

### Die Erpressung des Lesers durch den Zeugen der Shoah

Der sogenannte »Fall Wilkomirski« ist inzwischen zum Inbegriff und Emblem eines jeden Shoah-Betrugs geworden. Die Fakten sind schnell erzählt.<sup>1</sup> Im Jahr 1995 erregte die Veröffentlichung im Jüdischen Verlag bei Suhrkamp des schmalen Bändchens von Binjamin Wilkomirski *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* großes Aufsehen. Namhafte Shoah-Experten wie etwa Daniel Goldhagen, Wolfgang Benz und sogar James E. Young oder Simone Veil rühmten die verstörende Unmittelbarkeit dieses Berichts über die traumatischen Erfahrungen eines drei- bis fünfjährigen polnischen Kindes in den Konzentrationslagern von Majdanek und Auschwitz in den höchsten Tönen: Das Buch wurde mit den Werken von Primo Levi, Jean Améry, Elie Wiesel oder Anne Frank verglichen. Man glaubte, in diesem Werk zum ersten Mal die authentische Stimme eines »Untergegangenen«, d.h. nach Primo Levis berühmter Opposition, eines »wirklichen« oder »vollständigen Zeugen«<sup>2</sup> vernehmen zu können. Der Erfolg des Werkes war daher durchschlagend: Es wurde in mehrere Sprachen übersetzt

1 Als Quellen für die folgende Zusammenfassung verweise ich, unter den vielen Publikationen zum Thema, auf folgende Werke: Daniel Ganzfried, *Die Holocaust-Travestie*. In: Sebastian Hefti (Hg.), ... alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie. Enthüllung und Dokumentation eines literarischen Skandals (Berlin 2002), 17–154; Elena Lappin, *The Man with two Heads*. In: Granta 66 (1999), 7–65 (*Der Mann mit zwei Köpfen*, Zürich 2000); Philip Gourevitch, *The Memory Thief*, in *The New Yorker*, 14. Juni, 48–68 (jetzt auch in Hefti – siehe oben –, 229–265, unter dem Titel *Der Dieb der Erinnerung*); Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie* (Zürich 2000); Frida Bertolini, *Contrabbandieri di verità. La Shoah e la sindrome dei falsi ricordi* (Bologna 2010), 23–56.

2 Vgl. Primo Levi, *I sommersi e i salvati* (Torino 2003), 64.

und erhielt zahlreiche Preise diesseits und jenseits des Atlantiks, während sein Autor überall als Zeuge und zugleich als Spezialist für *recovered memory* bzw. für frühkindliche traumatische Erinnerungen eingeladen wurde. Der Rummel dauerte ungefähr drei Jahre, bis im Sommer 1998 der Schweizer Journalist und Historiker Daniel Ganzfried die wahre Identität des Benjamin Wilkomirski aufdeckte und endgültig nachwies, dass »Benjamin Wilkomirski [...] Auschwitz und Majdanek nur als Tourist«<sup>3</sup> kannte, so dass alle erzählten Erfahrungen und Erinnerungen bloße Fantasien bzw. Fiktionen waren. Der 1941 in der Schweiz geborene Wilkomirski hieß in Wirklichkeit Bruno Dössekker und war das natürliche Kind von Yvonne Grosjean, der er früh entzogen und nach dem Aufenthalt in mehreren Kinderheimen im Jahr 1947 der Ärztefamilie Dössekker in Zürich in Pflege gegeben worden war, die ihn erst zehn Jahre später adoptierte.

Die Enthüllung, die kurz darauf von weiteren historischen Untersuchungen bestätigt wurde,<sup>4</sup> schlug wie eine Bombe ein und löste Überraschung und Fassungslosigkeit aus, indem sie viele auch sehr empfindliche Fragen unterschiedlichen Charakters aufwarf. Die Negationisten stürzten sich natürlich gleich auf diese Entlarvung, um nach ihrer gewohnten Strategie, ausgehend von einer Unstimmigkeit oder einer Lüge in der Darstellung der Verfolgung und Ermordung der Juden durch den Nationalsozialismus, die ganze Shoah in Frage zu stellen.<sup>5</sup> Während die Psychologie hingegen nach den psychischen Stö-

3 Ganzfried (wie Anm. 1), 118.

4 Vgl. insbesondere Mächler (wie Anm. 1).

5 Der erste zur Demaskierung Wilkomirski beitragende Artikel von Daniel Ganzfried in der *Weltwoche* vom 28. August 1998 wurde am 15. Oktober 1999 auf die Webseite des Negationisten David Irving gepostet. Vgl. <<http://www.fpp.co.uk/online/99/10/Wilkomirski2.html>> (20. Dezember 2015). Nach Frida Bertolini soll der Sohn von Rudolph Hess den Artikel an Irving geschickt haben. Vgl. Bertolini (wie Anm. 1), 41. Vgl. auch die Webseite eines weiteren Negationisten: Robert Faurisson, *L'imposture Wilkomirski restera impunie*. In: Bulletin d'information de l'Association Vérité et Justice, 22. Dezember 2012:

rungen suchte, die zu diesem pathologischen Fall von Pseudoerinnerung oder -identität geführt hatte, wofür man sofort den Begriff »Wilkomirski-Syndrom« prägte,<sup>6</sup> versuchten andere Kritiker, das Phänomen im Zusammenhang mit der sogenannten ›Holocaust-Industrie‹ zu betrachten und fragten nach der Verantwortung der Verlage und der Shoah-Institutionen.<sup>7</sup> Es wurden jedoch auch spezifisch literaturtheoretische Fragestellungen aufgeworfen, die v.a. mit dem Verhältnis von Autobiographie und Fiktion zu tun haben. Vor allem Ruth Klüger stellte die Frage nach der Gattungszugehörigkeit des Werkes, welche auch die Erwartung und die Einstellung des Lesers dem Text gegenüber bestimmt bzw. verändert. Durch die Enthüllung der wahren Biographie von Wilkomirski hatte nämlich das Werk sozusagen über Nacht von der autobiographischen zur fiktionalen Erzählung gewechselt.<sup>8</sup>

Wilkomirski selbst soll zwar behauptet haben, dass er dem Leser immer die Wahl gelassen habe, sein Werk als Autobiographie oder als Fiktion zu lesen,<sup>9</sup> was aber offenbar nicht stimmt, da er nicht nur auf der Titelseite, sondern auch am Ende von *Bruchstücke* noch einmal ausdrücklich mit Datum und Anfangsbuchstaben seines Vor- und Nachnamens seine Identität mit dem Protagonisten und somit den »autobiographischen Pakt« (Lejeune) unterschreibt.<sup>10</sup> Wenn sich aber herausstellt,

<<http://robertfaurisson.blogspot.it/2002/12/limposture-wilkomirski-resteraimpunie.html>> (20. 12. 2015).

6 Vgl. Irene Diekmann und Julius Schoeps (Hrsgg.), *Das Wilkomirski-Syndrom. Eingebildete Erinnerungen oder Von der Sehnsucht, Opfer zu sein* (Zürich, München 2002).

7 Vgl. insbesondere Ganzfried (wie Anm. 1).

8 Vgl. Ruth Klüger, *Kitsch ist immer plausibel. Was man aus den erfundenen Erinnerungen des Benjamin Wilkomirski lernen kann*. In: Hefti (wie Anm. 1), 225-228, hier: 227.

9 Vgl. Ganzfried (wie Anm. 1), 119. Vgl. auch Eva Lezzi, *Zerstörte Kindheit. Literarische Autobiographien zur Shoah* (Köln 2001), 147.

10 Vgl. Lezzi (wie Anm. 9), 142-151.

dass die Identität des Autors eine bloß erfundene ist, dann wird nicht nur der mit dem Leser unterschriebene »autobiographische Pakt«, sondern auch der damit eng verbundene und für die »Autobiographik der Shoah« schlechthin zentrale »referentielle Pakt« automatisch hinfällig.<sup>11</sup> Nur vereinzelt wurde solche Verwischung der Grenzen zwischen Realität und Fiktion in Wilkomirskis Bericht als typisch für die »postfaktische« Literatur der Postmoderne in Schutz genommen,<sup>12</sup> wobei allerdings zu bemerken ist, dass dem Werk von Wilkomirski das wichtigste Merkmal solcher postmodernen Autobiographien fehlt, nämlich die selbstreflexive und selbstironische Demaskierung des literarischen Spiels.

