

Magdalena Marszałek

TRAUM/ALBTRAUM, PHANTASMA UND ZEUGNIS IN DER POSTTESTIMONIALEN LITERATUR

1. Der Traum und das Reale

Die lange Geschichte von künstlerischen, para- und wissenschaftlichen Beschäftigungen mit dem Traum kulminiert im 20. Jahrhundert einerseits in der Verkündung einer Übermacht des Onirischen und andererseits in der Konfrontation mit einer Exorbitanz des Wirklichen, das sich jedem rationalen Begreifen entzieht. Beide Erfahrungen – die ästhetische und die historische – erschüttern jeweils auf unterschiedliche Art und Weise die herkömmlichen Konzeptualisierungen der Relation von Traum und Wirklichkeit. Zum einen geschieht eine affirmative Aufhebung ontologischer Unterscheidungen zwischen bewussten und unbewussten Schichten geistiger Aktivitäten im Surrealismus: Mit der postulativen Entfesselung des Nicht-Kontrollierbaren der menschlichen Psyche avanciert der Traum in der surrealistischen Avantgarde – epistemologisch und poetologisch – zur Methode der Selbst- und Welterfahrung sowie zum Modell (als Sicht- und Arbeitsweise) der künstlerischen Verarbeitung jener Erfahrung. In der Ablehnung des Surrealismus durch den von den Surrealisten verehrten Sigmund Freud wird deutlich, wie gegensätzlich die Interessen am Traum in der Psychoanalyse Freuds und der surrealistischen Avantgarde waren, ging es Freud doch um die Reintegration des pathologisch Disparaten im Dienste des kontrollierenden Bewusstseins und nicht um die Aufhebung der Ich-Kontrolle in der Entgrenzung und Überhöhung des Onirischen als Modus der Erkenntnis und der Lebenserfahrung (vgl. Reck 2010a, 626). Zum anderen war es die historische Erfahrung des extremen Terrors im 20. Jahrhundert, die den Geltungsbereich des psychoanalytischen Modells eines symptomatischen Verhältnisses vom Traum zum Realen limitierte. Hat der Surrealismus mit dem Eintauchen in die Sphären des Unbewussten, des Traums, das Interesse am Realen letzten Endes verloren, so gehört zu den Erkenntnissen über die extremen Terror-Erfahrungen eine Entmachtung des Traums als privilegiertem Ort vorrationaler Verarbeitung des sich in ihm zeigenden Realen. Die Surrealisten haben im Traum einen Zugang zur als bewusst nicht kontrolliert, kulturell unzensiert, zivilisatorisch unverstellt geglaubten Selbsterfahrung gesehen; die Gewaltgeschichte des 20. Jahrhundert hat eine Realität geschaffen, die in ihrer Totalität

den Traum nicht nur vereinnahmte, sondern ihn auch seiner Verarbeitungskraft beraubte. Grenzerfahrungen, die sich jeder normalen Bewusstseinstätigkeit widersetzen, lassen die Wirklichkeit, in der sie stattfinden, als unreal erscheinen. In Träumen, die jener extremen Realität entspringen, kapituliert gleichsam die verstellende Kraft der Traumarbeit vor der Chiffre der Wirklichkeit.

Reinhart Koselleck, der in seinem Aufsatz „Terror und Traum. Methodologische Anmerkungen zu Zeiterfahrung im Dritten Reich“ die Träume der Verfolgten des Nazi-Terrors einer historischen Analyse unterzieht, stellt fest: „Es ist ein gemeinsames Kennzeichen alle KZ-Träume, dass der tatsächliche Terror nicht mehr träumbar war. Die Phantasie des Grauens wurde hier von der Wirklichkeit überboten“ (Koselleck 1979, 290).¹ In den Träumen der Verfolgten zu Beginn des Terrors nach 1933 kann man noch – so Koselleck – einen „prognostischen Gehalt“ erkennen: Es sind Träume, die „das empirisch Unwahrscheinliche vorweg[nehmen], das später, in der Katastrophe des Untergangs, zum Ereignis wurde“ (285). Jene luzide „Vernunft des Leibes“ (287) produziert beklemmende Träume, die vor einer Wirklichkeit warnen, die im Moment des Träumens empirisch noch nicht einlösbar schien. Die handlungsleeren Träume der KZ-Häftlinge dagegen, „in denen sich natürliche, musikalische oder architektonische Landschaften ausbreiten“ (290) und welche einen unvermittelten Realitätsbezug nicht mehr erkennen lassen, zeugen in erster Linie vom zerstörten Wahrnehmungsvermögen der Opfer extremer Gewalt. Für Koselleck sind sowohl die prognostischen als auch die konzentrationsären Träume der Opfer „Vollzugsweisen des Terrors selbst“ (293). Für beide gilt das psychoanalytische symptomatische Modell nicht mehr, da die ersteren mit der Wirklichkeit soweit deckungsgleich sind, dass sie keiner Interpretation mehr bedürfen, und die letzteren von der Realität, der sie entspringen, gänzlich losgelöst sind.

