

Auch Bücher haben ein Schicksal, und es vollzieht sich im Blickfeld des Lesers. Die Lektüre von Imre Kertész „Roman eines Schicksallosen“ hat auf den Monat genau 21 Jahre auf mich gewartet, wie es mir eine Widmung auf der Innenseite des Buches verrät, unterschrieben von Christina Viragh, die es grandios übersetzt hat.

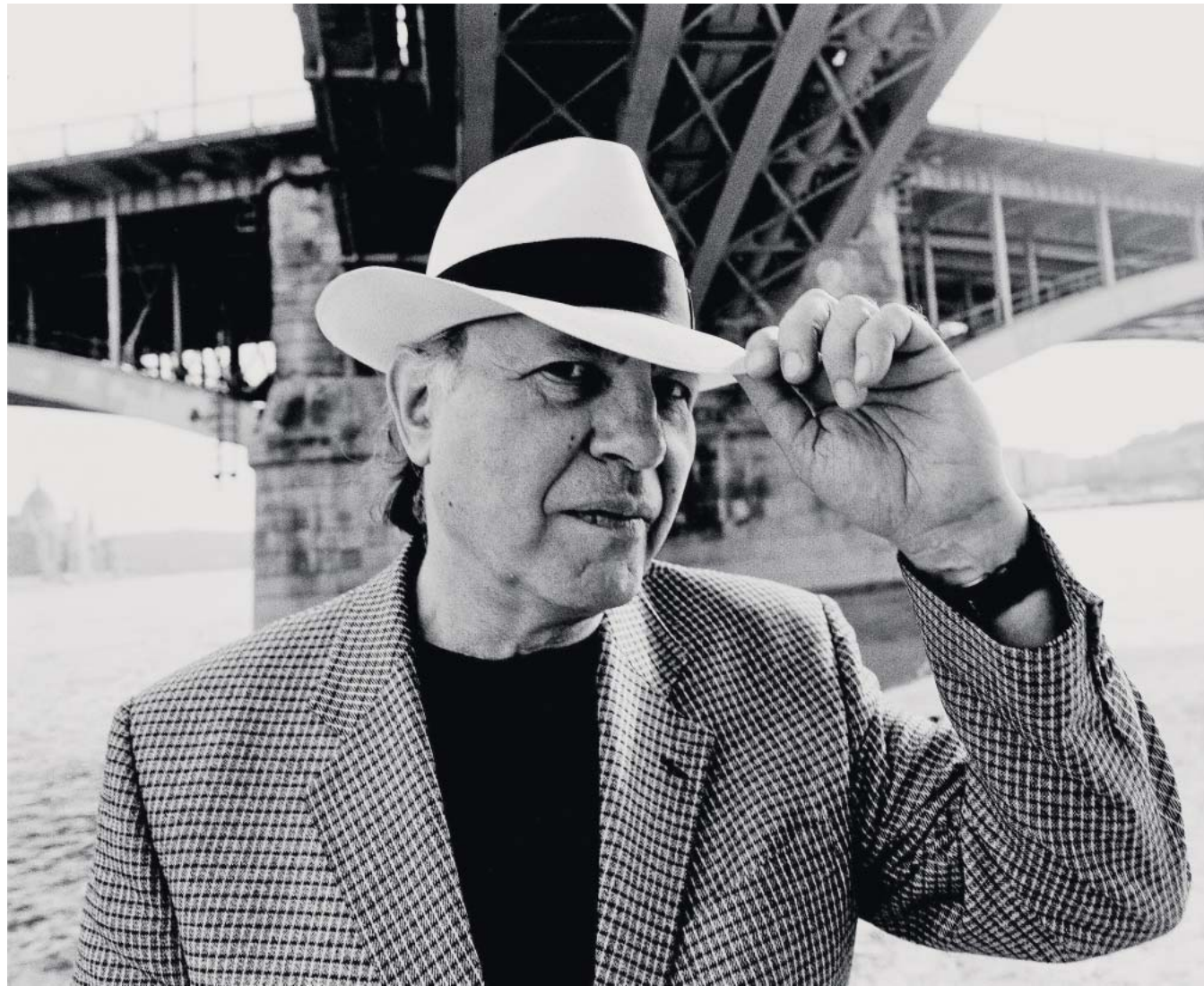
Es gehört zur Wirkungsgeschichte der Literatur, in einen anderen zeitlichen Rahmen gespannt zu sein, als die Ereignisse es sind, von denen sie handelt. Diese reflektierende Nachträglichkeit, die dann auch vorausschauend ist, braucht den wahren Moment einer Einlassung, den Ort, von dem aus sie spricht. Wann aber lässt das Gedächtnis es zu, etwas Verdrängtes in sich aufzurufen und im Fluss des Erzählens neu zu beleben? Welche Blockierungen, Verwerfungen und Widerstände müssen erst abgetragen werden, um diesen Prozess des Erinnerens, der immer auch eine Neuordnung ist, zu ermöglichen?