Weitere Literaturwissenschaftler fragten ferner danach, ob es nicht möglich gewesen wäre, aufgrund einer textuellen Analyse den Kitsch und insofern auch die Fälschung viel früher zu erkennen.<sup>13</sup> Ruth Franklin wunderte sich dabei nicht so sehr über die Möglichkeit und den Erfolg eines solchen Betrugs, sondern vielmehr darüber, dass angesichts der Art und Weise, wie die Literatur über die Shoah nicht nur in Amerika, sondern auch in Europa gelesen und rezipiert worden ist, ähnliche Fälschungen

11 Zur Zentralität des »referentiellen Paktes« für die autobiographischen Werke zur Shoah vgl. Lezzi (wie Anm. 9), 145–149. Vgl. allgemein zum Verhältnis von »autobiographischem« und »referentiellem« Pakt Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris 1975), 36f.

12 Vgl. Reto Sorg und Michael Angele, *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, hrsg. von Henriette Herwig (Tübingen 1999), 325–345, hier: 331.

13 Vgl. bereits Ganzfried (wie Anm. 1), 117. Vgl. weiter Susanne Düwell, *Inszenierung »authentischer« Erinnerung. Die fiktionale Holocaust-Autobiographie von Benjamin Wilkomirski*. In: Susanne Düwell und Matthias Schmidt (Hrsgg.), *Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik* (Paderborn, München, Wien, Zürich 2002), 77–90, hier: 78f.

nicht viel früher und nicht viel öfter vorgekommen seien.<sup>14</sup> Obwohl nämlich gerade die postmoderne Historiographie schon lange die fiktionale Natur jeder Geschichtsschreibung (Hayden White) und insofern auch den notwendig konstruierten Charakter aller Zeugnisse, auch jener der Shoah (James E. Young), hervorgehoben und begründet hatte, scheinen diese Erkenntnisse im Kontext der für die »Ära des Zeugen« (Annette Wieviorka) typischen Sakralisierung der Shoah und ihrer Zeugen keine tiefgehende Wirkung ausgeübt zu haben. Denn gerade an der Schwelle zum allmählichen Verschwinden der Augenzeugen scheint die »Erpressung durch den Zeugen«<sup>15</sup>, wie sie kürzlich Javier Cercas in *El impostor*, seinem letzten Roman über einen spanischen Shoah-Betrüger, genannt hat, noch stärker geworden zu sein, so dass jede stilistische oder strukturelle Analyse eines Shoah-Zeugnisses einer Tabuverletzung bzw. einer Lästerung gleichkommt.<sup>16</sup> Diese Sakralisierung des Shoah-Zeugnisses geht ja so weit, dass man sogar im Falle einer manifesten Lüge oft versucht hat, darin eine tiefere Wahrheit zu erkennen.<sup>17</sup>

14 Ruth Franklin, *A Thousand Darkneses. Lies and Truth in Holocaust Fiction* (Oxford 2011), 2.

15 Vgl. Javier Cercas, *El chantaje del testigo*. In: *El País*, 26. Dezember 2010.

16 Typisch für diese ehrfürchtige Zurückhaltung scheint mir etwa die Untersuchung von Bertolini (wie Anm. 1) zu sein, die Wilkomirskis *Bruchstücke* ein ganzes Buch widmet, ohne eine Analyse von einzelnen Passagen des Werkes, geschweige denn von dessen Struktur, vorzunehmen.

17 So versucht etwa Bertolini, ausgehend von Marc Blochs Überlegungen zu den falschen Berichten über den Ersten Weltkrieg, auch das Werk von Wilkomirski immerhin als Spiegel des kollektiven Bewusstseins einer Epoche aufzuwerten. Vgl. Bertolini (wie Anm. 1), insbesondere 57-88. Bertolini beschäftigt sich hier auch mit dem Fall des Shoah-Hochstaplers Enrique Marco (82-88), der inzwischen zum Inhalt von Javier Cercas Roman *El impostor* (2014) geworden ist, und teilt selbstverständlich Magris' Interpretation, dass man auch durch die Lüge die Wahrheit sagen kann. Vgl. Claudio Magris, *Il bugiardo che dice la verità*. In: *Corriere della Sera*, 21. Januar 2007.

Nur die Überwindung dieser akritischen Zurückhaltung und die bewusste Abwehr der »Erpressung durch den Zeugen« können aber, wie etwa James E. Young gezeigt hat,<sup>18</sup> dieser Gattung von Texten Gerechtigkeit widerfahren lassen: Indem auch die Berichte und die Zeugnisse über die Shoah nicht als apriorische Wahrheit, sondern als textuelle Konstrukte aufgefasst und dementsprechend analysiert werden, kann deren manchmal zwar begrenzte, aber dafür umso authentischere Wahrhaftigkeit erkannt werden. Auf diese Weise können dann diese Texte möglicherweise auch von eventuellen Fälschungen unterschieden werden. Eine aufmerksamere Lektüre und Analyse von *Bruchstücke* hätte demgemäß auch Wilkomirskis Betrug infolge der inneren Widersprüchlichkeit des Textes viel früher entdecken können.<sup>19</sup> Wenn nämlich das Werk seine schon im Titel vorweggenommene Bruchstückhaftigkeit als ersten und wichtigsten Beweis der eigenen Authentizität angibt, dann muss die Aufdeckung der genauen Strukturiertheit desselben, die gezielt und konsequent der Manipulation des Beurteilungsvermögens des Lesers dient, notgedrungen für seine Inauthentizität sprechen.

/

18 Vgl. James E. Young, *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation* (Frankfurt am Main 1997), insbesondere 33-136.

19 Selbst nach der Entdeckung der Fälschung ist das Werk gründlich analysiert worden, vielleicht weil man sich danach eher für die psychologische bzw. für die medienpezifische Dimension des Phänomens interessiert hat, während der Text selbst als manifester Fake an Bedeutung verloren hat. Eine Ausnahme bildet die gründliche Analyse von *Bruchstücke* durch Susanne Düwell (wie Anm. 13), welche wichtige Aporien des Textes sowie dessen rhetorische Mechanismen offenlegt.

## Widersprüchliche »Poetik des Bruchstückhaften« als Erpressung des Lesers

Wilkomirskis Bericht fängt gleich mit einer kurzen »Poetik des Bruchstückhaften« an, die eine unmittelbare Folge des Dargestellten und Erzählten sein soll: Dadurch soll aber die Form des Berichts sozusagen die Authentizität von dessen Inhalt begründen. Es wird nämlich behauptet, dass der Ich-Erzähler sowohl seine Mutter- als auch seine Vatersprache in den Kinderbaracken von in Wirklichkeit nie existierten »polnischen Lagern der Nazis für Juden« verloren habe.<sup>20</sup> Diesem frühen Sprachverlust entspreche ein photographisches Gedächtnis, das exakte Bilder und die dazu gehörigen Gefühle in Form v.a. von Erinnerungen »des Körpers«, »des Gehörs und an Gehörtes« aufbewahrt habe. Diese Erinnerungen seien aber oft chaotisch, »gleichem einem Trümmerfeld«, sind »Brocken des Erinnerns«, »die sich immer wieder beharrlich dem Ordnungswillen des erwachsen Gewordenen widersetzen und den Gesetzen der Logik entgleiten.« (8f.).

Diese Hinweise auf die Beschaffenheit der traumatischen Erinnerung, die die Unmittelbarkeit derselben beweisen sollen, erzeugen genau die entgegengesetzte Wirkung, wenn der Leser am Ende des Buchs in einer Art Nachwort erfährt, dass der Verfasser des Berichts seit Jahren »mit Historikern, Psychologen und Betroffenen« zusammenarbeitet, die sich mit »Fragen und Problemen überlebender Kinder der Shoah« befassen (142). Erst nach jahrelanger Forschungsarbeit, nach Reisen und Gesprächen mit Spezialisten und Historikern, die ihm geholfen haben, »manche unerklärlichen Erinnerungsfetzen zu deuten, Orte und Menschen zu identifizieren, wiederzufinden und ei-

<sup>20</sup> Wilkomirski, *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* (Frankfurt am Main 1998), 7. Zitate aus diesem Roman werden im Folgenden durch Seitenangaben in nachgestellten Klammern kenntlich gemacht.

nen möglichen historischen Kontext wie auch eine mögliche, einigermaßen logische Chronologie herzustellen«, soll der Verfasser »diese Bruchstücke des Erinnerns« niedergeschrieben haben in der Hoffnung, auch anderen traumatisierten Kindern damit helfen zu können (143). Es geht also schon aus diesen Überlegungen deutlich hervor, dass das Bruchstückhafte der niedergeschriebenen Erinnerungen kein unmittelbares Produkt des Schreibens ist, sondern vielmehr das Ergebnis einer bewussten und angestrebten Re-Konstruktion des ursprünglichen Zustandes der Erinnerung<sup>21</sup> zu therapeutischen und selbsttherapeutischen Zwecken.

