

*Sonderdruck aus*

Astrid Arndt / Christoph Deupmann /  
Lars Korten (Hg.)

## **Logik der Prosa**

Zur Poetizität ungebundener Rede

ISBN 978-3-89971-961-1

ISBN 978-3-86234-961-6 (E-Book)



---

# Inhalt

Vorwort . . . . .	11
-------------------	----

## I. Poetik

Astrid Arndt/Christoph Deupmann Poetik der Prosa. Zur Reflexionsgeschichte und Topik des Prosa-Diskurses . . . . .	19
--	----

Günter Arnold Edition und Kommentar: Johann Gottfried Herders Exzerpt von Pierre Daniel Huets <i>Traité de l'origine des romans</i> . . . . .	35
---	----

Lars Korten Ist der Roman das moderne Epos? Zur Theorie epischen Erzählens um 1850 . . . . .	51
--	----

Michael Maurer Poetik des Tagebuches . . . . .	73
---	----

Claudia Stockinger Die Logik seriellen Erzählens. Der Groschenroman . . . . .	91
--	----

## II. Formbeziehungen

Gérard Laudin Geschichtsbuch oder Roman? Voltaires Umgang mit historischen Quellen in seinen Beiträgen zur Reichshistorie . . . . .	109
---	-----

Claus-Michael Ort »Ich muß doch schreiben –«. Funktionen dramatisierter Schriftlichkeit bei Lessing, Schiller, Iffland und Kleist . . . . .	123
---	-----

Marianne Wünsch Grabbes <i>Napoleon oder die hundert Tage</i> . Eine neue Geschichtskonzeption und das Ende des klassizistischen Dramas . . . . .	155
Jochen Golz Lyrik oder Prosa? Einige Bemerkungen zu den Streckversen Jean Pauls . . . . .	167
<b>III. Interpretationen</b>	
Maike Schmidt »wenn man nur darnach Augen hat.« Zur romantischen Poetizität in E.T.A. Hoffmanns <i>Nußknacker und Mausekönig</i> . . . . .	185
Jurij Murašov Musengeschäfte und Kuppellei. Zur literarischen Autorschaft in Dostoevskijs <i>Bednye ljudi (Arme Leute)</i> . . . . .	199
Heinrich Detering Das prosaische Lied von der Glocke: Andersens »Schiller-Märchen« und die postromantische Kunstreligion . . . . .	215
Margherita Cottone Der Begriff der »poetischen Prosa« in Thomas Manns literarästhetischer Essayistik . . . . .	235
Steffen Martus »Es gibt allerdings keine Krise der Literatur, [...] sehr wohl aber eine Krise des Publikums, des Lesers«. Bodo Kirchoffs Logik der Prosa in <i>Parlando</i> und <i>Schundroman</i> . . . . .	253
Dirk Niefanger <i>La Trippa in bianco</i> . Zur Logik sinnlichen Erzählens in Hanns-Josef Ortheils Italien-Roman <i>Die große Liebe</i> . . . . .	267
Christoph Jürgensen »Auf den ersten Blick denkt man, genauso sieht es aus in der Natur!« – Zur Logik jugendliterarischer Doppelcodierung am Beispiel von Wolfgang Herrndorfs <i>Tschick</i> . . . . .	283

---

Alessandro Costazza

Benjamin Steins *Die Leinwand* oder über die (Un-)Möglichkeit (auto-)biographischen Schreibens . . . . . 301



## Benjamin Steins *Die Leinwand* oder über die (Un-)Möglichkeit (auto-)biographischen Schreibens

### 1. Erinnerung, Identität und Fiktion in der modernen Autobiographietheorie

»Im Anfang war die Erzählung [...], alles ist durch sie geworden und ohne sie ist nichts geworden, was geworden ist.« Diese neue, nur teilweise ironische<sup>1</sup> Übersetzung vom Incipit des Johannesevangeliums fasst genau jenen sogenannten *linguistic turn* zusammen, der die Entwicklung der Geisteswissenschaften und insbesondere der Literaturtheorie ab den Sechziger Jahren gekennzeichnet hat. In der Literaturwissenschaft, wo der *linguistic turn* eher zum *narrative turn* geworden ist, besagt diese Theorie – grob zusammengefasst –, dass es keine außertextlich gegebene, ›historische‹ Wirklichkeit gibt,<sup>2</sup> keine Referenz, keinen Autor und keinen Leser, weil sie alle Produkte bzw. Funktionen des Textes selbst sind.

Diese linguistische oder narrative Wende hat vor allem für eine *per definitionem* referenzgebundene Gattung wie die Autobiographie und noch mehr für die Theorie dieser Gattung tiefe und weitreichende Folgen gehabt. Wie kann sich nämlich eine Gattung nicht-fiktionaler Kunstprosa,<sup>3</sup> die als »Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch sich selbst (*auto*)« definiert wird,<sup>4</sup> von anderen benachbarten Gattungen wie etwa der Biographie oder dem (auto)biographischen Roman unterscheiden, wenn jeder Bezug auf eine verbürgte außertextliche Wirklichkeit, sowohl auf die historischen Ereignisse als auch auf das sie erlebende Subjekt des Autors, hinfällig geworden ist? Macht

---

1 Der griechische Ausdruck *λόγος* hat bekanntlich mehrere Bedeutungen und meint u. a. »Vernunft«, »Rationalität«, aber auch »Rede«. Allgemein bekannt sind die Bemühungen von Goethes Faust, den *λόγος* des Johannesevangeliums als »Wort«, »Sinn«, »Kraft« und schließlich als »Tat« zu übersetzen.

2 »Ein Text-Äußeres gibt es nicht«, schreibt etwa Derrida (1996), 274.

3 Vgl. Tarot (1985), 27–43.

4 Misch (1955), 38.

schon der proklamierte »Tod des Autors«<sup>5</sup> einen der Kontrahenten des »autobiographischen Paktes«<sup>6</sup> unverfügbar, so tragen auch weitere Entwicklungen der modernen Erkenntnistheorie und Psychologie zu einer Unterminierung der Möglichkeit der Autobiographie bei. Die bereits mit Nietzsche und Freud ansetzende Infragestellung der Einheitlichkeit des Subjekts und somit auch einer kontinuierlichen Identität wird zusätzlich von den kognitivistischen und psychologischen Erkenntnissen über die nicht linearen, verdrängenden und konstruktiv verändernden Mechanismen der Erinnerung verstärkt. Was bleibt nämlich von der rückblickenden Betrachtung eines Subjekts auf sein vergangenes Leben, wenn einerseits die Identität des erzählenden und des erzählten Ichs nicht mehr gewährleistet ist und der Blick auf die Vergangenheit sich als eine Re-Konstruktion aus der Perspektive der Schreibgegnwart entpuppt?

Sowohl die Autobiographietheorie als auch die Autoren von Biographien haben sich von diesen Schwierigkeiten nicht abschrecken lassen und sie vielmehr als Anlass für eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Gattung genommen. Dies erklärt etwa die enorme Zunahme der kaum noch übersehbaren theoretischen Publikationen über die Autobiographie in den letzten zwei Jahrzehnten.<sup>7</sup> In diesen Arbeiten wird jeder starre Gattungsbegriff fallengelassen zugunsten einer Bestimmung, die den vielen formalen und inhaltlichen Innovationen der modernen Autobiographien offen sein soll. Alles, was gegen die Definition der Gattung zu sprechen schien, wird als mögliches oder sogar konstitutives Merkmal derselben aufgefasst. So wird etwa die scheinbare Alternative von Fiktion und Faktizität bzw. von »Dichtung und Wahrheit«, bei gleichzeitiger Erkenntnis einer zunehmenden Fiktionalisierung der modernen Autobiographien, in eine gattungsspezifische Spannung zwischen den zwei Termini uminterpretiert. Die Idee einer historisch verbürgten Wahrheit wird durch die Idee einer literarischen Wahrheit bzw. durch den Begriff der (subjektiven) Authentizität ersetzt. Nicht anders wird die Auflösung des einheitlichen Subjekts in die Gattung selbst als konstitutiv eingeführt. Die Distanz zwischen dem erzählenden und dem erzählten Ich entpuppt sich nämlich als immer schon vorhandene Diskontinuität, die die einheitliche Identität eines sich

5 Vgl. Barthes (2000); vgl. auch Barthes (1974), 43: »Als Institution ist der Autor tot: als juristische, leidenschaftliche, biographische Person ist er verschwunden; als ein Enteigneter übt er gegenüber seinem Werk nicht mehr die gewaltigen Vaterrechte aus, von denen die Literaturgeschichte, der akademische Unterricht und die öffentliche Meinung immer wieder zu berichten hatten.«

6 Vgl. Lejeune (1994).

7 Aus Platzgründen begnüge ich mich damit, auf die neueren Gesamtdarstellungen von Wagner-Egelhaaf (2000), Holdenried (2000) und Breuer u. a. (2006) hinzuweisen. Weiterführende Literatur findet man in den jeweiligen Bibliographien dieser Bände.



entwickelnden Subjekts dermaßen in Frage stellt, dass jeder autobiographische Bericht vielmehr zur Erzählung von einem anderen wird.<sup>8</sup>

Der »Geist der Erzählung« lässt also nicht nur, wie in Thomas Manns *Der Erwählte*, die Glocken Roms spielen, sondern schafft zugleich die (gespaltene) Identität des autobiographisch Erzählenden zusammen mit seinen Erinnerungen, die ihrerseits keine Widerspiegelung vergangener Erfahrungen, sondern vielmehr eine Konstruktion im Medium des Schreibens sind. Indem jede grundsätzliche Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität verschwindet, werden auch die Grenzen zu anderen fiktionalen Gattungen durchlässiger, so dass die Entscheidung über den Wirklichkeitsbezug bzw. die Authentizität des Geschriebenen und somit auch über die Übereinstimmung von Autor, Erzähler und erzählter Figur letztendlich eine Frage der Rezeption wird, d. h. beim Leser bleibt.<sup>9</sup> Was von der Definition der Autobiographie als »récit rétrospective en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence«<sup>10</sup> übrig bleibt, scheint also nur die »rückblickende Prosaerzählung« zu sein.<sup>11</sup>

Eine solche Einschränkung auf die Prosa mag andererseits gerade heutzutage, wenn man den Begriff der Autobiographie multimedial immer mehr ausweitet, als unzeitgemäße Einschränkung erscheinen. »Prosa« soll hier aber im Sinne der Narrativität verstanden werden, d. h. als zeitliche Organisation und Verkettung einzelner Geschehenselemente und Zustandsveränderungen zu einer kohärenten Abfolge. Da sowohl der Dichtung als auch den dramatischen oder etwa filmischen Fiktionen – das mag aber auch für die Musik oder den Tanz gelten – ein mehr oder weniger starkes narratives Moment eigen sein kann, können sich auch diese Gattungen oder Medien der Autobiographie öffnen. Grundlegend bleibt dabei also nur die narrativ organisierte Darstellung eines erinnerten oder auch nur erfundenen Lebens bzw. eines Lebensausschnittes, die in den modernen Autobiographien immer mehr einen identitätsstiftenden bzw. identitätssuchenden Charakter annimmt.

Im Kontext der modernen Erinnerungskultur hat auch die Zahl der autobiographischen Entwürfe in den letzten Jahrzehnten weltweit bedeutend zugenommen. In Deutschland ist dieser Zuwachs vor allem mit zwei historischen sowohl individuell als auch sozial in vieler Hinsicht traumatischen Ereignissen verbunden, d. h. einerseits mit der Bewältigung des Nationalsozialismus vor allem durch die zweite Generation,<sup>12</sup> andererseits mit der Bewältigung der DDR-Wirklichkeit nach dem Fall der Berliner Mauer.<sup>13</sup> Diese traumatischen Ereignisse

---

8 Vgl. Lejeune (1980).

9 Vgl. de Man (1993), 134.

10 Lejeune (1975), 14.

11 Lejeune (1994), 14.

12 Unter der schier unüberschaubaren Literatur verweise ich hier nur auf Düwell (2004).

13 Auch hier begnüge ich mit einem Hinweis auf Nelva (2009).

zwingen offensichtlich zu einem Nachdenken über die eigene, persönliche oder historische Geschichte, das nicht mehr in der Form einer kontinuierlichen Entwicklung stattfinden kann, sondern beim Bewusstsein der Lückenhaftigkeit und Diskontinuität jedes Erinnerungsprozesses vor allem die Brüche und Leerstellen der Entwicklung mitreflektieren muss. An die Stelle der Autobiographie tritt zusehends die zwischen autobiographischem und fiktionalem Schreiben changierende Mischgattung der Autofiktion,<sup>14</sup> die oft auch Metaautobiographie ist,<sup>15</sup> indem sie eine reflexive Auseinandersetzung mit den Konventionen und Traditionen, mit den Möglichkeiten und Grenzen der autobiographischen Gattung enthält. Diese Art von fiktionalen, selbstreflexiven Autobiographien weisen dann dementsprechend auch einen hohen Grad an intertextuellen Bezügen auf andere Werke und insbesondere auf andere Autobiographien auf.

Einen besonderen Fall in dieser Entwicklung der modernen Autobiographik und der Autobiographietheorie bilden die Autobiographien der Shoah. Obwohl auch hier die strenge Opposition von Faktizität und Fiktionalität allgemein fallengelassen worden ist, stellen sich einer endgültigen Aufgabe jedes Referenzbezugs und insbesondere der Auflösung des »autobiographischen Paktes« größere Widerstände entgegen. Als Parallele zur Diskussion über die Grenzen angesichts der Shoah der postmodern behaupteten Referenzunabhängigkeit der Historiographie,<sup>16</sup> werden auch hier Einschränkungen geltend gemacht, die insbesondere die Figur des Autors und nur sekundär die des Lesers betreffen. Während vom Autor verlangt wird, dass er diesmal mit dem Leser einen »referentiellen Pakt« eingeht, der »die persönliche Identität des Autors als die eines historischen Zeugen festlegt und damit auf einen außertextuell bekannten historischen Raum verweist«,<sup>17</sup> erwartet man vom Leser eine zugleich aktive und tolerante Lesehaltung, die das eigene Wissen um die Shoah in die Lektüre einfließen lässt, indem sie jedoch auch perspektivische Verzerrungen und Ungenauigkeiten des Erinnernten gelten lässt.<sup>18</sup>

---

14 Vgl. Wagner-Egelhaaf (2006).

15 Vgl. zur »Metaautobiographie« Nünning (2007).

16 Vgl. die Diskussion in Friedländer (1992).

17 Lezzi (2001), 148 f.

18 Ebd., 149. Vgl. zu beiden Aspekten auch Düwell (2004), 10 f.; Holdenried (2007), hier 76. Vgl. weiter über die »anti-moderne« Shoah-Autorschaft Kleinschmidt (2002).

