

MONIKA NEUHOFER

»Écrire un seul livre,
sans cesse renouvelé«

Jorge Sempruns
literarische Auseinandersetzung
mit Buchenwald



ANALECTA ROMANICA HEFT 72
VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

ANALECTA ROMANICA

BEGRÜNDET VON FRITZ SCHALK
FORTGEFÜHRT VON WIDO HEMPEL, FRANK-RUTGER
HAUSMANN UND HARRO STAMMERJOHANN
HERAUSGEGEBEN
VON MECHTHILD ALBERT
UND FRANZ LEBSANFT

unter Mitwirkung von

*Gaetano Berruto (Torino), Steven Dworkin (Ann Arbor, Michigan),
Peter Fröhlicher (Zürich), Martin-Dietrich Gleßgen (Zürich),
Thomas Klinkert (Mannheim), Georges Kleiber (Strasbourg),
Peter Kuon (Salzburg), Patricia Oster-Stierle (Saarbrücken),
Heinz Werner (Bochum)*

HEFT 72



VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

MONIKA NEUHOFFER

»Écrire un seul livre,
sans cesse renouvelé«

Jorge Semprun
literarische Auseinandersetzung
mit Buchenwald



VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

Gedruckt mit Unterstützung des Fonds zur Förderung
der wissenschaftlichen Forschung.

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main · 2006

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.

Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile
in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter
Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen
und zu verbreiten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier © ISO 9706

Satz: post scriptum, Emmendingen / Hinterzarten

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISSN 0569-986X

ISBN-10 3-465-03501-1

ISBN-13 978-3-465-03501-5

INHALT

Vorwort	9
---------------	---

TEIL A PROBLEMSTELLUNG UND THEORIE

1 Einleitung und Problemstellung	17
1.1 Jorge Sempruns ›endloses Schreiben‹	17
1.2 Forschungsabriss	28
1.3 Erkenntnisinteresse und These	35
1.4 Methodisches zur Arbeit	36
2 Theoretische Grundlagen	46
2.1 Literatur und Shoah	46
2.1.1 KZ- und Shoah-Literatur: eine Ortsbestimmung	46
2.1.2 Formen der Rede über KZ und Shoah: das ›erzählte Lager‹	55
2.2 Erinnern, Erzählen, Identität	62
2.3 Intertextualität: Dialog und Gedächtnisraum	73
2.3.1 ›Intertextualität‹ – eine Begriffsbestimmung	74
2.3.2 Die Funktionsweise von Intertextualität	76
2.3.3 Literatur als Netzwerk	79

TEIL B TEXTANALYSEN

I. LE GRAND VOYAGE	87
Annäherung 1: Zur Entstehungsgeschichte von <i>Le grand voyage</i> ..	87
1 Einleitung	91
1.1 Exkurs: Die Erinnerungspoetik Prousts	94
2 Strukturanalyse	98
2.1 Vom Moseltal ins Lager: Anfang und Ende des Erzählers ..	98
2.1.1 Ausgangspunkt Moseltal	98
2.1.2 Endpunkt Lager	104

2.2	<i>Le grand voyage</i> als Prozess einer Ich-Auslöschung	106
2.2.1	Topos Zugfahrt	106
2.2.2	Ambivalente Erinnerung	110
2.2.3	Das Ende der Erinnerung	115
3	Textimmanente Poetik: Eine Annäherung an die Lagererfahrung	119
3.1	Die Singularität des KZ-Überlebenden im Spannungsfeld von Erinnern und Vergessen	120
3.1.1	Beispiel 1: Die Frau des Befreiungssoldaten	121
3.1.2	Beispiel 2: ›La juive de la rue de Vaugirard‹	124
3.1.3	Beispiel 3: Die deutsche Frau	127
3.2	Zeugnis ablegen: ›L'histoire des enfants juifs‹	132
3.3	Der Kampf gegen die Gesellschaft	135
II. QUEL BEAU DIMANCHE!		139
Annäherung 2: Zur Entstehungsgeschichte von <i>Quel beau dimanche!</i>		139
1	Einleitung	145
2	Strukturanalyse	149
2.1	Konstruktion und Dekonstruktion der Erzählhaltung	151
2.1.1	<i>Ein Tag im Leben des Ivan Denissovitch</i> als Bruch im ›discours‹	153
2.1.2	Der narrative Neubeginn	158
2.2	<i>Quel beau dimanche!</i> als Befreiungsprozess: Wiederholung und Variation	160
2.2.1	›le hêtre suprême‹: 3 Versionen	163
2.2.2	Giraudoux und Faulkner	171
3	Textimmanente Poetik: Die Lagererfahrung neu schreiben	176
3.1	Ex-Kommunist, Intellektueller und Individualist: mögliche Standorte des Ichs	177
3.1.1	Der Mythos Piotr	178
3.1.2	Individuum versus Kollektiv	183
3.1.3	Formen der Reflexion: die fiktiven Gespräche	188
3.2	Bezeugen: KZ und GULag als parallele Welten	193
3.2.1	Russische Häftlinge in Buchenwald	194
3.3	Ein Appell gegen das Vergessen	198

III. L'ÉCRITURE OU LA VIE 203

Annäherung 3: Zur Entstehungsgeschichte von *L'écriture ou la vie* 203

1 Einleitung 211

2 Strukturanalyse 215

 2.1 Das Lager als Ausgangs- und Fluchtpunkt des Schreibens . 215

 2.1.1 »Ça commençait à bouger dans la mémoire ...« 218

 2.1.2 »... que ce livre soit encore à écrire ...« 222

 2.1.3 »... ce rêve qui avait été ma vie, qui sera ma vie« 226

 2.2 Zentrale Motive der Todesthematik 231

 2.2.1 Der Blick 232

 2.2.2 Vögel, Flammen, Rauch 235

 2.2.3 Der Schnee 237

3 Textimmanente Poetik: Leben und Schreiben im Zeichen des Todes 240

 3.1 Der Zeuge zwischen Sprechen und Schweigen 241

 3.1.1 Erzählen als Notwendigkeit 242

 3.1.2 Erzählen zur Wiederherstellung der eigenen Identität 245

 3.1.3 »Le pouvoir d'écrire« 247

 3.2 Bezeugen der Shoah 253

 3.2.1 Das »Sonderkommando« von Auschwitz:
 Für den Zeugen zeugen 253

 3.3 Das Gedächtnis bewahren und weitergeben 257

IV. LE MORT QU'IL FAUT 261

Annäherung 4: Zur Entstehungsgeschichte von *Le mort qu'il faut* 261

1 Einleitung 267

2 Strukturanalyse 269

 2.1 Leerstelle Kommunismus 271

 2.2 Die Last des Schweigens 274

3 Textimmanente Poetik: Schreiben versus Tod 277

 3.1 Sempruns Todesarten 278

 3.2 Der »Muselmann« als anderes Ich 280

 3.3 Literatur als Mittel gegen den Tod 284

 3.4 Schreiben als Selbststrettung 288

TEIL C IDENTITÄTSKONZEPTE

1	<i>Le grand voyage</i> – Zwischen öffentlicher und privater Identität	293
1.1	Herkunftsmythos Marxismus	293
1.2	›Homme d'action‹ versus ›homme de lettres‹	296
1.3	Der Tod von Buchenwald als möglicher Sinn des eigenen Lebens	300
2	<i>Quel beau dimanche!</i> – Eine Neuorientierung im Dienste der historischen Realität	307
2.1	Kritischer Intellektueller	307
2.2	Die Rückbesinnung auf das eigene Gedächtnis	313
2.3	Anti-Schicksal ›fraternité‹	317
3	<i>L'écriture ou la vie</i> – Buchenwald als ›Heimat‹	321
3.1	Poesie als Sinnsystem	321
3.2	Literatur und Zeugenschaft: ›le témoin fraternel‹	325
4	<i>Le mort qu'il faut</i> – Ein Testament	331
Abkürzungsverzeichnis		338
Bibliographie		339
Personenregister		353

VORWORT

Gegenstand der vorliegenden Studie sind Jorge Sempruns literarische Auseinandersetzungen mit der Erfahrung des Konzentrationslagers Buchenwald. Das Thema findet in fast allen Büchern Sempruns Erwähnung, hier sollen jedoch nur jene Texte untersucht werden, in denen die Lagererfahrung im Zentrum der Darstellung steht: *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'écriture ou la vie* (1994) und *Le mort qu'il faut* (2001). Ziel ist es, Entwicklungslinien und Tendenzen in der retrospektiven Auseinandersetzung und literarischen Bearbeitung des persönlich Erlebten aufzuzeigen.

Die Arbeit versteht sich in erster Linie als konkrete Analyse und Interpretation der Buchenwald-Texte Jorge Sempruns. Den Anfang (Teil A) bilden zum einen Diskussionen zur Methodik und zum anderen theoretische Überlegungen zur KZ- und Shoah-Literatur, zu den Begriffen ›Erinnern‹, ›Erzählen‹ und ›Identität‹ sowie zu Formen und Funktionen von Intertextualität.

Den Bezugsrahmen der anschließenden Textanalysen und -interpretationen (Teil B) bildet der jeweilige Textzusammenhang. Die einzelnen Kapitel sind – mit Ausnahme der Untersuchung zu *Le mort qu'il faut* – analog aufgebaut: Nach einer Annäherung, die den Entstehungskontext umreißt, und einleitenden Bemerkungen wird der Text einer genauen Strukturanalyse unterzogen. In einem ersten Schritt erfolgt die Betrachtung der Diskursoberfläche, d. h., der Text wird unabhängig von den verschiedenen Zeitebenen in seiner diskursiven Ausdehnung von der ersten bis zur letzten Seite wahrgenommen. In einem zweiten Schritt werden Aufbau, Zusammenhalt und Bewegung des Textes unter Berücksichtigung der Zeitebenen betrachtet. Danach wird versucht, die textimmanente Poetik im Schnittpunkt dreier Funktionen zu beschreiben: Der erste Punkt widmet sich dabei der Gestaltung des (autobiographischen) Ichs, der zweite der Funktion des Textes, eine extratextuelle Wirklichkeit zu bezeugen, und der dritte dem Adressatenbezug.

Im letzten Teil der Arbeit (Teil C) werden die narratologischen und poetologischen Untersuchungen schließlich in einer Analyse der im jeweiligen Text zum Ausdruck kommenden Identitätskonzeption des Autors zusammen- und weitergeführt. Auf diese Weise kann die Textbetrachtung um jene Ebene erweitert werden, die gerade im Hinblick auf

die Sichtbarmachung der Entwicklungslinien im Schreiben Sempruns gewinnbringend erscheint.

Die sich im Lauf der Arbeit konkretisierenden Thesen konnten auf mehreren Tagungen vorgestellt werden, wodurch das Projekt wichtige Impulse erhielt. Im Juni 2001 wurden erste Überlegungen zur Identitätskonzeption Sempruns auf dem XVII. Forum Junge Romanistik in Frankfurt a. Main vorgetragen.¹ Auf dem 9. Workshop zur Geschichte der Konzentrationslager in Hustedt (bei Bergen-Belsen) habe ich im Oktober 2002 über Sempruns' Texte und den literaturwissenschaftlichen Umgang mit autobiographischen Texten der KZ- und Shoah-Literatur referiert,² und im Rahmen der interdisziplinären Tagung *Fakten und Fiktionen*, die im November 2002 an der Philosophischen Fakultät der Universität Mannheim stattgefunden hat, habe ich mich schließlich mit Sempruns Poetik befasst.³

Danken möchte ich allen, die zum Entstehen und zur Publikation dieser Arbeit beigetragen haben: An erster Stelle der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, die das Dissertationsprojekt mit einem DOC-Stipendium gefördert hat, sowie Univ.-Prof. Dr. Peter Kuon, der den Entstehungsprozess aufmerksam und kritisch begleitet und die Arbeit in jedem Stadium bestmöglich unterstützt hat. Mein besonderer Dank gilt außerdem dem Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (DÖW) für die Zuerkennung des Herbert Steiner-Preises 2004, Prof. Dr. Mechthild Albert für die Aufnahme der Studie in die Reihe »Analecta Romanica« sowie dem Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) für die Übernahme der Druckkosten.

Mein Dank geht auch an den Zweitgutachter der Arbeit, Prof. Dr. Hans Höller, die KollegInnen der »Interdisziplinären Forschungsgruppe KZ-memoria scripta« sowie an Frank Estelmann für diverse Gespräche und wertvolle Hinweise. Stellvertretend für all jene, die mir während meiner

¹ Vgl. Monika Neuhofer: »Literatur als ›Heimat‹. Zum Verhältnis von Nationalität, Sprache und Kultur bei Jorge Semprun«, in: Regina Schleicher/Almut Wilske (Hg.): *Konzepte der Nation. Eingrenzung, Ausgrenzung, Entgrenzung*, Beiträge zum 17. Forum Junge Romanistik, Frankfurt/Main, 20.–23. Juni 2001, Bonn: Romanistischer Verlag 2002, S. 135–144.

² Vgl. Monika Neuhofer: »(K)eine Rückkehr in die Normalität. Die Befreiung von Buchenwald im Spiegel der Texte Jorge Sempruns«, in: Ulrich Fritz/Silvija Kavčič/Nicole Warmbold (Hg.): *Tatort KZ. Neue Beiträge zur Geschichte der Konzentrationslager*, Ulm: Klemm & Oelschläger 2003, S. 158–170.

³ Vgl. Monika Neuhofer: »La vérité a souvent besoin d'invention pour devenir vraie. Zur Poetik Jorge Sempruns«, in: Katja Bär/u. a. (Hg.): *Text und Wahrheit*, Ergebnisse der interdisziplinären Tagung »Fakten und Fiktionen« der Philosophischen Fakultät der Universität Mannheim, November 2002, Frankfurt a. Main: Peter Lang 2004, S. 77–88.

Forschungsaufenthalte in Paris geholfen haben, möchte ich an M. Pierre Saint-Macary, Aurélia Kalisky und Hildegard Haberl meinen Dank richten. Insbesondere danke ich meinen Eltern und meiner Schwester Mathilde Neuhofer sowie meinen Freundinnen, die sowohl »bahnbrechend neue Forschungsergebnisse« als auch schwierige Phasen zu ertragen hatten und sich jetzt mit mir über die Fertigstellung der Arbeit freuen: Eva Schmidhuber, Martina Gugglberger, Monica Bandella. Und schließlich möchte ich meinem Lebensgefährten Hannes Peschek danken: für seine Hilfe und die vielen Gespräche, für sein Interesse an meiner Arbeit und seine Kritik, für seine Geduld und seine Liebe.

Salzburg, im März 2006

Monika Neuhofer

– Dites donc, commandant, qu'est-ce qu'un homme peut faire de mieux de sa vie, selon vous? [...]

– Transformer en conscience une expérience aussi large que possible, mon bon ami.

(André Malraux: *L'espoir*)

EINLEITUNG UND PROBLEMSTELLUNG

1.1 Jürges Theorie der sprachlichen Schichten

Die vorliegende Arbeit ist in drei Teile gegliedert. Der erste Teil stellt die sprachliche Schichtenlehre dar, die im Zentrum der Arbeit steht. Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Darstellung der sprachlichen Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Der dritte Teil ist eine Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit.

TEIL A

PROBLEMSTELLUNG UND THEORIE

Die sprachliche Schichtenlehre ist eine Theorie, die die sprachliche Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts darstellt. Sie ist in drei Teile gegliedert: die Darstellung der sprachlichen Schichten, die Darstellung der sprachlichen Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und die Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit. Die sprachliche Schichtenlehre ist eine Theorie, die die sprachliche Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts darstellt. Sie ist in drei Teile gegliedert: die Darstellung der sprachlichen Schichten, die Darstellung der sprachlichen Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und die Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit. Die sprachliche Schichtenlehre ist eine Theorie, die die sprachliche Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts darstellt. Sie ist in drei Teile gegliedert: die Darstellung der sprachlichen Schichten, die Darstellung der sprachlichen Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und die Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit.

Die sprachliche Schichtenlehre ist eine Theorie, die die sprachliche Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts darstellt. Sie ist in drei Teile gegliedert: die Darstellung der sprachlichen Schichten, die Darstellung der sprachlichen Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und die Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit. Die sprachliche Schichtenlehre ist eine Theorie, die die sprachliche Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts darstellt. Sie ist in drei Teile gegliedert: die Darstellung der sprachlichen Schichten, die Darstellung der sprachlichen Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und die Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit.

Die sprachliche Schichtenlehre ist eine Theorie, die die sprachliche Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts darstellt. Sie ist in drei Teile gegliedert: die Darstellung der sprachlichen Schichten, die Darstellung der sprachlichen Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und die Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit. Die sprachliche Schichtenlehre ist eine Theorie, die die sprachliche Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts darstellt. Sie ist in drei Teile gegliedert: die Darstellung der sprachlichen Schichten, die Darstellung der sprachlichen Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und die Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit.

Die sprachliche Schichtenlehre ist eine Theorie, die die sprachliche Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts darstellt. Sie ist in drei Teile gegliedert: die Darstellung der sprachlichen Schichten, die Darstellung der sprachlichen Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und die Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit. Die sprachliche Schichtenlehre ist eine Theorie, die die sprachliche Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts darstellt. Sie ist in drei Teile gegliedert: die Darstellung der sprachlichen Schichten, die Darstellung der sprachlichen Schichten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und die Zusammenfassung der Ergebnisse der Arbeit.

1 EINLEITUNG UND PROBLEMSTELLUNG

1.1 Jorge Sempruns »endloses Schreiben«

Pour moi, rien des camps n'est indicible. Le langage permet tout. Mais c'est une écriture interminable, jamais achevée, parce qu'aucune œuvre isolée ne peut donner par elle-même plus qu'une sorte d'allusion à des fragments de réalité. On n'a jamais fini d'en dire.¹

Die Bücher Jorge Sempruns² sind zum fixen Bestandteil des gegenwärtigen literarischen Gedächtnisdiskurses über die nationalsozialistische Massenvernichtung geworden. Insbesondere seit dem Erfolg von *L'écriture ou la vie* (1994) und den damit verbundenen Preisen (Prix Femina-Vacaresco, Prix des droits de l'homme, Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, Prix »Lire« du meilleur livre de l'année 94) ist der Autor einer breiten Öffentlichkeit in ganz Europa bekannt. Vor allem in Frankreich, dem Land, in dem Semprun die meiste Zeit seines Lebens verbringt und wo er auch zumeist publiziert, sowie in Deutschland, wo der Autor mittlerweile eine Art offizielle moralische Instanz verkörpert,³ ist das schriftstellerische Werk Sempruns allgemein präsent. In Spanien hingegen fand der Autor Semprun, mit Ausnahme seines Buches *Autobiografía de Federico Sánchez*, bis vor kurzem viel weniger Beachtung⁴ – erst durch den neuen auf Spanisch verfassten Roman *Veinte años y un día*⁵ wird auch dort der Name Semprun verstärkt mit Literatur assoziiert.

¹ Association des amis de la Fondation pour la Mémoire de la Déportation (Hg.): *Du témoignage à la narration littéraire. Jorge Semprun*, Les entretiens de l'A. F. M. D. 16 juin 2001 (2002), S. 3. – Im Folgenden abgekürzt AFMD.

² Da sowohl in den französischen Originaltexten als auch in den Übersetzungen ins Deutsche der Name des Autors ohne Akzent steht, wird auch hier darauf verzichtet.

³ Beispielsweise wurde Semprun im Jahr 1995 der Weimar-Preis der Stadt Weimar verliehen (siehe hierzu: Jorge Semprun: *Blick auf Deutschlands Zukunft*, Rede zur Entgegennahme des Weimar-Preises der Stadt Weimar am Tag der Deutschen Einheit, 3. Oktober 1995, mit der Laudatio von Volkhard Knigge, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1995); 2003 hielt er am 27. Januar, dem Tag des Gedenkens an die Opfer des Nationalsozialismus, eine Ansprache im Deutschen Bundestag, und im März desselben Jahres wurde er mit der Goethe-Medaille 2003 ausgezeichnet.

⁴ Vgl. Gérard Bragué: »Jorge Semprún: »Me parece positivo que resuciten los cadáveres de nuestra guerra««, in: *El País*, 26.4.2003. Symptomatisch für die vergleichsweise geringe Beachtung des Autors in Spanien ist auch, dass das erste Symposium zum Werk Sempruns an einer spanischen Universität (Universität de Girona) erst im April 2003 stattfand.

⁵ Jorge Semprún: *Veinte años y un día*, Barcelona: Tusquets 2003.

Bis zum literarischen Erfolg von *L'écriture ou la vie* wurde Jorge Semprun überall in erster Linie mit der spanischen Politik in Verbindung gebracht, als Kulturminister in den späten achtziger Jahren und, weiter zurückliegend, als leitender Funktionär der spanischen Kommunistischen Partei im Kampf gegen die Diktatur Francos. Sein größter schriftstellerischer Erfolg bis Mitte der neunziger Jahre war folglich auch sein Erinnerungsbuch an die Zeit in der KP, die auf Spanisch geschriebene *Autobiografía de Federico Sánchez* (1976), die natürlich vor allem in Spanien intensiv rezipiert wurde.⁶ Schon seit Beginn der sechziger Jahre ist Semprun jedoch vorwiegend literarisch tätig. Mittlerweile umfasst sein Werk mehrere Romane, autobiographische Erzählungen, Essays, Drehbücher und ein Theaterstück.⁷ Thematisch kreist sein Schreiben, egal welcher Gattung die Texte im Einzelnen zuzurechnen sind, beständig um das eigene Leben: Die zwei dominierenden Konstanten sind die jüngere Geschichte Spaniens, und hier vor allem die Auseinandersetzung mit der Politik der spanischen KP, sowie die Erfahrungen im Konzentrationslager Buchenwald. Letztere stellen mit dem 1963 erschienenen Buch *Le grand voyage* den Ausgangspunkt seiner literarischen Tätigkeit dar; in weiterer Folge werden sie zum alles beherrschenden Lebensthema, mit dem der Autor heute in ähnlicher Weise identifiziert wird wie Primo Levi, Elie Wiesel oder Imre Kertész.

Im Gegensatz zu Levi, Wiesel oder Kertész ist Semprun jedoch nicht jüdischer Herkunft; seine spezifische KZ-Erfahrung ist die eines kommunistischen Widerstandskämpfers: Semprun wird am 10. Dezember 1923 als Sohn großbürgerlicher, katholischer Eltern in Madrid geboren. Sein Großvater mütterlicherseits, Antonio Maura, war Minister des spanischen Königs Alfonso XIII, sein Onkel Miguel Maura Mitbegründer und erster Innenminister der Spanischen Republik. Bei Ausbruch des Bürgerkriegs ist seine Familie gezwungen, ins Exil zu gehen. Dem Vater, José María Semprún Gurrea, einem links-liberalen Rechtsprofessor,

⁶ Die Verkaufszahlen dieses Buches, für das Semprun 1977 den renommierten »Premio Planeta« erhielt, liegen in Spanien bei 400.000 – eine Zahl, die in Frankreich bisher nicht einmal von *L'écriture ou la vie* (ca. 270.000, Stand 2001) erreicht wurde. Vgl. Françoise Nicoladzé: *La lecture et la vie. Œuvre attendue, œuvre reçue: Jorge Semprun et son lectorat*, Paris: Gallimard 2002, S. 27ff.

⁷ Mehrere Theaterstücke, die Semprun in seinen Texten erwähnt, sind unveröffentlicht geblieben, so *Soledad* oder *Les beaux dimanches. Le retour de Carola Neher* (1998) stellt somit das einzige veröffentlichte Drama Sempruns dar. Im Dezember 2004 kam Sempruns neues Stück *Gurs: Une tragédie européenne*, ein Auftragswerk zum Thema *Réfugiés* beim 7^e festival de la Convention théâtrale européenne in Nizza zur Aufführung. Vgl. hierzu z. B. das Interview von Marion Thébaud: »Jorge Semprun: »Je n'ai pas de langue maternelle«, in: *Le Figaro*, 3.12.2004, S. 24.

wird das Amt des Botschafters der Republik in Den Haag übertragen, die Mutter war bereits 1931 gestorben. Nach dem Zwischenaufenthalt in Holland besucht Semprun in Paris das Lycée Henri IV und beginnt anschließend an der Sorbonne Philosophie zu studieren. 1941 schließt er sich der kommunistischen Widerstandsorganisation FTP-MOI⁸ an und tritt im Jahr darauf der Kommunistischen Partei Spaniens bei. Im Herbst 1943 wird er bei Joigny von der Gestapo verhaftet, ins Gefängnis nach Auxerre und einige Monate später in das Sammellager nach Compiègne gebracht, von wo aus er im Januar 1944 in das Konzentrationslager Buchenwald deportiert wird. Er erhält dort die Nummer 44904 und wird nach der Zeit im Quarantäneblock der ›Arbeitsstatistik‹ zugeteilt.⁹ Diese Verwaltungsstelle war damit beschäftigt, auf der Basis der Berufskarteien der Häftlinge Kommandos zusammenzustellen, Überstellungen vorzubereiten und Transportlisten für die Außenlager festzulegen.¹⁰ Im Vergleich mit anderen Arbeitsstellen war die Arbeitsstatistik sicherlich ein privilegierter Ort, der allein schon deshalb die Überlebenschancen entscheidend erhöhte, weil die dort beschäftigten Häftlinge keine schwere Arbeit im Freien leisten mussten und darüber hinaus an einer wichtigen Informationsstelle saßen. Als Kommunist genoss Semprun zudem den Schutz der von den deutschen Kommunisten in Buchenwald aufgebauten internen Lagerorganisation, was sich auch an der Begebenheit zeigt, die im Zen-

⁸ Die Abkürzung steht für »Francs-Tireurs et Partisans. Main d'œuvre immigrée«. In der Widerstandsorganisation versammelten sich vorwiegend nach Frankreich eingewanderte Kommunisten. Verhaftet wird Semprun jedoch als Mitglied eines so genannten Buckmaster-Netzwerkes, das unter dem Namen Jean-Marie Action firmierte. Zu Organisationsstruktur und Verbindungen zwischen den verschiedenen Widerstandsbewegungen vgl. Jean-François Muracciole: *Histoire de la résistance en France*, Paris: PUF 201996.

⁹ Die Buchenwalder Arbeitsstatistik umfasste 1944 insgesamt 28 Tschechen, 24 Deutsche, je sieben Russen und Polen, drei Franzosen, zwei Österreicher, je einen Holländer, Belgier und Spanier. Vgl. Wolfgang Sofsky: *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*, Frankfurt a. Main: Fischer 1997, S. 157.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 155. Eugen Kogon schreibt über die Tätigkeiten der Arbeitsstatistik: »Wieder ist hier über eine zentrale Machtstellung im Lager viel segensreicher und viel verhängnisvoller Einfluß durch Häftlinge ausgeübt worden. Hunderte wertvoller Menschen konnten nur mit Hilfe der Arbeitsstatistik gerettet werden, teils indem sie von Todestransportlisten heimlich gestrichen, teils indem sie, wenn ihr Leben im Stammlager gefährdet war, in Außenkommandos geschmuggelt wurden. Viele Kameraden sind aber auch durch dunkle Machenschaften und Intrigen an Orte inner- und außerhalb der Lager gebracht worden, wo sie entweder schweren Schaden nahmen oder zugrunde gingen. Die Aufgabe, die von der Arbeitsstatistik bewältigt werden mußte – es kam vor, daß sie binnen zweier Stunden Tausende von Häftlingen bereitzustellen hatte –, war schwer und undankbar. Manche Kameraden in ihr haben sich außerordentliche Verdienste erworben.« (Eugen Kogon: *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*, München: Heyne 101997, S. 87f.)

trum von *Le mort qu'il faut* steht.¹¹ Trotz mancher Vorteile, von denen er als Funktionshäftling profitierte, und gewisser Handlungsmöglichkeiten, die er auch wahrnahm, ist er aber nicht zu den bevorzugten »Prominenten« von Buchenwald zu zählen, sondern war, was beispielsweise die Nahrungszuteilung betrifft, den Bedingungen des »normalen« Häftlingsdaseins ausgesetzt.¹²

Nach der Befreiung am 11. April 1945 kehrt er wieder nach Paris zurück. Er arbeitet zunächst als Übersetzer bei der UNESCO, spielt gleichzeitig eine immer wichtigere Rolle innerhalb der KP und koordiniert ab 1953 unter dem Decknamen Federico Sánchez die Untergrundarbeit gegen Franco in Spanien. Nach einer stalinistischen Phase Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre stellt er nach dem Tod Stalins die absolute Autorität der Partei zunehmend in Frage, entfernt sich schrittweise von der Parteidoktrin und wird schließlich 1964 aufgrund von Divergenzen um die Parteilinie aus der KP ausgeschlossen.¹³ Das Ende seiner politischen Arbeit stellt gleichzeitig den Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit dar. Seit Anfang der sechziger Jahre erscheinen mehr oder weniger regelmäßig Bücher Jorge Sempruns. In den sechziger und siebziger Jahren ist er zudem verstärkt als Drehbuchautor tätig. Er arbeitet mit Regisseuren wie Costa-Gavras (*Z, L'aveu*), Alain Resnais (*La guerre est finie, Stavisky*) oder Joseph Losey (*Les routes du sud*) zusammen. Von 1988 bis 1991 kehrt er als Kulturminister Spaniens im Kabinett Felipe González noch einmal für kurze Zeit in die Politik zurück. Heute lebt Semprun,

¹¹ Um den Nachforschungen des NS-Sicherheitsdienstes zu entgehen – die für den betreffenden Häftling oft den Tod bedeuteten –, wurden im Winter 1944 Vorbereitungen getroffen, um Semprun eine andere Identität zu verschaffen (siehe Kap. zu *Le mort qu'il faut*). Bei Aktionen wie dieser wurden Todeskandidaten im Krankenbau untergebracht und dort als gestorben gemeldet, um unter dem Namen eines tatsächlich gestorbenen Häftlings weiterzuleben. Vgl. Harriet Scharnberg: »Tätertausch«? Anfragen an die Diskussion um die kommunistischen Funktionshäftlinge im Konzentrationslager Buchenwald«, in: KZ-Gedenkstätte Neuengamme (Hg.): *Abgeleitete Macht – Funktionshäftlinge zwischen Widerstand und Kollaboration*, Bremen: Edition Temmen 1998, S. 123–133. Zur Diskussion um die Handlungsspielräume kommunistischer Funktionshäftlinge in Buchenwald vgl. außerdem: Karin Hartewig: »Wolf unter Wölfen? Die prekäre Macht der kommunistischen Kapos im Konzentrationslager Buchenwald«, in: Ulrich Herbert/Karin Orth/Christoph Diekmann (Hg.): *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, Göttingen: Wallstein 1998, S. 939–958, sowie: Lutz Niethammer (Hg.): *Der »gesäuberte« Antifaschismus. Die SED und die roten Kapos von Buchenwald*, Berlin: Akademie-Verlag 1994, S. 51 ff.

¹² In *Quel beau dimanche!* (1980) und in *Le mort qu'il faut* (2001) reflektiert Semprun auch die Hierarchien und seine Stellung innerhalb des Lagers und der Arbeitsstatistik. Siehe hierzu insbesondere das Kap. zu *Le mort qu'il faut*.

¹³ Mit der Zeit und seiner Rolle in der KP setzt sich Semprun selbstkritisch in *Autobiografía de Federico Sánchez* auseinander.

der 1996 Mitglied der Académie Goncourt wurde, als freier Schriftsteller zumeist in Paris.

Bis auf *Autobiografía de Federico Sánchez* und *Veinte años y un día* hat Semprun seine Bücher alle auf Französisch geschrieben. Neben dem Spanischen ist ihm diese Sprache zur, wie er sagt, »autre langue maternelle« (EV, 353) geworden. Hinzu kommt als dritte wichtige Sprache Sempruns die deutsche. Von Kindheitstagen an damit konfrontiert – Semprun wurde von deutschsprachigen Kindermädchen erzogen –, ist Deutsch die vorherrschende Sprache seiner philosophisch-geistigen Bildung. Er selbst thematisiert seine Mehrsprachigkeit immer wieder, entwickelt im Laufe der Jahre unterschiedliche Positionen dazu und bezeichnet sich heute zumeist als heimatloser Schriftsteller, dessen einzige »Heimat« der Kosmos der Sprache im Allgemeinen ist. Anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 1994 in Frankfurt stellt er dazu fest:

En fin de compte, ma patrie n'est pas la langue, ni la française ni l'espagnole, ma patrie c'est le langage. C'est à dire un espace de communication sociale, d'invention linguistique: une possibilité de représentation de l'univers. [...] J'oserais dire que, d'une certaine façon, la source allemande – poétique, romanesque ou philosophique – est une composante essentielle de mon paysage spirituel. De ma vraie patrie, en somme.¹⁴

Die Position *zwischen* den Sprachen,¹⁵ die es schlichtweg unmöglich macht, den Autor einer Nationalliteratur eindeutig zuzuordnen, lässt Semprun zu einem europäischen Autor *par excellence* werden, gleichzeitig hängt nicht zuletzt die sprachliche Situation Sempruns mit der Problematik seiner Identitätssuche zusammen, die sich in seinem Werk widerspiegelt.

Ihren Ursprung aber hat die so virulente Identitätsproblematik in der Lagererfahrung, in der Paradoxie einer aus dem Miterleben des Todes hervorgehenden Ich-Konzeption. In seiner Rede vor dem Deutschen Bundestag im Januar 2003 nimmt Semprun hierzu Stellung:

[...] wenn man mich manchmal mit etwas Verwunderung oder Irritation fragt, was denn meine wirkliche Identität sei, ob ich Franzose oder Spanier sei, Schriftsteller oder Politiker, kann es nämlich geschehen, dass ich, ohne viel nachzuden-

¹⁴ Jorge Semprun: »Vous avez une tombe au creux des nuages ...«, in: ders.: *Mal et modernité*, Paris: Climats 1995, S. 77.

¹⁵ Vgl. Georg Kremnitz: »Ein Autor zwischen zwei Sprachen: Jorge Semprun«, in: Siegfried Loewe/Alberto Martino/Alfred Noe (Hg.): *Literatur ohne Grenzen*, Frankfurt a. Main: Peter Lang 1993, S. 200–212.

ken, einfach antworte: ich bin zunächst und vor allem ein ehemaliger Häftling von Buchenwald; denn dort, in diesem am weitesten entfernten Exil, hat meine wurzellose Identität Wurzeln geschlagen [...].¹⁶

Von Anfang seiner schriftstellerischen Tätigkeit an ist die Erfahrung des Konzentrationslagers vorherrschendes Thema. In all seinen Texten finden sich Spuren des in Buchenwald Erlebten, unmittelbar im Zentrum des Erzählens steht diese Erfahrung in *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'écriture ou la vie* (1994) und *Le mort qu'il faut* (2001). Diese vier Texte, die Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind,¹⁷ eint zum einen der Erzählgegenstand, d. h. die Lagererfahrung, zum anderen die außertextuelle Existenz des Autors Jorge Semprun, auf den das Aussagesubjekt der Texte referiert. In diesem Sinne lassen sich die vier Texte vorläufig als autobiographische Erzählungen über das Lager bestimmen.¹⁸ Jeder der vier Texte beleuchtet jedoch andere Aspekte bzw. betrachtet das Erlebte aus unterschiedlicher Perspektive: *Le grand voyage* erzählt in erster Linie von der Deportation ins Konzentrationslager, *Quel beau dimanche!* rückt einen Sonntag in Buchenwald ins Zentrum der Darstellung, und *L'écriture ou la vie* beschäftigt sich hauptsächlich mit der Zeit nach der Befreiung. Die drei Texte präsentieren sich somit als eng zusammengehörige Trilogie, während *Le mort qu'il faut* in mancher Hinsicht wie ein erklärender Epilog zur bisherigen Auseinandersetzung mit Buchenwald erscheint.¹⁹ Solche Klassifizierungen sind allerdings bloß temporäre – aus Sicht des gegenwärtigen Status quo – und mit jedem

¹⁶ »Ansprache von Jorge Semprun in der Gedenkstunde des Deutschen Bundestages am 27. Januar 2003«, in: *Bulletin der Bundesregierung* 08–2 (27. Januar 2003), S. 3f.

¹⁷ Der 1967 erschienene Text *L'évanouissement* stellt zwar einerseits eine Fortsetzung von *Le grand voyage* dar (da die Zeit nach der Rückkehr aus Buchenwald die Ebene der Haupthandlung bildet), setzt sich aber andererseits weniger mit der Lagererfahrung als vielmehr mit der Zeit im Widerstand auseinander. Demzufolge ist der Text hier nicht Gegenstand eines eigenen Analysekapitels, er wird jedoch vor allem im Zuge der Besprechung von *L'écriture ou la vie* bzw. den diesem Buch eingeschriebenen Identitätskonzepten Eingang in die Arbeit finden.

¹⁸ Zur Problematisierung, Verwendungsweise und Anwendbarkeit des Begriffes »Autobiographie« siehe unten 1.4.

¹⁹ Betrachtet man die Texte unter einem anderen Blickwinkel, lässt sich eine andere Gruppierung vornehmen: So bemerkt Jacqueline Lévi-Valensi, dass in Sempruns letzten drei autobiographischen Texten das Thema Literatur und Gedächtnis zentral wird, weshalb sie *L'écriture ou la vie*, *Adieu, vive clarté...* und *Le mort qu'il faut* – »qui sont en fait nés de la littérature« – zu einer Trilogie zusammenfasst: »[...] quelle que soit la singularité de chacun de ces textes, ils forment un ensemble, une trilogie, ils se complètent et s'éclairent l'un l'autre, parce qu'ils relèvent de la même entreprise.« (Jacqueline Lévi-Valensi: »La littérature et la vie. A propos de trois livres de Jorge Semprun: *L'Écriture ou la vie*, *Adieu vive clarté...*, *Le Mort qu'il faut*«, in: *Autour de Semprun. Travaux et recherches de l'UMLV* n.s. [2003], S. 33–45, hier: S. 35)

neuen Text, den Semprun über dieses Thema möglicherweise noch schreiben wird, veränderbar.²⁰

In den vier bis heute bestehenden Texten kommen jedoch nicht nur jeweils andere Aspekte der Lagererfahrung zur Sprache, auch die Perspektive desjenigen, der erzählt, ist ständigen Änderungen unterworfen: So unterscheidet sich beispielsweise das Aussagesubjekt in *Le grand voyage* wesentlich von jenem in *Quel beau dimanche!*, liegt zwischen den beiden Büchern doch Sempruns Bruch mit dem Kommunismus. In *L'écriture ou la vie* und *Le mort qu'il faut* spricht hingegen ein Ich, für das die politische Aktion eine viel geringere Rolle spielt als für die früheren Ichs der älteren Texte, wobei auch zwischen dem Ich der frühen neunziger Jahre und dem Ich des jüngsten Textes wiederum Differenzen festzustellen sind.

Welches Ich einen Text erzeugt bzw. welches Ich der jeweilige Text hervorbringt und wie sich Schreibgegenstand und Schreibgegenwart zueinander verhalten, sind die zentralen Fragestellungen, denen in der vorliegenden Arbeit nachgegangen wird: Das Zusammenwirken von in der Vergangenheit Erlebtem und Selbstverständnis des Aussagesubjekts zum Zeitpunkt des Erzählens – als dessen ›Produkt‹ Erinnerung ja erscheint – ist dabei von grundlegender Bedeutung. In diesem Zusammenhang spielt der Begriff ›Identität‹²¹ eine wichtige Rolle: Welches Bild der Vergangenheit entworfen wird, welche Erinnerungen produktiv gemacht werden, hängt wesentlich von der Konzeption des jeweiligen Ichs ab. Gerade für den Bereich der KZ- und Shoah-Literatur wird diesem Zusammenwirken oft zu wenig Beachtung geschenkt.²² Der absolut gesetzte Erzählgegenstand, das Lager und damit die Vernichtung unzähliger Menschen, dominiert die Rezeption auf eine Weise, dass darüber mitunter in Vergessenheit gerät, dass jemand, der selbst im Lager war und deshalb in erster Linie über sein persönliches Erleben – das Miterleben der Massenvernichtung *und* das eigene Überleben – erzählt, gleichzeitig immer auch etwas über sein gegenwärtiges Ich mitteilt.²³ Inwiefern selbst in

²⁰ In einem Interview mit dem SWR sagt Semprun hierzu: »Ich weiß jetzt nicht, ob ich wieder darüber schreiben werde oder nicht. Ich möchte nicht – aber vielleicht kommt es wieder zurück ...« (»Manchmal glaube ich, ich habe meinen eigenen Tod erlebt.« Der Schriftsteller Jorge Semprún im Interview«, in: *Literatur im Foyer*, SWR, verfügbar im Internet unter: http://www.swr.de/thema/archiv/020523_semprun/printinterview.html [23.5.2002]).

²¹ Zur Definition und Verwendungsweise des Begriffes ›Identität‹ siehe unten 2.2.

²² Typisch hierfür ist beispielsweise Federica Sossi: *Nel crepaccio del tempo. Testimoniare la Shoah*, Milano: Marcos y Marcos 1997.

²³ Annette Wieviorka weist darauf hin, dass Zeugnisse immer sowohl von gegenwärtigen gesellschaftlichen Diskursen als auch vom Selbstverständnis des Autors geprägt sind. So notiert sie beispielsweise über den ›späten Zeugen‹: »La tonalité de son témoignage est

um Objektivität bemühten geschichtswissenschaftlichen Darstellungen die Perspektive des Autors eine Rolle spielt, soll hier nicht thematisiert werden. Jedenfalls aber ist der Blickwinkel und das Selbstverständnis des Autors konstitutiver Bestandteil von subjektiven Erinnerungserzählungen, als welche die Texte von Überlebenden zum allergrößten Teil erscheinen. Mit anderen Worten heißt das: Es ist nicht nur wichtig, was jemand erlebt hat und wie er es erzählt, sondern ebenso, wie er durch dieses Erzählen sein Ich gestaltet, welche Identität er sich im und durch das Schreiben konstruiert.

Diese Fragestellung steht nur scheinbar im Widerspruch zur Funktion des Bezeugens, die für Texte über Konzentrationslager und die Shoah²⁴ als primäre gilt: Begriffe wie ›Bezeugen‹, ›Zeugnis ablegen‹ oder ›Zeugenschaft‹ – die in der Forschungsliteratur paradigmatischen Status einnehmen²⁵ – suggerieren in ihrer alltäglichen Verwendungsweise, dass die Identität des Zeugen, sein Selbstverständnis zum Zeitpunkt der Aussage, weniger wichtig als das Bezeugte ist – was angesichts der Ungeheuerlichkeit des zu Bezeugenden auch tatsächlich so zu sein scheint. Betrachtet man allerdings genauer, worauf sich die Begriffe ›Zeuge‹ und ›Zeugnis‹ beziehen, wenn man sie auf die Überlebenden und ihre Texte anwendet, löst sich der Widerspruch auf: Zeugnis und Zeuge oder Aussage und Aussagesubjekt stehen sich ja nicht als getrennte Entitäten gegenüber, sondern bedingen einander wechselseitig. Jedes Zeugnis weist trotz seiner über die bloß subjektive Gültigkeit hinausweisenden repräsentativen Funktion einen individuellen Charakter auf – und den gilt es grundsätzlich zu beachten. Der individuelle Charakter jedes einzelnen Zeugnisses lässt sich nur an Beispielen demonstrieren, was hier an den Texten Sempruns versucht wird, wiewohl diese – worauf später einzugehen sein wird – nicht

largement influencée par le bilan qu'il peut faire de son existence.» (Annette Wieviorka: *L'ère du témoin*, Paris: Plon 1998, S. 174)

²⁴ Die Begriffe ›Shoah‹ und ›Holocaust‹ werden von mir grundsätzlich synonym verstanden; da sich jedoch in Frankreich der Begriff ›Shoah‹ durchgesetzt hat, wird er auch in der vorliegenden Arbeit favorisiert. Zur Begriffsdiskussion siehe beispielsweise: James E. Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1997, S. 139ff.

²⁵ Vgl. beispielsweise die Titel: Wieviorka: *L'ère du témoin*; Alain Goldschläger/Jacques Lemaire (Hg.): *La Shoah: témoignage impossible?*, Bruxelles: Ed. de l'Université de Bruxelles 1998; Giorgio Agamben: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino: Bollati Boringhieri 1998; Ulrich Baer (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen«. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2000; Katja Schubert: *Notwendige Umwege. Voies de traverse obligées. Gedächtnis und Zeugenschaft in Texten jüdischer Autorinnen in Deutschland und Frankreich nach Auschwitz*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2001.

zur Zeugnisliteratur im engeren Sinn zu zählen sind. Auf zwei Faktoren, die für die Individualität der einzelnen Zeugnisse maßgeblich verantwortlich sind, soll jedoch bereits an dieser Stelle hingewiesen werden: auf die sprachliche Verfasstheit der Zeugnisse und die Position des Zeugen, der mit seinem Leben Anteil am Bezeugten hat.

Paul Ricœur definiert den Begriff ›témoignage‹ folgendermaßen:

Le témoignage a d'abord un sens quasi empirique: il désigne l'action de témoigner, c'est-à-dire de rapporter ce qu'on a vu ou entendu. Le témoin est l'auteur de cette action: c'est celui qui, ayant vu ou entendu, fait rapport sur l'événement. Ainsi parle-t-on de ›témoin oculaire‹ (ou ›auriculaire‹). [...] Je dis ›quasi empirique‹ parce que le témoignage n'est pas la perception elle-même, mais le rapport, c'est-à-dire le récit, la narration de l'événement.²⁶

Ricœur lenkt die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass erst das Erzählen ein Zeugnis zu einem solchen macht. Somit erhält das Zeugnis den Status einer Erzählung, und wie bei jeder Erzählung lassen sich Form und Inhalt nicht voneinander getrennt betrachten. Wie über ein Ereignis berichtet wird, ist also nicht zweitrangig, sondern von grundlegender Bedeutung für das Zeugnis. Und da sich das Zeugnis weder selbst erzählt noch unmittelbar vom Ereignis hervorgebracht wird, sondern von einem konkreten Autor, dem Zeugen, kann es ebenfalls nicht sekundär sein, mit welchem Selbstverständnis dieser die Erzählung produziert, zumal bei schriftlichen Zeugnissen der Autor ja grundsätzlich unabhängiger und eigenständiger (als beispielsweise bei Interviews) über Form und Inhalt des Erzählten bestimmt.

Noch deutlicher wird die wichtige Rolle des jeweiligen Zeugen als konstitutivem Bestandteil des Zeugnisses, wenn man den zweiten Faktor hinzuzieht: die Beteiligung des Zeugen am Bezeugten. Die Autoren erzählen nämlich nicht ausschließlich vom Gesehenen und Gehörten, wie es bei Ricœur heißt, sondern immer auch vom eigenen Mit- und Überleben. Ihre Texte zeugen somit von der paradoxen Situation, dass derjenige, der von der Vernichtung unvorstellbaren Ausmaßes berichtet, gleichzeitig – vielleicht sogar in erster Linie – auch vom eigenen Überleben erzählt, ja erzählen muss, um überhaupt sprechen zu können.²⁷ Aus

²⁶ Paul Ricœur: »L'herméneutique du témoignage (1972)«, in: ders.: *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris: Seuil 1994, S. 107–139, hier: S. 110f.

²⁷ Vgl. Manuela Günter (Hg.): *Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. In dem Sammelband steht die umgekehrte Frage im Zentrum, nämlich »wie weit die Lesbarkeit des Ereignisses eigentlich reicht angesichts eines paradoxen Schreibens, das vor allem das eigene Überleben bezeugt.« (S. 13)

diesem Grund kann ein solches Zeugnis auch kein rein negatives im Sinne Lyotards sein²⁸ – impliziert es doch *auch* einen Akt der Bestätigung des eigenen Lebens.²⁹

Da das eigene Über- und Weiterleben in einem ontologischen Sinn dem Zeugnis vorausgeht und in einem pragmatischen Sinn das Erzählen des Nicht-Erzählbaren erst ermöglicht, wird das Bezeugen der eigenen Existenz notwendiger Teil des Textes. Diese Tatsache bleibt allerdings nicht ohne Auswirkung auf den Zeugenbegriff: Wenn, wie Ricœur schreibt, »le témoin scelle son attachement à la cause qu'il défend par une profession publique de sa conviction, par un zèle de propagateur, par un dévouement personnel«³⁰, dann bezieht sich dieses Engagement, das sich im Zeugnis offenbart, auch auf das eigene Leben, das damit Teil des Erzählgegenstandes wird. Das eigene Leben geht also in seiner Kontinuität von der (erzählten) Vergangenheit bis in die Erzählgegenwart in die Textur des Zeugnisses ein und ist auch Gegenstand von der im Zeugnis zum Ausdruck kommenden ›Verteidigung‹. Die Ich-Konzeption zum Zeitpunkt des Bezeugens wird so zum Ausgangspunkt des Zeugnisses und zum Schlüssel für den Rezipienten, der diesem erst ein komplexeres Verständnis des Zeugnisses erlaubt.

In Sempruns Schreiben ist das eigene Leben von der (erzählten) Vergangenheit bis in die Schreibgegenwart der Textur jedoch nicht nur zwangsläufig eingeschrieben, es wird vielmehr explizit thematisiert, ja es steht mitunter – wie in *L'écriture ou la vie* – im Zentrum der Auseinandersetzung. Insofern stellen die literarischen Erinnerungstexte Sempruns sicherlich weniger Zeugnisse im engeren Sinn als vielmehr autobiographische Versuche dar, das (Mit-)Erlebte literarisch zu verarbeiten und es auf seine Bedeutung hin zu befragen.³¹ Aus diesem Grund ist Semprun auch grundsätzlich mehr Schriftsteller als Zeuge. Daniel Delas vergleicht

²⁸ Vgl. Jean-François Lyotard: *Heidegger et les juifs*, Paris: Galilée 1988, S. 81f.

²⁹ In der Thematisierung der Möglichkeiten und Grenzen von Zeugenschaft und dem damit in Verbindung stehenden Begriff des ›Unsagbaren‹ bewegen sich die philosophischen Überlegungen meist unabhängig von den konkreten, tatsächlich existierenden (literarischen) Zeugnissen. (Vgl. hierzu auch die Einleitung zu Günter: *Überleben schreiben*, S. 12) Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die ablehnende Haltung Sempruns gegenüber der Position Giorgio Agambens, der die Autorität des Bezeugens durch die Überlebenden in Frage stellt. (Siehe Annäherung zum Kap. zu *Le mort qu'il faut*.)

³⁰ Ricœur: *L'herméneutique du témoignage*, S. 116.

³¹ In einem aktuellen Interview distanziert sich Jorge Semprun selbst von der Aufgabe des Bezeugens: »Au risque de choquer, je dois reconnaître que je n'ai jamais écrit pour témoigner.« (Gérard de Cortanze: »Le grand voyage de la mémoire. Entretien avec Jorge Semprun«, in: *Le Magazine littéraire* 438 [2005], S. 45–47, hier: S. 45)

in dieser Hinsicht die beiden Autoren Jorge Semprun und Elie Wiesel und kommt zu folgender Unterscheidung:

Écrivain celui qui croit à l'écriture et travaille à vaincre l'oubli en passant par l'oubli, à ériger un monument de mémoire avec des matériaux trempés dans la nuit des temps, monument destiné à défier le temps. [...] Témoin celui qui se tient debout au nom des siens qui sont morts, fidèle à leur mémoire plus encore qu'à la sienne, muet ou quasi-muet donc parce qu'habité de silence et parce qu'il n'y a rien à comprendre, répétant seulement »je n'oublierai jamais«. ³²

Bei Semprun steht das eigene Leben sowie der erzählerische Umgang mit der Lagererfahrung im Vordergrund. Insofern rückt hier die gegenwärtige Sicht des Autors tatsächlich ins Zentrum der Aufmerksamkeit, wie auch der Fokus auf der persönlichen Erfahrung und der subjektiven Perspektive liegt. Aber auch wenn sich die Texte von jenen Elie Wiesels, Primo Levis oder Jean Améry's unterscheiden, nimmt die Funktion des Bezeugens und die Stellvertreterschaft (das Eingedenken) für die »Untergangenen« einen wichtigen Platz ein. Welche spezifische Ausprägung Sempruns Konzeption von Zeugenschaft annimmt, wird zu zeigen sein.

Vor diesem allgemeinen Hintergrund sollen die Texte Sempruns betrachtet werden. In einem ersten Schritt werden die Texte hinsichtlich ihrer Struktur und ihrer immanenten Poetik untersucht, in einem zweiten Schritt kommen die jeweiligen – ebenfalls als textimmanent zu verstehenden – Identitätskonzepte des Autors zur Sprache. Durch diese doppelte Betrachtung kann das Kommunikationssystem der Texte in seiner Komplexität ausgeleuchtet werden, und gleichzeitig können durch die Zusammenführung der Identitätskonzepte in einem eigenständigen Kapitel Entwicklungslinien und -tendenzen besser veranschaulicht werden. Den Bezugsrahmen der Auseinandersetzung bildet immer der jeweilige Textzusammenhang, weil nur so beide Dimensionen – die unterschiedlichen Aspekte der Lagererfahrung und die sich wandelnde Perspektive des Autors – des als individuell verstandenen Zeugnisses in ihrem reziproken Zusammenwirken in den Blick rücken. Indem das Erzählte konsequent in seiner Textgebundenheit betrachtet wird, soll deutlich werden, dass das Schreiben Sempruns und die Auseinandersetzung mit der Lagererfahrung einen ständigen und fortschreitenden Prozess darstellt. Da sich der Autor seit nunmehr vierzig Jahren immer wieder mit dem in Buchenwald Erlebten beschäftigt, lassen sich allein aufgrund des großen Zeitraums interessante Verschiebungen, aber auch Kontinuitäten feststellen. Hinzu

³² Daniel Delas: »Écrire la mémoire. Jorge Semprun/Élie Wiesel«, in: Romuald Fonkoua (Hg.): *Mémoire, Mémoires*, Université de Cergy-Pontoise: CRTH 1999, S. 111–119, hier: S. 118.

kommt, dass sich Semprun in seinem Schreiben generell am autobiographischen Modell (im Gegensatz zu einem auf die Zeit im Lager begrenzten Zeugenbericht) orientiert. Er richtet den Fokus seines Erzählens von Anfang an stärker auf das Kontinuum seines Lebens – die Lagererfahrung im Kontext des Davor und des Danach – und beschreibt Buchenwald sowie seine Implikationen und Auswirkungen als Teil seines Lebens und seiner gegenwärtigen Situation. Nicht zuletzt deshalb ist der jeweilige Textzusammenhang von entscheidender Bedeutung für ein Erzählen, das auch in seiner (vorläufigen) ›Gesamtheit‹ immer nur Fragment – *écriture interminable, jamais achevée* – bleiben kann.

1.2 Forschungsabriss

Die vier Buchenwald-Texte Sempruns wurden bisher noch nie einer gemeinsamen und systematischen Analyse unterzogen. Wenn die Texte (bzw. die drei älteren) gemeinsam untersucht werden, dann zumeist überblicksartig und im Kontext allgemeiner Studien zur KZ- und Shoah-Literatur.³³ Die speziell zu Semprun existierende Forschungsliteratur beschäftigt sich hingegen entweder mit einzelnen Texten oder untersucht die Buchenwald-Texte im Rahmen seines (unabgeschlossenen) Gesamtwerkes.

Die erste Dissertation, die in der Semprun-Rezeption bis heute fortwirkt, die sich jedoch aufgrund ihres Entstehungsdatums ausschließlich auf *Le grand voyage* beziehen konnte, erschien 1969 in Ungarn:³⁴ Peter Egri analysiert diesen Text unter dem Aspekt des produktiven Umgangs mit Prousts *Recherche* und lenkte damit die Aufmerksamkeit auf Sempruns intertextuelle Schreibweise. Er untersucht *Le grand voyage* sowohl hinsichtlich expliziter Bezugnahmen an einzelnen Textstellen als auch in Bezug auf strukturelle Homologien wie die Konzeption von Zeit, Erinnerung und Traum. Egri stellt fest, dass aufgrund der völlig anderen Situation und Weltanschauung Sempruns sämtliche auf Proust verwei-

³³ Vgl. Sossi: *Nel crepaccio del tempo*; Christian Angerer: »Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung«. Ruth Klügers *weiter leben* im Kontext der neueren KZ-Literatur«, in: *Sprachkunst* XXIX (1998), S. 61–83; Franz H. Schrage: *Weimar, Buchenwald. Spuren nationalsozialistischer Vernichtungsgewalt in Werken von Ernst Wiechert, Eugen Kogon, Jorge Semprun*, Düsseldorf: Grupello 1999. Hingewiesen sei auch auf die aktuelle Studie von Susan Rubin Suleiman, in der die Texte Sempruns in den Zusammenhang der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg gestellt werden: *Crises of memory and the Second World War*, Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press 2006.

³⁴ Peter Egri: *Survie et réinterprétation de la forme proustienne. Proust – Déry – Semprun*, Debrecen: Tudományegyetem 1969.

sende Motive mit einem anderen Sinn versehen werden als im literarischen Vorbild:

Mais Semprun ›réaccorde‹ chacun de ces motifs proustiens, il les transpose dans une toute autre tonalité; dans son œuvre, la réminiscence proustienne retentit sur une autre corde, chargée d'un autre sens.³⁵

In der Studie bleibt allerdings weitgehend unberücksichtigt, warum sich Semprun überhaupt – und noch dazu so intensiv wie in *Le grand voyage* – auf Proust bezieht. Die Frage, was für eine Funktion das Proustsche Modell jenseits bloßer Kontrastierung bei Semprun übernimmt, wird nicht gestellt. Interessant ist der starke Eindruck, den Egris Untersuchung auch bei Jorge Semprun hinterlassen hat: Immer wieder ist der Autor seither darum bemüht, in mehr oder weniger polemischer Absicht zu beteuern, dass er Prousts Werk zumindest in den sechziger Jahren noch gar nicht vollständig gelesen hatte und dass die Nähe seines Schreibens zu jenem Proust nur daran läge, dass Proust wie ein Spanier schreiben würde.³⁶

Im Gegensatz dazu konzentrieren sich zwei neuere Arbeiten auf das Verhältnis von Fiktion und ›Wahrheit‹, von literarischer Bearbeitung und extratextueller Realität in Sempruns Schreiben: Unter dem Titel *Jorge Semprun: la créance du témoignage* betrachtet Catalina Sagarra Martin (University of Ottawa) das Gesamtwerk Sempruns von *Le grand voyage* bis *Adieu, vive clarté ...* in Bezug auf den zeitgeschichtlichen Kontext. Sie versteht die Texte als Zeugenaussagen (in einem juristischen Sinn), deren primäres Ziel es ist, den Leser von der Glaubwürdigkeit des Ausgesagten zu überzeugen. In der ausschließlich inhaltlich orientierten Studie untersucht Sagarra Martin verschiedene Strategien (die Betonung der retrospektiven Perspektive, den Einsatz referentieller Elemente wie Namen und Daten, die Sprachenvielfalt), die Semprun einsetzt, um Authentizität zu erzeugen, und beschreibt, wie Ereignisse der außertextlichen Wirklichkeit in die Texte eingehen. Ihrer Auffassung zufolge sind die intensiven Bezugnahmen notwendig, um die Glaubwürdigkeit und den Zusammenhalt der unterschiedlichen und im Prinzip fiktiven Erzähler-Ichs, die aus den einzelnen Texten hervorgehen und immer unvollständig bleiben müssen, zu garantieren. Dabei seien die Texte aber, trotz aller Beteuerungen der jeweiligen Erzähler-Ichs, in erster Linie Diskursprodukte und weniger

³⁵ Ebd., S. 164.

³⁶ Vgl. beispielsweise das Interview mit Karl Kohut in: *Escribir en Paris*, Frankfurt a. Main: Vervuert 1983, S. 174. In *L'algarabie* erwähnt Semprun die Arbeit Egris darüber hinaus explizit: »Bien sûr, c'était flatter de se voir consacrer un essai, sans doute fort compétent, dans la lointaine université de Debrecen. Mais ces constantes références à Proust commençaient à lui chauffer les oreilles.« (Alg., S. 39)

der Vergangenheit als der jeweiligen Gegenwart verpflichtet. Das Grundproblem der Arbeit besteht in der Nicht-Beachtung der textuellen Form: Sagarra Martin bleibt in ihren Analysen ausschließlich auf das explizit Ausgesagte fixiert und betrachtet die Texte als bloße Aussagen ohne die formale Verankerung des Ausgesagten zu berücksichtigen. Dahinter steht die Auffassung, die Wahrheit Sempruns müsste im Grunde eine objektive und unveränderliche Größe sein, die außerhalb des Textes existiere. Da es der Autorin unmöglich erscheint, über ein Leben mehr als eine Autobiographie zu schreiben – »[...] car écrire deux textes autobiographiques relève de l'impossible, le second et les subséquents ne pouvant être que la redite du premier« – wird ihr Sempruns Schreiben zu einem einzigen »jeu de la fiction«. ³⁷

Beinahe wie eine Fortsetzung hierzu erscheint die ebenfalls 2001 approbierte Doktorarbeit von Marta M. Ruiz Galbete: Die Autorin beschäftigt sich in *Jorge Semprún: réécriture et mémoire idéologique* (Université de Provence Aix-Marseille I) mit Sempruns Um- und Neuschreiben seiner eigenen Biographie vor dem Hintergrund einer sich wandelnden ideologischen Auffassung. Ruiz Galbete hat für ihre Arbeit u. a. die Archive der Kommunistischen Partei Spaniens und Frankreichs, zahlreiche Zeitschriften und Interviews durchforstet und fördert so viele von Semprun z. T. verdrängte Informationen über sein Leben zutage. Auf der Grundlage der Dokumente beschäftigt sie sich nach der Methode des »L'homme et l'œuvre« mit seinem im Wesentlichen als autobiographisch verstandenen Gesamtwerk und versucht zu zeigen, wie Semprun Vergessenstrategien zielgerichtet einsetzt und zum veritablen »romancier de sa vie« wird. Dies sieht sie vor allem an der Funktion, die *L'écriture ou la vie* im Rahmen von Sempruns Biographie einnimmt, bestätigt. Ruiz Galbete postuliert, dass der Autor erst in diesem Werk Buchenwald zum Mittelpunkt seines Lebens macht und praktisch aus dem Nichts zum Zeugen der nationalsozialistischen Massenvernichtung avanciert. Die in *L'écriture ou la vie* von Semprun behauptete Alternative zwischen Schreiben und Leben habe sich, so Ruiz Galbete, vor 1994 nie für ihn gestellt, sie sei also nichts anderes als eine nachträgliche Erfindung. Und aus diesem Grund sei *L'écriture ou la vie* mitnichten als lange vorbereitetes Schlüsselwerk Sempruns zu sehen:

Car la version du camp avancée dans *L'écriture ou la vie* ne vient en aucun cas compléter les ouvrages précédents. Elle s'y substitue, au contraire, avec une fa-

³⁷ Catalina Sagarra Martin: *Jorge Semprún: La créance du témoignage*, Thèse de doctorat, University of Ottawa 2001, S. 386f.

cilité surprenante, parce qu'elle a le mérite de fonder une nouvelle cohérence globale et l'avantage d'être arrivée en dernier.³⁸

So interessant manche der Details aus Sempruns Leben sind, die Ruiz Galbete in ihrer Dissertation sichtbar macht, so verfehlt erscheint jedoch ihr Umgang mit den – in jedem Fall literarischen – Texten. Sie vernachlässigt formale Aspekte der Darstellung fast vollständig und beschränkt sich stattdessen strikt auf das explizit Ausgesagte. Auf diese Weise reduziert sie die literarischen Texte auf den Status von Interviews und kommt zu verzerrenden, ja mitunter falschen Ergebnissen. Darüber hinaus missversteht sie den Begriff ›Biographie‹ als mehr oder weniger naturwüchsige Abbildung des Lebens³⁹ und scheint Konstruktion als Abweichung von Wahrheit zu begreifen. Letztendlich entwirft sie selbst in ihrer Arbeit jedoch bloß eine ›andere‹ Biographie Sempruns.⁴⁰

Auch Françoise Nicoladzé nähert sich Sempruns Werk über einen biographischen Zugang. In ihrer 1996 erschienenen Doktorarbeit *La Réitération dans l'œuvre de Jorge Semprun, forme signifiante d'une quête identitaire tressée aux spirales de l'Histoire*, die ein Jahr darauf in einer gekürzten Version unter dem Titel *La deuxième vie de Jorge Semprun* publiziert wurde,⁴¹ postuliert Nicoladzé einen Lebensweg Sempruns und beschreibt diesen anhand seiner Texte. Als Leitmotiv der Untersuchung fungiert die Identitätssuche Sempruns; der Weg, den die Autorin aufzeigt, führt von der »confusion des identités« über die Suche nach dem verlorenen Ich (»La recherche identificatoire. La quête sans fin du moi perdu«) bis zur »reconquête de l'identité«. Dabei löst sie die Spezifität der einzelnen Texte in einer einzig wahrgenommenen ›écriture‹ Sempruns auf, die sie als ständige Wiederholung und Erneuerung deutet. Der jeweilige Textzusammenhang, die Wechselwirkung zwischen der Schreibgegenwart und dem Schreibgegenstand, bleibt zumeist ebenso unberücksichtigt wie sich auch die nachgezeichnete Identitätssuche nicht entlang der Texte be-

³⁸ Marta M. Ruiz Galbete: *Jorge Semprun: réécriture et mémoire idéologique*, Thèse de doctorat, Université de Provence 2001, S. 377.

³⁹ Symptomatisch für die Gleichsetzung von Leben und Biographie, die sich durch die Arbeit zieht, ist die Formulierung ihrer Ausgangshypothese: »la meilleure façon de se libérer de sa biographie est sans doute de l'écrire.« (Ebd., S. 7)

⁴⁰ Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf den exzessiven Einsatz von Auslassungspunkten am Satzende, die charakteristisch sind für das dominante Narrativ der durchaus spannend zu lesenden Arbeit.

⁴¹ Françoise Nicoladzé: *La Réitération dans l'œuvre de Jorge Semprun, forme signifiante d'une quête identitaire tressée aux spirales de l'Histoire*, Thèse de doctorat, Université Montpellier III – Paul Valéry 1996, sowie: Françoise Nicoladzé: *La deuxième vie de Jorge Semprun. Une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*, Castelnau-le-Lez: Climats 1997.

wegt, sondern umgekehrt das mehr oder weniger als Einheit verstandene Schreiben dazu verwendet wird, die entworfene intellektuelle Biographie Sempruns zu veranschaulichen. Zudem kennzeichnet die Arbeit eine stark affirmative Haltung Nicoladzés gegenüber dem Schreiben Sempruns,⁴² den Ergebnissen fehlt nicht zuletzt deshalb mitunter der analytische Tiefgang.

