erzähler erinnert sich an jemanden, dessen Namen er – der vom Pathos des einfachen Namens durchdrungen ist (ebd., 139) – jedoch bereits vergessen hat und der »mit dem Tode davonkam« (ebd., 38).

30 »[...], aber ich weine nicht, nicht mehr, [...], der Tod wird, wenn er gnädig ist, die Erinnerung an anderes tilgen – aber ich denke, daß er nicht gnädig sein wird, er ist es selten, hat es nicht nötig« (ebd., 81).

31 Ebd., 106.

32 Hildesheimer, Wolfgang, Ich werde nun schweigen. Gespräch mit Hans Helmut Hillrichs in der Reihe Zeugen des Jahrhunderts, hg. v. Ingo Hermann, Göttingen 1993, 42.

33 Hildesheimer bekräftigt diese Position noch einmal in dem Gespräch über *Tynset*: »Aber in der Tat habe ich mir in *Tynset* und noch mehr in *Marbot* viele Sachen vom Leibe geschrieben, die ich seitdem abgestreift, und zwar nicht verdrängt, sondern tatsächlich vergessen habe« (ebd., 47). Im Unterschied zu der hier vertretenen Auffassung einer konsequenten Entwicklung versteht Weigel *Tynset* als Indiz dafür, daß Hildesheimer in der Folge die im Briefwechsel mit Bachmann benannte Schwelle überschritten habe. »Hildesheimer [...] wird in den folgenden Jahren die genannte Wendung vollziehen – der Einakter *Nachtstücke* und das Hörspiel *Monolog* bezeichnen die Schwelle – und mit seinem Roman *Tynset* (1965) eine Sphäre jener Erinnerungen betreten, an deren Eingangstor der Schmerz steht« (Weigel, Sigrid, Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, Wien 1999, 472).

richten zu müssen, bleibt nur das »Herumdrücken und Winden vor dem Eingangstor zu diesem Schmerz.«

Auch Ingeborg Bachmanns 1971 veröffentlichter Roman *Malina* erzählt die Geschichte eines weiblichen Ich, das um eine Zeit kreist, die es nicht erinnern kann, und das von unerträglichen Alpträumen verfolgt wird. In diesen Träumen findet es sich der Willkür einer (Gott-)Vaterfigur ausgeliefert, die mit den Attributen nationalsozialistischer Täterschaft versehen ist.

»Ich habe den sibirischen Judenmantel an, wie alle anderen. Es ist tiefer Winter, es kommt immer mehr Schnee auf uns nieder, und unter dem Schnee stürzen meine Bücherregale ein, der Schnee begräbt sie langsam, während wir alle auf den Abtransport warten, auch die Fotografien, die auf dem Regal stehen, werden feucht, es sind die Bilder aller Menschen, die ich geliebt habe, und ich wische den Schnee ab, schüttele die Fotografien, aber es fällt weiter Schnee, meine Finger sind schon klamm, ich muß die Fotos begraben lassen. Ich verzweifle nur, weil mein Vater mit ansieht, was ich zuletzt noch versuche, denn er gehört nicht zu uns, ich will nicht, daß er meine Anstrengungen sieht und errät, wer auf diesen Fotografien ist.«³⁴

Die schrecklichen Träume des Ich – in diesem Traum: sein misslingender Versuch, die Bilder der geliebten Menschen vor dem Vergessen zu bewahren und vor dem Blick der (Gott-)Vaterfigur zu verbergen – sind nicht mehr zu bewältigen. Das Ich, dies machen die Träume in *Malina* deutlich, ist zu keiner »gesunden« Distanznahme mehr fähig. Es kann sich nicht den Opfern als den Anderen zuwenden und die Geschichte als Vergangenheit von sich abspalten.³⁵

Obgleich das Ich sich scheinbar aus freiem Willen und ohne die Einwirkung fremder Gewalt dafür entschieden hat, in einen Riss in der Wand einzugehen, lautet der letzte Satz des Romans »Es war Mord.« Der doppelbödigen Konstruktion des Romans entsprechend ist dieser Mord nicht als die Tötung einer konkreten Romanfigur, sondern als die Konstitution einer Erzählerfigur unter mörderischen Bedingungen zu verstehen: als Bachmanns Versuch einer Antwort auf die Frage, wie nach Auschwitz erzählt werden kann. In den letzten Passagen des Romans, in denen das weibliche Ich dem männlichen Erzähler Malina seine Geschichte übergibt, ändert sich seine Ausdrucksform. Sein Sprechen wird zu Musik; durchgängig bis zum Schluss sind den Äußerungen des Ich nun in Klammern gesetzte Tempibezeichnungen

34 Bachmann, Ingeborg, *Malina*, in: Dies., »Todesarten«-Projekt, Bd. 3.1., bearb. v. Dirk Göttsche unter Mitw. v. Monika Albrecht, München / Zürich 1995, 522.