## 2. **Die Leinwand. Die Freiheit des Lesers und die Wiedergeburt des Autors aus dem Geist des Internets**

Ohne eigentlich eine Autofiktion oder eine Metaautobiographie im engeren Sinne zu sein, antwortet Benjamin Steins *Die Leinwand* auf die Entwicklung vor allem der deutschen Autobiographik und noch mehr auf die theoretischen Diskussionen über die Autobiographie:<sup>19</sup> der Roman lässt nämlich nicht nur die Erinnerung an die DDR mit jener an die Shoah durch intertextuelle Bezüge auf eine ganz verwirrende Art und Weise sich kreuzen, sondern treibt alle aufgeworfenen Gattungsfragen über Identität, Erinnerung und Fiktionalität aufs Äußerste.

Die Verwirrung fängt bereits mit dem Buchumschlag und allgemeiner mit der Aufmachung des Bandes an,<sup>20</sup> weil der Leser vorne und hinten zwei Vorderseiten vorfindet, auf denen unter dem gleichbleibenden Namen »Benjamin Stein« und dem gleichen Titel »Die Leinwand« die zwei jeweils rot und blau gedruckten Namen »Jan Wechsler« und »Amnon Zichroni« stehen.<sup>21</sup> Ein Sternchen am Ende eines jeden Namens weist auf einen in gleicher Farbe darunter gedruckten Text hin, der in der ersten Person Singular bzw. Plural mitten im Satz abbricht und durch einen Pfeil möglicherweise auf das Innere des Buchs verweist. Der Schutzumschlag und vor allem die doch unterschiedlichen Klappentexte bringen dann mehr Informationen. Unter den zwei farbigen abgebrochenen Texten steht nämlich auf beiden Seiten eine kleingeschriebene Anweisung für den Leser, dem es freigelassen wird, mit welcher der beiden hinter jedem Buchdeckel je beginnenden Geschichten er die Lektüre anfangen will.<sup>22</sup> Die Gattungsbezeichnung »Roman« und der Name des Verlages schließen beide Seiten. Der Klappentext des Wechsler-Covers enthält alsdann was normalerweise auf der Rückseite steht, d. h. eine kurze Inhaltsinformation über die zwei Geschichten

---

19 Man könnte insofern mit Ansgar Nünning von einer »impliziten fiktionalen Metaautobiographie« reden, in der »Probleme der Autobiographie durch literarische Techniken formal reflektiert werden.« Nünning (2007), 281.

20 Vgl. zu dieser Aufmachung die Überlegungen von Stein selbst auf dem von ihm geführten literarischen Weblog *Turmsegler*: <http://turmsegler.net/20091125/das-leinwand-cover/>.

21 Die gleichen Elemente stehen, in zwei verschiedene Richtungenweisend, auch auf dem Rücken des Bandes. Nicht nur die Namen und der darunter gedruckte Text sind in Rot und Blau gehalten, sondern auch das jeweilige Vorsatzblatt und das jeweils obere Kapitalband.

22 Die Leseranweisung wird auf der jeweiligen dritten Seite dann weitergeführt und dem Leser wird eine noch größere Freiheit gelassen, das Buch etwa nach jedem Kapitel zu wenden und am anderen Strang der Geschichte weiterzulesen bzw. sich einen eigenen Weg durch die Kapitel der einen oder der anderen Geschichte zu suchen. Stein, *Die Leinwand*, Z. 3; W. 3. Wie im Roman selbst bezieht sich der Buchstabe Z. vor der Seitenzahl auf die von Zichroni erzählte Geschichte, der Buchstabe W. hingegen auf die Geschichte von Wechsler. Im Folgenden werden die Seitenzahlen, immer mit dem jeweiligen vorgestellten Buchstaben, direkt im Text in Klammern angegeben.

und deren Verhältnis zueinander sowie zwei werbende Zitate über dieses »Spiegelkabinett mit zwei Eingängen«, das »die Unzuverlässigkeit unserer Erinnerungen und das Ringen um Identität« zum Thema habe. Spätestens hier wird dem Leser klar, dass Zichroni und Wechsler die jeweiligen in erster Person erzählenden Hauptfiguren der zwei Geschichten sind,<sup>23</sup> während die Kurzbiographie von Benjamin Stein und dessen Foto auf der Klappe des Zichroni-Covers ihn endgültig als Autor ausweisen.

Diese die Konventionen bewusst verletzende Aufmachung des Buches, die den Leser am Anfang verunsichern und irritieren mag, spricht diesem andererseits ein ungewöhnliches Ausmaß an Freiheit zu: indem sie ihm anheimstellt, von welcher Seite und nach welcher Ordnung er das Buch lesen will, erhebt sie ihn nämlich zum gestaltenden Mitautor.<sup>24</sup> Die Präsenz von zwei Namen auf jeder Umschlagseite untergräbt zwar von vorneherein den nach Lejeune bereits »auf dem Umschlag« unterzeichneten »autobiographischen Pakt«,<sup>25</sup> der eine doppelte Übereinstimmung zwischen Autor und Erzähler sowie zwischen Erzähler und erzählter Figur vorsieht, lässt aber dem Leser die Möglichkeit offen, das Werk als einen bzw. zwei autobiographische Romane zu betrachten.

Die forcierte Einbeziehung des Lesers in die Gestaltung des Werkes führt andererseits keinesfalls zum »Tod des Autors«,<sup>26</sup> welcher vielmehr immer die das Spiel lenkende und bestimmende Instanz bleibt. Zwar behauptet Benjamin Stein, dass die biographischen Daten auf dem Cover eine Konzession an die Bedürfnisse des literarischen Marktes darstellen,<sup>27</sup> und auf dem von ihm ge-

23 Im Buch steht dementsprechend auf der jeweiligen Schmutztitelseite nur der Name Benjamin Steins und der Titel *Die Leinwand* (Z. 1; W. 1), während auf der normalen Titelseite die Anweisung an die Leser folgt und auf der sogenannten Widmungsseite (Seite 5) nur die jeweiligen Namen Amnon Zichronis und Jan Wechslers vorkommen, begleitet jeweils von einem dreizeiligen Motto am Seitenfuß. Es fehlt hingegen die Impressumsseite und somit jede Information über Erscheinungsort und -jahr. Diese Informationen werden durch den ISBN-Barcode auf jedem Klappentext ersetzt.

24 Die Tatsache, dass man das Buch wenden muss, um die eine oder die andere Geschichte zu lesen, ist nicht absolut neu, da in Italien bereits 2005 Giulia Carcasi die Liebesgeschichte der zwei Jugendlichen Alice und Carlo von ihnen selbst, aus ihrem jeweiligen Gesichtspunkt, jeweils auf der einen und auf der anderen Seite des Buches, hat erzählen lassen, so dass es dem Leser frei steht, auf welcher Seite er mit der Lektüre anfangen will. Vgl. Carcasi, *Ma le stelle quante sono?*. Es ist natürlich auch nicht so neu, dass zwei parallel verlaufende und sich an mehreren Stellen überkreuzende autobiographische Berichte in einem Werk erzählt werden. Für die deutsche Literatur braucht man etwa nur an E.T.A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* zu denken. Auch von der dem Leser angebotenen Freiheit, sich bei der Lektüre einen eigenen Weg zu wählen, hat es in der Vergangenheit bereits andere experimentierende Beispiele gegeben. Man denke etwa an Julio Cortazars Roman *Rayuela: Himmel-und-Hölle*, der dem Leser zwei mögliche Wege vorschlägt, das Buch nach verschiedenen Reihenfolgen der Kapitel zu lesen.

25 Lejeune (1994), 27.

26 Dies ist die Annahme von Roland Barthes in seinem Aufsatz *La mort de l'auteur* (1968).

27 Stein, »Erste Lektoratssitzung«, <http://turmsegler.net/20090714/erste-lectoratssitzung/>.

fürhten literarischen Blog *Turmsegler* beklagt er sich wiederholt, dass die Journalisten mehr an der Autorenvita als am literarischen Werk interessiert seien, so dass der Autor zum »Seelenstripper« werden müsse.<sup>28</sup> Diese Einstellung scheint jedoch mit Steins Verhalten auf eben diesem Blog im krassen Widerspruch zu stehen, da er hier gerade in seiner Eigenschaft als Autor auftritt und seine Leser durch Dokumente, Fotos von den Handlungsorten des Romans,<sup>29</sup> poetologische Überlegungen, Vorabdrucke und Lektüren der gerade entstandenen Abschnitte usw. an allen Entwicklungsmomenten des Werkes, von dessen Konzeption über die Entstehung der einzelnen Kapitel und die Gespräche mit dem Verlag bis hin zu den Korrekturen, dem Erscheinen des Werkes und der Rezeption desselben aktiv teilnehmen lässt.<sup>30</sup> Auf diesen Blogseiten veröffentlicht Stein nicht nur eigene Texte oder Gedichte, die er später im Roman als Überlegungen von Wechsler aufgenommen hat,<sup>31</sup> sondern geht sogar auf die eigene »Familiengeschichte« ein, indem er Nachrichten über seinen Groß- bzw. Urgroßvater veröffentlicht, die er in einer Zeitung bzw. in einem Online-Lexikon gefunden hat.<sup>32</sup>

Dieses Verfahren mag anzeigen, dass im Zeitalter des Internet niemand und umso weniger ein Autor wirklich verschwinden kann. Aus dieser Erkenntnis heraus nimmt dann aber Stein sozusagen das Spiel selber in die Hand, und anstatt zu verschwinden, tritt er als Autor auf die Bühne: seine Absicht besteht allerdings dabei mit Sicherheit nicht darin, den Leser von der eigenen Existenz und noch weniger von der Wirklichkeit des Geschriebenen zu überzeugen. »Was ich erzähle geschieht, nicht umgekehrt«, zitiert Stein nicht von ungefähr aus

28 Vgl. Stein, »Der Autor als Seelenstripper«, <http://turmsegler.net/20100603/der-autor-als-seelenstripper/>.

29 Vgl. etwa Stein, »Mayan Moza – eine Yerida«, <http://turmsegler.net/20110102/mayan-moza-eine-yerida/>.

30 Es sind 184 Beiträge im Blog, die sich direkt auf den Roman beziehen. Zu diesen »Beiträgen« schreiben die Leser auch Kommentare, auf die Stein oft eingeht. Auch viele Seiten, die nicht unter der Kategorie »Die Leinwand« erfasst sind, beschäftigen sich allerdings mit Themen, die im Roman aufgenommen worden sind.

31 Vgl. etwa Stein, »Die Mangel«, <http://turmsegler.net/20061127/die-mangel/>; Stein, »Mutter«, <http://turmsegler.net/category/lyrik/page/44/>; Stein, »erotische gedichte«, <http://turmsegler.net/20110919/erotische-gedichte/> und die entsprechenden Stellen in Stein, *Die Leinwand*, W. 28 f.; 33; 35 f.

32 Vgl. Stein, »Familiengeschichte«, <http://turmsegler.net/20100614/familiengeschichte/>. Spätestens an dieser Stelle wird es jedem Leser deutlich, dass der Name »Benjamin Stein« nicht der eigentliche Name des Autors ist, da der Großvater väterlicherseits Albrecht Werner hieß. Dazu schreibt Benjamin Stein: »Den Namen zu wechseln, zunächst als Autor und später auch im gesamten bürgerlichen Leben, kam mir wie eine zwingende Notwendigkeit vor. Ich wollte mich emanzipieren – von den Toten, vom Exil, von der Staatskarosse und seinem stolzen Insassen. [...] Ich wollte selbst bestimmen, wer ich sein würde – als Autor, als Mensch. Ich wollte selbst bestimmen. Das kann ein Name allein nicht leisten. Aber er hilft dabei.« Ebd.

seinem Roman *Das Alphabet des Juda Liva* auf der Blogseite.<sup>33</sup> Alles, was er hier dem Leser an Materialien zum Autor und zum Gegenstand der Erzählung zur Verfügung stellt, soll keinesfalls als »Realitätseffekt«<sup>34</sup> der Erzeugung einer Referenzillusion dienen, sondern genau umgekehrt die Fiktionalität des Geschriebenen und somit auch jene des Autors selbst hervorheben.