Unter einem ähnlichen Blickwinkel untersucht María Angélica Semilla Durán in *Le masque et le masqué. Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*⁴³ die folgenden Texte: *Autobiographie de Federico Sanchez*, *Federico Sanchez vous salue bien*, *Quel beau dimanche!*, *L'écriture ou la vie* und *Adieu, vive clarté*. Die Textauswahl motiviert sie über den autobiographischen Status der Texte sowie das Spiel mit Ich-Identitäten. Im Gegensatz zu Nicoladzé folgt Semilla Durán zwar den einzelnen Texten, ihre Analyse umfasst jedoch in erster Linie die Ebene des erzählten Geschehens und lässt die jeweilige Position des Aussagesubjekts unberücksichtigt. Die sich in den Texten manifestierende Sagbarkeits- und Identitätsproblematik kommt auf diese Weise kaum zur Sprache.

Mit der Darstellung von Geschichte in ausgewählten Texten und Filmen (*Le grand voyage*, *L'évanouissement*, *L'algarabie*, *La deuxième mort de Ramón Mercader*, *La guerre est finie*) Sempruns beschäftigt sich Marie-Pierre Elisabeth Caquot Baggett in *Représentations de l'histoire*.⁴⁴ Die Autorin untersucht den Überschneidungsbereich zwischen Geschichte und Literatur, beschreibt, wie die literarische bzw. filmische Darstellung die außerliterarische Realität umsetzt und problematisiert dabei gleichzeitig die dichotomische Gegenüberstellung von Konzepten wie Fiktion und Wirklichkeit. Im Kapitel zu *Le grand voyage* und *L'évanouissement* beschäftigt sie sich unter einem ideologiekritischen Blickwinkel vor allem mit der Organisation von Zeit in den beiden Texten und liest den auf allen Ebenen konstatierten narrativen »désordre« als Absage an Vorstellungen einer unitären Wirklichkeit sowie der Möglichkeit ihrer totalen und direkten Repräsentation im Roman. In dieser Hinsicht erscheinen ihr *Le grand voyage* und *L'évanouissement* beinahe wie die Prototypen eines die veränderten Realitäts- und Literaturauffassungen des 20. Jahrhunderts widerspiegelnden »nouveau roman« im Sinne Alain Robbe-Grillet. Ge-

⁴² Charakteristisch für diese Haltung ist der erste Satz des Buches: »Pourquoi réfléchir sur une œuvre superbe?« (Nicoladzé: *La deuxième vie de Jorge Semprun*, S. 11)

⁴³ María Angélica Semilla Durán: *Le masque et le masqué. Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2005.

⁴⁴ Marie-Pierre Elisabeth Caquot Baggett: *Représentations de l'histoire: problématisation théorique et formelle dans les romans et les films de Jorge Semprun*, Dissertation, University of California 1996.

nerell scheint Caquot Baggetts Untersuchung wesentlich darauf bedacht zu sein, neuere literatur- und geschichtswissenschaftliche Theorien wie jene Robbe-Grilletts, Michel Foucaults, der *École des Annales* oder Hayden Whites an den Texten Sempruns zu bestätigen. In die theoretischen Auffassungen nicht-integrierbare Aspekte der Texte bleiben dabei ausgeklammert, weshalb Caquot Baggetts Befund mitunter etwas zu idealistisch und unkritisch anmutet: Beispielsweise geht sie an keiner Stelle auf die bestehenden narrativen Unterschiede zwischen *Le grand voyage* und *L'évanouissement* ein und blendet die in *Le grand voyage* zum Ausdruck kommende marxistische Weltsicht (inklusive ihrer Folgen für die Erzählweise) konsequent aus.

Unter dem sprechenden Titel *Obsession der Erinnerung* erschien 1989 die Dissertation Lutz Küsters, die 1985 an der Universität Hamburg approbiert wurde.⁴⁵ Küster setzt sich mit dem bis zu diesem Zeitpunkt bestehenden Gesamtwerk (inklusive der Drehbücher zu *La guerre est finie* und *Stavisky*) vor dem Hintergrund von Sempruns biographischer Situation als exilierter Spanier auseinander. Der Hauptteil der Arbeit umfasst Einzelinterpretationen zu den verschiedenen Texten, entlang derer Entwicklungslinien in Sempruns Werk aufgezeigt werden. Für die vorliegende Studie stellen die Analysen Küsters einen wichtigen Ausgangspunkt dar, wenngleich diese aufgrund der unterschiedlichen Fragestellung anders perspektiviert sind: Küster geht es wesentlich um die literarische Verarbeitung von biographischem »Material«, die Texte werden folglich weniger systematisch in ihrer formalen Gestalt untersucht, sondern in erster Linie als »literarische Manifestationen« des Autors betrachtet. Auf diese Weise gelangt Küster zu folgendem Ergebnis:

Innerhalb einer auch stilistisch nur geringen Variationsbreite läßt vor allem ein Wandel in den politischen Einstellungen sowie in der psychischen Verarbeitung des eigenen Erlebens Entwicklungslinien in Sempruns Werk erkennen.⁴⁶

Dass sich der Wandel des Autorbewusstseins jedoch deutlich auch in der Form der Texte widerspiegelt, wird von Küster nur eingeschränkt thematisiert.

Neben diesen akademischen Arbeiten erschien 1995 ein schmaler Band von Richard Faber, der sich speziell auf Sempruns KZ-Literatur bezieht.⁴⁷ In Form eines »Collage-Essays« widmet sich Faber dem Schrei-

⁴⁵ Lutz Küster: *Obsession der Erinnerung. Das literarische Werk Jorge Sempruns*, Frankfurt a. M.: Vervuert 1989.

⁴⁶ Ebd., S. 7.

⁴⁷ Richard Faber: *Erinnern und Darstellen des Unauslöschlichen. Über Jorge Sempruns KZ-Literatur*, Berlin: edition tranvía 1995. Das Buch geht allerdings auf *L'écriture ou*

ben Sempruns und spricht dabei auch viele wichtige Bereiche an (das Spannungsfeld zwischen Erinnern und Vergessen, die ›umwegige‹ Darstellungsform, die Stellung der Texte zwischen Roman und Essay), wenn gleich seine Ausführungen weniger einen wissenschaftlich-analytischen als vielmehr einen essayistisch-paraphrasierenden Charakter aufweisen.

In den letzten Jahren fanden zudem einige wissenschaftliche Veranstaltungen statt, die sich mit dem Werk Sempruns auseinandersetzen: Im November 2001 wurde an der Université Marne-la-Vallée ein Kolloquium mit dem Titel *Autour de Jorge Semprun: mémoire, engagement et écriture* organisiert. Die im Mai 2003 erschienenen Tagungsakten versammeln Beiträge zu den jüngeren Texten (*L'écriture ou la vie*, *Le mort qu'il faut*), zur Rolle des Lesers Jorge Semprun sowie zum Aspekt der Identitätssuche im Werk Sempruns. Hingewiesen sei auf den Aufsatz von Marie-Linda Ortega,⁴⁸ die benennt, was auch in der vorliegenden Arbeit einen Fluchtpunkt darstellt: Ortega deutet den fehlenden Akzent auf Sempruns Namen im Französischen – der Sprache, in der er zum Schriftsteller wird – als symbolische Leerstelle, die den Verlust der ursprünglichen Identität in sich birgt. Sein gesamtes Schreiben nimmt Ortega zufolge den Versuch an, die durch die Primärerfahrung des Todes hinterlassene Leerstelle zu füllen.

Weitere Tagungen zum Werk Sempruns fanden im November 2002 an der Universität Frankfurt am Main (*Mémoires en miroir*) und im April 2003 an der Universität de Girona (*Jorge Semprún o las espirales de la memoria*) statt.

la vie nicht mehr ein und beschäftigt sich in erster Linie mit *Le grand voyage* und *Quel beau dimanche!*, wobei das übrige bis zu dem Zeitpunkt bestehende Werk Sempruns miteinbezogen wird.

⁴⁸ Marie-Linda Ortega: »La littérature: une question d'accent«, in: *Autour de Semprun. Travaux et recherches de l'UMLV* n.s. (2003), S. 21–31. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch bereits Thomas Klinkert in seinem Aufsatz zu *L'écriture ou la vie*. (Vgl. Thomas Klinkert: »Quand la ›neige d'antan‹ efface la ›langue originaire‹. À propos du bilinguisme de Jorge Semprún«, in: Jeanne Bem/Albert Hudlett (Hg.): *Écrire aux confins des langues*, Actes du colloque de Mulhouse, 30 janvier – 1er février 1997, Creliana h.s. 1 (2001), S. 128–137)

1.3 Erkenntnisinteresse und These

Eine für den Leser a priori unvorstellbare Erfahrung – die Konzentrationslagererfahrung – stellt laut Semprun den Ausgangspunkt, den Ursprung seines Ichs dar. Das Erkenntnisinteresse der Arbeit richtet sich auf die Art und Weise, wie es Semprun gelingt, die ›Wahrheit‹ dieses Ichs zu erzählen bzw. dem Leser diese ›Wahrheit‹ trotz des fundamentalen Erfahrungunterschieds vorstellbar zu machen. Notwendige Voraussetzung, um das von Semprun Erzählte überhaupt verstehen zu können, ist es, seine Texte nicht als einheitliches Sprechen zu begreifen und somit das in den Texten auftretende Ich nicht als statisch-fixe, sondern als zwar kohärente, aber jedenfalls prozessuale Größe zu betrachten. Jeder einzelne Text bringt grundsätzlich eine eigene Wahrheit hervor – diese befindet sich in einem komplexen Verhältnis von Affirmation und Negation gegenüber den anderen Texten. Wenn es also in *L'écriture ou la vie* heißt: »On peut toujours tout dire, le langage contient tout« (EV, 26), lässt sich dies nicht automatisch auf das Aussagesubjekt in *Le grand voyage* zurückprojizieren. Viel eher muss davon ausgegangen werden, dass eine solche Aussage dem Ich des ersten Textes überhaupt noch nicht entsprochen hätte. Denn die umfassende Sagbarkeit ist nicht von Anfang an gegeben, vielmehr ist das Schreiben Sempruns als fortschreitende erzählerische Annäherung an den miterlebten Tod von Buchenwald zu sehen, die untrennbar mit der sich ausbildenden Identitätskonzeption als Zeuge verbunden ist. Erst in dem Moment, in dem sich Semprun als Zeuge definiert, kann er auch darüber sprechen. Solange seine kommunistisch-politische Identität prägend ist – in *Le grand voyage* und in negativer Weise in *Quel beau dimanche!* – muss der größte Teil der Lagererfahrung ungesagt bleiben bzw. kann nur indirekt angedeutet werden. Die einzelnen Texte stellen somit Etappen auf diesem Weg dar.

Parallel zu der Selbstdefinition als Zeuge und der damit einhergehenden Verpflichtung zu schreiben vollzieht sich Sempruns Hinwendung zur Literatur als identitäts- und sinnstiftendem Universum, das ihm, insbesondere nach der Lossagung vom Kommunismus, zu einem metaphysischen System wird. Die Texte sind von einer extrem großen Zahl an intertextuellen Anspielungen, Zitaten und Reflexionen über andere Texte und Autoren gekennzeichnet, die sich zudem in den letzten beiden Texten, *L'écriture ou la vie* und *Le mort qu'il faut*, drastisch erhöht.⁴⁹ Um über den in Buchenwald miterlebten Tod sprechen zu können und um das Sprechen über den Tod als Zentrum seines Lebens begreifen zu

⁴⁹ Zur Definition und Verwendungsweise des Begriffes ›Intertextualität‹ siehe 2.3.

können, muss Semprun – so meine These – seine Texte, und damit sein Ich, immer stärker in die Welt der Literatur einschreiben. Nur in Verbindung mit Literatur kann er die Wahrheit seines Ichs erkennen und ausdrücken. Sempruns Zeugenschaft ist somit nicht als extratextuelle, dem Schreiben vorausgehende Kategorie zu denken, sondern als Konzept, das sich erst im und durch das Schreiben herauskristallisiert. Dieses Konzept bewegt sich innerhalb eines genuin literarischen Feldes, tritt also erst durch (fremde) Literatur ins Bewusstsein und wird nur in Verbindung mit Literatur sagbar. Ermöglicht wird dieser Bewusstwerdungsprozess aufgrund des prononciert literarischen Zugangs, den Semprun wählt und der in direkter Opposition zu einem dokumentarischen Bezeugen steht. Dadurch erreichen die literarischen Zeugnisse Sempruns einen für den Bereich der KZ- und Shoah-Literatur⁵⁰ außergewöhnlich hohen Grad an Subjektivität und können dem Leser so eine ganz persönliche Seite des Erlebten vermitteln. Die Einbeziehung der intertextuellen Verweise in die Textinterpretation aber ist Voraussetzung, um die Entwicklungen, Widersprüche und Tendenzen in Sempruns Schreiben verstehen zu können.

1.4 Methodisches zur Arbeit

Die Gattungszuordnung der vier Texte Sempruns, um die es in der vorliegenden Arbeit geht, wirft Probleme auf, die – wie sich zeigen wird – eng mit der Poetik Sempruns und seiner Auffassung von Wirklichkeitsdarstellung verknüpft sind: Der Verlag Gallimard klassifiziert *Le grand voyage* als Roman, *Quel beau dimanche!*, *L'écriture ou la vie* und *Le mort qu'il faut* hingegen als Berichte.⁵¹ Von etwaigen wirtschaftlichen Motiven abgesehen, ließe sich die Einteilung mit der bis heute paradigmatischen Autobiographie-Definition Philippe Lejeunes begründen, derzufolge eine Autobiographie einen »récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité«⁵² darstellt. Damit der viel

⁵⁰ Zur verwendeten Begrifflichkeit siehe 2.1.1.

⁵¹ In der Sekundärliteratur wird unterschiedlich klassifiziert, in vielen Fällen wird auch *Quel beau dimanche!* als Roman bezeichnet.

⁵² Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil 1996 [1975], S. 14. Obwohl der Definitionsversuch von verschiedenen Seiten als mehr oder weniger beliebig und als rein präskriptiv kritisiert wurde, ist er zumindest für eine erste Orientierung nützlich und trifft auf die Texte Sempruns mehr oder weniger zu. Zur Kritik an Lejeune siehe beispielsweise: Paul de Man: »Autobiographie als Maskenspiel«, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, hrsg. v. Christoph Menke, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1993, S. 131–146, hier: S. 135.

zitierte »pacte autobiographique« vorliege, müssen Autor, Erzähler und Hauptfigur identisch sein: »Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture.«⁵³ Diese Forderung trifft auf die als »récit« eingestuften Texte *L'écriture ou la vie* und *Le mort qu'il faut* und – in eingeschränktem Maße – auf *Quel beau dimanche!* zu; in *Le grand voyage* unterscheiden sich der Name der Hauptfigur und der Name des Autors, folglich scheint hier ein klarer Fall von autobiographischem Roman vorzuliegen. Diesen definiert Lejeune folgendermaßen:

J'appellerai ainsi [roman autobiographique, Anm.] tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer.⁵⁴

Allerdings verhalten sich die Dinge in *Le grand voyage* komplizierter: Gérard, so der Name des Protagonisten, war nämlich *auch* der Deckname Sempruns während seiner Zeit in der Résistance und im Lager, das heißt, es handelt sich hierbei nicht um einen Namen für eine fiktive Figur, sondern um ein real existierendes Pseudonym.⁵⁵ Durch dieses Faktum erweist sich die Figur Gérard plötzlich nur mehr scheinbar als erfundene, oder anders gesagt: die damit einhergehende Fiktionalisierung findet bereits auf einer extratextuellen Ebene in Sempruns Leben statt. Gegen diese Sichtweise spricht wiederum, dass die Informationen, die der Leser benötigt, um all dies wissen zu können, nicht dem Text entnommen werden können, sondern sich erst in den späteren Texten und Kommentaren des Autors finden.⁵⁶ Wenn man also davon ausgeht, dass Fiktion ein relativer Begriff ist, »ein Text demnach nicht an und für sich, sondern in einem bestimmten historischen und sozialen Kontext [fiktional ist]«,⁵⁷ gibt es einen guten Grund anzunehmen, dass sich der Status von *Le grand voyage* im Laufe der Zeit tatsächlich geändert hat, da der autobiographische

⁵³ Lejeune, *Le pacte autobiographique*, S. 26.

⁵⁴ Ebd., S. 25.

⁵⁵ Lejeunes Ausführungen zum Thema Pseudonym beziehen sich hingegen auf Autoren-pseudonyme, also auf jene Fälle, in denen ein Autor unter einem anderen Namen ein Buch veröffentlicht. (Vgl. ebd., S. 24)

⁵⁶ Erst in *Quel beau dimanche!* erzählt Semprun die Geschichte »seines« Namens Gérard (vgl. QBD, 93 ff.). Anders verhält es sich mit der *Autobiografía de Federico Sánchez*, wo bereits im Text deutlich gemacht wird, dass Federico Sánchez keine fiktive Figur, sondern das Pseudonym Sempruns im spanischen Untergrund war.

⁵⁷ Matias Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: Beck 2002, S. 30.

Pakt vom Autor erst später angeboten wurde und demnach auch erst bei späterer Lektüre vom Leser eingegangen werden musste.

Noch komplizierter ist der Fall *Quel beau dimanche!*: Hier wird nämlich die von Lejeune als gegeben bzw. nicht-gegeben vorausgesetzte Identität zwischen der Hauptfigur, dem Erzähler und dem Autor zu einem zentralen Thema gemacht und eben nicht vorausgesetzt. Das einheitliche Ich wird in verschiedene Stimmen (je/tu) aufgespaltet, die Hauptfigur wird aus der Perspektive einer Nebenfigur als Gérard oder auch als »l'Espagnol« benannt. Gerade dieser Text verdeutlicht somit, dass der Versuch, den autobiographischen Pakt zwischen Autor und Leser mittels eines Identitätsbegriffes, der sich auf die bloße Übereinstimmung von Namen stützt, im Falle von Semprun – der in den Jahren seiner Untergrundtätigkeit die unterschiedlichsten Pseudonyme angenommen hatte – und also auch in dessen autobiographischem Schreiben zu kurz greift.

Unabhängig von den jeweiligen Namen des Ichs werden die vier Texte in der vorliegenden Arbeit jedoch dezidiert als autobiographische Äußerungen Sempruns verstanden; die Zuordnung zur Gattung Autobiographie erfolgt in erster Linie über die Funktion, welche die Texte übernehmen. Um diese bestimmen zu können, muss zuerst die Kommunikationssituation betrachtet werden, in der sich die Texte bewegen. Diese wird sowohl durch die Texte als auch durch die zahlreichen para- und metatextuellen Aussagen wie Interviews, Reden oder Essays bestimmt und lässt sich (vorläufig) darauf reduzieren, dass der Autor Jorge Semprun dem Leser unmissverständlich etwas über sich und das von ihm Erlebte mitteilen möchte, dass es sich also eindeutig um eine faktuale Kommunikationssituation handelt. »Autobiographie« wird somit in erster Linie als kommunikativer Prozess zwischen Autor und Leser verstanden.⁵⁸

Die Etablierung einer faktualen Kommunikationssituation besagt allerdings noch nichts hinsichtlich der sprachlichen Verfasstheit der Texte. Wie Semprun selbst immer wieder betont, geht es für ihn darum, dem Leser seine persönliche Wahrheit zu erzählen bzw. die Wahrheit so zu erzählen, dass sie für den Leser wahrscheinlich und damit glaubhaft, nachvollziehbar wird.⁵⁹ Das heißt, er bedient sich in seinem autobiographischen Schreiben verschiedener literarischer Mittel, fikionalisiert seine Erzählungen bewusst und absichtlich, um so an Überzeugungskraft zu gewinnen:

⁵⁸ Vgl. hierzu auch die Auffassung Elisabeth W. Bruss', der zufolge eine Autobiographie einen literarischen Sprechakt darstellt. (Elisabeth W. Bruss: »L'autobiographie considérée comme acte littéraire«, in: *Poétique* 17 (1974), S. 14–26)

⁵⁹ Semprun definiert »Wahrscheinlichkeit« in aristotelischer Manier als höhere Form der Wahrheit (»la vérité essentielle«), die es zu vermitteln gilt.

Dès le départ, j'avais pensé, même avant de songer à écrire une ligne, qu'il fallait construire une narration, qu'il fallait utiliser les procédés de la fiction narrative pour raconter la vérité et pour que la vérité devienne vraisemblable.⁶⁰

Gleichzeitig betont Semprun immer wieder, wo für ihn die unumstößlichen Grenzen der Erfindung liegen. Es gehe darum, nichts zu erfinden, was den objektiven historischen Fakten widerspreche und Revisionisten oder Negationisten in irgendeiner Weise dienlich sein könnte.⁶¹ Dieses Bemühen um faktische Korrektheit als Basis seiner Texte stellt gewissermaßen seinen kategorischen Imperativ dar.

Mit diesen Aussagen sind zwei Besonderheiten der Kommunikationssituation angesprochen, in der sich die Texte bewegen. Zum einen wird hier, im Gegensatz zu konventionellen Autobiographien, in denen das individuelle Leben eines Autors erzählt wird, immer auch ein Kollektivschicksal aufgerufen. Ein Autor, der seine Lagererfahrung erzählt, ist gezwungen, in Stellvertreterschaft für zahllose andere zu schreiben: »[...] die Erinnerungen eines Überlebenden müssen unwillkürlich auch immer Zeugnis ablegen vom Schicksal der unzähligen anderen, wovon nur der kleinste Teil überlebt hat. Indem er von sich schreibt, schreibt er auch über andere.«⁶² Obwohl in Sempruns Texten – wie erwähnt – der Fokus auf seinem individuellen Leben liegt und die Texte dadurch tatsächlich im vollen Wortsinn autobiographischen Charakter aufweisen, bilden natürlich auch hier der historische Sachverhalt der nationalsozialistischen Massenvernichtung und das Schicksal der anderen – vor allem jener, die nicht überlebt haben – die moralische Instanz, vor der sich die Texte zu verantworten haben. Begriffe wie ›Wahrheit‹ und ›Wahrscheinlichkeit‹ beziehen sich somit nicht mehr nur auf die Kommunikation zwischen Autor und Leser, sondern definieren sich in Abhängigkeit von den anderen Opfern. Die Kommunikationssituation, in der sich die Texte bewegen, lässt sich deshalb nicht auf die Vermittlung eines Lebens bzw. einzelner Lebensabschnitte einer Person einschränken, sondern sie erhält durch die Verantwortung, die der Autor den anderen Opfern gegenüber zu übernehmen hat, eine zusätzliche Komponente: Der einfache Adressatenbezug konventioneller Autobiographien wird hier – explizit oder implizit – zu

⁶⁰ AFMD: *Du témoignage à la narration littéraire*, S. 18.

⁶¹ »Quel que soit le raccourci narratif qu'on invente pour faire comprendre des choses, quel que soit le personnage qu'on invente fondé sur des personnages réels divers et variés, et qui deviennent tout à coup Kaminski ou Pierre et Paul, quelle que soit cette fusion, il ne faut jamais franchir cette limite: n'apporter aucun détail qui puisse être utilisé par les révisionnistes ou les négationnistes. Aucun. Voilà la limite absolue.« (Ebd., S. 19)

⁶² Willi Huntemann: »Zwischen Dokument und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten«, in: *Arcadia* 36 (2001), S. 21–45, hier: S. 31.

einem doppelten: Die Texte richten sich als Mitteilung an die Leserschaft und als Geste des Eingedenkens an die Getöteten.

Zum anderen wird im Bereich von KZ- und Shoah-Autobiographien die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen fiktionalen Erzählens zu einem integralen Bestandteil der jeweiligen Kommunikationssituation.⁶³ Die erste Frage, die sich daran unmittelbar anschließen lässt, ist, ob es überhaupt einen Unterschied zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem (oder faktuellem) Erzählen gibt. Manche Theoretiker wie der Begründer der Sprechakttheorie, John R. Searle, vertreten die Ansicht, dass es grundsätzlich »keine Eigenschaft des Texts« gibt, »die ihn als fiktionales Werk ausweise.«⁶⁴ Im Gegensatz dazu beschreibt Gérard Genette entlang der von ihm in seiner Erzähltheorie untersuchten Kategorien ›ordre‹, ›vitesse‹, ›fréquence‹, ›mode‹ und ›voix‹, dass – ohne Anspruch auf Ausnahmslosigkeit – in vielen Fällen doch Unterschiede zwischen einem ›récit fictionnel‹ und einem ›récit factuel‹ bestehen.⁶⁵ Beispielsweise argumentiert er (in Anlehnung an Käte Hamburger), dass die detaillierte Darstellung von Szenen und die genaue Wiedergabe von Dialogen dem Leser zu Recht den Eindruck von Fiktionalität vermitteln würden. Vor allem aber gebe die Kategorie ›Modus‹ Aufschluss über den Charakter einer Erzählung: So sind laut Genette sowohl interne als auch externe Fokalisierung wie auch Nullfokalisierung ohne Bekanntgabe der Quelle, woher der Erzähler sein Wissen bezieht, typisch für den ›récit fictionnel‹.

Ebenso unterscheidet Dorrit Cohn fiktionales von nicht-fiktionalem Erzählen u. a. aufgrund verschiedener Textsignale. Was die Wahl der Perspektive betrifft, gestalte sich der faktuale Diskurs, den sie am Beispiel der Historiographie exemplifiziert, eingeschränkter als der fiktionale: »It cannot present past events through the eyes of a historical figure present

⁶³ Zum Beispiel thematisiert dies Ruth Klüger im Kontext der Darstellung ihres Transportes von Theresienstadt nach Auschwitz: »In Filmen oder Büchern über solche Transporte, die ja seither relativ häufig fiktionalisiert worden sind, steht der Held nachdenklich am Fenster oder vielmehr an der Luke oder hebt ein Kind zur Luke, oder einer, der draußen ist, sieht einen Häftling an der Luke stehen. Aber in Wirklichkeit konnte nur einer da stehen, und der hat seinen Platz nicht so leicht aufgegeben und war von vornherein einer mit Ellbogen.« (Ruth Klüger: *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen: Wallstein 1992, S. 108)

⁶⁴ John R. Searle: »Der logische Status des fiktionalen Diskurses«, in: ders.: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie*, übersetzt von Andreas Kemmerling, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1982, S. 82–90, hier: S. 87.

⁶⁵ Vgl. Gérard Genette: *Fiction et diction*, Paris: Seuil 1991, S. 65 ff. Genette betont, dass diese Grenzen fließend sind, dass es darüber hinaus in keinem der beiden Bereiche eine Notwendigkeit für bestimmte narrative Kategorien und ihre Verwendungsweisen gibt und dass es sich bei wahrnehmbaren Unterschieden lediglich um Tendenzen ohne Anspruch auf Ausschließlichkeit handelt.

on the scene, but only through the eyes of the (forever backward-looking) historian-narrator.«⁶⁶ Außerdem vertritt sie die Auffassung, dass die im Bereich fiktionalen Erzählens grundlegende Dichotomie ›story‹ versus ›discourse‹ für das faktuale Erzählen zu kurz greift und um die Kategorie ›reference‹ erweitert werden muss.⁶⁷

Schwieriger als im Bereich der Historiographie gestaltet sich die prinzipielle Unterscheidbarkeit zwischen fiktional und faktual im Falle der Erzählungen in der ersten Person, scheint doch der autodiegetische Erzähler in einer Autobiographie weit weniger eingeschränkt in der Darstellung seines früheren Ichs als der ›Historiker-Erzähler‹ in der Darstellung der Vergangenheit. Innerhalb der Autobiographie-Theorie wird die Möglichkeit der Unterscheidung aufgrund distinktiver textueller Merkmale zwischen Ich-Roman und Autobiographie demnach auch vielfach abgelehnt: Für Elisabeth W. Bruss gibt es »aucune caractéristique«,⁶⁸ die Autobiographien aufweisen würden; aus der poststrukturalistischen Perspektive Paul de Mans stellt die Autobiographie bloß eine Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt, dar;⁶⁹ und auch bei Lejeune heißt es zumindest anfänglich: »Il faut bien avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence.«⁷⁰ Allerdings begründet Lejeune die Ununterscheidbarkeit nur damit, dass der Roman die Strategien der Autobiographie zur Erzeugung von Authentizität jederzeit imitieren könne. Daran zeigt sich, dass Lejeune eigentlich doch Differenzen auszumachen meint. In seiner 1986 erschienenen Studie *Moi aussi* relativiert er schließlich den früheren Befund dahingehend, dass in Autobiographien tendenziell die Sichtweise des erzählenden Ichs vorherrscht, während in Ich-Romanen meist die Perspektive des erlebenden Ichs dominiert.⁷¹

Betrachtet man das Textkorpus der vorliegenden Untersuchung, zeigt sich, dass hier tatsächlich Differenzen zwischen den einzelnen Texten festzustellen sind, die sich mit dem unterschiedlichen Grad an Fiktionalisierung erklären lassen. So unterscheidet sich *Le grand voyage* von den anderen Texten formal in mancherlei Hinsicht: Beispielsweise finden sich hier bedeutend weniger reflexive Passagen bzw. explizite Kommentare der Autorinstanz; die vorkommenden Figuren werden größtenteils nur

⁶⁶ Dorrit Cohn: *The Distinction of Fiction*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 119.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 110ff.

⁶⁸ Bruss: *L'autobiographie*, S. 18.

⁶⁹ de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*, S. 134.

⁷⁰ Lejeune: *Le pacte autobiographique*, S. 26.

⁷¹ Philippe Lejeune: *Moi aussi*, Paris: Seuil 1986.

mit Vornamen ausgestattet oder, wie der ›gars de Semur‹ und die ›femme juive de la rue de Vaugirard‹, überhaupt nicht mit Namen versehen; die gesamte Erzählung funktioniert situationsabstrakter, als geschlossenes System, d. h., die Kommunikationssituation zwischen Autor und Leser wird kaum explizit thematisiert, weder durch direkte Leserreden noch durch Erklärungen auf einer Metaebene, die das Erzählkontinuum unterbrechen würden; auch ist *Le grand voyage* der einzige Text, dessen eigene Entstehungsgeschichte im Text *nicht* reflektiert wird.

Diese beobachtbaren Besonderheiten lassen sich als Textsignale verstehen, welche *Le grand voyage* stärker einem fiktionalen als einem nicht-fiktionalen Erzählbereich zuordnen.⁷² Außer Frage steht, dass alle vier Texte auf den persönlichen Erfahrungen des Autors basieren, dass damit also nicht der prinzipielle ontologische Status des Erzählten (fiktiv versus real) betroffen ist. In einem ersten Schritt steht hier der pragmatische Status der Texte zur Diskussion, um den in der vorliegenden Arbeit praktizierten Umgang mit den Texten darzulegen. Aufgrund der angeführten Differenzen – die sich als bloß graduelle Verschiebungen darstellen und keinesfalls diametrale Punkte markieren – lässt sich eine Tendenz ablesen, die bei Semprun im Laufe seines Schreibens von stärker fiktionalem zu stärker faktuellem Erzählen führt. Wie bereits erwähnt, werden jedoch trotz der existierenden Unterschiede alle vier Texte als Teile einer autobiographischen, d. h. faktualen Kommunikationssituation betrachtet.⁷³

Allerdings soll hier keineswegs der Eindruck erweckt werden, dass die tatsächlichen Autobiographien *L'écriture ou la vie* und *Le mort qu'il faut* frei von Fiktion seien.⁷⁴ Eine solche Auffassung wäre allein schon in repräsentationslogischer Hinsicht unmöglich, impliziert doch jede Form der sprachlichen Gestaltung bereits einen gewissen Grad an Fiktionalisierung,⁷⁵ ebenso wie auch die Diskrepanz zwischen Erleben und

⁷² In den anderen Texten finden sich dagegen weniger Fiktionssignale; noch relativ viele in *Quel beau dimanche!*, bedeutend weniger in *L'écriture ou la vie* und *Le mort qu'il faut*. Symptomatisch für das hier Ausgeführte ist der Hinweis in *L'écriture ou la vie*: »Attention, je fabule.« (EV, 49), den Semprun in die Darstellung einer Szene einfließt. In *Le grand voyage* gibt es solche Kommentare nicht.

⁷³ Jorge Semprun selbst unterstützt diese Lesart, indem er in einem Interview (fast) sein ganzes literarisches Werk als autobiographisch bezeichnet: »Mes livres sont presque tous des chapitres d'une autobiographie interminable.« (Gérard de Cortanze: *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*, Paris: Gallimard (folio) 2004, S. 264)

⁷⁴ So Montserrat Mullor-Heymann: »Der verborgene Sinn einer absurden Sehnsucht: Jorge Semprun und Buchenwald«, in: Thomas Bremer/Jochen Heymann (Hg.): *Sehnsuchtsorte*, Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich, Tübingen: Stauffenburg 1999, S. 421–432, hier: S. 428.

⁷⁵ Der Pol nicht-fiktionales Erzählen ist also ohnehin nur ein theoretischer.

Erinnern, die für jede Autobiographie konstitutiv ist, bereits Fiktionalisierung bedeutet. Wendet man sich nun also in einem zweiten Schritt dem ontologischen Status des Ausgesagten zu, zeigt sich, dass auch die faktuale Erzählung Autobiographie nicht ohne Fiktion auskommen kann. Das gilt logischerweise im selben Maße für den Bereich der KZ- und Shoah-Erinnerungen: Wie James E. Young deutlich macht, stehen auch hier ›Fiktion‹ und ›Wahrheit‹ in keinem Oppositionsverhältnis, sondern sind untrennbar miteinander verbunden: »Die ›Fiktionen‹, die in den Berichten der Überlebenden auftauchen, sind keine Abweichungen von der ›Wahrheit‹, sondern Bestandteil der Wahrheit, die in jeder einzelnen Version liegt.«⁷⁶

Semprun selbst geht aber noch einen Schritt darüber hinaus: Er begreift Fiktion nicht nur als Bestandteil seiner (subjektiven) Wahrheit, sondern sogar als Voraussetzung, um diese überhaupt mitteilen zu können: »La réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie. C'est-à-dire vraisemblable« (EV, 336), reflektiert er in *L'écriture ou la vie*. Das heißt, es geht nicht nur um die notwendige Fiktionalisierung aufgrund der »Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung und der Darstellung«,⁷⁷ sondern um bewusste Erfindungen, welche die literarische Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben erfordert, will sie als wahrscheinlich gelten. Fiktion hat hier also – um mit Wolfgang Iser zu sprechen – die Funktion, die Wirklichkeit zu kommunizieren.⁷⁸ Durch diese Einschätzung rückt Semprun zumindest sein eigenes autobiographisches Schreiben in die unmittelbare Nähe von fiktionalem Schreiben bzw. begreift sein autobiographisches als fiktionales Schreiben, das mit genuin literarischen Mitteln und Strategien operiert.⁷⁹

Insgesamt lenken Sempruns poetologische Äußerungen die Aufmerksamkeit darauf, dass eine Autobiographie weniger beschriebenes als vielmehr geschriebenes Leben darstellt.⁸⁰ Das heißt, das autobiographische Subjekt besteht als solches nicht außerhalb des Textes, sondern geht erst als Objekt aus dem Text hervor. Aus poststrukturalistischer Sicht wird damit die Autobiographie zu einem ausschließlich selbstreferentiellen Verfahren, das keinen Bezug zur außertextlichen Wirklichkeit herzustellen

⁷⁶ Young: *Beschreiben des Holocaust*, S. 61.

⁷⁷ Ebd., S. 61.

⁷⁸ Vgl. Wolfgang Iser: »Die Wirklichkeit der Fiktion«, in: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München: Fink 1975, S. 277–324.

⁷⁹ Das gilt – wie sich zeigen wird – in selbem Maße auch für *L'écriture ou la vie* und *Le mort qu'il faut*; im Unterschied zu *Le grand voyage* wird in diesen zwei Texten die Fiktionalisierung aber immer wieder reflektiert und somit durchbrochen.

⁸⁰ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 16.

len vermag. Paul de Man betrachtet in diesem Sinne das Referenzobjekt als von der Redefigur bestimmt; das autobiographische Subjekt erscheint hier als ein bloß textgeneriertes und kann folglich auch kein Individuum außerhalb des Textes repräsentieren.⁸¹

Als theoretische Beschreibung von Autobiographie steht diese Sichtweise im Widerspruch zur hier vertretenen Auffassung von Autobiographie als Kommunikationsprozess, dessen referentieller Charakter nicht angezweifelt wird. Sie ist in ihrer Absolutheit alleine schon deshalb abzulehnen, weil weder Sempruns Deportation nach Buchenwald noch die von ihm beschriebenen Leichenberge bei der Befreiung ein reines Diskursphänomen sind. Auch repräsentiert das autobiographische Subjekt der Texte ganz offensichtlich das Individuum Jorge Semprun, wie es in Interviews, Reden oder Kommentaren erscheint.

Allerdings ist der poststrukturalistische Ansatz produktiv für den textanalytischen Umgang mit den autobiographischen Texten, wie er in der vorliegenden Untersuchung praktiziert wird: Die Texte werden demzufolge nicht als realitätsgetreue Lebensbeschreibungen, sondern als autonome Kunstwerke hinsichtlich ihrer diskursiven Verfasstheit betrachtet – und gleichzeitig werden die Texte als komplexe Aussagen im Rahmen einer faktualen Kommunikationssituation zwischen Autor und Leser verstanden.

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht folglich der Text: Sämtliche Phänomene sollen zunächst als textuelle betrachtet werden. Wenn also beispielsweise von Identitätskonzepten die Rede ist, dann meint dies nicht die Selbstsicht des realen Autors Jorge Semprun, sondern die Ich-Konzeption, wie sie aus dem Text hervorgeht, wie sie also dem impliziten Autor zugeschrieben werden kann. Wiewohl kein Zweifel daran besteht, dass die textuelle Autorinstanz ebenso wie der Erzähler und der Protagonist auf den realen Autor verweisen, dass es also um die Erfahrungen und Sichtweisen Jorge Sempruns geht, will und kann die hier vorgenommene Analyse nur Aussagen über den Text treffen und unternimmt folglich auch nicht den Versuch, dem Text Vorgängiges zu eruieren. Die

⁸¹ Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*, S. 132f. Im Lichte der eigenen Biographie Paul de Mans erscheint seine Autobiographie-Theorie jedoch nicht unproblematisch: De Man hatte zwischen 1940 und 1942, während der deutschen Besatzung Belgiens, für eine von den Nationalsozialisten kontrollierte Zeitung in Brüssel geschrieben. Unter den Artikeln fanden sich nicht nur Lobreden auf kollaborierende französische Schriftsteller, sondern auch Beiträge, die antisemitische Töne anschlugen. Nach seiner Emigration in die USA verschwieg de Man diesen Teil seiner Vergangenheit und leugnete stets jede Art von Kollaboration. (Vgl. Richard J. Evans: *Fakten und Fiktionen. Über die Grundlagen historischer Erkenntnis*, aus dem Englischen von Ulrich Speck, Frankfurt a. Main/New York: Campus, 1998, S. 222 ff.)

Studie versteht sich also in erster Linie als konkrete Analyse⁸² und Interpretation der Buchenwald-Texte Jorge Sempruns. Die Texte fokussieren die Erfahrung der nationalsozialistischen Massenvernichtung im Spiegel einer Ich-Identität und tragen dazu bei, das Gedächtnis von Shoah und Konzentrationslager zu bewahren und weiterzugeben. Diese Leistung gilt es sichtbar zu machen.

⁸² Die erzähltheoretische Terminologie beruht, wenn nicht anders angegeben, auf: Gérard Genette: *Figures III*, Paris: Seuil 1972, und *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil 1983.

2 THEORETISCHE GRUNDLAGEN

2.1 Literatur und Shoah

2.1.1 KZ- und Shoah-Literatur: eine Ortsbestimmung

Bis heute ist eine unüberschaubar große Zahl an Texten, die sich mit den nationalsozialistischen Konzentrationslagern auseinandersetzen, erschienen. Zu den unmittelbar nach dem Ende des Nationalsozialismus geschriebenen, mehr oder weniger literarisierten Zeugenberichten kamen im Laufe der Zeit viele weitere Erinnerungsberichte, autobiographische Texte, Romane oder Filme hinzu, längst nicht mehr alle von ausschließlich direkt Betroffenen verfasst.⁸³ Texte wie jene Primo Levis, Elie Wiesels, Fred Wanders, Jean Améry's, Ruth Klügers oder Imre Kertész' bilden den »Grundstock zu einer Bibliothek der Holocaust-Literatur«, aber Texte wie jene Sempruns und in weiterer Folge beispielsweise das Theaterstück *Die Ermittlung* von Peter Weiss, der in der Nachkriegszeit spielende Roman *Quoi de neuf sur la guerre!* von Robert Bober, Sarah Kofmans autobiographisches Fragment *Rue Ordener Rue Labat* oder ein Film wie Roberto Benignis *La vita è bella* gehören »irgendwie auch« dazu.⁸⁴ Die Texte der Überlebenden bilden heute nur noch »einen Zweig einer Erinnerungskultur, in der immer extensiver, subtiler und bewußter bezeugt und das Bezeugte analysiert wird.«⁸⁵ Angesichts der historischen Situation, dass es in wenigen Jahren keine Überlebenden der Shoah mehr geben wird, dass es, wie Semprun sagt, dann niemanden mehr geben wird, der die Lager »mit Fleisch und Blut«⁸⁶ bezeugen kann, kommt den Tex-

⁸³ Parallel dazu ist in der Forschung der letzten Jahre eine verstärkte Hinwendung zum Schreiben der nachfolgenden Generation(en) zu konstatieren. Vgl. beispielsweise Schubert: *Notwendige Umwege*; Susanne Düwell: »Fiktion aus dem Wirklichen«. *Strategien autobiographischen Erzählens im Kontext der Shoah*, Bielefeld: Aisthesis 2004; Timo Obergöker: *Ecritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire: Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Frankfurt a. Main: Peter Lang 2004; Birgit Schlachter: »Comment représenter cette absence«. *Schreibweisen der Abwesenheit nach der Shoah*, Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2004.

⁸⁴ Jan Strümpel: »Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – »Normalität« und ihre Grenzen«, in: *Text + Kritik* 144 (1999), S. 9–17, hier: S. 10.

⁸⁵ Ebd., S. 10.

⁸⁶ Norbert Gstrein/Jorge Semprun: *Was war und was ist*, Reden zur Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung am 13. Mai 2001 in Weimar, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2001, S. 14.

ten der Augenzeugen eine erhöhte Bedeutung zu – und gleichzeitig muss auch die literarische Auseinandersetzung durch nachfolgende Generationen weitergehen, damit die Erinnerung lebendig bleibt.⁸⁷

Betrachtet man die bis heute existierenden Texte der autobiographischen KZ- und Shoah-Literatur aus über fünfzig Jahren, lässt sich, so Christian Angerer, im Laufe der Zeit eine Tendenz hin zur »Individualisierung und Differenzierung der Erinnerung«⁸⁸ feststellen, die in engem Zusammenhang mit dem Funktionswandel dieser Texte steht. Während in frühen Texten, beispielsweise in Primo Levis *Se questo è un uomo* oder Robert Antelmes *L'espèce humaine*, versucht wurde, detailliert und auch mit dem Anspruch auf »objektive« Dokumentation von den Geschehnissen in den Lagern zu berichten sowie den allgemeingültigen Gehalt der persönlichen Erfahrung sichtbar zu machen, steht in späteren Texten mehr die Individualität der Erfahrung bzw. die Erfahrung im Kontext eines individuellen Lebens im Vordergrund. Charakteristisch für diese Veränderungen ist, dass nunmehr verstärkt ein »Ich« anstelle des »Wir« der früheren Texte eingesetzt wird und dass sich die Texte nicht mehr auf die Darstellung der Zeit im Lager beschränken, sondern die subjektive Bedeutung der Lagererfahrung im Zusammenhang des ganzen Lebens beschreiben. Texte wie jene Sempruns könnte man – so Angerer – einer »zweiten Generation« von KZ-Literatur zurechnen, die die Bücher der »ersten Generation« voraussetzt, auf deren Leistungen aufbaut und ihre eigenen Anliegen in Auseinandersetzung mit den Vorgängern definiert.⁸⁹ Ruth Klüger, deren 1992 erschienenes Erinnerungsbuch *weiter leben* ebenso zu diesen späteren Texten zu zählen ist, erläutert die veränderten Schreibbedingungen (insbesondere die Gründe für den Verzicht auf Gräuelszenen in ihrem Buch) in einem Interview:

Ich schreibe von unserem Erinnern an das Vergangene und muß nicht wiederholen, was schon geschrieben ist. Das bedeutet aber auch, und ich glaube, das ist schon wichtig, daß da 40 oder 50 Jahre lang Schrifttum vorhanden ist, auf das ich mich beziehen kann. Ich muß nicht noch einmal schlecht das machen, was Primo Levi so gut gemacht hat. Mein Buch ist ein Buch der 90er Jahre. Je mehr Zeit vergeht, desto weniger wird es nötig sein, diese Details zu beschreiben, und

⁸⁷ Vgl. hierzu Sempruns Aussage: »Alors il faut que les romanciers prennent la parole. Je sais que c'est une chose qui parfois provoque une certaine inquiétude. Moi personnellement, je suis absolument tranquille et partisan, anxieux, impatient de voir la fiction prendre le relais. Parce que s'il n'y a pas de fiction, d'une certaine façon, la mémoire va s'évanouir, la mémoire directe. La seule façon de maintenir vivante la mémoire directe et charnelle, c'est la fiction.« (AFMD: *Du témoignage à la narration littéraire*, S. 16)

⁸⁸ Angerer: »Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung«, S. 63 ff.

⁸⁹ Ebd., S. 64.

je öfter sie dann noch beschrieben werden, desto mißtrauischer kann man werden. Also, auch hier gibt es einen Kontext. Es war am Anfang schon notwendig zu beschreiben, was in den Lagern vor sich ging.⁹⁰

Die Verschiebungen innerhalb dieser Literatur fassen Reto Sorg und Michael Angele unter dem Schlagwort der »postfaktischen Shoah-Autobiographie« zusammen, einem autobiographischen, also im wesentlichen faktualen Schreiben, das sie wie folgt charakterisieren: Die Texte haben sich vom Anspruch, das Ereignis der Shoah zu beweisen, emanzipiert; sie inszenieren und reflektieren die Spannung zwischen erlebendem und erzählendem Ich; Thema der Darstellung sind die Wechselwirkung von Vergangenheit und Gegenwart; die Texte beziehen sich auf andere Texte, die auf die Shoah referieren; sie signalisieren, dass ihr Sprechen metaphorisch und wesentlich zeichenhaft ist; die Texte reflektieren die eigene Metaphorik und Rhetorik und sind autoreferentiell; die Texte erheben nicht den Anspruch, über einen bestimmten Gegenstand die Wahrheit auszusagen, sondern verstehen sich mit ihrem (mehr oder weniger ausgeprägten) fiktionalen Gehalt als ein Bestandteil der Wahrheit.⁹¹ Das heißt also, es geht in diesen Texten nicht mehr um eine möglichst genaue Dokumentation der Ereignisse, sondern um eine individuelle Auseinandersetzung mit dem Erlebten.

Paradigmatisch im Bereich der KZ- und Shoah-Literatur, zumindest für die Texte von Überlebenden, ist der Begriff der Zeugenschaft.⁹² Die allermeisten Überlebenden, die über ihre Erfahrungen schreiben, bezeichnen sich in erster Linie nicht als Schriftsteller, sondern als Zeugen.⁹³

⁹⁰ »Ich komm nicht von Auschwitz her, ich stamm aus Wien«. Ruth Klüger im Gespräch mit Klaus Naumann«, in: *Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung* 6 (1993), S. 27–45, hier: S. 45. Auch in *weiter leben* reflektiert sie ihren eigenen Standort innerhalb der Lagerliteratur: »Es ist unsinnig, die Lager räumlich so darstellen zu wollen, wie sie damals waren. Aber fast so unsinnig ist es, sie mit Worten beschreiben zu wollen, als liege nichts zwischen uns und der Zeit, als es sie noch gab. Die ersten Bücher nach dem Krieg konnten das vielleicht noch, jene Bücher, die damals niemand lesen wollte, aber gerade sie sind es, die unser Denken seither verändert haben, so daß ich heute nicht von den Lagern erzählen kann, als wäre ich die erste, als hätte niemand davon erzählt, als wüßte nicht jeder, der das hier liest, schon so viel darüber, daß er meint, es sei mehr als genug, und als wäre dies alles nicht schon ausgebeutet worden – politisch, ästhetisch und auch als Kitsch.« (Klüger: *weiter leben*, S. 79)

⁹¹ Reto Sorg/Michael Angele: »Selbsterfindung und Autobiographie«, in: Henriette Herwig/Irmgard Wirtz/Stefan Bodo Würffel (Hg.): *Lese-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit*, Tübingen/Basel: 1999, S. 325–345, hier: S. 331 f.

⁹² In den letzten Jahren ist vermehrt eine Ausweitung des Begriffes auch auf nachfolgende Generationen feststellbar. Vgl. beispielsweise Katja Schubert (*Notwendige Umwege*), die ihrer Studie einen erweiterten Zeugenbegriff zugrunde legt und die Vorzüge einer generationsübergreifenden Lektüre hervorhebt.

⁹³ Vgl. Annette Wieviorka: *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris: Plon 1992 S. 159 ff.

Eng damit verbunden ist die Frage nach der Zugehörigkeit von KZ- und Shoah-Literatur zur Literatur im Allgemeinen bzw. die Frage nach dem ›Ort‹ dieser Literatur. Um diese Frage beantworten zu können, muss zuerst geklärt werden, was unter KZ- und Shoah-Literatur verstanden wird: Dabei gilt es zunächst einmal den Bezugsgegenstand differenziert zu betrachten. Die nationalsozialistischen Konzentrationslager wie Buchenwald, Mauthausen oder Dachau unterschieden sich fundamental von den Vernichtungslagern Auschwitz-Birkenau, Treblinka, Sobibor, Belzec und Chelмно. Während erstere hauptsächlich zur Inhaftierung und Ausbeutung politischer Gegner bestimmt waren, hatten letztere die industrialisierte Vernichtung vor allem jüdischer Menschen zum Ziel. Die Lager Auschwitz und Majdanek waren sowohl Konzentrations- als auch Vernichtungslager: So ist das Stammlager Auschwitz I zum Typ der Konzentrationslager zu zählen, während Auschwitz II (Birkenau) das größte der Vernichtungslager darstellte.⁹⁴ Diese Unterscheidung ist Voraussetzung, um die Bedeutung der Termini ›Lagerliteratur‹ oder ›KZ-Literatur‹ bzw. ›Shoah-Literatur‹ überhaupt zuordnen zu können. Mit der Shoah in Verbindung kam das System der Konzentrationslager vor allem gegen Ende des Krieges, als die Lager im Osten wegen der vorrückenden Roten Armee nach und nach evakuiert wurden und die dem Vernichtungsprogramm Entkommenen auf so genannten ›Todesmärschen‹ in die verschiedenen Konzentrationslager im Reichsinneren gebracht wurden. Aber auch schon davor gab es Austausch zwischen den Lagersystemen. Beispielsweise wurden ab Mai 1944 tausende ungarische Juden von Auschwitz nach Buchenwald bzw. ›Dora‹ zum Arbeitseinsatz gebracht; umgekehrt wurden kranke und schwache jüdische Häftlinge aus Buchenwald zur Vernichtung nach Auschwitz geschickt, solange die Gaskammern dort noch in Betrieb waren.⁹⁵ Dies ist ein Grund dafür, dass in vielen Texten von Überlebenden der Konzentrationslager auch die Shoah bezeugt wird. Ein weiterer Grund für die Überschneidung ist darin zu sehen, dass die Ausdifferenzierung der Erfahrung (wie im übrigen auch die Ausdifferenzierung der Häftlingsgesellschaft innerhalb der Geschichts- und Sozialwissenschaft) eine Entwicklung darstellt, die erst in den letzten Jahren einsetzte. In den frühen Texten findet sich häufig der Anspruch, für alle Opfer des nationalsozialistischen Terrors zu sprechen und die ideologischen Gemeinsamkeiten der in den verschiedenen Lagern betriebenen

⁹⁴ Einen Überblick über die verschiedenen nationalsozialistischen Lagertypen bietet: Gudrun Schwarz: *Die nationalsozialistischen Lager*, Frankfurt a. Main: Fischer TB 1996.

⁹⁵ Vgl. *Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945. Begleitband zur ständigen historischen Ausstellung*, hrsg. v. der Gedenkstätte Buchenwald, Göttingen: Wallstein 1999, S. 164ff.

NS-Vernichtungspolitik zu betonen. Beispielsweise schreibt der Buchenwald-Überlebende David Rousset in *L'univers concentrationnaire*, einem der ersten Zeugnisse, das in weiterer Folge maßgeblich den Gedächtnisdiskurs in Frankreich beeinflusst hat: »Entre ces camps de destruction [p. ex. Birkenau, Anm.] et les camps ›normaux‹, il n'y a pas de différence de nature, mais seulement de degré.«⁹⁶

Wenn im deutschsprachigen Raum von ›Lagerliteratur‹ und in Frankreich – in Anlehnung an Roussets Buch – von ›littérature concentrationnaire‹ die Rede ist, wird zumeist die politische Dimension der Lagererfahrung fokussiert; der Terminus ›Holocaust-Literatur‹ oder ›Shoah-Literatur‹ bezieht sich hingegen auf die jüdische Geschichte.⁹⁷ Während sich diese Bezeichnungen auf das externe Kriterium des Themas dieser Literatur beziehen, liegt der ebenfalls zu findenden Bezeichnung ›Zeugnisliteratur‹ (in Frankreich: ›littérature de témoignage‹) ein internes, formales Kriterium zugrunde, das vor allem für die vergleichende Genozidforschung von Vorteil ist.⁹⁸ Wirklich zufriedenstellend scheint keiner der vielen Begriffe zu sein. Da der Gegenstandsbereich nicht klar zu umreißen ist, ist auch eine treffende Bezeichnung dafür nur schwer zu finden.⁹⁹

Hinzu kommt, dass nicht nur die Bezeichnung für das Phänomen problematisch ist, sondern das Phänomen selbst: »Viele werden den Titel dieses Buches blasphemisch finden«, schreibt Sem Dresden in der Einleitung zu *Holocaust und Literatur*.¹⁰⁰ Mit dem Ausdruck ›blasphemisch‹ wird eine Auffassung konnotiert, die vor allem im Bereich der Texte jüdischer Überlebender eine Rolle spielt: die Vorstellung von Zeugnis ablegen in einem religiösen Sinn. Gleichzeitig wird dabei der Begriff ›Literatur‹ auf Fiktion oder Schöne Literatur eingeschränkt. Insbesondere Elie Wiesel ist als Proponent dieser Auffassung zu nennen. Tatsächlich geht es bei ihm

⁹⁶ David Rousset: *L'univers concentrationnaire*, Paris: Hachette 1998 [1946], S. 57.

⁹⁷ Vgl. Karla Grierson: *Discours d'Auschwitz. Littérarité, représentation, symbolisation*, Paris: Champion 2003, S. 63ff.

⁹⁸ Vgl. Catherine Coquio: »La ›vérité‹ du témoin comme schisme littéraire«, in: *La licorne (Les camps et la littérature)* 51 (1999), S. 55–79, hier: S. 64. Gattungstheoretische Überlegungen stellt Jean-Louis Jeannelle an und kommt dabei, ausgehend von Philippe Lejeunes Autobiographie-Definition zu folgender Charakterisierung der Gattung »témoignage«: »récit rétrospectif en prose qu'un individu fait d'un événement circonscrit ayant marqué son existence, afin d'en certifier les conséquences ou d'en tirer un message destiné à être largement diffusé.« (Jean-Louis Jeannelle: »Pour une histoire du genre testimonial«, in: *Littérature* 135 (2004), S. 87–117, hier: S. 94)

⁹⁹ Um den Texten vorausgehende unterschiedliche Erfahrungen nicht einzuebnen und trotzdem die Gemeinsamkeiten dieser Literatur zu betonen, wird in der vorliegenden Arbeit von ›KZ- und Shoah-Literatur‹ gesprochen.

¹⁰⁰ Sem Dresden: *Holocaust und Literatur*, aus dem Niederländischen übersetzt von Gregor Seferens und Andreas Ecke, Frankfurt a. Main: Jüdischer Verlag 1997, S. 7.

weder um die prinzipielle Darstellbarkeit noch um Fragen der Ästhetik, wenn er die Existenz von Holocaust-Literatur schlichtweg negiert: »La littérature de l'holocauste? Le terme même est un contresens. [...] Un roman sur Auschwitz n'est pas un roman ou n'est pas sur Auschwitz.«¹⁰¹ Wiesel versteht demnach unter Literatur ausschließlich Romane, d. h. fiktionale Literatur. Sein eigenes Buch *La nuit*, eine in ästhetischer Hinsicht zweifellos als literarisch zu bezeichnende Auseinandersetzung mit seiner Auschwitz-Erfahrung, widerspricht dieser Aussage seiner Ansicht nicht, stellt der Text ja keinen Roman, sondern einen Zeugenbericht dar. Elie Wiesel verknüpft also die Frage nach der Existenz von Holocaust-Literatur direkt mit der Frage nach der Autorschaft: Einzig Darstellungen, die auf persönlicher Erfahrung basieren, seien »über Auschwitz« – und diese situieren sich außerhalb eines literarischen Feldes.¹⁰² Wiesel bezieht sich also weniger auf die Ästhetik als auf das Wesen der Texte. Es geht ihm nicht primär um die Opposition (literarischer) Roman versus (nicht literarischer) Zeugenbericht, sondern vielmehr um die Opposition Zeugenbericht – oder genauer: Zeugnis – versus Literatur.¹⁰³ Das heißt, auch wenn ein solches Zeugnis die Form eines literarischen Werkes aufweist, kann es dieser Auffassung zufolge kein Objekt literaturwissenschaftlicher Betrachtung sein. Zeugnisse über die Shoah – so die Implikation – sind in ihrer Einzigartigkeit unantastbar, sie sind mit literarischen Kriterien nicht zu beschreiben und entziehen sich somit literarischer wie überhaupt jeglicher Kritik.

Generell ist festzustellen, dass die verschiedenen, dem Zeugnisbegriff inhärenten Dimensionen den Umgang mit KZ- und Shoah-Literatur maßgeblich prägen und bisweilen eine adäquate, d. h. den *Texten* angemessene Betrachtung verhindern. Elie Wiesel setzt in seiner Herangehensweise, wie oben deutlich wurde, die jüdisch-religiöse Dimension des Zeugnisses absolut. Aus dieser Perspektive ist ein Zeugnis als dreifach sakral zu betrachten: Zum Gebot des Sich Erinnerns fügt sich das Schreiben als das Hinterlassen einer Spur, die in weiterer Folge exakt und unverfälscht zu perpetuieren ist. Das Zeugnis ist somit als Spur, als Text und als Ausdruck

¹⁰¹ Elie Wiesel: *Un juif, aujourd'hui. Récits, essais, dialogues*, Paris: Seuil 1977, S. 190f.

¹⁰² In diesem Sinne heißt es bei Wiesel: »Dans ce domaine singulier, l'imaginaire ne vaut pas le vécu: le récit d'un menuisier évadé de Treblinka contient plus de puissance évocatrice que la plus riche des imaginations.« (Ebd., S. 194)

¹⁰³ Karla Grierson weist zudem darauf hin, dass gerade in der Sekundärliteratur die Bezeichnung »témoignage« oft auch in ästhetischer Hinsicht als Oppositionsbegriff zu »littérature« verwendet wird: »[le terme »témoignage« [...] revient pourtant le plus souvent à prétendre tacitement que l'expérience relatée dans un récit écrit n'a pas de support scripturaire et esthétique.« (Grierson: *Discours d'Auschwitz*, S. 126)

einer Zugehörigkeit als sakral zu betrachten.¹⁰⁴ Eine solche Verabsolutierung der religiösen Dimension¹⁰⁵ im Umgang mit Shoah-Zeugnissen hemmt jedoch die erkenntnisfördernde Auseinandersetzung mit den Texten und widerspricht zudem der kommunikativen Absicht vieler Schreibender, die sich mit ihrer Erfahrung an eine Leserschaft richten und so – implizit oder explizit – auf die Mitarbeit des Lesers angewiesen sind.

Ebensowenig gerecht wird man den Texten, wenn man sie einem juristischen Zeugnisbegriff und damit einer Wahr-Falsch-Logik unterwirft. Auf diese Weise werden die Texte auf ihren historiographischen Status als Zeugenaussagen reduziert und, wie Sigrid Weigel schreibt, »ihrer Klage-Momente beraubt«.¹⁰⁶ Außerdem gehe es, so Burkhard Liebsch, in philosophischer Hinsicht viel eher als um eine bloße Aussage um ein »Zeugnis-geben«:

Das Zeugnis-geben begann mit der Wahrnehmung des Geschehens und bedurfte einer oft langwierigen nachträglichen Realisierung der Bedeutung des Wahrgenommenen, bevor der Zeuge ein schriftliches Zeugnis aus der Hand geben konnte, das heute »für sich selbst sprechen« muß. Das juristische, auf Akte und Aussagen fixierte Verständnis des Zeugnisses wird dieser Geschichtlichkeit des Zeugnisgebens nicht gerecht.¹⁰⁷

Inhaltlich betrachtet heißt Zeugnis-geben aber auch, dass »jenseits des Gesagten das eigentlich *zu Sagende* stets noch *zu sagen bleibt*. Nie wird es ein definitives Zeugnis, einen endgültigen Text über die Shoah geben.«¹⁰⁸ Das Bezeugte lässt sich also nicht auf das Gesagte einschränken, vielmehr handelt es sich dabei um die Weitergabe einer Wahrheit, die vom Leser im Prozess der Lektüre angenommen werden muss. »Wir Nicht-Überlebenden, ›Normalsterblichen«, an die die Zeugnisse adressiert sind, werden

¹⁰⁴ Vgl. Catherine Coquio: »L'émergence d'une ›littérature‹ de non-écrivains: les témoignages de catastrophes historiques«, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 103,2 (2003), S. 342–363.

¹⁰⁵ Noch stärker auf seine Funktion als (Glaubens-)Bekenntnis festgelegt erscheint das Zeugnis aus christlich-religiöser Sicht, wo die Verinnerlichung des zu Bezeugenden durch den Zeugen eine größere Rolle spielt. (Vgl. Ricœur: *L'herméneutique du témoignage*, S. 118 ff.)

¹⁰⁶ Sigrid Weigel: »Telescopage im Unbewussten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999, S. 255–279, hier: S. 277, sowie dies., »Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ›identity politics‹, juristischem und historiographischem Diskurs«, in: *Einsteins Forum*, Jahrbuch 1999, Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 111–135, hier: S. 119.

¹⁰⁷ Burkhard Liebsch: »Zeugnis und Überlieferung. Eine Skizze«, in: Bernhard Waldenfels/Iris Därmann (Hg.): *Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik*, München: Fink 1998, S. 317–328, hier: S. 324.

¹⁰⁸ Ebd., S. 326.

so, ob wir es wollen oder nicht, zum einzigen Beistand der zu sagenden Wahrheit gegen deren Tod im Vergessen oder im gesagten Wort.«¹⁰⁹

Aus rezeptionsästhetischer Perspektive lässt sich die bezeugte Wahrheit nur erfassen, wenn man die Zeugnisse auch dahingehend befragt, was als methodische Konsequenz einen textwissenschaftlichen Umgang mit den Zeugnissen bedingt. Dennoch sind, wie Catherine Coquio verdeutlicht, Zeugnisse über die Shoah nicht automatisch der Literatur zuzurechnen. Sie begreift die in den Zeugnissen zum Ausdruck kommende Wahrheit als »schisme littéraire« und betont, dass die Zeugnisse der Literatur gleichzeitig angehören und nicht angehören:

La survie dont témoigne l'écrivain fait arracher à la réalité toute-puissante de l'éradicateur un réel porteur d'un sens autre – qui, éthiquement transmué par le texte, c'est-à-dire *approprié* en discours singulier, deviendra la »vérité« suspendue du témoin. C'est la tension à l'œuvre, dans le témoignage, entre dépropriation historique et appropriation poétique, qui le fait appartenir et désappartenir à la littérature.¹¹⁰

Zeugnisse seien nur in einem Zwischenbereich zu erfassen: zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven, zwischen Narration und Kognition sowie zwischen Leben und Literatur. Es handelt sich bei den Texten um poetische Rekonstruktionsversuche einer Vorstellung vom Menschlichen, denen die tatsächliche Negierung dieser Vorstellung vorausgegangen ist. In diesem Sinne bezeugen die Texte in erster Linie »la »vérité« humaine de tels *événements* destructeurs.«¹¹¹ Und erst in einem zweiten Schritt vollzieht sich ihre Zugehörigkeit zur Literatur:

La littérature de témoignage constitue bien un corpus spécifique et un genre nouveau. Mais elle appartient de part en part à la littérature dès lors que le témoignage de l'inhumain – c'est-à-dire la subjectivation d'une expérience de la mort, mais aussi de la mort de la mort – fait rejoindre au témoin la »vérité de la vie«, ou »vérité du monde«, qu'il partage avec le lecteur.¹¹²

Gegen diese Definition von Zeugnisliteratur lässt sich einwenden, dass der Begriff der Zeugenschaft sehr eng gefasst wird und die »littérature de témoignage« somit auf einen Kernbereich eingeschränkt wird. Auch stellt sich die Frage, ob die Vorstellung von Zeugnisliteratur hier nicht als zu absolut und statisch verstanden wird. Die Veränderungen innerhalb der KZ- und Shoah-Literatur im Laufe der Zeit ebenso wie die Tatsache, dass sich die Texte vielfach aufeinander beziehen, bleiben unberücksichtigt.

¹⁰⁹ Ebd., S. 327f.