35 In diesem Sinne ist auch die Weigerung des Ich zu verstehen, mit den Opfern solidarisch zu sein, »solidarisch«, seltsames Wort! es ist mir gleichgültig. Ich soll eine Unterschrift geben, aber mein Vater gibt sie, er ist immer »solidarisch«, ich weiß aber nicht einmal, was das heißt« (ebd.).

gen vorangestellt. In Interviews über ihren Roman hat Bachmann wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass es sich dabei um eine Komposition handle. Diese Bemerkung bezieht sich zum einen darauf, dass in dem Text alle Motive und Themen auf eine außerordentlich komplexe Weise miteinander in Beziehung gesetzt sind. Zum anderen richtet sie die Aufmerksamkeit auf die zentrale Bedeutung, die der Musik in dem Roman zukommt – allen voran Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*.

Adornos *Philosophie der neuen Musik* erweist sich damit als ein Bezugstext nicht nur für Koeppens *Der Tod in Rom*, sondern auch für Bachmanns *Malina*. Die psychoanalytischen Traumprotokolle, mit denen Adorno Schönbergs Musik vergleicht und die für Koeppens Beschreibung der Komposition Siegfried Pfaffraths und des Höreindrucks von Ilse Kürenberg eine entscheidende Rolle spielen, greift auch Bachmann mit den Träumen ihres Ich auf. Doch anders als Koeppen geht es ihr in *Malina* nicht um die Qualität der neuen Sprache, für die diese Musik einsteht, sondern um Formfragen. Gleich den Träumen nämlich, so schreibt Adorno, bricht die neue Musik die Tabus der Form.³⁶ Sie beinhaltet, so heißt es,

»Kleckse, die [...] als Boten des Es gegen den kompositorischen Willen sich festsetzen, die Oberfläche verstören und von der nachträglichen Korrektur so wenig wegzuwischen sind wie Blutspuren im Märchen. Das reale Leid hat sie im Kunstwerk zurückgelassen zum Zeichen, daß es dessen Autonomie nicht länger anerkennt.«³⁷

Dementsprechend sieht Adorno das Neue in der Kompositionsweise Schönbergs in der Form.

»In der Form überlebt was sonst vergessen ist und unmittelbar nicht mehr zu reden vermag. Was einmal Zuflucht suchte bei der Form, besteht namenlos in deren Dauer. Die Formen der Kunst verzeichnen die Geschichte der Menschheit gerechter als die Dokumente.«³⁸

Im Unterschied zu Koeppen unternimmt Bachmann keine Beschreibung des Klangeindrucks in Anlehnung an Adorno. Vielmehr überträgt sie in *Malina* das bei Adorno beschriebene kompositorische Verfahren auf die Literatur. Das ›Selbstvernichtungs-

36 Vgl. Greuner, Suzanne, Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Argument-Sonderband, Hamburg / Berlin 1990, bes. S. 76ff. Greuner macht auf die Passage zu den »psychoanalytischen Traumprotokollen« in Adornos *Philosophie der neuen Musik* aufmerksam. Es entgeht ihr jedoch die im Hinblick auf *Malina* entscheidende Verknüpfung mit dem Begriff der Komposition.

37 Adorno, Theodor W., Philosophie der neuen Musik, in: Ders., Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden [wie Anm. 3], Bd. 12, Frankfurt a. M. 1975, 44f.

38 Ebd., 47.

projekt« des Ich in *Malina* ist mit Adorno als eine »Komposition«³⁹ zu verstehen – wengleich auch, im Unterschied zu Adorno, der diese Übertragung von der Musik auf die Literatur (bezeichnenderweise) nicht selbst vornimmt, als die Herausbildung einer *literarischen* Form nach 1945.

Diese Verknüpfung leistet Paul Celan in seiner Büchnerpreisrede von 1960. Celan reagiert damit auf die zweite Fassung der *Philosophie der Neuen Musik*, die erstmals 1953 erscheint und die 1959 von Adorno noch einmal überarbeitet wird. Adorno fügt darin seinen Schlussbetrachtungen im Schönberg-Teil die Bestimmung der neuen Musik als »Flaschenpost« hinzu.⁴⁰ An diese Bestimmung schließt Celan an, wenn er in der *Meridian*-Rede den Begriff verwendet und auf die Möglichkeiten des Schreibens nach Auschwitz bezieht.⁴¹ Vergleichbar der Adornoschen Vorstellung von dem Leiden, das der Form der neuen Musik eingeschrieben ist, entwickelt Celan die Auffassung, dass jedem Gedicht, insbesondere aber dem Gedicht in der Literatur nach 1945, ein »Datum« eingeschrieben ist. Dieses Datum ist in Celans Rede der 20.