Ähnlich verfährt Stein auch mit der eigenen Biographie im Roman. Schon die wenigen paratextuellen Informationen auf der Umschlagklappe, seine Geburt in Ost-Berlin, seine Arbeit bis zur Wende 1989 als Nachtpförtner in einem Altenheim, seine Arbeit als Korrespondent für Computerzeitschriften und später als Unternehmensberater sowie die Gründung eines eigenen Verlages, ermöglichen dem Leser, bereits nach wenigen Seiten des Wechsler-Teils die Ähnlichkeiten zwischen den Erinnerungen Wechslers und der Biographie des Autors zu erkennen.<sup>35</sup> An mehreren Stellen im Roman erinnert sich dann Wechsler an seine Kindheit im »Kleinen Land« DDR oder träumt davon, berichtet über seine Großeltern, seine Lektüren (W. 27 – 37; 63 f.; 93), über das harte Training in der Rudermannschaft und seine Teilnahme an der DDR-Spartakiade (W. 105 – 109), über Erfahrungen in der Schule (W. 118 – 120), über seine frühe Annäherung an das Judentum und seine ersten Besuche in der Synagoge in Ost-Berlin (W. 127 – 131), schließlich auch über seinen ersten Besuch in West-Berlin nach der Öffnung der Mauer (W. 112 – 114). Alle diese Erfahrungen wirken so echt und so unmittelbar erlebt, dass für alle Wechslers Frage nach seiner Rückkehr aus seinem ersten Aufenthalt in West-Berlin gelten könnte: »Diese Stunden werde ich nie vergessen. Man erlebt so etwas oder erlebt es nicht; aber warum sollte man es erfinden?« (W. 114)

Unmittelbar nach einer solchen Behauptung entdeckt jedoch Wechsler, dass alle seine Erinnerungen doch möglicherweise erfunden waren, da er gar keinen alten ostdeutschen, sondern vielmehr einen schweizerischen Pass besitzt, nach dem er »nicht in Berlin, sondern in Ramat Gan, Israel«, geboren war (W. 115). Die Nachfrage im Einwohnermeldeamt bezeugt ihm also eine ganz andere Biographie (W. 116) und diese Entdeckung stellt seine ganze Existenz in Frage:

Denn mir ist immer noch unklar, was wahr und was Lüge ist. Ich bin, woran ich mich erinnere. Etwas anderes habe ich nicht. Wenn die Dokumente nun zu beweisen scheinen, dass ein großer Teil meiner Erinnerung nicht haltbar ist, dann bin ich selbst nicht haltbar. [...] Ich müsste eingestehen, dass es mich gar nicht gibt. (W. 121)

33 Vgl. Stein, *Das Alphabet des Juda Liva*, 18.

34 Vgl. Barthes (1982).

35 Auch weitere biographische Einzelheiten im Leben Wechslers stimmen mit der Biographie des Autors überein, etwa das Geburtsdatum am 6. Juni wie Thomas Mann und Puschkin (vgl. W. 63; 116), obwohl Wechsler genau 5 Jahre älter als Stein ist. Vgl. Steins biographische Daten im *Turmsegler*: Stein, »Biographisches«, <http://turmsegler.net/autoren/>.

Wechsler muss also annehmen, dass er »in die Biographie eines anderen geschlüpft« ist (W. 121), und somit vermuten, »ich sei ein anderer« (W. 122).

Diese Identität, in die er »geschlüpft« sein soll, ist im Roman andererseits keine wirkliche, sondern eine bloß literarische. Kurz davor ist er nämlich bei der Lektüre des Debüt-Romans eines Schweizer Autors mit seinem gleichen Vor- und Familiennamen auf sich selbst gestoßen (W. 78): in diesem Werk wurden nämlich »die Sagas zweier Familien, der Regensburger und der Markovás« erzählt (W. 78 ff.), die er als die Geschichten seiner Mutter erkannte, welche diese Geschichten ihrerseits von ihrer Großmutter erfahren hatte. Da der Autor des Romans in Israel geboren war und mit seiner Mutter als kleines Kind in die Schweiz eingewandert war, schließt der Erzähler folgerichtig: »Was immer er in seinem Roman erzählt, kann nur Fiktion sein und keineswegs autobiographisch« (W. 80). Nichtsdestoweniger nennt er jene Erzählungen kurz darauf »vermeintlich fiktive Geschichten« (W. 81), weil sie für ihn natürlich ganz reell sind und er sich nicht nur um seine Erinnerungen, sondern sogar um seine Identität bestohlen fühlte (W. 81). Dabei erwähnt er allerdings auch die umgekehrte Möglichkeit, dass er selber nämlich der Dieb der Erinnerungen sein könnte:

Ich weiß nicht, ob ich mich mehr vor der Möglichkeit fürchtete, dass Wechsler meine Erinnerungen und damit mich selbst gestohlen hatte, oder aber vor einer zweiten, die ich für schlimmer hielt: Ich selbst könnte der Dieb sein und irgendwann in den letzten zehn Jahren die Regensburgers, Hillers und Markovás adoptiert und ihre Familiensaga zur Geschichte *meiner* Familie gemacht haben. Wenn es so war, dann existierte ich gar nicht. Dann bestand ich nur aus der Vorstellung, die ich mir und anderen von mir gemacht hatte. Dann war ich nicht mehr als eine literarische Figur und ein Autor wie Wechsler konnte mit mir und meinem Leben anstellen, was immer ihm gefiel. (W. 81 f.)

Diese zweite Möglichkeit scheint ihm insofern »schlimmer«, als wenn jemand ihm einfach seine Erinnerungen gestohlen hätte, weil er im zweiten Fall trotz allem er selbst bleiben würde, während er im ersten Fall die eigene Identität verliert. In der Fiktion des Romans fühlt also der autobiographische Ich-Erzähler, dass wenn er seine Erinnerungen und seine Identität jemandem anderen und sogar einer literarischen Fiktion gestohlen hat, er in Wirklichkeit gar nicht existiert, sondern nur die Konstruktion eines (fiktiven) Autors ist, der mit ihm tun und lassen kann, was er will. Dadurch erlebt er aber sozusagen, was jede literarische Figur sowie jeder fiktive Erzähler gegenüber seinem Autor empfinden müsste.

Die Lage verkompliziert sich jedoch zusätzlich, wenn man feststellt, dass sowohl der Schweizer Autor als auch sein Debüt-Roman eine Entsprechung in der außerliterarischen Wirklichkeit haben. Die Sagas der Familien Regensburger und Markovás (vgl. W. 78–80) bilden nämlich den Inhalt des 1995 in Zürich

erschienenen Romans von Benjamin Stein *Das Alphabet des Juda Liva*.<sup>36</sup> Die Tatsache, dass die darin erzählten phantastischen Geschichten einen autobiographischen Hintergrund haben und die Hauptfigur des Romans Alexander Rottenstein in vielem das Abbild seines gleichaltrigen Erfinders ist, könnte nur eine zusätzliche Bestätigung dafür sein, dass sich hinter Wechsler der Autor Benjamin Stein versteckt, welcher allerdings selbst einen neuen Namen und eine neue Identität angenommen hat.<sup>37</sup> Die in Wirklichkeit nur sehr knappen Lebensdaten des Schweizer Autors verweisen jedoch nicht so sehr auf Stein, sondern auf den Schweizer Schriftsteller und Journalisten Daniel Ganzfried, der im gleichen Jahr in Zürich den Roman *Der Absender*<sup>38</sup> veröffentlicht hatte und ein paar Jahre später als Auslöser des sogenannten »Fall Wilkomirski« bekannt geworden ist.<sup>39</sup> Die in der Fiktion des Romans »wahre« Biographie von Jan Wechsler erweist sich somit in Wirklichkeit als eine »gestohlene Biographie«, während die »vermeintlich fiktive[n] Geschichten« in der Fiktion die wahre Biographie des Autors Benjamin Stein widerspiegeln, wie er sie allerdings in seinem ersten Roman auf ganz phantastische Art und Weise projiziert hat.

Benjamin Stein dichtet dann freilich seiner literarischen Figur Alexander Rottenstein und dadurch mittelbar auch dem Schweizer Autor Jan Wechsler alias Ganzfried eine »schillernde Vergangenheit an den Rändern des politischen Spektrums« (W. 137) zu, macht ihn wenigstens »aus zweiter Hand«, zum »Spion«, zum Informanten des Staateschutzes in der linken Studentenszene, zum Sympathisanten der äußersten rechten Szene und zum Autor in rechten Schweizer Hetzblättern, schließlich zum Mitglied einer schlagenden Verbindung (W. 134 f. u. 136 f.). Wechsler selbst vermutet sogar, dass die DDR-Biographie, an die er sich erinnert, nichts anderes als die von ihm selbst aufgebaute »Legende« sei, hinter der er sich verstecken wollte, ein »Film, den ich selbst inszeniert habe« (W. 137). Schon der Begriff »Legende« ist jedoch in diesem Zusammenhang höchst widersprüchlich, weil er als *terminus technicus* in der Sprache der Stasi die Deckbiographie bezeichnete, die sich ihre Mitarbeiter anlegten, um unerkannt geheimdienstlich ermitteln zu können, während in diesem Fall ein westlicher Geheimdienstler angeblich sich ausgerechnet eine DDR-Biographie als Tarnung überzieht. Der Terminus »Legende«, der nicht von ungefähr auch eine

36 Vgl. Stein, *Das Alphabet des Juda Liva*.

37 Vgl. hier oben, Anm. 32.

38 Ganzfried, *Der Absender*. Geboren 1958 in Afulah, Israel, lebt Daniel Ganzfried seit 1960 in der Schweiz, wo er als Journalist arbeitet. Vgl. Ganzfried, [Homepage], <http://www.ganzfried.ch/>.

39 Die Geburtsdaten stimmen allerdings nicht überein. »Beide« Wechsler sind am Juni 1965 (vgl. W. 116 u. W. 63), d. h. am gleichen Tag wie Benjamin Stein, aber fünf Jahre früher geboren, während Ganzfried seinerseits sieben Jahre älter als Wechsler und somit zwölf Jahre älter als Stein ist.



literarische Gattung bezeichnet, verweist darüber hinaus intertextuell auf einen Autor aus der DDR, den Wechsler seinen »Lieblingsdichter« nennt (W. 112; 136) und der in vieler Hinsicht auch als Pate für diesen Teil der Erzählung dienen kann, nämlich auf Wolfgang Hilbig. Vor allem in Hilbigs wichtigstem Roman *Ich*, aber auch in anderen Werken, spielt nämlich die Ich-Spaltung, das Hin-und-Her-Wechseln zwischen verschiedenen Identitäten, zwischen beobachtendem und beobachtetem Ich, zwischen Täter und Opfer, eine schlechthin zentrale Rolle. Und auch bei Hilbig lassen sich diese Schwankungen des Ichs wie bei Stein letztendlich als Metaphern der schriftstellerischen Existenz begreifen.<sup>40</sup>

Weit davon entfernt zu verschwinden oder gar zu sterben, treibt also der Autor hinter dem Rücken seiner Figur ein kompliziertes Verweis- und Verwirrspiel, das die Figur des Erzählers und seine Glaubwürdigkeit zumindest in Frage stellt.

### 3. Zwei Erzählstrategien und der unmögliche Tod des Erzählers

Die zwei in der ersten Person erzählten Geschichten hinter den zwei Umschlägen stammen nicht nur von ganz unterschiedlichen Erzählern, sondern sind vor allem ganz anders erzählt. Dieser Unterschied, der durch das Erzählte motiviert ist, ist auch für das Verständnis des Werkes von großer Wichtigkeit, weil er sozusagen Möglichkeiten und Grenzen der Ich-Erzählung aufzeigt bzw. demaskiert.

Amnon Zichroni, dessen Vorname an die Amnesie erinnern und dessen Familienname hingegen auf Hebräisch so gut wie »meine Erinnerung« heißen soll,<sup>41</sup> erzählt auf ganz traditionelle Art und Weise rückblickend von seiner Kindheit und seinem menschlichen und professionellen Werdegang. Sowohl die Zeit als auch der Ort der Niederschrift werden genau angegeben mit »Yerushalaym/Ofra, Sh'vat – Av 5768« (Z. 193), d. h. zwischen dem 8. Januar und dem 31. August 2008. An keiner Stelle berichtet der Erzähler jedoch über seine Gegenwart oder reflektiert über den Schreibprozess. Vom Wechsler-Teil des Romans erfahren wir aber, dass er ab dem 7. Januar des gleichen Jahres »als vermisst« gilt (W. 186), so dass man sagen könnte, dass er von einem »Jenseits« der Erzählung erzählt. Dementsprechend fällt auch seine Erzählweise aus, die trotz des Vornamens des Erzählers keine Amnesien, keine Lücken oder Unterbrechungen kennt.

Wie jede Autobiographie hat auch diese fiktive Autobiographie ein Ziel: Zi-

---

40 Vgl. Costazza (2002).

41 Vgl. Stein, »Zichroni vs. State of Israel«, <http://turmsegler.net/20090115/zichroni-vs-state-of-israel/>.

chroni rollt sein vergangenes Leben auf, um sich und dem Leser Rechenschaft über jenen durch seine ganze Biographie schwer zu erklärenden plötzlichen Zornausbruch zu geben, der ihn möglicherweise zum Mörder von Jan Wechsler hat werden lassen (Z. 192 f.).

In einem streng orthodoxen Viertel in Jerusalem geboren und in einer orthodoxen Familie aufgewachsen, kommt Zichroni infolge seiner Liebe zur weltlichen Literatur zu seinem Nennonkel in die Schweiz, der sich »*modern orthodox*« (Z. 33) definiert und die weltliche Musik und insgesamt die weltliche Kultur liebt. Hier besucht Zichroni eine jüdische Grundschule, um alsdann nach Amerika zu gehen und in Baltimore eine jüdische Oberschule zu besuchen und anschließend in New York an einer jüdischen Universität zu studieren. Durch seine Aufenthalte und durch sein Studium wird er zwar seinem Ursprungsort und -ambiente fremd (vgl. Z. 143), ohne jedoch je die Orthodoxie zu verlassen.

Von seinem Onkel lernt Zichroni andererseits die Schönheit, aber auch die Gefährlichkeit der weltlichen Kultur kennen. Dieser ist nämlich überzeugt, dass »ein Leben ganz und ausschließlich für und mit der Torah« nicht die richtige Wahl darstelle, weil »weltliche Bildung und ein Beruf, Gewandtheit in mehreren Sprachen und intime Kenntnis von Philosophie und Kunst«, vor allem aber der Literatur und der Dichtung, notwendig zu einem Leben gehören, durch das man Gott heiligen wolle. Das Symbol für eine solche Vermischung von religiösem und weltlichem Leben stellt jenes Demantoid dar, das er Amnon nach dem Abitur schenken (Z. 102) und das Wechsler später im Pilotenkoffer finden wird (W. 22 f.): so wie gerade die »Einschlüsse«, d. h. die »eingeschlossenen Verunreinigungen« die Schönheit und den Wert des Edelsteins erhöhten (Z. 28), so sollten auch »die Einschlüsse des Weltlichen« (Z. 30) die Schönheit eines Lebens erhöhen, das sich jedoch immer im Rahmen der Torah bewegen sollte (vgl. Z. 40 f. und Z. 100). Kunst ist für den Onkel »Gottesdienst und der Künstler Gehilfe des Ewigen im sich ständig erneuernden Werk der Vollendung der Welt« (Z. 30; 100). Komplementär dazu ist Gott der größte Künstler (Z. 100) und sein größtes Kunstwerk stellt die Geschichte dar – und zwar sowohl die des einzelnen Individuums als auch die Geschichte der Menschheit.