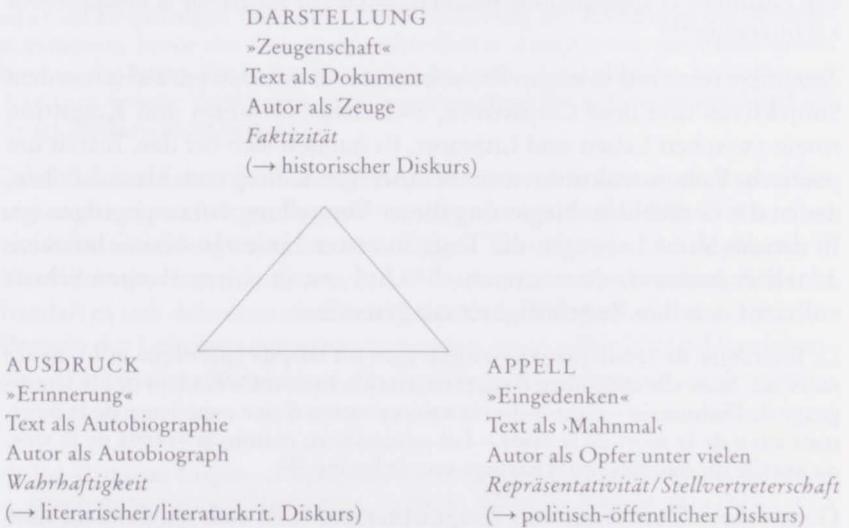
¹¹⁰ Coquio: *La »vérité« du témoin comme schisme littéraire*, S. 68.

¹¹¹ Ebd., S. 79.

¹¹² Ebd., S. 79.

Autobiographische Texte wie jene Sempruns, in denen die Lagererfahrung in einen individuellen Lebenszusammenhang integriert wird, in denen es zudem vor allem um die Erzählbarkeit und die Bedeutung der Lagererfahrung für ein Ich geht, können keine Zeugnisse in diesem Sinn sein. Doch auch wenn sich Sempruns Texte nicht auf die Funktion des Bezeugens reduzieren lassen, ist die Idee von Zeugenschaft *Conditio sine qua non* auch dieser Texte.

Die Poetik von Texten wie jener Sempruns kann eher mit dem Modell, das der Literaturwissenschaftler Willi Huntemann auf der Grundlage des Bühlerschen Zeichenmodells entworfen hat, erfasst werden.¹¹³ Huntemann geht davon aus, dass die Polarität von Faktizität und Fiktion quer durch jeden dieser Texte geht und kommt zu folgender schematischer Darstellung:



KZ- und Shoah-Texte situieren sich also im Schnittpunkt dreier Diskurse: dem literarischen bzw. literaturkritischen, dem historischen und dem politisch-öffentlichen. Mit dem jeweiligen Diskurs korrespondieren die spezifischen Leitwerte und Funktionen Erinnerung/Wahrhaftigkeit, Zeugenschaft/Faktizität und Eingedenken/Stellvertreterschaft. Um die Besonderheit von KZ- und Shoah-Literatur bestimmen zu können, müssen alle drei Seiten dieses Modells Berücksichtigung finden bzw. es erscheint

¹¹³ Huntemann: *Zwischen Dokument und Fiktion*, S. 162.

sinnvoll, die Poetik solcher Texte im Spannungsfeld der drei Diskurse zu bestimmen. Angelehnt an dieses Modell soll auch in der vorliegenden Untersuchung die Frage nach der Funktion der Darstellungsweise im Wirkungszusammenhang von Autor, Leser und extratextueller Wirklichkeit gestellt werden.

2.1.2 *Formen der Rede über KZ und Shoah: das ›erzählte Lager‹*

Unabhängig davon, wie ›Zeugenschaft‹ im Einzelnen verstanden wird, bezeichnet dieser Begriff bzw. diese Vorstellung einen Kernbereich in der Auseinandersetzung mit KZ- und Shoah-Literatur. Die Funktion des Bezeugens ist als Spezifikum dieser Literatur zu verstehen; sie ist das primäre Kriterium, mit dem die Texte betrachtet werden – in klassifikatorischer, inhaltlicher als auch ästhetischer Hinsicht. Mit der Funktion des Bezeugens ist zwangsläufig Referentialität verbunden, bezeugt werden kann nur etwas, das jenseits des Textes liegt: »Die Lagerliteratur mißt sich an der außerliterarischen Referenz«,¹¹⁴ so Judith Klein; die moralische Instanz, vor der sich diese Literatur zu verantworten hat, sind die ›Untergegangen‹: jene Opfer der Konzentrationslager und der Shoah, die nicht mehr sprechen können. In dieser Referentialität liegt das Wesen und – da sich das Referenzobjekt trotz intensiver Erforschung und unterschiedlichster Erklärungsansätze rational nicht erfassen lässt – das Grundproblem jedes Sprechens zu diesem Thema. Primo Levi reflektiert über das Schicksal der europäischen Juden:

Cerco, ancora una volta, di seguire una logica non mia. Per un nazista ortodosso doveva essere ovvio, netto, chiaro che tutti gli ebrei dovessero essere uccisi: era un dogma, un postulato. Anche i bambini, certo: anche e specialmente le donne incinte, perché non nascessero futuri nemici. Ma perché, nelle loro razzie furiose, in tutte le città e i villaggi del loro impero sterminato, violare le porte dei morenti? Perché affannarsi a trascinarli sui loro treni, per portarli a morire lontano, dopo un viaggio insensato, in Polonia, sulla soglia delle camere a gas?¹¹⁵

Die Shoah entzieht sich letztlich jedem Erklärungsversuch, aus diesem Grund kann es auch keinen wirklich adäquaten erzählerischen Umgang damit geben. Denn wie der Historiker Dan Diner schreibt, hat der Ho-

¹¹⁴ Judith Klein: *Literatur und Genozid. Darstellungen der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1992, S. 39.

¹¹⁵ Primo Levi: »I sommersi e i salvati«, in: ders.: *Opere*, Bd. 1, Torino: Einaudi 1987, S. 748.

locaust »eine *Statistik*, aber kein *Narrativ*«, da »die fabrikmäßig erfolgte millionenfache Stanzung von Lebensgeschichten in ein gleichförmiges tödliches Schicksal dem Ereignis im nachlebenden Bewußtsein jegliche Erzählstruktur nimmt.«¹¹⁶ Möglich – und notwendig – seien demnach nur »Ersatznarrative, d. h. Geschichten, die ein systematisches Narrativ und eine epische Struktur aufweisen, da ohne angemessenes Erzählen Leben und Überleben kaum möglich sind.«¹¹⁷ Durch literarische, d. h. künstlerische Gestaltung hervorgebrachte Ersatznarrative erscheinen mitunter als problematisch, da »Literatur doch insgesamt mit dem ›Makel‹ Sinn behaftet«¹¹⁸ ist und die ästhetische Gestaltung somit eine Sinnhaftigkeit des Grauens suggerieren könnte. In diesem Kontext sind die zahlreichen mehr oder weniger moralisch ausgerichteten Stellungnahmen zu sehen, die zu bestimmen versuchen, wie über die Shoah zu schreiben ist: »Die Schreibenden, die diese Erfahrung bezeugen und literarisch gestalten, müssen sich der Kohärenz und dem Sinn widersetzen, wollen sie nicht Leiden überhöhen und verharmlosen«,¹¹⁹ fasst Judith Klein diese Positionen zusammen.

Die Sorge um die Opfer steht auch hinter dem viel zitierten – und häufig als Darstellungsverbot missverstandenen – Ausspruch Adornos, »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch«.¹²⁰ Zwar hat Adorno seine Aussage später korrigiert, aber das ›Verdikt‹ wirkt bis heute nach: »Sur toute œuvre d'art semble peser une restriction, un interdit, une sus-

¹¹⁶ Dan Diner: »Gestaute Zeit. Massenvernichtung und jüdische Erzählstruktur«, in: Sigrid Weigel/Birgit Erdle (Hg.): *Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*, Zürich: vdf 1996, S. 3–15, hier: S. 5. Katja Schubert hält dem entgegen, dass auch eine Statistik ein Narrativ haben kann, wie sie es am Beispiel von Sarah Kofmans *Paroles suffoquées* illustriert: »Auf den ersten Seiten ist ein Ausschnitt einer Namensliste von nach Auschwitz Deportierten abgedruckt, worunter sich auch der Name von Kofmans Vater, Berek Kofman, befindet. Ohne weiteren Kommentar ist die Liste in den Essaytext eingefügt; sie steht dort als etwas Fremdes, um welches der gesamte Text in gewisser Hinsicht kreist. Was dieser letztlich nicht oder nur um den Preis des Erstickens zu sagen vermag, findet in der Statistik einen Ausdruck, der mehr sagt als Worte oder Erzählungen.« (Schubert: *Notwendige Umwege*, S. 131)

¹¹⁷ Ebd., S. 131.

¹¹⁸ Klein: *Literatur und Genozid*, S. 40.

¹¹⁹ Ebd., S. 40.

¹²⁰ Theodor W. Adorno: »Kulturkritik und Gesellschaft I«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 30. Einen Überblick über die verschiedenen Thesen Adornos sowie darauf Bezug nehmende Reflexionen deutschsprachiger Autoren versammelt Petra Kiedaisch (Hg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart: Reclam 1995. In ihrer Einleitung betont Kiedaisch, dass bereits die negativ-dialektische Ausdrucksweise Adornos mit ein Grund für die kontroversen Lesarten, die sein Ausspruch nach sich gezogen hat, sein dürfte. (S. 10)

picion d'esthétisme, presque une condamnation qui apparaît d'abord et avant tout comme étant d'ordre moral.«¹²¹

Die Skepsis gegenüber der Kunst im Zusammenhang mit der Shoah steht aber auch im Zusammenhang mit dem jeweiligen zumeist präskriptiven Kunst- und Literaturbegriff – wie dies ja auch bei Adorno der Fall ist, der mehr als von der Kunst selbst von seinem eigenen Erleben des Ästhetischen an der Kunst ausgeht. Wesentlich ist, dass Adorno die Situation der Kunst nach Auschwitz zwar als aporetisch betrachtet, gleichzeitig jedoch davon ausgeht, dass nur die Kunst etwas auszudrücken vermag, was ansonsten keinen Ausdruck finden würde. In ihrem unauflösbaren Paradox von der gleichzeitigen Möglichkeit und Unmöglichkeit von Kunst verweisen Adornos Positionen auf die prinzipielle Unabschließbarkeit der Frage nach der Berechtigung von Kunst nach Auschwitz. Konkretisiert sieht er seine Auffassungen, wie über Auschwitz zu schreiben sei, beispielsweise in der Lyrik Paul Celans, über die er in der *Ästhetischen Theorie* schreibt:

Diese Lyrik ist durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen. Ihr Wahrheitsgehalt selbst wird ein Negatives.¹²²

Ebenso wie Adorno geht Sarah Kofman davon aus, dass alles Schreiben nach Auschwitz von diesem Ereignis durchdrungen sein müsste. Mit Maurice Blanchot fordert sie ein endloses Schreiben, das sich selbst nicht behauptet – ein Schreiben ohne Macht: »Parler – il le faut – *sans pouvoir*: sans que le langage trop puissant, souverain, ne vienne maîtriser la situation la plus aporétique [...].¹²³ Die entscheidende Frage, mit der Kofman die Qualität des Schreibens beurteilt, lautet: »Comment un témoignage peut-il échapper à la loi idyllique du récit?«¹²⁴ Am Beispiel von Robert Antelmes *L'espèce humaine* zeichnet sie nach, wie ein solches Schreiben aussehen könnte, und kommt zu dem Ergebnis:

Le livre d'Antelme n'est pas beau, il est sublime: livre d'après Auschwitz, il témoigne en suffoquant pour l'Incommensurable, pour un nombre de morts qui passe toute grandeur imaginable, pour des »millions« d'hommes, de femmes et d'enfants réduits en cendres.¹²⁵

¹²¹ Anny Dayan Rosenman: *Deuil, identité, écriture. Les traces de la Shoah dans la mémoire juive en France*, Thèse de doctorat, Université Paris VII – Denis Diderot 1995, S. 77.

¹²² Adorno: »Ästhetische Theorie«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, S. 477.

¹²³ Sarah Kofman: *Paroles suffoquées*, Paris: Galilée 1987, S. 16.

¹²⁴ Ebd., S. 43.

¹²⁵ Ebd., S. 47.

So sehr Positionen wie jene Adornos oder Kofmans aus der tief empfundenen Sorge um die Opfer hervorgehen, tragen sie doch wenig dazu bei, das grundsätzliche Problem der Shoah-Literatur zu erfassen. Denn im Grunde drehen sich auch diese Aussagen um das Verhältnis von (vorausgesetzter) außerliterarischer Wahrheit und (adäquater) künstlerisch-literarischer Gestaltung. Wie Karla Grierson in ihrem Buch *Discours d'Auschwitz* schreibt, läuft die Diskussion über Shoah und Literatur immer wieder auf die Frage hinaus: »si oui ou non le langage et le texte littéraire peuvent exprimer ou représenter l'horreur de la déportation nazie.«¹²⁶ Zentral dabei ist die virtuelle Vorstellung, auf der einen Seite stünde die Wirklichkeit, auf der anderen die literarische Darstellung, und wäre die Darstellung – je nach Auffassung – nur ausreichend dokumentarisch bzw. künstlerisch, so könnte sie die Wirklichkeit vermitteln. Da es jedoch grundsätzlich nicht gelingen kann, die Shoah darzustellen, konzentrieren sich die philosophisch-wissenschaftlichen Diskurse (vor allem in Frankreich) auf das Unsagbare und das Schweigen als Folge der behaupteten Darstellungskrise.¹²⁷ Grierson geht jedoch davon aus, dass das Problem der Nicht-Darstellbarkeit nicht primär ein sprachliches oder vermittlungstechnisches ist, sondern ein heuristisches und affektives:

La gêne qu'occasionne la Solution finale et dans une moindre mesure la déportation dite politique ne se situe donc pas au niveau de ce que l'on peut en dire, car on peut dire ce que l'on veut, mais par rapport à ce que l'on peut comprendre. [...] si les récits sont énigmatiques ce n'est pas parce qu'ils se sont construits comme tels grâce à des choix narratifs, mais parce qu'aucun choix narratif, aucune stratégie scripturaire ne peut les empêcher d'être ainsi.«¹²⁸

Die Shoah ist nicht verständlich und wird in der Sache durch Darstellungsversuche nicht verständlicher. Fragestellungen wie beispielsweise jene Alain Parraus, der in seinem Buch *Écrire les camps* untersucht, »comment la volonté de témoigner, de dire le vrai peut-elle se lier à une exigence littéraire, esthétique«¹²⁹ suggerieren jedoch eine umfassende Verstehensmöglichkeit und richten die Aufmerksamkeit einmal mehr auf die Sprache als das angenommene eigentliche Problem. Wie Grierson zeigt, kann es aber ohnehin nicht um Darstellung bzw. Vermittlung *der*

¹²⁶ Grierson: *Discours d'Auschwitz*, S. 99.

¹²⁷ So insbesondere Elie Wiesel, der davon ausgeht, Kommunikation zwischen Überlebenden und Leser sei unmöglich: »même s'il [le survivant, Anm.] parvenait à exprimer l'inexprimable, sa vérité ne serait pas entière. Le vrai témoin ici ne peut qu'être muet.« (Wiesel: *Un juif*, S. 192.)

¹²⁸ Karla Grierson: »Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation«, in: *La Licorne (Les camps et la littérature)* 51 (1999), S. 97–129, hier: S. 117 u. 97.

¹²⁹ Alain Parrau: *Écrire les camps*, Paris: Belin 1995, S. 9.

Wahrheit, sondern immer nur um partielle Kommunikation gehen. Dass diese trotz allem möglich ist, führt sie anhand eines umfangreichen Textkorpus von Zeugenberichten aus Auschwitz vor, das sie in ihrer Studie untersucht. Sie stellt dabei fest, dass es den Autoren vor allem dann gelingt, etwas von ihrer Erfahrung mitzuteilen, wenn der Leser miteinbezogen wird, wenn dem Leser ein Angebot gemacht wird, mitzudenken und mitzufühlen. »Die Holocaustliteratur scheint die Leser auszuschließen, doch ist sie tatsächlich so wie andere Bücher auf ihr aktives Mitwirken eingestellt«, schreibt auch Ruth Klüger in einem Aufsatz über den literarischen Umgang mit dem Massenmord.¹³⁰

Betrachtet man die Vermittlungsproblematik von der Leserseite, heißt dies, der Leser muss sich zuerst einmal darauf einlassen, was der Autor ihm erzählen will. Wie Grierson feststellt, wird an der Shoah-Literatur zumeist nur das wahrgenommen, was unseren Vorstellungen von Auschwitz entspricht. Sogar schon bevor die letzten Überlebenden gestorben sind, müsse man sich fragen, »si le mythe anesthésiant d'un ›Auschwitz‹ entièrement symbolisé (de l'extérieur) et symbolique n'a pas exclu de son orbite les personnes et les réalités qu'il était censé représenter, les incidents réduits à des ›tragédies‹, et les êtres à des ›victimes‹.«¹³¹

In eine ähnliche Richtung zielen die Reflexionen über den Umgang mit Lagerliteratur, die Thomas Taterka in seiner Studie *Dante Deutsch* anstellt. Er betrachtet die verschiedenen »Reden über das Konzentrationslager« als »diskursives Feld« und zeichnet an einer dominanten Linie, die dieses Feld durchzieht – dem Bild der Hölle bzw. der Bezugnahme auf die *Divina Commedia* – den Lagerdiskurs nach.¹³² Taterka betreibt mit seinem Zugang zur Lagerliteratur aber weniger Kritik an der philosophischen Theoriebildung über das Unsagbare als vielmehr am dominanten historisch-referentiellen Ansatz, mit dem die Texte zumeist untersucht werden. Von der Geschichts- und Sozialwissenschaft, die lange Zeit die einzigen Disziplinen waren, die sich mit der Lagerliteratur beschäftigten, werden die Texte zumeist als Quellen betrachtet, die mit anderen Quellen verglichen, abgewogen und auf ihren »Wahrheitsgehalt« überprüft werden. »Fiktionen« werden dabei als Abweichungen von einer geschichtlichen Wahrheit betrachtet; in weiterer Folge lässt sich zum Teil eine generelle und mitunter

¹³⁰ Ruth Klüger: »Dichten über die Shoah. Zum Problem des literarischen Umgangs mit dem Massenmord«, in: Gertrud Hardtmann (Hg.): *Spuren der Verfolgung. Seelische Auswirkungen des Holocaust auf die Opfer und ihre Kinder*, Gerlingen: Bleicher 1992, S. 203–221, hier: S. 220.

¹³¹ Grierson: *Discours d'Auschwitz*, S. 463.

¹³² Vgl. Thomas Taterka: *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin: Erich Schmidt 1999, S. 10.

wohl auch berechtigte Skepsis bezüglich des geschichtswissenschaftlichen Aussagewerts solcher Quellen beobachten.¹³³ Wie Grierson verdeutlicht auch Taterka, dass die Wahrheit, die die Texte vermitteln, jedoch nicht vor dem Text liegt, sondern erst durch den Text entsteht. Indem aber die Texte permanent mit der als bekannt vorausgesetzten Realität bzw. mit der Vorstellung, die wir von dieser Realität haben, verglichen werden, werden sie auf das bereits Bekannte reduziert und in weiterer Folge als bloße Bestätigung unserer Vorstellungen wahrgenommen. Unter der Annahme, beurteilen zu können, was wahrscheinlich ist und was nicht, wird eine Opposition zwischen authentisch und fiktiv erzeugt, die ein Lernen über das Lager aus den Texten verhindert. »Damit«, so Taterka »wird den Texten in der Lektüre eben das Moment ausgetrieben, das für das Erkennen des Konzentrationslagers zweifellos grundlegend ist: daß die Lager eine eigene, eine autonome, eine zur gewöhnlichen andere, heterogene Welt sui generis bilden, deren Studium man sich mit allen daraus fließenden Konsequenzen zu nähern hätte.«¹³⁴ Zu dem kommt, dass, wie Andreas Huyssen schreibt, die Wahrheit über Lager und Lagererfahrung sich ja nicht als unitäre darstellt, sondern überhaupt erst aus der Vielfalt der Texte entstehen kann.

Gerade weil sich Auschwitz der vereinheitlichen und sinngebenden Darstellung entzieht, bleibt das Ereignis ›Auschwitz‹ auf eine Multiplizität von Darstellungen angewiesen, wenn es denn in der Erinnerung gehalten werden soll. [...] Erst die Vielfalt der Diskurse garantiert eine Erinnerungsöffentlichkeit, wobei selbstverständlich nicht alle Darstellungen gleichwertig sein können. Es gibt nie nur die eine richtige Form der Erinnerung, und die Problematik der Darstellung erschließt sich eher im Vergleich unterschiedlicher Diskurse als in der akademischen Diskussion über die eine korrekte Form der (Nicht-)Darstellung.¹³⁵

Angesichts der De-facto-Existenz von mittlerweile beinahe sechzig Jahren Lagerliteratur, die zudem bereits ihre eigene Tradition ausgebildet hat, ist es umso erstaunlicher, dass die Texte, zumindest jene, die überhaupt wahrgenommen wurden,¹³⁶ bis vor wenigen Jahren kaum eine an-

¹³³ Insbesondere Raul Hilberg steht dem geschichtswissenschaftlichen Erkenntniswert von Zeugenberichten äußerst skeptisch gegenüber. (Vgl. ebd., S. 163) Vgl. hierzu auch die Schlussfolgerungen Annette Wieviorkas in *L'ère du témoin*, die betont, dass es Aufgabe des Historikers sein muss, der Vielfalt an Zeugenberichten eine historische Erzählung gegenüberzustellen. (Wieviorka: *L'ère du témoin*, S. 168 ff.)

¹³⁴ Taterka: *Dante Deutsch*, S. 149.

¹³⁵ Andreas Huyssen, »Von Mauschwitz in die Catskills und zurück: Art Spiegelmans Holocaust-Comic *Maus*«, in: Manuel Köppen/Klaus R. Scherpe: *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1997, S. 171–189, hier: S. 173 f.

¹³⁶ Karla Grierson, die sich mit einer ganzen Reihe von großteils unbekannt gebliebenen Texten Auschwitz-Überlebender befasst, beschreibt die gesellschaftliche Ignoranz ge-

gemessene – d. h. ihre Natur als Text berücksichtigende – Beachtung in der KZ-Forschung fanden und zum Teil immer noch nicht finden. Auch von Seiten der Literaturwissenschaft, die theoretisch die erste Adresse für die Beschäftigung mit KZ- und Shoah-Literatur sein müsste, wurde, wie Taterka bemerkt, zumeist eine Art »Parallelhistoriographie«¹³⁷ betrieben. Oder aber die Beschäftigung mit Texten, die aufgrund ihrer Referentialität zumeist als nicht-literarisch eingestuft wurden, wird nicht als eigentliche Kompetenz der Literaturwissenschaft angesehen. Das führte zu der merkwürdigen Situation, dass Literaturwissenschaftler noch vor wenigen Jahren meinten, ihren (literaturwissenschaftlichen) Umgang mit KZ- und Shoah-Literatur begründen zu müssen: »Was rechtfertigt die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Texten, die bisher offensichtlich mit gutem Grund nicht als vordergründig ›literarisch‹ eingestuft worden sind?«, heißt es diesbezüglich bei Andrea Reiter.¹³⁸ Erst seit kurzem mehrten sich nun die Studien, die den Erkenntniswert eines genuin literaturwissenschaftlichen Zugangs innerhalb der KZ-Forschung betonen.¹³⁹

Wie Huntemann schreibt, ist eine Besonderheit der KZ- und Shoah-Literatur auch weiterhin darin zu sehen, dass »das Wie der Darstellung und dessen Bewertung rückgebunden an das Wer [bleibt].«¹⁴⁰ Trotzdem muss aus Sicht der Literaturwissenschaft das wahrgenommen werden, was der primäre Untersuchungsgegenstand ist: der Text, der nicht *von* etwas erzählt, sondern der zuallererst *etwas* erzählt. Gerade bei einem Autor wie Jorge Semprun lässt sich dies exemplarisch verdeutlichen, bringt doch jede

genüber einem großen Teil der Lagerliteratur in etwas zugespitzter Weise folgendermaßen: »Imaginez littéralement des centaines de livres qui évoquent de première main des faits parmi les plus dérangementants dans l'histoire de l'humanité. Imaginez ensuite qu'à quelques rares exceptions près, personne ne les lise et que les institutions culturelles ignorent leur présence dans leurs bibliothèques et dans leurs archives.« (Grierson: *Discours d'Auschwitz*, S. 13)

¹³⁷ Taterka: *Dante Deutsch*, S. 181.

¹³⁸ Andrea Reiter: »Auf daß sie entsteigen der Dunkelheit«. *Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung*, Wien: Löcker 1995, S. 9.

¹³⁹ Als eine der ersten im deutschsprachigen Bereich ist hier Judith Klein: *Literatur und Genozid* zu nennen. Ein Überblick über die (ältere) Forschung zur KZ- und Holocaust-Literatur vor allem in Frankreich und Amerika sowie ferner in Deutschland und Italien findet sich in: Grierson: *Discours d'Auschwitz*, S. 51 ff. Vgl. außerdem die in den letzten Jahren erschienenen Studien: Luba Jurgenson: *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Paris: Éd. du Rocher 2003; Silke Segler-Messner: *Archive der Erinnerung. Literarische Zeugnisse des Überlebens nach der Shoah in Frankreich*, Köln: Böhlau 2005; Monica Bandella (Hg.): *Raccontare il lager. Deportazione e discorso autobiografico*, Frankfurt a. Main: Peter Lang 2005; Silke Segler-Messner/Peter Kuon/Monika Neuhöfer (Hg.): *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentationen von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*, Frankfurt a. Main: Peter Lang 2006.

¹⁴⁰ Huntemann: *Zwischen Dokument und Fiktion*, S. 29.

neue Erzählung ein in gewisser Weise ›anderes Lager‹ hervor. Die Untersuchung dieser ›erzählten Lager‹ könnte, so Taterka, die zentrale Aufgabe der literaturwissenschaftlichen Lagerforschung sein:

Die Einheit, die Unität mag hinter den Texten liegen – im Lager, in der Lagererfahrung –, aber aus den Texten ist sie nicht zu fügen, nicht dann, wenn man verschiedene Lagertexte ein und desselben Autors hat, nicht dann, wenn man das Korpus der Lagerliteratur insgesamt oder, als noch ungleich umfassendere Einheit, die Rede vom Konzentrationslager betrachtet, den Lagerdiskurs, auf dessen Ebene allein eine nicht-reduktive Untersuchung der Lagerliteratur stattfinden könnte: eine Untersuchung der Lagerliteratur, die nicht »das Lager« oder »die Lagererfahrung« in den Texten anzutreffen meint (das wäre Realismus), auch nicht die Texte als »Erzählung vom Lager« oder »Erzählung von der Lagererfahrung« ansieht (das wäre der legitime Standpunkt der Historiker), sondern genau in der Gestalt in der allein sie, als Texte, dem Leser erscheinen: als erzähltes Lager, als erzählte Lagererfahrung.¹⁴¹

2.2 *Erinnern, Erzählen, Identität*

Nous ne savons rien de la mémoire, rien, rien.
(Paul Valéry)

In den Texten, die unmittelbar nach der Rückkehr aus dem KZ geschrieben wurden, spielen Fragen nach der Verlässlichkeit von Erinnerung und den Leistungen des Gedächtnisses aus nahe liegenden Gründen kaum eine Rolle; das dem Erzählen zugrunde liegende Erinnern wird meist kommentarlos vorausgesetzt. Mit der zunehmenden zeitlichen Dissoziation von Erfahrung und Schreiben verlagert sich der Akzent der Darstellung stärker auf die Erinnerung und die Funktionsweisen des Gedächtnisses. Von Anfang an wird jedoch die Erinnerung an das im KZ Erlebte mit Fragen nach der Bedeutung des Erlebten und dem möglichen Erzählen darüber für die eigene Identität verknüpft. So schreibt beispielsweise Robert Antelme im Vorwort zu seinem bereits 1947 fertig gestellten Buch *L'espèce humaine*:

Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. [...] À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions. A nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable.¹⁴²

¹⁴¹ Taterka: *Dante Deutsch*, S. 167.

¹⁴² Robert Antelme: *L'espèce humaine*, Paris: Gallimard 1957, S. 9.

Um auf die Frage ›Wer bin ich?‹ Auskunft geben zu können, ist Vergangenheitsbezug Voraussetzung, denn, wie Jan Assmann schreibt, »[ist] Identität eine Sache des Bewußtseins, d. h. des Reflexivwerdens eines unbewußten Selbstbildes.« Im Falle von Ich-Identität »ist [dies] allerdings ein unabdingbarer und unvermeidlicher Prozeß, der mit der Einbindung des Einzelnen in die Horizonte einer gesellschaftlichen und kulturellen Formation gegeben ist.«¹⁴³ Wir können uns nicht nicht erinnern; das Gedächtnis ist ein natürlicher Teil des menschlichen Gehirns, das Nichtvorhandensein von Erinnerung bezeichnet einen pathologischen Zustand. Ihren gemeinsamen Ort finden Erinnerung und Identität im autobiographischen Erzählen: Jemand erinnert sich an seine Vergangenheit und entwirft im und durch das Erzählen ein Bild seines Selbst. Im Bereich der KZ- und Shoah-Literatur werden all diese Kategorien grundsätzlich problematisch: Jeder Überlebende, der über seine Erfahrungen spricht, sieht sich auf die eine oder andere Weise mit dem Problem konfrontiert, dass sich die Erfahrung nicht einfach in das normale Leben integrieren lässt. Wie der Soziologe Michael Pollak in seiner Studie über das biographische Erzählen von KZ-Überlebenden feststellt, erfüllen die Zeugenberichte deshalb eine echte Funktion bei der Wiederherstellung der Identität.¹⁴⁴ Die Problematik um den Zusammenhang von Erinnern, Erzählen und Identität spielt, wie sich zeigen wird, in den Texten Sempruns eine zentrale Rolle. Zuvor müssen jedoch die theoretischen Voraussetzungen und Begrifflichkeiten geklärt werden.

Dass das menschliche Gedächtnis keinen Speicher und Erinnerung kein Abrufen von Inhalten darstellt, steht nach heutigem Kenntnisstand außer Frage. Erinnerung ist immer Rekonstruktion und streng genommen sogar Konstruktion. Aus der Sicht der Gedächtnisforschung muss von einer prinzipiellen Differenz zwischen Erlebnis und Erinnerung ausgegangen werden. »Erinnerungen haben mit der Ausbildung stabiler Muster anlässlich von Erlebnissen zu tun, aber sie konservieren nicht etwa das Erlebnis«; sie »ähneln dem Wiedererkennen, nur daß sie ein Wiedererkennen ohne Objekt sind.« Klar scheint, dass Erinnerungen »an keinem anderen Ort und zu keiner anderen Zeit als jetzt im Nervensystem [existieren].«¹⁴⁵

¹⁴³ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992, S. 130ff.

¹⁴⁴ Vgl. Michael Pollak: *L'expérience concentrationnaire*, Paris: Métailié 2000, S. 12.

¹⁴⁵ Siegfried J. Schmidt: »Gedächtnis – Erzählen – Identität«, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S. 378–396, hier: S. 384.

Dadurch wird deutlich: Erinnerung stellt ebenso Zukunftsprojektion wie Vergangenheitsbezug dar:¹⁴⁶

Eine Konzeption von Erinnern als aktuelle Produktion von Wahrnehmungsketten, die bei früheren Erfahrungen ausgebildet worden sind und sich dabei als hinreichend erfolgreich erwiesen haben, koppelt Erinnern vom Wahrheitspostulat ab: Erinnern ist aktuelle Sinnproduktion im Zusammenhang jetzt wahrgenommener oder empfundener *Handlungsnotwendigkeiten*.¹⁴⁷

Hinzu kommt, dass bereits die Wahrnehmung untrennbar mit dem Gedächtnis verbunden ist. »Wir nehmen stets durch die ›Brille‹ unseres Gedächtnisses wahr; denn das, was wir wahrnehmen, ist durch frühere Wahrnehmungen entscheidend mitbestimmt.«¹⁴⁸

Die Vorstellung einer Vergangenheit im Dienste der Gegenwart wird bereits von Italo Svevo zum Ausdruck gebracht. Erinnerungen erscheinen dort als vom gegenwärtigen Ich orchestriert:

[...] il passato è sempre nuovo: Come la vita procede esso si muta perché risalgono a galla delle parti che parevano sprofondate nell'oblio mentre altre scompaiono perché oramai poco importanti. Il presente dirige il passato come un direttore d'orchestra i suoi suonatori. Gli occorrono questi o quei suoni, non altri. E perciò il passato sembra ora tanto lungo ed ora tanto breve. Risuona o ammutolisce. Nel presente riverbera solo quella parte ch'è richiamata per illuminarlo o per offuscarlo.¹⁴⁹

Ähnlich stellt sich das Phänomen der Erinnerung auch aus der Sicht des Soziologen Maurice Halbwachs dar. Halbwachs weist darauf hin, dass der jeweilige soziale Rahmen darüber entscheidet, ob Erinnerungen aktualisiert werden oder dem Vergessen anheim fallen. Da der soziale Rahmen gleichermaßen das Erleben beeinflusst und es aus diesem Grund zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr möglich ist, den früheren Bewusstseinszustand einzunehmen, kann in der Erinnerung Vergangenheit immer nur von einem gegenwärtigen Standpunkt aus rekonstruiert werden. Von

¹⁴⁶ Was sich generell als konstitutiv für Erinnerung bestimmen lässt, gilt logischerweise auch für die Erinnerungen im Zusammenhang mit KZ-Erfahrung. Michael Pollak schreibt hierzu: »Die Erinnerung an das Vorher und die Hoffnung auf das Nachher, mit einem Wort der Wunsch nach Kontinuität ist, neben dem physischen Kampf ums Überleben ein wesentlicher Aspekt der Identitätsarbeit, über die die Person trotz extremer aufgezwungener Veränderungen ihrer sozialen Umwelt sich der eigenen Kontinuität und Identität versichert. Erinnerung ist aufs engste mit Zukunftsprojektionen verbunden.« (Michael Pollak: *Die Grenzen des Sagbaren. Lebensgeschichten von KZ-Überlebenden als Augenzeugenberichte und als Identitätsarbeit*, aus dem Französischen von Hella Beister, Frankfurt a. Main/New York: Campus 1988, S. 13)

¹⁴⁷ Schmidt: *Gedächtnis*, S. 386.

¹⁴⁸ Ebd., S. 382.

¹⁴⁹ Italo Svevo: »La morte«, in: ders.: *Opera Omnia*, Bd. 3, hrsg. v. Bruno Maier, Milano: dall'Oglio 1968, S. 251–253, hier: S. 252.

zentraler Bedeutung dabei ist für Halbwachs die Interaktion zwischen Individualgedächtnis und verschiedenen Kollektivgedächtnissen: »On peut dire aussi bien que l'individu se souvient en se plaçant au point de vue du groupe, et que la mémoire du groupe se réalise et se manifeste dans les mémoires individuelles.«¹⁵⁰ Das Individualgedächtnis ist also immer schon ein soziales Phänomen, es stellt sich in einer »je einzigartigen Verbindung von Kollektivgedächtnissen als Ort der verschiedenen gruppenbezogenen Kollektivgedächtnisse und ihrer je spezifischen Verbindung«¹⁵¹ dar. Die Konzeption von Erinnerung, wie sie Halbwachs vornimmt, macht – so Jan Assmann – den »sozial-konstruktivistischen« Charakter des Vergangenheitsbezuges deutlich:

Vergangenheit ist eine soziale Konstruktion, deren Beschaffenheit sich aus den Sinnbedürfnissen und Bezugsrahmen der jeweiligen Gegenwart her ergibt. Vergangenheit steht nicht naturwüchsig an, sie ist eine kulturelle Schöpfung.¹⁵²

Assmann weist jedoch auch darauf hin, dass Halbwachs vollkommen im Bereich einer »*mémoire volontaire*« bleibt. Auch in der Untersuchung von Erinnerung im Traum geht es ihm vor allem um die sozialen Rahmenbedingungen von Erinnerung und weniger um das Wesen und den Sinn der Erinnerung selbst.

Ein Gegenmodell hierzu stellt die Erinnerungskonzeption in Prousts *À la recherche du temps perdu* dar: Proust stellt der rational gesteuerten »*mémoire volontaire*«, die auf ein bloßes Fragment der Vergangenheit – das Drama des täglichen Zubettgehens des Protagonisten Marcel – fixiert bleibt, den Zufall der »*mémoire involontaire*« gegenüber, aus der der Kosmos der wiedergefundenen Welt und somit der gesamte Roman hervorgeht. In der wohl berühmtesten Episode des gesamten Werks taucht der Erzähler eine »*madeleine*« in seinen Tee und wird plötzlich durch den Geschmack des Eiergebäcks an seine Kindheit erinnert:

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante [...], aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières [...]; et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusaient à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de pa-

¹⁵⁰ Maurice Halbwachs: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Albin Michel 1994 [1925], S. VIII.

¹⁵¹ Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 37.

¹⁵² Ebd., S. 48f.

pier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages constants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.¹⁵³

Ausgelöst durch das geschmackliche Ereignis entsteht in weiterer Folge die gesamte Vergangenheit, ja sie kann als komplexe Welt im Grunde überhaupt erst aus der Erinnerung hervorgehen.¹⁵⁴ In dieser Konzeption spielt es keine Rolle, dass in der Erinnerung Vergangenheit immer nur rekonstruiert (und somit ja eigentlich nicht ›wiedergefunden‹) werden kann; es geht vielmehr um eine tiefere Wahrheit der Dinge, die erst rückblickend erkannt werden kann. In der durch Sinnesempfindungen¹⁵⁵ ausgelösten ›mémoire involontaire‹ verbindet sich Vergangenes mit der Innenwelt des Ichs, es entsteht eine Korrespondenz zwischen Außenwelt und Innenraum, welche die Vorstellung von Zeitlichkeit aufhebt: »un peu de temps à l'état pur.«¹⁵⁶ Proust geht also von der Analogie zweier Momente aus, die in der ›mémoire involontaire‹ erfahrbar wird und eine neue Wahrheit hervorbringt. »Die ›mémoire involontaire‹ erschafft im Innenraum, was entweder ganz verloren oder nur in der Distanz und den Verfälschungen der Exteriorität vorhanden war.«¹⁵⁷ Mit dieser Konzeption von Erinnerung ist zweierlei verbunden: Zum einen ist Erinnerung von Zufällen abhängig, sie entzieht sich subjektiver Verfügbarkeit und wird im wahrsten Sinne des Wortes zum *Glücksfall*. Zum anderen ist die geglückte Erinnerung Voraussetzung, um die Zusammenhänge des Lebens zu erkennen. Aus den Momenten der Analogieerfahrung kann eine ganze Welt entstehen, in der sich die Vergangenheit zu einem sinnvollen Komplex formt. Nicht die Vergangenheit als solche wird dabei wiedergefunden, sondern ihre für das Ich sinnvolle und bedeutsame Variante – ein Prozess, der wesensmäßig mit dem Entstehen eines Kunstwerks verbunden ist. Nur die künstlerische Betätigung kann der Erfahrung des »souvenir véritable« zu ihrem Ausdruck verhelfen:

¹⁵³ Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*, Bd. 1, hrsg. unter der Leitung von Jean-Yves Tadié, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1987, S. 47.

¹⁵⁴ Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann: *Marcel Proust: A la recherche du temps perdu*, Tübingen/Basel: Francke 1993, S. 153.

¹⁵⁵ Proust stellt dabei eine Hierarchie der Sinne auf: Gerade die ›niederen‹ Sinne wie der Geruchssinn und der Geschmackssinn werden aufgerufen, »dem Gedächtnis ihre Dienste anzubieten.« (Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München: Beck 2000, S. 190)

¹⁵⁶ Proust: *Recherche*, Bd. 4, S. 451.

¹⁵⁷ Corbineau-Hoffmann: *Marcel Proust*, S. 176.

[...] il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art?¹⁵⁸

Das, was im Modus der Erinnerung zum Ausdruck kommt, ist dem Menschen auf rätselhafte Weise bereits eingeschrieben, ein »livre intérieur de signes inconnus«,¹⁵⁹ das es zu entdecken und zu dechiffrieren gilt, beinhaltet es doch das eigentliche Leben. Erinnerung wird somit zu einem höchst komplexen Vorgang, der gleichermaßen notwendig wie rational nicht steuerbar ist und der erst ein – immer schon nachträgliches – Erkennen der Welt und des eigenen Lebens ermöglicht.

Generell ist Erinnerung nur mit dem Komplementärbegriff des Vergessens zu denken: Um sich erinnern zu können, muss das Ereignis vergangen bzw. gelöscht worden sein. Tod und Gedächtnis, so Thomas Klinkert, sind immer schon konstitutiv aufeinander bezogen: »Etwas, das dem Andenken semiotisch bewahrt werden soll, muß zuvor real gelöscht worden sein.«¹⁶⁰ Insofern ist auch Erinnern als Gedächtnishandlung ein semiotischer Prozess, der eine nicht einzuholende Differenz zwischen dem Ereignis und seiner Erinnerung impliziert. Bei Proust wird dem Vergessen die zwar brüchige, aber glücksbringende Konzeption der »mémoire involontaire« entgegengesetzt, die das Vergangene in seiner »wirklichen«, sinnhaften Form wiederauferstehen lässt. Die Differenz wird also produktiv zur höheren Wahrheit umgeformt, die sich im Moment des Erinnerns erschließt. Harald Weinrich bezeichnet in diesem Sinne Prousts Mnemopoetik als eine »Poetik der Erinnerung aus der Tiefe des Vergessens«.¹⁶¹

Als Negativmodell zur idealistischen Erinnerungskonzeption der »mémoire involontaire« lässt sich der Begriff des Traumas fassen, der in den letzten Jahren, hervorgehend aus der Beschäftigung mit der Nachgeschichte von Krieg und Shoah, große Verbreitung erfuhr.¹⁶² Unter einem Trauma ist eine körperlich eingekapselte Erfahrung zu verstehen, die sich in Symptomen ausdrückt und einer rückholenden Erinnerung ver-

¹⁵⁸ Proust: *Recherche*, Bd. 4, S. 457.

¹⁵⁹ Ebd., S. 458.

¹⁶⁰ Thomas Klinkert: *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen: Narr 1996, S. 13.

¹⁶¹ Weinrich: *Lethe*, S. 192.

¹⁶² Zur Trauma-Theorie als Geschichtstheorie siehe die grundlegende Arbeit von Cathy Caruth: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore/London: The Johns Hopkins UP 1996. Kritik an dieser »Universalisierung des ›Traumas‹ als ›Geschichte‹« äußert Sigrid Weigel: »Télescopage im Unbewussten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999, S. 255–279.

sperrt.¹⁶³ Da eine solche Erfahrung aufgrund der Unvermitteltheit oder Grauenhaftigkeit des Ereignisses »weder in der Vergangenheit, in der sie nicht gänzlich erlebt wurde, noch in der Gegenwart, in der ihre präzisen symbolischen Darstellungen und Reinszenierungen nicht ganz verstanden werden, ihren Platz hat«,¹⁶⁴ kann sie auch nicht einfach in die narrative Erinnerung übergeführt werden. In diesem Sinne ist das Trauma das genaue Gegenteil zur Erinnerung: Es konserviert eine (Schock-)Erfahrung in ihrer ursprünglichen Qualität.

Aus einer dekonstruktivistischen Perspektive betrachtet Manfred Weinberg das Trauma als kulturelles Deutungsmuster, das als »Anderes der Erinnerung«¹⁶⁵ in eine Konzeption von Erinnerung eingeht. Er erfasst das Trauma als rhetorische Erinnerungsfigur, die im Prozess des Erinnerns – als Rückseite der Erinnerung – zwangsläufig auftritt: Während im Trauma eine Erfahrung zwar unentstellt bewahrt wird, aber weder bewusst erfasst noch dem Bewusstsein integriert werden kann, verhält es sich in der »normalen« Erinnerung genau umgekehrt: das zu erinnernde Ereignis ist einem bewussten Rückruf zugänglich, dafür aber ist es entstellt. Die Wahrheit der verfügbaren Erinnerung bleibt somit ein bloßes Postulat, das sich nur auf der Basis des (vergessenen) Vergessenen begründen lässt und deshalb seine Abgrenzbarkeit fortwährend behaupten muss, gerade weil diese nicht möglich ist. Dagegen tritt das Trauma auf:

Als unverfügbare, aber adäquate Re-Präsentation erinnert es an die ursprüngliche Unverfügbarkeit der Wahrheit und desavouiert so das Wahrheitspostulat des vorsätzlichen Erinnerns, indem es auf die Entstellung hinweist, die jede erinnernde Bearbeitung zur Folge hat.¹⁶⁶

Das »im Trauma Vergessene und *darum* adäquat Bewahrte«¹⁶⁷ kann zwar nicht erinnert werden, aber das Trauma hält das Vergessene als Voraussetzung für das Erinnern latent und korrigiert so den Wahrheitsanspruch der Erinnerung. Dieses Zusammenspiel von Trauma und Erinnerung könnten

¹⁶³ Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 1999, S. 21.

¹⁶⁴ Cathy Caruth: »Trauma als historische Erfahrung: Die Vergangenheit einholen«, aus dem Amerikanischen von Friederike B. Wallis, in: Ulrich Baer (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah«, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2000, S. 84–98, hier: S. 93f.

¹⁶⁵ Manfred Weinberg: »Trauma – Geschichte, Gespenst, Literatur – und Gedächtnis«, in: Elisabeth Bronfen/Birgit E. Erdle/Sigrid Weigel (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999, S. 173–206, hier: S. 176.

¹⁶⁶ Ebd., S. 203.

¹⁶⁷ Ebd., S. 205.

– so Weinberg – gerade literarische Texte zu ihrem Strukturprinzip machen, indem sie es vorführen.

In einem übertragenen Sinn weist das Trauma auch auf die Unendlichkeit und Unabschließbarkeit von Gedächtnis und Erinnerung als Thema hin, dessen »Widersprüchlichkeit aber selbst ein irreduzibler Teil des Problems [ist].«¹⁶⁸ In jedem Fall – das sollte in den bisherigen Ausführungen deutlich geworden sein – ist Erinnerung ein Phänomen des bewusst herbeizuführenden oder unbewusst ausgelösten Rück-Griffs bzw. Rück-Holens, das also immer eine Verbindung zwischen der Gegenwart (der Zukunft) und der Vergangenheit herstellt und notwendigerweise reflexiv ist. Die in diesem Prozess entstehenden Bewusstseinsinhalte sind keine Abbilder früherer Zustände, sondern (Re-)Konstruktionen von Vergangenheit aus der Sicht eines gegenwärtigen Ichs. Allerdings – und darauf weist insbesondere Proust hin – ist der Prozess nicht rational kontrollierbar und vom Zufall geprägt. Und selbst wenn er als bewusster, willentlicher Vorgang denkbar wäre, dann nur um den Preis, dass er als bloßes Konstrukt erkennbar bleibt.

Sowohl bei Proust als auch in der Vorstellung eines Erinnerungsprozesses, der auf das Trauma angewiesen ist, wird der untrennbare Zusammenhang von Erinnern und Erzählen von Erinnerung deutlich. Wie Siegfried J. Schmidt schreibt, koordinieren sich Erinnern und Erzählen gegenseitig:

Erinnern und Erzählen folgen [...] denselben Mustern kohärenter Konstruktion von Zusammenhängen zwischen Handlung und Handlungsergebnis, Vorgang und Folge, Ursache und Wirkung, wobei ein Hauptgewicht auf der Klärung kausaler und temporaler Relationen liegt.«¹⁶⁹

Biographisches Erzählen, verstanden als rekonstruktive Erinnerungsarbeit, ist zum einen durch kulturell geprägte Bild- und Wahrnehmungsmuster determiniert,¹⁷⁰ zum anderen folgt die Erzählung von Erinnerung in hohem Maße strukturellen Notwendigkeiten und Gesetzmäßigkeiten. So weist Pierre Bourdieu darauf hin, dass biographische Lebensbeschreibungen wesentlich vom gesellschaftlichen Diskurs darüber, was individuelles Leben an sich sei, abhängen. Der bis in die Gegenwart wirkungsmächtigste Diskurstyp ist dabei jener, der Leben mittels Wegmetaphorik zu beschreiben versucht. Um einen solchen ›Lebensweg‹ darzustellen, müssen demzufolge Erinnerungen ausgewählt und zu einer kohärenten Form gefügt werden:

¹⁶⁸ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 16.

¹⁶⁹ Schmidt: *Gedächtnis*, S. 388.

¹⁷⁰ Vgl. Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*, S. 13.

Cette vie organisée comme une histoire se déroule, selon un ordre chronologique qui est aussi un ordre logique, depuis un commencement, une origine, au double sens de point de départ, de début, mais aussi de principe, de raison d'être, de cause première, jusqu'à son terme qui est aussi un but.¹⁷¹

Konstruktion, die bis zu einem gewissen Grad auch zielgerichtet eingesetzt wird, erweist sich somit als unumgänglich für Erinnern und Erzählen. Wie der Gedächtnispsychologe John Kotre illustriert, ist das menschliche Gedächtnis fortwährend mit der Bearbeitung und Ordnung von Erinnerungen beschäftigt. Dabei bedient es sich zweier unterschiedlicher Operatoren: des »Archivwächters« und des »Mythenschöpfers«. Während ersterer das Gewissen des Gedächtnisses repräsentiert, nach Genauigkeit strebt und dem historischen Wahrheitsgehalt der Erinnerungen verpflichtet ist, arbeitet der Mythenschöpfer an narrativ gestalteten Erzählungen, die zu unserem (sich wandelnden Selbstbild) passen. Persönliche Mythen sind allerdings nicht als Unwahrheiten einzuschätzen; ganz im Gegenteil, sie bedeuten eine andere Art von Wirklichkeit, deren Ziel es ist, dem Selbst Überzeugungskraft zu verleihen, der Person also zu versichern, wer sie ist. Persönliche Mythen sind somit als notwendig für das psychische Überleben des Selbst zu erachten.¹⁷²

Unabhängig davon, ob man eine Biographie als Illusion oder als Abbild der Wirklichkeit versteht, ist sie in jedem Fall vor allem ein Gebilde, das Kontinuität und Kohärenz braucht. Erinnerungen sind also immer Konstruktionen von Vergangenheit, die schon im Hinblick auf eine Selbst-Erzählung¹⁷³ geordnet werden; sie stellen *den* zentralen Faktor für die Herstellung persönlicher Identität dar. Das heißt, welche Erfahrungen von einem Individuum produktiv gemacht werden, ist im Wesentlichen eine Frage des jeweiligen Selbstkonzepts, das zwar auch von den gemachten Erfahrungen abhängt, sich aber erst nachträglich, also retrospektiv herausbilden kann. Identität ist allerdings mehr als ein bloßes Selbstkonzept. Wie Wolfgang Kraus schreibt, »umfaßt Identität ein kohärentes Selbstkonzept, eine Investition in sinnstiftende Ziele und Normen und subjektiv bedeutsame Versuche der Aktualisierung von Vorstellungen über ein ideales Selbst im Sinne einer inneren Verpflichtung.« Hinzu kommen noch zwei weitere Elemente:

¹⁷¹ Pierre Bourdieu: »L'illusion biographique«, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 62/63 (1986), S. 69–72, hier: S. 69.

¹⁷² Vgl. John Kotre: *Weißer Handschuh. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt*, München: Hanser 1996, S. 146f.

¹⁷³ »Das Selbst stellt die Gesamtwahrnehmung der eigenen Persönlichkeit dar und leitet sich ab aus der Unzahl höchst unterschiedlicher und zum Teil widersprüchlicher Selbst«. (Wolfgang Kraus: *Das erzählte Selbst: die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*, Herbolzheim: Centaurus 2000, S. 16)

Das erste ist eine Übernahme von moralischen, ästhetischen und evaluativen Prinzipien, die handlungsleitend sind und die ein Bild von der realen Welt, der Gesellschaft und dem Selbst erschaffen. Und schließlich umfaßt Identität auch die Anerkennung der Selbigkeit durch das soziale und kulturelle Milieu.¹⁷⁴

Zu wenig hervorgehoben scheint hier allerdings der grundsätzlich prozesshafte Charakter der Identitätsbildung. Identität – so wie dieser Begriff in der vorliegenden Arbeit verstanden wird – ist weder von vornherein gegeben noch ein für alle Mal herzustellen. Identität ist vielmehr, wie Stefan Glomb schreibt, »der vom einzelnen immer wieder zu bewerkstelligende, am Schnittpunkt von gesellschaftlicher Interaktion und individueller Biographie stattfindende Prozeß der Konstruktion und Revision von Selbstkonzepten.«¹⁷⁵

Dabei wird zweierlei deutlich: Zum einen ist Identität eben ein sich veränderndes Objekt, das auf einen in der Zukunft angesiedelten Fluchtpunkt gerichtet die Form eines Projektes annimmt. Identitätsprojekte sind als Zusammenspiel von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verstehen; der Prozess der Identitätsbildung weist also immer und gleichzeitig sowohl retrospektiven als auch prospektiven Charakter auf: »Es gibt«, so Heiner Keupp, »keine Erinnerung, die nicht auch in die Zukunft gerichtet wäre, und keinen Entwurf, der nicht vergangene Erfahrungen beinhalten würde.«¹⁷⁶ Entwurf und Realisierung von Identitätsprojekten gehorchen aber in modernen Gesellschaften nicht mehr »einem teleologischen Prinzip, das über einen ganzen biographischen Bogen wirksam wäre; das Projekt ist vielmehr ein Produkt individueller Identitätsstrategie mit einer ›mittleren‹ Reichweite.«¹⁷⁷

Zum anderen wird persönliche Identität im Wesentlichen narrativ begründet. Das heißt, Kontinuität und Kohärenz werden mit dem Mittel der Selbst-Narration hergestellt, wobei die dafür verwendeten narrativen Strukturen keine Eigenschöpfung des Individuums sind, sondern im sozialen Kontext verankert sind.¹⁷⁸ Auf die zentrale Rolle, die Diskurse in diesem Prozess spielen, weist Peter Zima in seiner Subjekttheorie hin. Er operiert mit dem auf Greimas zurückgehenden Aktantenmodell, welches das dualistische Subjekt-Objekt-Schema aufspaltet und folgende

¹⁷⁴ Ebd., S. 124f.

¹⁷⁵ Stefan Glomb: *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama*, Tübingen: Narr 1997, S. 27.

¹⁷⁶ Heiner Keupp/u.a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2002, S. 195.

¹⁷⁷ Kraus: *Das erzählte Selbst*, S. 164.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 159f. Auf die Wirksamkeit des sozialen Kontextes wurde schon im Zusammenhang mit Pierre Bourdieu hingewiesen.

einander gegenüberstehende Handlungsinstanzen unterscheidet: Auftraggeber (destinateur), Gegenauftraggeber (anti-destinateur), Subjekt (sujet), Antisubjekt (anti-sujet), Objekt (objet) sowie Helfer (adjuvant) und Widersacher (opposant).¹⁷⁹ Diese Instanzen spielen bei der Subjekt-konstitution und der vom Subjekt betriebenen Identitätskonstruktion zusammen. Sichtbar wird dadurch der kommunikative Zusammenhang, in dem der Einzelne steht:

Das Subjekt konstituiert sich im Diskurs, indem es auf andere Diskurse imitativ oder dialogisch-polemisch reagiert und sich im Verlauf dieser Kommunikation für oder gegen bestimmte semantische Relevanzkriterien, Klassifikationen und Definitionen entscheidet. Seine Identität als sprechendes und handelndes Subjekt kommt im Diskurs als narrativem Programm zustande.¹⁸⁰

Identität wird aus dieser Sicht zum »Objekt des fühlenden, denkenden, sprechenden und handelnden Subjekt-Aktanten«, das Subjekt wird als »dynamisch-dialogische Instanz aufgefasst, die von Ambivalenz und Negation, Dialogizität und Alterität, Reflexivität, Narrativität und Identitätskonstruktion lebt.«¹⁸¹ Zima weist aber gleichzeitig darauf hin, dass Konstituenten wie Alterität, Dialog und Reflexivität äußerst ambivalenten Charakter aufweisen und in gleichem Maße zur Subjektkonstitution als auch zum Subjektzerfall beitragen können.

Identität herzustellen ist also eine immer wieder zu erbringende, im Wesentlichen sprachliche Leistung eines Subjektes, die sich in einem komplexen Spannungsfeld von individueller Erfahrung und sozialem Umfeld situiert. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird versucht, die Art und Weise der diskursiven Subjektkonstitution mit der für den Bereich der autobiographischen Selbstdarstellung zentralen Kategorie der Erinnerungserzählung und dem spezifischen Schreibgegenstand, der Darstellung von KZ-Erfahrung, zusammenzudenken. Der kommunikative Zusammenhang, in dem der Einzelne steht, wird dabei auch in seiner vertikal-historischen Verfasstheit wahrgenommen, da das Subjekt als dynamisch-dialogische Instanz seine Identitätsarbeit ja wesentlich im Modus der Retrospektion betreibt. Der Dialog bezieht sich also wesentlich auch auf die Auseinandersetzung eines Ichs der Gegenwart mit einem früheren Ich, und zwar vor dem Hintergrund spezifischer Erfahrungen. Konkret heißt das, es soll gefragt werden, welche Erinnerungen in welcher Weise von Semprun zu einem bestimmten Zeitpunkt produktiv gemacht werden,

¹⁷⁹ Vgl. Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen/Basel: Francke 2000, S. 10.

¹⁸⁰ Ebd., S. 15.

¹⁸¹ Ebd., S. 368.

um sein gegenwärtiges Ich darstellen zu können. Den Fluchtpunkt der Arbeit bildet somit die Frage nach dem jeweiligen Selbstbild, das sich in den einzelnen Texten äußert und das, im Rahmen des gesamten Textkorpus gesehen, in einem komplexen Verhältnis von Kontinuität und Bruch steht. Für die immer zugleich fixen und vorläufigen, abgeschlossenen und offenen, ganzen und fragmentarischen Ich-Bilder, wie sie in den Texten Sempruns zum Ausdruck kommen, wird der Begriff ›Identitätskonzept‹ verwendet: Er umfasst mehr als der Begriff des Selbstkonzeptes und hebt den prozesshaften, vorläufigen Charakter von Identität hervor. Hinter der Beschäftigung mit diesen Identitätskonzepten steht die Annahme, dass sich darüber Entwicklungslinien und -tendenzen im Werk eines Autors manifestieren, die erkenntnisfördernd sind und zum Verständnis dieses Schreibens wesentlich beitragen.

2.3 Intertextualität: Dialog und Gedächtnisraum

Einen wichtigen Faktor für die Subjektconstitution in den meisten Autobiographien stellt die Auseinandersetzung mit anderen Texten, mit Literatur und Schreiben im allgemeinen, dar. Denn das eigene Leben zu (be)schreiben heißt für einen Autor zumeist auch zu erzählen, wie man zum Schriftsteller geworden ist – und dieser Prozess ist zwangsläufig mit anderen Autoren und Texten verbunden, ist doch jeder Autor, bevor er zu einem solchen wird, zuerst einmal Leser.¹⁸² Die intertextuelle Dimension ist im Werk Sempruns ganz besonders ausgeprägt, sein Reflektieren über sich und die Welt erfolgt häufig mittels expliziter Bezugnahmen auf andere Texte. So stellen sich die Texte als dichtes Geflecht aus verschiedenen – fremden ebenso wie eigenen – Texten dar. Um diese Spezifik der Texte richtig einschätzen, in der Textanalyse entsprechend berücksichtigen und im Rahmen von Sempruns Poetik angemessen beschreiben zu können, müssen zuerst folgende Fragen theoretisch geklärt werden: 1. Wie wird der Begriff ›Intertextualität‹ in der vorliegenden Arbeit verwendet bzw. was ist unter Intertextualität zu verstehen? 2. Welche Funktionen übernimmt Intertextualität? 3. Wie gestaltet sich das Verhältnis von Kunst (bzw. Literatur) und Wirklichkeit?

¹⁸² »Wie der Produzent immer schon Rezipient ist, wenn er zu schreiben beginnt, [...]« Hans Robert Jauß: »Zum Problem des dialogischen Verstehens«, in: Renate Lachmann (Hg.): *Dialogizität*, München: Fink 1982, S. 11–24, hier: S. 12.

2.3.1 ›Intertextualität‹ – eine Begriffsbestimmung

Im Wesentlichen lassen sich zwei Pole unterschiedlicher Konzeptionen von Intertextualität beobachten: Zum einen die poststrukturalistische Auffassung von Intertextualität als allgemeinem Merkmal von Texten, wie sie von Julia Kristeva, Roland Barthes oder Michael Riffaterre vertreten wird, und zum anderen Positionen, die Intertextualität als begrenztes Verfahren innerliterarischer Sinnbildung betrachten und an einem traditionelleren Verständnis von Autor, Werk und Leser festhalten.

Kristeva prägt in ihren in den sechziger Jahren entstandenen Arbeiten den Begriff ›Intertextualität‹ ausgehend von Michail Bachtins Konzept der Dialogizität und definiert ihn folgendermaßen:

Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] Tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité.¹⁸³

Ähnlich fasst Roland Barthes Intertextualität auf: Er setzt den Textbegriff absolut und versteht ihn allumfassend (d. h., er wendet ihn auf sämtliche sprachlichen Phänomene an); die Sprache allgemein wird somit zur Textproduzentin, das vermeintlich Außertextliche zum Intertext: »Et c'est bien cela l'inter-texte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie.«¹⁸⁴

Im Gegensatz zu diesen extensiven Auffassungen von Intertextualität versucht Gérard Genette den Begriff einzuschränken und für eine Textanalyse operationell zu machen. In seinem Werk *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) erstellt er eine Typologie der Textbeziehungen, die er unter dem Begriff ›transtextualité‹ zusammenfasst. ›Intertextualität‹ meint im Rahmen dieser Typologie bloß eine bestimmte Form von Textbeziehung, und zwar »une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes«, d. h. »la présence effective d'un texte dans un autre.«¹⁸⁵ Neben diesem Typ benennt Genette vier weitere Typen von

¹⁸³ Julia Kristeva: *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil 1969, S. 145. Allerdings zieht sie in ihren späteren Arbeiten den Begriff ›transposition‹ vor, der deutlicher hervorhebe, dass »le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétiqne – de la positionnalité énonciative et dénotative.« (Julia Kristeva: *La Révolution du langage poétique*, Paris: Seuil 1974, S. 60)

¹⁸⁴ Roland Barthes: »Le plaisir du texte« (1973), in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Éric Marty, Paris: Seuil 1994, S. 1512.

¹⁸⁵ Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil 1982, S. 8.

Transtextualität: Die Beziehung zwischen Text und den ihn umgebenden Paratext (Titel, Vorwort, Motto etc.), den Kommentar (= Metatextualität), die Beziehung eines Textes zweiten Grades zu Prätexten, von denen er durch Transformation oder Nachahmung abgeleitet ist (= Hypertextualität) sowie die Beziehung zwischen Text und Gattung bzw. Textsorte (= Architextualität).

Genette unterscheidet also zwischen einer Form von Textbeziehung, bei der ein Text B sich von einem Text A ableitet, aber bei der A in B effektiv nicht präsent ist (= Hypertextualität) und einer anderen, bei der beide Texte A und B gemeinsam in einem Text präsent sind (= Intertextualität). Die wichtigste und expliziteste Form der so verstandenen Intertextualität stellt das Zitat dar. Es bezeichnet ein Fragment eines anderen Textes, das typographisch durch Anführungszeichen o. ä. als fremde Rede kenntlich gemacht wird: »Ce que les guillemets disent, c'est que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'une autre«,¹⁸⁶ schreibt Antoine Compagnon. Neben dem Zitat nennt Genette das Plagiat, also die nicht deklarierte fremde Rede, sowie die Anspielung, zu verstehen als »énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.«¹⁸⁷ Als vierte Form fügt Tiphaine Samoyault die Referenz, also beispielsweise die Nennung eines Titels oder eines Autorennamens, hinzu.¹⁸⁸

Da in den Texten Sempruns vor allem dieser Typ der Textbeziehungen von Bedeutung ist, soll ›Intertextualität‹ hier so verstanden werden, dass mit dem Begriff der tatsächliche – und in den allermeisten Fällen – auch deutlich gekennzeichnete Text im Text im Sinne Genettes bezeichnet wird. Allerdings sollen darunter auch paratextuelle und metatextuelle Beziehungen – die ja bei Genette eigene Typen bilden – subsumiert werden, denn beide spielen bei Semprun eine große Rolle und sind sowohl hinsichtlich Form als auch Funktion der Intertextualität im engen Sinn gleichgestellt. Begründen lässt sich die Mithereinnahme von Para- und Metatextualität durch die im Prinzip gleich funktionierende Form der Beziehung, repräsentieren die beiden Typen doch ebenfalls die gleichzeitige Präsenz verschiedener Texte in einem Text. Betrachtet man nämlich den Paratext als Teil des Textes, so stellt beispielsweise ein Motto nichts

¹⁸⁶ Antoine Compagnon: *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Seuil 1979, S. 40.

¹⁸⁷ Genette: *Palimpsestes*, S. 8. Ob eine Anspielung wahrgenommen wird oder nicht, hängt also wesentlich vom jeweiligen Leser ab.

¹⁸⁸ Vgl. Tiphaine Samoyault: *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris: Nathan 2001, S. 35.

anderes als ein Zitat an einer exponierten Stelle dar. Ähnlich verhält es sich mit der Metatextualität: Zumindest bei Semprun werden jene Texte, die im Text kommentiert werden, auch entweder zitiert oder in Form einer Referenz genannt, Text A und B sind also ebenfalls gleichzeitig präsent.

Ebenso lässt sich mit dieser Definition von Intertextualität das Phänomen der häufigen Bezugnahme Sempruns auf seine eigenen früheren Texte erfassen. Auch hier soll als Entscheidungskriterium die tatsächliche Präsenz des früheren Textes im Text gelten – in Form eines Zitates, einer Anspielung, einer Referenz und/oder eines Kommentars. Dass es sich dabei in gewisser Weise um Intra- bzw. Autotextualität¹⁸⁹ handeln mag, ist unter diesem Blickwinkel zweitrangig: Zwar stellt der frühere Text keine wirklich fremde Rede, aber jedenfalls eine frühere Rede dar – und das eigene frühere Wort nimmt im Rückblick mitunter Züge eines fremden Wortes an. Wesentlich dabei aber ist, dass mehrere, eigene oder fremde Texte – als andere Texte erkennbar – gleichzeitig im Text präsent sind.

