

Erstveröffentlichung

Erscheint in einem Studienband über Imre Kertész bei Suhrkamp im Herbst 2003 (Hg. v. Tamás Scheibner und Mihály Szegedy-Maszák).

1 Scherpe, Klaus R.: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs. In: Huyssen, Andreas/ Ders. (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek: Rowohlt 1997, pp. 270-301, hier p. 280. – Was das neue, »postmoderne« ästhetische Bewusstsein bei Scherpe anbelangt: Gadamer kündigt mit der Einführung des Begriffs der ästhetischen Nichtunterscheidung das Programm der Destruktion des ästhetischen Bewusstseins an, das sogar als ein neues, geschichtliches Konstrukt vom Ästhetischen zu verstehen ist, das sich den neuen – postmodernen – Bedingungen unseres historischen Selbstverständnisses anpasst.

2 Ibid., p. 291.

Um das genuin moderne Verhältnis von Geschichte und Ästhetik erfassen zu können, lohnt es sich, zwei Traditionsfäden zu entbergen, die seit Mitte des 20. Jahrhunderts wirksam sind und den literaturwissenschaftlichen Diskurs bis zum heutigen Tag mitgestalten. Nach Klaus R. Scherpe bieten sich dazu die Paradigmen der »Dramatisierung des Untergangs« und der »Entdramatisierung des Untergangs« an, um die historischen Komponenten in der modernen Kunst zu erfassen. Hinter dem Paradigma der »Dramatisierung des Untergangs« stecke nach Scherpe ein Versprechen des Ästhetischen, das in der ästhetischen Erfahrung für die Diskontinuität der sozio-geschichtlichen Entwicklung haften. Dies setzt seinerseits eine identische Reproduktion des historischen – nicht im Heidegger'schen Sinne genommenen – Ereignisses als transzendentes Bezeichnetes im Bereich des Ästhetischen, wodurch dieses – oder der auslegende philosophische Diskurs – an gesellschaftskritischem Potenzial gewinnt. Durch diese Wiederholung als eine postulierte Technik des kulturellen Gedächtnisses setzt sich das Ästhetische über die selbst erzeugten Brüche hinweg und wird des geschichtlichen Prozesses inne. Bei diesem Verstehensprozess hebt das Ästhetische sich selbst auf und wird als solches zu einem atemporalen Konstrukt.

Die »Entdramatisierung« ist nach Scherpe eine Transformation von Gesellschaftstheorie und Gesellschaftskritik in ein neues ästhetisches Bewusstsein, in das (Baudrillard'sche) Bewusstsein der Indifferenz, für das Wirklichkeitserfahrung nur im Bereich des Ästhetischen verifizierbar ist. Im Medium des Ästhetischen wird ein Verständnis der Historie möglich, die sich gerade durch den Entzug dieser »Ereignishaftigkeit« in den medialen Techniken verflüchtigt und nur als Simulakrum zugänglich wird. Eine Herausforderung jedweder Hermeneutik heißt, einem Sich-Verstehen-in-der-Sache und zugleich den medialen (am Paradigma ›Sprache‹ vorgestellten) Bedingtheiten des Weltzugangs Rechnung zu tragen.

Der repräsentative Vertreter dieses Paradigmas ist Walter Benjamin, der »auf einem Denkmodell des Umfunktionierens [besteht] (des Destruktiven, des Barbarischen, der Entindividialisierung), wo postmodernes Bewusstsein in der vollendeten Funktionalität und in der absoluten Herrschaft der Reproduktion nur noch den *permanenten* Stillstand und die Stilllegung aller geschichtsbewegenden Momente konstatiert: keineswegs den ›Ausnahmestand‹ [...] Die Entdramatisierung des historischen Ereignisses im versteinernen Denkkakt des ›Es wird gewesen sein‹ provoziert allein einen Hedonismus des Vergessenkönnens, kaum noch die schmerzvolle Erinnerung an das Verlorene.«¹ Eine solche Entdramatisierung des Untergangs umgeht nicht das Funktionieren eines (kulturellen) Gedächtnisses, versteht die historische Diskontinuität der ästhetischen Erfahrung jedoch nicht als die Leistung einer Erinnerung an einer Sache oder einem Ereignis, die sie wiederherstellen will und die die jeweilige Gegenwart immer im Sinne eines Bruchs nimmt. Vielmehr versteht sie das Gedächtnis als neue Herausforderung oder immanentes Moment einer Erfahrung, in der die Geschehnisse in ihren unumgehbar medialen Bedingtheiten zugänglich werden. Gedächtnis wird zum Gedächtnis der Möglichkeiten von einem Gedächtnis, für das es eine Herausforderung bedeutet, eine Sache oder ein Ereignis in ihrer Geschichtlichkeit zu erhalten.

Hier war die Rede vom Gedächtnis schlechthin, das Gesagte gilt also auch für das Gedächtnis des Holocaust. Es steht außer Frage, dass dieses Gedächtnis in den verschiedenen künstlerischen wie philosophischen Diskursen am Leben erhalten werden muss. Dabei geht man einerseits einer moralischen Pflicht nach, andererseits – wenn auch immer unter Gefahr der Enteignung – kann man nur dadurch das eigentliche Ausmaß und die tatsächliche Bedeutung erkennen, welche extreme Herausforderung dieses polare Ereignis der Historie für unser Selbstverständnis darstellt. Dies ist zugleich eine Herausforderung für das Denken selbst.

Adornos Ästhetik ist im Kontext des Holocaust unumgebar und scheint zum Paradigma der Entdramatisierung des Untergangs zu gehören. Das Ästhetische wird auch in der Aufhebung seiner selbst zum Ereignis, »das die Geschichte verändert oder abschließt«²; so auch zu einem, das das erwartete oder versprochene Ende der Geschichte vorwegnimmt, indem es einen Endpunkt anbietet, der über ständige Präsenz verfügt, und von dort aus das Ganze der Historie, d.h. die historische Entwicklung, auslegen wird. Die Postmoderne dagegen setzt sich mit der unausschaltbaren Medialität durch Reproduzierbarkeit auseinander.



3 Ibid., p. 296. Scherpe zitiert aus einem Interview mit Baudrillard: Die Fatalität der Moderne. Interview mit Jean Baudrillard. In: Bergfleth, Gerd (Hg.): Zur Kritik der palavernden Aufklärung. München: Matthes & Seitz 1984, p. 11.

4 Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: Prismen. Ges. Schriften 10/1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, pp. 11-30, hier p. 30. – Adorno berichtigt später seine eigene These: »Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr schreiben.« In: Ders.: Negative Dialektik. Ges. Schriften 10/2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, p. 355.

5 Weiss, János: Az esztétikum konstrukciója Adornónál. Budapest: Akadémiai 1995, p. 179.

6 Cf. Adorno, Th. W.: Der Essay als Form. In: Ders.: Noten zur Literatur. Ges. Schriften 11. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, pp. 9-33.

7 Weiss 1995, p. 182 u. p. 184.

8 Adorno, Th. W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt/M. Suhrkamp 1995, p. 171.

9 Adorno 1995, p. 39: »Moderne ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete.«

10 Adorno, Th. W./ Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971, p. 31 u. p. 161.

11 Cf. Adorno 1995, p. 69.

Die Illusion einer »Ereignishaftigkeit« im »Jenseits« der erlösenden Katastrophe wird verabschiedet, um Einkehr zu halten in das »Diesseits« der »katastrophischen Logik« des Systems.³

Das ästhetische Bewusstsein bei Baudrillard, das die zu verstehende Sache zum Verschwinden bringt – aber auch das destruierte ästhetische Bewusstsein bei Gadamer, das versucht, der Sache weiterhin gerecht zu werden – lässt sich nach Scherpe – als Erbe des »apokalyptischen Tons« (Derrida) der Moderne, als eine Antwort auf die Spannung zwischen ästhetischem und geschichtlichem Selbstverständnis begreifen. Dies spiegelt sich in der Reflexion der Medialität von Erkennen und Verstehen und wertet dabei die Rolle des vom Ästhetischen getragenen kulturellen Gedächtnisses um.

Adornos berühmter Satz, der einen hermeneutischen Extremwert des Denkens über den Holocaust darstellt und besagt, dass nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, Barbarei oder gar unmöglich sei,⁴ könnte im obigen Kontext ausgelegt werden.