Der Ich-Erzähler überfrachtet darüber hinaus die Opposition von Logik bzw. Ordnung und Bruchstückhaftem mit einer doppelten Konnotation, indem er Logik und Ordnung auf die Seite der Erwachsenen und des nationalsozialistischen Vernichtungsplans, das Bruchstückhafte hingegen auf die Seite der Kinder und der Opfer stellt:

Will ich darüber schreiben, muß ich auf die ordnende Logik, die Perspektive des Erwachsenen verzichten. Sie würde das Geschehene nur verfälschen.

Ich habe überlebt und etliche andere Kinder auch. Unser Sterben war geplant, nicht unser Überleben. Gemäß der Logik des Plans und der Ordnung, die für seine Durchführung ersonnen wurde, müßten wir tot sein.

Aber wir leben. Wir leben im Widerspruch zur Logik und Ordnung (8).

Eine solche Behauptung wirkt sich wie eine ausdrückliche Erpressung auf den Leser aus, der zur Aufgabe seines rationellen Urteilvermögens aufgefordert wird, da er vom Berichteten weder Logik noch Ordnung verlangen kann, wenn er sich nicht auf die Seite der Täter schlagen will.

21 Düwell redet diesbezüglich von »Inszenierung ›authentischer‹ Erinnerungen«. Vgl. Düwell (wie Anm. 13).

Die abschließende Behauptung des Ich-Erzählers, »kein Dichter, kein Schriftsteller« zu sein und daher auch keine »Kenntnis von Perspektive und Fluchtpunkt« zu haben, hebt sich von selbst auf, da sie gerade die Kenntnis eben dieser literarischen Kunstgriffe verrät. Darüber hinaus bestätigt die unmittelbar darauffolgende Erzählung die gezielte Verwendung derselben.

### Die »Poetik des Nichtverstehens« als Appell an den Leser

Gleich nach dem poetologischen Vorspann werden nämlich die ersten, noch dunklen aber alles andere als unzusammenhängenden Erlebnisse des noch nicht dreijährigen Protagonisten erzählt, der die Tötung seines Vaters und die abenteuerliche Flucht aus Riga mit der Mutter und den Geschwistern erlebt, wobei eben der beschränkte Blick von unten und das Unverständnis der realen Zusammenhänge durch das Kleinkind vorherrschen.<sup>22</sup> Die Tatsache, dass im Bericht diese Perspektivierung nicht konsequent durchgehalten wird, da dem Kleinkind wiederholt Gedankengänge oder abstrakte Erkenntnisse zugesprochen werden, die nicht zu seinem Alter passen,<sup>23</sup> spricht noch nicht zwangsläufig gegen die Wahrhaftigkeit des Erzählten, weil eine gewisse Projektion auf die Erlebnisse von der Warte des erzählenden Ichs in jedem Zeugenbericht so gut wie unvermeidlich ist. Wichtiger scheint mir die Tatsache, dass der Autor seiner an den Anfang der Erzählung als Beglaubigung des Erzählten gestellten Poetik so offenkundig widerspricht.

22 Vgl. etwa die Erzählung der Tötung des Vaters des Protagonisten: Wilkomirski (wie Anm. 20), 8–10, insbesondere 10.

23 So etwa, wenn er nach dem Tod des Vaters denkt: »Von jetzt an muß ich ohne dich weitermachen, ich bin allein.« Ebd., 10. Aber auch die Vorstellung von möglichen gefälschten Papieren (11) oder von einem »Friede[n] der Sieger« (12) – um nur einige Beispiele zu nennen – sind offensichtlich mit dem Denkvermögen eines zweijährigen Kindes unvereinbar.

Die Perspektive von unten, die v.a. durch eine synekdochische Darstellungen der Stiefel oder der Beine erreicht wird,<sup>24</sup> kehrt nämlich zusammen mit der Einschränkung des Blickfeldes auch später im Werk immer wieder. Die Personen werden dann oft auch im Gegenlicht und häufig durch entzündete Augen<sup>25</sup> betrachtet, so dass deren Umrisse verschwommen bleiben und der Eindruck von Unbestimmtheit entsteht.<sup>26</sup> Zuweilen gewinnt die Darstellung darüber hinaus einen geradezu filmischen Charakter, indem sie geschickt zwischen Innen- und Außenperspektive hin und her wechselt und manchmal das Geschehen wie in Zeitlupe verlangsamt.<sup>27</sup>

Diese Perspektivierung von unten dient nicht nur als Mittel zur Erzeugung eines »Realitätseffekts«,<sup>28</sup> sondern hat darüber hinaus eine viel wichtigere Funktion. Diese physische Einschränkung des Blicks wirkt nämlich, zusammen mit der altersbedingten Einschränkung des Verständnisvermögens des Kleinkindes, als wichtigster Kunstgriff einer »Poetik des Nichtverstehens«. Immer wieder, mit eintöniger und fast ermüdender Regelmäßigkeit behauptet der Ich-Erzähler, dass er die Situation oder das Geschehen nicht verstehe bzw. sich über deren Interpretation unsicher sei,<sup>29</sup> und mit ungefähr gleicher Häu-

24 Vgl. Wilkomirski (wie Anm. 20), 10, 25, 89 und 94f.

25 Vgl. Wilkomirski (wie Anm. 20), 41, 44, 60f., 62f., 79, 88 und 90.

26 Vgl. Wilkomirski (wie Anm. 20), 10, 46, 48, 57, 60f., 86 und 95.

27 Vgl. vor allem das Kapitel »Das Versteck«, insbesondere 94-99, wo der Erzähler selbst dreimal an die »Zeitlupe« erinnert, hier: 97f.

28 Der »Realitätseffekt« oder »Wirklichkeitseffekt« (*effet de réel*), wie ihn Roland Barthes beschrieben hat, suggeriert eine vermeintlich unmittelbare Beziehung zwischen dem Signifikanten und dem Referenten, so als könnte etwa ein Wort oder eine Beschreibung sich auf den realen Gegenstand beziehen und nicht ausschließlich auf die Bedeutung, welche eine kulturelle Interpretation des Referenten darstellt. Vgl. zum »Realitätseffekt«: Roland Barthes, *Der Wirklichkeitseffekt* (1968). In: R. B., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV* (Frankfurt am Main 2006), 164-172.

29 Vgl. Wilkomirski (wie Anm. 20), 15, 18, 22, 25f., 35, 42, 44, 53, 63, 86, 88, 100, 103f., 107, 112, 114, 119, 121 und 124.

figkeit wiederholt er, nicht oder nicht mehr zu wissen, wie es gewesen war.<sup>30</sup> Auf dieses Nichtverstehen, Nichtwissen oder Nichterinnern reagiert der Protagonist dann mit direkten Fragen, die durch die Anhäufung der Interrogativpronomen »wo«, »wann«, »wer«, »warum« usw. eingeleitet werden.<sup>31</sup> Diese Fragen haben ihrerseits nicht so sehr einen bloß rhetorischen Charakter, sondern wenden sich vielmehr direkt an den Leser und bringen ihn mit seinem Wissen ins Spiel: Nicht von ungefähr versteht dieser, im Unterschied zum erlebenden Protagonisten, immer sehr deutlich, worum es im Erzählten geht. So braucht etwa der Erzähler an keiner Stelle das »Konzentrationslager« ausdrücklich zu erwähnen, weil die Nennung der Begriffe »Baracke«, »Blockowa«, »Apellplatz« bzw. der Verweis auf »Berge von Koffern und Kleidern« (39) oder auf die immer rauchenden Kamine (79; 91) für den Leser ausreichende Indizien sind, um die beschriebenen Ereignisse zu lokalisieren. Manchmal dient allerdings diese »Poetik des Nichtverstehens« auch der bewussten Irreführung des Lesers. So etwa wenn ein Zugunfall dargestellt wird, der auf einer Fahrt von Majdanek nach Auschwitz passiert sein soll. Da der Ich-Erzähler zuerst im Dunkel unter einem Haufen von nackten Körpern von unbeweglichen, wahrscheinlich toten Menschen liegt, denkt der Leser gleich an das Innere einer Gaskammer, bevor er erst nach und nach versteht, dass der Protagonist sich in einem entgleisten Waggon befindet (84-88).