39 In diesem Sinne schließlich wird Bachmann selbst auch am Ende des Romans nicht nur als eine literarische, sondern auch als eine musikalische »Komponistin« tätig: das letzte Notenbild des *Pierrot lunaire*, das in den Roman eingefügt ist, bietet keine Zitation, sondern zeigt ein von der Autorin eigenmächtig verändertes Notenbild. Bachmann verkürzt es um einige Takte, so dass dem Notenbild ihres Romans das »Fehlen« des namenlosen Ich eingeschrieben ist. Diese Notentombage kann »hinsichtlich der Genese Malinas als neuer Erzähler, als Spur der Störung gelesen werden« (Corina Caduff, Musik als Erinnerungsfigur bei Ingeborg Bachmann, in: Ingeborg Bachmann, Text + Kritik, H. 6, 1995, 5. Aufl. Neufassung, 99-110, hier: 109, Anm. 14).

40 Adorno beschließt seinen überarbeiteten Schönberg-Teil mit den Worten: »Die Schocks des Unverständlichen, welche die künstlerische Technik im Zeitalter der Sinnlosigkeit austeilt, schlagen um. Sie erhellen die sinnlose Welt. Dem opfert sich die neue Musik. Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, sich dem Schein zu versagen. Keiner will mit ihr etwas zu tun haben, die Individuellen so wenig wie die Kollektiven. Sie verhallt ungehört, ohne Echo. Schießt um die gehörte Musik die Zeit zum strahlenden Kristall zusammen, so fällt die ungehörte in die leere Zeit gleich einer verderblichen Kugel. Auf diese letzte Erfahrung hin, die die mechanische Musik stündlich durchmacht, ist die neue Musik spontan angelegt, auf das absolute Vergessen sein. Sie ist die wahre Flaschenpost« (Adorno, Philosophie der neuen Musik [wie Anm. 37], 126).

41 Zu den Korrespondenzen zwischen Adornos Philosophie der neuen Musik und Celans Poetologie vgl. Seng, Joachim, »Die wahre Flaschenpost«. Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan, in: Frankfurter Adorno Blätter VIII, hg. v. Rolf Tiedemann, Göttingen 2003, 151-176. Vgl. auch Kohn-Waechter, Gudrun, Dichtung als »Flaschenpost« bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann, in: Böschstein / Weigel (Hg.), Ingeborg Bachmann und Paul Celan – Poetische Korrespondenzen [wie Anm. 1], 211-230, hier bes. 227, Anm. 22.

Januar, der Tag der Wannseekonferenz. Im Einschreiben dieser Daten sieht er das Neue in der Dichtung der Nachkriegsliteratur.

»Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ›20. Jänner‹ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben?

Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?«⁴²

Mit seinen Überlegungen zum ›Datum‹ unternimmt Celan den Versuch, die Schoah dem diskursiven Gerede zu entziehen, zugleich aber angesichts der Schoah dem Kunstwerk einen autonomen Status zu verweigern. Die Autonomie des Kunstwerks nicht länger anzuerkennen bedeutet jedoch auch – und hier gehen die Konsequenzen für die Prosa über Celans Überlegungen zur Lyrik hinaus – die Autonomie der ›Datenträger‹ nicht länger anzuerkennen. Bachmann, die sich ihr gesamtes Werk hindurch mit Celans Poetologie in Bezug auf die Möglichkeiten eines Schreibens nach Auschwitz auseinandergesetzt hat, folgt mit ihrer ›Komposition‹ des Romans *Malina* den durch Celan und Adorno ausgelegten Linien und erweitert die bei Adorno und Celan auf Musik und Dichtung beschränkten Überlegungen auf die Prosa. Daraus erwächst eine eigenständige Position, die im Blick auf die Form für die Inszenierung des Verdrängten die Prosa der Lyrik vorzieht. Im Unterschied zur Lyrik, die auf Vorwissen und Zusatzinformationen angewiesen ist, damit die eingeschriebenen ›Daten‹ richtig entschlüsselt werden können, kann die Prosa den Rahmen selbst bereit stellen, der das Unausgesprochene und Unausprechliche sichtbar macht. Durch das so bestimmte Verhältnis von Lyrik und Prosa erhält die Lyrik wieder ihre alte Rolle als utopische Hoffnungsträgerin zurück, als die Vermittlerin zwischen Musik und Sprache. In dieser Funktion allerdings ist sie, dies macht der Prosatext *Malina* deutlich, nur noch aus der Negation heraus zu denken. Dies bedeutet nicht, dass Bachmann mit ihrer Auffassung an das frühe Bilderverbot Adornos wieder anschließt, das das Schreiben von Gedichten zur Barbarei erklärte. Vielmehr geht es Bachmann um die notwendige Kontextualisierung der Sprachbilder, wie sie die Lyrik hervorbringt. Nur vor dem Hintergrund einer nach den Gesetzen der neuen Musik komponierten Prosa sind die Bilder, ist die utopische Qualität der Musikalität der lyrischen Sprache in der Literatur nach Auschwitz noch denkbar.

42 Celan, Paul, Der Meridian. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises am 22. Oktober 1960, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 3, hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitw. v. Rolf Bücher, 187-202, hier 196.