An mehreren Stellen in diesem Teil des Romans ist von der göttlichen Lenkung der Geschichte die Rede, einer Lenkung, die für den Menschen zwar oft unverständlich oder sogar grausam erscheint – wie etwa viele Geschichten aus dem Talmud beweisen (vgl. Z. 69; 76; 83 ff.; 86 f.), in denen sich Gott auch des unschuldigen Leidens eines Menschen bedienen kann, um seine Pläne zu verwirklichen –, welche jedoch Ausdruck einer höheren Rationalität ist. In diesem Zusammenhang betrachtet Zichroni auch das eigene Leben bzw. seine Geschichte als eine Art Kunstwerk, als ein Drehbuch, in dem »der Ewige«, nach »einem genau ausgearbeiteten Plan« Regie führt (Z. 122; 145; vgl. Z. 79).

Mit diesem Glauben an die göttliche Lenkung der Geschichte ist bei dem

Onkel in der Schweiz, und dann dementsprechend auch bei Amnon Zichroni, eine tiefe Skepsis gegenüber der westlichen und weltlichen Wissenschaft eng verbunden. Diese Einstellung vermittelt der Onkel dem Neffen bezeichnenderweise durch ein Buch, und zwar durch Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita* (Z. 54–59), der eben den »Wahn der *Yevonnin*, wie er die Griechen abfällig nannte« (Z. 60), verdeutlichen sollte, d. h. jene Anmaßung der westlich-aufklärerischen Wissenschaft, ihre Messungen, Kategorisierungen und abstrakten Theorien für »verbürgte Wahrheit« zu halten (Z. 60 f.). Die Skepsis gegenüber dem »deterministischen Wissen« wird Zichroni später, vor allem während seines Studiums der Medizin und der Psychiatrie weiter vertiefen (107 ff.; 116 ff.) und wieder aus Bulgakows Roman die Lehre ableiten, »dass etwas anderes im Leben der Menschen Regie führt – nämlich die mitunter grauenvolle, poetische Hand des Ewigen« (Z. 119). Die Tatsache, dass er diese Lehre in einem Roman findet, ist nicht zufällig, weil er vor allem in der Literatur jenes Phantastische und Magische enthalten sieht, für das die »vermeintlich exakten Wissenschaften kein[en] Platz haben« (Z. 61; 63).

Auch seine auf den ersten Blick unglaubliche, über die Schranken der exakten Wissenschaften hinausgehende Gabe, die Erinnerungen der Mitmenschen nicht nur zu sehen oder zu erraten, sondern physisch und psychisch zu erleben, hat in dieser Weltsicht ihren Platz und wird von Zichroni selbst als ein Geschenk Gottes betrachtet, der mit ihm etwas Besonderes vorhaben musste (Z. 79; 122; 145). Dementsprechend bemüht er sich auch diese Gabe zugunsten seiner Mitmenschen anzuwenden, indem er Psychologie studiert und den anderen zu helfen versucht. Schon auf der Schule, zusammen mit seinem Busenfreund Eli, und dann auch auf der Universität und in der ärztlichen Praxis muss er allerdings vor allem die Demut lernen (Z. 100 ff.). Er erkennt auch, dass er sozusagen Distanz von seinen Patienten braucht, und diese Distanz wird durch die weißen Baumwollhandschuhe symbolisiert, die er immer anzieht, um mit den Erinnerungen der Mitmenschen nicht unversehens in unmittelbaren Kontakt zu kommen.

Vielleicht gerade infolge der gemachten Erfahrungen und im Namen der gelernten Demut wendet Zichroni allerdings seine fast magisch anmutende Gabe gerade im entscheidendsten Moment nicht an, als er nämlich mit dem angeblichen KZ-Opfer Minsky in Berührung kommt, dessen in einem Buch niedergeschriebene Erinnerungen später vom Journalisten Jan Wechsler als Lüge entlarvt werden sollten. Obwohl Zichroni die Möglichkeit gehabt hätte, die Wahrhaftigkeit von Minskys Aussagen zu überprüfen, lässt er es bei einer flüchtigen Berührung und somit bei einem kurzen Blick in seine Erinnerungen bewenden. Er setzt seine Gabe auch später nicht ein, weder um dem von allen Seiten angegriffenen Minsky zu helfen, noch um den Journalisten Jan Wechsler zu enttarnen, der ihn zufällig in der kleinen Siedlung Ofra in Israel besucht und eine erfundene Familiengeschichte vorlügt (Z. 190). Erst im allerletzten Mo-

ment, als er in einem Zornausbruch den Kopf von Jan Wechsler, der in einer Mikwe, einem rituellen jüdischen Tauchbad, badet, mit aller Kraft unter Wasser zu halten versucht, zieht er seine Handschuhe aus (Z. 193). In diesem Moment müsste er in die Erinnerungen Wechslers eintauchen können und dem Leser somit die Wahrheit über die auf der anderen Seite des Buchs erzählte Geschichte berichten können. Darüber sagt jedoch Zichroni, der am darauf folgenden Tag mit seinen Aufschreibungen anfangen wird, um seinen Wutausbruch und möglicherweise den Mord an Wechsler zu rechtfertigen, bezeichnenderweise nichts.

Von außen betrachtet bietet sich also dieser Strang der Geschichte als eine Art von negativem Bildungsroman an: die Geschichte fängt mit einer unglaublichen Begabung an, verfolgt die Entwicklung des Kindes, seinen schulischen und professionellen Werdegang, verzeichnet die anfänglichen Erfolge, aber auch die Enttäuschungen des Mannes und begleitet ihn schließlich bei seiner Aufgabe des Berufs und seinem Rückzug in eine orthodoxe Siedlung in Westjordanien. Diese die Lesererwartungen enttäuschende Misserfolgsgeschichte enttäuscht auch die Erwartungen von Zichroni selbst, der lange Zeit seine Gabe als ein Zeichen dafür gehalten hatte, dass Gott etwas mit ihm vorhatte und zum Schluss wahrscheinlich in Demut feststellen muss, dass auch er und seine Begabung im großen Plan Gottes, wie so oft im Talmud erzählt wird, nur ein kleines winziges Rädchen, ein Mittel zu höheren Zwecken waren.

Trotz dieses in vieler Hinsicht enttäuschenden Endes garantiert Zichronis Glaube an die göttliche Ordnung der Welt auch die traditionell wirkende Kontinuität und Kohärenz seiner Narration. Obwohl seine Gabe, mit allen seinen Sinnen in die Erinnerungen der anderen eintauchen zu können, ihn an den Rand der Schizophrenie führen könnte, ist er sich sowohl im Laufe seines Lebens als auch im Augenblick des Schreibens seiner Erinnerung und somit auch seiner Identität immer sicher, weil sie für ihn sozusagen metaphysisch begründet ist. Nur ein integriertes Ich, das im festen Glauben an die eigene Identität auf sein vergangenes Leben erinnernd zurückblickt, kann so schreiben. Umgekehrt kann aber auch nur eine solche rückblickende Schreibweise die Identität des erzählten Ichs garantieren, indem sie das erzählende Ich in ein Jenseits der Geschichte verbannt, wo nichts geschieht oder geschehen kann, das das Erzählte verändern bzw. in Frage stellen könnte. Genau das meint Walter Benjamin, wenn er behauptet, dass »der Tod die Sanktion von allem [ist], was der Erzähler berichten kann«, weil er »vom Tode [...] seine Autorität geliehen« hat.<sup>42</sup>

Es ist insofern kein Zufall, wenn die Wechsler-Geschichte aus einem ganz unterschiedlichen, ja diametral entgegengesetzten Gesichtspunkt, nämlich fast tagebuchartig aus der unmittelbaren Gegenwart heraus erzählt wird, so dass

<sup>42</sup> Benjamin (1977), 450.

dem Ich-Erzähler einerseits die Kenntnis des Kommenden notwendig fehlen muss, während andererseits auch die von ihm erträumte oder erinnerte Vergangenheit immer einen unmittelbaren Bezug zur Gegenwart hat und sich dementsprechend auch verändern kann.<sup>43</sup> Wechsler fehlt der Glaube an die göttliche Lenkung der Geschichte und wie schon sein Name andeutet, glaubt er vielmehr an die ständige Veränderung und an die Reinkarnation bzw. an die im jüdischen Glauben durch die Mikwe versinnbildlichte Wiedergeburt. Obwohl er zum jüdischen Glauben konvertiert, oder vielleicht gerade deswegen, verkörpert er im Vergleich zu Zichroni eher den modernen, stets nach Sinn suchenden und unzuverlässigen Erzähler, Repräsentant der »transzendentalen Obdachlosigkeit«.

Wechsler erzählt, wie er eines Tages in seiner Wohnung in München einen Pilotenkoffer zugestellt bekommt, den er angeblich bei seinem letzten Flug aus Tel Aviv verloren hatte. Er erinnert sich jedoch weder an den Besuch in Israel noch an den Koffer und kann mit den darin enthaltenen Gegenständen – vier Büchern, einem Manuskript, einem Demantoid und drei Jellabas, langen arabischen Gewändern – nichts anfangen (W. 22 f.). Dieser Koffer zwingt ihn jedoch dazu, nach und nach seine Erinnerungen und somit auch seine Identität in Frage zu stellen. In seinen Erinnerungen und auch in seinen Träumen war er nämlich in Ostberlin aufgewachsen und war erst nach dem Fall der Mauer in den Westen und dann nach München gekommen, wo er als Journalist für Computerzeitschriften und später als Unternehmensberater gearbeitet hatte. Dank eines großen Gewinns im Lotto hatte er sich ein angenehmes und aufwendiges Leben finanzieren können. In dieser Zeit hatte er auch seine zukünftige Frau kennengelernt, der er aber nichts von seinem Lottogewinn erzählte. Nach der Heirat, aus der zwei Töchter hervorgegangen sind, gründete er einen kleinen Verlag und musste später für den nicht versteuerten Lottogewinn große Summen an das Finanzamt zurückzahlen (W. 59 ff.; 62 f.). Bereits in der DDR hatte er sich dem jüdischen Glauben genähert (Z. 127 ff.) und später im Westen seinen Eintritt in die jüdische Gemeinde entschieden weiter betrieben (Z. 140 ff.), so dass er sich nun wie ein orthodoxer Jude kleidete und nach den Regeln der Orthodoxie lebte.

Auf die Spuren seiner vergessenen oder verdrängten Vergangenheit bringt ihn das im Pilotenkoffer enthaltene Buch eines Schweizer Autors mit seinem gleichen Vor- und Nachnamen, das den Titel *Maskeraden* trägt und die Geschichte von der Aufdeckung einer erlogenen Biographie des angeblichen KZ-Opfers Minsky erzählt. Sowohl das Treffen mit dem Verleger des Buches und des

---

43 Durch diese doppelte Erzählstrategie lotet Benjamin Stein sozusagen Möglichkeiten und Grenzen der zwei wichtigsten autobiographischen Erzählstrategien aus. Vgl. zur ähnlichen Polarität von »metaphysischer Geborgenheit« und »existentialistischem Ausgesetztsein« in den unterschiedlichen Erzählstrategien in Littners autobiographischem Bericht *Mein Weg durch die Nacht* und Koeppens literarischer Verarbeitung dieses Textes: Costazza (2006).

Debüt-Romans des Schweizer Autors Wechsler (W. 131 ff.) als auch die arrangierte Begegnung mit Minsky in der Schweiz (W. 97) bestätigen Wechsler darin, dass er sich seine DDR-Biographie wahrscheinlich als Flucht nach dem Aufkommen des Minsky-Skandals zugelegt hatte. Eine zusätzliche Bestätigung erhält er auf dem Einwohnermeldeamt (W. 115 ff.) und schließlich aus einem Telefonat seiner Mutter, die mit seiner Frau mit eindeutig berndeutschem Akzent redet (W. 100). Wechsler versucht alsdann dem durch diese Entdeckung verursachten Auszug der Frau und der Kinder und der darauffolgenden Depression durch eine Reise nach Israel zu entfliehen, um dort die mögliche Ursache seines Vergessens zu finden (W. 103 ff.). Kaum in Israel angekommen, wird er jedoch am Flughafen verhaftet und in einem Verhör mit der prägnantesten Fassung seiner Autobiographie, d. h. mit seinem Ausweis<sup>44</sup> konfrontiert (W. 166). Erst langsam und durch Alpträume, die eindeutig an mythische Übergangsrituale erinnern (W. 188 f.), entsinnt er sich seiner letzten Reise nach Israel, seines Besuchs zum Schabbat bei Zichroni in der Siedlung Ofra sowie ihres gemeinsamen Besuchs der Mikwe in Moza (W. 191 ff.). Die Verhaftung und die Verwahrung im Gefängnis lassen ihn vermuten, dass er am Verschwinden und am möglichen Tod von Zichroni schuldig sein könnte.

Im Unterschied zu Zichroni ist Wechsler ein typisch moderner unzuverlässiger Erzähler. Bereits früh im Roman erzählt er, wie er stets vorgegeben hat, sich an Einzelheiten über den Ankauf von Büchern zu erinnern, die seine Frau dann durch dingfeste Belege dementierte (W. 25 ff.). An mehreren Stellen beklagt er sich dann über sein schlechtes Gedächtnis, lügt aber wiederholt auch wissentlich. So hat er z. B. seiner Frau nie von seinem (vielleicht nur erträumten) Lotogewinn erzählt (W. 65). Nicht anders belügt er auch seinen Verleger oder etwa die Frau im Einwohnermeldeamt absichtlich. Und auch den Polizisten, der ihn am Flughafen in Tel Aviv verhaftet hat, versucht er wiederholt mit falschen Informationen abzuspähen (W. 166 ff.). Angesichts dieser scheinbar angebornen Lügenhaftigkeit kann ihm auch der Leser unmöglich Vertrauen schenken. Obwohl seine Erinnerungen an die DDR durchaus authentisch scheinen und deren Authentizität auch durch die Tatsache bestätigt wird, dass er von ihnen träumt, bleibt der Leser immer unentschlossen, ob er ihm wirklich trauen soll.