Damit diese »Poetik des Nichtverstehens« funktioniert, bedarf es allerdings eines weiteren wichtigen Kunstgriffs, nämlich der Ausblendung der Distanz zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich. Obwohl es vor allem im mittleren

30 Vgl. Wilkomirski (wie Anm. 20), 37, 41, 52, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 82, 84, 92, 94, 101, 103, 107, 124, 130, 138 und 141.

31 Vgl. Wilkomirski (wie Anm. 20), 79, 85f., 88, 91, 100f., 103f., 107, 109, 125, 136, 138 und 141.

Teil des Werkes verschiedene Anspielungen auf eine spätere Zeit gibt, die vielleicht nicht der Zeitpunkt des Schreibens ist, aber immerhin mehrere Jahrzehnte nach den erzählten Ereignissen datiert, beharrt die Erzählung konsequent auf der Zeitebene des erlebenden Kindes und vermeidet hingegen jeden Kommentar des Erzählers, der sich inzwischen wohl eine eigene Idee des Geschehenen bzw. des Dargestellten gemacht haben muss, da er sich lange und intensiv mit der Shoah beschäftigt hat. Gerade diese strikte Enthaltensamkeit des Erzählers zwingt aber den Leser dazu, die eigenen Vorkenntnisse zu mobilisieren und deutende Zusammenhänge zwischen den erzählten Episoden herzustellen, die im Buch nicht gegeben oder höchstens angedeutet sind. Auf diese Art und Weise überlässt aber Wilkomirski die Verantwortung für die Interpretation des Erzählten dem Leser selbst.

### **Die Ver-Leitung des Lesers durch die Struktur des Werkes**

Noch mehr als die starke Perspektivierung des Erzählten und die konsequente Ausblendung der Distanz zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich, dient die Strukturierung des Werkes der Ver-Leitung des Lesers, indem sie ihn nur allmählich durch das Mögliche und Glaubwürdige auf die Darstellung des unglaublichsten Grauens vorbereitet, um ihn später wieder in eine zuverlässigere Atmosphäre des gesellschaftlichen Lebens zurückzubringen.

Das Werk besteht aus neunzehn Kapiteln ganz unterschiedlicher Länge, die von einer Art Vorspann ohne Titel und einem Nachwort mit dem Titel ›Zu diesem Buch‹ eingerahmt sind. Diese Kapitel können ihrerseits in drei Blöcke untergliedert werden, welche unterschiedliche Zeitspannen zum Gegenstand haben. Mit Ausnahme des zweiten Kapitels, ›Die Brüder‹, das eine Fortsetzung des Vorspanns darstellt und den Aufenthalt des kleinen Protagonisten zusammen mit seinen

Brüdern auf einem Bauerngehöft in Polen bis zur Deportation nach Majdanek (36f.) erzählt, beschreiben die ersten sechs Kapitel des ersten Blocks die Ankunft des Protagonisten mit einem aus Warschau kommenden Zug in die Schweiz und die ersten Tage oder vielleicht Wochen der Unterbringung in einem Schweizer Kinderheim. Die nächsten acht Kapitel des zweiten Blocks enthalten hingegen unterschiedliche Episoden, die ausnahmslos in einem bzw. in zwei Konzentrationslagern spielen, welche jedoch keine Zeitbestimmung ermöglichen und sich in einer Zeitspanne von mindestens ein paar Jahren abgespielt haben könnten. Die letzten fünf Kapitel des dritten Blocks spielen schließlich wieder in der Schweiz, und zwar im Haus der Pflegeeltern des Protagonisten und in der Schule. Es ist nicht klar, wie viel Zeit seit der Ankunft in der Schweiz vergangen ist, und zwischen den einzelnen Episoden könnten auch Jahre liegen.

Der erste und der dritte Block folgen einem ähnlichen Schema, indem sie die absolut verhaltensgestörten und unverhältnismäßigen Reaktionen des Protagonisten auf ganz gewöhnliche, alltägliche Situationen darstellen. Mehr oder weniger explizit wird alsdann dieses auffällige Benehmen mit Bildern bzw. mit Träumen oder Erinnerungen in Verbindung gesetzt, die eindeutig auf das Leben im Konzentrationslager verweisen und somit als Ursache für das jeweilige Verhalten gelten sollen.

### **Erster Block: Die Unangemessenheit der Überlebensregeln des Lagers**

In den ersten Kapiteln wendet der kleine Protagonist im Kinderheim die Überlebensstrategien an, die er früher gelernt hatte und versetzt dadurch das Pflegepersonal in Erstaunen: Er stiehlt etwa übriggebliebene Käserinden von den Tafeln und füllt sich damit die Taschen (23-26), isst verstohlen die ihm unbekannte Marmelade, indem er sich weigert, Brot dazu zu

nehmen (49f.), oder verfällt in Panik, weil er seine Schuhe nicht mehr findet, und umwickelt daraufhin seine Füße mit Lappen (51f.). Die Spannung dieser Episoden entsteht v.a. daraus, dass der handelnde Protagonist sich in einer für ihn unentzifferbaren Realität bewegt, die dem Leser hingegen absolut bekannt sein könnte. Die Diskrepanz zwischen diesen zwei Realitäten und das auffällige Verhalten des Kindes verlangen somit beim Leser nach einer Erklärung. Diese wird ihm durch Bilder suggeriert, die weder vom Kind noch vom Erzähler gedeutet werden, und die manchmal aus einem Traum stammen, andere Male Erinnerungen oder Phantasien sein könnten.

Bereits im ersten Kapitel denkt der Protagonist, wenn er, allein im Schweizer Bahnhof von Basel zurückgelassen, die Wirklichkeit um ihn herum nicht deuten kann, an die Geschichte des »Großen Grauen«, der zuerst mit ihm im Lager gespielt hatte, um ihn dann unerwartet gegen die Wand zu werfen. Diese Erfahrung scheint für ihn insofern eines der prägendsten Erlebnissen gewesen zu sein, als sie ihn gelehrt hat, dem äußeren Schein nicht zu trauen und immer auf der Lauer vor möglichen Täuschungen zu sein.

Gleich in der ersten Nacht im Kinderheim hat der Protagonist dann einen Alptraum, in dem er wie in einem an Bosch erinnernden Bild Loren sieht, die mit Kadavern gefüllt in den Schlund eines durch einen Helm bedeckten Totenschädels verschwinden (38f.). Auch das Erwachen verursacht ihm keine Erleichterung, weil auch die Wirklichkeit des Kinderheims nur Täuschung sein könnte (39). Gleich anschließend scheint sich der Protagonist an eine alptraumartige Erfahrung zu erinnern, als er im Lager die Nacht in einer Hundehütte voller Ungeziefer verbringen musste (40f.). Die rasche Aufeinanderfolge der fürchterlichen und ekelregenden Bilder macht es dem Leser unmöglich, zwischen Traum bzw. Alptraum, Erinnerung und Phantasie zu unterscheiden. Auch im nächsten Kapitel folgt auf die Überraschung über den Anblick eines unbewachten

»Berg[s] von Brot« gleich eine eher ungläubwürdige Erinnerung an den letzten Besuch, den der kleine Benjamin (44) – hier wird der Name des Protagonisten zum ersten Mal genannt – im Konzentrationslager seiner sterbenden Mutter abgestattet hatte, von der er eben ein Stück Brot bekommen hatte (44-49).