In Bachmanns Roman ist das verstummte und »ermordete« weibliche Ich, das »unmittelbar nicht mehr zu reden vermag«, in der neuen Form aufgehoben. Als eine »Blutspur« bleibt es in der Erzählform des männlichen Malina sichtbar, in den Rissen der Erzählung scheint es auf. Was jedoch verschwindet, ist die lyrische Singstimme des Ich. Mit ihrem Verstummen wird der Anspruch aufgegeben, schreibend zu einer »neuen Sprache« zu finden, die, wie es in Bachmanns frühem Text *Musik und Dichtung* noch heißt, aus der Verbindung von Musik und Sprache hervorgeht.⁴³

In seinem Briefwechsel mit Bachmann deutete Hildesheimer bereits an, welche literarischen Konsequenzen der Verzicht auf die »neue Sprache« nach sich zieht: das »Schlucken« des Besten und das Niederschreiben des Zweitbesten. Die Hinwendung zum Zweitbesten⁴⁴ und zum »Nebenbeisprechen«⁴⁵ formuliert nun 1976 Ilse Aichinger in der Titelgeschichte ihres Bandes *Schlechte Wörter* explizit zu einem poetologischen Programm aus. Der Text zeigt, dass die Entscheidung für das zweitbessere Sprechen am Rande des Vergessens angesiedelt ist. So erklärt die Erzählerin gleich zu Beginn:

»Ich gebrauche jetzt die besseren Wörter nicht mehr. *Der Regen, der gegen die Fenster stürzt*. Früher wäre mir da etwas ganz anderes eingefallen. Damit ist es jetzt genug. *Der Regen, der gegen die Fenster stürzt*. Das reicht. Ich hatte übrigens gerade noch einen anderen Ausdruck auf der Zunge, er

43 In dem 1959 entstandenen Text *Musik und Dichtung* schreibt Bachmann den beiden Künsten ein Verhältnis der wechselseitigen Befruchtung zu. Kann die Sprache »durch Musik ihrer Teilhabe an einer universalen Sprache wieder versichert werden« so gerät die sprachlose Musik »mit den Worten in ein Bekenntnis, das sie sonst nicht ablegen kann. Sie wird haftbar, [...], sie wird politisch, mitleidend, teilnehmend [...]« (Bachmann, Ingeborg, *Musik und Dichtung*, in: Dies., *Werke* Bd. 4 [wie Anm. 24], 60f.).

44 Vgl. Reichensperger, Richard, *Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 1991. »Diese Hinwendung zum »Zweitbesseren«, zu den Vergessenen und Außenseitern, die in den Orten des Leidens und des Widerstands *Dover* und *Privas* aufzufinden sind, ist der Brennpunkt der neuen Prosaform: Auf der Geschlagenen-Seite (Celan) setzt endlich die Sprache ein« (ebd., 21). Vgl. hierzu auch Thums, Barbara, *Poetik des Vergessens*, in: Dies. / Herrmann, Britta (Hg.), »Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit.« Zum Werk Ilse Aichingers, Würzburg 2001, S. 108-123.

45 »Das ist nebenbei gesprochen, aber auch das Nebenbeisprechen will gelernt sein. Und wer es nicht in *Dover* gelernt hat, wird es schwer damit haben. Er wird trotz aller Bemühungen immer wieder ins Hauptsächliche zurückfallen und es wird ihn bedrücken« (Aichinger, Ilse, *Dover*, in: Dies., *Schlechte Wörter*, Frankfurt a. M. 1976, 34-37, hier: 36).

war nicht nur besser, er war genauer, aber ich habe ihn vergessen, während der Regen gegen die Fenster stürzte oder das tat, was ich im Begriff war, zu vergessen.«⁴⁶

Die Entscheidung gegen ›das Beste‹ der Sprache wird ausgewiesen als die Konsequenz aus der Erfahrung der Unzulänglichkeit der Sprache, einer Sprache, die wahllos ist wie das Leben selbst.⁴⁷ Vor diesem Erfahrungshintergrund verweigert sich die Entscheidung für das Zweitbeste einer sprachlichen Genauigkeit, die dazu auffordert, die unerträgliche Erfahrung aufzuzeichnen. In Aufnahme der Zeile »Sammle den Untergang« aus einem Gedicht von Günter Eich artikuliert das Ich in Aichingers Text seine Weigerung, nach genauen Formulierungen für die schreckliche Erfahrung zu suchen. Die Ungenauigkeit von ›Schlafliedern‹ ist die einzige sprachliche – oder besser: sprachlich-musikalische – Form, die Leben ermöglicht und dem Tod seine Tröstlichkeit zurückgibt.