Als Imre Kertész den „Roman eines Schicksallosen“ zu schreiben begann, waren die Verbrechen von Auschwitz und Buchenwald schon fünfzehn Jahre vergangen. Er aber schreibt in seinem „Galeeren-tagebuch“ unter 1961: „Vor einem Jahr

Sprache für die Sprachlosigkeit

Über den „Roman eines Schicksallosen“ von Imre Kertész

Von Kurt Drawert



Imre Kertész

Foto © Johann S. Hanel/ photosollection



MEIN
ERSTES
MAL

habe ich mit der Arbeit am Roman angefangen. Alles muß weggeworfen werden.“ Danach benötigte er dreizehn Jahre, bis er ihn abschließen konnte. Was für eine enorm lange Zeit, um Erfahrungen in Worte zu fassen, die sich in ihrer Dringlichkeit wie von selbst hervorbringen müssten. Hier aber trennen sich journalistischer und literarischer Anspruch, Protokoll- und Erzähltext. Im Falle der extremsten Erfahrungszusammenhänge wie dem des Holocausts zieht sich eine Sprache, die über das Bezeichnete hinaus spricht, aufs äußerste zurück, wird zum Sprechenden verstummen. In der Lyrik ist es Paul Celan, der eine Sprache für diese Sprachlosigkeit fand, der persistenten Verschiebung des Aussagens auf etwas anderes, Unsagbares, hin.

Diese Durchgänge der Sprache durch ein Wissen, das von sich noch nichts weiß, entsprechen der Verarbeitungsdauer, die notwendig ist, um die Erzählung in Gang zu bringen, und das liegt an ihrem Gegenstand, der sich nur schwer erkennen und aussagen lässt. Intention und Sujet fallen in einer Weise auseinander, dass man meint, zwei Geschichten in einer zu lesen. Hier die Beschreibung des Grauens in einer von Bild zu Bild und von Szene zu Szene gleitenden, fast möchte ich sagen, fotografischen Genauigkeit, hart aneinandergereiht wie schwarze Perlen auf einer weißen Schnur und dort eine Tonlage, eine Stimmung, eine Prosodie, die aus einer anderen Realität zu kommen scheint, ironisch gebrochen und bis zur Unerträglichkeit leicht, wie eine zweite untere Strömung, die in eine andere Richtung verläuft: „Die Warterei ist der Freude nicht zuträglich.“ – „Es gibt wohl keinen neuen Gefangenen, meine ich, der sich nicht zu Anfang ein wenig über die Situation wunderte.“ – „Und da ich von den vielen neuen Erlebnissen, Eindrücken und Erfahrungen müde und schläfrig war, bin ich auch bald eingeschlummert.“ – „Ein bißchen möchte ich noch leben in diesem schönen Konzentrationslager.“

Dass diese Rede zum Bewusstseinsfeld eines Fünfzehnjährigen gehört, schwächt ihre Wirkung nicht ab, im Gegenteil, sie wird zur großen stilistischen Erfindung

des Autors. Der nun inszeniert, sich zu erinnern, woran er sich erinnerte, als er nach einem Jahr Deportation und Konzentrationslager in seine Heimatstadt Budapest zurückgekehrt ist. Diese Ausschaltung eines späteren Wissens lässt das Erinnerte in einer atmosphärischen Dichte und Plastizität zu, die für den Leser fast gleichsam schmerzhaft wird, wie die Wirklichkeit für den Erzähler es war. Die Historie wird damit zu einer sich wiederholenden Gegenwart, die nicht abgeschlossen werden kann, und das ist das große Thema des Buches.