Im sechsten Kapitel findet das Grauen eine zusätzliche Steigerung. Der Auslöser der Erinnerung ist die Ankunft im Kinderheim von zwei neuen, ein Gemisch von Jiddisch und Polnisch sprechenden Kindern, die Benjamin möglicherweise hätten erkennen können. Ihre Präsenz mobilisiert in ihm die auch sonst im ganzen Werk immer wieder erwähnten Schuldgefühle,<sup>32</sup> die bekanntlich ein Topos der Shoah-Literatur sind, und ruft die Erinnerung an sein »Verbrechen« wach: Er erinnert sich zuerst an die an sadistischer Grausamkeit kaum zu übertreffende, von zwei Blockowas über zwei arme Knaben verhängte Strafe (57f.), um gleich anschließend an den Tod eines Neuankömmlings in der Baracke zu denken, den er selbst verschuldet haben soll (60-63).

Am Schluss dieses Blocks scheint sich der Ich-Erzähler eines offensichtlichen Paradoxes bewusst zu werden und versucht daher die möglichen Einwände des Lesers vorwegzunehmen und eine Erklärung dafür zu geben, dass der Protagonist, trotz aller schrecklichen und leidensvollen Erfahrungen im Konzentrationslager, sich nach jener alptraumartigen Wirklichkeit zurücksehnt und sie der viel bequemereren und gesicherten Lage im Schweizer Kinderheim vorzieht.

So sehr ich mich mühte, ich brachte diese Welten nicht zusammen. Vergeblich suchte ich nach einem Faden, an dem ich anknüpfen konnte.

Ich konnte der unerträglichen fremden Gegenwart nur entfliehen, indem ich in die Welt und zu den Bildern meiner Vergan-

32 Vgl. Wilkomirski (wie Anm. 20), 16f., 56, 61f., 63, 87, 99, 115, 123, 135 und 137.

genheit zurückkehrte. Zwar war sie mir fast ebenso unerträglich, aber sie war mir vertraut, ich kannte wenigstens ihre Regeln (65).

Ob dieses Bedürfnis nach den bekannten Regeln als überzeugender Grund für das Streben nach einer Rückkehr in die schreckliche Vergangenheit dienen kann, soll dahin gestellt bleiben. Wichtiger scheint mir vor allem, dass der Autor mit dieser Überlegung den richtigen Sprung in die Vergangenheit vorbereitet und begründet, der in den nächsten acht Kapiteln des zweiten Blocks stattfindet.

### **Zweiter Block: Die Schockwirkung durch das blanke Entsetzen**

Nachdem die vorausgehenden Kapitel den Leser in einem steigenden Klimax allmählich an die absolute Grausamkeit gewöhnt haben, wobei sie ihm jedoch stets die Hintertür offen ließen, das Dargestellte für bloßen Traum oder für Phantasie oder zumindest als fernliegenden Gegenstand der Erinnerung zu halten, verzichten die acht Kapitel des zweiten Blocks auf jegliche Vermittlung durch die Gegenwart im Schweizer Kinderheim und versetzen den Leser unmittelbar in die Realität des Konzentrationslagers und dessen Grauens. Vor allem die ersten fünf Kapitel zielen offensichtlich durch die Grausamkeit des Erzählten aber auch durch ihre durchschlagende Kürze sowie durch ihre Struktur, die immer in einer Pointe gipfelt, auf eine Schockwirkung ab, die das Urteilsvermögen des Lesers irgendwie außer Kraft setzen soll und dadurch einen »Realitätseffekt« hervorbringt.<sup>33</sup>

Im ersten Kapitel erlebt der Protagonist, wie zwei in die Baracke geworfene winzige Kinder sich des Nachts aus Hun-

33 Auf diese Wirkung des Schocks hat schon Roland Barthes aufmerksam gemacht. Vgl. R. Barthes, *Schockphotos* (1957). In: R. B., *Mythen des Alltags* (Frankfurt am Main 2010), 135–138, hier: 136f.

ger das Fleisch von den Fingern abgenagt hatten (66-68). Sogar der an allem schon gewohnte Jankl, der für den Protagonisten im Konzentrationslager wie ein älterer Bruder und Lehrer war, hatte bei diesem Anblick geweint (68). Im nächsten Kapitel wohnt der Leser dann dem unbegreiflichen Tod von Jankl bei, der steif wie ein Eisblock langsam im Schlamm versinkt (71). Und das dritte Kapitel wechselt sogar die Zeitform von der Vergangenheit ins Präsens, um die willkürliche Gewalt zu beschreiben, mit der ein Uniformierter im Lager mit einer Holzkugel den Schädel eines Kindes einschlägt, worauf der Protagonist, von reißender Wut erfasst, ihn in den Arm beißt (73-75). Im vierten Kapitel läßt die Gegenwart, aber nicht die Grausamkeit, ein bisschen nach, da der Protagonist die unerhörte Geschichte der jungen Karola wiedergibt, die sich mit der Mutter gerettet hatte, weil sich beide unter den Toten tot gestellt hatten und somit von »falschen Toten« zu »falschen Lebenden« geworden waren, weil sie von allen Listen gestrichen worden waren (76f.). Am Ende dieser kurzen Erzählung bezieht der Erzähler das Geschehene auf eine spätere Zeit, in der er und Karola sich als Erwachsene wieder getroffen und sogar geliebt hatten. Dabei hatte sich allerdings jene Verwechselung von Leben und Tod nicht aufgelöst, sondern für beide verfestigt und sogar vertieft: »Wir beide lebten unter den Lebenden, aber doch nicht richtig dazugehörend – Tote eigentlich, auf einem illegalen Urlaub, nur irrtümlich am Leben Gebliebene.« (77)

Das fünfte Kapitel wird ebenfalls im Präsens erzählt und erreicht den Höhepunkt des Grauens. Die schockierende Wirkung wird hier durch einen Verfremdungseffekt erzielt, indem eine an und für sich schon grauenhafte Wirklichkeit durch die Augen eines kleinen Kindes und in seinen Gedanken und Überlegungen eine noch schrecklichere Bedeutung erhält. Das Kind sieht nämlich einen Haufen von toten Frauen und staunt darüber, dass ihre Leichen sich bewegen. Als er dann Ratten aus ihren Bäuchen kriechen sieht, glaubt er, dass die Frauen

Ratten gebären und es wird ihm dabei so schlecht, dass er sogar an seiner menschlichen Identität zweifelt (80-82). Es entsteht durch diese Bilder und durch die Gedanken des Protagonisten ein verwickelter und gefährlicher Kurzschluss, der an den Opfern des Nationalsozialismus sozusagen jene nationalsozialistische Darstellung der Juden als Ratten bestätigt, die letzten Endes zu deren Extermination durch das Schädlingsbekämpfungsmittel Zyklon B geführt hatte. Die Wirkung des abstoßenden Bildes wird schließlich durch sein Nachwirken in der Gegenwart noch zusätzlich verstärkt, wenn der Erzähler von seinem Schock berichtet, als er Jahre später, bei der Geburt seines ersten Sohnes, zuerst den behaarten Kopf zwischen den Beinen seiner Frau hervorkommen sah (83).

Auch das nächste Kapitel mit dem Titel ›Der Transport‹ wird im Präsens erzählt, wobei allerdings die unmittelbare Gegenwart des Geschehens durch die vielen Fragewörter und das mehrmals wiederholte »ich weiß nicht«, die das Unverständnis des Kindes wiedergeben sollen, in eine allgemeine Ungewissheit getaucht wird, die den Leser täuschen soll. Wie bereits erwähnt, suggeriert nämlich die Lage des Kindes, das im Dunkeln unter nackten Beinen und Bäuchen von Erwachsenen nach Luft schnappt und »nicht verbrennen« will (84f.), dass es sich in einer Gaskammer befindet. Erst nach und nach versteht der Leser, dass hier in Wirklichkeit ein Zugunfall geschildert wird und dass das Kind aus einem entgleisten Waggon herausfindet, um dann über Leichen wieder auf den Bahndamm zu kriechen und dort von einer Frau gerettet zu werden (85-91). Das Kapitel ›Das Versteck‹ bedient sich alsdann am offensichtlichsten filmischer Mittel, um die letzte Rettung des Protagonisten durch eine Gruppe von Frauen in einem Kleidermagazin im Lager darzustellen,<sup>34</sup> wobei auch hier die an Pulp reichende Dar-

34 Es ist schon bemerkt worden, wie diese Episode an Apitz' Roman *Nackt unter Wölfen* (1958) erinnert. Vgl. Düwell (wie Anm. 13), 86.

stellung der Ermordung von zwei kleinen Kindern, von ihren gebrochenen Schädeln und der daraus quellenden Masse ihrer Gehirne, nicht fehlen kann (96-98). Das Trauma wird auch in diesem Kapitel bis auf seine Auswirkungen in der Gegenwart verfolgt (98f.).