„Albtraum“ ist eine Metapher, auf welche Opfer und Überlebende des Terrors nicht zuletzt in ihrer Hilflosigkeit, das von ihnen Erlebte zur Sprache zu bringen, häufig zurückgreifen. Dem Albtraum widmete der Psychiater Antoni Kępiński (1918-1972), der seit den späten 1950er Jahren an der Klinik der Jagiellonen-Universität in Krakau Opfer von Auschwitz behandelte und zu den Folgen der Erfahrung extremer Gewalt forschte, im Jahre 1966 einen Essay. Kępiński selbst war von 1940 bis 1943 Häftling im spanischen Konzentrationslager in Miranda del Ebro, einem im spanischen Bürgerkrieg vom General Franco nach deutschem Vorbild errichteten KZ. In das Lager geriet er auf seiner Flucht in den Westen nach der Niederlage Polens im September 1939. Ohne Zweifel liegt diese biographische Erfahrung dem lebenslangen Forschungsinteresse von Kępiński zugrunde, der in Polen allerdings vor allem dank seiner Bücher über Schizophrenie und Melancholie als philosophierender und schriftstellernder Psy-

¹ Vgl. auch die Diskussion des Aufsatzes von Koselleck von Hans Ulrich Reck (2010b, 645f.).

chiater bekannt ist. 2005 wurden seine bereits veröffentlichten wie auch vorher nicht publizierten Essays zur Psychopathologie und psychosozialen Folgen der Konzentrationslager im Band *Refleksje oświęcimskie (Auschwitzer Reflexionen)* herausgegeben.²

In seinem Essay „Koszmar“ („Albtraum“, 1966) versucht Kępiński, sich der Lager-Erfahrung in einer Analogie zum quälenden Nachtraum zu nähern. Ausgehend von Beschreibungen der Lager-Wirklichkeit als Albtraum in den Berichten ehemaliger KZ-Häftlinge, analysiert Kępiński zunächst das nächtliche negative Träumen in vier Kategorien: des Unheimlichen, der Ohnmacht, der totalen Bedrohung und des Automatismus. Genau diese Kategorien seien ebenfalls die zentralen Beschreibungsmomente des Lagers in den Zeugnissen. Zum Schluss seines Essays stellt Kępiński fest:

Der [nächtliche] Albtraum hinterlässt meistens Spuren: Auch wenn seine Inhalte vergessen sind, bleibt gewöhnlich eine Zeit lang das Gefühl von Müdigkeit, Gereiztheit, Niedergeschlagenheit. Eine ähnliche Spur, nur dauerhafter, hinterlässt oft eine Psychose [...]. Die post-psychotischen Störungen ähneln übrigens Persönlichkeitsstörungen, die bei den ehemaligen [Lager]-Häftlingen zu beobachten sind [...]. Wir wissen nicht, in welchem Grad unser Leben im Wachzustand eine Realisierung unserer Nachträume darstellt; man weiß auch nicht, ob der Albtraum der Konzentrationslager vor seiner Realisierung nicht vielleicht ein Nacht-Albtraum von vielen Menschen war. Auf jeden Fall hat seine Realisierung eine tiefe Spur in der Geschichte der menschlichen Gattung hinterlassen. (Kępiński 1966, 26f., Übers. d. Verf.)

Verweise auf das Onirische bzw. Phantastische in den Beschreibungen von Derealisierungs-Empfindungen in der Wirklichkeit des extremen Terrors kehren sowohl in den Berichten als auch in den literarischen Zeugnissen von Überlebenden immer wieder. Imre Kertész lässt im *Roman eines Schicksallosen* den Ich-Erzähler über die Verwirklichung des Phantastischen im Lager nachdenken. Im Lazarett des KZs Buchenwald sinniert der sich an der Lebensgrenze befindende Protagonist:

So kam mir dann ein Gedanke, möglicherweise ein etwas zweifelhafter – aber wer könnte schon beurteilen, was möglich und was glaubhaft ist, wer könnte das ermesen, wer könnte all den unzähligen, verschiedenerlei Ein-

² Erwähnenswert ist, dass die Arbeiten des 1972 verstorbenen Kępiński, u.a. die von ihm redigierten *Auschwitz-Hefte*, die wesentlich zur Erforschung des KZ-Syndroms beigetragen haben, die Spezifik der jüdischen Erfahrung nicht explizit reflektieren. Dies wurde erst nach der sukzessiven Enttabuisierung des Holocaust in den 1980er Jahren in Polen möglich. Maria Orwid, eine Schülerin Kępińskis, hat in den 1980er Jahren mit ihrer psychotherapeutischen Arbeit mit den Überlebenden des Holocaust und ihren Kindern eine Pionierarbeit auf diesem Feld geleistet. Vgl. dazu Szwajca 2009.

fällen, Erfindungen, Spielen, Scherzen und ernsthaften Überlegungen nachgehen, die in einem Konzentrationslager allesamt ausführbar, machbar sind, sich spielend aus dem Reich der Phantasie in die Wirklichkeit überführen lassen – wer könnte das, selbst wenn er sein ganzes Wissen zusammennähme. (Kertész 2002, 223f.)