Schließlich waren es die letzten Sätze, die mir buchstäblich den Atem raubten: „Denn sogar dort, bei den Schornsteinen, gab es in der Pause zwischen den Qualen etwas, das dem Glück ähnlich war. Alle fragen mich immer nur nach den Übeln, den ‚Greueln‘: obgleich für mich vielleicht gerade diese Erfahrung die denkwürdigste ist. Ja, davon, vom Glück der Konzentrationslager, müßte ich ihnen erzählen, das nächste Mal, wenn sie mich fragen. Wenn sie überhaupt fragen. Und wenn ich es nicht selbst vergesse.“ Wer nun aber käme auf den Gedanken, nach dem Glück in Konzentrationslagern zu fragen?

Dass diese Frage ohne Zynismus nicht gedacht werden kann, befreit den Erzähler,

sie beantworten zu müssen. Ihre Substanz nämlich, wie sie die gesamte Erzählung gründet, ist das Paradoxe der Existenz. Auschwitz ist die Signatur für einen Ausnahmezustand, in dem sich die Gegensätze vom äußersten Zuspitzungspunkt her berühren und zu einem einzigen Ding, das sie in sich aufgenommen hat, zu einer einzigen Tatsache, die alle Tatsachen gleichzeitig sind, verschmelzen. Das Leben trennt vom Tod nur eine Bewegung der Luft, ein Hauch, der schon von einem Toten kommt. Diese Gewissheit vom irrezublen Ineinanderfließen sich ausschließender Kräfte, Ströme, Energien sprengt jede diskursive Ordnung, deren Sinn nur in einem zivilen System erhalten bleibt, hier aber zusammenbricht wie ein Körper im Fieber der Krankheit. Daher das irritierende, obszöne, monströse Lachen, das immer wieder aufkommt, um die nächste Meldung des Todes noch einmal aufzuschieben. Auch die Ironie wird damit ironisch und setzt sich selbst außer Kraft.

Mit einem Wort: Glück ist negativ, denn es zeigt nur auf Leere; es ist eine Form des Perversen. Vielleicht ist das die tiefste Schicht der Verletzung, die das Leben in den Lagern den Menschen angetan hat, und vielleicht ist dieser innerster Punkt eines unheilbaren Leidens zugleich auch der, von dem aus Erinnern und Schreiben zu einem Überlebensgrund wird.

Ich erinnere mich eines Gesprächs, das ich Anfang der neunziger Jahre mit einer Holocaust-Überlebenden in Jerusalem für eine Rundfunksendung führte. Die sehr alte Frau erzählte ihre Geschichte zum ersten Mal. Dabei musste sie ihre Berichte durch unwillkürliche Weinkrämpfe immer wieder unterbrechen, so nah standen ihr die Bilder vor Augen. Eine Beschreibung hat sich mir eingepreßt bis heute: Wie ein Aufseher der SS im KZ Bergen-Belsen von einem Hügel aus kleine spitze Steine auf die Köpfe der Gefangenen wirft, die in der Mittagshitze auf dem Appellplatz stehen und den Attacken wehrlos ausgeliefert sind. Nicht das System des Lagers an sich wurde als Leid aktuell, sondern der Überschuss an Grausamkeit, der keine Funktion erfüllte.

Off sind es eben nicht die großen Zusammenhänge, die sich im Gedächtnis etablieren und abrufbar halten, sondern Details und kurze grelle Momente, in denen sich aller Schmerz konzentriert. Auch erinnern ich mich, wie normal das Abnorme in ihren Erzählungen wurde und wie regulär die Regelverletzung. Es ist der Blick auf das Obszöne, der selbst obszön wird, um zu ertragen, was unerträglich ist.

Auch bei Kertész gibt es diese fließenden Übergänge vom Alltäglichen, Banalen, Beiläufigen zum seelischen Trauma und körperlichen Exzess. Das Subjekt ver-

liert seinen Körper, mit jeder Bewegung, die es tiefer in die Hölle treibt. Am Ende sind Bewusstsein, Stimme und Blick vom Körper getrennt und zerlegt in verschiedene Erlebnisbereiche. Irgendwer spricht irgendwo zu irgendwem und irgendwas – die reine Diffusion.