»Sammle den Untergang hieß es unlängst, es klang wie ein Gebot. Das möchte ich nicht. Wenn es eine Bitte wäre, so wäre sie zu überlegen, aber Gebote jagen mir Angst ein. Deshalb bin ich auch zum Zweitbesseren übergegangen. Das Beste ist geboten. Deshalb. Ich lasse mir nicht mehr Angst machen, ich habe genug davon. [...] nein, weg mit den Untergängen, sie ziehen unerwünschte Genauigkeiten an und kommen in keinem Schlaflied vor. [...] So läßt es sich leben und so läßt es sich sterben und wem das nicht ungenau genug ist, der kann es in dieser Richtung ruhig weiter versuchen. Ihm sind keine Grenzen gesetzt.«⁴⁸

In Aichingers Werk ist das Verdrängen der Erinnerungsbilder mehr als nur die hilflose Gegenwehr der Opfer gegen die schrecklichen Erfahrungen, die sie gemacht haben. Vielmehr wird das Vergessen zu einer eigenen Kunstform erhoben, die schwer zu erlernen ist und die kultiviert werden kann. In dem Hörspiel »Nachmittag in Ostende« unterhalten sich die beiden Frauen Beatrice und Louisa über die Raffinessen der hohen Kunst des Vergessens.

»BEATRICE [...] Zu häkeln habe ich auch verlernt.

LOUISA von neuem interessiert Konnten Sie häkeln?

BEATRICE Stäbchen! Ganze Westen.

LOUISA Und um es zu verlernen? Wie lange brauchten Sie?

46 Aichinger, Ilse, Schlechte Wörter, in: Dies., Schlechte Wörter [wie Anm. 45], 7-10, hier: 7 (Hervorhebung im Original).

47 »Niemand kann von mir verlangen, daß ich Zusammenhänge herstelle, solange sie vermeidbar sind. Ich bin nicht wahllos wie das Leben, für das mir auch die bessere Bezeichnung eben entflohen ist. Lassen wir es *Leben* heißen, vielleicht verdient es nichts besseres. *Leben* ist kein besonderes Wort und *sterben* auch nicht. Beide sind angreifbar, überdecken statt zu definieren« (ebd., 8).

48 Ebd., 9f.

BEATRICE Sieben Wochen.

LOUISA Ich kann mehr als häkeln.

BEATRICE Südöstlich soll es bessere Orte geben, gegen andere Disziplinen.[...]

LOUISA Ich hatte gute Lehrer. Hören Sie? *Sie summt vor sich hin.* Das Tristanmotiv. Unauslöschlich.

BEATRICE Dagegen soll Saint Lazare gut sein.

LOUISA Ich ertrage es. Ich will nur handarbeiten verlernen. Die schwierigsten Muster, auch die halbschwierigen, die man mir an manchen Nachmittagen meines zwölften Jahres beibrachte. Aber ich halte es nirgends lange aus. Es muß mit Eastbourne zusammenhängen und mit der Änderung meines innersten Wesens: Ich brauche Welt. Sie ahnen nicht, wie fest gerade schwierige Muster haften, wenn sie erlebbar sind. Sterne, Fische, Segel im Plattstich, auch Jagdszenen oder den Wal-fischfang im geeigneten Moment. Nachts könnte ich die Strickanleitung in jede Tapete ritzen.

BEATRICE Ich sah Seeleute, die hatten sie am Unterarm.«⁴⁹

Die Tätowierungen am Unterarm zu vergessen ist Ziel der Überlebensübungen in den Werken Ilse Aichingers. Gegen die simple Kunst des Mordens stellt die Autorin die hohe Kunst des Vergessens. Misslingt die Verdrängung, ist die Figur zum Tode verurteilt, einem Tod allerdings, der als ein »Mord« verstanden werden muss: als eine Spätfolge des nationalsozialistischen Tötungsprogramms.

3. Auslöschende Prosa

Im Rückblick auf diese poetologischen Überlegungen der Nachkriegsliteratur in Deutschland und Österreich, insbesondere als Antwort auf Bachmanns *Malina*, entsteht 1986 Thomas Bernhards umfangreicher Roman *Auslöschung*. Er kreist noch einmal um die Frage, wie nach Auschwitz erzählt werden kann. Bernhard konterkariert darin ironisch alle Versuche, die Grenzen der Sprache zu verlassen, um in eine reine Sphäre der Musik zu gelangen. Vielmehr hat die Sprachlosigkeit der Musik in dem Heimatland seines Protagonisten Franz Joseph Murau traditionsgemäß stets nur dazu gedient, der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zu entgehen.

»Das Land der Musik sind wir ja nur, weil bei uns der Geist immer völlig unterdrückt worden ist. Wir sind ein durch und durch musikalisches Volk geworden, weil wir ein durch und durch ungeistiges geworden sind in den katholischen Jahrhunderten [...], in dem Maße, in welchem uns durch den

49 Aichinger, Ilse, *Nachmittag in Ostende*, in: Dies., *Auckland. Hörspiele*, hg. v. Richard Reichensperger, Frankfurt a. M. 1991, 111-158, hier: 142f.