Selbst das Ende des Wechsler-Stranges verweist irgendwie ironisch auf die Fiktionalität, ja letztendlich auf die Unmöglichkeit einer unmittelbaren Erzählung. Der Erzähler beschreibt hier nämlich, wie er, zusammen mit dem Polizisten, der ihn verhaftet hat, die Mikwe von Moza aufsucht und sich erhofft,

---

44 Vgl. Holdenried (2000),12: »Die minimale und gleichzeitig mächtigste Version der autobiographischen Identitätspräsentation bildet die *carte d'identité*, identity card – der Ausweis. Identitätskarte und Steckbrief sind die kriminologisch gewichteten ›Identitätszumutungen‹, die von außen an eine Person herangetragen werden.«

durch einen Sprung ins reinigende bzw. verwandelnde Wasser sein »verlorenes Ich« zu finden (W. 203):

Ich glaube nicht, dass Ben-Or mir erlauben wird, noch einmal hier unterzutauchen. Aber es gibt keinen anderen Weg, wenn ich zu mir selbst zurückfinden will. Also stoße ich ihn entschlossen zu Seite und nehme Anlauf. Ich halte den Atem an und springe. Gleich werde ich in das eiskalte Wasser sinken, und alles wird sein, wie es einmal war. Aber ich sinke nicht. Ich falle. Das Becken, in das ich stürze, ist leer. (W. 203 f.)

Der Leser erfährt nicht, was mit Wechsler geschehen ist, ob er sich nur verletzt hat oder ob er vielleicht sogar gestorben ist; er weiß jedoch, dass kein Erzähler seinen Fall ins Leere und noch weniger seinen eigenen Tod unmittelbar, sozusagen *live*, erzählen oder aufschreiben kann.<sup>45</sup>

Beide Erzähler vermuten bzw. befürchten also, den anderen umgebracht zu haben: aber der Erzähler kann offenbar nicht aus der Erzählung eliminiert werden.

#### 4. Erinnerung und Identität als Fiktionen

Es geht also offensichtlich in beiden Erzählsträngen um Erinnerung und Identität. Trotz der Unterschiede zwischen den zwei Erzählern und den jeweiligen Erzählhaltungen sind ihre Positionen in dieser Hinsicht sehr nahe verwandt.

Zichroni, der über einen metaphysischen Glauben an die gottgewollte Ordnung der Welt und an die dadurch garantierte Kontinuität der eigenen Identität besitzt, zweifelt zwar an keiner Stelle an der Wahrheit der eigenen Erinnerungen. Nichtsdestoweniger äußert er gleich am Anfang seines Berichts die Überzeugung von der Abhängigkeit der Identität von der Erinnerung und von der Wandelbarkeit der Erinnerung, die genau das Gegenteil zu behaupten scheint und genauso gut Wechsler anstünde:

Unsere Erinnerungen sind es, die uns zu dem machen, was wir sind. Unser Gedächtnis ist der wahre Sitz unseres Ich. Erinnerung aber ist unbeständig, stets bereit, sich zu wandeln. Mit jedem Erinnern formen wir um, filtern, trennen, verbinden, fügen hinzu, sparen aus und ersetzen so im Laufe der Zeit das Ursprüngliche nach und nach durch die Erinnerung an die Erinnerung. Wer wollte da noch sagen, was einmal geschehen ist? (Z. 7 f.)

Der Widerspruch ist möglicherweise mehr scheinbar als reell. Denn obwohl Zichroni nie an seinen eigenen Erinnerungen zweifelt, so ist er sich hingegen von der Relativität der Erinnerungen der anderen, in die er eintauchen und die er mit allen seinen Sinnen nachempfinden kann, vollkommen bewusst.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., 30: »Die Autobiographie ist [...] durch ihre strukturelle Offenheit zum Ende hin gekennzeichnet: Seinen eigenen Tod hat noch kein Autobiograph geschildert«. Uwe Timm verletzt ironisch dieses Gesetz, indem er den Ich-Erzähler seines autobiographischen Romans *Rot* das eigene Sterben beschreiben lässt. Timm, *Rot*, 7 ff.

Zichroni verliert die eigene Identität nicht einmal dann, wenn er sich mit den Erinnerungen der anderen vollkommen identifiziert. Gerade darin sieht er aber die erste Schwierigkeit, um den anderen durch seine Gabe behilflich sein zu können:

Mir war klar geworden, dass ich weit davon entfernt war, mit meiner Fähigkeit jemandem nützlich sein zu können. Es begann schon damit, dass ich nicht wusste, ob und wann und unter welchen Umständen ich etwas sah. Wieder, wie schon die beiden Male zuvor, war ich von den Bildern überrannt worden. Ich war dem Geschehen ausgeliefert gewesen, ohne auch nur den Hauch einer Möglichkeit, den Verlauf zu kontrollieren. Am problematischsten schien mir jedoch, dass ich zwar in ein anderes Ich gesunken war, dabei aber nicht gänzlich aufgehört hatte, ich selbst zu sein. [...] Diese Überlagerung fremder Emotionen mit meinen eigenen macht mir deutlich, dass ich, jedenfalls im Moment, niemandem mit meiner Gabe helfen konnte. [...] Wenn ich aber nicht wusste, wessen Gedanken ich tatsächlich dachte und wessen Gefühle ich empfand während einer solchen Vision, würde das Bild, das sich vor mir ausspannte, immer eine vage Collage aus Eigenem und Fremdem sein. (Z. 98 f.)

Was hier von Zichroni beschrieben wird, ist nichts anderes als das Phänomen der Übertragung, die bei jeder psychologischen oder psychoanalytischen Therapie sowohl von Seiten des Patienten als auch von Seiten des Therapeuten stattfindet und die der Therapeut nur durch langjährige Lehrtherapie zu erkennen und so weit wie möglich auch zurückzunehmen lernen kann. Den gleichen Weg empfiehlt Zichroni auch dessen Freund Eli, indem er ihn jedoch auf die jüdische Mystik, auf den »Weg des Frommen« als einen stufenweisen Prozess der Selbsterkenntnis und der Selbstkontrolle« verweist, der genau eine solche »Zurücknahme« bzw. eine »Selbstbeschränkung« oder die »Verringerung des eigenen Egos« bedeutet (Z. 99). Das Hauptmittel einer solchen Befreiung von der Selbstbezogenheit ist die »Demut« (Z. 100), die Eli und Zichroni »durch die Bücher der großen Mussar-Lehrer« (Z. 105) erlernen.

Nur die Demut lehrt Zichroni auch die Grenzen seiner Gabe zu erkennen, welche hauptsächlich darin bestehen, dass er zwar in die Erinnerungen der anderen eintauchen konnte, dabei aber »keine Möglichkeit [hatte], Zusammenhänge zu erkennen, die der Betreffende nicht selbst in jenem Augenblick herstellte.« (Z. 134) Zichroni kann mit anderen Worten nicht über die Wahrheit oder Unwahrheit der Erinnerung und auch nicht über ihre wirkliche Bedeutung urteilen, weil er ausschließlich das in jenem präzisen Augenblick vom anderen Erinnernte nachvollziehen kann und somit auf der gleichen Ebene des Patienten steht. Ohne also eine Wahrheit über das wirklich Gewesene zu besitzen, kann Zichroni trotzdem den Patienten behilflich sein, indem er ihnen und ihren Erinnerungen ein Ohr schenkt und an sie glaubt (vgl. Z. 90). Darüber hinaus beabsichtigt er, zusammen mit den Patienten den hauptsächlich durch Träume zum Bewusstsein gelangten Erinnerungen anhand von freien Assoziationen



neue Bedeutungen zuzuschreiben, um die Patienten somit von ihrer schmerzvollen Vergangenheit zu befreien:

In der Analyse konnte man ihnen die Zügel wieder in die Hand geben – oder vielmehr die Palette und den Pinsel, mit dem sie auf die Leinwand ihrer Erinnerungen neue Akzente setzten. Dabei konnte man selbst ganz zur Leinwand werden, zu einer Projektionsfläche, auf der die Patienten mögliche Gegenentwürfe skizzierten und neue Möglichkeiten erprobten [...]. Dabei wanderten sie ebenso durch Tausende möglicher Welten wie beim Eintauchen in Bücher oder Musik. In der Psychoanalyse sah ich also nichts weniger als die natürliche Verbindung von Kunst und Heilung. Es ging nicht darum etwas auszulöschen oder loszuwerden, sondern einzusammeln und wiederherzustellen, was zerbrochen war. (152 f.)

Gerade die Instabilität der Erinnerung, ihre Variabilität, ja ihr Konstruktionscharakter, der sie in die Nähe eines Kunstwerks bringt, wird hier also ins Positive gewendet: weit davon entfernt, die Kontinuität und Identität des Erinnernden in Frage zu stellen, kann diese Instabilität dazu dienen, die Vergangenheit zu revidieren und eine an der Vergangenheit fixierte Identität zu heilen. Genau in diese Richtung weist auch das Motto des Zichroni-Teils des Romans: »*Wir wissen ja nicht, was wahr ist, / sagst du. Wir können nur sagen, / was zählt.*« (Z. 5) Insofern ist jedes Streben nach einer absoluten Wahrheit eine Hybris, die gegen das Gebot der Demut und darüber hinaus auch gegen das Leben verstößt: nicht die Wahrheit des Gewesenen zählt, sondern ihre Bedeutung, ihr Wert für das Leben des Einzelnen.

Nicht anders als Zichroni weiß auch Wechsler, dass die Identität auf der Erinnerung basiert und dass jede Erinnerung letztendlich eine Projektion des Einzelnen und eine Widerspiegelung der Ansicht der anderen ist. Das weiß er allerdings nicht als Psychologe, sondern als Verleger bzw. als Literaturexperte. Schon auf den ersten Seiten seines Berichts schreibt er:

Ich bin Verleger und Autor. Viele Stunden am Tag [...] bin ich mit Geschichten beschäftigt, mit Biographien, Vorfällen, unerhört oder alltäglich, in jedem Fall aber mit Material, lauter Fetzen Realität, die samt und sonders verdienen, liebevoll fikionalisiert zu werden. Oder die bereits fikionalisiert sind. Niemand wüsste besser als ich, dass die Grenze zwischen Realität und Fiktion in jeder Erzählung mäandernd inmitten der Sprache verläuft, getarnt, unfassbar – und beweglich. Selbst das Wort »Wirklichkeit« führt ins Unwägbar. Wer könnte sagen, ob es ein Synonym für Realität ist oder nicht doch vielmehr für all das steht, was wirkt – ein sehr subjektives Bild, das mehr vom Auge des Betrachters abhängt als vom Gegenstand, der wahrgenommen wird. (W. 13 f.)

Diese Auffassung des Verhältnisses von Wirklichkeit und Fiktion ist gleichzeitig ein metaphysisches Credo und Bestandteil einer Poetik. Als sich Wechsler mit seinem vermeintlichen Verleger von Dennen trifft, um möglicherweise etwas über seine wahre Identität zu erfahren, lügt er ihm vor, dass er ein Buch in der

Art von Raymond Queneau *Stilübungen* schreiben will und dass er im Moment noch experimentiert und über sich selbst bzw. darüber schreiben will, wie die anderen ihn erzählen (W. 124–126). Queneau stellt aber in diesem Werk eine einfache Begebenheit aus ganz unterschiedlichen, manchmal scheinbar widersprüchlichen Gesichtspunkten dar und Wechsler behauptet, dass keine der Ansichten davon die wahre sei, weil sie vielmehr alle wahr sind: »Die Geschichte ereignet sich nicht nur einmal, sondern so oft, wie sie beobachtet wird. In der Wahrnehmung der Beobachter findet sie überhaupt erst statt.« (W. 125) Genau das Gleiche soll dann aber offensichtlich auch für die Biographie gelten, von der es keine Wahrheit geben soll, sondern immer nur so viele »wahre« Bilder wie es Ansichten gibt. Aus diesem Grund begnügt sich Wechsler nicht mit der eher sachlichen Sicht seiner Biographie durch den Verleger, sondern verlangt von ihm auch, dass er ihm weitere Ansichten mitteilt, die aus mehreren anonymen Briefen an den Verlag stammten. Und obwohl er diese Darstellungen, die ihn als Spion, als Sympathisant der extremen Rechten und als Mitglied einer schlagenden Vereinigung hinstellten, unangenehm bis unerträglich findet, kann er »nicht behaupten, dass die Geschichte nicht ins Bild passte, das langsam in meiner Vorstellung Kontur annahm.« (W. 135)

Wechsler glaubt darüber hinaus nicht nur, dass es keine Wahrheit und keine Identität gibt, sondern immer nur unendlich viele perspektivische Ansichten derselben; er ist darüber hinaus auch von der Idee der Verwandlung im Leben fasziniert. Ausdrücklich sagt er von sich selbst: »Ich habe Erfahrung darin, ein Leben für ein anderes aufzugeben« (W. 149). Daher kommt sein großes Interesse für die Mikavot,<sup>46</sup> für die jüdischen Tauchbäder also, die den Übergang in ein neues Leben symbolisieren sollen. Aus diesem Grund entscheidet er dementsprechend, in die Mikwe zu gehen, um seinen Übergang zum jüdischen Glauben »auch symbolisch zu bekräftigen« (W. 147). Nach der Tevila, dem Bad in der Mikwe, sollte nämlich »nichts [...] mehr gelten von dem, was gewesen war. Aus dem Wasser steige man auf als ein neuer Mensch«; »Das Band der Generationen wird zerschnitten und ein neues geknüpft.« Dabei nimmt er auch den neuen Namen Arie Löwe Leiw an, denn »den Namen zu wechseln, ändert das Schicksal, die Zukunft und die Vergangenheit.« (W. 148)