2.3.2 Die Funktionsweise von Intertextualität

Das bisher Gesagte zeigt, dass mit diesem engen Intertextualitätsbegriff eigentlich der Bogen zurück zu Kristevas Theorie des Textes als »mosaïque de citation« geschlagen wird – mit dem, allerdings gewichtigen, Unterschied des Festhaltens an einem intentionalen Subjekt, das Intertextualität beabsichtigt, markiert und seine Identität über die Textbezüge konstituiert, während Kristeva den Subjektbegriff dekonstruiert und auflöst. Es ist die auf Bachtin zurückgehende Auffassung vom Dialog der Stimmen in einem Text, welche die Funktionsweise von Intertextualität, so wie sie hier verstanden wird, benennt. Bachtin setzt in der Betrachtung der Literaturgeschichte den zentripetalen Kräften der offiziellen Poetiken, die zu Zentralisation und Vereinheitlichung führten, die dezentralisierenden zentrifugalen Kräfte der parodistischen, karnevalesken Literatur entgegen: die dialogisierte Redevielfalt gegen die verbal-ideologische Vereinheitlichung. Insbesondere im Roman sieht er das Zusammenspiel des »lebendigen Wortes« verwirklicht: Er versteht ihn als ein System von »Sprachen«, als »künstlerisch organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt

¹⁸⁹ Ulrich Broich beschreibt Intratextualität als Verweis eines Textes auf andere Stellen des gleichen Textes. Der Verweis auf andere Texte des gleichen Autors läge auf einer gedachten Skala mit den Polen Intra- und Intertextualität demnach ein Stück weiter in Richtung Intertextualität. (Vgl. Ulrich Broich: »Bezugsfelder der Intertextualität. Zur Einzeltextreferenz«, in: ders./Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 48–52)

und individuelle Stimmenvielfalt«. ¹⁹⁰ Das lebendige Wort ist dabei kein neutrales Wort der Sprache, sondern immer schon »besprochen, umstritten, bewertet«, also immer schon sozioideologisch determiniert. Im polyphonen Roman werden die verschiedenen Stimmen zu einer künstlerischen Einheit orchestriert:

Der Prosaschriftsteller erhebt diese den Gegenstand umgebende soziale Vielfalt der Rede zu einem vollendeten Bild, das von einer Fülle dialogischer Widerklänge, künstlerisch intendierter Resonanzen auf alle wesentlichen Stimmen und Töne dieser sozialen Vielfalt der Rede durchdrungen ist. ¹⁹¹

Zentral bei diesem Zusammenspiel der Stimmen ist die grundsätzliche Zweistimmigkeit jedes Wortes, das solcherart nicht vom Autor vereinbart werden kann, sondern immer gewissermaßen fremd bleibt:

Die Rede Vielfalt, die in den Roman eingeführt wird, [...] ist *fremde Rede in fremder Sprache*, die dem gebrochenen Ausdruck der Autorintention dient. Das Wort einer solchen Rede ist ein *zweistimmiges* Wort. Es dient gleichzeitig zwei Sprechern und drückt gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen aus: die direkte Intention der sprechenden Person und die gebrochene des Autors. In einem solchen Wort sind zwei Stimmen, zwei Sinngebungen [...] und zwei Expressionen enthalten. Zudem sind diese beiden Stimmen dialogisch aufeinander bezogen, sie wissen gleichsam voneinander (wie zwei Repliken eines Dialogs voneinander wissen und sich in diesem gegenseitigen Wissen entfalten), sie führen gleichsam ein Gespräch miteinander. Das zweistimmige Wort ist stets im Innern dialogisiert. ¹⁹²

Wie Manfred Pfister anmerkt, ist Bachtins Konzept der Dialogizität allerdings ein dominant *intra*-textuelles und kein *inter*-textuelles, da es auf den Dialog der Stimmen innerhalb eines einzelnen Textes abzielt und »der Bezug der einzelnen Stimmen im Text auf vorgegebene Texte [...] in seiner Analyse als sekundär« ¹⁹³ erscheint. Trotzdem ist die Idee der Dialogizität natürlich ebenso grundlegend im Rahmen einer expliziten Intertextualitätstheorie.

Gestaltet sich das fremde Wort essentiell als fremder *Text*, kommt zum dialogischen Prinzip noch der Aspekt von Hybridität als gleichermaßen auffälliges wie notwendiges Textmerkmal hinzu. Am deutlichsten zeigt sich dies im Falle des Zitats, das in diesem Sinne prototypisch für den

¹⁹⁰ Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. v. Rainer Gröbel, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1979, S. 157.

¹⁹¹ Ebd., S. 171.

¹⁹² Ebd., S. 213.

¹⁹³ Manfred Pfister: »Konzepte der Intertextualität« in: Ulrich Broich/ders. (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1–30, hier: S. 4f.

intertextuellen Stimmendialog stehen kann: Das Zitat stellt eine fremde Rede im Text dar und verweist darüber hinaus aufgrund der sichtbaren Kennzeichnung als fremde Rede (durch Anführungszeichen, Kursivsetzung oder eine andere Art der Absetzung) explizit auf seine Fremdheit: »La citation est un corps étranger dans mon texte, parce qu'elle ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie.«¹⁹⁴ Der Aspekt der Hybridität wird zusätzlich hervorgehoben, wenn man den Konstruktionscharakter der Zitierpraxis fokussiert und das Ergebnis der intertextuellen Verfahrensweise als Collage betrachtet: »Envisager l'intertextualité comme collage, c'est mettre l'accent sur un transfert d'extériorité plus que sur le dialogue, sur les traces d'un passage, d'un emprunt plus que sur le processus de transformation.«¹⁹⁵ Auf diese Weise werde, so Samoyault, das Diskontinuierliche und Nicht-Einheitliche des Werkes betont. Das heterogene Textegewebe stelle immer eine Auseinandersetzung des Autors mit dem bereits Gesagten bzw. Geschriebenen dar, »la citation fait donc toujours apparaître le rapport à la bibliothèque de l'auteur citant.«¹⁹⁶ Louis Aragon, der in *La Suite dans les idées* sein eigenes Werk noch einmal Revue passieren lässt und dabei u. a. über seinen Umgang mit dem fremden Wort schreibt, hebt zudem hervor, dass die Auseinandersetzung mit dem bereits vorformulierten fremden Gedanken, von dem das eigene Schreiben seinen Ausgangspunkt nimmt, weniger eine mehr oder weniger unumgängliche Gegebenheit ist, sondern eine bewusste und intentionale Vorgehensweise. Aus diesem Grund bevorzuge auch er die Bezeichnung »collage«:

Si je préfère l'appellation de collage à celle de citation, c'est que l'introduction de la pensée d'un autre, d'une pensée déjà formulée, dans ce que j'écris, prend ici, non plus valeur de reflet, mais d'acte conscient, de démarche décidée, pour aller au-delà de ce point d'où je pars, qui était le point d'arrivée d'un autre.¹⁹⁷

Auch wenn Aragon hier die Auseinandersetzung mit fremden Texten in gewisser Weise als stetigen Akkumulations- und Fortschrittsprozess beschreibt – was aber nur eine Form der Auseinandersetzung unter anderen sein kann –, beinhaltet die Aussage doch das Wesentliche der Funktionsweise von Intertextualität: Écrire, c'est récrire¹⁹⁸ – zu verstehen allerdings weniger als allgemeine Eigenschaft von Texten, sondern als bewusste Stra-

¹⁹⁴ Compagnon: *La seconde main*, S. 31.

¹⁹⁵ Samoyault: *L'intertextualité*, S. 24f.

¹⁹⁶ Ebd., S. 49.

¹⁹⁷ Louis Aragon: »La Suite dans les idées«, in: ders.: *Ceuvres romanesques complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Daniel Bougnoux, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 2000, S. 11–46, hier: S. 35.

¹⁹⁸ Vgl. Compagnon: *La seconde main*, S. 32: »Le travail de l'écriture est une réécriture [...]«.

tegie der ständigen Auseinandersetzung mit fremden Texten, mit deren Hilfe offenbar etwas geleistet werden kann, was ansonsten nicht möglich wäre.

2.3.3 *Literatur als Netzwerk*

Nachdem die Verwendungsweise des Begriffes ›Intertextualität‹ geklärt und die Funktionsweise von Intertextualität beschrieben wurde, lautet die Schlüsselfrage: Warum beziehen sich Autoren in ihren Texten auf fremde Texte und was kann insbesondere der Bezug auf literarische Werke leisten? Intertextualität ist – wie Peter Zima schreibt – grundsätzlich »nicht einfach als ›innerliterarischer Dialog‹ aufzufassen, sondern als Dialog mit allen denkbaren Textsorten.« Zima unterscheidet demzufolge zwischen interner und externer Intertextualität: »Während die interne Intertextualität den innerliterarischen Dialog meint, bezieht sich die externe Intertextualität auf die literarische Verarbeitung nichtliterarischer Diskurse.«¹⁹⁹ Trotzdem scheint der »innerliterarische Dialog« eine herausragende Rolle zu spielen und den Kernbereich von Intertextualität zu markieren, was gerade auf einen Autor wie Semprun zutrifft. Um die Bedeutung der literarischen Texte im Rahmen einer Intertextualitätstheorie richtig einschätzen zu können, muss geklärt werden, was unter Literatur überhaupt zu verstehen ist und was den literarischen Diskurs von anderen unterscheidet.

Im Gegensatz zu Roman Jakobson, der zwischen verschiedenen Funktionen der Sprache unterscheidet und dabei die poetische Sprachfunktion neben die expressive, die appellative, die referentielle, die phatische und die metasprachliche Sprachfunktion stellt, betrachtet Eugenio Coseriu die Sprache der Literatur nicht als einen besonderen Sprachgebrauch mit einer besonderen Funktion, sondern als Universalsprache, in der alle sprachlichen Möglichkeiten und Experimente im Prinzip zu verwirklichen sind: »Somit erscheint die dichterische Sprache nicht als ein Sprachgebrauch unter anderen, sondern als Sprache schlechthin, als Verwirklichung aller sprachlichen Möglichkeiten.«²⁰⁰ Damit ist – wie Zima zusammenfasst – das Gestaltungspotential des literarischen Textes gemeint, der im Unterschied zum politischen, wissenschaftlichen oder juristischen Text die Möglichkeit hat, »alle diskursiven Formen von der Werbung und der

¹⁹⁹ Peter V. Zima: *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen/Basel: Francke 2001, S. 188.

²⁰⁰ Eugenio Coseriu: »Thesen zum Thema ›Sprache und Dichtung‹, in: Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Beiträge zur Textlinguistik*, München: Fink 1971, S. 183–188, hier: S. 184.

politischen Rede bis zum Traum aufzunehmen, aufeinander zu beziehen und im ästhetischen Gesamtzusammenhang umzugestalten.«²⁰¹ Das heißt, Literatur ist nicht ein spezifischer Diskurs (neben anderen), sondern vielmehr eine Sprachform, in die die verschiedensten Diskurse eingehen können. Somit ist Literatur also als »Universalexperiment mit der Sprache, ja mit der Kultur als ganzer, aufzufassen.«²⁰²

Noch deutlicher rückt die Besonderheit des Bezugs auf literarische Texte in den Blick, wenn man der Intertextualitätstheorie Jurij M. Lotmans Literaturbegriff zugrunde legt: Lotman betrachtet in seinen *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik* Literatur im Rahmen einer allgemeinen Kunsttheorie, die von zwei grundlegenden und spezifischen Aspekten der Kunst ausgeht: zum einen von der Kunst als modellierendem System und zum anderem vom Zeichencharakter der Kunst. Das Kunstwerk stellt demzufolge ein originales Modell der Wirklichkeit dar, das als Mittel zur Erkenntnis des Lebens dient: »Die Fähigkeit der Kunst, sehr komplizierte, noch auf keine andere Weise der Erkenntnis zugängliche Objekte und Beziehungen zu modellieren, prägt den eigentlichen Charakter des Modells in der Kunst.«²⁰³ Dabei unterscheidet sich die Kunst von anderen Erkenntnisformen dadurch, dass sie nicht auf Analyse und Schlussfolgerungen basiere, »sondern die den Menschen umgebende Wirklichkeit zum zweiten Mal mit den ihr (der Kunst) zugänglichen Mitteln *nachbildet*.«²⁰⁴ Kunst sei immer funktional und in Relation auf das Nachzubildende; sie stehe in einer dialektisch-komplizierten Ähnlichkeitsbeziehung zum Leben. Dabei ist die zwiespältige Natur des Kunstwerks zu beachten: Es ist gleichzeitig ideell und materiell, stellt demnach sowohl eine theoretische Vorstellung als auch eine materielle Verkörperung dar und wird so selbst zum Phänomen der Wirklichkeit.

Lotman betrachtet die Kunst also immer in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit; vereinfachend gesagt, ist es die Fähigkeit der Kunst über die Gesamtheit des Lebens auf einzigartige Weise (eben durch Nachbildung) Auskunft zu geben, welche die Auffassung von der Kunst als modellierendem System dominiert. Zudem sei die Kunst, so Lotman, aber auch ein semiotisches System. Das heißt, die Kunst »besitzt kommunikativen Charakter auf Grund von Zeichen«, sie stellt ein Mittel der Informationsübertragung dar, indem »der Autor sein modellierendes System an das Be-

²⁰¹ Zima: *Das literarische Subjekt*, S. 188.

²⁰² Ebd., S. 188.

²⁰³ Jurij M. Lotman: *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, München: Fink 1972, S. 36.

²⁰⁴ Ebd., S. 21.

wußtsein des Publikums heranträgt.«²⁰⁵ Allerdings ist das Zeichen anders als in der Sprache nicht arbiträr, sondern integraler Bestandteil des Kunstwerks, weshalb die getrennte Untersuchung von Ausdrucks- und Inhaltsebene in der Kunst nicht möglich sei: »das Bezeichnete (der Inhalt) wird durch die *ganze* modellierende Struktur des Werkes übermittelt.«²⁰⁶ Besonders anschaulich sei dies im Falle der Poesie: Der Informationsumfang, den ein Gedicht vermitteln kann, ist einzig in seiner komplizierten literarischen Struktur begründet. Außerhalb dieser Struktur ist der Inhalt nicht fassbar, das Gedicht ist somit ein »kompliziert konstruierter Sinn.«²⁰⁷

Auf der Grundlage dieses Literaturbegriffes gestaltet sich Intertextualität nicht mehr nur als Auseinandersetzung mit fremden Diskursen, sondern als Orientierung an fremden Modellen, die spezifische Erkenntnisse über die Welt vermitteln, wobei diese Erkenntnisse eben an ihre jeweilige Form gebunden sind und deshalb nicht einfach auf eine andere Art reproduziert werden können.

Um die Bedeutung der literarischen Texte richtig erfassen zu können, muss noch ein Aspekt berücksichtigt werden, den der Strukturalist Lotman vernachlässigt, der jedoch auf der Idee der Modellierung von Wirklichkeit aufbaut, ihr sozusagen eine vertikal-historische Dimension hinzufügt: die gedächtnisbildende Funktion der Literatur. Mit Renate Lachmann sollen literarische Texte als »Gedächtnisstifter einer Kultur« betrachtet werden, die zudem eine »Ästhetik und eine Semantik des Gedächtnisses« entwickeln. Dabei gilt es den solcherart entstehenden Gedächtnisraum als zweifach gerichtet wahrzunehmen, sozusagen in einer internen und einer externen Dimension, die sich wechselseitig bedingen. »Der Gedächtnisraum ist auf dieselbe Weise in den Text eingeschrieben, wie sich dieser in den Gedächtnisraum einschreibt.«²⁰⁸ Unter diesem Blickwinkel betrachtet, erscheint Literatur

als mnemonische Kunst par excellence, indem sie das Gedächtnis für eine Kultur stiftet; das Gedächtnis einer Kultur aufzeichnet; Gedächtnishandlung ist; sich in einen Gedächtnisraum einschreibt, der aus Texten besteht; einen Gedächtnisraum entwirft, in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden. Die Texte repräsentieren das ausgelagerte materialisierte Gedächtnis, d. h. das Gedächtnis, das sich in manifesten Zeichen, im »äußeren« Schreiben materialisiert.²⁰⁹

²⁰⁵ Ebd., S. 38.

²⁰⁶ Ebd., S. 48.

²⁰⁷ Ebd., S. 70.

²⁰⁸ Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1990, S. 35.

²⁰⁹ Ebd., S. 36.

Verbindet man diese Auffassung mit dem Gedanken Lotmans, wonach das Kunstwerk als Modell der Wirklichkeit im Zuge seiner Realisierung selbst zum Teil der Wirklichkeit wird, bildet sich so ein Universum heraus, das als zweite Welt parallel zur Wirklichkeit entsteht, diese nach und nach ersetzt und, rückblickend gesehen, sogar die einzig verfügbare Wirklichkeit der Vergangenheit darstellt. Intertextualität wird so zu einem zentralen gedächtnisstiftenden Vorgang, der den Text im selbst mitgestalteten Gedächtnisraum verankert.

Das Schreiben ist Gedächtnishandlung und Neuinterpretation der (Buch-)Kultur ineins. [...] So läßt sich [...] sagen, daß das Gedächtnis des Textes die Intertextualität seiner Bezüge ist, die im Schreiben als einem Abschreiten des Raumes zwischen den Texten entsteht.²¹⁰

Aufgrund seiner Materialisierung zeichnet sich dieser Raum trotz der stetigen Veränderung und Veränderbarkeit, an der jeder neue Text beteiligt ist und die im Text selbst betrieben wird, durch Faktoren wie Stabilität und Dauerhaftigkeit bei gleichzeitiger prinzipieller Verfügbarkeit aus: Indem sich die Literatur, wie die Buchkultur insgesamt, auf das Medium der Schrift stützt, bildet sie einen gleichermaßen fixierten wie offenen kulturellen Speicher, auf den im Schreiben zurückgegriffen werden kann. Welche konkrete Bedeutung das für einen Autor heute haben kann, brachte Alexander Kluge in seiner Dankesrede zur Verleihung des Büchnerpreises 2003 auf den Punkt:

Für mich selbst sind Bücher die Verbindung zu Autoren, zu deren Texten ich Vertrauen habe [...]. Das ist wie ein zweites Gemeinwesen. In einer Zeit, in der wir nicht wissen, wie reißfest die Wirklichkeiten sind, sind Netzwerke über 2000 Jahre, wie sie die Bücher darstellen, kein Luxus, kein Freizeitbedarf, sondern notwendiges Überlebensmittel.²¹¹

Vor dem Hintergrund der Erfahrungen, die Sempruns Leben prägen, erhält diese optimistische Kulturkonzeption einen besonderen Stellenwert. Denn das ›Überlebensmittel‹ Literatur muss seine Wirksamkeit im Zusammentreffen mit dem Tod, ja der Massenvernichtung, erweisen. Sempruns eigenes Schreiben ist der ständigen Bedrohung durch den Tod ausgesetzt, die Thematik von Konzentrationslager und Shoah droht das Erzählen immer wieder auszulöschen. Wie Thomas Klinkert in seiner Untersuchung über den Zusammenhang von Tod, Gedächtnis und Schreiben in der Nachfolge Prousts schreibt, kann diese Problematik insbesondere

²¹⁰ Ebd., S. 36.

²¹¹ Alexander Kluge: »Die Welt der Nacherzählung«, in: *Der Standard*, 27. Oktober 2003, S. 27.

für das unter dem Eindruck historischer Kataklysmen stehende Schreiben im 20. Jahrhundert als konstitutiv erachtet werden:

War es bislang die Funktion der Literatur, den Tod zu überwinden, die Vergangenheit zu bewahren und zeitüberdauerndes Gedächtnis zu stiften, so fällt sie nunmehr dem Tode anheim und situiert sich im Spannungsfeld von Bewahren und Auslöschen, ja sie wird von den Spuren des Vergessens und des Todes schließlich selbst erfaßt.²¹²

Die intertextuellen Verfahren, d.h. der Rückgriff auf das bestehende Netzwerk der Literatur, könnte m. E. dieser Gefahr jedoch entgegenwirken, indem durch die Einschreibung der fremden Literatur in den eigenen Text die ursprüngliche Funktion der Literatur, den Tod zu überwinden, aufgerufen und produktiv umgesetzt wird.²¹³ Im Falle von Sempruns Schreiben über Buchenwald gilt es zu untersuchen, wie sich das im Speziellen darstellt und welche Leistungen in den einzelnen Texten daraus entstehen.

²¹² Klinkert: *Bewahren und Löschen*, S. 288.

²¹³ Klinkert geht es darum zu zeigen, dass die Ambivalenz zwischen Bewahren und Löschen grundsätzlich jede Gedächtnishandlung, also auch das zitathaft Bewahren von Texten im Text durchzieht: »Der zitathaft bewahrte Text ist nämlich nicht mit dem ursprünglichen Text identisch, sondern er vertritt diesen nur, macht in der entstellenden Anwesenheit seine Abwesenheit bewußt.« (Ebd., S. 9) Dieser semiotische Prozess gilt natürlich auch für die Semprunsche Gedächtnishandlung. Für den Untersuchungsansatz der vorliegenden Arbeit kommt jedoch gerade der bewahrenden Funktion der Literatur essentielle Bedeutung zu.

LE GRAND VOYAGE

ANNEXE I.

TEILTYPE-LINIESENTEICHNUNG VON LE GRAND VOYAGE

TEIL B

TEXTANALYSEN

I.

LE GRAND VOYAGE

ANNÄHERUNG 1: ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE VON *LE GRAND VOYAGE*

Pendant seize ans j'ai essayé d'oublier ce voyage et j'ai oublié ce voyage. Nul ne pense plus, autour de moi, que j'ai fait ce voyage. Mais en réalité, j'ai oublié ce voyage tout en sachant pertinemment qu'un jour j'aurais à refaire ce voyage. (GV, 29)

In mehreren Büchern und Interviews erzählt Semprun, dass er bereits unmittelbar nach der Rückkehr aus Buchenwald ein Buch über seine dort gemachten Erfahrungen schreiben wollte bzw. zum Teil auch tatsächlich geschrieben hat.¹ Der frühe Versuch, sich mit dem im Konzentrationslager Erlebten auseinander zu setzen, habe jedoch schon nach wenigen Monaten aufgegeben werden müssen. Aus den verschiedenen Erwähnungen dieses Umstands geht als Begründung hervor, dass es ihm im Sommer 1945 noch nicht möglich war, eine Form zu finden, die es ihm erlaubt hätte, über das Lager zu sprechen. Erst 1963, achtzehn Jahre nach der Rückkehr aus Buchenwald, erscheint schließlich Sempruns erstes Buch *Le grand voyage*. Zwischen dem realisierten Schreibvorhaben – das aus heutiger Sicht lediglich den Beginn eines das gesamte weitere Leben bestimmenden literarischen Projekts darstellt – und dem Bezugspunkt, der Konzentrationslagerhaft, liegt mehr als ein Jahrzehnt des Schweigens über die Vergangenheit.

Diese zeitliche Dissoziation zwischen der Erfahrung und dem Erzählen darüber bestimmt das Werk Sempruns wesentlich und muss als Voraussetzung für sein Schreiben begriffen werden. Sich erinnern wird für Semprun zum sekundären Prozess, dem das Vergessen notwendigerweise vorausgeht: Erst aus einer gewissen Distanz kann die (Wieder-)Annäherung an das Erlebte erfolgen. Im Textanalysekapitel zu *L'écriture ou la vie*, dem hierfür programmatischen Text, sowie zu *Le mort qu'il faut* werden die Bedingungen des Semprunschen Schreibens genauer beleuchtet; grundsätzlich gilt es aber, das Spannungsfeld zwischen Vergessen und Erinnern

¹ Vgl. Eva., 174, GV, 153.

als Folie zu betrachten, vor deren Hintergrund das Werk Sempruns entsteht.

Bis in die sechziger Jahre ist Jorge Semprun fast ausschließlich politisch tätig. Er steigt nach der Rückkehr aus Buchenwald innerhalb der spanischen KP bald in den Führungsbereich auf, betätigt sich als Journalist bei mehreren kommunistischen Zeitschriften und ist ab 1952 für die Koordination der Untergrundarbeit zuständig.² Anfang 1960 hält er sich zum wiederholten Male illegal unter seinem Decknamen Federico Sánchez in Madrid auf. Zahlreiche Verhaftungen im Umfeld der Untergrundaktivisten zwingen ihn zum Verbleib in seinem vorübergehenden Domizil, der Wohnung von Manolo und María Azaustre. Während der gemeinsamen Abendessen erzählt Manolo Azaustre, ein Überlebender des Konzentrationslagers Mauthausen, immer wieder aus seinem Leben. Semprun, selbst zum Schweigen über seine Person und somit auch seine eigene Vergangenheit verpflichtet, erwähnt diese Erzählungen in einem Interview aus dem Jahr 1986:

Au moment où l'oubli était déjà établi, où j'étais tranquille, où je n'avais plus de rêves ni de réminiscences, le récit d'un Espagnol passé par Mauthausen m'a rappelé les camps. C'était comme si je retrouvais mon identité. C'est en revenant à une parole sur cette mort très ancienne que je pouvais redevenir moi-même. Et c'est à ce moment-là que j'ai écrit *Le grand voyage*.³

Auch in seinen Texten erwähnt Semprun die Erzählungen seines damaligen Vermieters und bringt sie aufs engste mit dem Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit in Verbindung. In *Autobiografía de Federico Sánchez* erklärt er, dass er ohne die Erzählungen Azaustres möglicherweise gar nicht zu schreiben begonnen hätte:

Escuchaba a Manolo Azaustre. En fin de cuentas, fueron sus relatos, por muy confusos y prolijos que a veces me parecieran, los que avivaron mi memoria adormilada de toda aquella época de Buchenwald. De no haber vivido aquel año en Concepción Bahamonde, número cinco, y de no haberme encontrado allí con Manolo Azaustre, es muy posible que nunca hubiese escrito *El largo viaje*. (AFS, 239f.)

Ebenso wird in *Quel beau dimanche!*⁴ und in *L'écriture ou la vie* auf diese Berichte und ihre initiatorische Bedeutung für das eigene Schreiben

² Zur Rolle in der KP insbesondere während der stalinistischen Zeit vgl. Ruiz Galbete: *Jorge Semprún*.

³ Boncenne, Pierre: »Jorge Semprun«, in: *Lire* 126 (1986), S. 105–114, hier: S. 108.

⁴ Vgl. QBD, 59–63. An dieser Stelle macht Semprun auch explizit auf die unterschiedlichen Existenzbedingungen in den Lagern Buchenwald und Mauthausen aufmerksam und betont, dass Mauthausen anders als Buchenwald zu den härtesten der nationalsozialistischen Konzentrationslager zählte.

hingewiesen. In allen Erwähnungen, insbesondere in *L'écriture ou la vie*, ist die ungelenke Erzählweise des Mannes integraler Bestandteil der Erinnerung. Die Darstellung erscheint ihm als ungeordnet und sich in Details verlierend, auch kann er keine Gesamtsicht der Dinge erkennen: »Je ne m'y retrouvais pourtant pas, dans les récits de Manuel A. [...] C'était un témoignage à l'état brut, en somme: des images en vrac. Un déballage de faits, d'impressions, de commentaires oiseux.« (EV, 309f.) In diesem Sinne liest sich *Le grand voyage* wie eine Antwort auf die Erzählungen Manolo Azaustres: als Versuch, eine Form zu finden, welche die erlebte Wirklichkeit in ihrer tieferen Wahrheit sichtbar macht.⁵

Mit der Hinwendung zum Schreiben ist allerdings noch viel mehr verbunden, als es der konkrete Anlass vermuten lässt. Es handelt sich dabei um eine tief greifende Veränderung im Leben Jorge Sempruns, mit der ein veritabler Persönlichkeitsbruch vom militanten kommunistischen Kämpfer Federico Sánchez hin zum Schriftsteller Jorge Semprun einhergeht. In *Autobiografía de Federico Sánchez* wird der Hintergrund für die persönliche Neuorientierung erzählt: Von der politischen Arbeit vorübergehend ausgeschlossen, ist er, der bis dahin als Aktivist im Dienste der Partei tätig war, zur Untätigkeit gezwungen. In dieser Situation, die er als Zurückgeworfensein auf sich selbst empfindet, beginnt er mit dem Schreiben. Zwei Jahre später wird er dann definitiv aufgefordert, seinen Platz in der Untergrundorganisation zu räumen; in weiterer Folge kommt es schließlich zum Parteiausschluss.

Die Darstellungsweise in *Autobiografía de Federico Sánchez* legt dabei den Schluss nahe, dass der Anfang der schriftstellerischen Tätigkeit nicht nur in zeitlichem, sondern ganz wesentlich in kausalem Zusammenhang mit dem Ende der politischen Tätigkeit steht. Wie Michael Einfalt überzeugend darlegt, erscheint in diesem Text der Parteiausschluss wie die biblische Vertreibung aus dem Paradies. »Der Übergang des Kommunisten Sánchez zum Schriftsteller Semprun nimmt so die Form einer Menschwerdung an, ein neues Leben im Zeichen der verlorenen Unschuld.«⁶ Dass die Darstellungsweise und die daraus ableitbare Beurteilung des politischen Kampfes im Textzusammenhang von *Le grand voyage* – der ja zu einer Zeit geschrieben wurde, in der Semprun noch aktives Mitglied

⁵ In einem kürzlich erschienenen Interview bestätigt Jorge Semprun diese Sichtweise: »J'ai commencé à écrire par défi, au nom et à la place de ceux qui, comme lui [Manuel Sastre (sic!), Anm.] ne savaient pas s'exprimer.« (de Cortanze: *Le grand voyage de la mémoire*, S. 45)

⁶ Michael Einfalt: »Erinnerung und Identität, Autobiographie und Roman: Jorge Sempruns *Autobiografía de Federico Sánchez* im Kontext des französischsprachigen Werks«, in: *Arcadia* 34 (1999), S. 205–216, hier: S. 208.

der KP ist – sich von jener in *Autobiografía de Federico Sánchez* und den späteren Texten unterscheidet, versteht sich von selbst. Jedenfalls aber beginnt die literarische Auseinandersetzung mit seiner eigenen Vergangenheit zu einem Zeitpunkt, zu dem die ideologische Überzeugung brüchig und die Existenz als Politiker prekär wird.

Sempruns Schreibanfänge zu Beginn der sechziger Jahre sind jedoch, abgesehen von den persönlichen Gründen, auch in einem allgemeinen zeitgeschichtlichen Kontext zu betrachten. Wie er selbst in *L'écriture ou la vie* betont, hatte sich zu diesem Zeitpunkt der gesellschaftliche Diskurs über die Shoah und die Lager verändert, so dass die Zeugnisse der Überlebenden nunmehr auf mehr Resonanz beim Publikum stießen. Der Umstand, dass *Le grand voyage* und Primo Levis *La tregua* fast gleichzeitig erschienen, sei kein purer Zufall, so Semprun: »Comme si, au-delà de toute circonstance biographique, une capacité d'écoute avait mûri objectivement, dans l'opacité quasiment indéchiffrable des cheminements historiques.« (EV, 323) Die Historikerin Annette Wieviorka, die sich mit den allgemeinen gesellschaftlichen Veränderungen und Hintergründen u. a. zur Entstehungszeit von *Le grand voyage* beschäftigt, bestätigt diese Einschätzung: Bereits Ende der fünfziger Jahre konstatiert Wieviorka steigendes Interesse an den Ereignissen im Nationalsozialismus.⁷ In Frankreich zeige sich dies an mehreren bei Publikum und Kritik sehr erfolgreichen Publikationen: Elie Wiesels *La nuit* (1958) sowie *Le dernier des justes* von André Schwarz-Bart (1959) und *Les bagages de sable* von Anna Langfus (1961), die beide mit dem Prix Goncourt ausgezeichnet wurden. Ein Faktor, der das mehr oder weniger plötzlich aufkommende Interesse erklären hilft, sei zum einen einfach die vergangene Zeit. Den Hauptgrund für die zu diesem Zeitpunkt einsetzende Flut an Zeugenberichten sowie für deren gesellschaftliche Beachtung sieht Wieviorka aber in der Verhaftung Adolf Eichmanns und dem nachfolgenden Prozess (1961):

Le procès Eichmann a libéré la parole des témoins. Il a créé une demande sociale de témoignage. [...] Avec le procès Eichmann, le survivant acquiert son identité sociale de survivant, parce que la société la lui reconnaît.⁸

Bis dahin hatten die Überlebenden ihre soziale Rolle nur unter Ausschluss der Öffentlichkeit innerhalb der Verbände wahrnehmen können, und jene, die sich mit dem Verbandswesen nicht identifizieren konnten, hatten überhaupt keinen gesellschaftlichen Status, der im Zusammenhang mit ihren Erfahrungen gestanden hätte. Mit dem Eichmann-Prozess ha-

⁷ Vgl. Wieviorka: *L'ère du témoin*, S. 86.

⁸ Ebd., S. 117.

ben sich, so Wieviorka, die gesellschaftlichen Gegebenheiten und damit auch die Voraussetzungen für Zeugenschaft grundlegend geändert:

Au cœur de cette identité de survivant nouvellement attribuée, une fonction nouvelle, celle de porteur d'histoire. Et l'avènement du témoin transforme profondément à terme les conditions mêmes de l'écriture de l'histoire du génocide. Avec le procès Eichmann et l'émergence du témoin, homme-mémoire attestant que le passé fut et qu'il est toujours présent, le génocide devient une succession d'expériences individuelles auxquelles le public est supposé s'identifier.⁹

Die prinzipielle Neubewertung der Zeugenschaft bildet auch für Semp-runs Schreibbeginn den Hintergrund. Hinzu kommt bei ihm außerdem die spezifische Positionierung innerhalb der nunmehr zahlreich entstehenden Überlebendenberichte. Denn wie bereits erwähnt, geht es Semprun ja nicht nur um *irgendeine* Form des Bezeugens, sondern um eine ganz bestimmte, nämlich literarisierte, ja bewusst fiktionalisierte. Das heißt, sein Text schreibt sich in das neu entstehende »diskursive Feld«¹⁰ der Zeugenschaft ein und grenzt sich gleichzeitig gegen die dominierende dokumentarische Form des Bezeugens sowie darüber hinaus gegen einen juristischen Wahrheitsbegriff ab. Wie die Lagererfahrung in *Le grand voyage* erzählt wird und welches Selbstverständnis des (impliziten) Autors aus diesem Text hervorgeht, wird zu zeigen sein.

1 EINLEITUNG

Mehr als ein Jahrzehnt nach seiner Rückkehr aus Buchenwald vollzieht Semprun seine Deportation in *Le grand voyage*, in dessen Zentrum die Darstellung des Transportes im überfüllten Eisenbahnwaggon von Compiègne nach Buchenwald steht, noch einmal nach. Die Erzählung ist in zwei Kapitel aufgeteilt: Das erste Kapitel, das den allergrößten Teil des Buches umfasst, beschreibt die Zeit im Zug, von der vierten Nacht bis zur Ankunft am Bahnhof in Buchenwald; das zweite, nur gut dreißig Seiten lange Kapitel, erzählt den Weg vom Bahnhof hinein ins Lager. Von dieser

⁹ Wieviorka: *L'ère du témoin*, S. 118. Der Funktionswandel der Zeugen zeige sich auch im Vergleich des Eichmann-Prozesses mit dem Nürnberger Kriegsverbrecherprozess. Dort seien die Zeugen nicht vorgeladen worden, um ihre Geschichte zu erzählen, sondern lediglich um die schriftlichen Beweisstücke und Dokumente zu bestätigen. Ganz anders im Eichmann-Prozess, wo die Zeugen mit ihren Erfahrungen im Mittelpunkt des Prozessgeschehens standen. (Vgl. S. 94f.)

¹⁰ Taterka: *Dante Deutsch*, S. 10.

auf zwei Tage begrenzten Ebene der Haupthandlung ausgehend, erfolgen zahlreiche Abschweifungen – Rückblenden und Vorgriffe –, die insgesamt wesentlich mehr Raum einnehmen als die Erzählung der Zugfahrt selbst. Der Erzähler erinnert sich an verschiedene Ereignisse während der Résistance und der Zeit nach der Verhaftung im Gefängnis von Auxerre sowie an seine Rückkehr aus dem Lager und die Schwierigkeit, mit den in Buchenwald gemachten Erfahrungen weiterleben zu können. Häufig werden das Davor und das Danach, die Hinfahrt und die Rückfahrt miteinander konfrontiert. Als zentrale Aussage kristallisiert sich dabei der subjektive Eindruck heraus, die ›Reise‹ würde immer noch andauern; der Erzähler hat sechzehn Jahre nach seiner Rückkehr während des Nachvollzugs der Ereignisse von damals immer noch das Gefühl, nicht wirklich zurückgekehrt zu sein: »Peut-être ne refait-on pas ce voyage en sens inverse.« (GV, 29)

Ihre strukturelle Verankerung finden die Erinnerungen und Reflexionen in der Beschreibung der Zugfahrt, die den Text wie ein roter Faden durchzieht und gewissermaßen den Zusammenhalt des Erzählten gewährleistet. Der Erzähler schildert die mit zunehmender Dauer immer erdrückenderen Zustände im überfüllten Zuginneren, die gegen Ende hin nur mehr diffuse Zeitwahrnehmung, die Konfrontation mit den ersten Todesfällen. Von großer Wichtigkeit sind dabei die Dialoge, die Gérard, so der Name des Protagonisten, mit einem namenlos bleibenden ›gars de Semur‹ führt. Der Mitdeportierte fungiert als Reisegefährte, dem Gérard seine Erfahrungen erzählen kann, als Begleiter und Stütze auf dem Weg in eine unbekannt Zukunft. Als der ›gars de Semur‹ kurz vor der Ankunft in Buchenwald stirbt, bricht für Gérard eine Welt zusammen. Vollkommen auf sich selbst gestellt, ist er dem, was ihn im Lager erwartet, ausgeliefert: »Il faut quitter le monde des vivants« (GV, 279), ist der letzte Satz, der ihm ins Bewusstsein gelangt, bevor die Erzählung abbricht.

Im Wesentlichen lassen sich in *Le grand voyage* vier Zeitebenen segmentieren: 1. die Ebene des zentralen Erzählstranges, also der Transport ins Konzentrationslager; 2. die Zeit davor (die Erinnerungen vor allem an die Zeit in der Résistance und im Gefängnis in Auxerre); 3. die Zeit danach (Erzählungen hauptsächlich von der Befreiung des Lagers, von der Rückkehr in die Normalität); und 4. der Zeitraum der Entstehung des Werks, die Schreibgegenwart.¹¹ Alle vier Ebenen laufen im Gedächtnis des Erzählers zusammen; es ist also das Gedächtnis des Erzählers, das die verschiedenen Erinnerungen hervorbringt und lebendig werden lässt. Diese werden nicht chronologisch geordnet, sondern von ihrem aktuel-

¹¹ Die Einteilung geht zurück auf: Egri: *Survie et réinterprétation de la forme proustienne*, S. 145.

len ›Ort‹ aus evoziert. Symptomatisch für diese Erzählweise, in der das zeitliche Nacheinander der Ereignisse in ein simultanes Nebeneinander der Erinnerungen übergeführt wird, ist immer wieder die Verwendung des Präsens auf allen Zeitebenen. Die Erzählung folgt – zumindest dem ersten Anschein nach – den Assoziationen, die das Gedächtnis herstellt. Sem Dresden schreibt über Sempruns Erzählweise:

Semprun beschränkt sich also nicht darauf, z. B. die Gründe dafür aufzulisten, warum er sich den Partisanen anschloß, und dem einen Bericht über seine Taten im Widerstand, über seine Verhaftung und die Zeit im Gefängnis hinzuzufügen und dann die Deportation, die Ankunft im Lager und schließlich die Befreiung und das neue Leben zu beschreiben. Beim Rückblick verfügt er gleichzeitig über alle seine Erlebnisse, aber eine chronologische Darstellung könnte nicht zum Ausdruck bringen, daß er tatsächlich – um es ganz deutlich zu sagen – in ein und demselben Augenblick alles übersieht und erlebt. Die Dauer, die kennzeichnend für die Zeit ist, wird zu einer Gleichzeitigkeit, die literarisch – und vielleicht nur literarisch – darstellbar ist. Ebenso wie der Erzähler wird auch der Leser durch die Erinnerung an verschiedene Zeitabschnitte, die ohne jede Vorwarnung durch den Erzähler ineinander übergehen, von der einen Periode in eine andere geworfen. Er vermißt die gewohnten Abgrenzungen, denn es gibt eigentlich kein »Früher« und kein »Später«; die Vergangenheit ist keine abgeschlossene Zeit, während sich das *Jetzt* in einem Zeitenwirrwarr aus Erinnerungen verflüchtigt.¹²

Im Vordergrund steht also die Zeit der Erzählgegenwart, alle Ereignisse und Handlungselemente werden im Modus der Erinnerung wiedergegeben. In diesem Zusammenhang drängt sich der Vergleich mit der Funktionsweise der ›*mémoire involontaire*‹ bei Proust auf:¹³ Ebenso wie bei Proust entsteht auch bei Semprun der gesamte Text aus Erinnerungen, die mehr oder weniger plötzlich aus der Tiefe des Vergessens aufsteigen. Damit die Ereignisse der Vergangenheit erzählt werden können, mussten sie zuerst vergessen werden (»Pendant seize ans j'ai essayé d'oublier ce voyage et j'ai oublié ce voyage.« [GV, 28]); und erst im Modus der Erinnerung erhalten die Ereignisse nun ihre wahre Bedeutung für das Ich. Allerdings ist allein durch die gänzlich anderen Erinnerungen bei Semprun ein wesentlicher Unterschied zu Proust gegeben: Naturgemäß kann sich bei Semprun nirgendwo der bei Proust so uneingeschränkt glücksbringende Aspekt der Erinnerung finden, sind doch die Erinnerungen alle in der Todesphäre von Buchenwald verankert. – Von einer »katastrophisch gewordenen *mémoire involontaire*«¹⁴ spricht Axel Dunker in diesem Zusam-

¹² Dresden: *Holocaust und Literatur*, S. 71f.

¹³ Vgl. Egri: *Survie et réinterprétation de la forme proustienne*, S. 151 ff.

¹⁴ Axel Dunker: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*, München: Fink 2003, S. 255.

menhang. Trotzdem erweist sich die *Recherche* – bei allen Vorbehalten, die Semprun scheinbar oder auch tatsächlich Proust gegenüber hegt – als zentrales Modell für *Le grand voyage*.¹⁵

Der in Szene gesetzte assoziative Erinnerungsvorgang, der *Le grand voyage* ebenso wie die späteren Texte Sempruns kennzeichnet, darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Arrangement der Erinnerungen von ebenso großer Bedeutung ist. Denn erst im Zusammenspiel von assoziativem Erinnerungsvorgang und intentionaler Textgestaltung liegt die Besonderheit der Semprunschen Schreibweise. Sehr treffend charakterisierte dies Karsten Garscha einmal als »planvoll-ungeplantes Aufspüren von Erinnerungssplintern und Assoziationen«, als »Kombination von »écriture automatique«, die sich der »mémoire involontaire« überläßt, mit kühlem und luzidem Textarrangement.«¹⁶ Hinter dem Bemühen, dem Erinnerungsvorgang des menschlichen Gedächtnisses authentisch Ausdruck zu verleihen, läßt sich in *Le grand voyage* – wie in den anderen Büchern auch – sehr deutlich eine Ordnungsinstanz erkennen. Dies zeigt sich insbesondere in der Thematisierung der Zugfahrt, die einerseits die Ebene der Haupthandlung bildet und andererseits als primäres Organisations- und Strukturelement der Erzählung fungiert. Da sie den gesamten Text durchzieht, kann immer wieder darauf Bezug genommen werden: Die Zugfahrt legt dem Text eine chronologische Ordnung zugrunde und verbindet die einzelnen Erinnerungen, sie fungiert als Spiegelungsachse sowohl zwischen Innen und Außen als auch zwischen dem Davor und dem Danach, und sie rhythmisiert den Text insgesamt.

1.1 Exkurs: Die Erinnerungspoetik Prousts

Prousts *Recherche* stellt also das zentrale Erinnerungsmodell dar, an dem sich Semprun in *Le grand voyage* orientiert. Die für das Ich bedeutsamsten Momente werden als solche nur über die Anspielung auf Proust erkenntlich, der Sinn bestimmter Sinneseindrücke zeigt sich – wie bei Proust – erst in Verbindung mit früheren Eindrücken.¹⁷ Darüber hi-

¹⁵ Siehe hierzu den folgenden Exkurs zum ambivalenten Verhältnis Sempruns seinem literarischen Vorbild gegenüber.

¹⁶ Karsten Garscha: »Vom Sich-Erinnern und vom Verlust des Gedächtnisses. Eine Laudatio auf Jorge Semprún«, in: *Tranvía* 28 (1993), S. 24–27, hier: S. 24.

¹⁷ Siehe hierzu Kap. Identitätskonzepte, 1.3. Michel Butor schreibt in einer Studie zur Bedeutung der Reminiszenzen bei Proust: »Dans ces dernières, la répétition parfaite d'un détail en apparence insignifiant, restitue tout l'événement passé dont faisait partie ce détail, avec une perfection, une présence plus grande encore qu'au moment même où il

naus lehnt sich Semprun, wie Peter Egri in seiner Studie vorführt, in der Konzeption von Zeit und Gedächtnis stark an das Proustsche Modell an, wengleich die Bezugnahme oft den Zweck verfolgt, gerade die Differenzen zum literarischen Vorbild hervorzuheben.¹⁸ Die Strukturanalyse von *Le grand voyage* beispielsweise wird zeigen, dass auch dieser Text einer ›madeleine‹ bedarf, um die Erinnerungserzählung in Gang zu bringen, dass aber Sempruns ›madeleine‹ einen ganz anderen Charakter aufweist als jene Prousts. Trotz (und auch wegen) der feststellbaren und von Semprun bewusst betonten Differenzen ist Prousts *Recherche* sicherlich der wichtigste Intertext in *Le grand voyage*, was der Forschung zu diesem Text natürlich nicht entgangen ist. Interessant dabei ist, dass sich Semprun, obwohl er auch in seinen späteren Texten weiterhin darauf anspielt und Passagen daraus zitiert, sowohl in seinen literarischen Texten als auch in Interviews immer wieder und vehement gegen den Vergleich mit Proust verwahrt hat und betont, die *Recherche* gar nicht gelesen zu haben.¹⁹ Exemplarisch veranschaulicht werden kann das ambivalente Verhältnis zu Proust am Roman *L'algarrabie*: Semprun bezieht sich dort auf die Studie Peter Egris und lässt seinen Erzähler genervt reflektieren:

Mais ces constantes références à Proust commençaient à lui [Rafael Artigas, Anm.] chauffer les oreilles. Il avait pourtant bien essayé d'expliquer qu'il connaissait très mal l'œuvre de Proust, puisqu'il n'avait jamais pu lire la *Recherche* en entier, n'ayant pas eu la patience d'aller plus loin que *Du côté de chez Swann*. Il avait même pris la peine d'introduire dans son troisième roman [*La deuxième mort de Ramón Mercader*, Anm.] un personnage, assez minable il est vrai – mais c'était par auto-dérision –, qui proclamait toute la vérité à ce sujet. Peine perdue. On prenait ces affirmations pour du snobisme à rebours. Alors, parfois, quand on le fatiguait avec les aspects proustiens de ses livres, il déclarait péremptoirement que Proust était de toute évidence illisible en français, la seule façon de prendre un plaisir relatif à sa lecture consistant à se servir de la remarquable traduction espagnole de Pedro Salinas. (Alg., 39f.)

Wenige Seiten später jedoch beginnt Artigas während eines Interviews mit den Worten Prousts über seine Kindheit zu erzählen: »*Je me suis long-temps couché de bonne heure [...]*«. (Alg., 48) Einmal mehr zeigt sich hier

avait eu lieu.« (Michel Butor: »Les ›moments‹ de Marcel Proust«, in: ders.: *Répertoire. Études et conférences 1948–1959*, Paris: Minuit 1960, S. 163–172, hier: S. 163)

¹⁸ Vgl. Egri: *Survie et réinterprétation de la forme proustienne*, S. 143 ff.

¹⁹ Vgl. insbesondere das Interview mit Karl Kohut: *Escribir en París*, Frankfurt a. Main: Vervuert 1983, oder den Roman *La deuxième mort de Ramón Mercader*, wo Semprun die ironisch gezeichnete Figur René-Pierre Boutor erfindet, die zwar alles über Proust gelesen hat, dabei aber über die Lektüre von *Du côté de chez Swann* nicht hinauskommen will. (Vgl. RM, 177–192 und 350–373)

die große Nähe, die Semprun zwischen seiner eigenen Kindheit und der bei Proust beschriebenen verspürt. Noch deutlicher, aber auch unerklärlicher, weil sich in übersinnlichen Bereichen bewegend, wird das Verhältnis zu Proust an einer späteren Stelle im Roman dargestellt. Im Zusammenhang mit einem Brief der Literaturkritikerin Claude-Edmonde Magny – der später in *L'écriture ou la vie* eine wichtige Rolle spielen wird – reflektiert Artigas über die auch von Magny beobachteten Ähnlichkeiten der Semprun'schen Schreibweise mit Proust:

Mais je n'avais pas lu Proust, que diable, en 1942, hormis le début, *Du côté de chez Swann*! Et je ne l'ai toujours pas lu! Pourtant, ça me poursuit comme une malédiction, ou peut-être bénédiction, qui sait? (Alg., 261)

Semprun's Darstellungsweise suggeriert an dieser Stelle eine Art geistige Verwandtschaft mit Proust, die für andere offensichtlich ist, sich aber aus seiner Sicht nicht logisch erklären lässt. Im Grunde ist es dieselbe, in gewisser Weise übersinnliche Nähe, die sich im weiteren Verlauf des Romans zwischen den Figuren Artigas und Carlos Bustamante einstellt, indem sich letzterer an Ereignisse aus Artigas' Leben erinnert, von denen er eigentlich nichts wissen kann.

In dieser rational unerklärlichen und deshalb auch beunruhigenden Nähe könnte ein Schlüssel für Semprun's ambivalentes Verhältnis zu Proust liegen. Die immer wieder thematisierte schmerzvolle Erinnerung an die eigene Kindheit, die wesentlich vom frühen Tod der Mutter und dem Verlust der spanischen Heimat geprägt ist, wird durch die Proust-Lektüre aufgerufen und wachgehalten: Die Kindheit Marcells erinnert Semprun tatsächlich an seine eigene Kindheit. Dadurch ließe sich die gleichzeitige Faszination und Ablehnung erklären, die vor allem in *Le grand voyage*, *L'évanouissement*, *La deuxième mort de Ramón Mercader* und *L'algarabie* sichtbar wird.

In den späteren Texten hingegen stellt sich Semprun's Verhältnis zu Proust um einiges entspannter dar. Beispielsweise heißt es in *L'écriture ou la vie*, wieder im Zusammenhang mit dem Brief Claude-Edmonde Magny's:

Je n'avais pas lu la *Recherche* mais quasiment tout à son sujet. En vérité, j'avais commencé cette lecture en 1939, pendant les vacances [...] mais je ne l'avais pas poursuivie. Je ne finirais de lire la *Recherche* que quarante ans plus tard: lecture de toute une vie. C'est à Washington, en 1982, que je lirais *Le temps retrouvé*. (EV, 193)

Hier wird abermals ersichtlich, wie wichtig Proust für Semprun ist – Proust's Werk bildet so etwas wie einen Fixpunkt in seinem Leben –, der

polemische oder auch ironische Unterton der früheren Aussagen ist jedoch verschwunden. Zusammenhängen dürfte das mit der Entwicklung, die Sempruns Leben genommen hat, insbesondere mit der Hinwendung zu einem Leben, dessen Mittelpunkt das Schreiben ist und das sich von der eigenen Herkunft emanzipiert hat. Für diesen Entwicklungsprozess wird, wie sich im Laufe der vorliegenden Arbeit zeigen wird, das Erinnerungsmodell Faulkners die gewichtigere Rolle spielen; mit Proust kann Semprun dadurch gewissermaßen seinen Frieden schließen: »Toute une vie entre le premier et le dernier volume de Proust.« (EV, 194)

Der starke Einfluss von Faulkner bedeutet jedoch keine Absage an Proust, sondern ein gewissermaßen zurechtgerücktes Verhältnis, wie sich generell die Erinnerungsmodelle Prousts und Faulkners ja nicht diametral gegenüberstehen, sondern viele Parallelen aufweisen. Darauf weist übrigens Jean-Paul Sartre in einem Essay zur Zeitstruktur in Faulkners *The Sound and the Fury* hin. Er schreibt zuerst über die Ähnlichkeiten und kommt schließlich zu jenen Unterschieden, die auch die im Laufe seines Schreibens immer stärker werdende Orientierung Sempruns an Faulkners Modell erklären helfen:

Tel est le temps de Faulkner. Ne le reconnaît-on pas? Ce présent indicible et qui fait eau de toutes parts, ces brusques invasions du passé, cet ordre affectif, opposé à l'ordre intellectuel et volontaire qui est chronologique mais qui manque la réalité, ces souvenirs, hantises monstrueuses et discontinues, ces intermittences du cœur ..., ne retrouve-t-on pas le temps perdu et reconquis de Marcel Proust? Je ne me dissimule pas les différences; je sais, par exemple, que le salut, pour Proust, est dans le temps même, dans la réapparition intégrale du passé. Pour Faulkner au contraire, le passé n'est jamais perdu – malheureusement –, il est toujours là, c'est une obsession.²⁰

²⁰ Jean-Paul Sartre: »A propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner« (1939), in: ders.: *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris: Gallimard 1993, S. 65–75, hier: S. 69f.

2 STRUKTURANALYSE

2.1 *Vom Moseltal ins Lager: Anfang und Ende des Erzählers*

Betrachtet man Sempruns erste Auseinandersetzung mit Buchenwald auf der Diskursoberfläche, fällt bereits auf den ersten Blick die unterschiedliche Erzählhaltung in den beiden Kapiteln auf: Während im ersten Kapitel in der Ich-Form erzählt wird, findet sich im zweiten Kapitel eine heterodiegetische Erzählposition: Der Erzähler ist nach der Ankunft am Bahnhof in Buchenwald nicht mehr Teil der erzählten Welt. Diese Veränderung markiert eines der zwei gravierenden diskursiven Ereignisse und führt auf direktem Weg zum Endpunkt des Textes, der Ankunft im Lager. Seinen Ausgangspunkt nimmt der Text beinahe dreihundert Seiten vorher unmittelbar vor dem anderen diskursiven Ereignis mit weitreichender Konsequenz: der Fahrt durch das Moseltal. Diese beiden Ereignisse bedeuten den Anfang und das Ende einer Erzählordnung, in deren Spannungsfeld sich der Text bewegt. Wie sich im Folgenden zeigen wird, bilden die zwei antagonistischen Punkte die Eckpfeiler für Sempruns erste Buchenwald-Erzählung, die sich demgemäß als Vermittlungsversuch zwischen der kommunistischen Überzeugung des Autors und der Wahrheit seiner Lagererfahrung darstellt.

2.1.1 *Ausgangspunkt Moseltal*

Die Erzählung setzt am vierten Tag der ›großen Reise‹ ein: Im Laufe der zu diesem Zeitpunkt bereits endlos erscheinenden Zugfahrt hat sich für Gérard das subjektive vom objektiven Zeitempfinden so weit abgelöst, dass er Mühe hat, die verstrichene Zeit zu ordnen und die im Zug verbrachten Tage und Nächte zu zählen. Der Gedanke an die bevorstehende vierte Nacht zu hundertzwanzigst in einem Waggon verstärkt sein Gefühl zu träumen, die ganze Situation in ihrer realen Ungeheuerlichkeit erscheint ihm zusehends als Absurdität. Die Deportierten steuern geradewegs auf ihren Tod zu, Handlungsmöglichkeit ist keine gegeben: »Nous sommes immobiles, entassés les uns sur les autres, c'est la nuit qui s'avance, la quatrième nuit, vers nos futurs cadavres immobiles.« (GV, 12) Ebenso wie sich der Tod von Anfang an als unausweichlicher Fluchtpunkt der Reise abzeichnet, scheint sich das Erzählprojekt zu erschöpfen, noch ehe es wirklich begonnen hat. Der Erzähler, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht vom erzählten Ich zu trennen ist – der Anfang von *Le grand*

voyage präsentiert sich als Gedankenstrom –, scheint nicht die Kraft zu haben, um die gegenwärtige Situation im Zug beschreiben zu können. Angesichts der bevorstehenden vierten Nacht, die aller Voraussicht nach das Elend im Zug noch einmal steigern wird, versagt seine Vorstellungskraft. Alles, was sich sagen lässt, ist, dass es »die Nacht der Bulgaren« sein wird: »Il me vient un grand éclat de rire: ça va être la Nuit des Bulgares, vraiment.« (GV, 12).

Was ist gemeint mit dieser kryptischen Anspielung auf Henri Michaux' Prosagedicht?²¹ In der für Semprun typischen Erzählweise wird hier etwas anzitiert, dessen Bedeutung erst einige Seiten später aufgelöst wird. Im Gespräch mit dem »gars de Semur« wird deutlich, dass es sich bei der *Nuit des Bulgares* um eine Geschichte handelt, die sich im Grunde nicht erzählen lässt, weil sie sich nicht zu einer sinnvollen Erzählung formen lässt: »Au fond, je dis, c'est une histoire idiote. Une histoire comme ça, sans queue ni tête.« (GV, 39) In ihrer Absurdität ähnelt die Geschichte der Situation während des Transports ins Lager: Michaux beschreibt eine Begebenheit, ebenfalls in einem Zug, in der sich Lebende und Tote ein Abteil teilen müssen, bevor man sich schließlich dazu entschließt, die Leichen aus dem Fenster zu werfen. Gérard kann nun diese Geschichte nicht so nacherzählen, dass daraus ein Sinn entstehen könnte. Sein diesbezüglicher Versuch muss scheitern, da die Geschichte aus der Sicht eines Gefangenen, der sich auf dem Weg ins Lager befindet, darüber hinaus nicht nur keinerlei Sinn ergeben kann, sondern in Widerspiegelung der eigenen ausgewogenen Lage eine tatsächliche Gefahr für die psychische Verfasstheit darstellen könnte. Der »gars de Semur«, der als einfacher Junge vom Land beschrieben wird, scheint dies intuitiv zu spüren, wenn er die Geschichte der Bulgaren nach und nach als unsinnig erkennt und die Diskussion darüber beendet: »Ton histoire vaseuse pleine de Bulgares de mes deux, j'ai rien dit contre. Si on se mettait à discuter, ta Nuit des Bulgares, c'est rien du tout.« (GV, 40)

Neben ihrem wenig aufbauenden Inhalt ist es aber vor allem die Form der Geschichte, die im Kontext des Erzählbeginns von *Le grand voyage* von Bedeutung ist. Die Einschätzung »une histoire sans queue ni tête« spielt auf Sartres *La nausée* an und stellt nichts anderes als eine grundsätzliche Absage ans Erzählen dar: Mit denselben Worten beschreibt Antoine Roquentin dort seine Unfähigkeit zu erzählen:

Quand on vit seul, on ne sait même plus ce que c'est que raconter: le vraisemblable disparaît en même temps que les amis. Les événements aussi, on les laisse cou-

²¹ Henri Michaux: »Un certain Plume« (1930), in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Raymond Bellour, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1998.

ler; on voit surgir brusquement des gens qui parlent et qui s'en vont, on plonge dans des histoires sans queue ni tête: on ferait un exécration témoin.²²

Die Textstelle aus *La nausée* erscheint zum einen wie ein indirekter Kommentar zu Sempruns Erzählpoetik und beinhaltet die wesentlichen Komponenten seines Verständnisses von Zeugenschaft: Um kein schlechter Zeuge zu sein, um also etwas erzählen zu können und um die Erzählung wahrscheinlich werden zu lassen, bedarf es einer gut erzählten Geschichte, die einen Sinn ergibt und einen Zweck erfüllt, sowie eines Adressaten, an den sich die Geschichte richtet. Zum anderen lässt sich die Aussage direkt auf das Erzählprojekt *Le grand voyage* in seiner Anfangsphase übertragen: Der Text beginnt ungeordnet und ohne Ausgangspunkt, und so wie die Geschichte beginnt, kann sie nicht wahrscheinlich sein. Denn die Situation im Zug am vierten Tag der ›Reise‹, mit deren Schilderung die Erzählung ja einsetzt, ist bereits zu verheerend, der psychische Zustand des Erzähler-Protagonisten schon zu schlecht, als dass angesichts der bevorstehenden Nacht noch eine sinnvolle Erzählung möglich sein könnte. Ein solches Erzählen, d. h. ein planloses, ungestümes Erzählen, das ohne Umschweife zum Wesentlichen vorzudringen sucht, erweist sich als nicht zielführend.²³ Das gesamte Erzählprojekt erscheint nach diesem Beginn gefährdet, dem Sprechen ist von der ersten Seite an das Schweigen eingeschrieben.

In dieser Phase tritt ein Ereignis ein, das in seiner fundamentalen Bedeutung und Auswirkung auf das Erzählprojekt einem Initialerlebnis gleichkommt: der Anblick des verschneiten Moseltales, der den Erzähler aus dem bedrohlichen Schwebestand holt und damit das weitere Erzählen erst ermöglicht: »Je ferme les yeux et ça chantonne doucement en moi: vallée de la Moselle. J'étais perdu dans le pénombre, mais voici que l'univers se réorganise autour de moi, dans l'après-midi d'hiver qui décline.« (GV, 13). Die Landschaft tritt nun in Opposition zum Zuginneren: Während hier bedrohliches Chaos herrscht, zeichnet sich die Gegend durch ihre geordnete, Sicherheit verströmende Ruhe aus. Leitmotivartig

²² Jean-Paul Sartre: »La nausée«, in: ders.: *Œuvres romanesques*, hrsg. v. Michel Contat und Michel Rybalka, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1981, S. 12.

²³ Eine ganz ähnliche Auffassung vertritt Georges Perec in seiner ebenfalls 1963 veröffentlichten Buchbesprechung zu Robert Antelmes *L'espèce humaine*. Perec zeigt sich beeindruckt von Antelmes ästhetischer Verfahrensweise, zwischen seiner Erfahrung und dem Leser eine Art ›grille‹ zu setzen, die notwendig sei, um zur Wahrheit vordringen zu können. Während andere Texte den Schrecken der Lager *en bloc* beschreiben würden, entstehe das Lageruniversum in *L'espèce humaine* erst nach und nach im Verlauf des Textes; als ›grille‹ erscheint dabei das stückweise Aufdecken der Wahrheit. (Vgl. Georges Perec: »Robert Antelme ou la vérité de la littérature«, in: ders.: *L. G. / Une aventure des années soixante*, Paris: Seuil 1992, S. 87–114, hier: S. 96)

findet sich in dieser Szene das Öffnen und Schließen der Augen: Der Erzähler möchte sichergehen, dass das, was er sieht, kein Trugbild ist. Er kommt zu dem Schluss, dass die Landschaft existiert, und zwar unabhängig von seinem Schicksal. Die Gewissheit, dass es etwas gibt, das sich dem Tod entzieht, das über die Menschheitsgeschichte hinausweisenden Bestand hat, verleiht ihm ungeheure Kraft. Für einen kurzen Moment gelingt es ihm sogar, sich von der Situation im Zug vollständig zu lösen und sich gänzlich mit dem Moseltal zu identifizieren: »Je ne suis rien d'autre que cette Moselle qui envahit mon être par les yeux.« (GV, 16) Das Erleben des Moseltales wird für den Erzähler zu einem identitätsstiftenden Ereignis; es stellt einen tiefen Glücksmoment dar, den einzigen, in dem sich das Ich als vollkommene Einheit empfinden kann.

Aus welchem Grund aber kann dieser Landschaft eine solche Bedeutung zuteil werden? Erklärungsansätzen wie jenem Lutz Küsters, der in der Wahrnehmung der Mosellandschaft eine »mentale Technik« des Protagonisten erkennt, die darin besteht, »während der Fahrt die sinnliche Wahrnehmung auf die äußere Wirklichkeit zu heften«, um so »dem Gefühl des Eingeschlossenseins zu entgehen« und »auf diese Weise seine Autonomie wahren zu können«,²⁴ ist zwar zuzustimmen, sie greifen aber viel zu kurz. Weder wird dadurch deutlich, warum gerade dem Moseltal und nicht der Landschaft allgemein diese Dimension innewohnt, noch erklärt sich daraus die exponierte Stellung dieses Erlebnisses innerhalb der Textstruktur.

Bereits die Wahrnehmungsweise der Landschaft als geschichtlich gewachsene lässt die marxistische Weltanschauung des Erzähler-Protagonisten durchscheinen. Er sieht weniger die Natur als solche als vielmehr die in die Natur eingegangene menschliche Arbeit: »Voici la vallée façonnée par un travail séculaire, les vignes étagées sur les coteaux, sous une couche mince de neige craquelée, striée de traînées brunâtres.« (GV, 18) Der tatsächliche Grund aber, warum speziell diese Landschaft und keine andere einen so nachhaltigen Eindruck auf das Ich ausübt, liegt in der Erwähnung des Moseltales bei Karl Marx.²⁵ Daran fühlt sich der Erzähler-Protagonist

²⁴ Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 52.