Katholizismus der Geist ausgetrieben worden ist, haben wir die Musik aufkommen lassen, immerhin verdanken wir diesem Umstand Mozart, Haydn, Schubert, sagte ich.«⁵⁰

Bernhards Ich-Erzähler Franz Joseph Murau, so heißt es in dem Roman immer wieder, bringt nur mehr Ausgelöschtes zu Papier. Der Begriff des Auslöschens richtet sich dabei zum einen auf die inhaltliche Tätigkeit Muraus. Im Akt des Schreibens löscht er die Hölle der nationalsozialistischen Vergangenheit und ihrer Fortdauer in der Gegenwart der österreichischen Nachkriegsgesellschaft aus. Zum anderen richtet sich der Begriff des Auslöschens auf die poetologische Ebene der Schriften Muraus. Anders als das Ich in Bachmanns *Malina*, das zahllose flammende Briefe verfasst, die es sorgsam vor den Augen des nüchternen Malina verbirgt, schreibt Franz Joseph Murau von vornherein eine erloschene Prosa. Sein schreibender Ich-Erzähler hat den Versuch aufgegeben, die Grenzen der Sprache zu überschreiten. Er bringt nur mehr Werke von minderer literarischer Qualität hervor. Gemeinsam mit seiner Freundin Maria verwirft er sie alle – und übergibt sie dem Feuer.⁵¹ In der Pervertierung der nationalsozialistischen Bücherverbrennung, die diese Szene darstellt, inszeniert der Roman mit der Verbrennung von Ausgelöschtem eine Paradoxie. Es gibt nur einen – ganz pragmatischen – Grund dafür, warum ausgerechnet *Auslöschung* der einvernehmlichen Bücherverbrennung mit Maria entgangen und nicht wie die anderen Werke dem Feuer übergeben worden ist: Der Ich-Erzähler ist nach der Fertigstellung seines Manuskripts verstorben und ein Herausgeber zeichnet für die Überlieferung des Werkes verantwortlich. In Bachmanns Roman *Malina* ist es das Ich mit seiner erhitzten künstlerischen Inspiration, das ermordet wird, um dem nüchternen Erzähler Malina das Feld zu überlassen und den Roman *Malina* zu ermöglichen. Bei Bernhard gibt es nur mehr einen nüchternen Erzähler. Er wird nicht gewaltsam »ermordet«, sondern er stirbt. Sein unspektakulärer Tod ermöglicht nicht das Werk, er verhindert lediglich dessen Verbrennung. Bernhards Roman denkt die Konsequenzen zu Ende, die sich aus der Einsicht ergeben, dass Literatur nach 1945 nur mehr als »kunstlose« denkbar ist. Als solche ist sie nicht viel wert; zu Recht, so befindet Murau, werden seine Manuskripte nicht aufbewahrt.

Bernhard zeigt keinen traumatisierten, sondern einen geschichtsbewussten Erzähler. Doch findet auch dessen Erzählen seinen Anlass in der Sprachlosigkeit von Opferfiguren: des Bergmanns Schermaier, der während des Krieges von seinem bes-

50 Bernhard, Thomas, *Auslöschung*, Frankfurt a. M. 1986, 145.

51 »Maria ist die Unbestechliche, die mit meinen Manuskripten so verfährt, wie sie es verdienen, dachte ich. Habe ich das von ihr geprüfte Manuskript weggeworfen, bin ich erleichtert, dachte ich. Dann umarme ich sie und wir sehen beide zu, wie das Manuskript in ihrem Ofen verbrennt. Das ist mit Maria zusammen immer ein Höhepunkt, ein Glückszustand, dachte ich« (ebd., 541).

ten Freund denunziert wurde, und seiner Frau, die noch Jahre später immer wieder zu weinen beginnt.

»Der ihn angezeigt hat und in die Strafanstalten und Zuchthäuser und Konzentrationslager gebracht, hat ihn nach dem Kriegsende auf den Knien darum angebettelt, er möge sich nicht an ihm rächen. Der Schermaier rächte sich nicht, er spricht nicht mehr darüber, mit niemandem, nur manchmal bricht seine Frau, wenn ich bei ihnen bin und mit ihnen ihr einfaches Essen esse, in Tränen aus, weil sie noch heute diese Zeit nicht ertragen kann; der Schermaier ist nicht entschädigt oder doch nur auf die abstoßendste Weise vom Staat mit einem lächerlichen, bescheidenen Geldbetrag sozusagen abgefunden worden für seine Leiden, die ihm der nationalsozialistische Ungeist zugefügt hat, während dem Massenmörder, der heute in Altaussee lebt, von demselben Staat eine immense Pension an jedem Monatsersten überwiesen wird, die ihm ein luxuriöses Leben garantiert, dachte ich.«⁵²

In der Geschichte vom Nachbarn macht *Auslöschung* das Fortleben des Faschismus im Österreich der Nachkriegszeit auf zweifache Weise sichtbar. Zum einen in der gegenwärtigen Wirklichkeit, die den Nachbarn mit einer guten Altersversorgung ausstattet, während Schermaier nicht einmal eine Entschädigung erhält. Zum anderen in der traumatischen Erinnerung der Frau, auf deren Gegenwartigkeit ihr Weinen verweist. Der Verzicht auf Rache, der sich im Schweigen der Schermaiers artikuliert, impliziert die Möglichkeit eines gesellschaftlichen »Neuanfangs«. Das fahrlässige Vergessen und Verdrängen der Täter verunmöglicht jedoch jede »Wiedergutmachung«, die als politischer Akt diesem Verzicht entspräche. Der Neuanfang findet nicht statt.