Das Adornosche Konzept der Erfahrung war – rückblickend – wahrscheinlich auf die Artikulierung des »Erlebnismaterials« der KZ-Lagers ausgerichtet; auf deren Basis wollte die Begründung der »Logik des Zerfalls« vollzogen werden.⁵

Jene Annäherung, die das kritische Potenzial des Kunstwerks wachruft, findet Adorno in der Gattung »Essay«, der die Fähigkeit besitzt, das Moment des Zurückbleibens von »nicht-identischen« Elementen – d.h. die durch eine Methode nicht greifbaren Seienden – sich zum Objekt zu machen und also zu repräsentieren.⁶ Das Ästhetische als ein sich im Vollzug des philosophischen Denkens entfaltendes Konstrukt repräsentiert nicht den Widerstand der Wirklichkeit selbst, sondern das Verhältnis zwischen der Philosophie als Kritik und seinen eigens hervorgebrachten Nicht-Identitäten. Bei der Unauslegbarkeit des historischen Ereignisses postuliert diese Theorie in erster Linie nicht seine sprachliche Bedingtheit, vielmehr ist sie ein Produkt des »unglücklichen Bewusstseins«, das der Unmöglichkeit eines adäquaten Zugangs entspringt. Die ästhetische Theorie müsse zwischen »zwei Polen vermitteln: zwischen der ästhetischen Erfahrung und dem begrifflichen Gerüst des Auslegens«, die anders auch als Gegensatzpaar von Mimesis und Rationalität zu verstehen sind. Die aus der Gesellschaftskritik ins Ästhetische importierte Vorstellung, dass das historische Ereignis nicht in seiner Wirklichkeit, sondern nur in seinem kritischen Kontext zu fassen ist, birgt ein mimetisches Moment im Ästhetischen, wodurch sie jene »restliche« Sinnlichkeit des Kunstwerks zu erfassen sucht, die nicht begrifflich gemacht werden kann:

Mit der Konstruktion von Mimesis moderner Kunst als dissonante Form wird die Dimension des Protestes – oder allgemeiner: der Negativität ausgedrückt.⁷

Die so aufgefasste mimetische Komponente setzt eine ästhetische Kommunikation voraus, in deren Grund die Möglichkeit einer Erfahrung von Vorsprachlichkeit steckt und welche die geschichtliche Realität als eine begrifflich nicht erfassbare einstellt. »Die neue Kunst bemüht sich um die Verwandlung der kommunikativen Sprache in eine mimetische«⁸, so Adorno. Das kritische Potenzial ist als eine Fremderfahrung zu verstehen, die das Fremde schlechthin in seiner Materialität erscheinen lässt. Denn es gilt immerfort: Die Gegenständlichkeit von Kunst ist zugleich eine Abbildung der Entfremdung der Waren produzierenden Gesellschaft von sich selbst.⁹ Dabei verdoppelt sich der mimetische Akt: Einerseits bezeichnet er eine vorsprachliche Erfahrung, andererseits vermittelt er die grundlegende Unzugänglichkeit des auslegenden Diskurses zum Kunstwerk, das in der Materialität des Ausdrucks Authentizität erlangt. Die Partialität von Verstehen entsteht nicht durch den historischen Seinsmodus, der als sprachliche Interaktion erfahren wird, sondern durch die Begegnung mit einer essenziellen Sinnlichkeit oder Körperlichkeit als einer anthropologischen Konstante des Weltverhältnisses vom Menschen. Diese wiederholt in ihrer Fragmentarität das Verhältnis von Kunstwerk und Gesellschaft. Adorno und Horkheimer verstehen also das mimetische Vermögen als eine anthropologische Konstante, die den Menschen in den unverständlichen, sein Ich bedrohenden Situationen mit dem Vermögen der Angleichung an die Natur ausstattet. Dies ist nicht eine Geste der Unterworfenheit, sondern vielmehr der Akt der Selbstbehauptung durch Aufgabe des Selben.¹⁰ Mimesis wird zur Figur, in der über Subjektivität hinweggegangen wird. Die Mimesis als anthropologische Konstante konfrontiert in der ästhetischen Erfahrung die verstehende Subjektivität mit einem Zustand vor ihrer Individualität. Dies vollzieht sich im Medium einer gemeinsamen Wahrnehmung.¹¹ Das Kunstwerk verweist auf seinen Inhalt, ohne ihn diskursiv zu



12 Ibid., p. 363.

13 Cf. Gebauer, Gunter/ Wulf, Christoph: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek: Rowohlt 1992, pp. 389-404, hier p. 391ff.

14 Adorno 1995, p. 384 u. p. 366 sowie p. 430: »Schlecht ist Kunst im technischen Zeitalter, wo sie über es als gesellschaftliches Verhältnis, die universelle Vermittlung täuscht.«

15 Ibid., p. 198: »Die Erinnerungsspur der Mimesis, die jedes Kunstwerk sucht, ist stets auch Antezipation eines Zustands jenseits der Spaltung zwischen dem einzelnen und den anderen. Solches kollektive Eingedenken in den Kunstwerken ist aber nicht khoris vom Subjekt, sondern durch es hindurch; in seiner idiosynkratischen Regung zeigt die kollektive Reaktionsform sich an.«

16 Gebauer/ Wulf 1992, p. 394.

17 Adorno 1977 (Neg. Dialektik), p. 363 u. pp. 355-365. Nach Adorno stammt die Unverstehbarkeit von Auschwitz hieraus. Auschwitz als der unmittelbare Ausdruck des Bösen im Menschen erscheint jenseits der Grenze jedweder Interpretierbarkeit. Cfl. dazu Jauß, Hans Robert: Das Verstehen von Geschichte und seine Grenzen. In: Ders.: *Probleme des Verstehens*. Stuttgart: Reclam 1999, pp. 188-210, hier p. 210. – Kulcsár-Szabó, Zoltán: *Eszttikai identifikáció, szublimáció, katarzisz*. In: *Jelenkor* 18 (Dezember 2000), pp. 1234-1247, hier p. 1243, beruft sich auf Jauß, wenn er in der Todeserfahrung, die nur als die Erfahrung des Todes von einem Anderen verstehbar ist, die anthropologische Grenze der Mittelbarkeit oder Austauschbarkeit dessen sieht, was der Wechselseitigkeit des Verstehens zu Grunde liegt.

18 Adorno, Th. W.: *Erziehung nach Auschwitz*. In: Ders.: *Stichworte*. Ges. Schriften 10/2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, pp. 674-690, hier p. 684.

machen. Im deiktischen Schema des Zeigens wird dies durch künstlerische Technik verwirklicht. »Die spontane Reaktion des Rezipierenden ist Mimesis an die Unmittelbarkeit dieses Gestus.«¹² In der ästhetischen Erfahrung setzt sich also das Gedächtnis der anthropologischen Verfassung ins Werk, die den Ausdruck des Ichs zuerst in der Angleichung an die Natur erlebt hat. Das Sich-Zeigen von Individualität ist nicht an ein sprachliches Medium gebunden. Es ist hier die Rede von der Körpererfahrung des Menschen, die sich aus der Sicht der psychoanalytischen Kritik als der Akt des Gedächtnisses an das eigene Nichtsein des Menschen, als der Trieb nach Selbsterfahrung als Körpererfahrung erklären lässt.¹³ »Aber Kunst, die zum Bewusstsein ihrer selbst getriebene Mimesis, ist doch an die Regung, die Unmittelbarkeit von Erfahrung gebunden«, schreibt Adorno und übersetzt an einer anderen Textstelle gerade die anthropologische Leistung der mimetischen Unmittelbarkeit ins Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, indem er die unmittelbar erfahrene Fremdheit für die Unmöglichkeit der Vermittlung zwischen Kunst und Gesellschaft verantwortlich macht.¹⁴ Im obigen Sinne wird das Kunstwerk zum Ereignis, indem es in der Erfahrung der Unmittelbarkeit von Fremdheit – das von der anthropologischen Konstante der Selbsterfahrung des Ichs als bloßem Körper herrührt – die grundlegende Unzugänglichkeit von Geschichte artikuliert und diese Unzugänglichkeit als eine identische Wiederholung verdoppelt. Die Unmittelbarkeit des kritischen Potenzials im Ästhetischen suspendiert also das auf die Sache gerichtete Gedächtnis dort, wo es im Trauma der Unübersetzbarkeit unmittelbarer Fremderfahrung stehen bleibt.¹⁵ Dies ist als Möglichkeitsbedingung des kollektiven Gedächtnisses verstanden, die – im Verhältnis zum eigenen Körper des Menschen – anthropologisch begründet ist.

Die Unmittelbarkeit der Fremderfahrung rührt bei Adorno also von der Körpererfahrung des Menschen her:

Mimesis bildet einen mit dem Körperlichen verbundenen Widerstand gegen Verdinglichung und sichert den »Vorrang des Objekts« gegen die Herrschaftsansprüche des Subjekts.¹⁶

Das Subjekt kämpft in der Bestrebung der Angleichung nicht gegen seine eigene Vergegenständlichung, sondern gegen die der Welt, die sich jeglichem verfügbar Machen entzieht. In diesem Akt der Bekämpfung des Mangels an sprachlichem Weltzugang, geht er über seine eigene Subjektivität hinweg. Die Begegnung mit dem Tod steckt dem Menschen die Grenze der Körpererfahrung ab:

Daran, dass er sie [die Subjekte] buchstäblich in Dinge verwandelt, werden sie ihres permanenten Todes, der Verdinglichung inne, der von ihnen mitverschuldeten Form ihrer Beziehungen.