²⁵ Es handelt sich dabei um die frühen Artikel Marx' aus der Rheinischen Zeitung, in denen er über die Armut der Moseltalbewohner, die Lage der Weinbauern sowie über das Holzdiebstahlgesetz schreibt und dabei erstmals offen für die Interessen der besitzlosen Massen Partei ergreift. (Vgl. Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 1, Berlin: Dietz ¹⁹⁸⁸, S. 28–77, 109–147 und 172–199.) Laut Engels sei Marx »grade durch seine Beschäftigung mit dem Holzdiebstahlgesetz und mit der Lage der Moselbauern [...] von der bloßen Politik auf ökonomische Verhältnisse verwiesen worden und so zum Sozialismus gekommen.« (Vgl. Marx/Engels: *Werke*, Bd. 39, S. 466.)

beim Anblick der Landschaft erinnert. Einige Seiten später wird dies explizit, wenn es heißt: »Les vigneron de la Moselle, les bûcherons de la Moselle, la loi sur les vols de bois dans la Moselle. C'était dans la ›Méga‹, bien sûr.« (GV 43) Es ist also nichts weniger als das Erlebnis Marxismus, die Identifikation des Ichs mit der marxistisch-kommunistischen Ideologie, die hier am Beispiel des Moseltals vorgeführt wird.²⁶

Auf struktureller Ebene betrachtet, ermöglicht erst dieses Erlebnis die gesamte weitere Erzählung, denn das Erzählprojekt, so wie es sich anfänglich dargestellt hat, hätte sich innerhalb kürzester Zeit erschöpft, wäre nicht das Ereignis Moseltal eingetroffen. Es führt die prekäre Ausgangslage des Erzählprojekts nun in eine stabile Erzählordnung über. In dieser Hinsicht erinnert die Moseltal-Sequenz stark an die Funktionsweise der erinnerungsauslösenden ›madeleine‹-Episode in Prousts *Recherche*: Hier wie dort ist die Ausgangssituation problematisch. Es bedarf einer Initialzündung, um die Erzählung in Gang zu bringen. Allerdings liegt – wie fast immer, wenn Semprun in *Le grand voyage* auf Proust Bezug nimmt – das Wesen der Bezugnahme in der Differenz. Diese besteht hier in der Art des Ereignisses und dem ihm immanenten weltanschaulichen Hintergrund. Anders als bei Proust hat die prekäre Ausgangslage außerdem nichts mit fehlender Erinnerung, sondern mit der vom Erzählgegenstand ausgehenden erdrückenden und nicht beherrschbaren Erinnerung und der daraus resultierenden schwachen Position der anfänglichen Erzählinstanz zu tun. Es geht beim Erlebnis des Moseltales nun um die Stärkung des Erzählers bzw. seiner Position, also um die Etablierung einer Erzählordnung, die der vom Erzählgegenstand ausgehenden Bedrohung standhalten kann, und nicht um das als befreiend empfundene Auslösen von Erinnerung. In diesem Sinne erscheint es geradezu als erzählerische Notwendigkeit, dass hier das Ereignis im Inneren des Ichs eine tatsächliche Verankerung außerhalb seiner Vorstellungswelt aufweist, die ihm Stabilität verleiht.²⁷

²⁶ Siehe hierzu auch Kap. Identitätskonzepte, 1.1.

²⁷ Wie wichtig für Semprun die Bezugnahme auf die Realität außerhalb des Ichs ist, zeigt sich auch in *L'algarabie*, wo er Rafael Artigas im Angesicht des Todes über Proust reflektieren lässt: »Il pensa que Proust était un con. Il se souvenait du passage par cœur: ›La mort eût dû me frapper en ce moment que cela m'eût paru indifférent ou plutôt impossible, car la vie n'était pas hors de moi, elle était en moi; j'aurais souri de pitié si un philosophe eût émis l'idée qu'un jour, même éloigné, j'aurais à mourir, que les forces éternelles de la nature me survivraient, qu'après moi il y aurait encore ces falaises arrondies et bombées, cette mer, ce clair de lune, ce ciel! Comment cela eût-il été possible, comment le monde eût-il pu durer plus que moi, puisque je n'étais pas perdu en lui, puisque c'était lui qui était encloué en moi.« Il se souvenait par cœur de cette page de Proust, ce con outrecuidant. [...] Moi, pensa-t-il, non seulement je sais que la nature me survivra, mais c'est même sur cette certitude que se fonde ma conscience de moi.« (Alg., 577) An dieser Stelle zeigt sich exemplarisch Sempruns ›Poetik der Referentialität‹.

Die Erzählung vom Tod, als die sich *Le grand voyage* im Textverlauf herausstellt, wird nur möglich, indem das Moseltal als Inbegriff der Kontinuität des sinnvollen Lebens dem Tod entgegentritt. Der Erzähler schöpft die Kraft für sein Projekt aus eben diesem Erlebnis. Die Stärke, die davon ausgeht, äußert sich in dem intensiven Glücksmoment, den das Ich erfährt. Es erlebt sich als Einheit, als nicht entfremdet, wie in einem paradiesischen Zustand. Das Ende des Ausnahmezustandes wird eingeläutet, als der Erzähler-Protagonist nicht mehr nur die idyllische Landschaft wahrnimmt, sondern Menschen, die den vorbeifahrenden Zug von außen sehen. Diese Menschen können nicht ins Innere der Waggons sehen, ihr Blick fällt auf den Güterzug, nicht auf die darin befindlichen Menschen. Im Gegensatz zur Landschaft, die ohne Barriere in ihn dringt, betont der Blick der Menschen das Trennende, schließt ihn aus. Angekündigt wird die Veränderung durch das laute Pfeifen der Lokomotive, einem als »un appel ou un avertissement incompréhensible« (GV, 25) gedeuteten Zeichen, das eine vage Unruhe hervorruft. Plötzlich spaltet sich die Wahrnehmung des Erzähler-Protagonisten, es wird ihm bewusst, dass es ein Draußen und ein Drinnen gibt. Diese Erkenntnis verursacht eine tiefe körperliche Traurigkeit, die weniger mit der Tatsache zusammenhängt, eingesperrt zu sein, als vielmehr mit der grundsätzlichen Befindlichkeit, im Inneren zu sein, während die Moseltalbewohner außerhalb stehen.

Mit der Wahrnehmung der Welt als zweigeteilte geht eine Spaltung des Ichs, das sich künftig nie wieder als Einheit begreifen kann, einher. Die Bipolarität »dehors« – »dedans«, die fortan den Text leitmotivartig durchzieht, erscheint hier als Ergebnis eines Prozesses, der in zwei Richtungen wirkt: Zum einen betrifft er die im Text stattfindende Identitätskonstruktion, im Speziellen das Selbstverständnis des Autors als Marxist, zum anderen die Art der Erzählung, die vom Zeitpunkt der Ich-Spaltung an einen anderen Charakter aufweist: War alles bisher Erzählte Teil eines inneren Monologs, entsteht nun erst die eigentliche Erinnerungserzählung²⁸, als die sich *Le grand voyage* – mit Ausnahme von Anfang und Endes – darstellt.

Bis zu diesem Zeitpunkt ließ sich das Ich nicht in ein erzählendes und ein erlebendes Ich trennen, es gab nur das eine Ich, das sich in der alpträum-

²⁸ Vgl. Dorrit Cohn: *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris: Seuil 1981. Cohn erstellt eine Typologie von Ich-Erzählsituationen, die auf drei Kriterien basiert: Kommunikationssituation, Chronologie und Verschriftlichung. Sind alle drei Kriterien erfüllt bzw. thematisiert, handelt es sich um eine traditionelle autobiographische Ich-Erzählung, fehlen sie, um einen inneren Monolog. Zwischen diesen Polen steht die Erinnerungserzählung als eine Mischform: Sie etabliert eine Kommunikationssituation mit dem Leser, nimmt Bezug auf die Schreibsituation, befolgt jedoch nicht die Chronologie der Ereignisse.

artigen Szenerie der vierten Nacht im Zug befand. Erst mit der Aufspaltung der Welt in ein ›dehors‹ und ein ›dedans‹ erfolgt nun die Zweiteilung des Ichs in ein erzählendes Ich ein erlebendes Ich, die zeitlich voneinander dissoziiert sind, also ein Danach und ein Davor markieren. Erstmals werden nun auch die Kommunikations- sowie die Schreibsituation thematisiert; es entsteht also eine völlig neue Erzählordnung:

Mais c'est moi qui écris cette histoire et je fais comme je veux. [...] De toute façon, quand je décris cette impression d'être dedans qui m'a saisi dans la vallée de la Moselle, devant ces promeneurs sur la route, je ne suis plus dans la vallée de la Moselle. Seize ans ont passé. Je ne peux plus m'en tenir à cet instant-là. D'autres instants sont venus se surajouter à celui-là, formant un tout avec cette sensation violente de tristesse physique qui m'a envahi dans la vallée de la Moselle. (GV, 26f.)

Hier wird das Konzept für den weiteren Verlauf der Erzählung entworfen. Der Erzähler, gestärkt durch das Erlebnis des Moseltales, sieht sich als autonome Instanz, er beherrscht seine Erinnerungen, er wird die Geschichte so erzählen, wie er selbst es will. Allerdings ist der soeben erst etablierten Erzählordnung von Anfang an ihr Ende eingeschrieben. Im Moment der Entstehung wird bereits die Brüchigkeit des Konzepts eingestanden. Die Erinnerungen an die zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich liegenden Jahre, im Besonderen an die Zeit im Konzentrationslager lassen sich nicht so einfach beherrschen, wie es im ersten Moment den Anschein hat. Sie lassen sich weder nacheinander abhandeln, noch können sie, wie sich später zeigen wird, in ein bruchloses Identitätskonzept eingeordnet werden – und darüber hinaus destabilisieren sie sukzessive das hier aufgebaute Konzept eines autonomen Erzählers bis hin zu seinem Ende. Je weiter sich die Erzählung vom Ereignis Moseltal entfernt und je mehr sie sich dem Lager annähert, desto schwächer wird die Position des Erzählers.

2.1.2 *Endpunkt Lager*

Mit Fortdauer des Erzählens fällt es dem Erzähler zunehmend schwerer, sich die stärkende Wirkung des Moseltal-Erlebnisses in Erinnerung zu rufen. Immer mehr überlagert die näher rückende Ankunft in Buchenwald die Erzählung und untergräbt die Erzählordnung. Mit der Beschreibung der katastrophalen Zustände im Zuginneren drängt sich der Tod in den Vordergrund, auch gelingt es dem Erzähler nicht mehr, sein früheres Ich von der Masse der Körper abzuheben. Damit ist zwangsläufig das Ende des bisherigen Erzählkonzepts verbunden, scheint es doch

zukünftig keine Möglichkeit mehr zu geben, das eigene Ich narrativ zu gestalten.

Die Ankunft in Buchenwald beendet das erste Kapitel von *Le grand voyage*. Die tiefe Zäsur, die der Eintritt ins Lager darstellt, lässt sich bereits an der Textgestaltung ablesen: Nach 246 Seiten bricht der bis dahin stetige Textfluss ab, es folgen zwei leere Seiten, auf denen sich nur die Ziffer Zwei befindet. Auf der übernächsten Seite beginnt dann das zweite Kapitel des Buches, nunmehr allerdings nicht mehr in der Ich-Form, sondern in der dritten Person erzählt. Das ›Je‹ des ersten Teils ist zum unpersönlichen ›Il‹ geworden. Mit dieser Transformation ist das Verschwinden des bisherigen Erzählers verbunden. Der nunmehrige Erzähler ist nicht mehr Teil der erzählten Welt, es ist, als ob er keinen Zugang mehr zu dieser hätte. So betrachtet endet die eine Erzählung mit dem ersten Teil, und eine andere beginnt mit dem zweiten Teil.

Der neuen Erzählung fehlen jedoch die Voraussetzungen, um sich entwickeln zu können; sie ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Denn damit die Erinnerungserzählung überhaupt einen Sinn ergeben kann, braucht sie – wie jede Erzählung – einen Bezugspunkt, einen Adressaten. Im ersten Teil des Textes ist dies die Figur des ›gars de Semur‹, die von Anfang an präsent ist. Die Figur hatte in erzähltechnischer Hinsicht quasi die Funktion eines ›Motors‹, die dafür sorgte, dass die Erzählbewegung nicht zum Stillstand kam: Sie bildete den Dialogpartner Gérards und gleichzeitig den Adressaten des Erzählers.²⁹ Möglich wurde dies dadurch, da der Text eher einen gedanklichen Nachvollzug als die retrospektive Darstellung der Deportation darstellte. Mit der Ankunft in Buchenwald, also am Ende des ersten Kapitels von *Le grand voyage*, stirbt der ›gars de Semur‹, und in dem Moment, in dem das Gegenüber des Ichs wegfällt, bricht die bisherige Kommunikationssituation zusammen. In den letzten Zeilen des ersten Teiles heißt es, nunmehr wieder in Form eines inneren Monologs, ohne Unterscheidungsmöglichkeit zwischen erzählendem und erzähltem Ich:

C'est fini, ce voyage est fini, je vais laisser mon copain de Semur. C'est-à-dire, c'est lui qui m'a laissé, je suis tout seul. J'allonge son cadavre sur le plancher du wagon et c'est comme si je déposais ma propre vie passée, tous les souvenirs qui me relie encore au monde d'autrefois. Tout ce que je lui avais raconté, au cours de ces journées, de ces nuits interminables [...], tout ça qui était ma vie va s'éva-

²⁹ Im Gegensatz zu Sempruns späteren Texten gibt es in *Le grand voyage* kaum direkte Leserreden. Die Stelle des erzählten Lesers wird hier vom ›gars de Semur‹ besetzt, der symbolisch für die ersten Adressaten des Buches, Sempruns proletarische Kameraden, steht. (Vgl. Nicoladzé: *La lecture et la vie*, S. 62)

noir, puisqu'il n'est plus là. Le gars de Semur est mort et je suis tout seul. [...] Peut-être avait-il dit: ›Ne me laisse pas, Gérard‹, et Gérard saute sur le quai, dans la lumière aveuglante. (GV, 256f.)

Im Grunde bleibt, bildlich gesprochen, alles, was bisher konstitutiver Teil der Erzählung war, im Zug. Heraus springt die sozusagen nackte Figur Gérard sowohl von ihrem Dialogpartner als auch von ihrem Erzähler allein gelassen. Umgekehrt betrachtet ist die obige Textstelle ein deutlicher Hinweis auf die Unmöglichkeit des weiteren Festhaltens an einer homogenen Erzählhaltung: Alles was bisher erzählt wurde – die Erinnerungen an Kampf und Widerstand –, kann dem Ereignis der Ankunft im Lager nicht standhalten. Die neue Situation mit völlig anderen und für den Ankommenden noch nicht absehbaren Bedingungen ist für den Erzähler in der bisherigen Form nicht mehr nachvollziehbar, das Lager ist zu unvorstellbar, als dass es in das etablierte Konzept des Erzählens integriert werden könnte.

Aber auch die neue Erzählordnung mit einem Erzähler, der nicht Teil der erzählten Welt ist, kann nicht aufrechterhalten werden – innerhalb nur weniger Seiten gelangt die Erzählung an ihr Ende. In *Le grand voyage* verfügt Semprun noch nicht über die Mittel, das Lager zu erzählen, vielmehr beendet das Lager die Erzählung. Auch das Moseltal-Erlebnis hat schlussendlich nur das Erzählen der Deportation ermöglicht, angesichts des Lagers ist seine Wirkung verpufft. Die Ankunft in Buchenwald bildet den Endpunkt, auf den sich der Text von Anfang an hinbewegt, sie erzwingt das Verstummen des Erzählers. Wie diese Erzählbewegung, mit der die Auslöschung des Ichs verbunden ist, im Text gestaltet wird, soll im Folgenden gezeigt werden.

2.2 ›Le grand voyage‹ als Prozess einer Ich-Auslöschung

2.2.1 Topos Zugfahrt

Der Transport ins Lager wird in fast allen literarischen Zeugnissen über die Konzentrationslager thematisiert, er stellt zumeist den Anfang der zu bezeugenden Erfahrung dar. Die Schilderung der Zugfahrt unter menschenunwürdigen Bedingungen vom Herkunftsort bzw. dem ersten Sammellager in das Konzentrationslager übernimmt wichtige Funktionen eines sich zwischen Narration und Explikation hin- und herbewegenden Erzählens, wie es für diese Texte typisch ist. Zum einen ist die Deportation eine notwendige Etappe in der topographischen Ordnung der Erzählung, zum anderen bildet sie einen zentralen Topos der KZ- und Shoah-Litera-

tur. Wie Günter Butzer schreibt, sind damit Leitbegriffe der autobiographischen KZ- und Shoah-Literatur benannt:

Die Topographie intendiert eine – wohlgerichtet: mit rhetorischen Mitteln erzeugte – Löschung der Rhetorizität zugunsten narrativer Authentizität; die Topik dagegen stellt die Narration explizit in den Dienst rhetorischer Argumentation. Die beiden Momente ergänzen sich also nicht nur, sie stehen auch in Konkurrenz zueinander [...].³⁰

Am Beispiel der Deportation ins Lager lässt sich dies verdeutlichen: Die Nennung der Ortsnamen, durch die der Transport führt, stellt Referentialität und damit auch Authentizität her, gleichzeitig ermöglicht der Topos Zugfahrt die Beschreibung des Übergangs von der normalen Welt in die völlig andere Welt des Lagers. Aus diesem Grund stellt die Schilderung der Deportation auch ein wichtiges Strukturelement in der KZ- und Shoah-Literatur dar. Auf dieser Ebene betrachtet, fällt die Nähe zwischen Lagerliteratur und Reiseliteratur auf:³¹ Jemand fährt an einen entfernten Ort, macht dort bestimmte Erfahrungen und kehrt nach einiger Zeit wieder an den Ausgangspunkt der Reise zurück. Dass die Art der Reise und die damit verbundenen Erfahrungen inhaltlich unterschiedlicher nicht sein könnten, versteht sich von selbst und braucht hier ebenso wenig betont zu werden wie die Tatsache, dass die Rückreise im Gesamtkontext der nationalsozialistischen Massenvernichtung ein Glücksfall, für Juden die krasse Ausnahme blieb. In struktureller Hinsicht ist die Analogie jedoch nicht von der Hand zu weisen, Semprun selbst stellt sie im Übrigen ja allein schon durch den Titel seines ersten Buches her.

Darüber hinausgehend baut Semprun die ›Reise‹ zum Dreh- und Angelpunkt des ganzen Textes aus: In den allermeisten Lagertexten beschränkt sich der Transport ins Lager auf ein Segment des Textes, in *Le grand voyage* hingegen wird die ›Reise‹ auf den gesamten Text ausgedehnt. Sie stellt nicht nur die konkrete Zugfahrt von Compiègne nach Buchenwald im Januar 1944 dar, in einem übertragenen Sinn wird sie vielmehr zur textorganisierenden Metapher: Die Reise erscheint als immer noch andauernd und beschreibt die Singularität des Überlebenden, der trotz der Tatsache, wieder an den Ausgangspunkt der Reise gekommen zu sein, nie mehr vollständig von dieser Reise zurückkehrt. Ihre Bewegung lässt sich mit dem Raummodell einer Linie erfassen, die Ottmar

³⁰ Günter Butzer: »Topographie und Topik. Zur Beziehung von Narration und Argumentation in der autobiographischen Holocaust-Literatur«, in: Manuela Günter (Hg.): *Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 51–75, hier: S. 53.

³¹ Vgl. Sally M. Silk: »Writing the Holocaust/Writing Travel: The Space of Representation in Jorge Semprun's *Le grand voyage*«, in: *CLIO* 22,1 (1992), S. 53–65.

Ette in *Literatur in Bewegung* als eine der fünf Grundfiguren räumlicher Verstehensbewegung nennt. Die Linie sei kennzeichnend für Reisen, die im Reiseziel ihre eigentliche Erfüllung finden. Der Ort der Ankunft erscheine in Reiseberichten, die diesem Schema folgen, als das zentrale, sinnbildende und sinngebende Element der Reise.³² Was Ette als typisch für mystische Reiseliteratur bezeichnet, lässt sich in Form einer Negativfolie auf *Le grand voyage* übertragen: Die gesamte ›Reise‹, die Semprun erzählt, erhält ihre Bestimmung vom Ziel her; Buchenwald ist jener Ort, der – wie sich zeigen wird – den Lebenssinn des Ichs bildet, auch wenn diesem Konzept in *Le grand voyage* noch die marxistische Weltanschauung entgegengesetzt wird.

Was die Organisation des Textes betrifft, fungiert die Zugfahrt als Achse, welche die Erzählung in zwei Richtungen – räumlich und zeitlich – durchzieht und ordnet: Die räumliche Dimension der Achse erzeugt den Gegensatz zwischen Innen und Außen sowie jenen zwischen der Unbeweglichkeit des Körpers und der Beweglichkeit der Gedanken. Von Beginn des Textes an wird der Eindruck erweckt, das Ich befinde sich im Zug, gemeinsam mit über hundert Mitgefangenen. Der einzige Kontakt zur Außenwelt erfolgt über ein kleines Waggonfenster, durch das der Protagonist die vorbeiziehende Landschaft betrachten kann. Auf diese Weise wird der Kontrast zwischen der Enge, der Dämrigkeit und der Unbeweglichkeit im Inneren gegenüber der Weite und Offenheit des Äußeren geschaffen. Neben der Luke als Verbindung zur Außenwelt bleibt als weitere, im übertragenen Sinn existierende Möglichkeit des Ausbruchs aus der Enge nur die Freiheit der Gedanken und Erinnerungen. So versucht Gérard sich beispielsweise auf literarische Reminiszenzen zu konzentrieren, um sich von den Zuständen im Zug abzulenken und zu befreien: »un excellent exercice d'abstraction« (GV, 86), heißt es dazu. Immer wieder wird die Unbeweglichkeit des Körpers mit der Beweglichkeit des Geistes kontrastiert. Die Autonomie des Geistes lässt sich allerdings nur bedingt aufrecht erhalten: Mit zunehmender Dauer der Fahrt und den unerträglich werdenden körperlichen Schmerzen wird auch der Geist beeinträchtigt. Das Individuum wird auf den Schmerzkörper reduziert und verschmilzt schließlich mit den anderen zu einer amorphen Masse.

Neben der räumlichen Dimension ist die Zugfahrt auch in zeitlicher Hinsicht als Ordnungselement im Text vorhanden, teilt sie doch die Welt in ein Davor und ein Danach. Das was zwischen diesen Polen liegt und

³² Vgl. Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist: Velbrück 2001, S. 71 ff.

was das eigentliche Thema von *Le grand voyage* ist – das Konzentrationslager –, wird kaum direkt erzählt. Mit ganz wenigen Ausnahmen bleiben die Erinnerungen an die Zeit in Buchenwald ausgeklammert, nur indirekt, eben indem das Davor und das Danach aufeinander bezogen und miteinander kontrastiert werden, wird etwas über das Lager ausgesagt. In diesem Sinne ist Harald Weinrich Recht zu geben, wenn er schreibt, *Le grand voyage* sei »noch kein Buchenwald-Buch«;³³ vielmehr ist es eine Annäherung.

Mit der Bezeichnung ›Annäherung‹ kommt bereits die dritte, übergeordnete Komponente ins Spiel, die integraler Bestandteil einer Zugfahrt ist und zwischen der räumlichen und zeitlichen Segmentierung dynamisch vermittelt: der Faktor Bewegung. Rein inhaltlich wird auf die Bewegung des Zuges verwiesen, indem die vergehende Zeit in der sich verändernden Landschaft gespiegelt wird. Interessanter ist jedoch die formale Gestaltung, die Übersetzung der Zugsbewegung in textuelle Bewegung, durch die der Eindruck eines fahrenden Zuges erzeugt wird. Wesentliches Element der Textbewegung ist die abwechselnde Darstellung beschreibender und dialogischer Passagen. Vor allem die Dialoge mit dem ›gars de Semur‹ fungieren dabei als ›Motor‹ des Textes. Die Dialogfragmente werden immer wieder – einmal ausführlicher, einmal knapper – zwischen die einzelnen Erinnerungen eingefügt. Auf diese Weise entsteht ein Beschleunigungseffekt, der im Zusammenspiel mit den langsameren Passagen, den spezifischen Rhythmus des Textes ausmacht. Außerdem wird durch das ›Einblenden‹ der Gespräche mit dem ›gars de Semur‹ immer wieder ganz konkret die Situation der Zugfahrt ins Bewusstsein des Lesers gerückt. Die Technik solchen Erzählens erinnert stark an filmische Darstellungsmittel: In diesem Sinne wirkt der Einsatz der kurzen Dialogfragmente, wie wenn in einem Film das schnelle Vorbeiziehen der Gleise einer Bahnstrecke ins Bild kommt, bevor die nächste Sequenz erzählt wird.

Wie in der Analyse der Diskursoberfläche bereits gezeigt, bewegt sich das Erzählen parallel zur Bewegung des Zuges auf das Konzentrationslager auf einen Endpunkt zu. Damit einher geht die Auslöschung des Ichs. Die gleichermaßen zentrale wie ambivalente Kategorie, über die sich das Ich auf seiner Reise zuerst konstituiert und an der es schließlich zerbricht, ist die Erinnerung. Sie ist Voraussetzung, aber auch Verhängnis für die funktionierende Erzählung, da das eigentliche Zentrum der Erinnerung, der Kern, von dem alles ausgeht, Buchenwald also, in zweifacher Hinsicht einen traumatischen Ort darstellt: Für das erlebende Ich ist die zukünftige Erfahrung unvorstellbar, für das erzählende Ich unsagbar. Das Lager

³³ Weinrich: *Letzte*, S. 243.

bildet eine Leerstelle, die keine Erinnerung zulässt und somit diskursiv nicht zu beschreiben ist. Aufgrund des Traumas ist die Erinnerung aber insgesamt eine problematische Kategorie,³⁴ weil nach Buchenwald dieser Ort jeder Erinnerung eingeschrieben und somit die gesamte Erzählung von der Auslöschung bedroht ist.³⁵

2.2.2 *Ambivalente Erinnerung*

Je näher das Lager rückt, desto größer wird der Abstand zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich, als ob der Erzähler immer mehr Mühe hätte, sich sein damaliges Ich, seine damalige Befindlichkeit vorzustellen und zu vergegenwärtigen. Der Grund dafür liegt im Erfahrungsunterschied zwischen den zwei Ichs: Es ist die – ausgeklammerte – Lagererfahrung, welche die beiden trennt und ihre Kommunikation nachhaltig stört. Mit der räumlichen Annäherung und dem physischen sowie psychischen Verfall des Ichs im Zug wird es für den Erzähler immer schwieriger, im Erzählen eine Brücke zu schlagen und damit eine Ich-Identität herzustellen.

Am ehesten gelingt dies mit der Evokation von Erinnerungen an heldenhaftes, kameradschaftlich-solidarisches Verhalten während des Widerstandskampfes. Solche Erinnerungen bilden einen aufbauenden Gegensatz zur zerstörerischen Erfahrung des Lagers. Durch deren Aktualisierung im Erzählen soll dem immer heftiger werdenden Angriff auf das Ich durch die zerstörerische Umgebung entgegengewirkt werden. Ihren ›Ort‹ haben diese Erinnerungen im Gespräch Gérards mit dem ›gars de Semur‹. Gérard versucht sich und seinem Kameraden Mut zu machen, ihrer beider Durchhaltevermögen zu steigern. So werden beispielsweise

³⁴ Die einzige Ausnahme bildet die Erinnerung an das identitätsstiftende Erlebnis Moseltal (in Verbindung mit der Marx-Lektüre), die jedoch – wie gezeigt – nicht Teil der eigentlichen Erinnerungserzählung ist, sondern vielmehr ihre Voraussetzung. Die Identifikation mit dem Marxismus scheint also das Sprechen überhaupt erst zu ermöglichen; gleichzeitig verstummt der Erzähler bei der Ankunft im Lager, was auf die eingeschränkte Leistung der Ideologie hindeutet. Das komplizierte und zum Teil auch widersprüchliche Verhältnis von Marxismus wird im Kap. Identitätskonzepte genauer betrachtet. (Siehe Kap. Identitätskonzepte, 1.1)

³⁵ Zum Zusammenspiel von Trauma-Theorie und Fiktion in *Le grand voyage* vgl. Ofelia Ferrán: »Cuanto más escribo, más me quede por decir: Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún«, in: *MLN* 116,2 (2001), S. 266–294. Ferrán zeigt, wie die fiktionale Erzählweise Semprúns die traumatische Lagererfahrung als »breakdown« im Schreiben reproduzieren kann. Allerdings lässt sie alles, was mit der marxistischen Weltansicht des Autors zu tun hat – so auch das gegenteilige narrative Ereignis Moseltal – völlig unberücksichtigt.

Erinnerungen an den ›Maquis‹-Kampf mit Julien, das solidarische Verhalten unter den Häftlingen im Gefängnis von Auxerre oder an den heroischen Kampf seines Freundes Hans im ›Tabou‹ evoziert. Das Erzählen dieser Erinnerungen stellt eine Kontinuität zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich her; aus der Haltung des Erzählers spricht die Überzeugung, auf der richtigen Seite gestanden zu haben und immer noch zu stehen. Die Erinnerungen aus der Résistance-Zeit formen sich dabei zum persönlichen Mythos des Ichs als Widerstandskämpfer.

Gleichzeitig ist dem erzählenden Ich jedoch bewusst, dass auch diesen Erzählungen der Tod eingeschrieben ist, dass viele der Freunde (ebenso wie der ›gars de Semur‹ selbst) trotz ihrer Tapferkeit tot sind und dass die optimistische, kampfbetonte Einstellung von früher die Erlebnisse im Lager nicht unbeschadet überstehen kann. Bei einem Besuch in der Gegend rund um Joigny, wo Gérard verhaftet worden war, erfährt er nach der Rückkehr vom Tod befreundeter Résistance-Kämpfer: »Elle [la mère, Anm.] nous avait montré une coupure d'un journal local, racontant la mort d'Irène, à Bergen-Belsen. Albert avait été fusillé. Olivier était mort à Dora. Julien aussi était mort, [...]« (GV, 208) Auch weiß diese Seite des Ichs davon, dass das Ziel des Kampfes, den Faschismus zu besiegen, mit dem Ende des Nationalsozialismus nicht erreicht wurde. Für ihn als Spanier, der in der Schreibgegenwart immer noch gegen Franco kämpfen muss, ist dies umso schmerzhafter.

Trotz aller Rückschläge und Enttäuschungen prägt die Überzeugung, weiterkämpfen zu müssen, den Grundton von *Le grand voyage*. Die Erzählungen vom ungebrochenen Kampfgeist sind von großer Wichtigkeit, letztendlich vermögen sie jedoch nicht, eine stabile Ich-Identität herzustellen: Die im Erzählen geschaffene Klammer, die den Résistance-Kämpfer mit dem Ich der Schreibgegenwart zusammenhalten soll, wird von der Erinnerung an den Tod und an das Lager – das im Hintergrund unausgesprochen ständig präsent ist – immer wieder gesprengt. Während es für das Ich während der Deportation darum geht, den Tod zu negieren, um sich moralisch zu stärken, kann dies dem Erzähler aufgrund seiner Erfahrungen nicht mehr so einfach gelingen. Für ihn ist der Tod ständiger Begleiter auf seiner (erzählerischen) Reise.

Dies zeigt sich beispielsweise an der Erwähnung des erbitterten Kampfes im ›Tabou‹, bei dem sein Freund Hans³⁶ ums Leben gekommen sein

³⁶ In *L'évanouissement* deutet Semprun an, dass es sich bei Hans um eine erfundene Figur handelt: »Nous aurions inventé Hans, comme l'image de nous-mêmes, la plus pure, la plus proche de nos rêves. Il aurait été Allemand, parce que nous étions internationalistes [...]. Il aurait été Juif, parce que nous voulions liquider toute oppression, et que le Juif était, même passif, résigné même, la figure intolérable de l'opprimé. Il aurait eu vingt

dürfte. Während der Zugfahrt, im Gespräch mit einem anderen Widerstandskämpfer, der auch im ›Tabou‹ tätig war und Hans kannte, lässt sich die Hoffnung, der Freund könnte überlebt haben, noch aufrecht erhalten. Als Gérard jedoch gemeinsam mit einem anderen Freund nach der Rückkehr die Gegend nach Spuren von Hans absucht, lassen sich keine mehr finden. Dem Erzähler wird bewusst: »Et je réalise subitement que nous ne retrouverons jamais la trace de Hans.« (GV, 213) Zwar versucht er, dem realen Verschwinden des Freundes mit einer kommunistischen Legende vom neuen sowjetischen Menschen zu begegnen und so den Tod vergessen zu machen,³⁷ dennoch muss er sich wenige Seiten später eingestehen, dass der Tod Teil seines Lebens geworden ist:

Et c'est ainsi, en fait, c'est la seule chose, mourir, qui ne pourra jamais m'arriver, dont je n'aurai jamais l'expérience personnelle. Mais la mort de Hans, cependant, voilà une chose qui m'était bel et bien arrivée, qui ferait partie de ma vie, désormais. (GV, 236)³⁸

In verschärfter Form zeigt sich die Ambivalenz der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit jedoch an jenen Erinnerungen, die stärker als die Erinnerungen an Kampf und Widerstand – denen ja wesentlich ein kollektiver Gedanke anhaftet – mit dem Erzähler ganz persönlich, mit seiner Individualität in Zusammenhang stehen. Hiermit sind literarische Reminiszenzen gemeint, die im Vergleich zu Sempruns späteren Texten zwar weniger häufig auftreten, aber wesentliche Momente der Erzählung betreffen. Dass diese persönlicher, in gewisser Weise privater als jene an den Widerstand sind, zeigt sich allein schon daran, dass sie nur das Ich betreffen und mit niemandem geteilt werden können. Demzufolge ist zu erwarten, dass sich die Problematik für das Ich in verschärfter Form darstellen wird.

Im Speziellen ist mit ›literarischer Reminiszenz‹ eine Erinnerung an Proust gemeint, die Gérard während der ersten Nacht im Zug begleitete

ans, parce que nous les avons, comme ces autres jeunes gens qui nous aidaient à vivre, qui nous faisaient battre le cœur, qui remuaient des idées neuves, et qui s'appelaient Hölderlin, ou Heinrich Heine, ou Marx.« (Eva., 169f.) In *L'écriture ou la vie* wird dies bestätigt: »Hans Freiberg, en revanche, est un personnage de fiction. J'avais inventé Hans Freiberg – que nous appelions Hans von Freiberg zu Freiberg, dans *Le grand voyage*, Michel et moi, en souvenir d'*Ondine* – pour avoir un copain juif. J'en avais eu dans ma vie de cette époque-là, je voulais en avoir un aussi dans ce roman.« (EV, 54)

³⁷ Zur Legende um Piotr siehe Kap. zu *Quel beau dimanche*, 3.1.1.

³⁸ Diese Textstelle ist die erste sehr vorsichtige Umschreibung dessen, was in den späteren Texten zu einem Leitmotiv ausgebaut wird: die Aussage Ludwig Wittgensteins aus dem *Tractatus logico-philosophicus*, der zufolge der Tod kein Ereignis des Lebens ist, die Semprun aufgrund seiner Erfahrung umformulieren wird in: »*Mein Tod ist kein Ereignis meines Lebens. Meinen Tod erlebe ich nicht.*« (EV, 226)

– »un excellent exercice d'abstraction« (GV, 86), wie es im Text heißt. Die Übung besteht darin, seine Gedanken auf das literarische Werk zu konzentrieren, um sich so aus der Enge und dem unerträglich werdenden Zustand im Zug zu befreien. Diese Textstelle, sicherlich eine Schlüsselstelle in *Le grand voyage*, wird in der Analyse der Identitätskonstruktion noch eine maßgebliche Rolle spielen, hier soll vorerst nur die Auswirkung des Erzählten auf die Struktur bzw. Erzählsituation des Textes beschrieben werden: Gérard vergleicht seine eigene Kindheit mit der des Protagonisten aus Prousts Werk und bemerkt verschiedene Ähnlichkeiten:

Moi aussi, je me suis longtemps couché de bonne heure, il faut dire. J'ai imaginé ce bruit ferrugineux de la sonnette, dans le jardin, les soirs où Swann venait dîner. J'ai revu dans la mémoire les couleurs du vitrail, dans l'église du village. Et cette haie d'aubépines, seigneur, cette haie d'aubépines était aussi mon enfance. (GV, 86)

Die Gemeinsamkeiten erscheinen ihm frappierend, emphatisch stellt er fest, dass die im ersten Band der *Recherche* beschriebene Kindheit auch die seine ist. Als er sich jedoch fragt, ob es in seiner (eigenen) Vergangenheit etwas gäbe, das der »phrase de la sonate de Vinteuil« entspricht, enden die Parallelen: »J'étais désolé, mais il n'y avait rien.« Wofür die »petite phrase« aus der Sicht Gérards steht und was er selbst in seiner Kindheit nicht finden kann, ist, so der Erzähler weiter, jener »moment incroyable«, den auch Antoine Roquentin, der Held aus Sartres *La nausée*, beim Hören von *Some of these days* empfindet. Es geht also um die Suche nach einem sinnstiftenden, die Kontingenz des Lebens überwindenden Moment, den die Musikstücke in den beiden Texten verkörpern.

Dem erlebenden Ich fällt während der Nacht im Zug nichts Vergleichbares ein, der Erzähler allerdings meint, *heute*, also zum Zeitpunkt des Schreibens, ähnliche Momente beim Hören von Sidney Bechets *Summertime* sowie einem alten spanischen Volkslied zu spüren. Hier zeigt sich plötzlich die Entfernung zwischen erlebendem und erzählendem Ich: Während der Nacht im Zug kann es kein Musikstück finden, das der »petite phrase« gleichkäme, sechzehn Jahre später kann diese Übung gelingen. Da beide Lieder aber alt genug sind, um Gérard auch schon damals bekannt gewesen zu sein, muss die Ursache für das Problem woanders liegen. Es ist davon auszugehen, dass Gérard zwar die Lieder schon kannte, ihm aber noch die Voraussetzungen fehlten, um sie für sein Leben bedeutsam werden zu lassen. Musik ist für ihn zu diesem Zeitpunkt noch ziemlich nichtssagend, jedenfalls aber hat er einen »moment incroyable«, wie er ihn bei Proust und Sartre beschrieben findet, selbst noch nie erlebt. Zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich tut sich also an dieser

Stelle eine Kluft auf, die ahnen lässt, dass sich in der für das Ich äußerst bedeutenden Frage nach einem Lebenssinn entscheidende Veränderungen vollzogen haben, die nur mit der Lagererfahrung zusammenhängen können. Welche Bedeutung und Auswirkung diese für und auf sein Leben haben wird, davon kann das erlebende Ich während der Zugfahrt noch keinerlei Ahnung haben. In diesem Sinne erscheint der unmittelbar an die Textstelle anschließende Dialog mit dem ›gars de Semur‹ wie ein Kommentar zu dem eben Erzählten: »Tu as une idée de ce que ça peut être, ce camp où l'on va?«, demande le gars de Semur. ›Ça alors, pas la moindre idée.« (GV, 87)

Die große Distanz, die sich zwischen erzählendem und erlebendem Ich auftut, macht es unmöglich, dass die Erinnerung an Proust zu einem kontinuierlich- und damit identitätsstiftenden Ereignis für das Ich werden kann. Zudem kommt, dass die Erinnerung bereits auf beklemmende Weise vom Tod umgeben ist, da es sich hierbei um eine Rückerinnerung an die erste Nacht handelt, worauf explizit hingewiesen wird. Die genaue zeitliche Festlegung lenkt die Aufmerksamkeit auf die kontinuierlich schlimmer werdenden Zustände im Zug: Während die ›Abstraktionsübung‹ am Anfang der Fahrt noch gelingen konnte, erscheint die Situation, die den Kontext für die Rückerinnerung bildet, für solche Gedankenexperimente bereits als zu beklemmend:

Nous sommes debout, brisés, dans la nuit qui n'en finira pas. Nous ne pouvons plus du tout bouger les pieds, à cause de ce vieillard qui est mort en disant: ›Vous vous rendez compte?‹, nous ne pouvons quand même pas lui marcher dessus. (GV, 85f.)

Der schlechter werdende physische Zustand des erlebenden Ichs bleibt in weiterer Folge auch nicht ohne Auswirkungen auf den Erzähler und die Erzählsituation. So verlässt den Erzähler mit zunehmender Dauer der Fahrt, als das Chaos im Zug vollkommen unerträglich erscheint, die Fähigkeit, sich an seine damaligen Gedanken zu erinnern:

Ensuite, il y a le vide. Depuis seize ans, j'essaie de cerner ces quelques heures qui s'écoulaient entre la conversation avec le gars du ›Tabou‹ et la nuit de folie qui nous attendait, j'essaie de pénétrer dans la brume de ces quelques heures qui ont dû, forcément, s'écouler, d'arracher bribe par bribe, la réalité de ces quelques heures, mais presque en vain. (GV, 236)

Die einzige Erinnerung, die er mit diesen Stunden verbindet, sind seine unpräzisen Gedanken an einen ruhigen Ort, wo es nach Papier, Tinte und Bohnerwachs duftete. Im Gegensatz zu den Gedanken, Gesprächen und Erinnerungen, die das erlebende Ich während der bisherigen Fahrt begleitet hatten und die der Erzähler ohne Schwierigkeiten rekonstruierte

ren konnte, besteht diese Erinnerung also nur aus wenigen Bruchstücken und erscheint ihm darüber hinaus so unwirklich wie ein Traum. Erst im Nachhinein lassen sich die Erinnerungsfetzen zu einem konkreten Ort zusammensetzen: Es handelt sich um die Buchhandlung von Martinus Nijhoff in Den Haag, die für Semprun während der Zeit im holländischen Exil einen wichtigen Fixpunkt darstellte.³⁹ Für das erlebende Ich hingegen ist der Ort nicht identifizierbar, allerdings mit dem Gefühl eines tiefen, unwiederbringlichen Verlustes verbunden. Der Gegensatz zwischen dem idyllischen Ort der Stille und der Situation im Zuginneren wird nun endgültig als zu groß empfunden, als dass die Erinnerung produktiv für das Ich gemacht werden könnte:

Je courais, donc, désespérément, vers ce lieu calme et clos, mais chaque fois, au moment de l'atteindre, au moment où le souvenir semblait se préciser, où peut-être étais-je sur le point de reconnaître cet endroit, de l'identifier, une secousse de la masse des corps haletants, un cri aigu, surgi des entrailles mêmes de l'épouvante sans rémission, me happait de nouveau, me tirait en arrière, me faisait retomber dans la réalité du cauchemar de ce voyage. (GV, 242)

Deutlich zeigt sich an dieser Stelle, dass es keine Chance mehr gibt, die Autonomie des Ichs aufrechtzuerhalten. Die Versuche, sich selbst als individuelles Subjekt – d. h. als Person mit eigener Geschichte – zu begreifen, gelangen hier an ihr Ende.

2.2.3 *Das Ende der Erinnerung*

Erinnerungen erweisen sich im gesamten ersten Kapitel von *Le grand voyage*, dem Nachvollzug der Deportation, als gleichermaßen bedeutsam wie problematisch. Auf der einen Seite stärken sie das Ich, geben ihm Kraft, sind generell Voraussetzung für die Ich-Konstitution, auf der anderen Seite ist den Erinnerungen jedoch der Tod eingeschrieben, weshalb sie das Ich immer mehr in seiner Einheit bedrohen und eine echte Kontinuität zwischen dem Ich vor der Lagererfahrung und dem Ich danach verunmöglichen. Der Grund für den tiefen Bruch zwischen den beiden Ichs wird schließlich im kurzen zweiten Kapitel, der Ankunft in Buchenwald, angedeutet. Der Ort gestaltet sich als vollkommen andere Welt, in der alles anders funktioniert, und die dem Subjekt seine Konstitutionsmöglichkeiten verweigert. Sowohl die Erinnerung an früher als auch der

³⁹ Zur Bedeutung dieses Ortes im Rahmen der Identitätskonstruktion siehe Kap. Identitätskonzepte, 1.2.

Austausch mit den anderen haben an dem neuen Ort keinen Platz, das Lager bedeutet einen veritablen Identitätsbruch.

Durch die veränderte, nunmehr heterodiegetische Erzählsituation ist der in Buchenwald ankommende Gérard völlig allein und auf das damalige Bewusstsein eingeschränkt. Es gibt keine andere Seite des Ichs, die das Lager bereits hinter sich hat und auf die Erfahrung zurückblicken kann. Wie zu Beginn des Textes versucht Gérard nun, die seit seiner Deportation vergangenen Tage und Nächte zu zählen. Alles woran er sich überhaupt erinnern kann, ist die Zeitspanne zwischen seiner Verhaftung und der Gegenwart, die in seinem Bewusstsein eine Ewigkeit umfasst: »Il y a des siècles, il a marché vers un camp, déjà, dans la forêt de Compiègne.« (GV, 264) Die Identität des im Lager Ankommenden reduziert sich auf den Weg seiner Verfolgung; sein Leben davor, seine Individualität und Persönlichkeit haben keine Gültigkeit. So geschwächt, besteht keine Chance, sich gegenüber der SS und ihrer Machtdarbietung behaupten zu können.

Mit ähnlichen Techniken wie während der Zugfahrt versucht Gérard einen Rest an Autonomie zu verteidigen und sich optimistisch zu stimmen: Er erinnert sich an die ermutigenden Blicke, die den Häftlingen in Compiègne entgegengebracht worden waren. Der Großteil der Bevölkerung hatte gleichgültig und teilnahmslos auf die Kolonne der Verhafteten geblickt, Gérard ruft sich jedoch den solidarischen Blick weniger Ausnahmen ins Bewusstsein. Daneben bemüht er sich, wie während der ›Reise‹ mit einem seiner Kameraden den Dialog aufrechtzuerhalten. Und als selbst das nicht mehr möglich ist, richtet er seine Kraft darauf, die Ereignisse und die Szenerie fest in seinem Gedächtnis zu bewahren, um sich später daran erinnern zu können. All diese Bestrebungen sind ein Versuch, sich gegen die gewaltige, alles übertönende ›Stimme‹ des sich mit voller Macht darbietenden SS-Staates zu wehren. Doch ohne Erinnerung an sein früheres Leben und ohne Austausch mit anderen Personen kann es nicht gelingen, das eigene Selbst zu festigen. Mit jedem Schritt weiter ins Lager hinein wird Gérards ›Stimme‹ immer leiser, bis sie vollständig von der anderen ›Stimme‹ des Lagers aufgesogen wird.⁴⁰

⁴⁰ Zur Kategorie der Stimme vgl. Sally M. Silk: »The Dialogical Traveler: A Reading of Semprun's *Le grand voyage*«, in: *Studies in Twentieth Century Literature* 14,2 (1990), S. 223–240, sowie Silk: *Writing the Holocaust/ Writing Travel*. Silk geht generell davon aus, der Erzähler in *Le grand voyage* könne während der gesamten Erzählung zu keiner eigenen Stimme finden: »Discursive homelessness becomes the only world available to Gérard as he wanders in and out of the multitude of voices inhabiting in the text. (235). Wie sich allerdings am Beispiel des Moseltals gezeigt hat, trifft diese Einschätzung nicht auf den ganzen Text, sondern eigentlich nur auf den zweiten Teil zu.

Dieser letzte Teil des Auslöschungsprozesses wird von Gedanken über Musik begleitet: Unmittelbar nach der Ankunft fällt Gérard der inszenatorische Charakter des in seiner Absurdität als Spektakel wahrgenommenen Szenarios auf:

Ils débouchent sur une grande avenue, brillamment éclairée. [...] Ils marchent au pas cadencé, sous la lumière des projecteurs. De chaque côté de l'avenue se dressent de hautes colonnes, surmontées d'aigles aux ailes hitlériennes. (GV, 263)

Von Anfang an assoziiert er den hinter dieser Demonstration spürbaren Willen, den Eintritt der Häftlinge ins Lager symbolkräftig zu inszenieren, mit einer Wagner-Oper und fragt sich, warum dabei auf den Einsatz von Musik vergessen wurde: »[...] il ne manque qu'une belle et grande musique d'opéra, qui porterait la dérision barbare jusqu'au bout, [...]« (GV, 275) Er kann seine Gedanken jedoch niemandem mehr mitteilen; jedes Gespräch, wird von den SS-Aufsehern verboten. Somit bleibt als Mittel zur Distanzierung nur mehr die stille Reflexion über das dargebotene Schauspiel. Doch was als Mittel zur Distanzierung dienen sollte – um dadurch eben den Willen zur Inszenierung als solchen zu erkennen und mit dem Hinweis auf die fehlende Musikuntermalung die Absurdität und Perversion des Ganzen hervorzuheben – sollte sich als Untertreibung erweisen.

Ganz kurz nur wird hier die Perspektive des Erzählers eingenommen, der über das Wissen verfügt, dass es an Musik im Lager nicht fehlen wird; er weiß aber auch, dass sich die Lagerrealität, u. a. der Einsatz von Musik, als so zynisch herausstellen wird, dass Gérards Vorstellungskraft nicht im mindesten ausreichen kann, um das zu imaginieren. Das Weitererzählen in dieser Situation erscheint nun als vollkommen unmöglich: Das was Gérard erwartet, entzieht sich dem ordnenden Zugriff und der Gestaltbarkeit des Erzählers. Das Lager ist für den Ankommenden schlichtweg nicht vorstellbar – mit dieser Erkenntnis ist das endgültige Aus der Erzählung besiegelt. Am Ende des Textes steht der ungeordnete Bewusstseinsstrom Gérards, der keine Möglichkeit mehr hat, sich von der über ihn hereinbrechenden neuen Realität zu distanzieren. Seine Auslöschung wird im plötzlichen Wahrnehmen von Musik angedeutet: Die ›Stimme‹ des Lagers hat völlig von ihm Besitz ergriffen. An dieser Stelle reißt der Erzählfaden ab, die Erzählung hört auf, indem sie wie eine hängen gebliebene Schallplatte ad infinitum stockt:

[...] et il lui semble bien, tout à coup, que cette musique noble et grave prend son envol, ample, serein, dans la nuit de janvier, il lui semble bien qu'ils en arrivent par là au bout du voyage, que c'est ainsi, en effet, parmi les vagues sonores de cette noble musique, sous la lumière glacée éclatant en gerbes mouvantes, qu'il faut

quitter le monde des vivants, cette phrase toute faite tournoie vertigineusement dans les replis de son cerveau embué comme une vitre par les rafales d'une pluie rageuse, quitter le monde des vivants, quitter le monde des vivants. (GV, 279)

Die letzten Seiten von *Le grand voyage* vermögen in beklemmend eindrucksvoller Weise beim Leser eine Ahnung davon zu erzeugen, was die Ankunft im Konzentrationslager tatsächlich bedeutete. Indem hier die erzählerische Mimesis der Ankunftssituation funktioniert, leistet der Text etwas, was in der autobiographischen KZ- und Shoah-Literatur eigentlich nicht erreicht werden kann: Eine Welt zu betreten, in der alles anders funktioniert, in der die bisher gültigen Regeln des Zusammenlebens plötzlich keine Relevanz mehr haben, die man deshalb in keiner Weise einschätzen konnte – und vor allem das nicht absehbare Ende, die in jeder Hinsicht ungewisse Situation, diesen Ort jemals lebend wieder verlassen zu können, von all dem können ja im Rückblick erzählte Texte, wie es für diese Literatur typisch ist, eigentlich nicht berichten. Sich auf die Perspektive des neu ankommenden Häftlings zu beschränken ist der retrospektiven Darstellung ontologisch unmöglich, hat doch derjenige, der schreibt, das Lager überlebt. Der Fluchtpunkt der Befreiung ist somit konstitutiver Bestandteil der Texte. Hierin besteht ein Problem mit weitreichenden Konsequenzen für die Frage der Darstellbarkeit der Lager und der Shoah. Ruth Klüger expliziert dieses in ihrem eigenen autobiographischen Text:

Neulich sprach ich vor einem akademischen Publikum über autobiographische Berichte von Überlebenden der KZs. [...] Ich sagte, das Problem läge darin, daß der Autor am Leben geblieben ist. Daraus ergibt sich für den Leser der scheinbare Anspruch auf eine Gutschrift, die er von dem großen Soll abziehen kann. Man liest und denkt etwa: Es ist doch alles glimpflich abgelaufen. Wer schreibt, lebt. Der Bericht, der eigentlich nur unternommen wurde, um Zeugnis abzulegen von der großen Ausweglosigkeit, ist dem Autor unter der Hand zu einer »escape story« gediehen.⁴¹

Klügers Strategie, dem Problem zu begegnen, besteht darin, es im Text zu reflektieren und so zum Bestandteil des autobiographischen Berichts zu machen. Sie macht dem Leser also kognitiv etwas bewusst, löst aber das erzählerische Problem nicht. Semprun hingegen gelingt es, die »große Ausweglosigkeit« zumindest für einen Moment vorstellbar zu machen. Möglich wird dies durch den Einsatz von literarischen Mitteln, die typisch für die Fiktion sind:⁴² Zum einen in der Ausdehnung der Zugfahrt

⁴¹ Klüger: *weiter leben*, S. 139.

⁴² Das wahrscheinlich eindrucksvollste Beispiel für mit fiktionalen Mitteln operierenden Erzählens über KZ und Shoah ist Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*. Kertész

auf den gesamten Text – wodurch das Lager zum Endpunkt wird, und zum anderen durch die Transformation des Erzählers von der homodiegetischen zur heterodiegetischen Position,⁴³ wodurch im zweiten Teil die Wahrnehmung auf die Perspektive des Protagonisten eingeschränkt werden kann – was Voraussetzung ist, um die Auslöschung des Protagonisten überzeugend darstellen zu können. *Le grand voyage* vermag so vom Tod und vom Überleben gleichzeitig zu erzählen. Allerdings um den ›Preis‹, nicht vom Lager selbst zu erzählen. Die Ankunft ist das Ende, was danach kommt, bleibt unsagbar.

3 TEXTIMMANENTE POETIK: EINE ANNÄHERUNG AN DIE LAGERERFAHRUNG

Wie Semprun am Anfang von *Le grand voyage* schreibt, war ihm von Anfang an bewusst, dass er seine Erfahrung irgendwann literarisch verarbeiten wird müssen:

Mais en réalité, j'ai oublié ce voyage tout en sachant pertinemment qu'un jour j'aurais à refaire ce voyage. Dans cinq ans, dans dix ans, dans quinze ans, il faudrait que je refasse ce voyage. Tout était là, à m'attendre, et la vallée de la Moselle, et le gars de Semur, et ce village dans la plaine de Thuringe, et cette fontaine sur la place de ce village où je vais encore aller boire une longue gorgée d'eau fraîche. (GV, 29)

Dem »refaire ce voyage« steht dabei das »refaire ce voyage en sens inverse« gegenüber. Da sich beide Aussagen nur auf das Erzählen beziehen können, kommt diesem eine doppelte Funktion, verbunden mit einer auf die Zukunft projizierten Hoffnung, zu: Die ›Reise‹ sollte im Erzählen

wählt von Anfang an die Perspektive des erlebenden Ichs, die gesamte Erzählung bleibt auf den naiven Horizont des sechzehnjährigen Protagonisten eingeschränkt. Ähnlich operiert auch Jona Oberski in *Kinderjahre*, wo ebenfalls aus der Perspektive eines Kindes erzählt wird. (Vgl. Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, aus dem Ungarischen von Christina Viragh, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1998, und Jona Oberski: *Kinderjahre*, aus dem Holländischen von Maria Csolnány, Wien: Zsolnay 1980)

⁴³ Wie Willi Hunte mann schreibt, ist die Ich-Form die Standardform fast aller Holocaust-Erzählungen. »Sie bleibt auch dort die Erzählnorm, wo sie [Authentizität, Anm.] durch fikionalisierende Elemente und eine stärkere Literarisierung gebrochen wird; ein Erzählen über den Holocaust in heterodiegetischer Perspektive, also von einem Erzähler, der nicht der erzählten Welt angehört, scheint ausgeschlossen zu sein.« (Hunte mann: *Zwischen Dokument und Fiktion*, S. 35)

bewahrt und gleichzeitig durch das Erzählen repariert, also gelöscht werden.⁴⁴ In diesem Spannungsverhältnis bewegt sich die Erzählung – wobei gleich zu Beginn die Vermutung geäußert wird, ein solches Vorhaben könnte sich als illusorisch erweisen: »Peut-être ne refait-on pas ce voyage en sens inverse.« (GV, 29)

Über eine Themenführung, die das Vorher und das Nachher aufeinander bezieht, wird versucht, der Bedeutung und den Auswirkungen des Konzentrationslagers für das Individuum einerseits sowie für die Gesellschaft andererseits näher zu kommen. Die eigentliche Lagererfahrung bleibt mit wenigen Ausnahmen ausgespart. Das Lager bildet jenen Ort, der nicht mitteilbar ist, an dem, wie oben gezeigt wurde, das Erzählen versiegt. Es kann nur indirekt, eben indem die Veränderungen zwischen dem Davor und dem Danach beschrieben werden, evoziert werden. Aus der Diskrepanz, die dadurch sichtbar wird, lässt sich erahnen, was die Lagererfahrung für ein Individuum bedeutet.

Im Folgenden soll gezeigt werden, welche Aspekte der Lagererfahrung in *Le grand voyage* zur Sprache kommen. Der erste Punkt untersucht, wie Semprun die Auswirkungen der Lagerhaft auf sein Leben betrachtet, im zweiten Punkt wird mittels der »Histoire des enfants juifs« gezeigt, wie die Lagerrealität trotz der Schwierigkeiten, darüber zu sprechen, im Text bezeugt wird, und im dritten Punkt wird der Frage nachgegangen, welche Konsequenzen für das zukünftige Handeln aus der Erfahrung gezogen werden.

3.1 Die Singularität des KZ-Überlebenden im Spannungsfeld von Erinnern und Vergessen

Die Unkommunizierbarkeit der Lagererfahrung und die daraus resultierende Einsamkeit werden Semprun alias Gérard bei der Rückkehr in das normale Leben im Zusammentreffen mit mehreren Frauen vor Augen geführt: Immer sind es die unterschiedlichen und unvergleichbaren Voraussetzungen, die diese Begegnungen belasten. Am Beispiel dreier Frauenfiguren, die jeweils unterschiedliche Bevölkerungsgruppen und deren gesellschaftliche Positionen repräsentieren, soll nachgezeichnet werden, wie schwierig es sich für den KZ-Überlebenden gestaltet, einen Platz in der

⁴⁴ Die doppelte Funktion schwingt bereits im Wort »refaire« mit, mit dem ja sowohl die Wiederholung des Gleichen als auch dessen Negation im Sinne einer Reparatur oder einer Korrektur gemeint sein kann (z. B. *refaire les mêmes erreurs* vs. *refaire à neuf*).

Gesellschaft zu finden und wie diese Schwierigkeit ganz wesentlich mit der Schwierigkeit, die Erfahrung zu kommunizieren, verbunden ist.

3.1.1 Beispiel 1: Die Frau des Befreiungssoldaten

Unmittelbar nach der Befreiung des Lagers, am Tag vor der Rückfahrt nach Frankreich, begegnet Gérard in Eisenach der Französin Martine, die im Umfeld der alliierten Befreier nach Buchenwald gekommen ist. An dem Abend in Eisenach entspinnt sich ein Gespräch zwischen Gérard und Martine, das jedoch ein abruptes Ende findet, als ein offensichtlich zu der Frau gehörender französischer Offizier auftritt. Während des Gesprächs schwankt Gérards Verhalten zwischen Arroganz, Ablehnung und trotziger Selbstbehauptung. Immer wieder betont er, im Gegensatz zu seinen Kameraden, die bereits Erinnerungen an das Lager austauschen, kein »ancien combattant« sein zu wollen. Dezidiert lehnt er diese Identität ab, definiert sich als »futur combattant« und versucht so, die Vergangenheit als nicht definitiv für sein Leben zu klassifizieren. Dennoch stellen sich auch bei ihm Erinnerungen ein und destabilisieren seine bewusst eingenommene Position. Die Vergangenheit ist zu präsent, gleichzeitig aber bereits zu abstrakt, als dass ein Zukunftsentwurf gelingen könnte. An der Reflexion über Hunger zeigt sich bereits deutlich, wie schwierig es ist, die Erfahrung in ein normales Leben zu integrieren:

Nous buvons en silence et les copains sont en train de se rappeler mutuellement à quel point nous avons eu faim. Mais avons-nous eu faim, réellement? Le seul dîner de ce soir a suffi pour effacer deux ans de faim atroce. Je n'arrive plus à réaliser cette faim obsédante. Un seul vrai repas, et la faim est devenue quelque chose d'abstrait. Ce n'est plus qu'un concept, une idée abstraite. Et pourtant, des milliers d'hommes sont morts autour de moi à cause de cette idée abstraite. (GV, 100)

Da sich Gérard schon unmittelbar nach der Befreiung wesentliche Momente der Erfahrung selbst nicht mehr vorstellen kann, kann er sie auch anderen gegenüber nicht erklären.⁴⁵ Somit erschöpft sich das Gespräch mit Martine in Andeutungen und latenten Aggressionen, an denen immer wieder deutlich wird, dass sich für ihn alles geändert hat. Trotz der unterschiedlichen Standpunkte stellen sich gegenseitige Sympathie und für

⁴⁵ Beispielsweise weist auch Robert Antelme in seinem Erinnerungstext *L'espèce humaine* darauf hin, dass für ihn bereits unmittelbar nach der Befreiung die Erfahrung »inimaginable« geworden sei. (Vgl. Robert Antelme: *L'espèce humaine*, Paris: Gallimard 1957, S. 9)

einen Moment so etwas wie Gemeinsamkeit ein, bevor die nicht zuletzt körperliche Annäherung vom Auftreten des französischen Offiziers gestoppt wird. Ohne sich weiter um die Frau zu bemühen, zieht sich Gérard zurück. Die Selbstverständlichkeit, mit der sich der Offizier dazwischen stellen kann, findet ihre Fortsetzung in der an Gérard gerichteten Frage, die mehr wie eine Feststellung über das Lager klingt: »C'était dur, hein?« (GV, 102) Der französische Soldat befindet sich auf der Seite der Sieger, seine Position ist eine machtvolle; sie verleiht ihm die Sicherheit, mit der er sich bewegen kann, mit der er sich nehmen kann, was ihm »gehört«, und mit der er dem KZ-Überlebenden aus seiner Sicht auch durchaus verständnisvoll begegnen kann. Aus der Perspektive Gérards kann dies jedoch nur als rhetorische Floskel verstanden werden, die die zynische Antwort »Mais non [...] c'était de la rigolade« (GV, 102) geradezu herausfordert.

Hier zeigt sich die Kluft, die sich zwischen dem KZ-Überlebenden und den Repräsentanten der normalen Welt auftut: Gérard hat keinen selbstverständlichen Platz, sein Bewegungsspektrum wird von der Lagererfahrung eingegrenzt. Entweder er verhält sich so, wie es die Öffentlichkeit von ihm erwartet, und nimmt den Platz ein, der (politischen) KZ-Überlebenden zugedacht wird. Das hieße aber, er positioniert sich außerhalb der auf die Zukunft gerichteten Gesellschaft und bezieht seine Identität aus der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, die aus der KZ-Erfahrung ihren Lebensmittelpunkt macht, sich dadurch von der restlichen Gesellschaft abgrenzt und ihre Existenz auf der Erinnerung an die gemeinsame Vergangenheit aufbaut.⁴⁶ Oder er verweigert diese Zugehörigkeit und wird zum Außenseiter, der seine schwache Position, seine Nicht-Zugehörigkeit hinter Arroganz und Zynismus verbirgt und die Lagererfahrung nur verdrängen kann.⁴⁷

⁴⁶ Zu den Gründungszielen der verschiedenen Überlebendenorganisationen in Frankreich und zum Status der Ex-Deportierten vgl. Wieviorka: *Déportation et génocide*, S. 121 ff. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Kritik von Carlos Semprun Maura an seinem Bruder Jorge im Hinblick auf dessen Verhalten nach der Rückkehr. Er schreibt: »Puis mon frère Jorge revint de Buchenwald, tout auréolé de sa Résistance et de sa déportation. Il avait réponse à tout, balayait avec mépris mes critiques et mes doutes.« (Carlos Semprun Maura: *Franco est mort dans son lit*, Paris: Hachette 1980, S. 43) Aus dieser Einschätzung geht indirekt hervor, wie schnell Jorge Semprun nach der Rückkehr wieder seinen Platz in der Kommunistischen Partei gefunden hat.

⁴⁷ Betrachtet man die Haltung vor dem Hintergrund der Entstehungszeit und der damaligen Selbsteinschätzung Sempruns, wird deutlich, dass die grundsätzliche Schwierigkeit Sempruns, die Lagererfahrung als Teil seines Leben zu begreifen, zentral mit seiner auf die Zukunft gerichteten politischen Identität verknüpft war. Retrospektiv zeigt sich, dass so vehement formulierte Konzepte wie jenes des »futur combattant« immer nur einen Teil seiner persönlichen Wahrheit umfassten. So antwortet Jorge Semprun in einem

Während der darauffolgenden Nacht im Hotelzimmer in Eisenach kommt dann die Innensicht Gérards zum Vorschein. Er reflektiert seine Situation am Übergang vom Lager in die Normalität:

»Cette nuit, bon dieu, cette nuit n'en finira jamais«, disait le gars de Semur, et cette autre nuit n'en finissait pas, cette nuit d'Eisenach, dans cette chambre d'hôtel allemande d'Eisenach. Était-ce l'étrangeté du vrai lit, au drap blanc, à l'édredon léger et chaud? Ou bien le vin de la Moselle? Peut-être le souvenir de cette fille, la solitude et ses yeux gris. La nuit n'en finissait pas, Yves dormait du sommeil du juste, comme n'en finissaient pas les nuits d'enfance à guetter le bruit de l'ascenseur, qui annoncerait le retour des parents, à guetter les conversations dans le jardin lorsque Swann venait dîner. [...] Je ne pouvais pas dormir; demain, la vie recommencerait et je ne savais rien de la vie. (GV, 103)

Gedanken an die nicht enden wollende Nacht im Zug während des Transports nach Buchenwald vermischen sich hier mit jenen an die Verse eines, wie es unmittelbar davor geheißen hat, alten Gedichts, Erinnerungen an die schlaflosen Nächte seiner eigenen Kindheit werden parallelisiert mit jenen aus der Kindheit Marcells in Prousts *Recherche*. Es ist die Erfahrung von Einsamkeit und die Unsicherheit, im normalen Leben bestehen zu können, die hier zum Ausdruck gebracht wird und die Semprun auf Proust und das Gedicht zurückgreifen lässt. Interessant ist dabei vor allem der Einsatz und die Funktion des Gedichts: Es handelt sich um zwei Verse aus dem Gedicht *Le rêve ancien*, das Semprun selbst im Februar 1945 in Buchenwald verfasst hat. Es konfrontiert die frühere Vorstellung eines Lebens(traums) mit der nunmehrigen Situation, in der die Hoffnungen darauf zerstört sind:

[...]

Qui s'en souvient, jeune fille aride et sans sourire, ô solitude,
et tes yeux gris, du jeu charmant joué jadis? Restent ces loques
bariolées dont nous drapions nos royautés et l'inquiétude.

Restent ce rien, ce rire, ce rêve ancien, reste ce quotidien
projet de vivre malgré ...

L'angoisse est un drapeau que l'infini vent froisse.⁴⁸

Interview aus dem Jahr 1986 auf die Frage: »En 1969 vous ne pensiez pas que l'élément central de votre vie et même du siècle, c'était Buchenwald, le camp de concentration?«
»Il est difficile d'en parler comme cela. C'est en effet le point sur lequel il est le plus facile de dire des choses tout à fait vraies, mais à la fois tout à fait indécentes, parce qu'on les dit tout en continuant à vivre, à être là, à écrire, à bouger, à manger, etc. Il y a un trop grand décalage. (Boncenne: *Jorge Semprun*, S. 108)

⁴⁸ Das Gedicht ist abgedruckt in: André Verdet (Hg.): *Anthologie des poèmes de Buchenwald*, Paris: Ed. Tirésias 1995 [1945], S. 129. Es ist unterschrieben mit »17 février 1945«.