Die Nähe dieser Konstruktion in *Auslöschung* zu Koeppens *Der Tod in Rom* ist deutlich. Dies gilt selbst noch für die Schlusspassage des Romans, in dem Muraus Testament geöffnet wird. Bernhards einst von Österreich nach Italien ausgewandeter Protagonist Murau überschreibt den Familiensitz Wolfsegg, Versammlungsort der Faschisten von gestern und heute, der jüdischen Kultusgemeinde in Wien. Die ebenso einfache wie überraschende Schlusswendung, die Bernhards Roman nimmt, ist vielfach als eine geschmacklose Anbiederung an Fragen der »Vergangenheitsbewältigung« kritisiert worden. Ohne Zweifel ist dieser Effekt als Provokation intendiert. Die »platte« politische Positionierung, die Bernhards Roman vornimmt, verweigert sich jedoch – anders als Koeppens *Der Tod in Rom* – jeder Hoffnung in die unmittelbar politisch einsetzbare Schlagkraft einer »neuen Sprache« der Kunst. Mit der Verehrung, die Bernhards Protagonist Murau der Lyrik entgegenbringt, knüpft der Roman zwar ebenfalls an die romantische Utopie der »anderen Sprache« der Kunst an. Diese allerdings zielt nicht auf eine konkrete politische Utopie, sondern auf

52 Ebd., 447.

das utopische Land, das die Lyrik jenseits aller Nationalismen erschließt.⁵³ Der Verzicht auf eine »poetische« Sprache in konkreten politischen Zusammenhängen ist dabei, wie Bernhards Roman zeigt, nicht gleichbedeutend mit dem Verzicht auf eine politische Stellungnahme.

Anders als Koeppen und ebenso wie Hildesheimer, Bachmann und Aichinger setzt Bernhard nicht auf die Position des nüchternen Beobachters. Sein Ich-Erzähler Murau befindet sich im Gegenteil beständig in höchster Erregung, in einer Erregung, die er zu einer eigenen »Übertreibungskunst« entwickelt hat. Je lauter und variantenreicher die wortgewaltigen Tiraden des Bernhardschen Ich-Erzählers Murau erklingen, umso deutlicher wird die Sprachlosigkeit der Schermaiers »hörbar«. Doch ist Murau zugleich auch durchaus bewusst, dass sein auslöschendes Schreibverfahren kein unproblematisches ist. Indem Murau seine Rede zum Gerede werden lässt, wenn auch zum kunstvoll stilisierten, gerät er mit seinem poetologischen Auslöschungsprojekt in die Nähe zur Auslöschungs-Ideologie der Nationalsozialisten.

»Ich habe mit diesen Menschen nichts zu tun, heißt ja nicht, daß sie abgeschafft gehörten, wie oft gedacht wird, wie fast immer gedacht wird. Und ich dachte, daß ich, obwohl ich anders denke, mich selbst in der Zwischenzeit zu ihrem Abschaffer und Auslöcher gemacht habe und also so denke, wie zu denken ich den andern als inkompetent und unzulässig verwerfe.«⁵⁴

Die »prosaische« Erzählliteratur ist – anders die der Musik verwandte, bilderreiche Lyrik, die von ihrem Anspruch her außerhalb der Alltagssprache steht – immer schon Teil des diskursiven Geredes. Dem Erinnerungsgebot der Schoah verpflichtet, muss sie darauf bestehen, dass »immer alles zu erzählen« ist; nur so kann sie dem allgegenwärtigen Vergessen und Verdrängen entgegenwirken. Zwar ist von den traumatischen Bildern, die den Protagonisten verschlossen bleiben, nicht zu erzählen. Wohl aber davon, wie sich die sprachlosen Bilder in den Träumen artikulieren und in den Verdrängungsstrategien der Überlebenden Kontur gewinnen. Der Verzicht darauf, erzählend aus der Darstellung dieser Verdrängungsstrategien »Kunst« zu machen, der in der Entscheidung für das »Zweitbeste« liegt, hat neben der psychologischen Cha-

53 Bernhard läßt in diesem Zusammenhang seinen Ich-Erzähler Murau auf Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* Bezug nehmen. In *Auslöschung* dienen die Gedichte der Freundin Maria, hinter der sich eine Hommage an Bachmann verbirgt, als der Inbegriff einer vollkommenen lyrischen Sprache. Zu Bernhards Hommage an Bachmann in *Auslöschung* vgl. meine Ausführungen in: Bannasch, Bettina, Österreich, ans Meer begnadigt. Von Bernhards Einspruch gegen die (Wieder-)Entdeckung der Heimat bei Bachmann, in: Jablkowska, Joanna / Pólrola Malgorzata (Hg.), Nationale Identität. Aspekte, Probleme und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur, Lódz 1998, 359-379.