Die einzige Garantie für die Erhaltung der Subjektivität, den eigenen, sich jedoch nicht wandelnden Tod, haben die Vernichtungslager den Menschen geraubt. Damit ist die Möglichkeit genommen worden, zur eigenen Körperlichkeit, die als letzte Zuflucht der Individualität angesehen wurde, ein eigenes Verhältnis zu besitzen. Damit geht auch die metaphysische Dimension der Todeserfahrung verloren; so wird sie für den Menschen zu einem bloß äußerlich Seienden.¹⁷ Dies ergibt sich daraus, dass der Faschismus im Zeichen des »verdinglichten Bewusstseins« die Körperlichkeit aus der Dialektik von Körper und Geist heraushob:

Erst haben die Menschen die so geartet sind, sich selbst gewissermaßen den Dingen gleichgemacht. Dann machen sie, wenn es ihnen möglich ist, die anderen den Dingen gleich.¹⁸

Im Wandel der Todeserfahrung verändert sich das Verhältnis zum Körper, indem es dem Individuum die unmittelbare Erfahrung seines eigenen Körpers ermöglicht. Darauf zu reflektieren war aber bis dahin der ästhetischen Erfahrung vorbehalten. Erst so lässt sich verstehen, dass das Ästhetische, das die sprachliche oder rationale Unzugänglichkeit von Ereignissen der Wirklichkeit in ihrer unmittelbaren Fremderfahrung zeigen sollte, in der Tat zur Affirmation eines kulturellen Zustands, der Barbarei wird, die es überhaupt erst ermöglichte. Das Ästhetische, d.h. die Erfahrung, die vom – im Gegensatz zur Massenkultur stehenden – authentischen Kunstwerk getragen wird, und die sich vom integrierten Gesellschaftssystem trennt, also einen Hinblick auf es gewährt, verwandelt sich gerade ins Entgegengesetzte, wodurch es die Individualität des Menschen nicht mehr repräsentieren kann. Es fällt der Verdinglichung zum Opfer und wird nur zu einem Moment im selbst erhaltenden, ökonomischen Mechanismus



19 Adorno 1977 (Kulturkritik), p. 17. Cf. dazu Michel Foucaults Gedanken über die Selbsterhaltungsmechanismen der Diskurse. Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt/M.: Fischer 1997.

20 Améry, Jean: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten. Stuttgart: Klett-Cotta 1977, p. 39ff. [Hervorh. i.O.]

21 Cf. dazu Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten. München: Hanser 1990, pp. 129-151.

22 Cf. Levi 1990, pp. 106-128.

23 Améry 1977, p. 149.

24 Cf. Szirák, Péter: Folytonosság és változás. Debrecen: Csokonai 1998, p. 83. Szirák zit. n. Tamás, Molnár Gábor: Fikcióalkotás és történelem-szemlélet. Alföld 8 (1996), pp. 57-71, hier p. 66.

dieses unerwünschten kulturellen Zustands. So lässt sich auch Adornos Behauptung verstehen: »Was an Kultur Verfall dünkt, ist ihr reines zu sich selber Kommen.« Das authentische Kunstwerk verliert an kritischem Potenzial, das hier als die mögliche Selbstreflexion von Kultur als einem ökonomischen Gebilde zu verstehen ist.¹⁹

Es ist keine Überraschung, dass die Überlebenden durch das erlebte Grauen mit ähnlichen Erfahrungen konfrontiert worden sind. Jean Améry schreibt wie folgt über die neue Erfahrung vom Tod:

Was sich zunächst ereignete, war allemal der totale Zusammenbruch der *ästhetischen* Todesvorstellung. Man weiß, wovon ich spreche. Der geistige Mensch, und namentlich der Intellektuelle aus deutschem Bildungsboden, trägt diese ästhetische Todesvorstellung in sich. [...] Der Tod des Menschen, da er doch sozial ein Ereignis war, das man nur eben mit der Formel in der sogenannten politischen Abteilung des Lagers registrierte, verlor schließlich individuell so sehr an spezifischen Gehalt, dass seine ästhetische Einkleidung für den, der ihn erwartete, gewissermaßen zu einem frechen und den Kameraden gegenüber ungehörigen Anspruch wurde. [...] Nach dem Zusammenbruch der ästhetischen Todesvorstellung stand dann der intellektuelle Häftling dem Tod ungewappnet gegenüber. Versuchte er dennoch ein geistiges und metaphysisches Verhältnis zum Tode herzustellen, stieß er sich auch hier an der Lagerrealität, die einen solchen Versuch zur Aussichtslosigkeit verurteilte. Wie ging das in der Praxis zu? Um es knapp und trivial zu sagen: Auch der geistige Häftling befaßte sich, gleich seinem ungeistigen Kameraden, nicht mit dem Tode, sondern mit dem *Sterben*; damit aber wurde das ganze Problem reduziert auf eine Anzahl konkreter Überlegungen.²⁰

Der Massentod raubt den Menschen die ästhetische Einstellung, die vorausgehende Konstruiertheit²¹ des ästhetischen Bewusstseins, in der man bis dahin die Möglichkeitsbedingung von der Interpretierbarkeit des Todes wie die der Herausbildung der Individualität sah. Literatur erscheint in diesem Konflikt als Fluchtweg. Zum Objekt des Denkens wird nun nicht mehr die Tatsache des als etwas verstandenen Todes, sondern das als Prozess verstandene Sterben in all seinen Wandlungen. Dem *Was* – gesichert durch die Adäquatheit des ästhetischen Mediums – gegenüber hat nun das *Wie* – die Berechtigung des Mediums selbst, und somit die Infragestellung seiner Herausbildung als der Selbstpräsenz des ästhetischen Bewusstseins – Vorrang im Verstehensprozess. Das Ereignis des individuellen Todes, das zugleich Identität schafft und für Individualität haftet, verliert durch die sinnlose Gewalt des Lagers seine Symbolhaftigkeit.²² Das konfrontiert den sich Erinnernden mit der Unhaltbarkeit des als Symbol vorgestellten Ichs. Analog zur entfremdeten Erfahrung vom eigenen Körper und Tod wird dieser Symbolbegriff durch die ahistorische Konstante von Fremdheit als Persönlichkeitskonstruktion abgelöst: »Ich muß das Fremdsein als ein Wesenselement meiner Persönlichkeit auf mich nehmen«,²³ so Améry.

Die Aktualität der Werke von Kertész äußert sich ebenfalls in den Konstruktionen der im Erzählen, in der Erinnerung oder im Schreiben artikulierten Fremdheit. Das betrifft nicht nur die Frage nach der Identität von Figuren und Erzählern, sondern ist von grundlegender Bedeutung auch für das Verhältnis der erzählten Werke zu ihrer sprachlichen Geschaffenheit, für das Verhältnis vom Ästhetischen und geschichtlichen Selbstverständnis aber auch für die mediale Selbstreflexion der Texte. Nicht zuletzt spielen die Konstruktionen der Fremdheit aus literaturgeschichtlicher Perspektive eine äußerst wichtige Rolle, nämlich in der Frage nach dem Ort der Texte um die postmoderne Epochenschwelle. Zu seiner Beurteilung bietet sich die von Scherpe entworfene Konstruktion der Moderne an. Es scheint sogar verlockend zu sein, die ästhetischen Positionen von Kertész ins Visier zu nehmen, die er an manchen Stellen seiner Essays fast programmatisch verkündet, und sie mit den poetischen Leistungen seiner literarischen Texte zu vergleichen. Bereits der *Roman eines Schicksallosen* (1975, dt. 1996; aus d. Ung. v. Christina Virágh) macht Gebrauch von der Problematisierung des Verhältnisses zwischen Ich und Erinnerung, aber auch von der Erinnerung an die Erinnerung.²⁴ Bereits in diesem Roman wird die ästhetische Position umrissen, mit der Kertész sich nicht für das Schweigen als Erhaltung von Werten ausspricht, sondern das Sprechen über Auschwitz vorzieht. Im Roman *Fiasko* (1988; dt. 1999) wird die Spiegelstruktur von der Unmöglichkeit sprachlicher Wiedergabe von Erlebnissen, Bildern, Erinnerungsbildern und der Unlesbarkeit der meistens markierten Zitate vorweggenommen. Diese Struktur erreicht einen hohen Grad an komplexer poeti-



25 Kertész, Imre: *Fiasko*. Aus d. Ung. v. György Buda u. Agnes Relle. Berlin: Rowohlt 1999, p. 92.f. – Die im Folgenden in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausg.