Noch weiter geht Aharon Appelfeld in der Irrealisierung der erlebten Wirklichkeit:

We came into contact with archaic mythical forces, a kind of dark subconscious the meaning of which we did not know, nor do we know it to this day. This world appears to be rational (with trains, departure times, stations, and engineers), but in fact these were journeys of the imagination, lies, and ruses, which only deep, irrational drives could have invented. (Appelfeld 1994, 66; zit. nach Zangl 2009, 185)

Koselleck als Historiker und Kępiński als Psychiater analysieren Träume im Kontext extremer Gewalterfahrung und finden jeweils nicht nur strukturelle Analogien, sondern formulieren auch historische Diagnosen zur spezifischen Durchdringung von Realität und Traum im Terror. Der Historiker Koselleck erkennt im Traum eine körperliche Reaktion auf die Grenzerfahrung, die eine Form der Zeugenschaft darstellt. Träume sind aber nicht nur Zeugnisse jener Erfahrung, sondern zugleich als „leiblich manifest gewordene Erscheinungsweisen des Terrors“ (Koselleck 1979, 286) ihr genuiner Bestandteil. Der Psychiater Kępiński reflektiert wiederum über die extreme Wirklichkeit als – man könnte Koselleck paraphrasieren – wirklich gewordene Erscheinungsweisen des Alptraus. Wie „das Reich der Phantasie“ bei Kertész und die „archaischen mythischen Kräfte“ bei Appelfeld erscheint der Alptraum bei Kępiński als eine Beschreibungsformel der Wirklichkeit des extremen Terrors, die die Potenzialität jener Wirklichkeit im Irrationalen, Unbewussten, Phantasmatischen lokalisiert. Der unmittelbare Einbruch des Terrors in den Traum (Koselleck) und der in der Terror-Wirklichkeit realisierte Alptraum (Kępiński) sind zwei Varianten gedanklicher Annäherungsversuche über den Traum an das Reale der historischen Wirklichkeit.

2. Phantasma – Zeugnis – Literatur

In der Dichte und bildlichen Prägnanz von „prognostischen“ Träumen der Verfolgten entdeckt Koselleck (1979, 286) eine „dichterische Qualität“, die sich u.a. den Erzählungen von Kafka nähert. Umgekehrt lässt sich in der gängigen Rezeption von Kafkas literarischer Phantasmatik des Bedrohlichen als Vorahnung des Totalitären die prognostische Logik einer prophetischen Traumdeutung erkennen: Die historischen Ereignisse erscheinen dann als eine Realisierung der

antizipierenden dichterischen Phantasie. So könnte man die Analogie zwischen Traum und literarischer Imagination im Kontext der Terror-Erfahrungen weiter denken und z.B. fragen, inwieweit sich das ‚Versagen‘ der Traumarbeit in den leeren Träumen der KZ-Häftlinge mit dem so oft von der Literatur selbst thematisierten Verstummen und dem Versagen ästhetischer Darstellungsmittel in der Konfrontation mit der extremen Gewalt in Verbindung bringen lässt. Nicht minder verlockend erscheint die Frage nach möglichen Analogien zwischen individuellem Trauma und ästhetischen Wiederholungen: zwischen den „nachkonzentrationsären“ Träumen von Überlebenden – Koselleck (290) erwähnt sie nur, ohne auf sie einzugehen –, in denen die grausame Wirklichkeit peinigend wiederkehrt, und den bis heute andauernden Wellen der Wiederkehr des historischen Traumas in der Literatur und Kunst. So könnte man auch – aus kultureller Perspektive – Kępińskis Gedanken des realisierten Albtraums und der von ihm hinterlassenen tiefen Spur verstehen.

Als Freud in „Der Dichter und das Phantasieren“ über die „Beziehung der Phantasien zum Traume“ schrieb (Freud 1908, 40), suchte er nach der Motivierung jener Affinität im Spiel der Lust und in der Wunscherfüllung. Mit Lacans Denken über das Reale als ein „Darunterliegendes“ des Traums (Lacan 1978, 65) sowie als ein „nicht Assimilierbares“ des Traumas (61) wird die Beziehung der literarischen Imagination zu jenem motivierenden Außen des Traums und des Traumas interessant. Freud und Lacan paraphrasierend kann man die „Beziehung der Phantasien zum Traum/a“ als eine Motivierung im monströsen historischen Realen jener Literatur sehen, die sich als im Bann der Katastrophen des 20. Jahrhunderts gefangen zeigt. Dabei handelt es sich zum einen um verschriftlichte Zeugnisse, die sich als Texte rudimentärer literarischer Mittel bedienen, und zum anderen um die Zeugnis-Literatur, die sich der eigenen Literarizität bewusst ist. Darüber hinaus gehört dazu auch die Literatur, in der die ethische Geste des Bezeugens kaum noch spürbar oder gar nicht mehr auffindbar ist, die aber zu den Zeugnissen und der Zeugnis-Literatur eine Beziehung unterhält, die diese als Prätexte erscheinen lässt. In diesen unterschiedlichen Schreibpraktiken, die in durchaus angebrachten typologischen Distinktionen als Trennbares gehandhabt werden, ist eine Affinität zwischen dem Testimonialen und dem Literarischen sichtbar, die weit über die unhintergehbare Rhetorizität der Zeugnis-Texte bzw. die allmähliche Fiktionalisierung der im Laufe der Zeit immer weniger greifbaren oder gar nicht mehr vorhandenen Erinnerung hinaus reicht. Zeugnis und Literatur vereinigen sich vor allem – wie Horace Engdahl es einmal formulierte – im Widerstand gegen die Erklärung: „In the revolt against explanation, testimony and literature are unified“ (Engdahl 2002, 10).