Das bringt mich zu einem anderen, aber durchaus vergleichbaren Text, den ich zu jener Zeit las, als ich in Israel war, und der mich ebenso erschüttert hat: „Bei uns in Auschwitz“ von Tadeusz Borowski, geschrieben 1946 und erschienen in einer Ausgabe „Moderne polnische Prosa“ von 1964 im Verlag Volk und Welt. Hier finden wir dieselben rhetorischen Figuren der Verkleinerung, Verzerrung und Maskierung wieder, deren Strategie es ist, sich das Unvorstellbare zur Vorstellung zu bringen. Vor allem die Euphemismen und verschobenen Bedeutungskontexte wirken bizarr und unangemessen; aber sie sind schon Formen der Abwehr eines Realen, das nicht mehr in Schrift gebracht und symbolisiert werden kann. Auch hier ist es der verstellte andere Blick, ohne den der Erzähler das Erzählte nicht sieht, weil es sich dem Normativen verweigert: „Wundervolle Tage: kein Appell, keine Pflichten.“ – „Du ahnst nicht, wie glücklich ich bin.“ – „Du bist noch nicht tot, Abramke? Was gibt's Neues?“ „Nichts Besonderes. Wir haben die Tschechen vergast.“ „Das

weiß ich auch ohne dich. Aber persönlich?“ – „Wir nehmen also vier Kinder an den Haaren, binden die Köpfe zusammen und zünden die Haare an. Dann brennt das von allein, und die Sache ist gemacht.“ „Gratuliere“, sagte ich trocken, ohne Begeisterung. Er lachte sonderbar und sah mich an. „He, Pfleger, bei uns in Auschwitz müssen wir schon sehen, wo wir bleiben. Wie soll man es sonst aushalten?“

Borowski hielt es nicht aus und nahm sich 1951 in Warschau das Leben. Kertész lebte weiter, aber vielleicht in ähnlicher Gebundenheit an den Tod und ohne jede Hoffnung, von der Borowski schrieb: „Eben die Hoffnung läßt die Leute apathisch in die Gaskammern gehen, verbietet ihnen aufzubegehren, macht sie stumpf.“ Das aber hieß, nur die Hoffnungslosen wären fähig, zu handeln und die Ketten zu sprengen, in die sie geschlagen sind. Hoffnung übernimmt die schädliche Wirkung eines Sedativs, das die Konflikte verdeckt und an ihrer Bearbeitung hindert. Vielleicht aber ist diese Ästhetik der Hoffnungslosigkeit auch schon die Rückseite einer Hoffnung, die sich aus sich selbst heraus generiert, solange es Leben im Leben überhaupt gibt.

Diese Aporie nun spielt Kertész mit dem Begriff des Schicksals ebenso durch, bis er in seiner ganzen Unfassbarkeit erscheint: „Wenn es aber – so fuhr ich fort, selbst immer erhitzter – die Freiheit gibt, dann gibt es kein Schicksal, das heißt also – ich hielt inne, aber nur, um Atem zu holen –, das heißt also, wir selbst sind das Schicksal.“ Bezogen auf den Titel des Buches, ist das ein Verweis auf absolute Freiheit. Zugleich aber findet diese Freiheit innerhalb eines Paradigmas statt, das absolute Unfreiheit ist. Schließen wir diese Aussagen kurz, wird gesagt: Der einzige Ort der Freiheit ist das Gefängnis. Ist das die psychische Dramatik, nach der ein Opfer immer wieder an die Orte der Traumatisierung zurückkehrt, so als würde die sich dadurch, dass sie andauernd aufgesucht werden, ungeschehen machen? Fragen wie diese machen den Roman unergründlich.

Schließlich sind es die Einzelteile, die kurzen Sequenzen, die drängenden Bilder, die sich wie Blitze in die Dunkelheit des Nichterzählbaren schneiden. Eine solche an Intensität kaum zu überbietende Szene liefert das siebte Kapitel, in dem die Toten oder Sterbenden wie Abfall auf einem Holzkarren liegen, der zu einem Massengrab rollt: „Der Kopf neben mir hob sich auf einmal in die Höhe, und weiter unten, an seinen Schultern, erblickte ich Arme im Sträflingsanzug, die gerade im Begriff waren, den Körper auf eine Art Gefährt, eine Art Karren hinaufzuwerfen, obendrauf auf einen Haufen weiterer Körper. Gleichzeitig drangen Wortketten an mein Ohr, die ich gerade eben herauszuhören vermochte, und mit noch größerer Mühe erkannte ich in diesem heiseren Geflüster eine vordem – wie ich erinnern mußte – doch so ehrene Stimme: ‚Ich pro . . . te . . . stiere‘, murmelte sie.“