26 Szirák 1998, p. 86. [Hervorh. i.O.]

scher Gestaltung in den Bänden *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* (1989, dt. 1992) und *Ich – ein anderer* (1997, dt. 1998; aus d. Ung. v. Ilma Rakusa).

Meine Arbeit – das Schreiben eines Romans – bestand im Grunde aus nichts anderem als dem konsequenten Auszehren meiner Erinnerungen im Interesse einer künstlichen – wenn man so will: künstlerischen – Formel, die ich auf dem Papier – und ausschließlich auf dem Papier – als Äquivalent meiner Erinnerungen akzeptieren konnte. Um ihn schreiben zu können, mußte ich meinen Roman als das betrachten, was im allgemeinen jeder Roman ist: als ein aus abstrakten Zeichen bestehendes Gebilde, als Kunstgegenstand.

Die Schrift selbst, die Schriftlichkeit als Äußerlichkeit (Hegel) des sich langsam gestaltenden Werks wird nur zu einem, nicht zu dem einzigen Ordnungsprinzip des Textes, der Erzähler sieht darin sogar ein Hindernis für die Erinnerungsarbeit:

Je lebendiger allerdings meine Erinnerungen waren, um so kläglicher sahen sie auf dem Papier aus. Solange ich meine Erinnerung betätigte, vermochte ich nicht, am Roman zu schreiben; und als ich anfing, den Roman zu schreiben, hörte ich auf, mich zu erinnern.²⁵

Péter Szirák zufolge erscheint »die nachmoderne Erfahrung, daß die Sprache dazwischengekommen ist, [...] in einem Horizont, in dem die Nichttransformierbarkeit von ›vorsprachlicher«, sinnlicher Erfahrung zum Hauptgrund des *Scheiterns* von Rede, Literatur und Kunst wird.«²⁶

Der Erzähler in *Fiasko* ist um die multiperspektivische Beobachtung der erzählten Geschichte und der mit auffälliger Ausführlichkeit beschriebenen Dinge bemüht:

Auf diesem grauen Ordner lag (oder ragte auf) (oder wölbte sich) (je nachdem, von welcher Seite man ihn betrachtete), gewissermaßen als Beschwerer, ein ebenfalls grauer – obzwar etwas dunklerer – unregelmäßig geformter Steinbrocken, über den wir nichts Befriedigendes aussagen können (etwas in der Art zum Beispiel, es sei ein vieleckiges Parallelepipedon) (also etwas, was den menschlichen Geist mit den Dingen – ohne daß er sie wirklich verstünde – versöhnlich seinen Frieden machen ließe, wenn sie schon nicht wenigstens einer geometrischen Körperkonstruktion entsprechen und insofern als erledigt angesehen werden können) [...] (verleitet uns doch letztlich jeder Stein sogleich zu urgeschichtlichen Überlegungen) (was nicht unser Ziel ist) (wenngleich es schwer ist, der Verlockung zu widerstehen) (vor allem, wenn wir es mit einem Steinbrocken zu tun haben, der unsere versagende Vorstellung auf endliche) (oder besser anfängliche) (Anfänge, Enden, Dichteverhältnisse und Ganzheiten lenkt, damit wir letztlich zu unserer ohnmächtigen Unwissenheit zurückzukehren, und wie bei so vielem anderen war es auch bei diesem Steinbrocken so, daß man nicht wissen konnte, ob es sich um ein abgebrochenes Stück von einem größeren Ganzen oder, im Gegenteil, den erhaltenen Überrest von einem größeren Ganzen handelte). (24)

Die Beschreibung bestreitet die Leistung des Verstehens vom Repräsentationspotenzial der beschreibenden Sprache, von dem Potenzial also, das die Dinge als etwas erscheinen lässt, und es macht die Beschreibung selbst als eine Geste sichtbar, die eine unverstandene Sache in einen anderen Diskurs überträgt. So bleibt unentschieden, ob der Steinbrocken Ursache oder Wirkung, Anfang oder Produkt der beschreibenden Verständigung des Erzählers ist. Weder der Anblick des Steinbrockens an sich noch dessen Beschreibung fixieren diesen in der metaphorischen Bedeutung der Ganzheit und damit in der Wirkung und des Produkts. Die gegenseitige Bedeutungszuschreibung wird aber auch verunsichert: Der Steinbrocken als Wirklichkeit kann nicht zur Metapher des Vorsprachlichen, des Anfangs, der Ursache werden. Die Fixierung der anfangs synekdochischen Bedeutung wird durch metaphorische Wechsel aufgehoben, indem dem Teil der Anfang oder die Ursache, dem Ganzen aber das Ende oder die Wirkung genauso gut entspricht. Dem Erzähler – und auch dem Leser – entzieht sich das Wissen um den Steinbrocken, der zugleich als Metapher für das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit steht dadurch, dass der Steinbrocken gleichzeitig als Metapher der Kausalität und des Verhältnisses von Teil und Ganzem fungiert. Man kann also keine gültige Aussage über den Steinbrocken machen, denn – wie schon erwähnt – tritt die Fremdheit des Steinbrockens als Metapher des Verhältnisses zwischen Sprache und Wirklichkeit auf. Seine Fremdheit rührt von jenen physischen, materiellen Eigenschaften her, denen der Erzähler große Aufmerksamkeit schenkt:



27 Cf. Derrida, Jaques: Der Entzug der Metapher. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): Die Paradoxe Metapher. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, pp. 197-234.

28 Cf. Kertész, Imre/ Esterházy, Péter: Jegyzőkönyv – Élet és irodalom. Budapest: Magvető – Századvég 1993.

[Z]umal dieser Steinbrocken durch die noch vorhandenen beziehungsweise schon abgeschlagenen Ecken, Kanten, Spitzen, Wölbungen, Riefen, Sprünge, Vorsprünge und Vertiefungen so unregelmäßig war, wie ein Steinbrocken nur sein kann. (25)

Die nicht zu bewältigende Fremdheit des Steinbrockens liegt in jener unmittelbaren Sinneserfahrung, die sich ihrerseits mit der Identifizierung der Figur der Metapher gleichsetzen lässt: Mit der Figur jener Metapher, die die Verantwortung für die Nichtinterpretierbarkeit des Steinbrockens trägt, und durch die die Nichtinterpretierbarkeit des Steinbrockens, die von seiner Materialität herkommt, auf das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit übertragen wird. Die Metapher macht also Wiederholungen, genauer gesagt, die Übertragung wiederholt sich selber. Die Wiederholungen der metaphorischen Wechsel durch den Erzähler sind wahrscheinlich nicht von ungefähr. Aus diesem poetischen Verfahren kann man in Hinblick auf die Komposition der ganzen Erzählung einen wichtigen Schluss ziehen: Die Metapher wird bei Kertész nicht zur Metapher ihrer selbst – wie etwa in Derridas Theorie –, sondern eine Wiederholung versteckt sich in ihr, nämlich die Wiederholung der unmittelbaren Fremderfahrung im Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit. Die Metapher versucht, die eigene Metaphorisierung zum Scheitern zu bringen. Die Metapher als Metapher wird dem Erzähler in der adäquaten Wiederholung einer reinen, vorsprachlichen Sinneserfahrung zugänglich. Die Metapher wird hier als der Ausdruck positiver Sinnlichkeit, genauer als deren Wiederholung erfassbar, anders als bei Derrida, in dessen Theorie die sich entziehende Metapher immer nur als Metapher von etwas zu verstehen ist, wobei sie sich immer schon in der Erfahrung einer vorrangigen Sprachlichkeit zeigt.²⁷

Warum die Wiederholung der Sinnlichkeit in der Metapher sich als Wiederholung nicht interpretierbar macht, wurde bereits anhand der Adorno'schen Theorie umrissen, andererseits gilt es, in den beiden folgenden Interpretationen von *Fiasko* und *Kaddisch* die These zu untermauern. Die textuelle Unvermittelbarkeit von Bild und Sprache und die metafigurative Aufhebung von Metaphorizität sollen gezeigt werden.