Das Zeugnis, das auf die das Wahrnehmungsvermögen unterlaufende Wirklichkeit antwortet, wurde in den letzten Jahrzehnten in verschiedenen Schattierungen seiner paradoxen Struktur diskutiert. Damit ist die Sekundarität eines

jeden Zeugnisses gemeint und eines jeden Zeugen, der für die eigentlichen, stummen Zeugen, d.h. die Toten, Zeugnis ablegt; damit ist aber auch die Unerreichbarkeit in der Darstellung dessen gemeint, das dem Zeugnis zugrunde liegt. In der Formulierung Agambens ist das Zeugnis „eine Potenz, die durch eine Impotenz zu sagen Wirklichkeit erlangt, und eine Unmöglichkeit, die durch eine Möglichkeit zu sprechen Existenz erlangt“ (Agamben 2003, 127). Und es ist – wie Sigrid Weigel (2000) argumentiert – der unutilgbare, die juristische wie auch geschichtswissenschaftliche Praxis störende ‚Rest‘ des Zeugnisses, d.h. sein Appell an die Gerechtigkeit, seine Sprache der Klage und seine Momente des Schweigens, der das Zeugnis an ästhetische Diskurse bindet und die Kunst und Literatur geradezu dafür prädestiniert, am Erzeugen des Zeugnisses teilzuhaben.

In seinem dem literarischen Zeugnis von Maurice Blanchot („Der Augenblick meines Todes“) gewidmeten Essay „Demeure“ kommentiert Jacques Derrida das Zeugnis und die Zeugenschaft im Kontext der Passion und des Wunderbaren. In seiner Nähe zur Phantastik, Phantasmatik, zum Unerhörten, Außergewöhnlichen und Anomalen „appelliert [das Zeugnis] an den Akt des Glaubens jenseits des Beweises“ (Derrida 1998, 75). Derrida attestiert dem Zeugnis eine paradoxe Affinität zur Literatur, eine Affinität, die – trotz der ‚Unerwünschtheit‘ der Fiktion im Zeugnis – das Zeugnis erst zum Zeugnis macht und seine Reduktion zum Beweis verhindert:

In order to remain testimony, it must therefore allow itself to be haunted. It must allow itself to be parasitized by precisely what it excludes from its inner depths, the possibility, at least, of literature. (Derrida 1998, 29f.)

Das im Zeugnis spukende Literarische, welches dem Zeugnis gleichermaßen zuarbeitet wie es an ihm parasitär teilhat, wird in der Zeugnis-Literatur, d.h. Literatur, die im Ästhetischen bewusst operiert, zum Gegenstand einer – impliziten oder expliziten – Verhandlung des Ästhetischen im Verhältnis zum Ethischen. Daran entfachten sich ebenfalls ästhetisch-theoretische Debatten um das Paradox der Undarstellbarkeit bzw. Unsagbarkeit, an denen die Literatur selbst partizipierte und ihnen in der Praxis schon immer voraus war (und ist). In der posttestimonialen Literatur wiederum, die das Paradigma der Zeugenschaft verlässt, spukt – um in der Sprache des Phantasmatischen zu bleiben – das Zeugnis als ein keineswegs unproblematischer Verbündeter der literarischen Produktion. Die Literatur, die Spuren der Zeugnisse in sich aufnimmt, ohne selbst dem ethischen Imperativ des Bezeugens mehr zu folgen,³ überschreitet insofern auch das

³ Für die Unterscheidung zwischen der Zeugnis- und der posttestimonialen Literatur ist die Erkennbarkeit bzw. Nicht-Erkennbarkeit von literarischen Gesten des Bezeugens von entscheidender Bedeutung. Die Zeugnis-Literatur lässt sich als eine distinktive Schreibweise konturieren, wenn man die Geste des Bezeugens – wie sie u.a. von Sigrid Weigel (2000) theoretisch herausgearbeitet wurde – als eine Grunddisposition des literarischen Textes

Erinnerungsparadigma, als sie die Erinnerbarkeit selbst an die – im breiten Sinne – medial vermittelte Erbschaft ‚des realisierten Albtraums‘ bindet und eben diese in ihrer intertextuellen und intermedialen Überlieferung auslotet. Die Akzentuierung des Nachttestimonials ist ein Versuch, einen Bereich des Literarischen und im breiteren Sinne Künstlerischen zu benennen, in dem Poetiken und Imaginarien auf das traumatische Erbe antworten, sich von der Hinterlassenschaft der Zeugnisse und der Zeugnis-Literatur affiziert zeigen, ohne selbst die Geste des Bezeugens zu reproduzieren. Es ist aber gerade das dem Zeugnis inhärente Moment der Übertragung und Weitergabe, was das Bezeugte über die primären und sekundären Gesten des Berichtens und Zuhörens, des Aufschreibens und Lesens, des Zeigens und Anschauens hinaus, sei es nur als Echos in der Literatur und Kunst, weiter wirken lässt. Die posttestimoniale Responsivität der Literatur auf das Erbe des ‚realisierten Albtraums‘ zeugt nicht zuletzt von seiner tiefen Spur in der kulturellen Phantasmatik, die vom Archiv der Bilder zehrt, die in sprachlichen wie auch visuellen Zeugnissen der Terror-Exzesse im 20. Jahrhundert überliefert sind.