Im Kontext der Nacht in Eisenach ist Gérard aber selbst die Möglichkeit, seine Gefühle und Ängste auf indirekte Weise über das Gedicht auszudrücken, genommen. Bereits nach den ersten Versen wird er von seinem Kameraden Yves gestoppt: »Si tu veux réciter des vers, va dans le couloir. On se lève tôt demain.« (GV, 103) Ihm bleibt nur der Rückzug in seine Gedankenwelt – der Austausch mit den anderen ist nicht möglich; weder seinen Kameraden, noch denjenigen, die nicht im Lager waren, kann er etwas davon mitteilen, was ihn im Innersten bewegt.

3.1.2 Beispiel 2: ›*La juive de la rue de Vaugirard*‹

Um sich angesichts der bevorstehenden Rückfahrt nach Frankreich und dem damit verbundenen Beginn eines ›neuen‹ Lebens selbst Mut zu machen, erinnert sich Gérard an eine Situation, in der sein Handeln zu Gemeinsamkeit und Sympathie geführt hatte: an die Begegnung mit einer jüdischen Frau⁴⁹ im besetzten Paris, der er half, den Weg zur gare Montparnasse zu finden. Aus dem kurzen Zusammentreffen war ein Gefühl der Zusammengehörigkeit entstanden, das ihm bis in die Gegenwart des Hotelzimmers in Eisenach im April 1945 Hoffnung zu geben vermag.

Die Episode lässt sich als weiterer Versuch, einen eigenen Ort in der Nachkriegsgesellschaft zu finden, lesen. Semprun stellt sich mit dieser Erinnerung in eine Gemeinschaft mit den primären Opfern des Nationalsozialismus: Indem Gérard der Jüdin aus der rue de Vaugirard hilft und diese Erinnerung nach der Befreiung aus dem KZ für seine Zukunft produktiv werden lässt, bekundet er Empathie für das Leiden der Juden und positioniert sich selbst auf der Seite der Opfer. Doch auch dieser Platz kann nicht seiner sein, die Erfahrungsunterschiede zwischen Juden und Widerstandskämpfern sind zu groß, als dass ein gemeinsamer ›Ort‹ denkbar wäre.⁵⁰ Das wird deutlich im zweiten Teil dieser Episode, in der Erinnerung an ein erneutes Zusammentreffen zwischen Gérard und der Frau einige Zeit nach der Rückkehr. Auf dem Arm der Frau befindet sich die in Auschwitz eingebrannte Nummer, und hier zeigt sich exemplarisch

⁴⁹ Im Gegensatz zu den anderen Frauen bleibt diese ohne Namen, wird einzig über ihre Identität als Jüdin und über den Ort der Begegnung definiert. Die auch bei den anderen Frauen feststellbare Typisierung ist hier also noch stärker ausgeprägt. Zur Rezeption der Frauenbilder im Werk Sempruns durch seine Leser und Leserinnen vgl. Nicoladzé: *La lecture et la vie*, S. 105 ff.

⁵⁰ Zur Analyse der unterschiedlichen Opfergruppen und der Problematik ihrer gesellschaftlichen Anerkennung im Nachkriegsfrankreich vgl. Jean-Michel Chaumont: *La concurrence des victimes: génocide, identité et reconnaissance*, Paris: La Découverte 2002.

die tiefe Kluft, die zwischen den einzelnen Opfergruppen besteht: Obwohl Semprun die Unterschiede bewusst mitdenkt⁵¹ und seine Anteilnahme so weit geht, dass er sogar bedauert, nicht selbst Jude zu sein, ist der Abstand so groß, dass auch die Erinnerung an die Zeit davor bzw. die Erinnerungsleistung selbst davon affiziert wird. Die menschliche Begegnung von 1942, die für Gérard auch nach der Rückkehr aus Buchenwald immer noch Hoffnungsträger für die Zukunft sein konnte, ist nach Auschwitz aus dem Gedächtnis der jüdischen Frau gelöscht.⁵²

Das Ausmaß der Zerstörung im Inneren der Frau wird wiederum mit einem bei Proust entlehnten Versatzstück angedeutet: Das Zusammentreffen mit der Frau findet in einem Haus in Saint-Prix statt, einem Ort, an dem sich Sempruns Familie vor dem Krieg aufgehalten hatte. Gérard zieht es nach einer schlaflosen Nacht dort hin, um den Klang der Glocke beim Garteneingang zu hören: »J'ai ouvert et fermé plusieurs fois la porte du potager, pour entendre ce bruit dont je me souvenais, le bruit oxydé, ferrugineux, de la petite cloche que le battant de la porte vient heurter.« (GV, 111)

Für ihn ist dieser Klang mit der Zeit seiner Jugend verbunden, d. h., der Ton bewahrt Erinnerungen, die nicht näher erklärt werden, vielleicht auch gar nicht näher erklärt werden können, die aber jedenfalls von früher, also aus der Zeit vor dem Lager stammen. Auch für die Frau evoziert der Klang die Vergangenheit – allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass damit für sie nicht nur »le temps perdu«, sondern etwas im tatsächlichen

⁵¹ Während der Zugfahrt überlegt Gérard, ob auch die Frau schließlich deportiert wurde, und der Erzähler präzisiert: »Je ne sais pas encore que, de toute façon, si elle a fait ce voyage, elle ne l'a pas fait comme nous le faisons. Car il y a encore une autre façon de voyager, pour les Juifs, j'ai vu cela plus tard.« (GV, 110) Wenige Seiten später werden die Unterschiede dann präzisiert: »J'ai vu arriver les trains des Juifs, les transports des Juifs évacués des camps de Pologne. Ils étaient près de deux cents dans chaque wagon cadennassé, près de quatre-vingts de plus que nous. [...] Les Juifs de Pologne ont voyagé six jours, huit jours, dix jours parfois, dans le froid de ce rude hiver. Sans manger, bien entendu, sans boire. A l'arrivée, quand on tirait les portes coulissantes, personne ne bougeait. Il fallait écarter la masse gelée des cadavres, des Juifs de Pologne morts debout, gelés debout, ils tombaient comme des quilles sur le quai de la gare du camp, pour trouver quelques survivants. Car il y avait des survivants. Une lente cohorte trébuchante se mettait en marche vers l'entrée du camp. Certains tombaient, pour ne plus se relever, d'autres se relevaient, d'autres se traînaient, littéralement, vers l'entrée du camp.« (GV, 116)

⁵² Im Gegensatz zur gelöschten Erinnerung erscheint die in den Arm der Frau eintätowierte und eben nicht löschbare Nummer als einzige Realität und als Zeichen für das Nichtvergehen von Auschwitz. Vgl. hierzu allgemein: Schubert: *Notwendige Umwege*. Schubert resümiert die Darstellung der Tätowierung in dem von ihr bearbeiteten Textkorpus: »Dem Mythos des Neuanfangs und der leeren Fläche widerspricht die dauerhafte Narbenschrift auf dem Körper, dessen Fläche gerade nicht leer, sondern beschrieben ist.« (S. 266)

Sinn Unwiederbringliches, etwas, das nicht einmal in der Erinnerung wiederauferstehen kann, »le temps mort« also, verbunden ist:

»La cloche du potager«, dit-elle, »vous aimiez son bruit?« Je lui réponds que je l'aime toujours. »Moi aussi« dit-elle, mais j'ai l'impression qu'elle préférerait être seule. [...] J'allume une cigarette et je lui demande pourquoi elle aime le bruit de cette cloche. Elle secoue les épaules. »Parce que c'est comme autrefois«, dit-elle, sèchement. »Voilà«, dis-je et je lui souris. Mais elle se redresse sur la chaise-longue et se penche en avant. »Vous ne pouvez pas comprendre«, dit-elle. (GV, 112)

Da für die Frau die Vergangenheit wie abgestorben ist – eine Zeit, zu der sie keinen Zugang mehr hat –, kann sie sich auch nicht an die Begegnung mit Gérard in der rue de Vaugirard erinnern: »Alors, elle me regarde et elle crie, presque. »Personne ne m'a aidée, jamais.« (GV, 114) Das in Auschwitz Erlebte erscheint hier als absolute Erfahrung, die tatsächlich alles überlagert und weder ein Anderes noch ein Vorher oder Nachher zulässt.

Was die gescheiterte Begegnung mit der jüdischen Frau für Gérard bedeutet, lässt sich über die Anspielung auf die *Recherche*, die mit dem Einsatz des Motivs der Glocke gegeben ist, erfassen. Bei Proust erklingt die Glocke, wenn Swann den Garten betritt; sie läutet also gewissermaßen das Drama ein, das sich allabendlich abspielt, wenn Marcells Eltern Besuch empfangen und die Mutter aus diesem Grund das Kind nicht wie gewöhnlich mit einem Gutenachtkuss zu Bett bringt.⁵³ Der Glockenschlag ist somit für Marcel mit Angst und vor allem mit einer schmerzvollen Einsamkeitserfahrung besetzt. Semprun übernimmt diese Konnotation – allerdings so modifiziert, dass sie seiner Lebenswirklichkeit gerecht wird: Swann und/oder das Geräusch der Glocke werden in *Le grand voyage* an Stellen evoziert, in denen Gérard versucht, das starke Gefühl von Einsamkeit durch die Erinnerung an die Kindheit zu mildern.⁵⁴ Während also bei Proust die Einsamkeitserfahrung eine kindliche ist, steht bei Semprun die Einsamkeit des Erwachsenen, respektive die Einsamkeit des KZ-Überlebenden im Vordergrund.

Das zeigt sich auch an dem Morgen, an dem Gérard den Garten des Hauses in Saint-Prix betritt. Er kommt von einer Feier, von der er sich entfernt hat, um alleine im Wald spazieren zu gehen: »J'avais laissé les autres, dans la grande pièce où tournaient sans arrêt les mêmes disques de jazz, et j'avais marché dans la forêt, longuement, avant de redescendre vers Saint-Prix.« Während des Spaziergangs kommt ihm der Gedanke an den Klang der Glocke: »Le désir m'était venu, dans la forêt, pendant que je

⁵³ Vgl. hierzu Proust: *Recherche*, Bd. 1, S. 23.

⁵⁴ Siehe GV, 86, 103 und 111f.

marchais longuement dans la forêt, d'entendre de nouveau le bruit que faisait la cloche du potager.» (GV, 111) Die Sehnsucht nach dem Geräusch resultiert aus dem Wunsch, sich an eine Zeit zu erinnern, der nicht die traumatischen Erfahrungen eingeschrieben sind, und sich aus der quälenden Einsamkeit der Gegenwart zumindest für einen Augenblick zu befreien. Dieses Gefühl möchte er mit jemandem zu teilen, der dazu in der Lage ist – was aber nur jemand kann, der über ähnliche Erfahrungen verfügt.⁵⁵ Doch während Hilfe und Gemeinschaft beim ersten Zusammentreffen Gérards mit der Frau, also vor der Deportation, noch möglich waren, ist die Basis dafür nach der Rückkehr zerstört. Gérard könnte zumindest seine Einsamkeit teilen, der jüdischen Frau ist selbst diese Minimalform einer Gemeinschaft verwehrt.

3.1.3 Beispiel 3: Die deutsche Frau

Als drittes Beispiel für die Begegnung Gérards mit verschiedenen Frauen(typen) soll nun das Zusammentreffen mit Sigrid, einer jungen Deutschen, zehn Jahre nach der Befreiung aus Buchenwald, analysiert werden. Mit dieser Figur führt Semprun eine weitere Position im Umgang mit der Vergangenheit und ihren gesellschaftlichen Implikationen vor. Nach der selbstverständlichen Rolle der Befreier inmitten der auf die Zukunft gerichteten Gesellschaft und dem hierzu antithetischen Ort der ›anciens combattants‹, sowie der Nicht-Position der Opfer, von der aus weder der Vergangenheit noch der Zukunft ein Platz zugewiesen werden kann, kommt nun als dritte Position jene, die prototypisch den Umgang mit der Vergangenheit von deutscher Seite veranschaulicht: die des Vergessens. Als Beispiel dient das deutsche Fotomodell Sigrid, die nichts mit der Vergangenheit ihres Landes zu tun haben will.

Die Begegnung mit Sigrid erfolgt in einem Lokal in Paris, zehn Jahre nach Gérards Rückkehr aus Buchenwald, zu einer Zeit also, in der er die

⁵⁵ Etwas anders wird die Textstelle von Peter Egri interpretiert. Er stellt Sempruns Bezugnahme auf das Proustsche Versatzstück als bloß kontrastiv dar: »Cependant, pour Marcel, le tintement de la cloche était le thème de la solitude; [...]. Pour Semprun, par contre, le bruit de la cloche est un souvenir qui doit être partagé, où résonnent la volonté d'aider et la solidarité humaine, c'est le motif, non de l'isolement, mais du déploiement de son être, non de la volonté de se renfermer sur soi-même, mais de l'ouverture, de l'éclosion.« (Egri: *Survie et réinterprétation de la forme proustienne*, 142) Diese Interpretation greift m. E. jedoch zu kurz und verkennt die eigentliche Funktion des Rückgriffs auf Proust, die darin besteht, Affirmation und Negation zu vereinen bzw. im hier untersuchten Beispiel die tatsächliche Isolation und den Wunsch nach Gemeinsamkeit auszudrücken.

Vergangenheit bereits seit langem fast vollständig aus seinem Leben verdrängt zu haben scheint. An jenem Abend aber überkommt ihn beim Anblick der deutschen Frau die Erinnerung. Zwischen den beiden entspinnt sich ein Dialog, der sich als Kommentar zur Frage ›Kann man bzw. darf man vergessen?‹ lesen lässt. In *L'écriture ou la vie*, wo die Begegnung mit Sigrid ebenfalls kurz thematisiert wird, wird die Frage explizit mit dem eigenen Schuldgefühl, das er an jenem Abend verspürt hatte, verknüpft. Es heißt dort:

En m'éveillant de ce rêve qu'était la vie, je me sentais pour une fois coupable d'avoir délibérément oublié la mort. D'avoir voulu l'oublier, d'y être parvenu. Avais-je le droit de vivre dans l'oubli? De vivre grâce à cet oubli, à ses dépens? Les yeux bleus, le regard innocent de la jeune Allemande me rendaient insupportable cet oubli. (EV, 241)

In *Le grand voyage* hingegen wird das eigene Schuldgefühl nicht direkt angesprochen, aber es bildet den Hintergrund, vor dem die Begegnung mit Sigrid erst verständlich wird. Die junge Deutsche personifiziert die Spannung zwischen der Last des Erinnerns und dem Vergessen der Vergangenheit. Sigrid hat sich für das Glück der Gegenwart und gegen die Last des Erinnerns entschieden – eine Haltung, die von Verantwortungslosigkeit gegenüber den Opfern zeugt. Genau dieselbe Verantwortungslosigkeit kennzeichnet aber auch Sempruns Verhalten, der – so seine nachträgliche Einschätzung in *L'écriture ou la vie* – zu dieser Zeit ›auf Kosten der Toten im Vergessen lebte‹. In *Le grand voyage* findet er für seine Schuldgefühle keine Worte, wiederum ist es nur die Anspielung auf ein Gedicht, die erahnen lässt, was in seinem Inneren vorgeht und wohl auch während der Jahre des absoluten Vergessens vorgegangen sein dürfte: ›Ne réveillez pas cette nuit les dormeurs‹ (GV, 169 u. 170), ist die einzige Aussage, die sein Verantwortungsgefühl den Opfern gegenüber zum Ausdruck bringt. Es handelt sich dabei um einen Vers aus Aragons *Chanson pour oublier Dachau*, das starke Empathie mit den Opfern, den ›Untergegangenen‹ und auch den ›Geretteten‹, die nicht vergessen können, bekundet:

Nul ne réveillera cette nuit les dormeurs
Il n'y aura pas à courir les pieds nus dans la neige
Il ne faudra pas se tenir les poings sur les hanches jusqu'au matin
Ni marquer le pas le genou plié devant un gymnasiarque dément
Les femmes de quatre-vingt-trois ans les cardiaques ceux qui justement
Ont la fièvre ou des douleurs articulaires ou
Je ne sais pas moi les tuberculeux
N'écouteront pas les pas dans l'ombre qui s'approchent

Regardant leurs doigts déjà qui s'en vont en fumée

Nul ne réveillera cette nuit les dormeurs

[...]

Homme ou femme retour d'enfer

Familiers d'autres crépuscules

Le goût de soufre aux lèvres gâtant le pain frais

Les réflexes démesurés à la quiétude villageoise de la vie

Comparant tout sans le vouloir à la torture

Déshabitués de tout

Hommes et femmes inhabiles à ce semblant de bonheur revenu

Les mains timides aux têtes d'enfants

Le cœur étonné de battre

Leurs yeux

Derrière leurs yeux pourtant cette histoire

Cette conscience de l'abîme

Et l'abîme

Où c'est trop d'une fois pour l'homme être tombé

Il y a dans ce monde nouveau tant de gens

Pour qui plus jamais ne sera naturelle la douceur

Il y a dans ce monde ancien tant et tant de gens

Pour qui toute douceur est désormais étrange

Il y a dans ce monde ancien et nouveau tant de gens

Que leurs propres enfants ne pourront pas comprendre

Oh vous qui passez

Ne réveillez pas cette nuit les dormeurs.⁵⁶

In *L'écriture ou la vie* zitiert Semprun ganze Passagen des Gedichts, reflektiert über seine Kraft und seine stilistischen Mängel ebenso wie über die große Bedeutung, die das Gedicht für ihn hat,⁵⁷ in *Le grand voyage* beschränkt er sich auf die Wiedergabe des letzten Verses. So reduziert der Einsatz des Gedichtes aber auch sein mag, suggeriert die wenig später erfolgende Reflexion doch, dass es wesentlich zum Ende des selbstgewählten Zustandes des Vergessens bei Semprun beigetragen hat: »Quand cette soirée sera finie et que je me souviendrai de cette soirée où, tout à coup, le rappel aigu de ce passé si bien oublié, si parfaitement enfoui dans ma

⁵⁶ Louis Aragon: »Chanson pour oublier Dachau«, in: *L'œuvre poétique*, Bd. 4 (1942–1952), Paris: Messidor 1990, S. 987–989. Das Gedicht wurde als Teil der Sammlung *Le cri du butor* erstmals 1947 in *Europe* veröffentlicht.

⁵⁷ Vgl. EV, 240ff.

mémoire, m'a réveillé du rêve qu'était ma vie [...].« (GV, 174) Ebenso wie ihm, auf den Abend mit Sigrid zurückblickend, die Haltung der jungen Deutschen unzulässig erscheint, wird ihm auch die eigene Haltung des Vergessens zum Problem. Das zeigt sich, indem nun die Erinnerung an Sigrid mit der Erinnerung an Ilse Koch verknüpft wird. Der unschuldigen jungen Deutschen wird ihr Negativ, die zum Symbol gewordene ›böse Deutsche‹ wie die andere Seite einer Medaille hinzugefügt:

[...] comme si ce visage et ce corps, reproduits des dizaines, qui sait, des milliers de fois par les revues de mode n'étaient là que pour faire oublier le corps et le visage d'Ilse Koch, ce corps trapu et droit, planté tout droit sur des jambes droites, fermes, ce visage dur et net, incontestablement germanique, ces yeux clairs, comme ceux de Sigrid [...], ces yeux d'Ilse Koch posés sur le torse nu, sur les bras nus du déporté qu'elle avait choisi pour amant, quelques heures plus tôt, son regard découpant déjà cette peau blanche et malsaine selon le pointillé du tatouage qui l'avait attirée, [...] comme si le rire de Sigrid, que je tenais dans mes bras, n'était là, tellement jeune, tellement gonflé de promesses, que pour faire effacer, pour faire rentrer dans l'oubli définitif cet autre rire d'Ilse Koch dans le plaisir, dans le double plaisir de l'instant même et de l'abat-jour qui resterait en témoignage, comme les coquillages ramenés d'un week-end à la mer, ou les fleurs séchées, en souvenir de ce plaisir de l'instant même. (GV, 175 f.)

In einem einzigen gut zwei Seiten langen Satz wird hier in einem Umkehrprozess das selektive Gedächtnis mit dem Vergessenen und Verdrängten konfrontiert: Die Evokation Ilse Kochs löscht das langjährige Vergessen und bewahrt die Erinnerung an ihre Gräueltaten. Dem unschuldigen Verdrängen Sigrids wird gewissermaßen der historische Hintergrund hinzugefügt⁵⁸ – und das zu leisten, so lässt sich weiter folgern, ist die Verantwortung des Überlebenden gegenüber den Ermordeten.

So stark die Symbolkraft der gesamten Episode auch sein mag (die Stelle kann, wie gezeigt wurde, auch als Vorwurf an Sempruns eigenes Verhalten gelesen werden), sind doch die Aussagen über Ilse Koch im Sinne einer historischen Wirklichkeit – auf die der Text ja Bezug nimmt – äußerst problematisch. Wie Arthur L. Smith in seiner Untersuchung zum Fall Ilse Koch darlegt, gibt es »keinen überzeugenden Beweis dafür, daß sie jemals irgendetwas mit der Tötung von Buchenwald-Häftlingen zu tun hatte, um an tätowierte Menschenhaut zu gelangen.«⁵⁹ Ilse Kochs Verhalten war, so

⁵⁸ Darüber hinaus parallelisiert Semprun das Verhalten Sigrids mit dem Verhalten Ilse Kochs, indem er bei beiden das auf das Glück des Augenblicks gerichtete Streben hervorhebt: »[le] bonheur de chaque instant présent« (GV, 174), der Sigrids Lebensweise charakterisiert, gleicht dem für Ilse Kochs Handeln ausschlaggebenden »plaisir de l'instant même«. Auf diese Weise rückt Semprun bewusstes Vergessen ganz in die Nähe schuldhaften Agierens.

⁵⁹ Arthur L. Smith: *Die »Hexe« von Buchenwald. Der Fall Ilse Koch*, Köln: Böhlau 1983, S. 4.

Smith, »oft grausam und abscheulich«, die Behauptung, sie hätte Lampenschirme und Fotoalben aus Menschenhaut besessen, konnte jedoch nie bestätigt werden. Auch Alexandra Przyrembel weist darauf hin, dass »in den Prozessen gegen Ilse Koch⁶⁰ die Urheberchaft der Kommandantengattin an den Häutungen der Häftlinge nicht nachgewiesen werden [konnte].«⁶¹ Dennoch wurde ihr Name immer wieder in Zusammenhang damit gebracht und Ilse Koch zum »Symbol enthemmter Gewaltanwendung« stilisiert. Das Bild, das in der Öffentlichkeit von ihr entstand, war dabei zentral mit ihrer Rolle als Frau verknüpft: Wie Przyrembel aufzeigt, ging es in der Begründung des extremen Strafausmaßes, das ihren tatsächlich begangenen Verbrechen unangemessen war, wesentlich um ihr einer »weiblichen Ethik« widersprechendes Verhalten:

Der Urteilstext konstruierte einen Gegensatz zwischen den guten SS-Ehefrauen, die »im wesentlichen auf ihren häuslichen Wirkungskreis« beschränkt gewesen seien und im Lager »Gutes« getan hätten, soweit dies »in ihren schwachen Kräften stand«, und Ilse Koch, die nicht entsprechend der »guten, fraulichen Regungen« gehandelt habe. [...] Mit Ilse Koch wurde das Bild einer nationalsozialistischen Täterin geschaffen, die kriminell und aus eigener (auch sexueller) Motivation heraus agiert hatte [...].⁶²

Selbst wenn Sempruns Beschreibung Ilse Kochs in *Le grand voyage* vor dem Hintergrund dieses wahrscheinlich auch zur Entstehungszeit des Textes noch wirkungsmächtigen Bildes der »dämonisierten Täterin« gesehen werden kann, bleibt die erneute Erwähnung Ilse Kochs im Zusammenhang mit tätowierter Menschenhaut in *L'écriture ou la vie* und *Le mort qu'il faut* problematisch.⁶³ Ohnehin ist aber zumindest für *Le grand voyage* zu vermuten, dass es Semprun hier weniger um eine his-

⁶⁰ Ilse Koch wurde 1947 im Dachauer Buchenwald-Prozess von amerikanischer Seite zunächst zu lebenslanger Haft verurteilt, schließlich im Juni 1948 begnadigt. In Folge der massiven internationalen Proteste gegen die Aufhebung des Urteils wurde sie 1950/51 in Augsburg wieder, diesmal vor ein deutsches Gericht gestellt und erneut zu lebenslanger Haftstrafe verurteilt. Im Jahr 1967 beging sie Selbstmord. Wie der mit dem ersten Prozess befasste amerikanische Militärgouverneur Clay bemerkte, war es »beinahe unmöglich, für sie einen gerechten Prozess zu erhalten.« (Ebd., S. 227)

⁶¹ Alexandra Przyrembel: »Der Bann eines Bildes. Ilse Koch, die »Kommandeuse von Buchenwald«, in: Insa Eschenbach/Sigrid Jacobeit/Silke Wenk (Hg.): *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Frankfurt a. M./New York: Campus 2002, S. 245–267, hier: S. 246.

⁶² Ebd., S. 262f.

⁶³ So heißt es in *L'écriture ou la vie*: »[...] le gout d'Ilse Koch pour les tatouages sur la peau des déportés.« (EV, 100) Und noch deutlicher in *Le mort qu'il faut*: »[...] Ilse, on peut s'en souvenir, aimait les beaux détenus; elle les déshabillait d'abord dans son lit, pour jouir d'eux et contempler, le cas échéant, leurs tatouages, qu'elle récupérait, une fois le prisonnier exécuté et la peau convenablement traitée, pour en faire des abat-jour [...].« (MF, 71)

torische Wahrheit geht als eben genau um die symbolische Funktion Ilse Kochs. Im Rahmen einer textimmanenten Betrachtungsweise mag dies erkenntnisfördernd sein – auch wenn es gleichermaßen symptomatisch wie bemerkenswert erscheint, dass gerade das vorgefertigte Klischeebild einer Frau so unreflektiert übernommen wird. Wirklich zu rechtfertigen ist der Rückgriff darauf letztlich nicht.⁶⁴

3.2 Zeugnis ablegen: ›L'histoire des enfants juifs‹

Die einzige wirkliche Erzählung aus dem Inneren des Lagers bildet in *Le grand voyage* die so genannte ›Geschichte der jüdischen Kinder‹. Sie stellt sowohl inhaltlich als auch formal eine Ausnahme dar: Während alle anderen Themen, Erinnerungen oder Vorfälle mehr oder weniger dialektisch (davor/danach, innen/außen, gut/böse) diskutiert werden, gestaltet sich diese Geschichte als absolute, ohne Vergleich und Opposition. Die ›Histoire des enfants juifs‹ zeugt in ihrer Einzigartigkeit von der Nicht-Integrierbarkeit des Lagers in den von Semprun in *Le grand voyage* über weite Strecken verfolgten expliziten Diskurs. Dieser besteht darin, die Existenz der nationalsozialistischen Konzentrationslager im Grunde als besondere Ausprägung des Kapitalismus zu verstehen. Gemäß des Geschichtsverständnisses der Kommunistischen Partei, Geschichte sei als Abfolge dialektischer Prozesse zu begreifen, betrachtet Semprun das KZ als eine Stufe auf dem Weg des Kampfes für eine klassenlose Gesellschaft.⁶⁵ In diesem Sinne vergleicht er über ein Jahrzehnt nach seiner

⁶⁴ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die ablehnende Haltung Imre Kertész' zu *Le grand voyage*, der sich gerade an der Darstellung Ilse Kochs stößt. In *Fiasko* zitiert er den überlangen Satz, in dem Sigrid und Ilse Koch zusammengeführt werden, und reflektiert anschließend: »Ich hörte auf zu lesen. Siehe da, Blut, Lust und Dämon waren hier in einer einzigen Gestalt, sogar in einem einzigen Satz verdichtet. Während ich lese, bietet er bereits eine fertige Form, die sich mühelos in das bereitstehende Instrumentarium meiner geschichtlichen Vorstellung einfügen läßt. [...] Ich nahm einen Dokumentarband vom Bücherregal und schlug die Seite mit dem Foto Ilse Kochs auf. Dieses durchschnittliche, einst vielleicht mit ein wenig weiblicher Anziehungskraft ausgestattete, jetzt jedenfalls mürrische, teigige Schweinsgesicht konnte mich in keiner Weise davon überzeugen, daß ich eine Persönlichkeit betrachtete, die selbst in ihrer Exzessivität ein großes Format aufgewiesen, die sich jenseits von Gut und Böse gestellt, deren Leben sich im Zeichen einer unaufhörlichen, aller Moralität trotzendes und hartnäckigen Herausforderung abgespielt hätte. Wie ja Ilse Koch in Wahrheit auch nicht gegen die moralische Ordnung stand, sie im Gegenteil gerade verkörperte; das ist ein großer Unterschied.« (Imre Kertész: *Fiasko*, aus dem Ungarischen von György Buda und Agnes Relle, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2002, S. 62 ff.)

⁶⁵ Vgl. Colin Davis: »Understanding the Concentration Camps: Elie Wiesel's *La Nuit* and Jorge Semprun's *Quel Beau Dimanche!*«, in: *Australian Journal of French Studies*

Deportation das System der Konzentrationslager mit der, wie es heißt, analogen Welt der Townships im südafrikanischen Johannesburg oder jener der Elendsviertel in Madrid: »C'est un univers analogue, et encore, au camp, nous avions l'eau courante [...]«. (GV, 191) Aus der Sicht des Kommunisten Semprun bildet Buchenwald keine Besonderheit, das nationalsozialistische Lagersystem kann scheinbar problemlos in der (kapitalistischen) Gesellschaft verortet werden.

Zum Problem wird ihm dieser Versuch der Einordnung aber, sobald er das KZ nicht nur als Phänomen quasi rational von außen betrachtet, sondern dem persönlich (Mit-)Erlebten Raum lässt. In dem Moment, in dem Semprun weniger als Kommunist denn als Individuum, als betroffener Überlebender spricht, wird der offizielle Diskurs ausgehebelt. In der Analyse der Begegnungen mit den verschiedenen Frauen hat sich gezeigt, dass sich das Lager keineswegs problemlos in ein Leben integrieren lässt. Ganz im Gegenteil, das im KZ Erlebte sperrt sich gegen jede Form der Integration. Und es entzieht sich vor allem der Mittelbarkeit: Das Lager erscheint in *Le grand voyage* als Leerstelle, bei der jedes Erzählen abbrechen muss, die folglich immer nur umkreist werden kann.

Dieses Spannungsverhältnis zwischen offiziellem (Partei-)Diskurs und privater Sprechweise manifestiert sich im Text: Einerseits wird das Lager in seiner gesellschaftlich-politischen Dimension beschrieben und eingeordnet, andererseits ist nicht zuletzt aufgrund der formalen Gestaltung permanent spürbar, wie komplex und verstörend die Erfahrung in Wahrheit ist. Sempruns erstes Buch legt die Vermutung nahe, dass ein Grund dafür, warum er seine Konzentrationslagererfahrungen erst so viele Jahre nach der Rückkehr aus Buchenwald zum ersten Mal erzählen konnte, auch in der Unvereinbarkeit zwischen seinem damaligen Selbst- bzw. Weltverständnis als Kommunist und dem tatsächlich Erlebten liege könnte.⁶⁶

28,3 (1991), S. 291–303. Das Ziel des Kampfes wird im Text an einer Stelle auch explizit benannt: »Car il s'agit tout simplement d'instaurer la société sans classes.« (GV, 56)

⁶⁶ So betrachtet würde *Le grand voyage* Sempruns sukzessive ideologische Entfernung vom Kommunismus bereits teilweise vorwegnehmen, jedenfalls aber zeigt sich am Text, dass Semprun nunmehr eine – wenn auch immer noch stark eingeschränkte – Möglichkeit gefunden hat, kommunistisch-kollektive und individuelle Sichtweise zu verbinden. In einem Interview aus dem Jahr 1981 spricht Semprun dies auch selbst an: »Je pense qu'il y a deux obstacles possibles à l'écriture: dans mon cas, cela pouvait être l'obstacle matériel [d. h. die Untergrundtätigkeit, Anm.] et la volonté d'adhésion à une pensée collective.« (Christian Salé: »Les scénaristes au travail«, zit. nach: Ruiz Galbete: *Jorge Semprun*, S. 399) Ruiz Galbete betrachtet u. a. deshalb die Einschätzung, die Semprun in *L'écriture ou la vie* vertreten wird, er hätte erst so spät über Buchenwald schreiben können, weil die Erfahrung zu bedrohlich war, als nachträglich »erfunden«. Dass sich der gesamte Sachverhalt aber als höchst komplizierter Prozess darstellt, der sich nicht auf einen Grund reduzieren lässt, versucht die vorliegende Arbeit zu zeigen.

In *Le grand voyage* bleibt das im Lager tatsächlich Erlebte jedenfalls fast den gesamten Text hindurch ungesagt; von ein paar kurzen Erwähnungen des Lageralltags abgesehen, findet einzig die Geschichte der jüdischen Kinder Eingang. Im Gegensatz zum restlichen Text steht hier jedoch nicht das Ich im Vordergrund, sondern die Geschichte der polnisch-jüdischen Kinder. In gewisser Weise bilden die gut fünf Seiten, auf denen diese Geschichte erzählt wird, einen Subtext, der tendenziell einem anderen Erzählzweck folgt als der Rest des Buches: Es geht hier nicht primär um autobiographisches Erzählen, sondern um Bezeugen; oder, anders ausgedrückt: An dieser Stelle spricht Semprun weniger als Autobiograph denn vielmehr dezidiert als (Augen-)Zeuge:⁶⁷ »Il faut que je parle au nom des choses qui sont arrivées, pas en mon nom personnel. L'histoire des enfants juifs au nom des enfants juifs.« (GV, 193)

Die Begebenheit, von der Semprun dann in weiterer Folge Zeugnis ablegt, ist in ihrer Grausamkeit und Bestialität einzigartig im gesamten Text und ist als indirekter Widerspruch zu der unmittelbar davor geäußerten Aussage der analogen Universen zu verstehen.⁶⁸ Die Ermordung der aus polnischen Lagern evakuierten jüdischen Kinder unmittelbar nach ihrer Ankunft in Buchenwald durch die SS und deren Hunde wird zum absoluten Ereignis, zur Aussage, der es nichts hinzuzufügen gilt: Der Zeuge beginnt zu erzählen, sagt aus, was auszusagen ist, und verstummt. Wie in einem einzigen Guss – in langen Sätzen, die zudem meist durch »et« oder »mais« verbunden sind und so den Eindruck eines unendlichen Sprechens erzeugen – wird die beispiellose Vernichtung der Kinder erzählt, bis es nichts mehr zu erzählen gibt. Wie absurd sich die Szenerie insgesamt darstellte, wird durch Vergleiche mit Stummfilmen und Alpträumen veranschaulicht:

Et les enfants couraient, avec leurs grandes casquettes à longue visière, enfoncées jusqu'aux oreilles, et leurs jambes bougeaient de façon maladroite, à la fois saccadée et lente, comme au cinéma quand on projette de vieux films muets, comme dans les cauchemars où l'on court de toutes ses forces sans arriver à avancer d'un pas [...]. (GV, 196)

⁶⁷ Vgl. Huntemann: *Zwischen Dokument und Fiktion*, S. 26.

⁶⁸ Auch J. H. King weist in einem Artikel aus dem Jahr 1973 bereits darauf hin, dass *Le grand voyage* den Versuch bedeute, politische und künstlerische Überzeugung zu verbinden – allerdings ohne die Rivalität und schlussendliche Unvereinbarkeit der beiden Ansprüche zu thematisieren: »While his narrative technique and aesthetic standpoint try to give humane form to barbaric formlessness without destroying the reality of the barbarism, his Marxism tries to give another kind of coherence to the camps, to re-integrate them into rational categories without impairing their uniqueness.« (J. H. King: »Jorge Semprun's Long Journey«, in: *Australian Journal of French Studies* 10 (1973), S. 223–235, hier: S. 230)

Mit dem Tod der Kinder gelangt die Geschichte an ihr Ende; eine Schlussfolgerung kann es hier nicht geben.

Les S.S. ont rassemblé les chiens, qui grondaient, et ils ont refait le chemin en sens inverse, tirant une balle, à bout portant, dans la tête de chacun des enfants tombés sur la grande avenue, sous le regard vide des aigles hitlériennes. (GV, 197)

Während sich die Geschichte selbst jeder Sinngebung entzieht, ist jedoch das Erzählen dieser Geschichte an eine Hoffnung geknüpft, die ihr Erzählen überhaupt erst rechtfertigt: an die schlichte Hoffnung, Gehör zu finden. Nur in dieser Hoffnung kann der Augenzeuge die Geschichte weitergeben, und zwar an eine neue Generation, die nunmehr schon genau so lange lebt, wie die jüdischen Kinder tot sind:

Des années ont passé, seize ans, et cette mort, déjà, est adolescente, elle atteint cet âge grave qu'ont les enfants d'après-guerre, les enfants d'après ces voyages. Ils ont seize ans, l'âge de cette mort ancienne, adolescente. Et peut-être ne pourrai-je dire cette mort des enfants juifs, nommer cette mort, dans ses détails, que dans l'espoir, peut-être démesuré, peut-être irréalisable, de la faire entendre par ces enfants [...] (GV, 192).

Die »Histoire des enfants juifs« stellt somit sowohl eine Ausnahme als auch den Kern des ganzen Buches dar. Sie bildet eine andere Erzählung und steht außerhalb des autobiographischen Diskurses, gleichzeitig symbolisiert sie als Geschichte aus dem Lager den Ursprung und Grund allen Erzählens, wie sich an der Widmung des Textes zeigt. Denn so wie das Schicksal der jüdischen Kinder erzählt wird in der Hoffnung darauf, bei der nächsten Generation Gehör zu finden, verhält es sich insgesamt mit *Le grand voyage*: Semprun widmet das Buch seinem Sohn Jaime⁶⁹ – »parce qu'il a 16 ans.«

3.3 Der Kampf gegen die Gesellschaft

Trotz aller Rationalisierungsversuche gelingt es Semprun nicht, das KZ in ein kohärentes Selbst- und Weltbild zu integrieren, zu tief erlebt er den Einschnitt. Doch während sich für den Einzelnen die Dinge nach der Rückkehr vollkommen anders darstellen, ist auf offizieller Ebene (Politik, öffentliche Diskurse) kein Kontinuitätsbruch festzustellen. Die Gesellschaft, die die Konzentrationslager hervorgebracht hat, ist immer noch die gleiche. Das wird für Gérard und seine Kameraden spürbar, als sie in den Tagen nach der Befreiung ein nahe dem Ettersberg gelegenes

⁶⁹ Vgl. Ruiz Galbete: *Jorge Semprún*, S. 514.

Dorf aufsuchen, das während der Zeit im Lager Hoffnungsträger für ein anderes Leben war:

Le dimanche, nous regardions parfois ce village, tapi dans la plaine verdoyante. Nous étions dans le petit bois, juste au-delà des baraques du Petit Camp, et nous regardions ce village. Il y avait des fumées calmes, sur les maisons de ce village. [...] Le village, c'était le dehors, la vie au-dehors, qui se poursuivait. [...] Le dimanche, nous les [les paysans, Anm.] voyaient passer sur la route, avec leurs femmes, leurs enfants. [...] C'était la vie d'avant. Notre regard fasciné les découvrait dans leur vérité générique. Ils étaient des paysans, un dimanche, sur la route, avec leurs familles, se promenant. (GV, 136ff.)

Das Dorf erhält durch die Art der Darstellung beinahe mythische Züge, es verkörpert – ähnlich wie das Moseltal – die Sehnsucht und die Hoffnung nach einem anderen Leben, außerhalb der kapitalistischen Gesellschaft: »Le village doit nous attendre, il est au bout de notre marche conquérante, il n'est rien d'autre que le bout de notre marche.«⁷⁰ (GV, 136) Als Gérard und seine Kameraden das Dorf jedoch tatsächlich erreichen, wird das Missverhältnis zwischen Hoffnung und Realität deutlich. Das Dorf schließt symbolisch seine Fenster, es stellt sich als ›deutscher Ort‹ und nicht als ›Ort außerhalb eines Systems‹ dar:

Le village nous expluse, il chasse le bruit de nos bottes, notre présence offensive pour sa tranquillité, pour sa bonne conscience ignorante, il chasse nos vêtements rayés, nos crânes rasés, notre regard des dimanches, qui découvrait la vie au-dehors dans ce village. Et puis, voilà, ce n'était pas la vie au-dehors, ce n'était qu'une autre façon d'être dedans, d'être à l'intérieur de ce même monde de l'oppression systématique, conséquente jusqu'au bout, dont le camp était l'expression. (GV, 144)

Die Konsequenzen, die sich für Gérard aus Begebenheiten wie diesen ergeben, sind zum einen die Enttäuschung darüber, dass mit dem Ende der KZs nicht auch das Ende der Klassengesellschaft eingetreten ist, und zum anderen die Überzeugung, weiterkämpfen zu müssen. Für ihn als Spanier ist dies umso bedeutsamer, weil für ihn auch das primäre Ziel des Kampfes, die Beseitigung Francos, noch nicht erreicht ist. Dass mit dem Ende des Nationalsozialismus auch das Ende des Franquismus einhergehen würde (»La fin des camps c'est la fin du nazisme, c'est donc la fin du franquisme, c'est clair, voyons, il n'y a pas l'ombre d'un doute.« [GV, 91f.]), erweist sich bis in die Erzählgegenwart von *Le grand voyage* als

⁷⁰ Allein durch die Wortwahl erinnert dieser ›Marsch‹ an jenen Piotrs (»la longue marche de Piotr et de ses gars« [GV, 232]), den Semprun in *Le grand voyage* zum hoffnungsträchtigen Anfang der bevorstehenden Weltrevolution stilisiert. Siehe hierzu Kap. zu *Quel beau dimanche*, 3.1.1.

Irrglaube. In diesem Sinne bezieht sich der Appell des Buches auch auf die konkrete Situation des Untergrundkampfes gegen Franco: Die Darstellungen des solidarischen Widerstandskampfes Anfang der vierziger Jahre sollen Kraft für die Fortdauer des gegenwärtigen Kampfes geben. Die ›Reise‹, so lässt sich zusammenfassen, dauert für Semprun immer noch an, weil die Erfahrung des Lagers nicht mehr rückgängig zu machen ist. Aus der kämpferischen Sicht von 1960 bezieht sich die Metapher aber darüber hinaus ebenso auf die noch nicht erfolgte Veränderung in der politischen Lage Spaniens: Die *große Reise* umfasst auch »cet interminable voyage de l'exil« (GV, 240).

Der bisweilen pathetische Tonfall macht, wie u. a. an der Beschreibung des Ausflugs in das Dorf ersichtlich, das große persönliche Engagement spürbar, das Sempruns politische Tätigkeit kennzeichnet. Zu einem Zeitpunkt, zu dem seine Zukunft als ›homme d'action‹ zunehmend ungewiss wird, soll das Buch Mut machen, trotz aller innerparteilichen Widrigkeiten weiterzukämpfen.⁷¹ Dabei ist auffällig, dass Semprun in *Le grand voyage* die Kommunistische Partei bzw. seine Zugehörigkeit mit keinem Wort erwähnt, weder zustimmend noch kritisch. Zumindest auf der expliziten Ebene des Textes lässt sich aber auch keine Aussage finden, die als Kritik an der kommunistischen Ideologie verstanden werden könnte. Das Gedächtnis von Widerstand und Lager, das Semprun in *Le grand voyage* bewahrt, muss sich genau den Vorwurf der selektiven Gedächtnisbildung, den er in *Autobiografía de Federico Sánchez* den Kommunisten gegenüber äußert, gefallen lassen:

Pero te asombra una vez más cómo funciona la memoria de los comunistas. La desmemoria, mejor dicho. Te asombra una vez más comprobar qué selectiva es la memoria de los comunistas. Se acuerdan de ciertas cosas y otras las olvidan. Otras las expulsan de su memoria. La memoria comunista es, en realidad, una desmemoria, no consiste en recordar el pasado, sino en censurarlo. (AFS, 240f.)

Der Vorgang des gezielten Vergessen, wie ihn Semprun hier beschreibt, lässt sich auf seine Darstellung in *Le grand voyage* übertragen: Um das KZ als Zerrbild der kapitalistischen Gesellschaft erscheinen lassen zu können, muss die ›andere Seite‹, das Lagersystem der Sowjetunion, vollkommen ausgeklammert werden. Zwar datiert Semprun seine Erkenntnisse darüber in *Quel beau dimanche!* erst auf das Jahr 1963 und die Lektüre

⁷¹ 1960 ist Semprun alias Federico Sánchez gezwungen, vorübergehend seine Tätigkeit auszusetzen, um den Nachforschungen der spanischen Polizei zu entgehen; im September 1962 wird er schließlich von der Parteileitung aus Madrid abgezogen, im Dezember reist er zum letzten Mal nach Spanien.

von Alexander Solschenizyns *Ein Tag im Leben des Ivan Denissovitch*, es ist jedoch schlichtweg unmöglich, dass er bis dahin nichts von den sowjetischen Lagern wusste. Wie Marta Ruiz Galbete überzeugend darlegt, ist es höchst unwahrscheinlich, dass ein Aufruf wie jener David Roussets von 1949 Semprun nicht erreicht hat,⁷² noch dazu wo er aus der Schreibgegenwart von *Quel beau dimanche!* selbst darauf anspielt.⁷³ Es heißt dort – allerdings etwas vage formuliert:

Rousset, on s'en souvient, avait été le premier à dépasser aussitôt, dans ses écrits sur les camps nazis, le seuil du témoignage pour dégager une perspective d'ensemble, une tentative d'analyse globale. C'est sans doute cela qui lui a permis à une époque qui se situe peu après cette soirée au Méphisto où il avait été question de ses livres, de poser le problème des camps russes, le problème du Goulag. (QBD, 208; Kursivierung M.N.)

Wahrscheinlicher ist vielmehr, dass er die Fakten einfach nicht wahrhaben wollte oder damals die unter intellektuellen Kommunisten weit verbreitete Auffassung vertrat, ein Aufdecken der Zustände in der Sowjetunion sei im Interesse oder gar gesteuert von den USA und würde zu einem Krieg führen – und angesichts dieser drohenden Katastrophe wäre es, so der logische Schluss, schlichtweg kriminell, die Verbrechen zu denunzieren.⁷⁴ Zur Zeit der Niederschrift von *Le grand voyage* jedenfalls erscheint die ›andere Seite‹ der Geschichte restlos vergessen, die Einrichtung von Lagersystemen exklusiv auf nicht-sozialistische Staaten beschränkt. Der einzige Störfaktor in der ideologisierten Sichtweise ist auf der impliziten Ebene der Darstellung wahrnehmbar, denn während der gesamten Erzählung wird deutlich, dass in *Le grand voyage* auch die wesentlichen Bereiche und Momente der persönlichen Lagererfahrung ausgeklammert bleiben müssen und höchstens angedeutet werden können.

⁷² David Rousset richtete im November 1949 im *Figaro littéraire* den Aufruf an die ehemaligen Deportierten, Augen und Ohren nicht vor der Tatsache der in der Sowjetunion existierenden Lager zu verschließen. Der Aufruf weitete sich zur Affäre aus und zog einen Prozess sowie wüste Diffamierungen Roussets und abstruse Erklärungsansätze von kommunistischer Seite nach sich. (Vgl. Ruiz Galbete: *Jorge Semprún*, S. 313ff.)

⁷³ Außerdem betont Semprun immer wieder, wie bedeutsam für ihn David Roussets (fiktionalisierte) Darstellung des KZ-Universums in *Les jours de notre mort* (1947) war – dem ersten Buch, das er zu diesem Thema las. (Vgl. de Cortanze: *Le grand voyage de la mémoire*, S. 46)

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 321. Zur literarischen Darstellung der Debatten und Überzeugungen unter kommunistischen Intellektuellen vgl. Simone de Beauvoir: *Les Mandarins*, Paris: Gallimard 1954.

II.

QUEL BEAU DIMANCHE!

ANNÄHERUNG 2: ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE VON *QUEL BEAU DIMANCHE!*

Tout mon récit dans *le Grand Voyage* s'articulait silencieusement, sans en faire état, sans en faire un plat ni des gorges chaudes, à une vision communiste du monde. Toute la vérité de mon témoignage avait pour référence implicite, mais contraignante, l'horizon d'une société désaliénée: une société sans classes où les camps eussent été inconcevables. Toute la vérité de mon témoignage baignait dans les huiles saintes de cette bonne conscience latente. Mais l'horizon du communisme n'était pas celui de la société sans classes, je veux dire: son horizon réel, historique. L'horizon du communisme, incontournable, était celui du Goulag. (QBD, 385)

Noch während sich *Le grand voyage* im Druck befindet, erscheint in Frankreich die Übersetzung von Alexander Solschenizyns *Ein Tag im Leben des Ivan Denissovitsch*.⁷⁵ Die Lektüre dieses Buches, in dem Solschenizyn den Alltag eines Häftlings im GULag beschreibt, bedeutet laut Semprun den entscheidenden Bruch in seinem Leben. Die von Solschenizyn geschilderten Lebensbedingungen, das Schicksal des Ivan Denissovitsch Schuchow und mehr noch jenes des nur am Rande erwähnten Buchenwald-Überlebenden Senka Kljowschin⁷⁶ führen Semprun seine

⁷⁵ Der russische Originaltext wurde im November 1962 veröffentlicht, die erste französische Version im Frühjahr 1963. Interessant ist das Vorwort des damaligen Kommunisten Pierre Daix: Er bezeichnet das Buch als »livre majeur« und instrumentalisiert es anschließend ganz im Sinne der kommunistischen Dialektik: »A la différence de ce qui s'est passé avec les camps fascistes, c'est l'organisme soviétique lui-même qui lutte contre son cancer, et le roman de Soljénitsyne sera sans doute considéré par l'avenir comme une étape marquante de cette lutte, celle où un écrivain ancien déporté veut que la tragédie serve à tous les hommes.« (Alexandre Soljénitsyne: *Une journée d'Ivan Denissovitch*, traduit du russe par Maurice Decaillot, préface de Pierre Daix, Paris: Julliard 1963, S. 22)

⁷⁶ Über Kljowschins zweifache Lagererfahrung heißt es in aller Knappheit: »Senka Kljowschin war ein ruhiger Kerl. Er hatte ein sehr schweres Leben hinter sich. Sein eines Trommelfell war einundvierzig zerrissen. Dann war er gefangengenommen worden, aber er konnte flüchten. Doch sie schnappten ihn und steckten ihn nach Buchenwald. In Buchenwald war er wie durch ein Wunder am Leben geblieben. Un jetzt büßte er

ideologische Verblendung vor Augen. Das nicht mehr zu verleugnende Wissen um die Existenz stalinistischer Lager erschüttert sein bisheriges Geschichtsverständnis fundamental: Während der Autor von *Le grand voyage* die Konzentrationslager noch als Stufe auf dem Weg des Kampfes für eine klassenlose Gesellschaft betrachten konnte, wird für ihn nun jegliche Sinnzuschreibung obsolet und darüber hinaus der Sinn von Geschichte selbst zerstört.⁷⁷ Die Konsequenz aus dieser Erkenntnis ist die neuerliche Auseinandersetzung mit der Konzentrationslagererfahrung – diesmal jedoch unter einem Blickwinkel, der der historischen Realität Rechnung zu tragen sucht.

Den Entschluss, seine Buchenwald-Erlebnisse neu zu schreiben, datiert Semprun in *Quel beau dimanche!* auf die Zeit unmittelbar nach der Lektüre des Solschenizyn-Buches. Trotzdem dauert es über ein Jahrzehnt, bevor die neue Version realisiert wird und schließlich 1980 erscheint. Zwischenzeitlich produziert Semprun mehrere literarische Werke und Drehbücher, entlang derer sich seine sukzessive Loslösung vom Kommunismus nachzeichnen lässt. 1965 veröffentlicht er *La guerre est finie*, das als literarische Vorlage für den gleichnamigen Film Alain Resnais' konzipiert wurde. Das Werk bietet eine fiktionalisierte Auseinandersetzung mit den Vorkommnissen in der KP, die im Jahr zuvor zu Sempruns Ausschluss geführt hatten. Geschildert werden die Machtkämpfe zwischen den alten Exilanten, die auch Jahrzehnte nach dem Bürgerkrieg von den gleichen Bedingungen im Kampf gegen Franco ausgehen, und den Jüngeren, die wie Diego Mora⁷⁸, der Protagonist aus *La guerre est finie*, davon ausgehen, dass der Krieg vorbei ist und nun andere Strategien angewandt werden müssten. Vor diesem Hintergrund spielen die geheimen Missionen, die der Protagonist in Spanien ausführt und die unschwer als Verarbeitung persönlicher Erlebnisse Sempruns zu erkennen sind. Insgesamt offenbart der Film eine starke Identifikation mit dem Leben der militanten Untergrundkämpfer. Wie Lutz Küster schreibt, ergibt sich daraus eine »tiefgreifende Widersprüchlichkeit«:

Einerseits richtet es [das Werk, Anm.] sich gegen die Mystifikation in der Einschätzung der PCE-Politik, wendet sich gegen die hierarchischen Strukturen der

hier ruhig seine Strafe ab.« (Alexander Solschenizyn: *Ein Tag im Leben des Iwan Denisowitsch*, aus dem Russischen von Max Hayward und Ronald Hingley, München: Knauer 1999, S. 65)

⁷⁷ Vgl. Davis: *Understanding the Concentration Camps*, S. 297f.

⁷⁸ Dass es sich hierbei um ein Alter ego des Autors handelt, wird allein schon aufgrund des Namens Mora suggeriert, der homophon mit der französischen Aussprache von Maura, dem Namen von Sempruns Mutter ist.

Partei und bleibt andererseits doch der Mystifikation des militanten Aktivisten und damit der Metaphysik und Moral der Partei verhaftet.⁷⁹

Auch in *L'évanouissement* (1967) ist diese emotionale Verbundenheit mit der politischen Aktion deutlich zu erkennen, wenngleich sich hier bereits Anzeichen von Sempruns späterer Distanzierung vom Kommunismus finden.⁸⁰ Das äußert sich insbesondere auch auf formaler Ebene, wo erstmals die dann auch für *Quel beau dimanche!* charakteristische Aufspaltung des Erzählers in ein Ich, ein Du und ein Er stattfindet. Die Haupthandlung des Romans spielt im August 1945 und schildert neben zahlreichen Erinnerungen an die Zeit in der Résistance den Sturz aus einem Zug sowie die nachfolgende Ohnmacht, die Semprun später auch in *L'écriture ou la vie* literarisch gestalten wird.⁸¹ Auffällig in diesem Text ist das Gefühl von tiefer Sinnlosigkeit, das den Protagonisten Manuel immer wieder überfällt und das sich auf den sowohl von der politischen Arbeit wie auch aus der Partei ausgeschlossenen Autor übertragen lässt. In diesem Sinne erscheint es nicht ganz zufällig, dass das Sterbedatum Manuels (»Il mourrait seulement seize ans plus tard« [Eva., 123]) mit dem Zeitpunkt zusammenfällt, als Semprun seine Untergrundtätigkeit in Spanien beenden musste.⁸² Jedenfalls macht auch dieser Text deutlich, wie schwierig und langwierig der Ablösungsprozess von der Partei und der Untergrundarbeit für Semprun war – noch 1969 erklärte er in einem Interview mit der Zeitschrift *L'Express*: »Rien ne remplace l'action politique. Faire qu'une certaine vision des choses s'incarne dans la réalité et la transforme, ne fût-ce que d'une façon limitée, rien ne remplace cela. C'est vraiment la joie de la création la plus pure pour moi.« Klar und deutlich stellt er schließlich fest: »Je ne suis pas un ancien communiste. Je suis un communiste.«⁸³

⁷⁹ Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 82.

⁸⁰ Der Roman wurde, anders als die übrigen Texte Sempruns, erst mit großer Verzögerung im Jahr 2001 ins Deutsche übersetzt. Erstaunlicherweise wurde dabei die in dem Text spürbare, immer noch starke Identifikation mit dem Kommunismus von der Kritik kaum angesprochen. (Vgl. z. B. Walter Haubrich: »Lug und Trug des Frühjahrsschnees. Jorge Semprúns früher Roman *Die Ohnmacht*«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. 3. 2001, oder Wilfried F. Schoeller: »Das Weiß des Schnees und die Wellen des Schmerzes. Jorge Semprúns Roman *Die Ohnmacht* liegt nun endlich auch in deutscher Übersetzung vor, in: *Süddeutsche Zeitung*, 16./17. Juni 2001, wo es immerhin heißt: »Es fehlt in dem geradezu familiären Kleinformat dieses Romans noch die ständige Reibungsfläche des Stalinismus, die in den späteren Aufzeichnungen das Netz des Gedächtnisses über den Eisernen Vorhang hinweg bestimmt.«)

⁸¹ In *Adieu, vive clarté...* nennt Semprun *L'évanouissement* »le brouillon approximatif de quelques livres postérieures.« (AVC, 88)

⁸² Vgl. Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 93.

⁸³ Michèle Cotta/Jean-Louis Ferrier/Françoise Giroud: »L'Express va plus loin avec Jorge Semprun«, in: *L'Express*, 8.12.1969, S. 152–183, hier: S. 181.

Im selben Jahr veröffentlicht er den Roman *La deuxième mort de Ramón Mercader*, in dem sich die zunehmend kritische Haltung Sempruns gegenüber der sozialistischen Praxis bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung des Glaubens an die kommunistische Idee widerspiegelt. Das dem Genre des Spionageromans nachempfundene Werk macht in der am Beispiel mehrerer Figuren vorgeführten Wandlung des *militant* zum Mörder und später zum Geheimagenten den Verfallsprozess der kommunistischen Bewegung sichtbar.⁸⁴ Im Mittelpunkt des Romans steht der Protagonist Ramón Mercader, der nicht nur den gleichen Namen wie der Mörder Trotzki trägt, sondern gleich mehrere Identitäten aufweist: Während des Spanischen Bürgerkriegs wurde ein Kind mit diesem Namen in die Sowjetunion gebracht und dort bei einem Bombenangriff im Zweiten Weltkrieg getötet. Sein Name und seine Identität wurden von einem anderen, dem Sowjetbürger Ginsburg übernommen, der 1956 im Zuge der ›Repatriierung‹ nach Spanien kommt, dort als Handlungsbevollmächtigter einer spanischen Außenhandelsgesellschaft und zugleich als Agent des sowjetischen Geheimdienstes KGB tätig ist und schließlich während einer Geschäftsreise nach Amsterdam vom CIA ermordet wird. Der komplex konstruierte Roman operiert mit einer Vielzahl von Figuren, permanenten Perspektivenwechseln sowie zahlreichen Erzählsträngen und kennzeichnet nicht zuletzt aufgrund seiner vielschichtigen ästhetischen Gestaltung sowie der intensiven Reflexion über Literatur und Kunst eine weitere Etappe in der ideologischen Entwicklung Sempruns.

Der tatsächliche Bruch mit seiner Vergangenheit in der KP erfolgt dann mit *Autobiografía de Federico Sánchez*, wo sich Semprun intensiv und selbstkritisch mit seiner eigenen Rolle in der KP sowie der stalinistischen Ideologie auseinandersetzt. Die Haupthandlung konzentriert sich auf jene Sitzung des Zentralkomitees der spanischen KP, bei der Semprun gemeinsam mit Fernando Claudín aus der Partei ausgeschlossen wurde. Davon ausgehend erfolgen die typischen Abschweifungen in Vergangenheit und Zukunft. Aufgrund der konsequent durchgeführten Aufspaltung der Erzählinstanz in ein Ich und ein Du erscheint der Text wie ein Dialog Sempruns mit sich selbst. Spürbar wird einmal mehr die starke emotionale Bindung des Autors an seine Vergangenheit als Federico Sánchez, gleichzeitig wird hier jedoch erstmals dem Ende der politischen Tätigkeit ein positiv bewertetes Konzept – der Beginn als Schriftsteller – gegenübergestellt.⁸⁵

⁸⁴ Vgl. Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 105.

⁸⁵ Wie bereits erwähnt, weist die Metaphorik des Textes darauf hin, dass Semprun hier den Übergang des Kommunisten Sánchez zum Schriftsteller Semprun als Form einer Menschwerdung betrachtet. (Vgl. Einfalt: *Erinnerung und Identität*, S. 208)

Bevor *Quel beau dimanche!* also 1980 erscheint und Semprun so das Versprechen von 1963 einlöst, braucht es viele Jahre (und literarische Versuche) der Auseinandersetzung. Der Bruch mit der kommunistischen Ideologie und seiner Partei erweist sich als viel zu schwierig und für den Autor persönlich als viel zu folgenreich, als dass ein sofortiges Umschreiben der Lagererfahrung möglich wäre. Aus der Logik von *Quel beau dimanche!* heraus erscheint es beinahe folgerichtig, dass zwischen dem Entschluss und der Realisierung des Projekts ein ebenso langer Zeitraum liegt wie zwischen der Rückkehr aus dem Lager und dem Beginn der Niederschrift von *Le grand voyage*⁸⁶ – die Erfahrung des Kommunismus, insbesondere die Zeit als Stalinist, sperrt sich ebenso wie die Erfahrung des Lagers gegen den erinnernden Zugriff. Indirekt wird so der traumatische Gehalt beider Erfahrungen erahnbar.

Als weitere wichtige Etappen auf dem Weg zur Entstehung von *Quel beau dimanche!* lassen sich im Text darüber hinaus die Lektüren von Warlam Schalamovs *Récits de Kolyma*⁸⁷ im Jahr 1969 sowie von *A world apart* des polnischen Schriftstellers Gustav Herling im Jahr 1970 erschließen, die nachhaltige Eindrücke hinterlassen hatten.⁸⁸ Entscheidender Schreib-

⁸⁶ Semprun selbst weist in einem Fernsehinterview jedoch darauf hin, dass sich die Genese der beiden Texte insgesamt recht unterschiedlich gestaltet habe. *Le grand voyage* sei über Jahre in ihm gereift und dann innerhalb kürzester Zeit zu Papier gebracht worden, an *Quel beau dimanche!* hingegen habe er über einen langen Zeitraum geschrieben. (Vgl. Laurent Perrin: *L'écriture ou la vie*, Fernsehdokumentation, La Sept/Arte 1995) Die Darstellung in *Autobiografía de Federico Sánchez* legt übrigens die Vermutung nahe, dass sich auch die Arbeit an *Le grand voyage* über eine gewisse Zeit hingezogen hat: »Luego, naturalmente, al cabo de poco más de una semana, tuve que abandonar aquel libro inconcluso. Volví a la vida de antes. Me olvidé de ese libro. O, tal vez, ese libro se olvidó de mí, o sea de Federico Sánchez. Y es que, resulta fácil comprenderlo, no era fácil que Federico Sánchez fuese un escritor. De vez en cuando, sin embargo, cuando no estaba en España, dedicado al trabajo clandestino del partido, añadía algunas páginas a aquel manuscrito de nunca acabar.« (AFS, 245)

⁸⁷ Einige dieser Erzählungen erschienen auf Deutsch unter dem Namen *Geschichten aus Kolyma* erstmals im Jahr 1967 und wurden mit entstelltem Familiennamen (»Chanalov«) des Autors aus dem Deutschen (!) ins Französische übersetzt. 1969 erschien dann ein zweiter, siebenundzwanzig Geschichten umfassender Sammelband auf Französisch, diesmal aus dem Russischen übersetzt. Erst 1986 wurde in Frankreich die vollständige Version der *Récits de Kolyma* veröffentlicht. Vgl. Warlam Schalamov: *Geschichten aus Kolyma*, aus dem Russischen von Annelore Nitschke und Anton Manzella, Vorwort von Michail Heller, Frankfurt a. Main/Berlin/Wien: Ullstein 1983, S. 7, sowie Parrau: *Écrire les camps*, S. 62.

⁸⁸ Das Buch Herlings erschien 1951 in englischer Übersetzung und wurde in Frankreich erst 1985 publiziert. Im Vorwort zur französischen Ausgabe schreibt Jorge Semprun über seine Lektüererfahrung von 1970: »Je le lus tout d'une traite, ému et fasciné; je n'ai pas cessé de le relire depuis, partiellement ou dans sa totalité.« (Gustav Herling: *Un monde à part*, traduit de l'anglais par William Desmond, préface de Jorge Semprun, Paris: Denoël 1985, S. II)

anlass aber war das Erscheinen von Solschenizyns *Der Archipel Gulag* und der öffentliche Umgang mit dem Autor in Westeuropa, respektive in Frankreich: Das Buch wurde ab 1974 in Frankreich publiziert und löste heftige Kontroversen und Debatten aus.⁸⁹ Für Semprun dürfte sich erst mit diesem Text die Einsicht über den GULag als System und davon ausgehend über das tatsächliche Gesicht des Kommunismus ergeben haben. Maßgeblichen Einfluss auf ihn hatte aber auch die reservierte bzw. vereinnahmende Haltung linker Intellektueller gegenüber Solschenizyn.⁹⁰ Eine der Kontroversen gestaltet er in *Quel beau dimanche!* zum Ausgangspunkt des Textes aus: Semprun berichtet von einer Fernsehdiskussion mit Alexander Solschenizyn am 11. April 1975 (dem – wie er hinzufügt – 30. Jahrestag der Befreiung Buchenwalds), die bei ihm die Erinnerung an Solschenizyns Figur Senka Kljowschin ausgelöst hat. Ohne detailliert auf die Vorkommnisse während der Sendung *Apostrophes* einzugehen, drückt er über den Verweis auf die Einschätzung Franco Fortinis in *Del disprezzo per Solgenitsin*⁹¹ sein Missfallen mit dem Verlauf der Sendung aus, in der Solschenizyn und seine ›Botschaft‹ mehr und mehr in den Hintergrund rückten und in einer innerfranzösischen Debatte untergingen.⁹² Für ihn wird diese Sendung nun zum Anlass, seine Solidarität mit dem russischen Autor zu bekunden und die Verantwortung, die er selbst Menschen wie Senka Kljowschin – den Opfern zweier diktatorischer Systeme – gegenüber hat, wahrzunehmen.