Die Komposition des Romans muss auf jeden Fall hervorgehoben werden. Ein Erzähler berichtet über die Geschichte des Alten, während der Alte in seinen eigenen Notizen liest, wobei er einen Ich-Erzähler zum Sprechen bringt. Dann macht sich der Alte daran, seinen Roman zu schreiben und die Geschichte von Steinig zu erzählen. Der gesamte Roman erscheint als ein Zitat des Rahmenerzählers. Diese Komposition stellt zwei poetische Verfahren in den Vordergrund, denen auch in den späteren Romanen eine grundlegende Bedeutung zukommt: das Problem von Sprechen und Schreiben und das der Vermitteltheit der Geschichte. Die Grundsituation der Vermitteltheit von den geschriebenen und erzählten Passagen kann man auf Grund einer Notiz des Alten aufstellen:

Es ist letzten Endes eine Geschichte: verlänger-, verkürzbar und erklärt doch nichts, wie es mit Geschichten nun mal so ist. Aus meiner Geschichte erfahre ich nicht, was mit mir geschehen ist: doch das wäre nötig. (36)

Dem Sprecher der Notizen zufolge verhilft das Aufschreiben oder Erzählen von Geschichten nicht zum Selbstverständnis. So entsprechen der allgemeinen Vermitteltheit die sich in den Wiederholungen exponierenden Strukturen der Komposition. Wort-wörtlich wiederholen sich z.B. die Dialoge zwischen dem Alten und seiner Frau, jene thematischen Wiederholungen sind aber vielleicht von noch größerer Bedeutung, die uns alle annehmen lassen, dass der Alte in der Geschichte über Steinig eigentlich seine eigene Geschichte schreibt. Was aber nicht fraglich ist: Es ist eine für den Leser durch eine Erzählerfigur vermittelte Geschichte. Die noch zu schreibende Geschichte des Alten, die auffallend viele Ähnlichkeiten mit seiner eigenen Geschichte aufweist, lässt sich jedoch nicht von dem Anspruch des Alten auf Selbstverständnis lesen, das der Subjektivität entspringen würde. In den Notizen steht Folgendes:

Nur eines hatte ich – vielleicht naturgemäß – nicht bedacht: dass man sich niemals selbst vermitteln kann. *Mich* hatte nicht der Zug aus dem Roman nach Auschwitz gebracht, sondern der wirkliche. (94)

Das Schreiben, das Erzählen stand in *Fiasko* schon immer im Zeichen der unaufhebbaren Vermitteltheit. Auf der Ebene der Komposition manifestiert sich das Verhältnis von Leben und Literatur²⁸ in den Wiederholungen. Die Unvermittelbarkeit des Ichs für sich selbst, wie es die zitierte Stelle bezeugt, lässt die Epik als eine Gattung ansehen, die in den und durch die Strukturen der Vermittlung die Wirklichkeit, aber auch das Ich nur zu wiederholen vermag.



29 Kertész, Imre: Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt. Reinbek: Rowohlt 1999, p. 76: »Doch was soll der Künstler tun, der, schon aufgrund des besonderen Wesens der Kunst, mit einem bleibenden Stoff arbeiten muß? Wenn nichts anderes, so wird gewiß diese Forderung ihn früher oder später dazu bringen, sich der Wirklichkeit der ihn umgebenden Welt zu stellen. Er muß diese Wirklichkeit, aus der er ein der Vergänglichkeit trotzendes Werk schaffen will, notwendigerweise aus peinigender Nähe in Augenschein nehmen.«

Wer *Fiasko* bloß als autobiografischen Roman liest, rechnet nicht damit, dass der Name Steinig den Namen einer Figur aus einem früheren Roman zitiert, was seinerseits wiederum nur im Adorno'schen Spiel der Wiederholungen lesbar wird. Die Vermitteltheiten, die als ein Spiel der Wiederholungen von Unverstehbarkeit aufgezeigt wurden, haben Auswirkungen auch auf den Namen Steinig. Der Name funktioniert mit den anderen intertextuellen Textpassagen völlig vergleichbar. Der Frage des Autobiografischen im Roman kann man sich also auch von der entgegengesetzten Seite annähern. Steinig, im Gegensatz zu der Sekretärin, liest die Geschichte seines Chefs nicht eindeutig referenziell:

»Doch«, anscheinend erinnerte sich Steinig jetzt wieder besser, »ich habe ihm gesagt, daß ich es für eine symbolische Geschichte halte, dennoch sei darin die Glaubwürdigkeit persönlichen Erlebens spürbar.« (352)

Die Lesestrategie jener Figur untergräbt die bloß referenzielle Lesestrategie, die man meistens als das Wahrzeichen der zu erfüllenden Leseverfahren sehen möchte. Es spricht auch ein anderes Argument dafür, die den Namen Steinig tragende Figur in der Geschichte des Alten nicht sofort und eindeutig mit dem Alten des Rahmenerzählers zu identifizieren. Die Erkenntnis von Steinig, dass das einzige zu schreibende und schreibbare Buch, das ihm eine Identität verleihen könnte, nur eines von vielen möglichen ist, repräsentiert in der Spiegelstruktur der epischen Komposition auch die Situation des Rahmenerzählers. Die vom Rahmenerzähler berichtete Geschichte des Alten, die davon handelt, wie der Alte seinen Roman schreibt, hat genauso wenig Wirkung auf die Stabilität der Identität des Alten wie das Schreiben jenes Romans, den der Erzähler im Roman des Alten Steinig schreiben lässt:

Der für ihn einzig mögliche Roman würde zu einem Buch unter Büchern werden, welches das Massenschicksal der anderen Bücher teilt, darauf wartend, daß vielleicht der Blick des raren Käufers darauf fällt. (442)

Die Komposition des Romans, die eine in sich schließende, kreisförmige Struktur aufweist, verleiht den Figuren durch die Schließung keine Identität, sie führt eher zu ihrer Verunsicherung. Der Kreis schließt sich: In einer Reihe von Vermittlungen als Wiederholung des Scheiterns vom identitätsbildenden Vermögen des Schreibens oder von der Kunst schaffenden Tätigkeit. Die Struktur des in sich schließenden Kreises vergegenwärtigt in *Fiasko* den Anspruch auf die Vollkommenheit der Form:

Obwohl er noch lebte, hatte er ja sein Leben schon nahezu ganz gelebt, und dieses Leben erblickte Steinig plötzlich in weiter Ferne, in Form einer abgeschlossenen, vollständigen Geschichte, über deren Fremdartigkeit er selbst erstaunt war. (436)

Die Vollkommenheit der Form wird als eine Reihe von Wiederholungen apostrophiert, wodurch Fremdheit nicht aufgehoben werden kann: Sie wird vielmehr zur Wiederholung der Fremderfahrung selbst. Die Unabschließbarkeit, »– obwohl es kein Ende gibt, da ja – wir wissen schon – niemals etwas zu Ende geht [...]« (440), und die Zeitlichkeit des Kunstwerks resultiert in der Poetik von Kertész aus der festen, *morphé*-artigen Form, die die unmittelbare Erfahrung der Fremdheit gewährt. Der letzte Abschnitt im Roman des Alten berichtet über das Scheitern der Schreibversuche Steinigs. Ihm gelingt es nicht, den Roman seines Lebens zu schreiben, in dem er sein Leben darstellen würde, wie es auch in der Wirklichkeit war. Der Schluss ist in dem Sinne als Schluss der gesamten Komposition zu verstehen, nämlich als das Scheitern des Rahmenerzählers, der demnach über die Geschichte von Steinig nicht so berichten kann, wie der Alte es geschrieben hat. In *Fiasko* tritt also ein Problem zu Tage, das im Hinblick auf das Folgende äußerst wichtig zu sein scheint: Dem vom Rahmenerzähler zitierten Roman kommt durch seine verfestigte Schriftlichkeit derselbe Status zu, wie dem Steinbrocken zu Beginn des Romans. Die Problematik seines Zur-Sprache-Bringens oder Vorlesens unterscheidet sich nicht grundsätzlich von derjenigen der Beschreibung des Steinbrockens. Der Text, obwohl unausgesprochen, wird genauso als Bild apostrophiert wie der Steinbrocken, oder als ein Erinnerungsbild. Die unmittelbare Erfahrung der Fremdheit, die im Falle des Steinbrockens seine sprachliche Wiedergabe untergrub, wird in der Sprache selbst lokalisierbar: Die Sprache wiederholt dieses Scheitern im Paradigma ihrer eigenen Fixiertheit. Es muss aber festgestellt werden, dass sich diese Problematik in *Fiasko* nicht als sprachliche Funktion, Spracherfahrung meldet, sondern sich nur als unwiedergebbare Wirklichkeit spiegelt.

³⁰ Kertész, Imre: *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*. Aus d. Ung. v. György Buda. Berlin: Rowohlt 1992, p. 61. Die im Folgenden in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausg.

³¹ Derrida 1998, pp. 227-232.