3. Fingierte Imaginationen

Renate Lachmann hat in ihrer Lektüre von Danilo Kišs Prosa und Vladimir Sorokins Roman *Roman* zwei Varianten der Transmission des Zeugnisses in die Praxis des literarischen Fingierens diskutiert: einerseits das Oszillieren Kišs zwischen authentischem und fiktiven Dokument als eine phantastische Überhöhung des Dokumentarischen, und andererseits die Verrückung des Realistischen in Horror-Phantasmen als Skandalon einer von der Zeugnis-Literatur affizierten Schreibweise des Extremen bei Sorokin. Während Kiš in der phantastischen Transformation des Dokuments die Fiktion in den Dienst der Realität treten lässt, versucht Sorokin im sprachlichen Exzess „das Unvorstellbare, in dem sich das Reale verbirgt, einzuholen und es zu übertrumpfen“ (Lachmann 2011, 101). Beide Poetiken lassen sich einer Thanatographie – als Erscheinungsform der Literatur nach Holocaust und Gulag – zuordnen.

In das Spektrum der von Lachmann diskutierten thanatographischen Schreibweisen, in denen Transformationen der Zeugnisse in die literarische Phantasmatik stattfinden, ließen sich noch weitere aufnehmen. Ein prägnantes Beispiel aus dem Bereich der posttestimonialen Literatur stellt die Prosa Jachým Topols dar, vor allem sein letzter Roman *Chladnou zemi* (2009, dt. *Teufelswerkstatt*, 2010). Wie bei Sorokin ist auch bei Topol keine testimoniale Ethik mehr spürbar. Was Sorokin u.a. deutlich von Kiš unterscheidet, ist die Tatsache, dass

denkt, die in unterschiedlichen poetologischen Varianten realisierbar ist. Die Zeugnis-Literatur als Gattung über die Geste des Bezeugens zu definieren, wird auch von Aurélia Kalisky (2006) vorgeschlagen.

seine Prosa an literarischen Gesten des Bezeugens nicht mehr interessiert ist, was aber im Kiš' Experimentieren mit dem (fingierten) Dokumentarischen immer noch als eine fundierende Schicht durchscheint. Bei Sorokin wie auch bei Topol zeigt sich ‚die Beziehung der Phantasien zum Traum/a‘ als eine Färbung oder gar eine Kontamination literarischer Imagination, die im Entwerfen von Horror-Phantasmen zum Ausdruck kommt. An jener imaginativen Affizierung hat die Zeugnisliteratur der 20. Jahrhundert einen wesentlichen Anteil. Die Horror-Phantasmen im Roman Sorokins oder die Horror-Topographien in der Prosa Topols lassen sich in diesem Sinne als Figuren eines ‚toxischen‘ Erbes verstehen, das jenseits von Zeugenschaft und Erinnerungsgebot weiter wirksam ist. Anders als Sorokin, der – wie Lachmann (2011, 102) es formulierte – die „Ab-schlachtung“ der Literatur in einem Akt des Auto-Vandalismus gegen das Genre Roman vorführt, ist Topol nicht an der Zerstörung des Mediums seiner Erzählung interessiert. Topols Erzähler entspringen der tschechischen Tradition des grotesken Erzählens und zielen nicht auf ihre Demontage ab. Vielmehr entsteht ein starker Effekt der Prosa Topols in der Konfrontation dieser Poetik – und hier insbesondere der in der Tradition des ‚dämmlichen‘ Erzählers stehenden Figuren – mit dem Stoff des Erzählten, der um die ehemaligen Tatorte und heutige Gedenkort kreist.

Nicht im sprachlichen, sondern im bildlichen Exzess der literarischen Imagination überschreitet Topol den Horizont des Memorialen. Im Kapitel „Měl jsem sen“ („Ich hab' geträumt“) im Roman *Sestra* (1994, dt. *Die Schwester*; 2004), wird ein Albtraum erzählt, in dem die Protagonisten einen Horrortrip in die phantastisch überformte Gedenkstätte Auschwitz erleben, die als Friedhof in surrealen Bildern hyperbolisiert wird: Die Protagonisten versinken in der monströsen Masse von Skeletten, Schädeln und Knochen, werden dort gefangen gehalten, verzweifeln, erbrechen, bis sie endlich vom apokalyptischen Wind weg-geweht wieder nach Hause fliegen können. Die unendlichen Landschaften von Knochen-Bergen werden zu einer allegorischen *pictura* Europas sowohl in Topols makaber-phantastischen Stück *Cesta do Bugulmy* (2005, dt. *Die Reise nach Bugulma*, 2006) als auch im Roman *Chladnou zemi*, in dem sich eine zynische Groteske um die Gedenkstätte Theresienstadt an weißrussischen Gedenkort von Minsk und Chatyn' ins Phantasmatisch-Katastrophische potenziert. In der hyperbolisierten Derealisierung von Topographien ehemaliger Massenverbrechen wird in der Prosa Topols nicht nur die kontaminierte Imagination der Nachgeborenen verhandelt. In der phantastischen Deformierung werden auch jene Erscheinungsformen heutiger Gedenkpraktiken ins Horrende verkehrt, die auf der affektiven Übertragung als Movens der Erinnerungsarbeit beruhen. Lässt sich das Theresienstadt-Kapitel in Topols Roman *Chladnou zemi* als ein ambivalenter Kommentar zu fragwürdigen Erscheinungsformen des heutigen Interesses an der katastrophalen Geschichte, wie eine quasi-religiöse Faszination sowie