⁸⁹ Ende Dezember 1973 erschien das Buch in Paris (Ymca-Press) auf Russisch, ab Januar 1974 wurden Auszüge in französischer Übersetzung in der Zeitschrift *L'Express* veröffentlicht; der erste Band der französischen Ausgabe wurde im Laufe dieses Jahres vom Verlag Seuil publiziert. (Vgl. Véronique Hallereau: *Soljénitsyne et les médias*, Mémoire de maîtrise, Université Paris I Panthéon-Sorbonne 1999, zit. nach der im Internet unter <http://vhallereau.free.fr/index.htm> (15. 3. 2003) verfügbaren Version der Arbeit)

⁹⁰ Dass aber gerade junge französische Intellektuelle wie André Glucksman oder Bernard-Henri Lévy Solschenizyns *Archipel Gulag* intensiv rezipierten, erwähnt Semprun nicht. (Vgl. André Glucksman: *La Cuisinière et le Mangeur d'hommes. Essai sur les rapports entre l'État, le marxisme et les camps de concentration*, Paris: Seuil 1975; Bernard-Henri Lévy: *La barbarie à visage humain*, Paris: Grasset 1977)

⁹¹ Semprun schreibt hierzu: »Dans ce texte, *Del disprezzo per Solgenitsin*, Fortini montrait comment «il y a une grave hypocrisie dans le discours de ceux qui mettent les mains en avant, avec des réserves sur la qualité des œuvres de Soljénitsyne», attitude qui sert, en fait, «à mettre entre parenthèses les contenus historico-politiques» de ces œuvres.« (QBD, 369f.)

⁹² Die als Diskussionsrunde über Literatur gedachte Sendung Bernard Pivots wurde im Verlauf immer stärker politisch und lief an Solschenizyn vorbei. Einer der anwesenden Gäste, der Herausgeber des *Nouvel Observateur*, Jean Daniel, beharrte dabei auf der Gleichsetzung der Situation in der Sowjetunion mit den Auswirkungen des Kolonialismus beispielsweise in Vietnam. (Vgl. Hallereau: *Soljénitsyne et les médias*, Kap. »Apostrophes« du 11 avril 1975; Soljénitsyne en direct)

1 EINLEITUNG

Wie der Titel des Buches ankündigt, steht in *Quel beau dimanche!* ein Sonntag im Zentrum der Darstellung: Ähnlich wie die Zugfahrt in *Le grand voyage* bildet hier ein Sonntag im Dezember 1944 die Ebene der Haupthandlung, welche den Text mit seinen zahlreichen Reflexionen sowie Vor- und Rückblenden zusammenhält. Das Buch ist in acht Kapitel gegliedert, wobei das erste (ZÉRO) wie ein Prolog der eigentlichen Handlung vorausgeht. Die restlichen sieben Kapitel beginnen und enden zu meist mit der Erzählung des Sonntages aus dem Jahr 1944;⁹³ dazwischen werden in gewohnt assoziativer Weise verschiedene Zeitebenen in- und übereinandergeblendet. In erster Linie sind dies Begegnungen mit dem ehemaligen Kameraden Fernand Barizon in den Jahren 1960 und 1964 sowie die Entstehungszeit des Textes. Verglichen mit *Le grand voyage* weist *Quel beau dimanche!* eine weitaus komplexere Struktur auf. Die veränderte Weltansicht des Autors, die Widersprüche des eigenen Lebens spiegeln sich in der Formgebung des Textes wider. Die Entwicklung seines Lebensweges weist Brüche auf, die nunmehr keine einheitliche Selbstsicht mehr zulassen: Das Ich, das eine Kontinuitätsklammer zwischen Vergangenheit und Gegenwart bilden sollte, spaltet sich in mehrere Instanzen auf: »je«, »tu«, »l'Espagnol« bzw. »Gérard« und »le narrateur« stellen unterschiedliche Stimmen mit zum Teil verschiedenen Perspektiven dar. Wenn beispielsweise Fernand Barizon den Ich-Erzähler bei ihrem Wiedersehen fünfzehn Jahre nach der Befreiung aus dem Lager wie einst Gérard nennt, wird diesem deutlich, dass er sich nicht mehr problemlos mit seinem damaligen Ich identifizieren kann:

Mais seize ans après, à Nantua, ça me fait sursauter, que Barizon m'appelle encore Gérard. C'est comme si je cessais d'être moi, d'être Je, pour devenir le personnage d'un récit qu'on ferait à propos de moi. Comme si je cessais d'être le Je de ce récit pour en devenir un simple Jeu, ou Enjeu, un Il. Mais lequel? Le Il du Narrateur qui tient les fils de ce récit? Ou le Il d'une simple troisième personne, personnage du récit? (QBD, 96)

Nach dieser Reflexion spaltet sich das Ich in zwei Stimmen – »Gérard« und »je«. Es erscheint, als ob zwei Personen mit Barizon am Tisch sitzen würden; der Erzähler lässt Gérard sprechen und reflektiert selbst über das von Gérard Gesagte. Auf die Frage von Barizon, ob er nicht auch oft das

⁹³ Nur das zweite Kapitel (»UN«) bildet hierzu eine Ausnahme.

Gefühl habe, das Lager bloß geträumt zu haben, antwortet Gérard, und das Erzähler-Ich präzisiert daraufhin das von Gérard Gesagte:

– Même pas, dit Gérard. J'ai l'impression que c'est un rêve, oui, mais je ne suis même pas sûr de l'avoir rêvé, moi. C'est peut-être quelqu'un d'autre. Je ne dis pas tout ce que je pense. Je ne dis pas que ce quelqu'un d'autre pourrait être quelqu'un qui serait mort. (QBD, 97)

Sempruns Entfremdung vom Kommunismus, seine politische Desillusionierung und das damit einhergehende problematische Verhältnis zur eigenen Vergangenheit verunmöglichen nunmehr einen linearen Lebensentwurf. Sein früheres Ich erscheint ihm bisweilen so fremd, dass er – wie im obigen Zitat ersichtlich wird – meint, das Gedächtnis eines Toten zu bewohnen. Auch die Konzentrationslagererfahrung erscheint nach der Zäsur der Solschenizyn-Lektüre in einem völlig anderen Licht: »Il n'y a plus de mémoire innocente, plus pour moi.« (QBD, 120) Und so können – aus der Sicht der Erzählgegenwart – selbst die Befreiung und die Rückkehr aus dem Lager nicht mehr mit der Euphorie von damals betrachtet werden. Die Form des Selbstgesprächs verdeutlicht das gespaltene Verhältnis zur Vergangenheit:

Trente-quatre ans auparavant, tu rentrais de Buchenwald. [...] Au moment où tu foulais le sol de la liberté, dans l'éclatante innocence de cette victoire sur le fascisme, Alexandre Soljenitsyne commençait à fouler, lui, les chemins de l'enfer. (QBD, 270)

Neben der uneinheitlichen Erzählperspektive weist *Quel beau dimanche!* als weitere Besonderheit, die in *Le grand voyage* (noch) nicht zu finden war, die Parallelführung verschiedener Handlungsstränge auf. Im Unterschied zu *Le grand voyage*, wo ausgehend von der ›Achse‹ der Zugfahrt einzelne Episoden (Vor- oder Rückblenden) meist zusammenhängend erzählt und danach abgeschlossen wurden, wird in *Quel beau dimanche!* die Handlung konstant auf mehreren zeitlichen Ebenen fortgesetzt. Ihre Verankerung finden die verschiedenen Handlungsstränge jedoch alle an dem einen Sonntag im Dezember 1944. Es ist der für den Protagonisten zunächst unverständliche Ausruf (»Les gars, quel beau dimanche!«) des Mithäftlings Barizon beim Morgenappell, der die Handlung insgesamt in Gang setzt und zum teleologisch ausgerichteten Leitmotiv des Textes wird.

Die Konzentration auf einen einzelnen Tag verweist natürlich auf Solschenizyns Buch, wo ja auch am Beispiel eines einzelnen Tages das Schicksal Schuchows dargestellt wird.⁹⁴ Anders als bei Solschenizyn handelt es

⁹⁴ In *Quel beau dimanche!* weist Semprun darauf hin, dass er bereits 1950 an einem The-

sich hier jedoch zum einen um einen speziellen Tag im Wochenverlauf – eben um einen Sonntag – und zum anderen um einen ganz bestimmten Sonntag, jenen im Dezember 1944. Auf die besondere Rolle des Sonntags im Lagerleben hat Semprun bereits mehrfach hingewiesen; so auch in einem Interview aus dem Erscheinungsjahr von *Quel beau dimanche!*:

Le dimanche à Buchenwald était le jour le plus insupportable [...]. Il y avait bien des réunions politiques, culturelles, l'orchestre du camp jouait: cela donnait à cette journée l'allure des dimanches provinciaux, mais contribuait à rendre l'atmosphère plus lourde, plus difficile à assumer.⁹⁵

Dass Sempruns Wahl auf einen Sonntag fiel, erscheint mehrfach motiviert: Zum einen können Beziehungsgeflechte unter den Häftlingen, verschiedene Positionen und Einstellungen – all das, worum es Semprun vorrangig geht – besser am Sonntag als an einem ›normalen‹ Wochentag dargestellt werden, eröffnet doch dieser Tag aufgrund seiner Sonderstellung im Wochenverlauf sogar im Lager außerordentliche Möglichkeiten. An den Sonntagen hatten die Häftlinge im KZ einige Stunden keine Arbeiten zu verrichten. Die ›freie‹ Zeit ermöglichte einerseits eine gewisse körperliche Erholung von den unmenschlichen Arbeitsstrapazen der Woche, andererseits wurde durch die Arbeitspause vieles virulenter, was während des täglichen Überlebenskampfes verborgen blieb: Erinnerungen an die Zeit davor, Sehnsüchte nach der Familie, geliebten Menschen oder einfach nur nach einem guten Essen, Hoffnungen auf eine Zeit danach: »C'est vraiment le jour où se concentrent toutes les joies et toutes les peines ou les souffrances de la semaine«, so Semprun in einem anderen Interview. »Les français ont souvent évoqué la bouffe,« andere hätten über ihre Frauen gesprochen oder politische Diskussionen geführt.⁹⁶

Zum anderen – und das erscheint aus der Textlogik heraus entscheidend – kann das diesem Tag inhärente Moment der Befreiung von den extremen Belastungen des Arbeitsalltages im übertragenen Sinne exemplarisch für Sempruns persönliche Entwicklung produktiv gemacht werden. »Le jour le plus insupportable«, der im Lager die Erinnerung und Sehnsucht nach einem ›anderen Leben‹ weckt und aus diesem Grund un-

aterstück mit dem Titel *Les Beaux Dimanches* schrieb (vgl. QBD, 230), das jedoch unveröffentlicht blieb. Die Reduktion auf einen einzigen Sonntag dürfte in diesem Sinne eine bewusste Entscheidung gewesen sein, die im Zusammenhang mit der Solschenizyn-Lektüre stand.

⁹⁵ Bernard Génies: »L'expérience de J. Semprun à Buchenwald«, in: *La Quinzaine littéraire* 321 (1980), S. 24–25, hier: S. 24.

⁹⁶ Vgl. die Fernsehdokumentation von Laurent Perrin: *L'écriture ou la vie*.

erträglich ist, wird in *Quel beau dimanche!* aus genau diesem Grund zum uneingeschränkten Freudentag – und in dieser Uminterpretation, so wird sich zeigen, liegt der Schlüssel zum gesamten Textverständnis.

Mit den beiden Funktionen hängt auch die Auswahl des spezifischen Sonntages zusammen: An jenem Sonntag im Dezember 1944 treffen zwei Ereignisse zusammen, die für die Thematik des Textes von großer Bedeutung sind: die Ankunft der ersten ›Evakuierungstransporte‹ von Juden aus den Lagern in Polen⁹⁷ sowie das strategisch motivierte Schweigen Moskaus zur Niederschlagung der kommunistischen Widerstandsbewegung in Griechenland durch britische Truppen.⁹⁸ Beide geschichtlichen Ereignisse dienen Semprun als Aufhänger für die Reflexion über politische Zusammenhänge und sein Verhältnis zum Kommunismus. Gleichzeitig zeigt sich an der Wahl des Sonntags bzw. daran, dass Semprun eine innere Zusammengehörigkeit der beiden Ereignisse suggeriert, sein ausgeprägter Hang, gleichzeitig stattfindende, im Prinzip aber unabhängig voneinander existierende Vorfälle und Ereignisse als mehr oder weniger notwendige Zufälle zu begreifen und die innere Logik ihres Zusammenstreffens hervorzukehren.

Neben dem Sonntag im Dezember 1944, der über die einzelnen Kapitel verteilt vom Morgenappell bis zum Abend erzählt wird, sind es vor allem die späteren Begegnungen mit Barizon, auf die Semprun im Verlauf des Buches immer wieder zurückkommt. Es handelt sich hierbei um eine Reise nach Prag im Auftrag der Partei, auf der ihn Barizon als Chauffeur begleitet, sowie das Wiedersehen mit dem ehemaligen Kameraden im Jahr 1964. Hinzu kommen ein gesteigertes Maß an (Selbst-)Reflexionen sowie Kommentare zu aktuellen wie historischen Ereignissen. Überlegungen zum Judentum und der zionistischen Bewegung, zur Situation in der Sowjetunion sowie zum Verhalten der Kommunisten in Buchenwald gehen ebenso in den Text ein wie Reflexionen über Positionen von Karl Marx und Hegel. Bemerkenswert ist auch die Integration fiktiver Szenen bzw. Dialoge: Ausgehend von den überlieferten Gesprächen Goethes

⁹⁷ Ab Mitte des Jahres 1944 erfolgten im Zuge der Räumung jüdischer Zwangsarbeitslager im besetzten Polen sowie in weiterer Folge durch die Auflösung der Lager Auschwitz und Groß-Rosen zahlreiche Transporte u. a. nach Buchenwald. Die vorwiegend jüdischen Häftlinge wurden zumeist direkt in die vielen Außenlager weitergeleitet, wo sie zu den schwersten Arbeiten herangezogen wurden. Laut offizieller Statistik trafen im Dezember 1944 zwei Transporte aus Polen in Buchenwald ein; jener, auf den Semprun anspielt, umfasste 916 polnische Juden aus Tschenschostchau und erreichte Buchenwald am 24. 12. 1944. (Vgl. *Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945*, S. 166)

⁹⁸ Zu den Ereignissen in Griechenland und ihrem historischen Kontext vgl. Haris Vlavinis: *Greece, 1941–49: from resistance to civil war. The strategy of the Greek Communist Party*, London: Macmillan 1992, S. 50ff.

mit Eckermann⁹⁹ erfindet Semprun zusätzliche Dialoge, erweitert um die ebenfalls imaginierten Gedanken Léon Blums.¹⁰⁰ Insgesamt erweist sich *Quel beau dimanche!* als Text, in dem Zusammenhänge zwischen Geschichte, Erinnerung, Moral und Strategie¹⁰¹ in höchst komplexer Form dargestellt und gleichzeitig reflektiert werden. Wie Antoine Raybaud feststellt, liegt das Wesen des Textes in seiner Ambivalenz und Widersprüchlichkeit:

Étrange récit, à première vue: constituant à proportion des schémas qu'il démantèle par sa démarche même; qui raconte ce qu'il ne connaît pas pour le connaître; qui esquisse des versions (partielles et mobiles) pour élaborer un récit totalisant mais ouvert et, à ce titre, imbouclable; qui, en visant la réalité et parce qu'il la vise, semble donner le change par une expérimentation continue de possibilités narratives.¹⁰²

2 STRUKTURANALYSE

Aufgrund der parallel geführten Handlungsstränge wirkt *Quel beau dimanche!* statischer als *Le grand voyage*, wo durch das zentrale Gestaltungsprinzip der Zugfahrt und der damit in Zusammenhang stehenden (linearen) Bewegung ein hohes Maß an Dynamik erzielt wurde: Der neue Text scheint sich eher in einer räumlichen als in einer zeitlichen Dimension zu erstrecken. Zusammengefasst findet sich die für *Quel beau dimanche!* typische Textbewegung in folgender Aussage, mit der Semprun den Verlauf seines Lebens metaphorisiert:

Car ma vie n'est pas comme un fleuve, surtout pas comme un fleuve toujours différent, jamais le même, où l'on ne pourrait se baigner deux fois: ma vie c'est tout le temps du déjà-vu, du déjà-vécu, de la répétition, du même jusqu'à la satiété, jusqu'à devenir autre, étrange, à force d'être identique. [...] Ma vie est constamment défaite, perpétuellement en train de se défaire, de s'estomper, de partir en fumée. Elle est une suite hasardeuse d'immobilités, d'instantanés, une succession

⁹⁹ Vgl. Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, hrsg. v. Otto Schönberger, Stuttgart: Reclam 1994.

¹⁰⁰ Der frühere französische Ministerpräsident wurde am 4.4.1943 gemeinsam mit anderen ehemaligen Regierungsmitgliedern Frankreichs nach Buchenwald gebracht und als einer der »prominenten Sonderhäftlinge« im SS-Falkenhof außerhalb des Häftlingslagers untergebracht.

¹⁰¹ Vgl. AFS, 242. »El tema de las relaciones entre historia, memoria, ética y estrategia no vas a agotarlo ahora.«

¹⁰² Antoine Raybaud: *Le Besoin littéraire*, Monaco: Éd. du Rocher 2000, S. 206.

discontinue de moments fugaces, d'images qui scintillent passagèrement dans une nuit infinie. (QBD, 325)

Die verschiedenen Handlungsstränge erscheinen nicht so sehr als Abfolgen auf unterschiedlichen Zeitebenen, vielmehr erzeugen sie einen Eindruck von bildhafter Gleichzeitigkeit. Andererseits wird durch die in jedem Kapitel aufgenommene und fragmentarisch, aber im Wesentlichen chronologisch vom Morgen bis zum Abend weitergeführte Erzählung des Sonntags dennoch ein Moment der Bewegung eingeführt. Zusammen mit den anderen Handlungsebenen scheint sich der Text in Form einer Spiralebewegung¹⁰³ fortzuschreiben: Jede erneute Bezugnahme auf den Sonntag bzw. jedes Weitererzählen der Vorfälle dieses Tages bringt immer neue und zusätzliche Erinnerungen hervor und diese beeinflussen im Gegenzug den beispielhaft an diesem Tag festgemachten Entwicklungsprozess des Protagonisten.

Denn ebenso wie die Zugfahrt in *Le grand voyage* bildet der Sonntag in *Quel beau dimanche!* nicht nur die Ebene der Haupthandlung, sondern wird zum textorganisierenden Strukturelement. Damit einher geht die metaphorische Funktion des Sonntags für den Text. So wie sich Sempruns erster Text auf das Lager zubewegt, das Erzählen also eine Annäherung vollzieht, findet nun eine Form der Befreiung statt, bei der sich das Erzählen den Freiheitsgedanken dieses Wochentages zu eigen macht. Der erzählte Sonntag wird, losgelöst vom tatsächlichen Tag im Dezember 1944, zum exemplarischen Tag, an dem Semprun stückweise Befreiung von der ideologischen Verblendung im Erzählen nachvollzogen wird. Mit dieser ästhetischen Verfahrensweise schreibt sich Semprun, wie Walter Bruno Berg konstatiert, in eine literarische Tradition ein, in der der Sonntag zum paradoxen »Glücksmotiv transzendentaler Diesseitigkeit« wird.¹⁰⁴ Der Sonntag wird also zum Symbol, das Diesseitigkeit und Transzendenz verbindet, ja die Diesseitigkeit der Transzendenz erfahrbar macht. Und dieses Potential setzt Semprun als Widerstand gegenüber der Macht der Totalitarismen ein.

Viel stärker noch als in *Le grand voyage* kombiniert Semprun dabei verschiedenste literarische Verfahrenstechniken und Einflüsse – und spielt sie gegeneinander aus. Auf diese Weise entsteht eine komplex konstruierte Struktur, der im Folgenden wieder in zwei Etappen nachgegangen werden soll: Zuerst wird die Diskursoberfläche unabhängig von der Chronologie

¹⁰³ Vgl. Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 186.

¹⁰⁴ Walter Bruno Berg: »Literarischer Sonntag und kulturelles Gedächtnis«, in: *Romanische Forschungen* 110 (1998) S. 456–477, hier: S. 472 ff.

der Ereignisse hinsichtlich der Erzählhaltung untersucht. Erst in einem zweiten Schritt werden die verschiedenen Zeitebenen berücksichtigt, um so den Befreiungs- bzw. Erkenntnisprozess, der im Text vorgeführt wird, sichtbar zu machen.

2.1 Konstruktion und Dekonstruktion der Erzählhaltung

Betrachtet man *Quel beau dimanche!* in seinem diskursiven Ablauf, lässt sich deutlich eine Dreiteilung des Textes wahrnehmen. 1. das expositorysche Kapitel ZÉRO, 2. die Erzählung *vor* der Solschenizyn-Lektüre und 3. die Erzählung *nach* der Solschenizyn-Lektüre. Der erzähltechnische Wendepunkt schließlich, die Lektüre von *Ein Tag im Leben des Ivan Denissovitch* wird kurz vor der Mitte des Buches erzählt.

Bevor die Handlung einsetzt, werden im wiederum unterteilten Kapitel ZÉRO verschiedene Personen skizziert sowie Handlungsstränge angedeutet: Zum einen ist dies ein Vorfall an jenem Dezembersonntag des Jahres 1944, bei dem der Häftling 44904, also Semprun, einen außergewöhnlich schönen Baum am Rande des Lagergeländes betrachtend mit einem SS-Soldaten zusammentrifft (Teil 1 der Exposition). Auf diese Episode wird im weiteren Verlauf des Textes wiederholt zurückgegriffen; im Eingangskapitel steht sie – vollständig im ›Imparfait‹ erzählt – wie eine Vorgeschichte, welche die Basis für die nachfolgende Erzählung schafft.¹⁰⁵ Zum anderen werden im zweiten Teil des Kapitels ZÉRO mehrere Begebenheiten des 3. Juni 1936 erwähnt und miteinander verknüpft: An diesem Tag ging ein Schreiben des damaligen Inspektors der Konzentrationslager und Führers der SS-Totenkopfverbände, Theodor Eicke, an den ›Gauleiter‹ Thüringens, Fritz Sauckel, in dem die Übersiedlung des Konzentrationslagers vom preußischen Lichtenburg auf den Ettersberg bei Weimar bekannt gegeben wurde. Außerdem ist der 3. Juni 1936 der Vorabend zur Bildung der ersten Regierung durch Léon Blums *Front populaire*. Der Erzähler selbst (›autre personnage essentiel de cette histoire‹ [QBD, 21]) beobachtet zu dieser Zeit als Zwölfjähriger in Madrid soziale Unruhen, die bereits auf den Ausbruch des Bürgerkriegs hindeuten.

Diese geschichtlichen Vorfälle werden als gemeinsamer Ausgangspunkt der nachfolgend erzählten Geschichte dargestellt, ohne dass zu diesem Zeitpunkt der Zusammenhang zwischen den Ereignissen wirklich ersichtlich wäre:

¹⁰⁵ Siehe unten Punkt 2.2.

En somme, ce mercredi 3 juin 1936, comme dans toute tragédie bien agencée, le destin vient de faire son apparition – distraitement, administrativement même – et aucun des personnages n'est encore en mesure de reconnaître son visage, son sourire désabusé, son clin d'œil ironique ou apitoyé. (QBD, 22)

Das Eingangskapitel wird in dramenhafter Manier als Vorspiel zur eigentlichen Handlung inszeniert. Nimmt man die vielfachen Bezüge zum Theater ernst, tritt die Relevanz dieses Kapitels deutlich hervor. Semprun weckt hier nämlich den Anschein, als wäre er als abgeklärter Autor gerade im Begriff, das nachfolgende Drama seines Lebens zu erfinden bzw. die mitspielenden Figuren (darunter auch seinen Erzähler) zum Leben zu erwecken: Die Geschichte, die in weiterer Folge erzählt werden soll, wird als »tragédie bien agencée« angekündigt, die vorgestellten Personen werden als noch unwissende »personnages« bezeichnet. Und am Ende des Kapitels steht ein Zitat aus Léon Blums *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann*:

»3 juillet 1898,

»Diné chez Goethe qui me cite un mot singulier de Racine. Quand il eut chevé le plan de *Phèdre*, il dit à un ami: Ma pièce est finie. Il ne me reste plus que les vers à écrire.«¹⁰⁶ (QBD, 24)

Das Zitat fungiert quasi als Gongschlag; nun kann das eigentliche Spiel beginnen. »Écrivons.« (QBD, 24), heißt es, bevor das Kapitel UN und damit die eigentliche Handlung anfängt.

Durch diese Vorgeschichte wirkt das Folgende – also die gesamte Erzählung – wie ein bereits vollständig durchgeplantes, fertiges und feststehendes Stück, das es nur mehr aufzuführen gilt. Die Vorgeschichte ist erzählt, der Erzähler steht bereit, nun kann das »Spiel« beginnen. Nur funktioniert das Vorhaben dann nicht wie geplant und angekündigt, und dieses Fiasko zeichnet sich bereits von Anfang an ab: Denn zum einen konterkariert das Blum-Zitat den unmittelbar davor unternommenen Versuch, ein klares Ausgangsdatum und damit einen Ursprung, zu fixieren. Indem Semprun Blum zitiert, der Goethe zitiert, welcher sich wiederum auf Racine beruft, verkommt die angekündigte Tragödie zur Farce,

¹⁰⁶ Vgl. Léon Blum: »Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann (1897–1900), in: *L'Œuvre de Léon Blum*, Bd. 1, Paris: Albin Michel 1954, S. 239. Weiter heißt es bei Blum: »Goethe admire la justesse et la profondeur de cette boutade. Elle fait toucher, dit-il, si déconcertante qu'elle puisse sembler, l'essence de l'art dramatique, qui est tout simplement la faculté d'imaginer des événements, de créer des situations, puis de les disposer dans un rapport exact, dans une gradation juste.« Diese Ausführungen wirken wie ein ironischer Kommentar zur weiteren Entwicklung von *Quel beau dimanche!*

deren Prinzip Wiederholung statt Originalität heißt.¹⁰⁷ Zum anderen verweist bereits die ironische Anrufung des Schicksals im obigen Zitat auf die zumindest eingeschränkte Macht des Autors. Wie sich im Textverlauf zeigen wird, erscheint Semprun vieles in seinem Leben als vom Schicksal geleitet, die Vorfälle des 3. Juni 1936 bilden dabei nur einen allgemeinen Hintergrund, der eigentliche Auftritt des Schicksals steht erst bevor – und hinterlässt Spuren, die sich diese Autorfigur, wie sie zu Beginn erscheint, noch nicht vorstellen kann. Denn die Geschichte wird dem Erzähler nach und nach entgleiten, bis von der ursprünglichen Allmacht, wie sie ihm sein Erfinder zugeordnet hatte, nichts mehr übrig bleiben wird.

2.1.1 ›Ein Tag im Leben des Ivan Denissovitch‹ als Bruch im ›discours‹

Der entscheidende Moment, auf den sich in *Quel beau dimanche!* alles zuspitzt, ist die Lektüre des Solschenizyn-Buches bzw. die damit verbundene Erkenntnis. Sempruns Gewissheit, auf der richtigen Seite zu stehen und für eine gerechte Sache zu kämpfen – ein Lebensinhalt, mit dem er sich ja, wie in *Le grand voyage* deutlich wurde, bis zu diesem Zeitpunkt vorbehaltlos identifizierte – wird, so die Darstellung, dadurch vollständig zerstört. Die im Zuge der Solschenizyn-Lektüre ausgelöste tiefe Identitätskrise bleibt folglich auch nicht ohne Auswirkungen auf die Erzählhaltung: Wie bereits erwähnt, wird die Episode ungefähr in der Mitte des Textes erzählt und teilt diesen in ein Davor und ein Danach, das durch eine fundamental unterschiedliche Erzählhaltung gekennzeichnet ist. Möglich ist diese Veränderung, weil der Erzähler als Figur konzipiert ist, die von der Ebene der Schreibgegenwart dissoziiert und flexibel zwischen der Ebene des erzählten Geschehens und der Ebene der Schreibgegenwart eingesetzt wird. Damit einher geht die zeitweilige explizite Trennung des Erzählers und der Autorinstanz bzw. die Verdopplung der Erzählerinstanzen. Über das mit Strategien aus dem Bereich der Fiktion operierende Spiel mit der Erzählerfigur kann Semprun so

¹⁰⁷ Explizit wird dies an einer anderen Stelle im Text: Semprun verweist auf Marx' *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* und interpretiert die darin vorkommende Anspielung auf Hegel als »private joke« zwischen Engels und Marx: »Car, en fait, la célèbre phrase de Marx sur les personnages et les événements historiques qui se répètent deux fois, d'après Hegel, qui aurait oublié d'ajouter qu'ils se produisent la première fois sous forme de tragédie et la seconde en tant que farce, cette fameuse petite phrase est textuellement piquée à Engels.« (QBD, 141) (Vgl. Davis: *Understanding the Concentration Camps*, S. 298)

wiederum etwas sichtbar machen, was die traditionell autobiographische Erzählhaltung mit der bipolaren Trennung zwischen erzählendem und erlebendem Ich nicht leisten könnte: Er kann den Schock des Ereignisses auf den Erzähler übertragen und so die traumatische Seite der Erinnerung hervorkehren.

Bereits bevor das Ereignis erzählt wird, deuten bestimmte Veränderungen in der Erzählhaltung auf die Katastrophe voraus: Es finden sich immer wieder explizite Stellungnahmen des allwissenden und allmächtigen Erzählers,¹⁰⁸ in denen erklärt wird, wie eine Geschichte zu erzählen sei. Beispielsweise bemängelt er die Art und Weise wie sein Buchenwald-Kamerad Fernand Barizon ebenso wie sein zeitweiser Vermieter in Madrid, der Mauthausen-Überlebende Manolo Azaustre,¹⁰⁹ ihre Lagererfahrungen beschreiben. Er selbst hingegen könnte seine Russland-Reise (!) aus dem Jahr 1960 geschickt erzählen – wenn er denn nur wollte:

Mais je ne suis pas aussi naïf, aussi spontanément sincère, donc brouillon, que Fernand Barizon ou Manuel Azaustre. Mon récit de la Russie, si j'avais envie de le faire maintenant, ne s'en irait pas à vau-l'eau. Il serait construit comme un récit. Rien n'est moins innocent que l'écriture. (QBD, 69)

Für den Erzähler scheint es keinen Unterschied zu machen, über welches Thema jemand zu schreiben hat. Er stellt der Konzentrationslagererfahrung eine sommerliche Reise hoher KP-Funktionäre auf die russische Halbinsel Krim gegenüber und gibt sich so abgeklärt, dass man davon ausgehen muss, er könnte jeden Stoff, den ihm sein Leben bietet, zur Erzählung formen. Wiederholt bezeichnet er sich – kein Wortspiel meidend – als »Dieu le Père de tous ces fils et tous ces ils« (QBD, 96) und ist darum bemüht, keinen Zweifel an seiner machtvollen Position aufkommen zu lassen:

J'avais décidé de raconter cette histoire dans l'ordre chronologique. Pas du tout par goût de la simplicité, il n'y a rien de plus compliqué que l'ordre chronologique. Pas du tout par souci de réalisme, il n'y a rien de plus irréel que l'ordre chronologique. [...] L'ordre chronologique est une façon pour celui qui écrit de montrer son emprise sur le désordre du monde, de le marquer de son empreinte. On fait semblant d'être Dieu. (QBD, 113)

Der Erzähler präzisiert, er habe sich für das chronologische Erzählen entschieden, gerade weil es kompliziert und unwirklich sei. Was ihn daran anziehen würde, sei »l'artifice«, und zwar im doppelten Wortsinn: »dans

¹⁰⁸ Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991.

¹⁰⁹ Siehe hierzu Kap. zu *Le grand voyage*, Annäherung 1.

le sens de ›moyen habile et ingénieux‹ et dans celui de ›composition pyrotechnique destinée à brûler plus ou moins rapidement‹.« (QBD, 113)

Der Hinweis auf die zweifache Bedeutung von ›artifice‹ deutet den nahenden Zusammenbruch an. Was hier noch gewissermaßen als Spiel mit dem Feuer erscheint, wird kurze Zeit später in einem erzählerischen Breakdown enden: Die Geschichte verselbstständigt sich in einer für den Erzähler unkontrollierbaren Weise, er selbst wird in weiterer Folge nie mehr die gottgleiche Machtinstanz sein, als die er sich bis zu diesem Zeitpunkt gerieren konnte. Im Kapitel TROIS – der Erzähler berichtet gerade von einem Aufenthalt in London im Jahr 1969 – tauchen plötzlich unvorhergesehene Erinnerungen auf:

La veille au soir, à mon hôtel, j'avais repris la lecture des *Récits de Kolyma*. J'en étais à la page 87 et je lisais un bref texte qui s'intitule: ›Comment tout a commencé.‹

Tout à coup, au début d'une phrase, mon sang n'a fait qu'un tour, qu'un détour, il a reflué de mon visage, de mes mains ensuite, il s'est figé, glacé, dans mon cœur qui battait follement. J'avais lu ceci: ›*Dans les lueurs triangulaires des projecteurs qui éclairaient le placer minier la nuit, les flocons dansaient comme des grains de poussière dans un rayon de soleil...*‹ (QBD, 135)

Wie von selbst schiebt sich die Erinnerung an *Ein Tag im Leben des Ivan Denissovitch* im April 1963 in die Erzählung aus dem Jahr 1969 und bringt jegliche ›beabsichtigte‹ Chronologie durcheinander. Die Zeitebenen vermischen sich ebenso wie die Stimmen im Kopf des Erzählers. Die damalige Verwirrung wird nicht nur beschrieben, sondern auch erzähltechnisch umgesetzt: Kurze, abgehackte Sätze bzw. Fragen und mehrfach wiederholte Zitatfetzen vermitteln einen lebendigen Eindruck der fast panikartigen Stimmung:

Je suis resté immobile, figé sur place, tremblant.

Une lumière dansante et glacée, une lumière dansante, une lumière...

Immobile, debout, dans le va-et-vient, le brouhaha, la confusion des retrouvailles, je regardais ces flocons de neige légère qui dansaient dans la lumière des projecteurs. *Une lumière dansante et glacée*. Qui disait ces mots, en moi? D'où venaient-ils? Qui les disait, les chuchotait, sinon moi-même? D'où venaient-ils, sinon du plus lointain de moi-même? (QBD, 136f.)

Am Ende dieser Passage findet sich dann die Erkenntnis: »Voilà comment tout avait commencé, au mois d'avril 1963, gare de Lyon, en regardant la neige tourbillonner dans la lumière des projecteurs.« (QBD, 140)

Dass das Solschenizyn-Buch Sempruns bisheriges Leben radikal veränderte, muss sicherlich in erster Linie als literarische Strategie der Pointierung gelesen werden; in *Wirklichkeit* wird sich der Erkenntnisprozess wohl weniger abrupt vollzogen haben. Die Aussage, mit der Lektüre hätte

alles seinen Anfang genommen, ist aber im Rahmen der Strukturanalyse ohnehin vor allem als Ereignis auf der Ebene des ›discours‹ zu betrachten. Das auf April 1963 datierte »Voilà comment tout avait commencé« in der Mitte des Textes steht nämlich dem eingangs behaupteten, am 3. Juli 1936 festgemachten »commencement réel d'une histoire« gegenüber.

Wie bereits erwähnt, wurden im Expositions-kapitel verschiedene Handlungsstränge angedeutet, die jedoch im weiteren Verlauf des Textes seltsam bedeutungslos bleiben. Im Grunde wird so bloß die Integration fiktiver Gespräche zwischen Goethe und Eckermann – die im Kapitel SIX gehäuft zu finden sind – plausibilisiert. Durch die Erwähnung Léon Blums, der die *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann*¹¹⁰ geschrieben hat und selbst auf dem Ettersberg gefangen gehalten wurde, wird eine Verknüpfung zwischen der erzählten Geschichte und den fiktiven Gesprächen hergestellt. Allerdings – so Lutz Küster – liefern auch »die Passagen um Goethe und Blum kaum wesentliche Beiträge zu den von Semprun ins Zentrum seiner Darstellung gerückten Thesen.«¹¹¹ Küster vermutet die Gründe, die Semprun dazu bewogen haben, diese dennoch in den Text aufzunehmen, in seinem »nahezu obsessiven Hang für Koinzidenzen«, den sich Semprun ja an anderer Stelle auch selbst zuschreibt:¹¹² »On dira, bien entendu, que tu es obsédé par les coïncidences.« (QBD, 193)

Die Tendenz, bei im Grunde nicht zusammengehörigen, kontingenten Ereignissen einen inneren Zusammenhang herzustellen, kommt in der ausführlichen Begründung für die Relevanz des 3. Juni 1936 deutlich zum Ausdruck. Der Tag wird dezidiert als der eigentliche Beginn, als der Ausgangspunkt der Geschichte vorgestellt:

Il est souvent difficile, parfois même impossible de dater d'une façon précise le commencement réel d'une histoire, d'une série ou suite d'événements dont les rapports mutuels, les influences réciproques, les liens obscurs, s'ils apparaissent à première vue contingents, invraisemblables même, s'avèrent par la suite fortement

¹¹⁰ Die von Léon Blum imaginierten Gespräche beziehen sich auf die Jahre 1897–1900; sie wurden erstmals 1901 in der *Revue Blanche* veröffentlicht. 1909 und dann im Jahr 1937, zu der Zeit als Léon Blum ›président du Conseil‹ war, wurde das Werk neu herausgegeben. (Vgl. Blum: *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann*, S. 195)

¹¹¹ Küster: *Obsession der Erinnerung*, 215.

¹¹² Vgl. ebd., 215. Küster sieht Parallelen zum Film *Le ›Stavisky‹ d'Alain Resnais*, wo ein ähnliches Phänomen – die mit der Handlung rund um die Stavisky-Affäre im Prinzip nicht zusammenhängenden Trotzki-Passagen – zu beobachten ist. Küster ist zuzustimmen, dass die Textabschnitte um Goethe und Blum weitgehend unverbunden zum restlichen Text bleiben, jedenfalls wird so aber eine weitere Reflexionsebene eingeführt, deren eventuellen ›Sinn‹ es genauer zu betrachten gilt. (Siehe weiter unten Punkt 3.1.3.)

structurés, pour atteindre finalement à un tel degré de cohérence déterminée qu'ils en acquièrent le rayonnement, quelque illusoire qu'il soit, de l'évidence. Pourtant, dans le cas présent, la date du 3 juin 1936 semble décisive. (QBD, 18f.)

So wie Semprun das folgenreiche Datum beschreibt, lässt sich hier eine Anspielung auf das surrealistische Konzept des ›hasard objectif‹ erkennen, ein laut André Breton zwingendes Zusammentreffen bestimmter Umstände, »autrement dit cette sorte de hasard à travers quoi se manifeste encore très mystérieusement pour l'homme une nécessité qui lui échappe bien qu'il l'éprouve vitale comme nécessité.«¹¹³

Semprun geht im obigen Zitat allerdings noch einen Schritt über Bretons Charakterisierung hinaus und forciert die Zusammenhänge so bewusst, dass sie schlussendlich nicht mehr nur auf mysteriöse Weise spürbar sind, sondern »le rayonnement de l'évidence« annehmen. – Und in dieser Übertreibung zeigt sich, dass Semprun das Konzept, so wie es von Breton erdacht wurde, sofort wieder unterläuft bzw. sich ironisch davon distanziert. Mehr als um eine Nachahmung handelt es sich wohl um ein Spiel mit dem ›hasard objectif‹. Es ist nämlich mehr als jegliche innere Notwendigkeit der bewusste Ein- und Zugriff des Autor-Erzählers, der hier die ›Zufälle‹ als solche bestimmt und ihre interaktive Bedeutung festlegt. Da die Begebenheiten des genannten Datums im weiteren Verlauf des Textes aber trotz dieser Bemühungen weitgehend bedeutungslos bleiben, muss diese Eingangssequenz in erster Linie als Signal verstanden werden, das den Leser darauf vorbereitet, dass die Dinge eine andere Entwicklung nehmen werden, als zu Beginn angekündigt.

Der tatsächliche ›hasard objectif‹ zeigt sich nämlich erst im Zusammenhang mit der Solschenizyn-Lektüre. Hier wird eine der entscheidenden Episoden im Leben Sempruns erkennbar, die, im Gegensatz zu den Vorkommnissen des 3. Juni 1936, nicht vom Autor-Erzähler als solche bewusst herbeigeführt wird, sondern einer subjektiv nicht beherrsch- und steuerbaren Notwendigkeit folgt. Die Erinnerung bahnt sich wie von selbst ihren Weg und zwingt dem Subjekt die Veränderung in seinem Leben förmlich auf. Im Text wird dieses Ereignis durch die nunmehr andere Erzählhaltung umgesetzt. *Quel beau dimanche!* erweist sich somit nicht als vorgefertigtes und einer stringenten Logik folgendes Drama, sondern – wie es das bei Breton entlehnte Motto bereits vermuten ließ – als eines der »livres qu'on laisse battants comme des portes«,¹¹⁴ also als Text,

¹¹³ Zit. nach: Jean-Paul Clébert: *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris: Seuil 1996, S. 304.

¹¹⁴ Bei einem der drei dem Text vorangestellten Motti handelt es sich um ein Zitat aus *Nadja*: »Je persiste à réclamer les noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse bat-

dessen Verlauf am Beginn ebensowenig feststeht wie der von Sempruns Leben.

Semprun erteilt hier dem Konzept der Entelechie, wie es Goethe in seiner Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* umgesetzt hat, eine Absage. *Quel beau dimanche!* entwirft keinen Lebenslauf, der einem schon mehr oder weniger angeborenen Entwicklungsplan folgt. Betrachtet man rückblickend den Beginn des Textes mit seiner dramenhaften Inszenierung, erscheinen angesichts der eingetretenen Umstände die anfänglichen Selbstbestimmungsversuche umso vermessener. Im Textverlauf zeigt sich, dass das Leben keinen klar festgesetzten Regeln folgt, sondern Widersprüche und Brüche erfährt, die es erzähltechnisch umzusetzen gilt, will das autobiographische Schreiben mehr sein als ein nachfolgendes Beschreiben einer bereits als solche begriffenen Geschichte. Gleichzeitig ist aber hinter dem Geschehen natürlich sehr wohl eine ordnende Instanz erkennbar, auf die sich die scheinbaren Zufälle zurückführen lassen; nur so kann das Spiel ja funktionieren und die Entwicklung vorgeführt werden. Möglich wird all dies jedenfalls durch die ausgeprägt literarische Gestaltung, die in *Quel beau dimanche!* zur Anwendung gelangt. Sie erlaubt es, das, was »normalerweise« immer schon dem Text vorgängig wäre und bestenfalls geschildert werden könnte, narrativ umzusetzen. Die Konfusion und nachfolgende Neukonstellation kann so unmittelbar vor den Augen des Lesers vollzogen werden – und zwar nicht trotz, sondern aufgrund der höchst artifiziellen Komposition des Textes.

2.1.2 *Der narrative Neubeginn*

Nach dem Ereignis der Solschenizyn-Lektüre und dem damit verbundenen narrativen Neubeginn nimmt der Erzähler eine vollkommen andere Position als vorher ein. Es scheint, als ob ihm die Fäden und damit auch seine Souveränität aus der Hand genommen worden wären. Immer wieder kommt es nun zu verwirrenden, nicht beherrschbaren Situationen, die das Ich verunsichern und bedrohen. Die Erinnerungen überlagern sich; wiederholt spaltet sich die Erzählinstanz in zwei Stimmen, in ein »je« und ein »tu« auf – so etwa auch an der Stelle, als Semprun von der Ankunft des Transportes jüdischer Gefangener aus Tschestochau an jenem Dezem-

tants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef. Fort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés.» (André Breton: »Nadja«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Marguerite Bonnet, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1988, S. 651)

bertag im Jahr 1944 erzählt.¹¹⁵ Bei der Registrierung in der Arbeitsstatistik erzählt ihm einer der Männer, sie hätten sich im Prinzip freiwillig, nachdem die Deutschen bereits das Lager verlassen hatten, in Richtung Westen evakuieren lassen, um vor den Russen zu fliehen. Sempruns Verwunderung über dieses Verhalten begegnet der Jude unwirsch: »Les Russes, [...] vous ne savez donc pas que les Russes détestent les Juifs?« (QBD, 258)

Unmittelbar danach werden zwei Erinnerungen aus der Zeit nach 1963 erzählt, die mit der Erinnerung an die Ankunft des Transportes verknüpft werden. Das heißt, Semprun gestaltet die Begebenheit zu einer Art Leiterinnerung für die zeitlich später angesiedelten Erinnerungen aus, deren Erzählung vor dem Hintergrund des mehrmals wiederholten »Alors tu t'es souvenu des Juifs de Czestochowa« erfolgt. Das Schicksal der Juden aus Tschenstochau wird so zur moralischen Autorität für eine selbstkritische Befragung der eigenen Erinnerung. In diesem Bewusststein werden nun zwei Ereignisse ineinandergeblendet, an deren Präsentationsform die veränderte Position des Erzählers sichtbar wird: zum einen die Erinnerung an eine Veranstaltung für Eduard Kusnezow¹¹⁶ im Januar 1979, zum anderen ein Auftritt als Zeitzeuge und KZ-Überlebender wenige Jahre nach der Veröffentlichung von *Le grand voyage*, also Mitte der sechziger Jahre. Die Erzählung beginnt mit der Darstellung der Veranstaltung für Kusnezow: Aufgrund der Erinnerung an die Juden aus Tschenstochau, die Semprun während der Ausführungen seiner Vorredner überkommt, erscheint es ihm plötzlich unmöglich, öffentlich das Wort zu ergreifen. In dem Moment, in dem er aufgefordert wird, Stellung zu nehmen, wird die Erinnerung an die Gesprächsrunde über die KZ-Erfahrung gut fünfzehn Jahre davor eingeschoben. Auch dort hatte ihm für einen Augenblick die Stimme versagt, als das Wort an ihn gegeben wurde. In beiden Fällen, so das Resümee, konnte Semprun die in ihn gesetzten Erwartungen, eindeutig Stellung zu beziehen bzw. seine Erfahrungen dem Publikum zu vermitteln, nur mit großer Mühe erfüllen.

¹¹⁵ QBD, 251–271.

¹¹⁶ Der jüdische Schriftsteller Eduard Kusnezow wurde 1970 in der Sowjetunion zuerst zum Tode und dann zu 15 Jahren Lagerhaft in Moldawien verurteilt, weil er, gemeinsam mit elf anderen, versucht hatte, aus der Sowjetunion zu fliehen. Sein *Journal d'un condamné à mort*, das auf geheimen Wegen aus der Sowjetunion gelangt und 1974 in französischer Übersetzung bei Gallimard erschienen war, sorgte für großes Aufsehen in Frankreich und wurde dort mit dem Prix Gulliver ausgezeichnet. (Siehe Édouard Kouznetsov: *Journal d'un condamné à mort*, traduit du russe et préfacé par Jean Cathala, Paris: Gallimard 1974) In zahlreichen Veranstaltungen und Aufrufen setzten sich namhafte französische Intellektuelle für die Freilassung Kusnezows ein. (Siehe beispielsweise: *Pour la libération de Kouznetsov et de ses amis*, Paris: Bibliothèque Juive Contemporaine 1975) Die Freilassung Kusnezows erfolgte schließlich im Mai 1979.

Interessant ist die Szene jedoch vor allem auf der Ebene des ›discours‹: Die Verunsicherung des Erzählers ist aufgrund der permanent präsenten Erinnerung an die Geschichte der Juden aus Tschenstochau zu groß, als dass sich die beiden anderen Erinnerungen zu einer konsistenten Erzählform lenken ließen. Nicht in Ansätzen verfügt der Erzähler hier über jene Souveränität, die er vor dem Ereignis der Solschenizyn-Lektüre hatte. Ganz im Gegenteil, das Erzählen und damit jegliche sinnvolle Formung der eigenen Geschichte wird ihm unter der Hand zum Problem. Ebenso wie dem Redner Semprun bei beiden Veranstaltungen abhanden kommt, was er eigentlich sagen wollte, gelangt auch der Erzähler an einen Punkt, wo sich ihm sein Erzählgegenstand entzieht. In Form eines Selbstgesprächs reflektiert er:

Apparemment, tu avais perdu le fil de ton discours, comme on dit. Situation banale où le narrateur, après quelque incidente ou digression, se retourne vers son public, et vers soi-même, momentanément désorienté, avec la question: Où en étais-je? Où en étais-tu, en effet? Tu n'avais pas seulement perdu le fil de ton discours, apparemment, tu avais perdu en outre le fil de ta vie. Tu ne savais plus seulement où tu en étais de ton récit, tu ne savais plus où tu en étais en général, ni pourquoi, ni comment. Tu n'étais plus nulle part, en vérité. (QBD, 268f.)

Es gelingt dem Erzähler hier nicht mehr, sein Leben von einer erhöhten Position aus zu überblicken. Die verschiedenen Zeitebenen, die alle gleichzeitig in seinem Gedächtnis präsent sind, können weder geordnet noch kann den einzelnen Erinnerungen ein eindeutiger Sinn entnommen werden. Erst ganz am Ende dieser Passage gelingt es ihm, zumindest eine Gewissheit aus der ganzen bedrohlichen Verwirrung zu ziehen: die Gewissheit, für die Juden aus Tschenstochau weiterkämpfen zu müssen, d. h. also, sich für eine historische Wahrheit zu engagieren, die frei von ideologischer Befangenheit als solche akzeptiert und weitergegeben werden muss. Und diese Gewissheit wiederum bedeutet, dass der Erzähler nie wieder die gottgleiche Instanz aus der ersten Hälfte des Buches sein kann und statt dessen permanente Selbstbefragungen, Ungewissheiten und einen massiven Autoritätsverlust in Kauf nehmen muss.

2.2 ›*Quel beau dimanche!*‹ als Befreiungsprozess: Wiederholung und Variation

Ab dem Moment, wo der Bruch im ›discours‹ erfolgt ist, verändert sich die Darstellung in zwei Richtungen: Mit dem oben beschriebenen Machtverlust des Erzählers geht gleichzeitig ein Befreiungsprozess des Ichs einher, an dessen Ende Semprun das zufriedene Resümee ziehen wird: »Oui, [...]

un très bon dimanche.« (QBD, 387). Aus der Sicht der Erzählgegenwart scheint Semprun die Entfernung vom Kommunismus als befreiend zu empfinden. Zwar betrachtet er bestimmte Phasen seiner Vergangenheit durchaus nostalgisch verklärt,¹¹⁷ die emotionale Verbundenheit wie sie noch in *L'évanouissement* spürbar war, ist aber nicht mehr vorhanden. Bei aller vorgebrachten Selbstkritik und glaubhaft inszenierten Verunsicherung steht am Ende des Textes doch ein recht selbstzufriedenes Bild desjenigen, der die eigene Entwicklung als positiv begriffen hat.¹¹⁸ Dieser Befreiungsprozess vollzieht sich – wie bereits erwähnt – in der Erzählung jenes Sonntages im Dezember 1944, an dem der Protagonist eine exemplarische Wandlung durchmacht. Um diese Entwicklung plausibel gestalten zu können, bedarf es einiger erzähltechnischer Tricks: Zum einen kommen auch hier wieder Motive aus dem Bereich des Theaters zur Anwendung: Die vorgeführte Entwicklung des Protagonisten entspricht grosso modo der Forderung der aristotelischen Poetik nach der Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Innerhalb eines Tages, von Sonnenauf- bis -untergang vollzieht sich im Inneren des Protagonisten eine exemplarische Wandlung, die aufgrund ihrer Darstellungsweise mit großem Dialoganteil und einer weitgehend auf die Zustände im Inneren beschränkten Sicht tatsächlich dramatischer Handlung gleicht.¹¹⁹ Gleichzeitig lässt sich diese Ebene der Haupthandlung aber nicht aus dem Textgeflecht extrahieren, sondern

¹¹⁷ Beispielsweise heißt es am Ende des Textes: »– Tu vois, Gérard, dit Barizon après ce long silence, le communisme n'est pas la jeunesse du monde, c'est clair maintenant. Mais il était quand même la nôtre, de jeunesse! Nous trinquons silencieusement à notre jeunesse.« (QBD, 385)

¹¹⁸ Dass Semprun die Handlungen anderer mitunter kritischer beurteilt als seine eigenen und dabei insbesondere seine eigenen stalinistischen Praktiken ausspart, wurde auch an *Autobiografía de Federico Sánchez* bemängelt. So schreibt beispielsweise Javier Pradera, Sempruns rechte Hand während der Zeit im Untergrund: »La mayor parte de las cosas que cuenta y de las que yo tengo conocimiento son ciertas, pero su memoria es excesivamente selectiva y confiere al libro un carácter unilateral. Cuando se protesta por la falta de memoria de los demás hay que ser muy escrupuloso con la propia.« (Javier Pradera: »Las verdades parciales de Semprun«, in: *Cambio* 16 317 (8.1.1978), S. 16. Allerdings dürfte die Kritik Praderas der Freundschaft zwischen ihm und Jorge Semprun keinen Abbruch getan haben, ist doch *Federico Sanchez vous salue bien* wieder Pradera gewidmet: »A Javier Pradera, comme toujours, pour toujours.«

¹¹⁹ An einer Stelle im Text erwähnt Semprun das unveröffentlicht gebliebene Theaterstück *Les beaux dimanches*, weshalb sich nicht überprüfen lässt, inwieweit das Stück Eingang in den späteren Erzähltext gefunden hat. Laut seiner Aussage beinhaltet das Drama die Geschichte eines Spitzels von seiner Aufdeckung bis hin zur Liquidierung. Sich auf ironische Weise distanzierend schreibt er über das Stück: »L'action de la pièce se déroulait un dimanche après-midi, en un seul lieu – la baraque de l'*Arbeitsstatistik* – et elle concernait l'élimination physique d'un mouchard des S.S. La règle des trois unités était scrupuleusement respectée, vous pouvez m'en croire. Et l'un des personnages de la pièce s'appelait Gérard, bien sûr.« (QBD, S. 235)

muss im Zusammenhang mit den anderen Zeitebenen betrachtet werden. Das heißt, die *Erzählung* des Sonntags umfasst weit mehr als die Ereignisse des einen Wintertages: Sie umfasst den gesamten Text. Erst in diesem Zusammenspiel von »dramatischer Handlung«, Erinnerungserzählung und Reflexion ist der Befreiungsprozess anzusiedeln: Die Entwicklung des Protagonisten auf der Ebene der Haupthandlung ist gewissermaßen ein Resultat des auf den anderen Ebenen Erzählten, umgekehrt fördert die Darstellung auf der Ebene der Haupthandlung die anderen Erinnerungen zu Tage. In diesem wechselseitigen Prozess lässt sich das Erzählen als der eigentlich befreiende Faktor bestimmen. Nachdem die *ganze* Geschichte mit ihren verwirrenden Erinnerungsüberlagerungen, traumatischen Momenten und ihrer nicht mehr so einfachen und einheitlichen Sichtweise erzählt wurde, nachdem also in gewisser Weise die tendenziöse Darstellung aus *Le grand voyage* revidiert ist, kann sich Semprun als frei begreifen. Der Protagonist, der am Ende des Tages auf den schönen Sonntag zurückblicken kann, ist also nicht auf das Bewusstsein des Häftlings 44904 im Dezember 1944 beschränkt, sondern ein durch das Erzählte angereichertes Selbstbild Sempruns, eine Synthese der verschiedenen Ichs. Nur so lässt sich der erzählte Befreiungsprozess erklären, der eben keine Begebenheit im Dezember 1944 nacherzählt, sondern einen diskursiven Prozess darstellt, der die ganze Erzählung umspannt.

Am Beginn der Entwicklung – und gleichzeitig auch am Beginn des Kapitels UN – steht der Ausruf Fernand Barizons beim Morgenappell: »Les gars, quel beau dimanche!« (QBD, 25). Beim Protagonisten, dem Häftling Semprun, löst der Ausruf die Erinnerung an Filme aus, die er im Sommer 1939, also vor Ausbruch des Krieges, gesehen hatte: Filme, in denen idyllische Sonntage am Ufer der Marne gezeigt wurden.¹²⁰ Für den jungen Semprun waren diese Filme Inbegriff reinen Glücks:

Il y avait Arletty, souvent, et les rives de la Marne semblaient être le lieu-dit des bonheurs. La Marne, les guinguettes, le pernod, les mains gauloisement égarées sur des rondeurs: c'était l'image pelliculaire du bonheur, il semblait bien. (QBD, 30)

Die nostalgische Erinnerung ist verbunden mit Gefühlen wie unbeschwerter, natürlicher Lebensfreude und körperlicher Lust und hinterlässt den Protagonisten in einer Stimmung, die von vager, jedoch unstillbarer Sehnsucht bestimmt ist. Denn von Anfang an ist klar: das Erinnerungsbild der alten Filme ist nur ein Ersatz, die eigentliche Bedeutung des Ausrufs

¹²⁰ Damit sind wohl Filme in der Art von *Fric-Frac* (1939) oder *Circonstances atténuantes* (1939) mit dem bekannten von Arletty gesungenen Lied *Comme de bien entendu* gemeint.

kann noch nicht eruiert werden. Die Marne aus den Filmen erscheint als »une sorte de Léthé, mais à l'entrée d'un bref paradis dominical.« (QBD, 30), und dieser Vergleich lässt sich als programmatische Aussage für das Erzählprojekt lesen: Wenn das Vergessene, d. h. die vergessene Seite der Geschichte, thematisch wird, wird sich wohl auch das Tor zum sonntäglichen Paradies öffnen. Das Vorhaben, den glücksversprechenden Ausruf richtig zu deuten, prägt den ganzen Tag – und damit den gesamten Text. Bis das Rätsel aber aufgelöst werden kann, bis also der Protagonist verstehen kann, wofür die Marne steht, muss zuerst erzählt werden – nur so kann die Erkenntnis folgen.

Der inhaltliche Lernprozess bedingt aber eine entsprechende formale Umsetzung. Anders als in *Le grand voyage* kann Semprun in *Quel beau dimanche!* nicht mehr geradlinig erzählen. Erkenntnis ist nur über die spiralförmige Bewegung möglich, und diese wird wesentlich durch Wiederholung und Variation erzeugt. Den »Motor« der Erzählung, der die anderen Erinnerungen und Reflexionen hervorbringt, bildet die rhythmisch wiederkehrende Weitererzählung des Sonntages zu Beginn und am Ende fast aller Kapitel. Dazwischen aber müssen Schlüsselerlebnisse so oft erzählt werden und von unterschiedlichen Seiten und Standpunkten betrachtet werden, bis schlussendlich ihr Sinn oder Wert für das Ich erkannt werden kann.¹²¹ Am Beispiel der »Episode mit dem Baum« soll diese Vorgangsweise nachgezeichnet werden.

2.2.1 »le hêtre suprême«: 3 Versionen

Semprun erzählt mehrmals und jeweils an strukturell wichtigen Positionen – am Anfang, in der Mitte und am Ende des Buches – ein Erlebnis von jenem Sonntag im Dezember 1944, als er nach einem Dienstag kurz von seinem Weg abweicht und sich an den Rand des Lagers begibt, wo sich eine große, schneebedeckte Buche¹²² befindet. Fasziniert von ihrer

¹²¹ Colin Davis deutet den intensiven Einsatz von Wiederholung in *Quel beau dimanche!* als Verfahren, mit dem Semprun der Sinnlosigkeit von Geschichte Ausdruck verleiht. Ein Beispiel für die Reduktion der »narrative of history to senselessness« sei die Episode mit der Buche, die »in almost identical terms later in the text« wiederholt werde. (Davis: *Understanding the Concentration Camps*, S. 299) Diese Einschätzung greift jedoch zu kurz: Zwar wird in *Quel beau dimanche!* die prinzipielle Sinnhaftigkeit von Geschichte tatsächlich in Frage gestellt, gleichzeitig ist – wie sich nachfolgend zeigen wird – mit dem Prinzip von Wiederholung und *Variation* auf der Ebene des Individuums aber auch ein Erkenntnis- und Befreiungsmoment verbunden.

¹²² Obwohl Semprun von einer Buche am Rande des Lagergeländes spricht, wird der Baum in der Sekundärliteratur immer wieder mit der Goethe-Eiche, die sich direkt im Lager

Schönheit betrachtet er den Baum eingehend, bevor plötzlich ein schussbereiter SS-Mann hinter ihm steht und ihn am vermeintlichen Fluchtversuch hindern will.

Der Episode kommt zweifelsohne eine zentrale Rolle in *Quel beau dimanche!* zu. Ähnlich wie die Kontemplation des Moseltales in *Le grand voyage* transportiert der Anblick des Baumes ein intensives Glücksmoment und stellt eine Verbindung zwischen dem Ich und der äußeren Welt her.¹²³ Allerdings wird das Baumerlebnis anders als das Moseltalerlebnis mehrfach – und jeweils unterschiedlich – erzählt. Im Folgenden sollen die drei Textstellen miteinander verglichen werden, um anschließend die Bedeutung dieser Episode im Verlauf der Erzählung genauer bestimmen zu können.

Version 1: S. 11–15

Das erste Mal wird die Geschichte ganz zu Beginn des Buches im ersten Teil des prologartigen Kapitels ZÉRO erzählt. In Form einer unpersönlichen, distanzierten Rede in der dritten Person (»Il lui avait semblé [...]«) und durchgehend im Imparfait gehalten, nimmt die Episode einen dem restlichen Text vorausgängigen, übergeordneten Charakter an. Als eine Art Exposition (innerhalb des Prologs) scheint sie ein Schlüssel zum Verständnis der gesamten Erzählung zu sein. Es wird geschildert, wie der Häftling Semprun auf seinem Gang von der »Mibau« zurück in die »Arbeitsstatistik« durch ein überraschendes Geräusch und die nachfolgende Stille aus der Routine herausgerissen wird und auf einmal sich und seine Umgebung neu wahrnimmt. Ihm ist, als wäre die Welt um ihn stehen geblieben, als wäre die Winterlandschaft im Frost erstarrt. Gleichzeitig spürt er bereits die zukünftige Veränderung der eingefrorenen Natur, die sich im nächsten Frühling einstellen wird.

Auf diese Weise für seine Umgebung sensibilisiert, bemerkt der Prot-

befand, in Verbindung gebracht. (Vgl. beispielsweise Berg: *Literarischer Sonntag und kulturelles Gedächtnis*, S. 473) Über die Gründe, warum Semprun hervorhebt, dass es sich bei dem Baum gerade um eine Buche handelt, lässt sich nur spekulieren. Die naheliegendste Erklärung bezieht sich auf den Namen des KZs, die Buche wäre somit ein exemplarischer Baum des Lagers Buchenwald. Da in der ersten Erwähnung der Episode aber auch der Talmud erwähnt wird, könnte sich dahinter auch eine Anspielung auf Annette von Droste Hülshoffs *Die Judenbuche* verbergen. Jedenfalls werden der Buche, wie die Analyse der drei Textstellen zeigen wird, Qualitäten eines Schicksalsbaumes zugeschrieben.

¹²³ Vgl. Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 203. Küster weist zwar darauf hin, dass die Schilderung der Episode »bezeichnenderweise strukturell wichtige Positionen« bekleidet, zieht daraus aber keine Konsequenzen für die Interpretation.

agonist plötzlich einen großen, allein stehenden Baum, der ihn magisch anzieht. Das Gefühl, das die Präsenz dieses Baumes in ihm auslöst, scheint jedoch mit keiner Erinnerung an früher gesehene Bäume, sondern mit einer literarischen Reminiszenz zu tun haben. Ohne dem Leser die Assoziation an dieser Stelle näher zu erklären, verweist Semprun auf Hegel:

Il pensait, immobile, toute sa vie devenue regard méticuleux, que le bourgeon niait l'hiver, et la fleur le bourgeon, et le fruit la fleur. Il riait aux anges, presque béat, à l'évocation de cette dialectique élémentaire car ce bourgeon fragile, encore impalpable, cette verte moiteur végétale dans le ventre enneigé du temps, ne serait pas seulement la négation mais aussi l'accomplissement de l'hiver. Le vieux Hegel avait raison. La neige éclatante s'accomplirait dans le vert éclatant. (QBD, 13)

Aufgrund seiner Hegel-Kenntnisse¹²⁴ weiß er um die dialektische Fortbewegung der Natur und kann sich somit der Schönheit sowie der Ausstrahlung der Buche vollständig hingeben und die Welt von seinem eigenen Schicksal losgelöst betrachten. Selbst der mögliche oder sogar wahrscheinliche eigene Tod verliert an Schrecken angesichts des Ruhe und Sicherheit verströmenden Baumes. Während er vor der Buche stehend sich in solchen Gedanken verliert, erscheint plötzlich ein SS-Mann mit schussbereiter Waffe und fragt ihn schroff, was er hier tut. Da eine ehrliche Antwort die von Hegel beschriebenen komplexen Zusammenhänge zwischen Natur- und Geschichtsprozessen umfassen müsste, beschränkt er sich darauf, den SS-Unteroffizier auf die Schönheit des Baumes hinzuweisen. Für einen kurzen Moment ist dieser dann sowohl von der entwaffnenden Antwort als tatsächlich auch vom Anblick des Baumes überrascht und gefangen genommen, bevor die Rangordnung zwischen dem Häftling und dem SS-Mann wieder hergestellt wird: Der Häftling 44904 nimmt Haltung an und schreit seine Nummer.

Diese Begebenheit stellt die Vorgeschichte zur tatsächlichen Handlung dar.¹²⁵ Obwohl die Episode selbst durch dramatische Handlung bestimmt ist, wird allein aufgrund ihrer Präsentationsform im Tempus des Imparfait und ihrer exponierten Stellung innerhalb des Textes der Eindruck erweckt, es handle sich hierbei um den eigentlichen Schreibhintergrund, die Motivation für die Erzählung. Für einen kurzen, fast utopischen Moment blitzt in dieser Version eine andere, gewissermaßen ›göttlich-na-

¹²⁴ Semprun spielt hier auf die Vorrede »Vom wissenschaftlichen Erkennen« zur *Phänomenologie des Geistes* an. (Vgl. G.W.F. Hegel: »Phänomenologie des Geistes« (1807), in: ders.: *Werke*, Bd. 3, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1986, S. 11 ff.)