Das Kapitel ›Der Betrug‹ ist nach dem ersten Kapitel das zweitlängste im Werk und führt sozusagen an den Anfang desselben zurück. Die Befreiung des Lagers wird vom Ich-Erzähler, der hier mehr noch als zuvor die »Poetik des Nichtverstehens« anwendet (100f.; 103), nicht erlebt bzw. verpasst. Da er glaubt, dass außerhalb des Lagers die Welt aufhört,<sup>35</sup> vermag er die Wirklichkeit jenseits des Zaunes nicht mehr zu verstehen und vergisst auch alles, was er erlebt hat, sowohl die Befreiung als auch die darauf erfolgte Reise nach Kraków (106). Auch die Tatsache, dass er sozusagen seine eigene Identität wieder gewinnt, indem jemand seinen von ihm selbst fast vergessenen Namen »Benjamin« (102) und später »Benjamin Wilkomirski« (106) nennt, hilft ihm kein bisschen die Wirklichkeit und das Geschehen um sich zu verstehen: Unentwegt stellt er Fragen, die keine Antwort bekommen (103; 109), während das Ganze »in einem dumpfen Dämmerlicht« schwimmt (107). Der Protagonist kann vor allem nicht an die friedliche Existenz außerhalb des Lagers glauben und misstraut insbesondere den Erwachsenen (108):

Irgend etwas stimmt hier nicht – man hat mich betrogen. Ja sie haben mich alle betrogen. [...]

Jetzt habe ich warme Kleider, warmes Essen. Das ist schön. Aber ich lebe unter den Betrügern und Mördern. Und die Erwachsenen – sie alle haben mich angelogen. Am besten ist, ihnen nicht mehr zuzuhören (109).

Im krassen Widerspruch zum ganzen Kapitel, das durch Nichtverstehen und Nichterinnern charakterisiert ist, enthalten die

35 Vgl. Wilkomirski (wie Anm. 20), 45, 89, 102, 104f. und 109.

letzten Seiten desselben geradezu ein Übermaß an Erinnerung: Zum ersten und auch letzten Mal verlässt der Ich-Erzähler plötzlich die Perspektive des Kindes und übernimmt die Rolle des erinnernden und schreibenden Erzählers, der von seinen späteren Besuchen in Kraków berichtet und alles aufzählt, was er wiedererkennt und woran er sich wiedererinnert hat (110f.). Bereits das ganze Kapitel hatte die Unmittelbarkeit des Grauens verlassen und in den Dunst der Unbestimmtheit und des Nichterinnerns aufgelöst; jetzt soll die Rückkehr in die Gegenwart das Konzentrationslager endgültig der Vergangenheit anheimstellen und das aufgewühlte Gemüt des Lesers dadurch wieder beruhigen. Die kurze Erinnerung an die Abfahrt mit dem Zug von Kraków und die wortwörtliche Wiederaufnahme des Satzes »Die Schweiz ist ein schönes Land« (111), dem der Leser schon auf der zweiten Seite des Berichts (16) begegnet war, schließt diesen mittleren Teil des Werkes ab und führt in einer Art Kreisbewegung wieder an den Anfang zurück. Auf diese Weise wird auch der Zusammenhang zwischen dem ersten und dem zweiten Kapitelblock enger geschlossen.

### **Dritter Block: Die Nachkriegswirklichkeit als Betrug**

Das Thema des dritten Blocks ist bereits durch das letzte Kapitel des vorausgehenden Blocks vorbereitet worden und schließt unmittelbar an den ersten Block an: Es handelt sich nämlich darum, dass der Protagonist die friedliche Welt der Schweiz für einen Betrug hält, der die von ihm erfahrene Wirklichkeit des Lagers nur oberflächlich zudeckt. Alle hier erzählten Episoden folgen also dem gleichen Muster wie bereits im ersten Block, mit dem einzigen Unterschied, dass dort die Reaktionen des Kindes unbewusst, d.h. als typische Symptomausprägungen eines verdrängten Traumas erfolgten, während sie auf diesen Seiten wenigstens zum Teil Ergebnis der Reflexion des inzwischen etwas älteren Protagonisten sind.

Am Anfang des ersten Kapitels genügt die Nennung des Begriffs »Transport«, damit der Protagonist die Fassung völlig verliert (112f.), da – wie der Leser wohl weiß und zum Verständnis der Szene mitbedenken soll – »auf Transport gehen« in der Nazizeit entweder mit Deportation oder manchmal auch mit »ins Gas gehen« gleichbedeutend war. Der Protagonist glaubt aber vor allem, im Holzgestell für das Obst im Keller die »Pritschen in der Baracke« und in der Kohlenheizung sogar einen Verbrennungsofen wiederzuerkennen:

Also doch! Mein Verdacht war richtig. Ich bin in eine Falle geraten. Die Ofenklappe ist zwar kleiner als normal, aber für Kinder geht es. Ich weiß es, ich habe es gesehen, man kann mit Kindern heizen.

Holzpritschen für Kinder, Ofenklappen für Kinder – jetzt verstehe ich! Blitzschnell ging es mir durch den Kopf, blitzschnell rannte ich die Kellertreppe hoch in mein Zimmer.

[...]

Ich hatte recht! Man will mich täuschen. Deshalb soll ich vergessen, was ich doch weiß.

Das Lager ist noch da. Alles ist da!, dachte ich (117).

Wilkomirski rekuriert also noch einmal auf die Vorkenntnisse des Lesers, vergisst aber dabei, dass kein Häftling, wenn er nicht zum Sonderkommando gehörte, und um so weniger ein kleines Kind, je die Verbrennungsofen im KZ gesehen hat. Der Erzähler selbst scheint wenig später die Furcht des Kindes ironisch zu desavouieren, wenn er kurz bemerkt, dass »etliche Jahre später [...] die Kohlenheizung durch einen kleinen modernen Ölbrenner ersetzt« wurde (118).

Auch in den nächsten Episoden wird die Begründetheit von Binjamins Assoziationen und Reaktionen an keiner Stelle ausdrücklich untermauert. So z.B. im Kapitel »Die Blockowa«, wenn der Protagonist in der Schule im Bild vom Wilhelm Tell, der mit dem Pfeil auf den Kopf eines Kindes zielt, einen SS-Mann erblickt, der Kinder erschießt, und in der Lehrerin

dementsprechend die schreckliche Blockowa vom Konzentrationslager zu erkennen vermeint (119-125). Die Episode kann zwar vielleicht als implizite Kritik an der Komplizenschaft der Schweiz mit Nazi-Deutschland gelesen werden,<sup>36</sup> enthält aber keinen Hinweis darauf, dass der vom Protagonisten angestellte Vergleich irgend einen Wahrheitsgehalt haben könnte. Auch die übertriebene Reaktion des Schülers angesichts einer Schießbude auf dem Jahrmarkt (126-128) im Kapitel ›Der Bettelbub‹ oder sein »unerhörtes Benehmen« (129), als er sich dort als Bettler verhält (128-129), finden nur in seiner Erinnerung, die aber auch Phantasie sein könnte, ihre Rechtfertigung. Im Kapitel ›Der Henker‹ grenzt schließlich die vom inzwischen zehn oder sogar zwölf Jahre alten Kind (130) gezogene Parallelisierung eines Skilifts mit der »Todesmaschine« aus dem ersten Alptraum im Schweizer Kinderheim (132; 38f.) und die darauffolgende Identifikation des Heimleiters mit dem Henker (133) immer mehr an Halluzination und Verfolgungswahn. Der Leser hat jedoch den Eindruck, dass von Wilkomirski auf diesen Seiten nichts unternommen wird, um die Reaktionen des Protagonisten irgendwie zu rechtfertigen, und dass das Ziel dieser Erzählungen vielmehr darin besteht, eine Reaktion der Skepsis und des Unglaubens hervorzurufen. Es fällt nämlich auf, dass hier keine der konkreten Episoden erwähnt wird, die im mittleren Teil des Werkes mit solch brutaler Unmittelbarkeit dargestellt wurden, da man sich eher damit begnügt, nur auf einen Alptraum und auf weitere allgemeine Zustände im KZ, auf die Transporte, die Pritschen, die Verbrennungsöfen oder einen schießenden SS-Mann hinzuweisen. Scheinbar sollen also auch hier, wie bereits im ersten Teil des Werkes, die Auffälligkeit und Außerordentlichkeit des Symptoms für die

36 Vgl. etwa E. Lezzi, »Toll zielt auf ein Kind«. *Wilkomirski und die Schweiz*. In Diekmann/Schoeps (wie Anm. 6), 180-214, hier: 190-194.