³² »Die Mimesis der Kunstwerke ist Ähnlichkeit mit sich selbst.« (159) »Ahmt das mimetische Verhalten nicht etwas nach, sondern macht sich selbst gleich, so nehmen die Kunstwerke es auf sich, eben das zu vollziehen.« (169) »[W]ie Kirkegaard es ausdrückte: was ich erbeute, sind Bilder. Kunstwerke sind deren Objektivierungen, die von Mimesis, Schemata von Erfahrung, die den Erfahrenden sich gleichmachen.« (427)

Ein für den Roman *Kaddisch* charakteristischer Satz lässt sich als Angebot für das Lesen von *Fiasko* interpretieren:

Aber – ja – wir müssen wenigstens den Willen zum Scheitern haben, wie der Wissenschaftler bei Thomas Bernhard sagt, denn das Scheitern, allein das Scheitern, ist das einzige erfüllbare Erlebnis geblieben, sage ich, und so strebe auch ich nach dem Scheitern, wenn ich schon streben muß, und ich muß sehr wohl streben, denn ich lebe und schreibe und beides ist Streben, das Leben ein eher blindes, das Schreiben ein sehendes Streben, und so ist es ein anderes Streben als das Leben, es strebt vielleicht danach, das zu sehen, wonach das Leben strebt, und daher, da es nichts anderes tun kann, spricht es dem Leben das Leben nach, es wiederholt das Leben, als sei es, das Schreiben, auch Leben, obwohl es das nicht ist, auf ganz grundlegende, unvergleichbare, mehr noch, unvergleichliche Weise nicht ist, somit ist das Scheitern, wenn wir zu schreiben beginnen und über das Leben zu schreiben beginnen, von vornherein gewährleistet.³⁰

Man sieht bereits auf den ersten Blick: Was hier scheitert, ist das Schreiben, das die identische Wiederholung des Lebens verspricht; der Erzähler argumentiert sogar für die Unvereinbarkeit der beiden. Es fragt sich nun, ob die Erkenntnis, dass die beiden unvereinbar sind, sie nicht sofort einander ähnlich macht? Der Mangel an Vergleichbarkeit, das Medium ihrer wechselseitigen Vermittlung, scheint doch zu einem positiven Sein zu gelangen, nach dem aus *Fiasko* schon bekannten Muster. Ihre Unvergleichbarkeit verursacht die unmittelbar erfahrene Fremdheit des Schreibens, zumindest vom Leben her gesehen, oder die des Lebens, zumindest vom Schreiben her gesehen. Keines von beidem kann also als Referenz für das andere funktionieren, indem es zugleich das Maß für den Vergleich abgibt. Das eigene Sein des Erzählers ist für ihn aber nur in diesem Zwiespalt zu denken. Wenn man Derridas Einsicht vom stetigen Entzug der Metapher als Metapher akzeptiert, indem sie die Unentscheidbarkeit der Referenzpräferenzen aufrecht erhält, dann entdeckt man hier eine ähnliche Struktur mit ähnlichen Konsequenzen. Die Fremdheit als Fremdheit erfährt man nicht einmal in der Drehtür (Paul de Man) des Aufeinanderbeziehens von Leben und Schreiben. Die Metapher ist bei Derrida die Figur der Schaffung von Referenzen und ihrer notwendigen Verstellung, wodurch sie sich immer nur als Metapher ihrer selbst erfassen lässt.³¹ Bei der Interpretation von *Fiasko* stellt sich jedoch die Frage, ob der Text von *Kaddisch* die Einsichten Derridas widerspiegelt. Die Fremdheit würde sich metaphorisieren, wenn sie (im Zuge des unüberwindbaren Zwangs nach Referenz) nicht als Fremdheit, als etwas Benennbares, zu erfahren wäre. Allein der Erzähler stellt ihre Unmittelbarkeit als »Wiederholung« her. Im Prozess der Metaphorisierung wird die Verstellung der Referenzen als Mimesis apostrophiert. Wenn man die Reflexionen im Text auf die Medialität, die Schriftlichkeit vor Augen hält, dann scheitert die Metaphorik, die die Vermittelbarkeit von Leben und Schreiben – nicht zuletzt wegen ihrer ursprünglichen Bildlichkeit – ermöglicht, gerade an der Erfahrung der Materialität der Schrift. Die spätmoderne Erfahrung der Medialität zeigt sich gerade nicht als die Möglichkeit von Intermedialität, von Vermittelbarkeit. Die sprachliche Metaphorik der Vermittlung wird durch die Erfahrung der Materialität der Medien verunmöglicht. Dadurch schreiben sich die Texte von Kertész ins Adorno'sche Paradigma der Fremdheit und Mimesis ein.³² Die Setzung der Unvergleichbarkeit durch den Erzähler findet ihr Maß in der Erfahrung der Materialität als in dem sich entziehenden Grund des Vergleichs.

Es scheint in der Tat so zu sein, dass die Neuheiten, die in *Fiasko* auf der Ebene der Thematik und Komposition zu finden sind, erst in *Kaddisch* und *Ich – ein anderer* zu komplexen poetischen Verfahren, d.h. zum Zusammenspiel von Intertextualität, Bildlichkeit, Gedächtnis und Materialität des Zeichens werden.

Bei Adorno wiederholt das Kunstwerk jene Eigenschaft der Wirklichkeit, dass sie im Grunde genommen jedwedem interpretatorischen Zugang verschlossen bleibt, wodurch sie dem Menschen den Akt einer anthropologisch fundierten Mimesis aufzwingt. Die vom Kunstwerk gewährte unmittelbare Erfahrung von Fremdheit und Materialität ermöglicht die identische Wiederholung der Uninterpretierbarkeit von Wirklichkeit. Die Wahrheit der Kunst ist auch in dieser Relation erfassbar. Die erzählerische Grundsituation von *Ich – ein anderer*, noch mehr aber die von *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* stellt einen Kopierprozess dar: markierte oder nicht markierte Einfügung von Selbstzitaten und übernommenen Textpassagen, unlässige Repetition von beiden, ständiger Neubeginn von Reden/Schreiben, d.h. den verschiedenen Figuren der Wiederholung.



33 Haverkamp, Anselm/ Lachmann, Renate: Text als Mnemotechnik – Panorama einer Diskussion. In: Dies.: Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, pp. 9-21, hier p. 13. Haverkamp sieht in einem anderen Aufsatz in dem Anagramm als der primitivsten Form von Intertextualität das Paradigma der Medialität der Schrift, eine Gesetzmäßigkeit also, die das eigene Gedächtnis der Texte bestimmt, die nicht mehr als bloße Repräsentation von Rede verstanden ist. Er sieht gerade in den medialen Bedingungen jene Leistung der Kunst, in der Freisetzung der Frage nach der in der Wahrheit notwendig verborgenen Methode ans Tageslicht zu befördern. Die Anagramme als das »ursprünglichste Paradigma des Gedächtnisses der Texte« erinnert an die mediale Zugänglichkeit der Sache und daran, dass die Übersetzbarkeit von Bild und Sprache nicht eindeutig ist. Dadurch können die willkürlichen Übertragungen von der Tropologie in die Anthropologie gezeigt werden. Cf. Haverkamp, Anselm: Die Gerechtigkeit der Texte. In: Ders./ Lachmann, Renate: Memoria. Vergessen und Erinnern. München: Fink 1993, pp. 17-27, hier p. 19ff.



Kertész führt jene prosapoetische Tradition weiter, die die Praxis der Erzählung durch akzentuierte Formen des Erzählens zu erneuern trachtet. Die Eigenart seiner Werke ergibt sich daraus, dass er eine Möglichkeit für die Dominanz des Erzählaktes in der Reflexion auf den Akt des Schreibens oder Notierens selbst entdeckt. Wie es uns die erzählerische Reflexion mitteilt, ist die Grundsituation der Erinnerung in *Kaddisch* auch mit dem Akt des Kopierens früherer Notizen des Erzählers engstens verbunden:

[N]otierte ich damals in mein Notizheft, von wo ich es nun, Jahrzehnte später, in dieses andere Notizheft hier übertrage. (82)

Ich notierte auch ein paar Zeilen in mein Notizheft über diesen Besuch, von denen ich wiederum ein paar Zeilen in dieses Notizheft hier übertrage. (126)

Diese Situation evoziert zwei poetische Traditionen gleichzeitig. Einerseits die Tradition des sich ständig gestaltenden, aber auch auf sein Nicht-Fertig-Sein-Können ständig reflektierenden Kunstwerkes, wie wir es von Thomas Bernhard gewohnt sind, andererseits diejenige eines Kunstwerkes, das vollkommen und reflektiert aus Zitaten aufgebaut ist. In *Fiasko* wird die Unabschließbarkeit des Kunstwerks durch das In-Sich-Schließen wechselseitig spiegelnder Konstrukte des Erzählens, also durch Repetition ihrer Ungenügsamkeit gezeigt. In *Kaddisch* sieht Kertész aber unter Redezwang (»und all dies von meinem nicht zu besiegenden Redezwang, als sei er ein Horror vacui, getrieben« [19]) und dem damit parallelen Schreibzwang bzw. in den Reflexionen darauf eine Möglichkeit zur Verwirklichung der Idee des unabschließbaren Kunstwerks. Das Gebet, das auch im Titel steht und als Gattungsbestimmung zu lesen ist, wird gleichfalls in diesem Kontext verständlich:

Ich verstand kein einziges Wort, doch ich lernte es rasch und zugleich damit die beruhigende Monotonie des Betens, das Zwingende der Wiederholung, diese eigenartige Hygiene, die versäumt zu haben meiner Seele tiefere Wunden schlug als etwa ein versäumtes Zähneputzen ... (129)

Der Text ist ein Produkt des Umschreibens von Notizen, die Erinnerungsbilder oder Bruchteile von Gesprächen wach rufen. Im Zuge der Arbeit wird der Erzähler immer mehr dem Akt des Schreibens ausgeliefert:

[A]ber ich halte mit dieser Erörterung inne, weil ich spüre, daß mich die Buchstaben, die Worte mitreißen [...] aber in gewisser Hinsicht lahmer Feder, als stieße sie jemand immer zurück. (12 u. 14)

Interessanterweise ist hier – ganz im Gegensatz zum in *Fiasko* Gesagten – gerade die zwingende Kraft des Notierens dasjenige, was dem Erzähler die Erinnerung aufzwingt, eine Kraft, die den linearen Prozess der Übertragung mit der Zufälligkeit der Erinnerung unvereinbar macht. Die epische Struktur erweist sich dadurch als eine Reihe von Neuanfängen der Erinnerung, die immer wieder mit dem »Nein!« des Erzählers zum Anfang zurückkehrt:

»Nein!« tobt, heult es in mir, ich will mich nicht erinnern, will nicht, sagen wir, anstelle das hier, in dieser unwirtlichen Gegend, nicht einmal als Mangelware bekannten Madeleines Babybiskuits in die »Garzon«-Beutelteemischung tauchen, wengleich ich mich natürlich erinnern will, nun ja, ob ich will oder nicht, ich kann nicht anders; wenn ich schreibe, erinnere ich mich, muß ich mich erinnern, auch wenn ich nicht weiß, warum ich mich erinnern muß. (38)

»Wenn es richtig ist, daß diesseits der Metaphysik der Medien der Text der Ort des Gedächtnisses ist: die Vielzahl der Texte in unterschiedlichen Graden intertextuellen Verwobenheit, dann sind es die Modi solcher Intertextualität und die Aggregatzustände der Schriftlichkeit, die interessieren«,³³ schreibt Anselm Haverkamp und veranlasst zur Beachtung des Verhältnisses von Zitieren, Erinnerung und Schreiben. Wie bereits gezeigt wurde, verspricht das Schreiben eine Wiederholung der Wirklichkeit, wie wir aber erfahren müssen, besteht das Leben selbst zu meist aus einer Reihe von Zufällen:

Soweit die Geschichte, und wenn es auch wahr ist, daß ich mein Leben nicht nur als eine auf den willkürlichen Zufall meiner Geburt folgende Aneinanderreihung weiterer willkürlicher Zufälle sehen möchte, weil das wirklich eine ziemlich unwürdige Betrachtungsweise des Lebens wäre, so möchte ich es aber noch weniger so sehen, als sei alles nur geschehen, damit ich am Leben bleibe. (58)



Demnach ist das Verhältnis von Leben, das nur in Form von Erinnerungsbildern zugänglich ist, und Schreiben nur ein zufälliges. Diese Zufälligkeit haben wir in den kontingenten sprachlichen Fassungen von Erinnerungsbildern erkannt, die sprachlich nicht wiederzugeben sind. Wenn der Erzähler behauptet, dass das Schreiben für ihn eigentlich das Graben seines eigenen Grabes bedeutet (»unter anderem auch die Natur meiner Arbeit [], die eigentlich nichts anderes ist als ein Schaufeln, das Weiterschaufeln an jenem Grab, das andere für mich anfangen, in die Luft zu graben« [42]), setzt die zitierte Passage von Paul Celan als textuelles Gedächtnis nicht nur das Bild der Metapher mit dem Bild der Erinnerung gleich, sondern dem geschriebenen Celan-Text selbst. Das Zitat erfüllt eine Doppelfunktion: Einerseits wird damit den vom Text hervorgebrachten Metaphern als dem Gedächtnis des Textes der Status der – für den Erzähler in ihrer Unzugänglichkeit bloß wiederholbaren – Erinnerungsbilder zuerkannt, andererseits wird in der Folge die zitierte Textpassage selbst als Bild, als visueller, räumlicher Gegenstand vorgestellt. Die Zitate sind anhand einer anderen Textstelle ähnlich deutbar. Hier wird der Erzähler auf ein Bündel von Zitaten aufmerksam:

Zu dieser Zeit erstand auch meine bis heute ständig zunehmende Zitatsammlung, die als Zettelhaufen, von einer Heftklammer zusammengehalten, auch jetzt zwischen den Zetteln auf meinem Tisch herumliegt. (123)

Die Kursivierung der Zitate verstärkt ihre visuelle Wahrnehmung. Darum kann man *Kaddisch* als Zitatsammlung bezeichnen, die räumlich und zeitlich abgegrenzte Erinnerungsbilder aufblenden und darüber hinaus die Montage der zitierten Texte spiegeln. Ein solches Erinnerungsbild ist die Beschreibung eines Villenviertels:

Ich erinnere mich, daß ich an einem ebensolchen verregneten Montagmorgen plötzlich aufsprang, alles stehen- und liegenließ, meine Arbeit liegenließ und mich auf den Weg in dieses Villenviertel machte, genauer gesagt in das Viertel, das ehemals dieses Villenviertel war beziehungsweise das ich als ehemaliges Villenviertel in Erinnerung hatte. (125)

Die Erinnerungstätigkeit der Gegenwart richtet sich eingeständenermaßen nicht auf die Sache selbst, sie kommt nicht weiter als bis zu einem Bild aus der Vergangenheit. Im Jetzt kann der sich Erinnernde nur über seine einstige Erinnerung Aussagen machen. Und das resultiert nicht aus der sprachlichen Bedingtheit der Erinnerung, sondern aus der Unübersetzbarkeit des damaligen und neuen Erinnerungsbilds ins Sprachliche, d.h. – aus der verkehrten Perspektive – aus der bloß reproduktiven Wiederholbarkeit der Bilder untereinander. Das Bild, das durch Sprache nicht zu interpretieren ist und von der Sprache nur auf eine einzige Weise, nämlich im Medium der Schrift, wiedergegeben werden kann, tritt beim folgenden Erinnerungsversuch offen zu Tage:

Hier hatten sich die zweitrangigen *Junioren* und die beneideten *Senioren* in den Stunden nachmittäglichen *Silentiums* über ihre Bücher gebeugt. (127)

In der typografischen Hervorhebung (Kursivierung), in der Anspielung auf die Bildlichkeit der Schrift, macht der Erzähler den einzigen Versuch, der ihm übrig geblieben ist, die grundsätzlich nicht wiedergebbare Materialität des Erinnerungsbildes doch wiederzugeben: die Wiederholung des Bildes durch Bilder.

Die Fremderfahrung des Erzählers ist auch in diesem Paradigma, im Raum des Scheiterns von Vermittelbarkeit, zu platzieren. Der Erzähler sieht seine »Identität«, die Aufhebung seines »Fremdheitsgefühls« (86 u. 87) in der Unmöglichkeit, sich selbst erblicken zu können. Sich selbst, also seine Fremdheit, seine »In-die-Fremde-Geworfenheit« (84) identifiziert er jedoch mit einem Erinnerungsbild, mit einem Bild, das im Text mehrmals zurückkehrt:

[W]ie soll ich sagen, ein verblüffender, jedoch lebenslängliche Verblüffung erregender Anblick war, ein Anblick, mit dem ich mich später, wer weiß warum [...] mit diesem Anblick also identifizierte ich mich später manches Mal, so sehr, daß ich schon zu spüren meinte, wie ich, wenn auch nicht ganz *wirklich*, um dieses nichtssagende Wortbild zu gebrauchen, nun, aber doch vom Gefühl her, ich selbst zu dem Erblickten wurde, daß das Erblickte *ich* war. (30)



34 Cf. de Man, Paul: Epistemologie der Metapher. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt: WBG 1996, pp. 414-437.

35 Cf. Boehm, Gottfried: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: Ders./ Gadamer, H.-G. (Hg.): Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, pp. 444-471.