Kommerzialisierung, lesen, so nimmt diese Geschichtsobsession im zweiten Teil des Romans, der in Weißrussland spielt, wahnhaft hypertrophe Formen einer pervertierten Geschichtsaufarbeitung an. Die unzähligen Massengräber und Martyriumsorte offenbaren sich nicht zuletzt als ein ‚kulturelles Kapital‘ Osteuropas, vor dessen Hintergrund sich der Wunsch, die Erinnerung an die Vergangenheit und an die Toten zu bewahren, mit einem zynischen Wettbewerb um den Rang innerhalb der europäischen Opfergeschichten und um ihre touristische Vermarktung verbindet. Dem Umgang mit Zeugen und Zeugnissen kommt dabei eine gewichtige Rolle zu (vgl. auch Jürgens/Marszałek 2010). Das Begehren nach einer authentischen Erinnerung, nach der in Resten und Spuren realer Schauplätze sowie durch Körper und Stimme der Zeugen verbürgten Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart wird in Topols Roman makaber karikiert – nicht zuletzt in der Horror-Fiktion einer Gedenkstätte als „Teufelswerkstatt“, in dem tote Zeugen ausgestopft und in mechanische Puppen verwandelt ihre Zeugnisse ewig reproduzieren sollen. Das literarische Entwerfen von Schreckensvisionen einer pervertierten memorialen Kultur erscheint bei Topol nicht nur als Kritik an hypertrophen Formen von emotionaler Vergangenheitsfixierung sowie ambivalenten Gedächtnispolitiken. In der ins Surreale gesteigerten Bildlichkeit lässt sich auch eine Abwehrgeste der vom traumatischen Erbe tingierten Imagination erkennen, indem sich das Monströse der literarischen Darstellung symbolisch gegen sich selbst wendet: Sowohl die fiktive Gedenkstätte in Thereseinstadt als auch die ebenfalls fiktive „Teufelswerkstatt“ in Chatyn' werden vom Ich-Erzähler in Brand gesetzt.

Eine radikale Überschreitung des testimonialen Paradigmas, die dabei auch die Grenzen eines ‚zulässigen‘ autobiographischen Erzählens aus der Perspektive der sogenannten zweiten Generation, der Kinder von Holocaust-Überlebenden, sprengt, stellt *Utwór o matce i ojczyźnie* (2008, dt. *Ein Stück über Mutter und Vaterland*, 2010) der polnischen Autorin und Dichterin Bożena Keff dar. In ihrem *Stück*, das sich zwischen poetischen, dramatischen und musikalischen Genres bewegt, wird eine toxische Mutter-Tochter-Beziehung vorexerziert. Der Text selbst lässt sich performativ als ein Befreiungsakt eines Opfers des Opfers verstehen: eine Befreiung der Tochter von der Tyrannei der traumatisierten Mutter. Keff vollzieht den Befreiungsakt in einem Genre-Exzess: in einer hybriden Stil- und Gattungscollage, die das Monströse jener Überschreitung in sich aufnimmt und es ausspricht. Denn: „Eine Dichterin ist also die Tochter, / es gibt nichts Unsagbares für sie.“ (Keff 2010, 9).

Diese Warnung wird schon zu Beginn des *Stücks* ausgesprochen und das Versprechen wird eingehalten. Die rasende Schreibwut saugt alles auf, was sie als geeigneten Prätext vorfindet: den hohen Kothurn der griechischen Tragödie und die Gossensprache, Mythologie und Popkultur, Publizistik und Lyrik – in allen Registern sucht sich die skandalöse ‚Muttertötung‘ den Weg zur Artiku-

lation. Und wie ein Wirbelsturm hinterlässt dieses Rasen eine durcheinander gewürfelte, versehrte, verunstaltete Text-Landschaft. Dramatisiert zu einer Art musikalischem Bühnenwerk, verdeutlicht das *Stück* alleine schon im Umgang mit den Genres und Topoi, dass es Gewalt zum Thema hat. In der Rebellion gegen die tyrannische Mutter wird auch ihr Zeugnis zerstört, das als „leeres Aufstoßen“ (Keff 2010, 8) apostrophiert wird. Aus der Perspektive der Tochter, die sich auf ein „Paar guter Ohren“ (36) reduziert fühlt, verhindert geradezu die Tyrannei des Leids jegliche Überlieferung: „Doch dann kam der Krieg und alle wurden umgebracht / (Wegen ihres ewigen Geplappers / verstehe ich bis heute nicht, was es für mich bedeutet.)“ So rutscht die im *Stück* letzten Endes doch – in bizarren Bildern – erzählte Geschichte der Mutter ins Mythische:

Die Wurzeln der Mutter liegen im Urmythos, sie selbst entstammt dem Mythos.

Dort, wo solche gewaltigen Dinge geschehen, gab es kein Kind.
Jetzt herrscht für das Kind das Zeitalter des Friedens und des Glücks.

Die Mutter reißt an ihrer Geschichte,
reißt an der Haut, am Gedärm, gräbt mit den Händen tief in die
Eingeweiden des Kadavers.