Der Übergang ins neue Leben ist allerdings auch mit Ängsten verbunden, weil er letztendlich einen Durchgang durch das Reich des Todes bedeutet. Nicht von ungefähr träumt Wechsler vor seiner ersten Tevila von einer Überfahrt »in einem morschen Kahn über einen bleiernen Fluss«, in dem der Kahn dann unterging und er unter Wasser entdeckte, dass er atmen konnte (W. 147). Diese Überquerung auf dem »morschen Kahn« ist wahrscheinlich nichts anderes als die

---

46 Das gleiche Interesse teilt im anderen Strang des Romans auch Eli, der Busenfreund Zichronis. Vgl. Z. 70 ff.

Überquerung des Acherons – der hier jedoch mit dem Lethefluss, dem »Fluss des Vergessens« zusammenzufallen scheint –, so dass der Fährmann niemand anderer als Charon wäre, der die Seelen der Toten in das Totenreich bringt (vgl. W. 188). Dies erfährt zumindest der Leser etwas später, als Wechsler eine Nacht im Gefängnis in Tel Aviv verbringt und an die Erzählung einer Autorin zurückdenkt, die ihn auf die Parallelen zwischen dem Konzept der Mikva und den Ritualen der Schlangengrube hinweist, durch die man im Tempel des Asklepios im antiken Epidaurus die Psychotiker zu behandeln pflegte (W. 188). Auch dort erlebt Wechsler in einem Alptraum dieses schreckliche Übergangsritual, das ihm den Weg zu einer Wiedergewinnung der zugeschütteten Erinnerung öffnet. Genau diese Erfahrung des Überganges wird bereits vom Motto des Wechsler-Teils vorweggenommen, das die Verwandlung und die Wiedergeburt zum Thema dieses Teils macht: »*willst du den hohlweg nehmen / oder den fluss? (den fährmann / zahlt niemand mit liebe)*« (W. 5)<sup>47</sup> Die »Mikwe« enthält »die Idee des Übergangs in ein neues Leben«, sie ist »ein Tor in ein anderes Leben«, ein »Ausweg«, »eine Möglichkeit der Erinnerung an die eigenen Fehler zu entkommen«, ein »Tor der Wiederkehr« (W. 171).

## 5. Die Metapher der Leinwand

Letztendlich teilen also Zichroni und Wechsler eine ähnliche Auffassung der Veränderlichkeit der Erinnerung, die für beide zwar die Grundlage der Identität ist, nichtsdestoweniger aber sich in jedem Augenblick ändert und auf die auch verändernd eingewirkt werden kann. Diese Auffassung von Erinnerung drückt sich am deutlichsten in der Metapher aus, die dem Werk den Titel gibt. Das oft verwendete Bild des Spiegels als Metapher der Erinnerung wird hier von Stein bezeichnenderweise durch die Metapher der Leinwand ersetzt, die sowohl die Projektionsleinwand des Films als auch die Leinwand des Malers meint, um den nicht bloß reproduktiven, sondern höchst kreativen, ja künstlerischen Charakter dieser »Widerspiegelung« zu unterstreichen: das Bild auf der Leinwand ist einerseits irrealer als jenes im Spiegel, andererseits aber das Produkt eines konstruktiven Vorganges.<sup>48</sup>

Im Wechsler-Teil bezieht sich der Begriff der Leinwand ausschließlich auf die Kinoleinwand und bezeichnet somit eher das Gefühl der Unwirklichkeit der

47 Vgl. das ganze Gedicht, aus dem diese Verse entnommen sind, im *Turmsegler*: Stein, »große wasser«, <http://turmsegler.net/20071130/grosse-wasser/>.

48 Diese Metapher für die Erinnerung könnte Stein in Daniel Ganzfrieds Roman *Der Absender* gefunden haben, wo es heißt: »Georg liess es dabei bewenden. Er begriff allmählich, dass eine Geschichte auch aus den Leeräumen besteht, wie auf einer Leinwand auch die unbemalten Flächen zum Bild gehörten.« Ganzfried, *Der Absender*, 224.

Erinnerung, in der sich das Subjekt als etwas Fremdes, ihm nicht Zugehöriges erblickt. So überfällt etwa Wechsler die Erinnerung an den Abschied von seiner Mutter

wie ein Flash: Worte aus einem Lautsprecher, inszenierte und auf eine Leinwand projizierte Bilder – wie ein Film der meine Mutter und mich in einem anderen Leben zeigt. Doch wie fremd sich das alles anfühlt, war es doch sicher kein Traum, sondern das Aufblitzen einer Erinnerung, die in den trüben Wassern des Unbewussten darauf gewartet haben mag, eines Tages wieder aufzusteigen. (W. 102)

Die Erinnerungen an die DDR-Vergangenheit nehmen sich hingegen auch dann durch ihre unmittelbare und lebendige Gegenwärtigkeit aus, wenn sie nur Träume sind. Erst später, wenn Wechsler bereits angefangen hat, an diesen Erinnerungen zu zweifeln, kommt er sich in ihnen vor wie »in einem Film, den ich selbst inszeniert habe« (W. 137).

Im Zichroni-Teil erhält das Bild der »Leinwand«, das hier hauptsächlich eine Malerleinwand meint, eine differenziertere und tiefere Bedeutung als Symbol des konstruktiven Charakters der Identität und der Erinnerung. Der Begriff taucht zum ersten Mal gleich auf den ersten Seiten dieses Erzählstranges auf und zwar im Zusammenhang mit dem ersten Buch, das Zichroni gelesen und welches sein ganzes Leben beeinflusst hat, nämlich *Das Bildnis des Dorian Gray* (Z. 15–16).<sup>49</sup> Das im Roman Oscar Wildes auf der Leinwand festgehaltene Porträt ist bekanntlich zwar eine Projektion, ein Kunstprodukt, welches aber die Eigentümlichkeit hat, sich im Laufe der Zeit zu verändern und alle jene Zeichen des Alterns und des ausschweifenden Lebens zu tragen, die das unveränderte Aussehen von Dorian Gray nicht zeigt. Insofern scheint hier gerade das projizierte Bild die wahre Identität des Subjekts zu enthalten, während das wirkliche Individuum nur Lüge und Äußerlichkeit ist.

Das auf die Leinwand projizierte Bild stellt aber im Roman vor allem die Erinnerung als Fundament der Identität dar (vgl. Z. 152). Demnach besteht die Aufgabe des Psychotherapeuten, zu dem sich Zichroni ausbilden wollte, gerade darin, den unter ihrer Vergangenheit leidenden Patienten beizubringen, mit Pinsel und Palette

auf der Leinwand ihrer Erinnerungen neue Akzente [zu] setzen. Dabei konnte man selbst ganz zur Leinwand werden, zu einer Projektionsfläche, auf der die Patienten mögliche Gegenentwürfe skizzierten und neue Möglichkeiten erprobten, mit anderen Menschen überhaupt wieder in Beziehung zu treten. Dabei wanderten sie ebenso durch Tausende möglicher Welten wie beim Eintauchen in Bücher oder Musik. (Z. 152)

Wenn Zichroni von einer »natürliche[n] Verbindung von Kunst und Heilung« (Z. 152) redet, dann schwebt ihm ein aktiver, d. h. produktiver Umgang mit der

49 Die englische Ausgabe dieses Werkes findet Wechsler auch im Pilotenkoffer. Vgl. W. 24.

Erinnerung und der Vergangenheit vor, der sogar einer »Schöpfung« gleicht, indem er das Zerbrochene, »die versprengten Funken eines verstörten Selbst« »einzusammeln und wiederherzustellen« versucht (Z. 153).

Im Falle von Minsky erhält das Bild der Leinwand seine bedeutendste Anwendung. Indem er nämlich davon überzeugt war, dass man ihm seine wahre Identität als Insasse eines Konzentrationslagers geraubt hatte, kam ihm sein Leben

wie eine Leinwand, wie ein überdimensionales verfälschtes Gemälde [vor]. Er trug die Farben ab, um die Grundierung freizulegen, die fünf ersten Jahre seines Lebens, die grob übermalt worden waren. Er versuchte die Konturen zu finden und zu schärfen. Dabei stützte er sich auf Materialien aus Archiven, auf Dokumentationen und Berichte. Er besuchte die möglichen Orte des Geschehens und glich sie ab mit seinen Erinnerungssplintern, um sie einzupassen in das Bild, das erst jetzt, wie er sagte, mehr und mehr wirklich ihm glich statt jenem anderen, der er hatte sein sollen, wenn man den Behörden und den Berichten seiner verstorbenen Adoptiveltern glaubte. Minskys Suche und seine Arbeit am Bild seines Selbst war so ernsthaft wie die eines Künstlers, der den einzig wahrhaftigen Ausdruck für ein verschüttetes, aber immer präsentenes Grauen in den Tiefen des eigenen Ich zu finden hofft. [...] Je weiter er vorankam, je mehr er das Bild schärfen und belegen konnte, desto besser konnte er nachts schlafen und tagsüber die Ängste fernhalten. Er heilte die alten Wunden, indem er sie malte. Er trieb das Grauen aus sich aus, indem er ihm auf der Leinwand seines Selbst den Platz zwies, an den es gehörte. Wer hätte sein Leiden besser behandeln können als er selbst? (Z. 176 f.)

Es wird hier deutlich, dass die Leinwand wohl eine Projektionsfläche ist, die nicht nur übermalt, sondern manchmal auch abgekratzt, von Ablagerungen befreit werden muss, damit die ursprünglichen Zeichnungen ans Licht kommen. Danach ist der Prozess des Hervorhebens, Übermalens, ja des Zusammentragens auch von fremden, kulturellen Erinnerungen ein höchst kreativer Vorgang, der möglicherweise nicht immer der Auffindung der Wahrheit dient. Das scheint aber Zichroni nicht zu beunruhigen, da er nur an der therapeutischen Wirkung dieses *Procedere* interessiert ist und sich aus diesem sozusagen kreativen Umgang mit der Vergangenheit die besten Erfolge für die psychische Gesundheit seiner Patienten und hier insbesondere seines Freundes Minsky erhofft.

Diese Art von rekonstruierter Vergangenheit und Identität besitzt jedoch nur einen subjektiven Wert und darf nicht an die Öffentlichkeit gebracht werden. Denn sobald die Erinnerung öffentlich gemacht wird, ändert sie ihren Status, wird von der bloß privaten zur sozialen Erinnerung, verlangt sozusagen nach Anerkennung und wird somit notwendigerweise an anderen ›Wahrheiten‹ gemessen, die gleichfalls nach Anerkennung verlangen. Zichroni hat zwar selbst den Freund ermuntert, »seine Erinnerungen aufzuschreiben, um ihnen so vielleicht noch besser nachgehen zu können« (Z. 177), aber er hat ihn nicht

davor gewarnt, seine niedergeschriebenen Erinnerungen zu veröffentlichen und dann auch deren Erfolg zu genießen (Z. 177 f.). Und gerade darin erblickt er nun seine »Schuld« (Z. 177), weil die Veröffentlichung dann sowohl Minsky als auch Zichroni selbst in die Katastrophe geführt hat.

Trotz dieses Eingeständnisses des eigenen Fehlers hasst Zichroni den Journalisten Wechsler, der als erster Minskys Werk der Lüge bezichtigt und den Skandal ausgelöst hatte, weil jener die Erinnerungen seines Freundes an einer abstrakten »Wahrheit der Wissenschaftler« gemessen hatte, ohne zu bedenken, »dass ein Messer, mit dem man das Bild eines Menschen zerstört, den Menschen tötet, den das Bild zeigt« (Z. 179). Diese Behauptung, die auf das Ende des Dorian Gray verweist, der bekanntlich starb, als er mit dem Messer das eigene Bild zerstören wollte, fasst noch einmal jene schon im Motto enthaltene, an Nietzsche erinnernde Weisheit zusammen, nach der für den Menschen die Lüge oft lebensfördernder ist als die »nackte Wahrheit«. Auch ein »falsches«, zusammengesetztes Bild der eigenen Vergangenheit kann oft eine wichtige therapeutische Wirkung haben. Ausgerechnet Wechsler, dem die mäandernde Durchdringung von Wirklichkeit und Fiktion in jeder Erzählung wohl bewusst war (vgl. W. 14) und an keine »wahre« Geschichte, sondern nur an die Wahrheit jeder perspektivischen Ansicht derselben glaubte, hätte das aber wissen müssen. Doch offensichtlich war sein Beweggrund bei seiner gehässigen demaskierenden Attacke gegen Minsky nicht das unbedingte Streben nach Wahrheit.