54 Bernhard, *Auslöschung* [wie Anm. 50], 368.

rakterzeichnung der Protagonistinnen und Protagonisten ganz pragmatische Gründe. Da die Sprache an die Erfahrung der Schoah nicht heranreicht, muss sie sich mit dem Zweitbesten begnügen. Das sprachlich nicht zu Erfassende kann sie nur unzulänglich umschreiben. Unmittelbar verknüpft mit dieser Sprachproblematik – die, wie Semprún zu recht bemerkt, auf alle außergewöhnlichen historischen Ereignisse zutrifft – hat der Verzicht auf ›Kunsthierarchie‹ im Schreiben über die Schoah darüber hinaus moralische Gründe. Diese lassen sich nur apodiktisch formulieren: Die Unsagbarkeit der Erfahrung darf nicht als Anlass für ästhetische Höchstleistungen missbraucht werden. Die Literatur nach 1945 darf die Funken ihrer künstlerischen Inspiration nicht aus den Verbrennungsöfen von Auschwitz beziehen.

Angesichts der Schoah ist, wie Adorno es in seiner *Philosophie der neuen Musik* formuliert, die Autonomie des Kunstwerks nicht länger anzuerkennen. Für die Autorinnen und Autoren der Nachkriegsliteratur bedeutet dies, das zeigen die Prosaarbeiten Bachmanns, Hildesheimers, Aichingers und Bernhards, die Autonomie der Romanfiguren nicht länger anzuerkennen. Es heißt darüber hinaus, mit dem Autonomieverlust der Figuren auch den der Autorinnen und Autoren einzubekennen. Die Entscheidung für die Ich-Perspektive in den Texten von Hildesheimer, Bachmann, Aichinger und Bernhard verweist auf dieses Problem; Hildesheimers Äußerungen im Zusammenhang mit *Tynset* benennen die Grenzverwischung explizit; sein schließliches Verstummen als Autor legt beredtes Zeugnis davon ab.

Der Freitod Paul Celans ebenso wie der Unfalltod Ingeborg Bachmanns sind im Zusammenhang mit diesen poetologischen Überlegungen als eine ›Spätfolge‹ ihres Denkens und Schreibens verstanden worden. Diese Deutung ist nicht (nur) eine, die von sensationslüsternen Moralaposteln vorgenommen wurde, sondern eine, die in den wechselseitigen literarischen Würdigungen der Autoren selbst ausdrücklich angelegt ist. So interpretiert Ingeborg Bachmann in *Malina* den Freitod Paul Celans in der Seine als ein Ertrinken auf dem »Abtransport«,⁵⁵ als eine den Folgen der Schoah geschuldete Todesart also. Ganz ähnlich beschreibt der Nachruf, den Thomas Bernhard für Ingeborg Bachmann in seinem kurzen Text *In Rom* formuliert, diese nicht als eine an den Folgen ihres Brandunfalls Verstorbene. Sondern der Text erinnert an sie als eine Freundin, die – wie später der Ich-Erzähler Murau in *Auslöschung* – in die Hölle der Nachkriegsgesellschaft gerät und dort zugrunde geht.⁵⁶ So werden

55 Bachmann, *Malina* [wie Anm. 34], 523f.

56 »Sie hatte wie ich schon sehr früh den Zugang zur Hölle ausfindig gemacht und war in diese Hölle hineingegangen, auch auf die Gefahr hin, schon sehr früh in dieser Hölle zugrunde zu gehen« (Bernhard, Thomas, *In Rom*, in: Ders., *Der Stimmenimitator*, Frankfurt a. M. 1978, 167f.).

schließlich gerade jene Autorinnen und Autoren, die mit ihrer Prosa gegen die Funktionalisierungen des Opferdiskurses anschreiben, selbst zu Opferfiguren in literarischen und außerliterarischen Diskursen. Angesichts der Wirklichkeit der Schoah, so muss geschlossen werden, lässt sich der Opferdiskurs höchstens verschieben, vermeiden lässt er sich nicht. Wohl aber ist seinen fahrlässigen Funktionalisierungen etwas entgegensetzen. Im Unterschied zur pädagogischen und politischen Verwendung des Totengedenkens zu ›Betroffenheitszwecken‹ markieren die Werke Wolfgang Hildesheimers, Ingeborg Bachmanns und Ilse Aichingers mit ihren literarischen Inszenierungen des Bilderverbots der Überlebenden die ethische Qualität einer Getroffenheitsprosa, die sich weigert, die Erinnerung an die Opfer der Schoah einem vermeintlich sinnstiftenden Zusammenhang preiszugeben.