Nie weiß man, was sie herausholen wird,

Typhus, *vostočnye oblasti*, Hunger in Wolgograd, Ghetto in Lemberg.⁴
(Keff 2010, 38)

4. Albtraum und luzides Träumen

Die in ihrer Poetik und im jeweiligen Duktus so unterschiedlichen Texte, wie Topols *Chladnou zemi* und Keffs *Utwór* sowie der von Renate Lachmann diskutierte *Roman Sorokins*, haben eines gemeinsam: Sie verweisen jeweils in den sprachlichen, poetischen und imaginär-bildhaften Überschreitungen auf einen kulturellen Hintergrund, vor dem sich die literarische Phantasmatik als eine Afizierung im Schatten des ‚realisierten Albtraums‘ zeigt. Auffallend sind dabei die exzessiven Gesten der Zerstörung: die poetologische Gewalt bei Sorokin, die auch ein Akt sprachlicher Destruktion ist, die Exzesse grotesker Imaginierung bei Topol, die in (fiktionalen) Zerstörungsakten von Objekten der literarischen Fiktion münden, und die symbolische Muttertötung und Zerstörung ihres Zeugnisses bei Keff. Was diese Texte vorführen und was sie einerseits aus dem

⁴ Korzenie matki są w pramiecie, sama pochodzi z mitu, dziecka tam nie było gdzie działy się dzieje takiej mocy. Teraz panuje epoka spokoju i szczęścia dla dziecka. Matka szarpie swoją historię za skórę, za flaki, zanurza rękę w trzewiach padliny, nigdy nie wiadomo co wyciągnie, tyfus, *vostočnye oblasti*, głód w Wolgogradzie, getto we Lwowie. (Keff 2008, 39)

testimonialen bzw. memorialen Paradigma exmittiert, lässt sie andererseits als Gefangene des kulturellen Imaginariums erscheinen, welches sie zugleich zu überwinden suchen. Dies geschieht nicht im Dienste des Vergessens; vielmehr geht es dabei um das Verweisen in literarischen Phantasmen auf das ‚toxische‘ Erbe des 20. Jahrhunderts und seine phantasmatische Ansteckungskraft sowie um das Herstellen einer Evidenz jenes Realen der posttraumatischen Kultur im geradezu aufdringlichen, überspannten, hyperbolisierten Vor-Augen-Stellen der imaginativen Affizierung.

Bezeichnend für den Roman von Topol und das Stück von Keff ist darüber hinaus der beinahe blasphemische Umgang mit der Figur des Zeugen. Der alte, in Theresienstadt geborene, charismatische Zeuge Lebo in Topols Roman, der zum Anführer einer Gedenk-Kommune in der (fiktiven) Gedenkstätte in Theresienstadt wird und seine Anhänger-Zuhörer mit seinen Erzählungen geradezu hypnotisiert, ist eine höchst ambivalente Gestalt. Diese Ambivalenz verkehrt sich ins Horrende im fragwürdigen Zeugen-Kult in den (fiktiven) Gedenkstätten in Weißrussland, der in der makabren Vision von ausgestopften mechanischen Zeugen-Puppen kulminiert. Bei Keff wiederum wird der Status von Überlebenden als Zeugen aus einer individuellen und autobiographischen Perspektive eines Opfers des Opfers in Frage gestellt. Beide Texte wagen ein kulturelles Sakrileg innerhalb einer Gedächtniskultur, die auf der (historisch gesehen ja durchaus fragilen) Anerkennung der Zeugenschaft und der Autorität der Zeugen beruht.

Es drängt sich die Frage auf, inwieweit die hier kurz besprochenen Texte, die in grotesker Übertreibung entweder die heutige memoriale Kultur kritisch kommentieren (Topol) oder aus individuell-biographischer Perspektive auf die Übertragung der Traumatisierung verweisen und gegen diese rebellieren (Keff), eine Schwelle markieren, in der sich die Erinnerung an die historischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts in literarischen Abwehrgesten gegen sich selbst wendet. Diese Gesten erscheinen zugleich als Ausdruck einer Machtlosigkeit gegenüber der monströsen Geschichte, auf die sie rekurrieren, wie auch eines Aufbegehrens gegen ihre Hinterlassenschaft, das sich in Gewalt-Phantasmen entlädt. Zur Sichtbarmachung jener Schwelle trägt nicht zuletzt auch die visuelle Kunst bei, die sich vergleichbar befangen wie auch rebellisch gegenüber der posttraumatischen Kultur zeigt. So möchte ich zum Schluss an eine Arbeit des polnischen Künstlers Zbigniew Libera erinnern, die sich als eine visuelle Verhandlung jener memorialen Ambivalenz verstehen lässt. Seine fotografische Serie *Positive* (2002-2003) besteht aus einer Reihe nachgestellter und in der Reinszenierung entstellter Bilder-Ikonen des 20. Jahrhundert, darunter einer Aufnahme der Häftlinge hinter dem Stacheldraht eines KZ.