Dieses Bild stellt eine kahlköpfige Frau vor dem Spiegel dar, die eine Verwandte des Erzählers ist, aber von ihm ohne Perücke nicht sofort erkannt wird. Das Bild erscheint dem Erzähler, als er in einem Café das Gespräch zweier Fremden belauscht und auf das Wort »Jude« aufmerksam wird. Später wird auch das Judentum als Identitätslosigkeit mit dem Bild der Verwandten identifiziert:

[D]enn mir bedeutet mein Judentum nichts, genauer gesagt, als Judentum bedeutet es mir nichts, als Erfahrung alles; als Judentum: eine kahlköpfige Frau in einem roten Morgenrock vor dem Spiegel. (116)

Die Fremderfahrung des Erzählers zeigt sich zuerst in der Kontingenz der Übertragung zwischen (Erinnerungs-)Bild und Wort. Er kann genauso wenig das Ich mit einer bildlichen Instanz gleichsetzen, wie auch das Wort »Jude« für ihn notwendigerweise das Bild der kahlköpfigen Frau bedeutet. Die Gleichsetzung kann genauer angegeben werden: Das Bild der Frau wird mit dem Bild des Wortes »Ich« gleichgesetzt. Nur löst sich darin die Fremdheit nicht auf, denn in dieser Art der Funktionalisierung von Bildlichkeit spiegelt oder wiederholt sich nur die Kontingenz der Übertragung zwischen dem Wort »Jude« und dem Bild der Verwandten.

Die Zugänglichkeit oder Unzugänglichkeit von Wirklichkeit betreffend, lässt uns der Text in Unsicherheit, denn das Maß der Angleichung (die Möglichkeitsbedingung für Referenzialisierbarkeit) wird auch als bloßes rhetorisches Mittel gezeigt. Der Text reproduziert damit nicht die unmittelbare Erfahrung der Fremdheit von Wirklichkeit, sondern die immer schon vermittelte Erfahrung der sprachlichen Fremdheit, die im Spiel von Referenzialisierbarkeit und Entzug von Referenz, Phänomenalität und Materialität, Figuration und Defiguration zu ertappen ist. Paul De Man spricht über die Geschichtlichkeit selbst als ein notwendiges Produkt von Figuren, die in der Lektüre reproduziert werden.³⁴

Obwohl von völlig anderen Voraussetzungen ausgehend, überholen sowohl die Hermeneutik als auch die Dekonstruktion den Horizont von Adorno, indem sie Fremdheit als Figuren der Vermitteltheit nicht mehr nach dem Muster einer vorsprachlichen, anthropologischen Funktion – aus der die Angleichung an die tote Natur resultiert – denken, sondern die sprachliche Vermitteltheit der Körpererfahrung oder der Materialität – auch die des Menschen! – voraussetzen. Der Gedanke von der bildlichen Funktion der Zitate in *Kaddisch*, lässt sich von der Teilhabe von Bild und rhetorischer Sprache am gemeinsamen Medium der Bildlichkeit ausgehend verstehen.³⁵ Nicht darum kann eine Übersetzung des Bildlichen ins Sprachliche vollzogen werden, weil das Bildliche einen vorgegebenen sprachlichen Inhalt visualisieren würde, sondern weil das Verhältnis von Bild und Sprache – selbstverständlich im Sinne des Mimesisbegriffs der Hermeneutik – das Verhältnis von Namen und rhetorischem Bild spiegelt. Dieses Verhältnis von Bild und Sprache wird in *Kaddisch* als das Verhältnis von ausdrücklich geschriebenen, übertragenen Zitaten und dem sie in sich schließenden Textkorpus reproduziert. Die durch Zitate evozierten Bilder erscheinen grundsätzlich in ihrer Unzugänglichkeit, Uninterpretierbarkeit für den Erzähler. Die Uninterpretierbarkeit der in den Texten der Zitate evozierten Bilder wird in die Uninterpretierbarkeit der zitierten Schrift selbst transformiert.

Während Kertész die Reflexion der Medialität von Literatur – wie ich versucht habe zu zeigen – als poetisches Wirkungsmittel ausmünzt, bleibt er jedoch im Paradigma von Adorno, indem er das Ästhetische in der unmittelbaren Wahrnehmung des Sinnlichen begründet sieht. Bei ihm wird die Boehm'sche Verkehrbarkeit/Übersetzbarkeit nicht mehr im Gegensatzpaar von Bildlichkeit der Zitate und interpretierender Sprache gedacht. Bei Kertész lässt sich die Reflexion von Bild und Sprache vielmehr in der Form – die im Zeichen der Idee des geschlossenen Kunstwerks gestaltet ist –, in dem bloß mimetischen Akt (Adorno) zwischen Buchstaben oder geschriebenen Texten vorstellen. Da ist eine Erfahrung der Medialität des Textes miteinbegriffen. Die Vermittlung scheitert irgendwo zwischen der Schriftlichkeit, die die unzugängliche Bildlichkeit der Zitate repräsentiert, und der Sprache, die dies zu deuten versucht und sich stets in Aufzeichnungen im Notizbuch verwandelt.

Wie es bereits bei Adorno angesprochen wurde, wird die metaphysische Todeserfahrung und deren symbolische Deutung wegen des Beraubt-Seins des individuellen Todes unhaltbar. Der Gedanke von einer anthropologischen Körpererfahrung als der unmittelbaren Erfahrung von Fremdheit wird in der Theorie Adornos maßgeblich, auch hinsichtlich der Leistung des Ästhetischen. Hält man den Text des literarischen Kunstwerks für den Ort des Gedächtnisses, hebt es selbst – in unserem Falle – in der reproduktiven Wiederholung der Fremdheit seinen ästhetischen Charakter auf. Aus der Sicht der Kulturwissenschaften verlieren die Texte ihr



36 Cf. Assmann, Aleida: Das Gedächtnis der Orte. DVJS 68 (1994) Sonderh.: Figur und Bild, pp. 17-35.

387 Kertész, Imre: Az Auschwitzban rejülő kegyelem. In: Ders.: A pillanatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt. Budapest: Magvető 1998, p. 210f. sowie Köszönet egy díjért. In: Ders.: A pillanatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt. Budapest: Magvető 1998, p. 166. [Übers. PK].

Vermögen, als symbolische Orte des Gedächtnisses zu funktionieren, da kollektives und persönliches Gedächtnis in dem entworfenen Vermittlungsvorgang einander nicht decken würden, sie können höchstens ihre gegenseitige Ungenügsamkeit repetieren.³⁶ Diese Art von Fremderfahrung bringt die Reflexion auf die Medialität der Texte mit sich. Möchte man die Texte von Kertész in einem literaturhistorischen Kontext deuten, so könnte für sie ein Platz – nach den von Scherpe vorgeschlagenen Kategorien – in dem Zwiespalt von unmittelbar dargestellter Fremdheit und Reflexion der Medialität von Literatur gefunden werden. Einerseits nimmt Kertész in Fragen der Ästhetik und Historie wie folgt Stellung: »Hier steckt nämlich die große Paradoxie, das *contradictio in adiecto*; vom Holocaust, dieser unbegreifbaren und unübersehbaren Realität, läßt sich nur mit Hilfe der ästhetischen Imagination eine reale Vorstellung gewinnen«, andererseits argumentiert er für die Unmöglichkeit von Vermittlung: »Es tritt auch aus seinen Berichten hervor, daß das größte Entsetzen, das gewaltigste Grauen letztendlich jeder literarischen Vermittlung widersteht.«³⁷

Wenn man weiterhin bei diesen Kategorien bleibt, dann erreicht der Prozess der Herausbildung des postmodernen »ästhetischen Bewusstseins« – dem eher die Destruktion des ästhetischen Bewusstseins entspricht – seinen Höhepunkt, wo die Reflexion der Medialität, und aus der Sicht der Literaturwissenschaft die Reflexion der Bildlichkeit und Sprachlichkeit, das Adorno'sche Konzept der Fremdheit hinter sich läßt. Diese Reflexion – die Fremdheit immer nur in Vermittlungsstrukturen denkt – hat eine Auswirkung auf den Körperbegriff der philosophischen Anthropologie, die die sprachlich vermittelte Verfassung des Verhältnisses zu unserem Körper behauptet. Diese Reflexion bestimmt aber weitgehend das Denken über die visuelle Wahrnehmung und denkt das Kunstwerk als ein Phänomen, das sich die Dinge nach eigenem Maß angleicht, innerhalb des Paradigmas vom Sprachlichen.



Pál Kelemen, geb. 1977. Studium der Germanistik und Ästhetik an der Eötvös-Loránd-Univ. Budapest. Derzeit Doktorand des PhD-Programms Literaturtheorie ebenda. Dissertationsprojekt: *Raumwahrnehmung in Adalbert Stifters Werken*. Zahlreiche Veröffentlichungen über die ungarische Literatur des 20. Jahrhunderts sowie über Literaturtheorie.
Kontakt: kelemenpal@hotmail.com