Das ist ungeheuerlich. Es gibt (noch) eine menschliche Stimme in diesem nekromorphen Milieu, und diese von ihrem Körper schon getrennte, gleichsam geisternde Stimme „pro . . . te . . . stiert“. Letzte Entwürdigung und ein nur noch röchelnd hervorgestoßener Anspruch des Subjekts, das seinen in irgendeinem Gesetzbuch hinterlegten Status einlegt, kollidieren zu einer monströsen Variante der Komik, die zur großen – oder sollte ich sagen: zur europäischen – Tragödie wird: der erhabene Mensch, entblößt liegt er zum Sterben in erbärmlicher Nacktheit. Es ist die Wahrnehmung eines anderen großen Werkes des zwanzigsten Jahrhunderts – Kafkas.

Kurt Drawert ist Schriftsteller und lebt in Darmstadt. Zuletzt erschien von ihm das Langgedicht „Der Körper meiner Zeit“. In unserer Reihe **Mein erstes Mal** erschien zuletzt Sibylle Lewitscharoffs Beitrag über „Doktor Faustus“ (FAZ vom 10. Juni).

Frankfurter Anthologie

Joseph von Eichendorff

Das zerbrochene Ringlein

In einem kühlen Grunde
Da geht ein Mühlenrad,
Mein' Liebste ist verschwunden,
Die dort gewohnet hat.

Sie hat mir Treu' versprochen,
Gab mir ein'n Ring dabei,
Sie hat die Treu' gebrochen,
Mein Ringlein sprang entzwei.

Ich möcht' als Spielmann reisen
Weit in die Welt hinaus
Und singen meine Weisen
Und gehn von Haus zu Haus.

Ich möcht' als Reiter fliegen
Wohl in die blut'ge Schlacht,
Um stille Feuer liegen
Im Feld bei dunkler Nacht.

Hör' ich das Mühlrad gehen:
Ich weiß nicht, was ich will –
Ich möcht' am liebsten sterben,
Da wär's auf einmal still!

Norbert Hummelt

Grundbuch des Liebesverlusts

Es gibt nicht viele Gedichte, denen man zutraut, dass sie nie ganz vergessen werden können – dieses ist eines davon. Irgendeinen wird es immer geben, dem diese Verse, mit der kreisenden Insistenz des darin beschriebenen Mühlrads, im Kopf herumgehen; so wie meiner Mutter, die das Lied beim Bügeln gesungen haben soll, worauf meine Großmutter sie gebeten habe, mit diesem Singen aufzuhören, weil es zu traurig sei. Ob sich das wirklich bei Fliegeralarm zutrug, wie ich es einmal in einem Gedicht behauptet habe, sei dahingestellt – neue Mythen aber hat Eichendorffs Lied vom zerbrochenen Ringlein von jeher produziert, schon bevor es überhaupt gedruckt war.

Justinus Kerner, in dessen Taschenbuch „Deutscher Dichterwald“ es 1813 erstmals erschien, berichtete nach Eichendorffs Tod, wie ihm das verspätet abgegebene Manuskript von einem Windstoß aus dem Fenster geweht worden und erst am nächsten Tag von einem fahrenden Tiroler Maultrommelhändler wiedergebracht worden sei – als Einwickelpapier, in dem sich ein Ring befunden habe, heil und unzersprungen. Eine Anekdote, komplizierter fast als das Gedicht selbst, typisch für die romantische Vorliebe für seltsame Überlieferungslegenden.

Die Geschichte beginnt jedenfalls in Heidelberg, einige Jahre bevor das Gedicht entstand. Die schlesischen Brüder Eichendorff, die zuvor in Halle studiert hatten, dessen Universität nach Napoleons Sieg bei Jena geschlossen worden war, setzten dort ihr Jura-

studium fort, hatten aber vor allem Mädchen und Poesie im Kopf, und da traf es sich, dass Clemens Brentano und Achim von Arnim just in Heidelberg einige hundert alte deutsche Volkslieder zu einer Sammlung arrangierten, die dann unter dem Namen „Des Knaben Wunderhorn“ berühmt wurde. Im „Wunderhorn“ fand die jüngste Romantikergeneration einen neuen, innigen und unakademischen Ton, den sich in der Folgezeit niemand so vollendet zu eigen machte wie der Baron Joseph von Eichendorff. Zwei Lieder aus dem Wunderhorn, „Da droben auf jenem Berge“ und „Ich hört' ein Sichelin rauschen“, standen für sein Gedicht vom Ringlein erkennbar Pate. Die Sache mit dem Mädchen kam hinzu; Katharina Förster soll sie geheißt haben und in einer Mühle im heutigen Heidelberger Stadtteil Rohrbach ein und aus gegangen sein, bis sie eines Tages verschwand, aus welchem kühlen Grund auch immer.