Abb. 1: Zbigniew Libera: *Mieszkańcy* (Anwohner), 2002, aus der Serie *Pozytywy* (Positive)⁵

Sein Experiment mit dem kulturellen Bilder-Gedächtnis bezeichnet Libera in einem Kommentar als „einen erneuten Versuch des Spiels mit dem Trauma“: Die *Positive* rekurren auf die in der Kindheit im Gedächtnis eingepprägten Bilder (Libera 2009, 159f.). Die nachgestellten Fotografien Liberass verarbeiten also eine imaginative Affizierung als sekundäre Traumatisierung – der Künstler erklärt die ikonisch gewordenen Aufnahmen zu traumatischen Bildern seiner Kindheit. Zugleich stellen Liberass Bild-Manipulationen eine künstlerische Intervention in das kulturelle Bilder-Gedächtnis dar. Wenn Libera die im (privaten) Gedächtnis eingepprägten Original-Fotografien als „Negative“ bezeichnet, die im künstlerischen Experiment zu *Positiven* ‚entwickelt‘ werden, vollzieht er eine mehrdeutige Operation: Einerseits werden die in der medialen Transmission leer gewordenen dokumentarischen Aufnahmen, die sich immer mehr von ihren Referenten entfernt und zu Ikonen kultureller Traumatisierung verselbständigt haben, durch eine aus dem entstellenden Verrücken des Dargestellten resultierende Bewegung des Bilds belebt. In diesem Sinne lässt sich im fotografischen Reenactment Liberass, das durch die Verstellung ein genaues Hinschauen erzwingt, eine aktualisierende Erinnerungsgeste entdecken. Andererseits kann sein Experiment als eine therapeutische Geste verstanden werden, die auf eine Tilgung des Originalbilds abzielt. Die Transformation der „Negative“ in *Positive* trägt also zugleich Züge eines luziden Träumens, d.h. eines Wunsches, in den Traum/Albtraum intervenieren zu können, um ihn zu steuern und zu beherrschen. In der Visualisierung des Begehrens, Bilder des historischen Traumas zu

⁵ Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

entmachten, stellt Liberass Arbeit ein künstlerisches Pendant zu den erwähnten literarischen Texten dar, in denen sich gleichermaßen die Macht des posttraumatischen kulturellen Imaginariums wie auch ein Wunsch seiner Überwindung artikuliert.

Literatur

- Agamben, G. 2003. *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Übers. v. S. Monhardt, Frankfurt a.M.
- Appelfeld, A. 1994. *Beyond Despair. Three lectures and a conversation with Philip Roth*, New York.
- Derrida, J., 1998. „Demeure. Fiction and Testimony“, Blanchot M., *The Instant of my Death / Derrida J., Demeure. Fiction and Testimony*, übers. v. E. Rotenberg, Stanford 2000, 13-108.
- Engdahl H., 2002. „Philomelas Tongue: Introductory remarks on witness literature“, ders. (Hg.), *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium (Stockholm 4-5 December 2001)*, River Edge, NJ, u.a., 1-14.
- Freud, S. 1908. „Das Dichten und das Phantasieren“, Jannidis F. u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Frankfurt a.M. 2000, 35-45.
- Jürgens Z. / Marszałek M. 2010. „Zeugen und Erben der Geschichte“, Marszałek M. / Molisak A. (Hg.), *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, Berlin, 219-232.
- Kalisky A., 2006. „Das literarische Zeugnis zwischen ‚Gestus des Bezeugens‘ und literarischer Gattung“, Segler-Messner S. / Neuhofer M. / Kuon P. (Hg.), *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*, Frankfurt a. M., 37-55.
- Keff B. 2010. *Ein Stück über Mutter und Vaterland*, übers. v. M. Zgodzay, Leipzig.
- Keff B. 2008. *Utwór o matce i ojczyźnie*, Kraków.
- Kertész I. 2002. *Roman eines Schicksallosen*, übers. v. Ch. Viragh, Reinbeck.
- Kępiński A. 1966. „Koszmar“, ders., *Refleksje oświęcimskie*, Kraków 2005, 17-27.
- Koselleck R. 1979. „Terror und Traum. Methodologische Anmerkungen zu Zeiterfahrung im Dritten Reich“, ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M., 278-299.
- Lacan J. 1978. *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übers. v. N. Haas, Otten, Freiburg.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, *Theorien der Literatur*, Band V, Butzer, G. / Zapf, H. (Hg.), Tübingen/Basel, 93-115.

- Libera Z. 2009. „Pozytywy“ [Kommentar des Künstlers], Monkiewicz D. (Hg.), *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982-2008*. Ausstellungskatalog, Warszawa, 160-162.
- Reck H. U. 2010a. „Surrealismus, allgemein“, ders., *Traum Enzyklopädie*, München, 623-630.
- Reck H. U. 2010b. „Traum als geschichtliche Zeugenschaft und Reaktion gegen Historie“, ders., *Traum Enzyklopädie*, München, 647-649.
- Sorokin V. 2004. *Roman*, Moskva.
- Szwajca K. 2009. „Ocaleni z Holocaustu w oczach psychiatry, czyli o milczeniu i pamięci“, Zeidler-Janiszewska A. / Majewski T. / Wójcik M. (Hg.), *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, Łódź, 579-585.
- Topol J. 2010. *Die Teufelswerkstatt*, übers. v. E. Profousová, Berlin.
- Topol J. 2009. *Chladnou zemi*, Praha.
- Topol J. 2006. *Die Reise nach Bugulma*, übers. v. E. Profousová u. B. Smandek, Berlin.
- Topol J. 2005. *Cesta do Bugulmy*, Praha.
- Topol J. 2004. *Die Schwester*, übers. v. E. Profousová u. B. Smandek, Frankfurt a.M.
- Topol J. 1994. *Sestra*, Praha.
- Weigel S. 2000. „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von identity politics, juristischen und historiographischen Diskursen“, *Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einstein Forum 1999*, Berlin 2000, 111-135.
- Zangl V. 2009. *Poetik nach dem Holocaust*, München.