Wahrhaftigkeit der Ursache desselben, d.h. der Erlebnisse im Konzentrationslager, bürgen.

Im letzten Kapitel, das den Titel »Die Geschichtsstunde« trägt, versucht der Ich-Erzähler noch einmal, die Glaubwürdigkeit seines Gedächtnisses zu bekräftigen und läuft dabei Gefahr, ungewollt den Entstehungsprozess von *Bruchstücke* selbst sowie den Mechanismus der Beglaubigung seiner Erinnerungen zu verraten. Der Ich-Erzähler berichtet nämlich, wie er, der inzwischen schon eine der »obersten Gymnasialklassen« besuchte, großes Interesse für alles hatte, was »das Nazisystem und den Zweiten Weltkrieg« betraf:

Ich wollte alles wissen, Ich wollte alle Einzelheiten kennenlernen und Zusammenhänge begreifen. Ich hoffte Antworten zu finden auf die Bilder, mit denen mich mein unvollständiges Kindergedächtnis manche Nächte nicht schlafen ließ oder mir schreckliche Alpträume bereitete. Ich wollte wissen, was andere Menschen damals erlebt hatten. Ich wollte vergleichen mit meinen eigenen frühesten Erinnerungen, die ich in mir trug. Ich wollte sie begreifen können mit meinem Verstand und sie einordnen in einen Zusammenhang, der Sinn gab (136).

Auf den ersten Blick scheinen also die erlebten Erfahrungen den Grund für das Interesse des Protagonisten für die Shoah darzustellen. Bei genauerem Hinsehen merkt man jedoch, dass nicht von Erfahrungen, sondern von Alpträumen und Bildern die Rede ist, die der Protagonist in sich trägt und für die er in der Geschichte der Shoah Erklärungen sucht. Was hier beschrieben wird, stimmt aber ziemlich genau mit dem Prozess der Bildung von »Deckerinnerungen« überein, bei denen sich der Protagonist möglicherweise der Bilder aus der schrecklichsten Tragödie der Menschheit bedient, um persönliche traumatische Erfahrungen ganz anderer Art zuzudecken bzw. um für deren symptomatische Äußerungen eine Erklärung zu

finden.<sup>37</sup> Es fällt dabei auf, dass im Unterschied zu der am Anfang des Werkes formulierten »Poetik des Bruchstückhaften« der Protagonist diese Bilder nicht in ihrer Buchstückhaftigkeit belassen will, sondern vielmehr nach deren Logik sucht und sie daher mit anderen Bildern vergleicht, um ihnen einen Zusammenhang und einen Sinn zu verleihen.

Um die Wahrhaftigkeit seiner Erinnerungen noch einmal unter Beweis zu stellen, erzählt der Protagonist wenig später eine weitere Episode, die sich ebenfalls in der Schule abgespielt hat. Bei der Ansicht eines Dokumentarfilms über die Befreiung des Konzentrationslagers von Mauthausen durch die Amerikaner stellt er nämlich fest, dass er eine ganz andere Erfahrung gemacht hat, weil er keine solche Befreiung je erlebt hat (138f.). Das Spiel des Autors ist hier ganz offensichtlich: Indem er sich in die beschränkte Perspektive des Protagonisten versetzt, der nicht zwischen Mauthausen und Auschwitz zu unterscheiden vermag, appelliert er in Wirklichkeit an die Kenntnisse des Lesers, der möglicherweise Primo Levis *Se questo è un uomo* gelesen hat und den Einspruch des Protagonisten insofern bestätigen kann, weil er weiß, dass die »Befreiung« von Auschwitz tatsächlich ganz anders als die von Mauthausen erfolgt ist.<sup>38</sup> Wilkomirski greift also hier auf Bekanntes zurück, um die Authentizität der Erinnerung seines Protagonisten sogar über die Wahrheit der Dokumentaraufnahmen zu stellen: Die unmittelbare Empfindung soll selbst gegenüber den Erkenntnissen der Geschichte das einzig Wahre und Zuverlässige darstellen.

Diese Spaltung bzw. dieser unüberbrückbare Gegensatz zwischen äußerer, d.h. historischer Wahrheit und innerlicher Gewissheit wird auf den nächsten Seiten noch zusätzlich vertieft und fast ins Metaphysische gesteigert. So wie der Prot-

37 Vgl. S. Mächler, *Das Opfer Wilkomirski. Individuelles Erinnern als soziale Praxis und öffentliches Ereignis*. In: Diekmann/Schoeps (wie Anm. 6), 54.

38 Vgl. Primo Levi, *Se questo è un uomo, La Tregua* (Torino 1989), 140-153.

agonist aufgrund seiner Empfindungen nicht an die Bilder des Dokumentarfilms glauben kann, so kann er allgemein nicht an eine »Befreiung«, d.h. an das Ende jener schrecklichen Zeit glauben. Da er aber seine »eigene Befreiung verpaßt« (140) hat, so ist die ganze Wirklichkeit selbst für ihn zu einer großen Lüge geworden, an die er sich nur äußerlich anzupassen vor-täuscht (140f.).

Durch diese Entgegensetzung von verbürgter historischer Wirklichkeit und Authentizität der Erfahrung rechtfertigt aber der Autor Wilkomirski offensichtlich auch sein eigenes Unternehmen. Jeder Leser erkennt zwar, dass die Reaktionen des Protagonisten von außen gesehen unangemessen, übertrieben oder möglicherweise sogar psychotisch sind. Gerade der außerordentliche Charakter solcher Reaktionen zwingt ihn jedoch dazu, eine ebenso außerordentliche Ursache des Symptoms anzunehmen und für Wilkomirskis Erklärungen insofern zumindest offen zu sein.

### **Shoah-Kitsch als Lesermanipulation**

Was Wilkomirski in *Bruchstücke* betreibt, entspricht genau dem, was man Shoah-Kitsch genannt hat. Als »Kitsch« soll hier jene Art von Kunst verstanden werden, die den Erwartungen des Rezipienten entgegenkommt und ihn unmittelbar berühren bzw. erschüttern will. Um direkt an die Sensibilität des Rezipienten zu appellieren, bedient sich der Kitsch meistens wohlbekannter Formen und Motive, die das Gefühl ansprechen und keiner kritischen oder intellektuellen Anstrengung bei der Auffassung der Werke bedürfen. Das dadurch erzeugte Gefühl ist dabei meistens narzisstischer Natur, indem der Rezipient sich sozusagen der eigenen Sensibilität erfreut, während er dem solche Gefühle auslösenden Gegenstand kaum Aufmerksamkeit widmet.

Auf ähnliche Art und Weise hat Ruth Klüger an mehreren Stellen ihres autobiographischen Werkes *weiter leben* (1992) die »Sentimentalität« der Museumskultur und mancher literarischer Werke hervorgehoben, die »weg von dem Gegenstand [...] und hin zur Selbstspiegelung der Gefühle« führen.<sup>39</sup> Bei literarischen Werken erkennt sie den sentimental Kitsch vor allem darin, dass diese Werke durch Darstellungen von besonders erschütternden Szenen den Leser tief zu bewegen suchen. Aus diesem Grund vermeidet Klüger bewusst solche Beschreibungen, die gleich nach dem Krieg noch einen Sinn hatten, die aber jetzt, nachdem man alles über die Konzentrationslager schon gesehen, gelesen und gehört hat, nur als Kitsch bzw. als Pornographie wirken können:<sup>40</sup>

die Leute wissen das doch schon, die geilen sich jetzt noch einmal daran auf. Wenn sie es wissen wollen, so sollen sie anderswo nachschlagen. Das ist nicht, was ich hier beschreibe. Ich schreibe von unserem Erinnern an das Vergangene und muß nicht wiederholen, was schon geschrieben ist. [...] Ich muß nicht noch einmal schlecht machen, was Primo Levi so gut gemacht hat. Mein Buch ist ein Buch der 90er Jahre.<sup>41</sup>

Die Unterscheidung zwischen verschiedenen Epochen des Überlebendenberichts scheint mir in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung, weil auch die Wiederholung der gleichen Erzählmuster vierzig Jahre später zum Kitsch verkommen kann. Was für die Darstellungen aus der unmittelbaren Nachkriegszeit noch möglich und sogar notwendig war, findet in den neunziger Jahren keine Berechtigung mehr: Die moderne Autobiographik zur Shoah kommt mit anderen Worten, wenn sie »echt« und »authentisch« sein will, ohne die Reflexion

39 Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend* (München 2004), 76.