Dass es für die Poesie ganz gleichgültig ist, wer von wem verlassen wurde, zeigt bereits Eichendorffs eigener Umgang mit diesem Gedicht. In seinem Debütroman „Ahnung und Gegenwart“ legt er es einem fremden Mädchen in den Mund, das vom Protagonisten, dem Grafen Friedrich, belauscht wird, natürlich am Bach bei einer alten Mühle sitzend, wie es von einer untreuen Liebsten singt. „Diese Worte, so aus tiefster Seele herausgesungen, kamen Friedrich in dem Munde eines Mädchens sehr seltsam vor“ – eines der Rätsel, die der 1815 erschienene

Roman ungelöst lässt. Bereits ein Jahr zuvor war der Text von Friedrich Glück vertont worden und ging seither als Lied herum, ohne dass man sich darum scherte, von wem das eigentlich sei: Die Poesie gehört allen, und sie spricht das Leid eines jeden aus, einer jeden natürlich auch – meine Mutter wird sich, damals beim Bügeln, das Ihrige dazu gedacht haben.

Womit die Frage nicht beantwortet ist, wie es den fünf Strophen zu vier kreuzreimten Zeilen, die sich dreibeig und in gewollt einförmigem, steigendem Takt immer abwechselnd sieben und sechs Silben gönnen, eigentlich gelingt, ein ganzes Grundbuch des Liebesverlusts darzustellen. Es mag daran liegen, dass sie harmloser tun, als sie sind. Dem Verschwinden der Liebsten folgt ja ein Davonlaufen des Verlassenen, das in der Welt nicht mehr zu einem Ende kommt. Ein Dritter, wie man ihn bei einem Treubruch annehmen sollte, wird nicht genannt, das Geschehen objektiviert sich am Dingsymbol des zerbrochenen Rings, das an eine jener Uhren denken lässt, die stehenbleiben, wenn einer gestorben ist. Die in der Trauer verborgene Aggression wendet sich fortan gegen den Sprecher selbst. Der Spielmann, der von Haus zu Haus geht, ist nur die heitere Maske seiner Ruhelosigkeit; die Flucht vor dem übermächtigen Gefühl bis in den Krieg dreht das Rad weiter; die letzte Strophe aber ist nichts anderes als der Wunsch nach Auslöschung, wobei die Passion von der Vermissten auf den Klangfetsch

des Mühlrads verschoben ist, die treibende innere Uhr, die abzustellen nur der Tod vermag.

Beim heute polnischen Lubowice, wo die Ruinen des Schlosses stehen, auf dem Eichendorff aufwuchs, gibt es übrigens noch eine Mühle, die mit der in Rohrbach um die Ehre streitet, der wahre Ort des Liebesdramas gewesen zu sein; dort wird sogar eine blonde Puppe aufgeboten, um die Stelle der Liebsten zu vertreten, die doch ausdrücklich als verschwunden gemeldet ist. So folkloristisch lässt sich das Gedicht nicht abtun. Der Opernsänger Franz Porten, dessen auf Hartwachs festgehaltene Interpretation von 1905 man im Internet hören kann, kam in seinem Vortrag nur bis zur dritten Strophe, vielleicht, weil ihm, wie meiner Großmutter, der Schluss zu traurig war. Es mag ein Lied von gestern sein, aber es bleibt gültiger Ausdruck einer tiefen Verletzlichkeit, über die hinaus zu sein wir uns als Menschen gar nicht wünschen können.

Joseph von Eichendorff: „Sämtliche Gedichte“. Text und Kommentar. Hrsg. von Hartwig Schultz. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2006. 1292 S., br., 18,- €.

Von Norbert Hummelt ist zuletzt erschienen: „Fegefeuer“. Gedichte. Luchterhand Literaturverlag, München 2016. 96 S., geb., 18,- €.

Eine Gedichtlesung von Thomas Huber finden Sie unter www.faznet.de.

Redaktion Hubert Spiegel