Ob erträumt oder wirklich, suggeriert Wechsler selbst, dass seine wahre Motivation einfach der Neid und sein verletzter Narzissmus gewesen sei. Schon als Kind träumte er nämlich davon, wie die chilenische Dichterin und Nobelpreisträgerin Gabriela Mistral bei der Ankunft in der Heimat von einer Masse von Bewunderern empfangen zu werden (W. 107 f.; vgl. W. 157; 158). Auf der Leipziger Messe dann, bei der Vorstellung seines Debüt-Romans, hatte ihn Minsky absolut in den Schatten gestellt (Z. 184). Und das Gleiche wiederholt sich, als sie zusammen in Tel Aviv landen und Wechsler für einen Augenblick annimmt, dass die ganzen Kamerateams und »Journalisten mit gezuckten Notizblöcken und Aufnahmegeräten« am Flughafen Ben Gurion auf ihn dort warteten (W. 157), bis er zu der Erkenntnis gelangt: »Zum zweiten Mal bringt mich Minsky mit seinem Rührstück um die Aufmerksamkeit des Publikums.« (W. 158). Genau in diesem Moment schwört er sich aber bezeichnenderweise, den Lügner und Scharlatan zu entlarven:

Er ist kein Autor, sondern ein Schauspieler, sagte ich mir. Ich konnte nicht begreifen, dass außer mir niemand das Offensichtliche sah. Ich würde ihn zur Strecke bringen, nahm ich mir vor. Ohne Pardon. Gnadenlos. So gnadenlos, wie er mich zur Strecke gebracht hatte. Ich habe von diesem Tag an nur noch aus Wut geschrieben und als die Wut aufgebraucht war, hatte ich nichts mehr zu sagen. Es muss etwas mit diesem Land zu tun haben. Bei meiner ersten Ankunft hat es mich um meine Hoffnungen als Autor

gebracht. Bei meinem zweiten Aufenthalt ist mir die Erinnerung abhandengekommen, und ich weiß nicht mehr, wer ich bin. (W. 159)

Die niedrigen, ja gemeinen Beweggründe für Wechslers Vorgehen legen die Vermutung nahe, dass es sich bei seinem Gedächtnisverlust um eine Strafe handeln könnte. Nicht von ungefähr erzählt er seinem Verleger – möglicherweise auch nur als Vorwand –, dass er nach mehr als zehn Jahren ein neues Buch über Minsky schreiben wollte, weil er inzwischen »eine völlig neue Sicht auf den Fall gewonnen« habe (W. 138). Diese neue Erkenntnis könnte nämlich gerade darin bestehen, dass er nun aus eigener Erfahrung gelernt hat, dass man in der Biographie eines anderen Zuflucht suchen kann.

## 6. Intertextualität und der »Fall Wilkomirski«

Wie bereits gesehen, sind in beide Geschichtsstränge häufige, mehr oder weniger explizite intertextuelle Bezüge eingewoben, die den fiktiven Charakter des Textes hervorheben. *Das Bildnis des Dorian Grey* bestimmt nicht nur den Werdegang von Zichroni, sondern dient im Text auch als Bildspender für die zentrale Metapher der Leinwand. Bulgakows *Der Meister und Margarita*, das Zichroni von seinem Onkel in der Schweiz geschenkt bekommt, leitet einen weiteren wichtigen Schritt in seiner Entwicklung ein, indem es seine Skepsis gegenüber den exakten Wissenschaften, seine Öffnung für das Magische und gleichzeitig seinen Glauben an eine höhere Lenkung der Geschichte begründet. Auf der Seite von Wechsler sind es dann vor allem Queneaus *Stilübungen*, die seine Poetik der relativistisch-perspektivistischen Auffassung der Wahrheit begründen. Aber auch das von Wechsler über alles geliebte Werk von Wolfgang Hilbig hat mit seinen kaleidoskopischen Identitätsspiegelungen und -spaltungen auf das Thema der Erzählung einen eindeutig starken Einfluss ausgeübt.

Steins Roman handelt aber auch von anderen Werken und Autoren, die jedoch mit veränderten Namen angegeben werden, so dass man ohne Bedenken von einem Schlüsselroman reden kann. Wie schon angedeutet, steht hinter der Schweizer-Biographie von Wechsler die Biographie von Daniel Ganzfried. Dessen 1995 erschienenen Roman *Der Absender* ersetzt jedoch Stein durch den eigenen, im selben Jahr und ebenfalls in der Schweiz veröffentlichten Roman *Das Alphabet des Juda Liva*. Das zweite Werk von Wechsler, *Maskeraden*, das sich im Pilotenkoffer befindet und dessen Inhalt ziemlich genau wiedergegeben wird (W. 45–50), entspricht wiederum der Erzählung von Daniel Ganzfried *Die Holocaust-Travestie*.<sup>50</sup> Im Pilotenkoffer befindet sich auch das Buch eines Histori-

---

50 Ganzfried (2002).

kers namens Hans Macht, mit dem Titel *Die Akte Minsky* (W. 86 ff. und 152 ff.), hinter dem Stefan Mächler, der Autor des Buches *Der Fall Wilkomirski*,<sup>51</sup> leicht zu erkennen ist. Beide letztgenannten Werke beziehen sich schließlich im Roman auf das autobiographische Werk von Minsky *Aschentage*,<sup>52</sup> so wie ihre Entsprechungen in der Wirklichkeit Wilkomirskis *Bruchstücke*<sup>53</sup> zum Gegenstand haben.

In dieser Hinsicht kann also Benjamin Steins Werk als verspätete, mit literarischen Mitteln durchgeführte Auseinandersetzung mit dem bekannten »Fall Wilkomirski« betrachtet werden. Insofern erscheint aber auch die referentielle Frage nach der im Roman enthaltenen Einstellung zu diesem Fall bzw. zu Wilkomirskis autobiographischem Werk gerechtfertigt. Und dies umso mehr, als diese Einstellung letztendlich zugleich eine Antwort auf die Frage nach Steins Auffassung der Möglichkeiten und Grenzen autobiographischen Schreibens enthält.

Da der »Fall Wilkomirski« hinlänglich bekannt ist, soll eine kurze Rekapitulation genügen. 1995 ist im Jüdischen Verlag im Suhrkamp Verlag ein schmales Büchlein mit dem Titel *Bruchstücke* erschienen, das gleich von allen Seiten in den höchsten Tönen gelobt – es wurde sogar den Werken von Primo Levi an die Seite gestellt –,<sup>54</sup> dementsprechend mit vielen Preisen ausgezeichnet und gleich in viele Sprachen übersetzt wurde. Darin erzählt der Autor Benjamin Wilkomirski, wie er, aus Polen stammend, als kleines Kind in den Konzentrationslagern Majdanek und Auschwitz überlebt hatte und später aus einem polnischen Kinderheim in die Schweiz transportiert und dort zur Adoption freigegeben worden war. Diese traumatische Kindheit soll ihm dann aber in der Adoptivfamilie und in der Schule ausgetrieben worden sein, bis er sie später, infolge von markanten Erlebnissen und Träumen, aber auch aufgrund von Lektüren, Nachforschungen und Besichtigungen der vermeintlichen Orte seiner Kindheit sowie durch die therapeutische Behandlung und die Unterstützung des israelischen Psychiaters Elistur Bernstein, rekonstruieren konnte.

Erst 1998 stellte ein in der *Weltwoche* veröffentlichter Artikel von Daniel Ganzfried die Identität von Wilkomirski in Frage und bewies, dass er in Wirklichkeit als Bruno Grosejean 1941 in der Schweiz geboren und später von der Familie Dösseker adoptiert worden war. Zwei Jahre später rekonstruierte der Schweizer Historiker Stefan Mächler nicht nur das traumatische Leben des kleinen Bruno Grosejean, sondern versuchte auch nachzuzeichnen, wie es zur

51 Mächler (2000).

52 Der Titel könnte durch den ursprünglichen Titel von Wilkomirskis Autobiographie inspiriert sein, der *Glut unter der Asche, Kindertage 1939 – 1947* lautete. Vgl. Mächler (2000), 105.

53 Wilkomirski, *Bruchstücke. Aus einer Kindheit. 1938 – 1948*.

54 So Anne Karpf in dem Artikel »Child of the Shoah«, erschienen im *Guardian* vom 11. Februar 1998, zitiert in: Gourevitch (2002), 262.



Entstehung von *Bruchstücke* gekommen war und welche Teile der tatsächlichen Biographie des Kindes in verwandelter Form in seinen autobiographischen Bericht Eingang gefunden hatten. Die Entdeckung von Wilkomirskis erlogener bzw. »gestohlener Biographie« als KZ-Insasse löste heftige Diskussionen aus, die u. a. die Glaubwürdigkeit der Erinnerungen von traumatisierten Kindern, die Zulässigkeit von therapeutischen Maßnahmen zur Hervorbringung von Erinnerungen, die Blindheit sowohl der Kritik als auch der Verlage angesichts bestimmter Themen, die Vermarktung der Shoah und nicht zuletzt das Problem der Authentizität autobiographischer Berichte, zumal im Zusammenhang mit der Shoah, zum Thema hatten.<sup>55</sup>

Ausschlaggebend für eine Bewertung von Wilkomirskis autobiographischer Schrift ist die Erkenntnis der darin verwendeten Rhetorik des Faktischen oder der Referenz. Obwohl Wilkomirski in einer Art Vorspann auf den Topos der Sprachlosigkeit und auf seine Eigenschaft als nicht professioneller Schriftsteller rekurriert, um die vermeintliche Bruchhaftigkeit, die Unordnung und den Mangel an Logik in seiner Erzählung zu rechtfertigen und diese Merkmale zugleich zum Beweis der Authentizität der Erinnerungen zu erheben, verrät *Bruchstücke* in Wirklichkeit eine genau kalkulierte Konstruktion.<sup>56</sup> Wilkomirski erzählt nämlich nicht unmittelbar seine Erfahrungen in den Konzentrationslagern, sondern vielmehr, wie ihm die Erinnerungen daran gekommen sind.<sup>57</sup> Nach einer unmittelbaren Kindheitserinnerung, die nicht von ungefähr ziemlich unglaubwürdig wirkt, fängt die Erzählung mit der Ankunft des Protagonisten am Berner Bahnhof an, und die ersten sechs Kapitel gehen immer von Erfahrungen im schweizerischen Kinderheim aus, die flashartig<sup>58</sup> ganz frühe Kindheitserinnerungen erwecken, die der Leser durch seine Vorkenntnisse unschwer in einem Konzentrationslager verorten kann. Da die plötzlichen Assoziationen durchaus wahr sein können, ohne dass dadurch auf die Wahrheit oder Wirklichkeit des Erinnerungsgeschlossenen geschlossen werden muss, lässt sich der Leser auf die immer drastischer werdende Shoah-Pornographie ein. Erst wenn er sich daran gewöhnt hat, kann Wilkomirski in den nächsten acht Kapiteln auf den Bezug auf die Erfahrungen im Kinderheim fast völlig verzichten und die Fäden vielmehr bis in die Gegenwart ziehen. Ab dem fünfzehnten Kapitel des Buches kehrt dann

55 Ich begnüge mich mit dem Hinweis auf zwei Sammelbände, weil die Literatur über den »Fall Wilkomirski« und über *Bruchstücke* inzwischen zu zahlreich ist: Dikmann / Schoeps (2002), Ganzfried (2002).

56 Vgl. Düwell (2002), insb. 95–98; sowie Bannasch (2002), insb. 183 ff.

57 Die Anspielung auf Friedländer, *Wenn die Erinnerung kommt*, ist beabsichtigt, weil auch in diesem Werk – freilich auf einem ganzen anderen literarischen Niveau – das Wiederauftauchen der verdrängten Erinnerung an die Zeiten der Judenverfolgung während des Nationalsozialismus erzählt wird.

58 Vgl. über diese »Ästhetik des Plötzlichen«: Sorg / Angele (1999), 334 f.

die Erzählung auf den Moment der Adoption und in den letzten vier Kapiteln auf Wilkomirskis Erfahrungen in der Schule in der Schweiz zurück. Diese auf die Schulzeit sich beziehenden Erzählungen könnten wieder absolut authentisch sein, auch wenn die Ängste oder die traumatischen Erinnerungen des Protagonisten nur eingebildet wären, so dass der Leser zumindest mit einem Gefühl der Wahrscheinlichkeit des Gelesenen entlassen wird. Das kurze Nachwort, in dem der Autor auf ähnliche Fälle und auf deren wissenschaftliche Erklärung verweist, unterstützt zusätzlich dieses Gefühl, indem es dem Erzählten Allgemeinheit und Wissenschaftlichkeit verleiht.

Wilkomirskis Erinnerungen treten also mit einem unübersehbaren Gestus der Wahrhaftigkeit auf, mit dem Verlangen, unbedingt für authentisch gehalten zu werden. Gerade darin besteht aber das Problematische dieser Autobiographie,<sup>59</sup> die weit davon entfernt ist, sich selbst oder die Faktizität des Erzählten bzw. der erzählenden Instanz durch Ironie, kritische Reflexion, intertextuelle Bezüge, Fiktionalisierung oder weitere stilistische Mittel auch nur andeutungsweise zu problematisieren.<sup>60</sup>

Die wesentliche Zweideutigkeit jeder literarischen Mitteilung vorausgesetzt, lässt sich trotzdem behaupten, dass der Roman *Die Leinwand* angesichts des literarischen Skandals um die Aufdeckung von Wilkomirskis »falscher« Biographie ziemlich eindeutig für Wilkomirski Partei ergreift.<sup>61</sup> Amnon Zichroni, der weder selbst noch durch seine Familie mit der Shoah je in Berührung gekommen war (Z. 174), schenkt Minsky-Wilkomirski absoluten Glauben. Aus diesem Grund rekurriert er nie bzw. nur einmal und ganz flüchtig auf seine Einfühlungsgabe, weil er an der Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit des Erinnernten und vor allem des empfundenen Leidens nie zweifelt. Bei seiner flüchtigen Berührung von Minsky-Wilkomirski sieht er freilich die Gummistiefel einer Frau, wo dieser hingegen von den Lederstiefeln der Blockowa redet (Z. 174 f.). Doch Zichroni geht bezeichnenderweise auf diese winzige Nichtübereinstimmung, die Minsky-Wilkomirski Lüge zu strafen und die Interpretation Mächlers zu stützen

59 Vgl. Friedrich (2009), insb. 215 f.

60 Gerade diesen absoluten Wahrheitsanspruch lassen Sorg und Angele in ihrer detaillierten Analyse von Wilkomirskis *Bruchstücke* außer Acht. Es wäre sonst unverständlich, wie sie dieses Werk zur »postfaktischen Shoah Dokumentarliteratur« zählen und etwa an die Seite von Ruth Klügers *weiter leben* stellen könnten. Alle Merkmale, die sie als typisch für diese Textkategorie aufstellen, dienen bei Wilkomirski, wenn überhaupt vorhanden, nicht etwa einer kritisch-reflexiven Problematisierung des Erinnernten und Erzählten, sondern verfolgen genau umgekehrt den einzigen Zweck, den Leser von der unzweifelhaften Wahrheit zu überzeugen. Vgl. Sorg/Angele (1999), 331 f. Vgl. zu Wilkomirski *Bruchstücke* im Rahmen der Autobiographiediskussion: Lezzi (2001), 133–151; Düwell (2004), 13–15; Holdenried (2007), 75 f.; Bannasch (2002).