40 Klüger (wie Anm. 39), 78f., 97f. und 118. Vgl. auch Sascha Feuchert, *Weiter leben. Erläuterungen und Dokumente zu: Ruth Klüger, »Weiter leben«* (Stuttgart 2004), 128f.

41 Feuchert (wie Anm. 40), 137.

über die Möglichkeiten und Grenzen sowohl der Erinnerung als auch der Darstellung ihres Objekts nicht mehr aus. In dieser Hinsicht ist auch die Erzählung aus der Perspektive des Kindes nur dann zulässig, wenn sie durch die Perspektive der Schreibgegenwart kritisch beleuchtet wird. Das Fehlen dieser Spannung zwischen den zwei Perspektiven kann insofern bereits als Symptom für Inauthentizität oder für Kitsch interpretiert werden.

Selbstverständlich wirkt der Kitsch immer plausibel und vielleicht sogar »allzu plausibel«,<sup>42</sup> weil er, um den Erwartungen des Lesers entgegenzukommen, stets Klischees und Topoi verwendet. Das trifft auch für Wilkomirskis *Bruchstücke* zu, welches gerade aus diesem Grund auch namhafte Shoah-Experten getäuscht hat, weil es sich sowohl struktureller als auch inhaltlicher Merkmale der autobiographischen Berichte über die Shoah bedient.<sup>43</sup>

Stellt man nun zum Schluss noch einmal die Frage, ob man Wilkomirskis Shoah-Betrug viel früher hätte erkennen können, so lautet die Antwort absolut positiv: Man hätte ihn durchaus erkennen können, wenn man sich von der Sakralisierung des Shoah-Zeugen nicht hätte erpressen lassen und die konstruierte Natur des Zeugnisses eingesehen hätte.

Schon am Anfang von *Bruchstücke* wird vom Leser der Verzicht auf die Logik, d.h. auf das rationale Beurteilungsvermögen verlangt. Die vorausgeschickte »Poetik des Bruchstückhaften« erweist sich dann nur als ein rhetorisches Mittel, das einerseits aus der Kenntnis der Literatur über die traumatische Erinnerung entstammt, andererseits die starke Perspektivierung der Erzählung ermöglicht. Diese Perspektivierung, die das Produkt der Ausblendung des Unterschieds zwischen erlebendem und berichtendem Ich ist, begründet ihrerseits

42 Klüger (wie Anm. 8), 227.

43 Vgl. Lezzi (wie Anm. 9), 137-140. Vgl auch Mächler (wie Anm. 37), 63f.

eine »Poetik des Nichtverstehens und des Nichterinnerns«. Alle diese rhetorischen Kunstgriffe bestimmen die vertrauensvolle Einstellung des Lesers, dessen Gläubigkeit noch zusätzlich durch die Struktur des Buches unterstützt wird. Der Leser wird nämlich nicht direkt mit den abstoßendsten Gräueln konfrontiert, sondern erst allmählich an sie herangeführt, indem diese zuerst als unbestimmte Träume, als Erinnerungen oder mögliche Phantasien eines verwirrten Kindes vorgestellt werden. Erst nach dieser Vorbereitung werden dem Leser die grausigsten Episoden im KZ als unmittelbar Erlebtes gezeigt. In diesen Kapiteln bürgt nur die schockierende Wirkung auf den Leser für die Glaubwürdigkeit des Erzählten. Nach dieser Phase verschwinden im dritten Teil des Werkes die Gräueltaten fast vollständig und es bleiben nur allgemeine Bilder aus den Konzentrationslagern übrig, die das auffällige Verhalten des zum Jugendlichen heranwachsenden Kindes erklären sollen. Damit wird aber im Leser die durch den mittleren Teil provozierte emotionale Aufwühlung auf das gemäßigttere Gefühl des Erstaunens und höchstens des leisen Zweifels herabgestimmt.

Alle diese rhetorischen Strategien zum Zweck der Manipulation des Lesers verraten unmissverständlich den Kitsch-Charakter von *Bruchstücke* und der Kitsch ist nicht nur »immer plausibel«, sondern auch stets gleichbedeutend mit Fälschung.

# Lesen Schreiben Edieren

## Über den Umgang mit Literatur

Festschrift für Elmar Locher  
aus Anlass seines 65. Geburtstags am 14. Februar 2016

herausgegeben von  
Peter Kofler und Ulrich Stadler

*Stroemfeld*

An den Drucklegungskosten beteiligte sich  
dankenswerterweise das Institut für Sprach- und  
Literaturwissenschaften der Universität von Verona.



UNIVERSITÀ  
di VERONA  
Dipartimento  
di LINGUE  
E LETTERATURE STRANIERE

Umschlagentwurf: Doris Kern  
unter Verwendung eines Bildes von Cy Twombly: Untitled, 1961  
Daros Collection, Schweiz © Cy Twombly Foundation

Bibliografische Information  
der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar

ISBN 978-3-86600-267-8

Copyright © 2016  
Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main/Basel  
Alle Rechte vorbehalten. All Rights Reserved.  
Druck und Verarbeitung: Medienhaus Plump, Rheinbreitbach  
Printed in Germany

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem  
Papier gemäß ISO 9706

Bitte fordern Sie die kostenlose Programminformation  
beim Verlag an:  
Stroemfeld Verlag  
D-60322 Frankfurt am Main, Holzhausenstr. 4  
CH-4054 Basel, Altkircherstr. 17  
[info@stroemfeld.de](mailto:info@stroemfeld.de)  
[www.stroemfeld.com](http://www.stroemfeld.com)

## Inhalt

Vorwort der Herausgeber 7

## Lesen

- Jörg Jochen Berns* Die Lesbarkeit der Wolken 13  
*Marianne Schuller* Das Kleine lesen.  
Zu Stifters *Kalkstein* 31  
*Ulrich Stadler* Schreiben, umschreiben  
und vorlesen. Über Kafkas Umgang  
mit der Erzählung *Das Urteil* 43  
*Isolde Schiffermüller* Benjamins Traum vom Lesen 64  
*Richard Faber* Stimmen im Ohr. Variationen über  
ein Thema von Elias Canetti 80

## Schreiben

- Ingo Breuer* Unsichtbare Hände, große Gesten.  
Notizen zu Briefkultur und  
Chironomie 107  
*Peter Kofler* Fiktionen des Edierens, des  
Schreibens und des Lesens in  
Christoph Martin Wielands  
*Geschichte des Agathon* 124  
*Ralf Georg Czapla* Savonarola in München oder: Der  
gescheiterte Bildersturm. Zum  
Verhältnis von äußeren und inneren  
Bildern in Thomas Manns  
Erzählung *Gladins Dei* 143  
*Roland Reuß* Ein Schärflein zum Scherflein.  
Anmerkungen zu Karl Kraus'  
orthographischer Devianz 169

- Hans Jürgen Scheuer* Vor den Trauerspielen. Die Spur der  
›Renaissancetragödie‹ in Druck- und  
Manuskript-Fassung von Walter  
Benjamins *Ursprung des deutschen  
Trauerspiels* 187
- Alessandro Costazza* Der ›Fall Wilkomirski‹:  
Shoah-Kitsch als Ergebnis von  
Lesermanipulation 212

### **Edieren**

- Wolfram Groddeck* Überlegungen zu Poetologie und  
Textkritik von Robert Walsers  
Prosastück *Die Halbweltlerin* 243
- Aldo Haesler* Die Anarchie des Baren.  
Anreize zu einer literarischen  
Chrematologie 260
- Wolfgang Marx* Elmar Locher als Verleger 280
- Peter Kofler* Veröffentlichungen  
Elmar Lochers 283