61 Vgl. Steins Einstellung zu Wilkomirski: Stein, »Bruchstücke einer Kindheit«, <http://turmsegler.net/20061221/bruchstucke-einer-kindheit/>.

scheint, wenn er einige von Wilkomirskis Erinnerungen auf seinen Aufenthalt als kleines Kind auf dem Bauernhof der Familie Aeberhard in der Schweiz zurückführt,<sup>62</sup> nicht ein, weil sein Interesse nicht der Feststellung der Wahrheit, sondern nur der Befreiung seines Freundes von der ihn drückenden Vergangenheit gilt. Darüber hinaus stimmt Zichronis Wissenschaftsskeptizismus mit der Antwort überein, die Minsky-Wilkomirski auf die Ergebnisse der DNA-Untersuchungen gegeben hat (W. 155), die über jeden Zweifel hinaus bewiesen haben, dass er in der Schweiz geboren und daher mit dem orthodoxen Juden in Israel nicht verwandt war, der ihn als seinen Sohn erkennen wollte.<sup>63</sup> Eine einzige mögliche Kritik an Wilkomirski ist vielleicht in Zichronis Schuldgefühlen angedeutet, der sich vorwirft, den Freund nicht vor der Veröffentlichung der Memoiren gewarnt zu haben. Denn solange eine solche Erinnerung eine private Angelegenheit zu therapeutischen Zwecken bleibt, ist sie absolut zulässig; sie wird jedoch in dem Moment fraglich, wenn sie in die Öffentlichkeit tritt und daher notwendigerweise mit anderen Erinnerungen konfrontiert wird. Die Parteinahme für Minsky-Wilkomirski äußert sich dann deutlich auch auf der anderen Seite des Buches durch die ›Schuldigsprechung‹ Wechslers. Die ihm unterstellten niederen Motive und die ihm angedichtete anrühige Vergangenheit unterminieren nämlich seine Glaubwürdigkeit, während sein Identitätsverlust sogar als eine Art Bestrafung gelesen werden kann.

Dieses Eintreten zugunsten Wilkomirskis mag wenigstens auf den ersten Blick erstaunen, da der ganze Roman Möglichkeiten und Grenzen autobiographischen Erzählens regelrecht inszeniert, um dadurch das notwendig fiktionale Moment jeder Autobiographie aufzuzeigen. Auf der einen Seite kann nämlich Wechsler als modernes, metaphysisch obdachloses Ich nur aus der unmittelbaren Gegenwart heraus schreiben, wodurch er aber gar keine Gewissheit weder über sich selbst noch über seine Vergangenheit erlangen kann. Diese Unmöglichkeit entspricht andererseits seiner Überzeugung, dass keine endgültige ›Wahrheit‹ existiere, sondern es immer nur so viele ›wahre‹ Bilder derselben gebe, wie es Ansichten gibt, so dass auch die ›Wahrheit‹ einer Biographie letztendlich von der Sicht des Rezipienten abhängt. Wechsler Erzählhaltung wird dann sogar *ad absurdum* geführt, wenn sie über das eigene Ende bzw. über den möglichen Tod des Erzählers berichten soll. In diesem Erzählstrang führt Stein darüber hinaus mit dem Leser ein verwirrendes Versteckspiel um die eigene Biographie, die im Roman als bloß literarische Erfindung eines erfundenen Autors eingeführt wird, welche von einem erfundenen Erzähler sozusagen »gestohlen« wird.

Die andere von Stein in der Figur Zichronis verkörperte Erzählhaltung ver-

---

62 Vgl. Mächler (2000), 242–249.

63 Vgl. ebd., 230–238.

langt hingegen geradezu einen metaphorischen Tod des Autors, der von einem ›Un-Ort‹, von einem unbeweglichen Jenseits der Erzählung von Zeit und Raum berichten soll. Die Identität von erzähltem und erzählendem Ich sowie die Kontinuität und Kohärenz seiner Entwicklung sind hier zwar metaphysisch durch den Glauben an einen die individuelle und allgemeine Geschichte lenkenden Gott verbürgt, der selbst mit einem Künstler verglichen wird. Eine solche Idee kann aber auch so interpretiert werden, dass nur der Künstler als *alter deus*, d. h. letztendlich der Autor durch die Erzählung die Möglichkeit einer kontinuierlichen Identität des Subjekts garantieren kann. Dadurch kehrt man aber wieder zum Ausgangspunkt zurück, d. h. zum notwendig fiktionalen, konstruierten Charakter jedes Narrativen und somit auch jeder (Auto-)Biographie. Gerade das vergessen aber wenigstens momentan, wider besseres Wissen und aus unterschiedlichen Gründen, beide Protagonisten von Steins Roman, indem sie eine Biographie – jene Wilkomirskis oder jene Wechslers – an der angeblichen historischen Wahrheit messen und dadurch, trotz ihrer Verschiedenheit, den gleichen Fehler begehen und sich gleichermaßen schuldig machen.

Angesichts dieser Auffassung des notwendig fiktionalen Charakters jeder Autobiographie lässt sich dann freilich fragen, wie Steins Verteidigung von Wilkomirskis auf Authentizität pochender autobiographischer Darstellung zu erklären sei. Eine mögliche Antwort darauf könnte darin bestehen, dass im Roman an keiner Stelle weder die Frage nach den literarischen Eigenschaften des autobiographischen Werkes noch jene nach einem besonderen Status der Autobiographien von Shoah-Opfern aufgeworfen wird. Stein ist von der – unabhängig von ihren formalen und inhaltlichen Eigenschaften sowie vom Selbstverständnis des Autors – fiktionalen Natur jeder Autobiographie so überzeugt, dass er danach gar nicht zu fragen braucht. Im Unterschied zur Autobiographietheorie des letzten Jahrzehntes geht er somit auch nicht auf das Problem ein, ob den (Auto-)Biographien im Kontext der Shoah die gleiche Freiheit zur Fiktionalisierung zuerkannt werden darf oder ob dort nicht engere Grenzen gezogen werden müssten, um möglichen revisionistischen Gefahren zuvorzukommen.<sup>64</sup> Indem Stein durch Wechsler das Urteil über die Wahrheit der Biographie auf den Rezipienten überträgt, übernimmt er mehr oder weniger bewusst wieder eine Argumentation von Wilkomirski selbst, der in einem Interview dem Leser freigestellt hat, »mein Buch als Literatur oder als Dokument wahrzunehmen«.<sup>65</sup> Man kann dann aber Stein die gleiche Frage stellen, die in Bezug auf Wilkomirski bereits gestellt worden ist, ob nämlich die von manchen

---

64 Vgl. hierzu etwa die Überlegungen von Eva Lezzi und die von ihr zitierte Bibliographie: Lezzi (2001), 133–141, hier insb. 141 f. Vgl. auch Bannasch (2002), 195 ff.; Friedrich (2009), 216.

65 Vgl. das Interview mit Peter Teuwsen (1998), zit. in: Mächler (2000), 146.

Kritikern den Lesern von *Bruchstücken* zugesprochenen Freiheit, »die Authentizität der Berichte über den Holocaust zu glauben oder nicht zu glauben«, nicht etwa der »zynisch-entspannte[n] Position der modernen Revisionisten [entspricht], die die Lektion der postmodernen Erkenntnistheorie gelernt haben.«<sup>66</sup>

## Literatur

- Bannasch, Bettina, »F für Fälschung, K für Kitsch oder L für Literatur? Zu Benjamin Wilkomirskis ›autobiographischem‹ Roman *Bruchstücke*«, in: *Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*, hg. v. Manuela Günter, Würzburg 2002, 179–200.
- Barthes, Roland, *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main 1974 [frz. EA 1973].
- Barthes, Roland, »L'effet de réel«, in: ders., *Littérature et réalité*, Paris 1982, 81–90.
- Barthes, Roland, »Der Tod des Autors«, in: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, 185–193.
- Benjamin, Walter, »Der Erzähler«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, 430–465.
- Breuer, Ulrich u. a. (Hg.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 2 Bde., München 2006, 2007.
- Carcasi, Giulia, *Ma le stelle quante sono?*, Milano 2005.
- Costazza, Alessandro, »Die Stasi als Metapher in Hilbigs Prosawerk«, in: *Zehn Jahre Nachher. Poetische Identität in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, hg. v. Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini, Trento 2002, 235–269.
- Costazza, Alessandro, »Wolfgang Koeppens Verarbeitung von Jakob Littners Memoiren. Von einer metaphysischen zu einer existentialistischen Perspektive«, in: *Treibhaus 2* (2006): *Wolfgang Koeppen 1906–1996*, 259–301.
- de Man, Paul, »Autobiographie als Maskenspiel«, in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Christoph Menke, Frankfurt am Main 1993, 131–147.
- Derrida, Jacques, *Grammatologie*, übersetzt v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1996 [frz. EA 1967].
- Dikmann, Irene/Schoeps, Julius H. (Hg.), *Das Wilkomirski-Syndrom. Eingebildete Erinnerungen oder Von der Sehnsucht, Opfer zu sein*, Zürich/München 2002.
- Düwell, Susanne, »Die fiktionale Holocaust-Autobiographie von Benjamin Wilkomirski«, in: *Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik*, hg. v. Susanne Düwell und Matthias Schmidt, Paderborn u. a. 2002, 77–90.
- Düwell, Susanne, »Fiktionen aus dem Wirklichen«. *Strategien autobiographischen Erzählens im Kontext der Shoah*, Bielefeld 2004.
- Friedländer, Saul, *Wenn die Erinnerung kommt*, München 1979.
- Friedländer, Saul (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the »Final Solution«*, Harvard 1992.
- Friedrich, Hans-Edwin, »Gefälschte Erinnerung. Benjamin Wilkomirski: *Bruchstücke*. Aus

---

66 Lau (1998).

- einer Kindheit 1939–1948 (1995)«, in: *Literaturskandale*, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Frankfurt am Main 2009, 203–216.
- Ganzfried, Daniel, [Homepage], <http://www.ganzfried.ch>.
- Ganzfried, Daniel, *Der Absender*, Zürich 1995.
- Ganzfried, Daniel, »Die Holocaust-Travestie«, in: ... *alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie*, hg. v. Sebastian Hefti, Berlin 2002, 17–154.
- Gourevitch, Philip, »Der Dieb der Erinnerung«, in: ... *alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie*, hg. v. Sebastian Hefti, Berlin 2002, 229–265.
- Hefti, Sebastian (Hg.), ... *alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie*, Berlin 2002.
- Holdenried, Michaela, *Autobiographie*, Stuttgart 2000.
- Holdenried, Michaela, »Zeugen – Spuren – Erinnerung. Zum intertextuellen Resonanzraum von Genzerfahrungen in der Literatur jüdischer Überlebender. Jean Améry und W.G. Sebald«, in: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd. 2: *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, hg. v. Christoph Parry und Edgar Platen, München 2007, 74–85.
- Kleinschmidt, Erich, »Schreiben an Grenzen. Probleme der Autorschaft in Shoah-Autobiographik«, in: *Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*, hg. v. Manuela Günter, Würzburg 2002, 77–95.
- Lau, Jörg, »Ein fast perfekter Schmerz. Die Affäre um Benjamin Wilkomirski zieht weite Kreise: Darf man Erinnerungen an den Holocaust erfinden?«, in: *Die Zeit* Nr. 39 v. 17. 9. 1998, 66 (online abrufbar unter der URL: [http://www.zeit.de/1998/39/199839.wilkomirski\\_.xml](http://www.zeit.de/1998/39/199839.wilkomirski_.xml)).
- Lejeune, Philippe, *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris 1980.
- Lejeune, Philippe, »Der autobiographische Pakt«, in: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hg. v. Günter Niggel, Darmstadt 1989, 214–257.
- Lejeune, Philippe, *Der autobiographische Pakt*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Horning, Frankfurt am Main 1994 [frz. EA 1975].
- Lezzi, Eva, *Zerstörte Kindheit. Literarische Autobiographien zur Shoah*, Köln/Weimar/Wien 2001.
- Mächler, Stefan, *Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie*, Zürich 2000.
- Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie*, Bd. 2: *Das Mittelalter. Die Frühzeit*, Frankfurt am Main 1955.
- Nelva, Daniela, *Identità e memoria. Lo spazio autobiografico nel periodo della riunificazione tedesca*, Milano 2009.
- Nünning, Ansgar, »Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen«, in: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd. 2: *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, hg. v. Christoph Parry und Edgar Platen, München 2007, 269–292.
- Sorg, Reto / Angele, Michael: »Selbsterfindung und Autobiographie: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn am Beispiel von Benjamin Wilkomirskis *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948*«, in: *Lese-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit. Festschrift für Peter Rusterholz zum 65. Geburtstag*, hg. v. Henriette Herwig, Irmgard Wirtz und Stefan Bodo Würffel, Tübingen/Basel 1999, 325–345.
- Stein, Benjamin, [Weblog] *Turmsegler*, <http://turmsegler.net>.
- Stein, Benjamin, *Das Alphabet des Juda Liva*, München 1998.

- Stein, Benjamin, *Die Leinwand*, München 2010.
- Tarot, Rolf, »Die Autobiographie«, in: *Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, hg. v. Klaus Weissenberger, Tübingen 1985, 27 – 43.
- Teuwsen, Peter, »Niemand muss mir Glauben schenken«, in: *Tages-Anzeiger* v. 31. 8. 1998, 31.
- Timm, Uwe, *Rot*, München 2005 [EA 2001].
- Wagner-Egelhaaf, Martina, *Autobiographie*, Stuttgart / Weimar 2000.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: »Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar«, in: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd. 1: *Grenzen der Identität und der Fiktionalität*, hg. v. Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg, München 2006, 353 – 368.
- Wilkomirski, Benjamin, *Bruchstücke. Aus einer Kindheit. 1938 – 1948*, Frankfurt am Main 1995.