¹²⁵ In diesem Sinne könnte die Geschichte mit dem Baum (= 1. Teil des Prologs) als das inhaltliche Vorspiel, die anschließende ›Erschaffung‹ von Figuren sowie die Konstruktion einer Erzählhaltung (= 2. Teil des Prologs) als das formale Vorspiel bezeichnet werden. Siehe hierzu auch Punkt 2.1.

türliche« Kraft des Baumes auf, welche einen paradiesischen Urzustand evoziert, in dem keine Unterschiede zwischen den Menschen existieren: »Le sous-officier regardait le hêtre, le paysage, d'un œil devenu bleu. Tout semblait innocent, c'était une possibilité confuse, tout au moins.« (QBD 15)¹²⁶ In erster Linie aber kommt der Buche eine symbolische Bedeutung zu: Sie veranschaulicht Hegels Konzeption dialektischer Prozesse in der Natur, und genau darin liegt das Tröstliche und Stärkende für den Häftling Semprun.

Version 2: S. 173–180

Ungefähr in der Mitte des Textes, kurz nach dem narrativen Bruch der Solschenizyn-Lektüre, wird die Episode ein zweites Mal erzählt, nun an chronologisch richtiger Stelle, als einer der Vorfälle und Begebenheiten des dargestellten Sonntags. Die Erzählung erfolgt in der Ich-Form und im Präsens; der Erzähler berichtet von einem kurzen Tagtraum des Protagonisten, in dem Goethe und Eckermann, auf dem Weg zum Ettersberg, vorkommen.¹²⁷ Plötzlich tritt der Baum ins Bild und bildet so, in seiner realen Existenz einen Gegensatz zum eben Imaginierten. Wiederum verschafft die Gewissheit der künftigen Verwandlung des winterlichen Baumes dem erzählten Ich ein Glücksgefühl, und wiederum ist es der Hinweis auf Hegel – diesmal aufgrund des Zitatfragments aus der *Phänomenologie des Geistes* noch deutlicher –, der das Glücksgefühl erklärt. Über eine mögliche Antwort auf die Frage des SS-Unteroffiziers wird reflektiert:

Une réponse explicite et détaillée nous mènerait trop loin. Il faudrait que je parle au sous-officier des S.S. de Hans, de Michel, de nos lectures, boulevard de Port-Royal. Il faudrait que je lui parle de Hegel. Nous savions le passage par cœur. *Die Knospe verschwindet in dem Hervorbrechen der Blüte ...* (QBD, 174)¹²⁸

Anders als in der ersten Version wird hier also die Hegel-Lektüre mit den Freunden Hans und Michel sowie mit der eigenen Vergangenheit in Verbindung gebracht: Es sind die gemeinsam im Hause des Intellektuellen Lucien Herr zugebrachten Stunden, die hier evoziert werden. In den Jahren 1941/42 hatte Semprun dort intensive philosophische Gespräche mit

¹²⁶ Für einen kurzen Augenblick wird also die Kraft der ›Anschauung‹ auch auf den SS-Mann übertragen. Semprun übernimmt hier Goethes Konzept, wonach die Anschauung eine Möglichkeit ist, die Welt wahrnehmen und erkennen zu können. (Vgl. *Metzler Goethe Lexikon*, hrsg. v. Benedikt Jeßing, Bernd Lutz und Inge Wild, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 19)

¹²⁷ Zur Anspielung auf Goethe und Eckermann siehe Punkt 3.1.3.

¹²⁸ Vgl. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 12.

seinen Freunden geführt und war dabei auch mit kommunistischen Intellektuellen aus Osteuropa zusammengetroffen, denen die Witwe Lucien Herrs im Haus Unterschlupf bot.¹²⁹ Diese für seine geistige Entwicklung als wichtig angesehenen Erfahrungen umgibt auch im Rückblick immer noch eine Aura des Unantastbaren. Die Diskussionen und die Auseinandersetzung mit Hegel, Marx und anderen Philosophen erscheinen wie die Initiation in eine Welt, der Semprun auch zum Zeitpunkt der Schreibgegenwart noch mit Emphase begegnet.¹³⁰

Unmittelbar nach der Erwähnung der Lektüren und Gespräche im Hause Herr wird in dieser Version der Baum-Episode jedoch auf eine für ihn ebenso wichtige Begegnung in seiner Jugend verwiesen: die Bekanntschaft mit der Welt Jean Giraudoux'. Diese Bekanntschaft erweist sich für den Protagonisten als elementar. Denn trotz der gefährlichen Situation, in die er sich durch sein Abweichen vom Weg begeben hat, kann ihm der SS-Mann mit der gezogenen und entsicherten Pistole aufgrund seines durch Giraudoux erworbenen Weltwissens keinerlei Furcht einflößen:¹³¹

C'est dans Giraudoux que j'ai appris à reconnaître la mort. D'ailleurs, à cette époque, pour mes vingt ans, j'avais presque tout appris dans Giraudoux. Tout l'essentiel, je veux dire. Comment reconnaître la mort, sans doute. [...] Ce jour-là, donc, en 1944, sous le soleil de décembre, auprès de ce grand arbre couvert de neige, à l'écart de l'avenue bordée de hautes colonnes, tout ce que j'ai appris dans Giraudoux me permet d'affirmer que ce n'est pas encore l'heure. Pas encore mon heure, comme on dit. (QBD, 175 f.)

Was also in der ersten Version noch keine Erwähnung findet, stellt hier den entscheidenden Faktor dar, mit dessen Hilfe der Protagonist die Situation einschätzen und verstehen kann. Die Erinnerung an Hegel wird komplettiert durch die Erinnerung an Giraudoux. Der Einführung in die marxistisch-kommunistische Denkweise wird die Initiation in eine mit den elementaren Dingen des Lebens befasste Welt durch die Bücher Gi-

¹²⁹ Siehe QBD, 273–276. Der Sozialist Lucien Herr war von 1888 an beinahe vierzig Jahre lang Bibliothekar an der École Normale Supérieure (ENS) und eine wichtige Integrationsfigur für die »normaliens« Jean Jaurès und Léon Blum. (Vgl. Jean-François Sirinelli: *Génération intellectuelle. Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*, Paris: Fayard 1988, S. 384)

¹³⁰ Aber es ist eben genau diese Seite seiner kommunistischen Vergangenheit, spricht: die philosophisch-theoretischen Gespräche, die Freundschaften, die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Welt, und nicht die militante Seite als Parteidiener, die produktiv gemacht wird.

¹³¹ Küster ignoriert übrigens den expliziten Verweis auf Giraudoux und führt die Tatsache, dass der junge Semprun »trotz der objektiven Bedrohlichkeit dieser Situation völlig ruhig und furchtlos [bleibt]« allein auf die Stärkung durch die »vorherige Meditation«, d. h. die Betrachtung des Baumes zurück. (Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 203)

raudoux' zur Seite gestellt – eine, wie im nächsten Punkt gezeigt wird – notwendige Bedingung, um sich von der ideologisierten Sicht auf die Welt befreien zu können.

Version 3: S. 387

Am Abend jenes Sonntags und damit am Ende des Buches wird ein drittes Mal auf das Baum-Erlebnis Bezug genommen. Nun wird im Rückblick, nachdem die ganze Geschichte erzählt wurde, d. h. zum Zeitpunkt, an dem der Entwicklungsprozess bereits abgeschlossen ist, gefragt, welche Bedeutung dem Erlebnis eigentlich wirklich zukommt. Hier geht es nicht um die Sichtweise des Protagonisten des Jahres 1944, hier wird aus dem Bewusstsein der Erzählgegenwart ein Resümee gezogen. Am Ende dieses Bewusstwerdungsprozesses stellt sich also die Frage, was übrig bleibt von den früheren Gewissheiten und Glaubensinhalten. Wofür kann die Buche nun stehen, nachdem sie nicht mehr als Hoffnungsträgerin für eine sich zum Besseren entwickelnde Welt fungiert, ja nachdem nicht einmal mehr klar zwischen Gut und Böse getrennt werden kann? Übrig bleibt »une vérité essentielle: la vérité de cet arbre, de tous les arbres autour, toute la forêt, toutes les forêts, le monde qui n'avait nul besoin de mon regard.« (QBD, 387)

Die Entdeckung, dass die eigene Sicht auf die Welt keinen Anspruch auf Wahrheit und Allgemeingültigkeit erheben kann, erscheint auf den ersten Blick als wenig spektakulär – aber genau in der Einfachheit der Erkenntnis liegt die tiefere Wahrheit am Ende der Erzählung, nämlich der nunmehr entideologisierte¹³² Blick auf die Welt. Das heißt, die symbolträchtige Buche – »le hêtre suprême«¹³³ – wird hier zum x-beliebigen Baum, und die Wahrheit, die sich von ihr ableiten lässt, ist die Wahrheit eines jeden Baumes. Die Symbolfunktion des Baumes ist – in Goethescher Manier – in ihrer Gegenständlichkeit, und nicht in der philosophischen Abstraktion begründet. Auf den Punkt bringt sein Empfinden – so der Erzähler – ein Kafka-Aphorismus,¹³⁴ der sein vages, jedoch intensives Gefühl, das ihn bei

¹³² »Ideologie« wird im Rahmen dieser Arbeit in einem engen und pejorativen Sinn als Begriff für eine verzerrte, simplifizierende, doktrinäre Weltauffassung verwendet. Nur auf der Grundlage eines solchen Ideologie-Begriffes kann überhaupt von einem »entideologisierten Blick« gesprochen werden. Zur Begriffsdiskussion vgl. Terry Eagleton: *Ideologie. Eine Einführung*, aus dem Englischen von Anja Tippner, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 7 ff.

¹³³ Hier zeigt sich, dass mit der Festlegung auf die spezifische Baumart, die Buche, auch das Wortspiel mit dem »hêtre suprême« ermöglicht wird.

¹³⁴ Dass es gerade ein Aphorismus Franz Kafkas ist, der Sempruns Gefühlszustand auszu-

der Betrachtung des Baumes ereilt hatte, genau benennen würde: »Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde.« (QBD, 387) Es geht also darum, subjektive Projektionen, selbst erschaffene Mythen, zugunsten objektiver Tatsachen zurückzunehmen: Der Baum ist nicht mehr als ein Baum, und in dieser zurecht-gerückten Weltanschauung liegt das für Semprun Tröstliche: die ›Befreiung‹ von Kommunismus und ideologischem Denken. Im Rückblick kann Semprun den Sonntag tatsächlich als schön bezeichnen.

Die wiederholte Erzählung bzw. reflektierende Betrachtung der Baum-Episode zeigt deutlich den Prozess der Befreiung, den Semprun in den Text einschreibt. Den Ausgangspunkt bildet der Baum als ›Inkarnation‹ der Hegelschen Dialektik, die für den Protagonisten zu Textbeginn das alleinige Identifikationskriterium bildet. In der Mitte des Textes tritt zur Erinnerung an Hegel die Erinnerung an Giraudoux: Damit verliert die ideelle Herkunft vom Marxismus die exklusive Bedeutung für das Ich; hinzu kommt als ebenso wichtig erachtete ›Gemeinschaft‹ jene mit der Welt der Literatur. Am Ende des Textes wird dann die Bedeutung des Baum-Erlebnisses einer Reflexion unterzogen: Rückblickend besteht die Quintessenz der Erfahrung in der Emanzipation gegenüber der ideologischen Weltbetrachtung.

Das Beispiel der Baum-Episode zeigt, dass Semprun seine eigene Entwicklung als dialektischen Prozess begreift. Die Konstituenten der Erzählung – Wiederholung und Variation – fügen sich in drei Stufen zum »Prozeß des Aufsteigens des Bewußtseins zur Wahrheit«¹³⁵ nach Hegel: Im ersten Stadium werden einzelne Momente als für sich bestehend be-

drücken vermag, erscheint im Sinne der hier vorgenommenen Interpretation der Episode als nicht zufällig. Die Bücher Kafkas hatten nämlich großen Anteil an der geistigen Befreiung Sempruns vom Kommunismus. In einem Interview aus dem Jahr 1986 weist Semprun darauf hin: »Pour dire cela de façon un peu solennelle: c'est vrai que la lecture de Kafka m'a aidé à voir et à supporter certaines choses d'un univers que je n'aurais peut-être pas supporté autrement. Je serais devenu complètement abruti si je n'avais pas lu Kafka avant de fréquenter les bureaucraties des pays de l'Est!« (Pierre Boncenne: »Jorge Semprun«, in: *Lire* 126 (1986), S. 105–114, hier: S. 110). Auch in *L'écriture ou la vie*, wo Kafka-Anspielungen größeren Raum als in *Quel beau dimanche!* einnehmen, spricht er die wichtige Rolle Kafkas für ihn an: »Ainsi, pendant toute cette période, les fictions de Franz Kafka me ramenaient à la réalité du monde, alors que le réel constamment invoqué dans le discours théorique ou politique du communisme n'était qu'une fiction, contraignante sans doute, asphyxiante parfois, mais de plus en plus délestée de tout ancrage concret, de toute vérité quotidienne.« (EV, 340f.)

¹³⁵ AAVV: *Geschichte der Dialektik. Die klassische deutsche Philosophie*, Berlin (Ost): Dietz 1980, S. 211.

stimmt, im zweiten Stadium werden die Gegensätze in ihrer Wechselwirkung erkannt, bevor schließlich auf der dritten Stufe die Aufhebung der Widersprüche in einer höheren Einheit erfolgt.¹³⁶ Obwohl Semprun in *Quel beau dimanche!* immer wieder Kritik an dialektischen Argumentationsverfahren äußert, steht er der Dialektik als Methode zur Wahrheitsfindung also immer noch positiv gegenüber.¹³⁷

In der Tradition von Georg Lukács stehend, geht es ihm um eine Rückbesinnung auf Hegel;¹³⁸ dieser ›geistigen‹ Seite des Marxismus kann er auch in der Schreibgegenwart noch etwas abgewinnen, selbst wenn er sich von der Idee der Weltrevolution und der Vorstellung von Dialektik als revolutionärer Methode längst verabschiedet hat.¹³⁹ Seine uneingeschränkte Kritik bezieht sich in logischer Konsequenz auf die vom Hegelschen Einfluss losgelöste Betrachtung Marx', wie sie der Philosophenkreis um Louis Althusser in Frankreich betrieben hat.¹⁴⁰

Dennoch macht Semprun unmissverständlich klar, dass nicht sämtliche Phänomene mit Hilfe der Dialektik erklärt werden können: Wenn er bzw. Gérard seinem Kameraden und Freund Fernand Barizon erklären will, dass sich selbst das Krematorium in Buchenwald nach dialektischen Grundsätzen begreifen lässt, erübrigt sich mit der einfachen, aber be-

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 217 ff.

¹³⁷ Wie Lutz Küster bemerkt, ist nicht eindeutig zu erkennen, ob sich Semprun mit seiner Kritik an der Dialektik auch auf die Methode, wie sie von Hegel und in weiterer Folge von Marx konzipiert wird, bezieht oder nur deren verfälschende Anwendung in der politischen Praxis der KP meint. (Vgl. Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 195) Das Beispiel der Baum-Episode verdeutlicht m. E., dass es Semprun vor allem um letzteres geht, und darüber hinaus auch darum, der dialektischen Methode ihre Exklusivität auf der Suche nach Wahrheit abzuspochen.

¹³⁸ Lukács schreibt 1967 im Vorwort zu seinem Werk *Geschichte und Klassenbewusstsein*: »Geschichte und Klassenbewusstsein bedeutet den damals vielleicht radikalsten Versuch, das Revolutionäre an Marx durch Erneuerung und Weiterführung der Hegelschen Dialektik und seiner Methode wieder aktuell zu machen.« (Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1968, S. 22)

¹³⁹ In dieser Auffassung hat er sich auch von Lukács distanziert. »[...] que la révolution mondiale était un mythe historique du même acabit que celui de la classe universelle.« (QBD, 381)

¹⁴⁰ In *Quel beau dimanche!* heißt es hierzu: »Bien sûr, le texte du Cercle des philosophes communistes publié dans la *Nouvelle Critique* de novembre 1950 était aberrant: on y caractérisait longuement le ›retour à Hegel‹ comme ›le dernier mot du révisionnisme universitaire‹, et ça se terminait par ces mots ronflants et abjects: ›Ce Grand Retour à Hegel n'est qu'un recours désespéré contre Marx, dans la forme spécifique que prend le révisionnisme dans la crise finale de l'impérialisme: un révisionnisme de caractère fasciste‹ [...].« (QBD, 132) Noch expliziter wird Semprun in *Autobiografía de Federico Sánchez*: »Ahora, desde que Althusser ha impuesto en los aparatos ideológicos de la universidad burguesa [...] su repulsa paranoica de Hegel, ya no está de moda leerlo. Lo que está de moda es proclamar neciamente que Marx rompió con Hegel mediante el corto epistemológico [...].« (AFS, 26)

stimmten Antwort Barizons – »Le crématoire, c'est de la merde!« (QBD, 226) – jede weitere Erklärung. An einer anderen Stelle lässt er Barizon die Dialektik als »l'art et la manière de toujours retomber sur ses pattes« (QBD, 100) definieren und übt auf diese Weise Kritik an der gefährlichen und zynischen Beliebigkeit, die sich einstellt, wenn sämtliche Gegensätze und Unvereinbarkeiten als Teil eines dialektischen Prozesses verstanden werden. Die Dialektik scheint für Semprun eine taugliche Methode, ein rhetorisches Verfahren zu sein, um für sich selbst Dinge in ihren Widersprüchen und Gegensätzen erkennen zu können, der Vorstellung, dass sich mit Hilfe der Dialektik der Lauf der Welt erklären ließe, erteilt er jedoch eine deutliche Absage. In diesem Sinne kommt er zu folgendem Befund:

Si j'en crois les textes qui se réclament aujourd'hui du marxisme, et quelles que soient les contradictions entre les diverses interprétations de la Doctrine, le marxisme semble être [...] une activité idéologique dont la fonction essentielle consisterait à produire des concepts capables d'occulter la réalité, de mythifier l'histoire, d'escamoter le grossier impact des faits historiques. Le marxisme semble réduit à n'être plus que l'art et la manière de justifier le cours des choses. (QBD, 315)

2.2.2 *Giraudoux und Faulkner*

Ein zentrales Element in diesem Befreiungsprozess stellen die Bücher Jean Giraudoux' dar. In der zweiten Version der Baum-Episode hat sich gezeigt, wie neben der Erinnerung an die Hegel-Lektüre jene an Giraudoux wichtig wird und die Bedeutung der Situation erst aus der Synthese beider Erinnerungen abgeleitet werden kann. Semprun behauptet von sich, im Alter von zwanzig Jahren alles Wesentliche bei Giraudoux gelernt zu haben. Eine solche Aussage muss sicherlich als gezielte Provokation in Richtung Kommunisten verstanden werden. Dass ein ehemaliger Kommunist Giraudoux als seinen Lehrmeister betrachtet und dann noch hinzufügt, zumindest die wesentlichen Erkenntnisse über das Leben würden von diesem Autor stammen, muss aus kommunistischer Perspektive beinahe wie eine Kampfansage wirken, zumal die Provokation an dieser Stelle ja noch weiter geht. Über die Zeit in der Résistance heißt es:

En 1943, dans les fermes du pays d'Othe, moi, étranger, citoyen de toujours, je savais comment parler aux paysans qui nous ouvraient leur porte, qui nous offraient le gîte et le couvert, malgré les risques de représailles nazies. Je leur parlais avec des mots de Giraudoux et ils me comprenaient. [...] Les mots de Giraudoux m'ouvraient l'accès de leur mémoire de paysans et de vigneron français. (QBD, 175 f.)

Hier ist die Polemik klar ersichtlich: Nicht die Arbeiter- und Bauernpartei findet die richtige Sprache, um ihre primäre Zielgruppe erreichen zu können, sondern der großbürgerliche Kosmopolit, der sich die Literatur Giraudoux' zu eigen macht!¹⁴¹

Über den Verweis auf diese Literatur nimmt Semprun also bewusst eine provokative Haltung gegenüber den Kommunisten ein. Daneben stellt sich aber die viel grundsätzlichere Frage, welche Rolle Giraudoux für Semprun selbst spielt und welche Funktion die intertextuellen Verweise im Text übernehmen. In der Fernsehsendung *L'invité du jeudi*, wo Semprun 1980 zu Gast war, spricht er darüber, wie fundamental es für ihn als Sechzehnjährigen gewesen sei, diese Literatur kennen zu lernen: eine Literatur, die tief in der Realität verankert sei und über alle sozialen Schichten hinweg funktioniere.¹⁴² Genau dieses integrative Potential Giraudoux' macht er in *Quel beau dimanche!* produktiv: Dem bisher zentralen Kollektiv der Partei wird ein anderes Kollektiv, jenes das über die Literatur Giraudoux' erfahrbar ist, gegenübergestellt.¹⁴³ Möglich wird diese integrative Wirkung, weil Giraudoux in seinen Büchern Welten entwirft, die sich über dualistische Gegensätze zwischen Natur und Kultur oder Realität und Fantasie hinwegsetzen und ebenso perfekte wie utopische Rückzugsorte bilden. Claude-Edmonde Magny, die für Semprun so wichtige Literaturkritikerin,¹⁴⁴ schreibt über Giraudoux:

Dans toute son œuvre, Giraudoux, n'a cherché qu'à bâtir à l'homme un refuge où il soit seul, où la Transcendance ne vienne plus sans cesse le poursuivre; s'il aménage, le monde à notre usage, c'est pour que nous ne soyons pas tentés de l'abandonner, de le discréditer au profit d'un univers plus satisfaisant.¹⁴⁵

Das sprachliche Universum Giraudoux' wird in *Quel beau dimanche!* als ein solcher Rückzugsort eingesetzt, der eine andere Welt bedeutet und trotzdem immer in Bezug auf die Wirklichkeit funktioniert. Wenn der Protagonist am Ende seinem Kameraden, einem Zeugen Jehovas, der den Tag mit Bibelsprüchen beschließen will, Giraudoux entgegenhält,

¹⁴¹ Gerade die explizite Nennung der Weinbauern zeigt, wie Semprun mit feiner, aber spitzer Klinge Kritik an der kommunistischen Praxis übt. Denn diese Anspielung suggeriert nichts weniger als die Entfremdung der Kommunisten von ihren marxistischen Wurzeln (vgl. Kap. zu *Le grand voyage*, Punkt 2.1.1 und die dort ausgeführten Zusammenhänge zwischen den (Moseltal-)Weinbauern und Marx): Während Marx sich noch beim Volk befand, haben die Kommunisten längst die Sprache ihrer primären Zielgruppe verlernt, so der implizite Vorwurf.

¹⁴² Vgl. Jean-Luc Léridon: *L'invité du jeudi*, Fernsehinterview, Antenne 2, 1980.

¹⁴³ Siehe hierzu weiter unten 3.1.2.

¹⁴⁴ Siehe Kap. zu *L'écriture ou la vie*, 3.1.3.

¹⁴⁵ Claude-Edmonde Magny: *Précieux Giraudoux*, Paris: Seuil 1945, S. 90.

bildet die Welt Giraudoux' zum einen natürlich eine Gegenwelt zum Lageruniversum; gleichzeitig ersetzt sie aber die sinnstiftende Funktion, die bisher die kommunistische Ideologie für ihn gespielt hatte (und die die Religion für den Zeugen Jehovas spielt). So lauten die letzten Sätze in *Quel beau dimanche!*: »Tant qu'à faire, je préfère Giraudoux. Il parle aussi très bien de la tombée de la nuit du côté de Bellac, Jean Giraudoux. C'est avec lui que j'ai envie de finir ce dimanche.« (QBD, 388)

Bis sein Protagonist jedoch den Tag mit Giraudoux beenden kann, muss Semprun erst die befreiende Kraft dieser Sprache, die im Gegensatz zur ideologischen Sprache Wörter für *alle* Phänomene des Lebens kennt, umsetzen und auf die Erzählung seines Lebens übertragen. Erst nachdem die reduzierte Version aus *Le grand voyage* komplettiert ist, kann die Erkenntnis folgen und somit das textumspannende Rätsel um die Bedeutung des morgendlichen Ausrufes »Quel beau dimanche!« sowie das Erinnerungsbild der Marne aufgelöst werden:

Mais c'est que je sais d'où vient cette Marne qui m'a hanté, ce matin, que j'ai imaginé dans la mémoire de Barizon. Elle me vient de Giraudoux, bien sûr. Je m'arrête de rire et je récite le texte de Giraudoux, d'une voix forte. Barizon en reste bouche bée et les rares déportés qui traînent encore au réfectoire tournent la tête vers nous.

– *J'aurais tout compris de la guerre sans une phrase insoluble qui dans chaque article contenait le nom de la même rivière, sans qu'on pût en saisir le rapport avec le sujet. Les Allemands sont chez nous, disait le premier journaliste, mais que disent-ils de la Marne? Peu de raisin en France cette année, disait le second, la Marne suffit aux Français. A la page littéraire, on se consolait des méfaits des cubistes avec le même contrepoison: Nous avons visité les Indépendants, disait M. Clapier, le critique, heureusement qu'il y a la Marne...*

Mais Barizon m'interrompt.

– T'es tombé sur la tête ou quoi? crie-t-il, pas content du tout.

Non, je n'étais pas tombé sur la tête, j'étais tombé tête la première dans le monde d'autrefois, la vie au-dehors, où il y avait la Marne, où il y avait le théâtre de l'Athénée où nous allions voir *Ondine*, où il y avait Juliette, la Juliette de Barizon et celle de Giraudoux, où il y avait la vie, en somme. (QBD, 386f.)

Der Bewusstwerdungsprozess, der sich über das ganze Buch erstreckt, ist an dieser Stelle abgeschlossen. Die Evokation der Marne umfasst den Text wie eine Klammer: am Anfang in Gestalt einer unbewussten Sehnsucht, die die Handlung in Gang bringt, sowie dem ›Ersatz‹ der Arletty-Filme, der die offene Position vorläufig füllt, und am Ende als konkrete Erkenntnis, welche die Entwicklung zu einem unabhängig denkenden Menschen beschließt. Nun wird deutlich, das Bild der Marne, das der Protagonist in sich trug, stammte nicht aus den Filmen, sondern aus Giraudoux' Roman *Suzanne et le Pacifique*. Ebenso wie für die Romanfigur die Marne

zum verheißungsvollen Symbol für die Rückkehr nach Frankreich wird, funktioniert die Marne für den Protagonisten in *Quel beau dimanche!*: Suzanne, die auf ihrer Insel im Pazifik nichts von den Vorfällen in der Welt weiß, liest in einer französischen Zeitung über das Kriegsgeschehen im Europa des Ersten Weltkrieges und stößt dabei immer wieder auf die für sie unverständliche Evokation der Marne als Hoffnungsmoment in den Kommentaren. Ohne etwas von der historischen Marne-Schlacht zu wissen, auf die die Zeitungskommentare anspielen, überträgt sie die Funktion des Wortes auf ihr eigenes Leben: »Si bien que machinalement je dis tout haut, essayant sur moi ce baume: ›Elle est seule dans son île, mais il y a la Marne ...‹, et soudain, en effet, la Marne me promet mon retour [...]«.«¹⁴⁶ In gleicher Weise begleitet das Motiv der Marne den Protagonisten durch den Text und verspricht ihm gewissermaßen die Rückkehr zu sich selbst. Denn wie im literarischen Vorbild ist der eigentliche Zweck dieser (erzählerischen) Reise die Suche nach dem eigenen Ich. Am Ende kann er für sich erkennen, dass sich das wirkliche Leben (im Gegensatz zur ›Fiktion‹ des Kommunismus) in der Literatur Giraudoux' widerspiegelt: »la vie au-dehors, [...] où il y avait la vie, en somme.« Das Bild, das Semprun am Ende von sich selbst entwirft, ist das hoffnungsvolle Bild eines befreiten Individuums, das seinen Weg gefunden hat. Die Literatur Giraudoux' hat maßgeblichen Anteil daran, dass Semprun sein ›wahres‹ Ich entdecken kann.

Ein weiterer wichtiger Bestandteil in diesem Prozess der Selbsterkenntnis ist die Lektüre Faulkners, die ebenso notwendig ist, weil erst durch sie das Erzählen ›jusqu'au bout‹ möglich wird – und zwar in zweifacher Hinsicht: zum einen, indem Faulkners *Absalom, Absalom!* als erinnerungsauslösendes Element fungiert, zum anderen weil Semprun die Erinnerungstechnik Faulkners umsetzt und so bis zu seinen tieferen Wahrheiten vordringen kann. In *L'écriture ou la vie* weist Semprun selbst darauf hin, wie wichtig Faulkners Erzählweise für ihn ist:

Faulkner, vous savez le goût que j'en ai. *Sartoris* est l'un des romans qui m'a le plus marqué. Mais *Absalon! Absalon!* porte à l'extrême, de façon obsessionnelle, la complexité du récit faulknérien, toujours construit en arrière, vers le passé, dans une spirale vertigineuse. (EV, 218)¹⁴⁷

¹⁴⁶ Jean Giraudoux: »Suzanne et le Pacifique«, in: ders.: *Ceuvres romanesques complètes*, Bd. 1, hrsg. unter der Leitung von Jacques Body, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1990, S. 578.

¹⁴⁷ Das Zitat ist ein Teil aus dem Gespräch mit Claude-Edmonde Magny, das in *L'écriture ou la vie* so großen Raum einnimmt. Im übrigen hat Magny ebenso wie über Giraudoux auch ein Buch über Faulkner geschrieben, in dem sie die Besonderheiten der Faulknerschen Romanteknik ganz ähnlich wie Semprun beschreibt. Eine sehr auffällige Strategie

Insbesondere das letzte Kapitel von *Quel beau dimanche!* erscheint wie eine Anwendung des Faulknerschen Erinnerungsmodells. Unmittelbar vor der abschließenden Erkenntnis inszeniert Semprun einen solchen, beinahe schwindelerregenden Erinnerungsprozess. Ausgehend von der Erwähnung, dass sich *Absalom, Absalom!* in Buchenwald in der Lagerbibliothek fand, verklammert Semprun Erinnerungen aus dem Lager mit der Erinnerung an das Buch während einer Nacht in New York im Jahre 1970 und stellt dann fest: »Tout lui était revenu, toute la mémoire, comme un vertige à New York, tant d'années plus tard.« (QBD, 353) Auslöser hierfür ist der Dialog zwischen Quentin und Henry Sutpen am Ende von *Absalom, Absalom!*:

And you are — ?
Henry Sutpen
And you have been here — ?
Four years.
And you came home — ?
To die. Yes.
To die?
Yes. To die.
And you have been here — ?
Four years.
And you are — ?
Henry Sutpen.¹⁴⁸

Innere Monologe, nicht auflösbare Erinnerungsbilder und assoziativ miteinander verbundene Begebenheiten aus der Vergangenheit formen sich zu einem Erinnerungsstrom, an dessen Ende erkannt wird: *Le grand voyage* muss neu geschrieben werden.

Ainsi, avant même que mon livre ne paraisse, je savais déjà qu'il faudrait un jour le réécrire. Je savais déjà qu'il faudrait détruire cette innocence de la mémoire. Je savais qu'il me faudrait revivre mon expérience de Buchenwald, heure par heure, avec la certitude désespérée de l'existence simultanée des camps russes, du Goulag de Staline. Je savais aussi que la seule façon de revivre cette expérience était de la réécrire, en connaissance de cause, cette fois-ci. Dans la lumière aveuglante des projecteurs des camps de la Kolyma éclairant ma mémoire de Buchenwald. (QBD, 384)

gie sei »l'impossibilité de raconter une histoire autrement qu'en commençant par la fin, pour remonter ensuite et comme à rebours le cours du temps [...]« (Claude-Edmonde Magny: *L'âge du roman américain*, Paris: Seuil 1948, S. 179)

¹⁴⁸ William Faulkner: *Absalom, Absalom!*, the corrected text, New York: Vintage International 1990, S. 298. (Vgl. QBD, 353)

Der Weg führt also in einer Kreisbewegung genau zu jenem Punkt zurück, an dem der Text seinen Ausgang nimmt. Wie in dem endlosen Dialog in *Absalom, Absalom!* beginnt am Ende alles wieder von vorne.

Diese Aussage ist jedoch nicht nur auf der Ebene des erzählten Geschehens zu verstehen, sondern muss auf das Erzählen selbst übertragen werden, d. h., am Ende von *Quel beau dimanche!* steht das Wissen, dass das Erzählen prinzipiell unabschließbar ist und immer wieder von neuem beginnen muss. Denn nur durch das Erzählen gelangt das Ich zu einem neuen Bewusstsein, und dieses kann wieder nur im Erzählen zu einem Teil der eigenen Geschichte werden. Dass Semprun dieser Erkenntnis befreiende Wirkung zuschreibt, hat das Schlussbild des zufriedenen Protagonisten gezeigt. Sowohl die Bücher Giraudoux' als auch jene Faulkners haben den Prozess in Gang gesetzt und ermöglicht, beide Autoren stehen aus der Sicht Sempruns für »la vie au-dehors« – und beide ›Schicksalsautoren‹ lassen erahnen, dass Sempruns Identitätskonzeption mit *Quel beau dimanche!* gewichtige Veränderungen erfährt.¹⁴⁹

3 TEXTIMMANENTE POETIK: DIE LAGERERFAHRUNG NEU SCHREIBEN

Als Semprun, durch die Lektüre von *Ein Tag im Leben des Ivan Denissovitch* aufgerüttelt, die Existenz sowjetischer Lager nicht länger ignorieren konnte, befand sich *Le grand voyage* gerade im Druck. Sein erstes Buch bzw. seine darin zum Ausdruck kommende Weltsicht wurde so für ihn problematisch, noch bevor es überhaupt erschienen war. Die Gewissheit, als kommunistischer Widerstandskämpfer gegen die Nationalsozialisten und in weiterer Folge gegen die franquistische Diktatur auf der richtigen Seite gestanden zu haben, prägte den Grundton von *Le grand voyage*. Die dort bisweilen selbstgefällige und selbstgerechte Darstellung erscheint Semprun aus jetziger Sicht als naiv und falsch, auch wenn er an der Wahrheit des Bezeugten – des im Konzentrationslager Erlebten – prinzipiell festhält.¹⁵⁰ Es geht also nun für ihn nicht darum, den Inhalt seines ersten

¹⁴⁹ Siehe Kap. Identitätskonzepte, 2.2.

¹⁵⁰ Für die KP hingegen änderte sich der Status des Buches mit dem Ausschluss Sempruns radikal: Fand *Le grand voyage* bei seinem Erscheinen einhellige Zustimmung und Lob, wurde es später tabuisiert. Laut Jeannine Verdès-Leroux wollte die französische KP in Absprache mit der spanischen verhindern, dass das Buch 1965 in einer Ausgabe zum Thema Deportation in Literatur und Kunst der *Nouvelle Critique* überhaupt erwähnt

Buches zu falsifizieren, sondern um eine neue, reflektierte und selbstkritische Sicht auf die eigene Vergangenheit. Diese neue Sicht soll nun wieder in ihren drei Dimensionen – der Konstruktion eines wahrhaftigen Ichs, der dokumentarischen Zeugnisfunktion und der Appellfunktion des Textes – untersucht werden.

3.1 *Ex-Kommunist, Intellektueller und Individualist: mögliche Standorte des Ichs*

Wie bereits erwähnt, hat sich Semprun auch Jahre nach dem Parteiausschluss noch mit dem Kommunismus identifiziert. Aus der Sicht der Schreibgegenwart von *Quel beau dimanche!* aber scheint die Loslösung weitgehend abgeschlossen, und zwar sowohl von der Faszination der Untergrundarbeit als auch von der Idee des Kommunismus als revolutionärem Projekt.¹⁵¹ Die logische Konsequenz aus dieser Entwicklung ist ein grundsätzliches Identitätsproblem, wie es als solches im Text zum Ausdruck kommt: Liegt doch zwischen dem Ich, dessen Lagererfahrung beschrieben wird, und dem Ich, das beschreibt, ein tiefer ideologischer Graben. In diesem Sinn lässt sich *Quel beau dimanche!* als erster Versuch einer Neupositionierung lesen,¹⁵² als Autoporträt, das Auskunft auf die Frage ›Wer bin ich?‹ geben soll.¹⁵³ Die zeitliche Dimension, der eigentlich ja recht große zeitliche Abstand zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich tritt dabei eher in den Hintergrund: Noch stärker als in *Le grand voyage* wird der Eindruck erweckt, sämtliche Zeitebenen bestehen parallel und vermischen sich auf geradezu schwindelerregende Weise im Gedächtnis des Erzähler-Ichs. Hinzu kommen der ausführliche, immer wieder auch relativierende Kommentar bzw. der Dialog zwischen den

wird – was allerdings von den Verantwortlichen der Zeitschrift abgelehnt wurde. (Vgl. Jeannine Verdès-Leroux: *Le réveil des somnambules. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1956–1985)*, Paris: Fayard/Éd. de Minuit 1987, S. 333)

¹⁵¹ Lediglich als theoretische Utopie über den Marxismus auch weiterhin Faszination auf ihn aus. Vgl. »Autour de l'engagement: table ronde du 29 novembre 1996«, Diskussion mit Jean-Pierre Vernant, Jorge Semprun, Olivier Py, in: *Automne Malraux*, 2 CDs, o.O. 1999.

¹⁵² Die tatsächlich chronologisch erste Neupositionierung erfolgte mit *Autobiografía de Federico Sánchez*. Dort ist allerdings nicht die Lagererfahrung das Thema, sondern die Auseinandersetzung mit der Parteilichkeit.

¹⁵³ Vgl. Michel Beaujour: *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris: Seuil 1980, der Autoporträt und Autobiographie so unterscheidet: »La formule opératoire de l'autoportrait est donc: »Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire qui je suis.« (9)

verschiedenen Erzählerstimmen sowie Fiktionen, die zwar in der jeweiligen Erzählsituation verankert sind, sich dann aber im Prinzip unabhängig davon zur eigenständigen Erzählung entwickeln. Gleichzeitig steuert die fragmentarische, aber dennoch chronologische Erzählung des einen Sonntags wiederum einen narrativen Aspekt bei, so dass sich *Quel beau dimanche!* insgesamt als komplexe Mischform zwischen Autobiographie, Autoporträt und Entwicklungsroman präsentiert.

Auf verschiedenen Ebenen und mit Hilfe unterschiedlicher literarischer Mittel versucht Semprun, sich Klarheit über sein Ich zu verschaffen: Die auf struktureller Ebene angelegte exemplarische Entwicklung hin zum »entideologisierten« Individuum wurde im letzten Kapitel nachgezeichnet; nachfolgend soll auf der Ebene der »histoire« untersucht werden, welche Antworten Semprun auf die Frage nach dem nunmehrigen eigenen Standort anbietet: Dabei soll in einem ersten Schritt am Beispiel der »Geschichte Piotrs« gezeigt werden, wie der Autor Mythen seiner Vergangenheit als solche entlarvt und zerstört. Danach soll in einem zweiten Punkt die Konstruktion eines auf Individualität basierenden Selbstbildes nachgezeichnet werden. Und schließlich werden in einem dritten Schritt die imaginierten Gespräche zwischen Goethe und Eckermann in ihrer Funktion, Sempruns eigene Rolle als Intellektueller zu reflektieren, analysiert.

3.1.1 Der Mythos Piotr

An mehreren Stellen in *Quel beau dimanche!* erzählt Semprun von den Fluchtversuchen russischer Häftlinge in Buchenwald: Sobald es Frühling wurde, hätten diese die erstbeste Gelegenheit zum Ausbruch aus dem Lager genutzt; die allermeisten von ihnen seien dabei von der SS sofort erschossen worden.¹⁵⁴ Neben solchen spontanen Fluchtversuchen habe es aber auch langfristig vorbereitete wie jenen Piotrs und seiner Gruppe gegeben. An diese Begebenheit erinnert sich Semprun ausgehend von einer Erinnerung an einen Aufenthalt in London im Jahr 1969: Die Lektüre von Warlam Schalamovs *Récits de Kolyma*, wo ein ähnlicher Fluchtversuch aus einem russischen Lager erzählt wird, führt ihm vor Augen, dass die Legende, die er für sich selbst rund um diese Aktion gesponnen hat, nichts mit dem wirklichen Schicksal des Entflohenen zu tun hat und nur

¹⁵⁴ 1969 hat Semprun einen kurzen Text mit dem Titel *Évasions de printemps* veröffentlicht, in dem er die Fluchtversuche der Russen erstmalig thematisiert und auch auf die Existenz der sowjetischen Lager hinweist. (Vgl. Jorge Semprun: »Évasions de printemps«, in: *Les Nouvelles littéraires* 2201 [27.11.1969], S. 6) Siehe hierzu auch Punkt 3.2.

als kommunistischer Mythos taugte. Jahrelang hatte er seine Hoffnungen darauf projiziert, dass diejenigen, die von der SS nicht gefunden wurden, irgendwann tatsächlich in der Freiheit – damals für Semprun synonym mit dem Treffen auf die Rote Armee – angelangt waren. Nun muss er erkennen, dass diese Hoffnungen jeglicher Realität entbehrten und *de facto* nichts als Wunschträume waren:

Je lisais les *Récits de Kolyma*, à Londres, la gorge serrée. Je savais désormais quel avait été le destin de Piotr. Un destin exemplaire, sans doute, mais pas au sens où je l'entendais, à l'époque où il m'arrivait de raconter la belle et poignante histoire de l'évasion de Piotr, de la longue marche de Piotr et de ses gars à travers l'Europe, la nuit de l'Europe, les montagnes et les forêts de l'Europe. Un destin exemplaire parce que Piotr avait dû finir dans un camp du goulag, bien entendu. Peut-être avait-il croisé Varlam Chalamov, à Kolyma? Toutes les circonstances étaient réunies, en tout cas, les plus aggravantes je veux dire, pour faire de Piotr un candidat idéal de la déportation dans un camp stalinien. N'avait-il pas combattu en Espagne? Ne s'était-il pas évadé d'un camp nazi? Toutes les circonstances, sans aucun doute. (QBD, 132 f.)

Jahrelang fungierte das vermeintliche Schicksal Piotrs für Semprun als Hoffnungsträger, das ihn über Ungereimtheiten und tendenziöse Aussagen der Partei hinwegtrösten konnte.¹⁵⁵ Solange es ein Schicksal wie jenes Piotrs gab, schien für ihn alles andere verkraftbar. Nun, im Lichte der neuen Erkenntnis zerfällt der Mythos von früher:

J'avais beaucoup fabulé, plus tard, au sujet de cette évasion de Piotr, au sujet de Piotr lui-même. Dans ma mythologie personnelle, Piotr était devenu en quelque sorte l'incarnation vivante de l'homme soviétique: homme nouveau, homme véritable. (QBD, 131)

Einmal mehr wird in weiterer Folge auf Giraudoux' *Suzanne et le Pacifique* verwiesen: »comme Suzanne invoquait la Marne, j'invoquais, moi, le souvenir de Piotr: sa gaieté, son courage, son sens de la fraternité.« (QBD, 131) Der Vergleich mit dem Giraudoux-Roman verdeutlicht, wie wichtig die Geschichte um Piotr für Semprun war: So wie die Marne für Suzanne Symbol der Hoffnung auf die Rückkehr nach Frankreich ist, verhiess das Schicksal Piotrs in den Augen Sempruns eine bessere Zukunft. – Erst ein Blick zurück auf *Le grand voyage* zeigt allerdings, welche konkreten Ausprägungen seine »mythologie personnelle« angenommen hatte:

¹⁵⁵ Als Beispiele führt Semprun zwei Parteiturteile an, die für ihn persönlich nur schwer zu akzeptieren waren: Zum einen die große Wertschätzung gegenüber dem Maler André Fougeron, einem Vertreter des sozialistischen Realismus, der laut Partei einem Maler wie Georges Braque vorzuziehen sei, und zum anderen die Wertung der Rückbesinnung auf Hegel als »révisionnisme de caractère fasciste«. (QBD, 132)

Semprun erzählt in *Le grand voyage* von der Suche nach seinem Freund Hans unmittelbar nach der Rückkehr aus dem Lager.¹⁵⁶ Während der Zeit im Widerstand hatten sie gemeinsam gekämpft, doch nun scheinen alle Spuren verwischt; nichts deutet mehr auf den heldenhaften Kampf von früher hin – und nichts deutet darauf hin, dass Hans das Massaker im ›Tabou‹ überlebt haben könnte. In dieser Situation löst der Gedanke an ein Lied die Erinnerung an die Flucht Piotrs aus. Die Art und Weise, wie dies geschieht, verdient nähere Betrachtung:

Die Tochter eines Bauern in der Gegend, wo die Kämpfe stattgefunden haben, erzählt Gérard von den erbitterten Gefechten zwischen Deutschen und Résistance-Kämpfern. Hans sei immer wieder an den Hof gekommen, bis zu jener Nacht des heftigsten Kampfes, seit der er nicht mehr aufgetaucht ist und seit der es keine Spur mehr von ihm gibt. Das Mädchen berichtet, dass Hans eigentlich Deutscher gewesen sei – sie wisse das, weil er ein Lied gesungen habe, in dem vom Monat Mai die Rede war. Dieser Hinweis löst starke Emotionen in Gérard aus; schlagartig fällt ihm ein, woran er sich während der tagelangen Suche nach Hans und der dabei immer deutlicher zu Tage tretenden Gewissheit, dass der Freund nicht mehr am Leben sein würde, erinnern wollte:

Je sens mon cœur qui bat contre la terre humide de la clairière, et c'est le mois de mai, de nouveau, ›im wunderschönen Monat Mai – wenn alle Knospen blühen‹. Je sens mon cœur qui bat et subitement je me souviens de cette marche dans la nuit, qui hantait ma mémoire, ces jours passés. (GV, 231 f.)

Der Vers, von dem hier die Rede ist, und der im direkten Zusammenhang mit der Erinnerung an den nächtlichen Marsch steht, entstammt einem Heine-Gedicht aus dem *Buch der Lieder*, das von Robert Schumann vertont wurde. Allerdings heißt es bei Heine: »Im wunderschönen Monat Mai / Als alle Knospen sprangen«,¹⁵⁷ während bei Semprun die »Knospen blühen«, anstatt zu springen. Die Änderung, die Semprun hier vornimmt, mag auf den ersten Blick als unmaßgeblich erscheinen; bei genauerer Betrachtung erweist sie sich jedoch als wesentlich, um den Sinn dieses Zitats überhaupt verstehen zu können. Denn durch die Modifizierung des Liedverses kommt an dieser Stelle ein zweiter Intertext ins Spiel, und zwar die berühmte und weiter oben bereits erwähnte Vorrede Hegels zur *Phänomenologie des Geistes*, wo es heißt: »Die Knospe ver-

¹⁵⁶ Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei Hans um eine erfundene Figur. Siehe Kap. zu *Le grand voyage*, 2.2.2.

¹⁵⁷ Heinrich Heine: »Buch der Lieder«, in: ders.: *Werke in vier Bänden*, Bd. 1: Gedichte, ausgewählt und hrsg. v. Christoph Siegrist, Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1994, S. 40.

schwindet in dem Hervorbrechen der Blüte [...].¹⁵⁸ Zum einen wird über diesen Verweis der direkte Bezug zu Hans hergestellt,¹⁵⁹ zum anderen – und das ist hier von noch größerer Bedeutung – wird über Hegel eben die Erinnerung an Piotr ausgelöst: Auf die Frage des Bauernmädchens, ob es wohl noch Grund zur Hoffnung auf die Rückkehr ihres Bruders gebe – der ebenfalls an dem Kampf im ›Tabou‹ beteiligt war und so wie Gérard nach Buchenwald deportiert wurde –, antwortet Gérard mit der Geschichte von Piotr:

Alors, je lui chuchote l'histoire de cette marche dans la nuit, à travers l'Europe, c'est une façon de lui répondre, l'histoire de la longue marche de Piotr et de ses gars, dans la nuit de l'Europe. Elle écoute avec une attention passionnée. Et c'est le mois de mai, de nouveau, dans la clairière du »Tabou«. (GV, 232)

In *Le grand voyage* wird die Geschichte Piotrs an keiner Stelle erzählt, d. h., der Leser erfährt über diese Flucht weiter nichts als das hier Zitierte. Die Geschichte wird also absichtlich mystifiziert und gleichzeitig auch mythisiert. Es geht weniger darum, was tatsächlich stattgefunden hat, sondern vielmehr um die Geschichte in ihrer Funktion innerhalb eines sinnstiftenden Systems – und diese Funktion kann nur über den intertextuellen Hinweis auf die dialektische Fortbewegung der Welt im Sinne Hegels bestimmt werden: Ebenso wie die Knospe durch die Blüte negiert und in der Blüte gleichzeitig auch aufgehoben wird, wird der tatsächliche Tod Hans' und der wahrscheinliche des Bauernsohnes durch die Flucht Piotrs negiert und in dessen Marsch durch Europa – auf dem Weg in eine bessere Zukunft – aufgehoben. Die Geschichte Piotrs wird so zum hoffnungsstiftenden Element, das dem Kampf und dem dabei unvermeidbaren Tod Einzelner Sinn verleiht. So wie die Knospe als Anfang bereits das Ganze in sich enthält, scheint in der Geschichte Piotrs der Keim der Weltrevolution verborgen.

Piotr und die Botschaft, die Semprun mit diesem Schicksal verband, wurden in *Le grand voyage* also ganz bewusst strategisch eingesetzt und funktionalisiert, um seine ideologische Überzeugung vom ›neuen sowjetischen Menschen‹ zum Ausdruck zu bringen. Angesichts der dogmatischen Haltung, die hier deutlich wird, erscheint es nachvollziehbar, dass er sich Jahre später, als er erkennen muss, dass die hoffnungsfrohe Geschichte Piotrs nichts als ein kommunistischer, von jeglicher histo-

¹⁵⁸ Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 12.

¹⁵⁹ Am Beginn von *Le grand voyage*, als Semprun von seinen Freunden und der gemeinsamen Lektüre erzählt, wird die Verbindung zwischen Hans und Hegel explizit hergestellt: »Mais Hans nous a précipités tête baissée dans la lecture de Hegel.« (GV, 37)

rischen Realität losgelöster Mythos war, nur mehr ungern daran erinnert:¹⁶⁰

Quoi qu'il en soit, ça ne me réconfortait plus du tout, en 1969, de me souvenir de Piotr, que nous appelions Pedro, parce qu'il avait combattu en Espagne. Ça m'aurait plutôt rendu morose. (QBD, 133)

Ähnlich wie auch an der exemplarischen Episode mit der Buche deutlich wurde, erweist sich auch in diesem Fall die Hegelsche Dialektik als Basis, die Semprun zum Ausgangspunkt seiner Mythen machte. Umgekehrt betrachtet heißt das, er reduzierte – solange seine ideologische Überzeugung griff – Begebenheiten bzw. menschliche Schicksale auf ihre Funktionsweise innerhalb dieses Prinzips. Alles, was sich nicht in dieses Prinzip fügen ließ, wurde einfach negiert. Auf diese Art wird der Mythos jedoch schlichtweg zur Lüge, denn die Geschichte um Piotr ist keine frei erfundene, sie deformiert eine reale Begebenheit.¹⁶¹

In *Quel beau dimanche!* versucht Semprun, solche Mythenbildung zu vermeiden und beruft sich stattdessen auf Mythen aus der Literatur, die er auf sein eigenes Leben überträgt. Am Beispiel des von Giraudoux gestalteten Marne-Mythos lässt sich dies konkretisieren: Giraudoux geht vom historisch-nationalen Mythos der Marne-Schlacht aus und transponiert diesen auf eine höhere Ebene, indem er ihn in seinem sprachlichen Universum neu erschafft und mit allgemeingültiger Bedeutung anreichert.¹⁶² In seinem Roman *Netchaïev est de retour* beschreibt Semprun diesen Prozess:

Si l'on croit Jean Giraudoux, Suzanne, dans son île déserte du Pacifique en 1914, après son naufrage, reconstruisait ses souvenirs de la France à l'aide d'un journal miraculeusement arrivé jusqu'à elle et où il était sans cesse question de la Marne. Message mystérieux, difficile à déchiffrer, car elle ne savait rien de la Marne. Ou, plutôt, elle savait tout des charmes fluviaux et balnéaires de la Marne, mais

¹⁶⁰ Ruiz Galbete missversteht die Darstellung der Piotr-Geschichte in *Quel beau dimanche!* als einfach nur andere, jedoch ebenso selektive Version derselben Geschichte: »La vision qui en découle est donc tout aussi sélective que celle du *Grand voyage*, à la différence près qu'elle biaise la compréhension du camp dans un autre sens.« (Ruiz Galbete: *Jorge Semprún*, S. 376) Einmal mehr zeigt sich hier, wie durch eine oberflächliche, strikt auf das explizit Ausgesagte beschränkte Lektüre die Bedeutung der Texte nicht ausreichend erfasst werden kann.

¹⁶¹ Das semiotische Prinzip, das solcher Mythenbildung zugrunde liegt, beschreibt Roland Barthes: Er versteht den Mythos als Mitteilungssystem, das die natürliche Sprache reduktionistisch auf ein bestimmtes Interesse hin deformiert. (Vgl. Roland Barthes: »Le mythe, aujourd'hui« (1957), in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Éric Marty, Paris: Seuil 1993, S. 565–719)

¹⁶² Zur Rolle des Mythos bei Giraudoux vgl. Sylviane Coyault/u.a. (Hg.): *Giraudoux et les mythes*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2000.

ignorait la bataille du même nom à laquelle les journalistes faisaient allusion à tout propos.

Et même hors de propos.

La Marne devenait ainsi le symbole des charmes et des vertus de la France, de sa gravité guerrière autant que de sa pétillante spiritualité. Comme si la bataille de la Marne, célèbre entre toutes quoique inconnue de Suzanne, n'avait pas seulement permis d'arrêter les armées de l'envahisseur, mais aussi de retremper l'âme de la France, d'assurer son ancrage dans l'histoire universelle. (NR, 156)

Die Marne wird also zum Symbol für ein besseres Land, in das Suzanne zurückzukehren hofft. Nur: Dieses Land kann bloß durch Sprache erschaffen werden, es existiert als solches nur in der Literatur. Giraudoux' Marne, auf die sich Semprun in *Quel beau dimanche!* bezieht, kann deshalb (anders als die Geschichte um Piotr) tatsächlich als Symbol der Hoffnung fungieren, ohne eine Deformation der (Real-)Geschichte nach sich zu ziehen. Darüber hinaus aber gewinnt die Übernahme des Marne-Mythos noch eine andere Bedeutung, die in der Analyse der Identitätskonzepte genauer betrachtet wird: Indem Semprun den Marne-Mythos nämlich zu seinem persönlichen macht, sein eigenes Ich also an die Stelle Suzannes setzt, wird auch bei ihm die Marne zum Symbol für ein besseres Land, in das er zurückzukehren hofft. So wie dieses Symbol den Protagonisten durch den Text begleitet und sich am Ende die Rückkehr in »le monde d'autrefois, la vie au-dehors« abzeichnet, wird auf der Ebene des Autors eine andere Rückkehr angedeutet: die Rückkehr in *sein* Land – das Land der Literatur.

3.1.2 Individuum versus Kollektiv

In *Quel beau dimanche!* kommt nicht nur eine andere Weltanschauung als in *Le grand voyage* zum Ausdruck; der neue Text ist auch gekennzeichnet durch das weitgehende Fehlen eines Kollektivs, dem sich das Ich zugehörig fühlt. Während in Sempruns erstem Buch viele Erinnerungen die gemeinschaftlich und positiv erlebte Zeit im Widerstand aufriefen, tritt dieser Aspekt nun in den Hintergrund. Stattdessen werden hier Erinnerungen an die Gemeinschaft in der Partei nach 1945 evoziert – die jedoch mitunter Verrat anstelle von Solidarität erkennen lassen. Die bedingungslose Unterordnung der Partei gegenüber, wie sie Sempruns stalinistische Phase von der Mitte der vierziger Jahre bis zum Beginn der fünfziger Jahre kennzeichnete, erscheint für einen Leser aus heutiger Sicht nur noch schwer nachvollziehbar: »Nous disions qu'il valait mieux se tromper avec le parti que d'avoir raison en dehors de lui ou contre lui.« (QBD, 78) Diesem Credo wurden Werte wie persönliche Freundschaft oder Fami-

lie untergeordnet. Beispielsweise erzählt er von einem Zusammentreffen mit dem befreundeten ungarischen Kommunisten György Szekeres im Jahr 1949. Dieser war plötzlich von der Partei – grundlos wie sich später herausstellte – als Verräter eingestuft worden, weshalb den Mitgliedern aufgetragen wurde, keinen Kontakt mehr zu diesem zu pflegen. Semprun erinnert sich, wie er Szekeres an einem Zeitungskiosk in Paris getroffen und ihn mit Nichtachtung gestraft hat:

Je me trouvais archangélique. Je battais doucement des ailes, sur le trottoir du boulevard Saint-Germain, je m'envolais vers le ciel vif-argent du bolchevisme. Je n'étais plus, pendant quelques secondes, un intellectuel d'origine bourgeoise soumis à toutes les tentations de l'humanisme. J'étais un homme de parti et je me plaçais résolument, sans fausse sentimentalité sur des positions prolétariennes. Je rejoignais d'un coup la foule immense des opprimés qui n'ont rien à perdre et rien à pardonner. Toutes les valeurs, je les mesurais à l'aune de l'esprit de parti. Voilà, c'était simple. (QBD, 76)

Neben der religiösen Metaphorik, die hier in ironisch-distanzierender Absicht den realen Sprachgebrauch innerhalb der Partei parodiert,¹⁶³ findet sich in diesem Zitat auch der immer wiederkehrende Hinweis auf die sozialen Wurzeln, was wohl ebenfalls integraler Bestandteil des Parteidiskurses war und – so wird suggeriert – mit ein Grund für die extrem orthodoxe Haltung Sempruns gewesen sein dürfte. Die Tatsache, großbürgerlicher, nicht proletarischer Herkunft zu sein, wurde ihm von der Partei – und auch von ihm selbst – wiederholt vorgeworfen, auch in der offiziellen Argumentation über das ›Fehlverhalten‹ György Szekeres' scheint es eine Rolle gespielt zu haben.¹⁶⁴ Damit einher ging ein Herkunfts-komplex Sempruns,¹⁶⁵ der durch besonders rigides Verhalten und vorbehaltlose Identifikation mit der Arbeiterklasse¹⁶⁶ kompensiert wer-

¹⁶³ In *Autobiografía de Federico Sánchez* erwähnt Semprun die Stilisierung von Rubén, einem Sohn der Parteivorsitzenden Dolores Ibárruri (›La Pasionaria‹), der als Soldat der Roten Armee in der Schlacht von Stalingrad getötet wurde, zur christlichen Erlöserfigur: »El tema crístico de la muerte de Rubén Ruiz figura, pues, obligadamente, en todas las odas, cantos y elegías de aquella época.« (AFS, 21)

¹⁶⁴ So hat sich laut Semprun Roger Vailland zur Verurteilung Szekeres' folgendermaßen verhalten: »L'attitude de Szekeres ne le surprenait pas trop: n'avais-je pas remarqué que Szekeres était un esprit aristocratique, qu'au fond il avait toujours méprisé le peuple?« (QBD, 75)

¹⁶⁵ Semprun selbst, der seine stalinistischen Gedichte aus dieser Zeit in *Autobiografía de Federico Sánchez* einer Textkritik unterwirft, spricht in diesem Zusammenhang auch von ›Erbsünde‹. (AFS, 27)

¹⁶⁶ Welch bedeutsame Rolle das Proletariat im Denken eines Marxisten einnimmt, beschreibt Merleau-Ponty folgendermaßen: »La théorie du prolétariat n'est pas dans le marxisme une annexe ou un appendice. C'est vraiment le centre de la doctrine, car c'est dans l'existence prolétarienne que les conceptions abstraites deviennent vie, que la vie se

den sollte. Seine Zugehörigkeit zum Proletariat verstand sich weder für ihn noch für die Parteileitung von selbst und musste deshalb permanent praktiziert und vorgeführt werden. Deutlich lässt sich dies an Sempruns Gedichten aus jener Zeit ablesen, in denen er sich als Teil der Arbeiterklasse neu erschuf. In *Autobiografía de Federic Sánchez* finden sich Auszüge aus diesen Parteigesängen:¹⁶⁷

Yo soy hijo de una clase vencida,
de un mundo derrotado.
Y en el fragor de la lucha que es la vida,
de lo que crece o muere, me ha brotado
la sangre de esta herida,

de este vivir incierto, moribundo.
Yo supe la amargura,
noche a noche. Su gotear profundo
destruyendo raíces de hermosura,
desbaratando el mundo.

Yo supe el ir buscando, ciegamente,
y a tientas oteando
la vereda de angustia adolescente,
y el irse despojando
de mis presagios tristes, tristemente.

Deciros quiero ahora cómo ha sido
nacer a la alegría,
nacer al horizonte y al latido
del porvenir, llegar al nuevo día
que alumbró mi Partido.

Nacer, nacer, al ritmo de una clase
en ascenso, atacante,
primaveral, como si abril alzase
su estrella, que yo canto.
Nacer de nuevo: nuevo. Nueva clase. (AFS, 28f.)

fait conscience. (Maurice Merleau-Ponty: *Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste*, Paris: Gallimard 1980 [1947], S. 217) Hieraus erklärt sich auch die zentrale Rolle der Partei, denn, wie Lukács erklärt: »Diese Gestalt des proletarischen Klassenbewusstseins ist die Partei.« (Lukács: *Geschichte und Klassenbewusstsein*, S. 114)

¹⁶⁷ Sowohl Ruiz Galbete als auch Sagarra Martin werfen in ihren Studien Semprun vor, in *Autobiografía de Federico Sánchez* die Form seiner Lobeshymnen auf die ‚Pasionaria‘ und auf Stalin modifiziert zu haben. Beispielsweise fand sich der Name Stalin ursprünglich in Versalien (!), was im späteren Text fehlt. (Vgl. Sagarra Martin: *Jorge Semprun*, S. 417)

Der Preis für die bedingungslose Loyalität gegenüber der Partei war jedoch der Verzicht auf eine eigene Meinung über in parteiliche Ungnade gefallene Menschen wie Szekeres. Wie unverrückbar Sempruns damalige Sichtweise tatsächlich gewesen sein muss, lässt sich wiederum nur indirekt erschließen. Über die Begegnung mit Szekeres heißt es: »Je tremblais à l'idée d'entendre la voix de Szekeres. Car ma superbe assurance aurait fondu, sans doute.« (QBD, 77). Es scheint hier, als hätte Semprun durch ein Wort von Szekeres seine Meinung geändert. Die in die Erzählung eingeflochtene Begegnung mit Robert A.¹⁶⁸ lässt daran jedoch Zweifel aufkommen. Denn obwohl ihn Robert A. angesprochen hat, blieb seine Position gleichermaßen unverrückbar: »Je lui avais dit pourquoi je plaçais les exigences de l'esprit de parti au-dessus de toutes les autres, même celles d'une longue amitié.« (QBD, 77) Als Ergebnis dieser Schilderungen formt sich der Eindruck: Semprun war zu jener Zeit wohl durch nichts von seiner starren Haltung abzubringen.

Dass er aus der Sicht der Schreibergewart von *Quel beau dimanche!* seinen damaligen Standpunkt als veritablen Verrat an seinen Freunden begreift, wird implizit durch den Verweis auf Bertolt Brechts *Die Maßnahme* ausgedrückt. Semprun veranschaulicht seine fanatische Parteitreue mit einem Zitat aus diesem Lehrstück:

Celui qui lutte pour le communisme – doit savoir se battre et ne pas se battre – dire la vérité et ne pas la dire – rendre service et refuser ses services – tenir ses promesses et ne pas les tenir – s'exposer au danger et fuir le danger – se faire reconnaître et rester invisible – Celui qui lutte pour le communisme – ne possède, de toutes les vertus, qu'une seule – celle de lutter pour le communisme. (QBD, 76)

In *Die Maßnahme* wird jedoch unmissverständlich klar gemacht, wohin diese Haltung führt: Der junge Genosse, der nur auf sein eigenes Gewissen hören will, wird von den drei anderen Agitatoren, welche – auf schlüssige Weise – erklären, warum Aktionen ausschließlich in konzertierter und strategischer Weise sinnvoll sind, schlussendlich erschossen und sieht die Notwendigkeit dieser Maßnahme sogar selbst ein. Im Notfall muss der Einzelne, so das Resümee der drei Agitatoren, geopfert werden, um

¹⁶⁸ Hinter dem Kürzel verbirgt sich niemand geringerer als der Schriftsteller Robert Antelme. Wie Ruiz Galbete nach Auswertung verschiedenster Dokumente und Interviews feststellt, dürfte Sempruns Verrat an seinen ehemaligen Freunden im übrigen über seine hier durchaus selbstkritisch dargestellte Rolle hinausgehen und er mitverantwortlich für den Parteiausschluss Robert Antelmes, Marguerite Duras' und Dionys Mascolo gewesen sein. Obwohl Semprun dies stets dementiert hat, scheint es doch so, dass er Informationen weitergegeben hat, die dann zum Ausschlussverfahren geführt haben. (Vgl. Ruiz Galbete: *Jorge Semprún*, S. 239ff.)

die Bewegung nicht zu gefährden: »Oftmals tat er das Richtige, einige Male das Falsche, aber zuletzt gefährdete er die Bewegung. Er wollte das Richtige und tat das Falsche.«¹⁶⁹ – aus diesem Grund musste er beseitigt werden.

In *L'écriture ou la vie* charakterisiert Semprun das Stück als »l'œuvre la plus violente, la plus lucide – ou la plus cynique? – que l'on ait jamais écrite sur l'essence totalitaire de l'Esprit-de-Parti.« (EV, 395) Aber auch schon in *L'algarabie*, das ungefähr zur selben Zeit entstand wie *Quel beau dimanche!*, nennt er *Die Maßnahme* »ce chef-d'œuvre inimitable, par sa concision et sa force poétique, de l'ignominie aliénée, et aliénante bien sûr, d'une conception religieuse, méta-stalinienne, donc, de la révolution.« (Alg., 430)¹⁷⁰ Durch seine Identifikation mit der Argumentationslogik der drei Agitatoren, wie er selbst seine Haltung Ende der 40er Jahre beschreibt, wird sichtbar, in welchem Ausmaß er damals bereit war, auch »über Leichen« zu gehen. – Was dieser Verrat an der Idee von Freundschaft, den Semprun in *Quel beau dimanche!* zumindest indirekt zu verstehen gibt, für ihn selbst und sein weiteres Schreiben bedeutet, lässt sich erahnen, wenn er Fernand Barizon am Ende von *Quel beau dimanche!* fast drohend sagen lässt: »Bon, [...] écris-le de nouveau, ce livre. Mais n'oublie pas de m'y mettre, cette fois-ci! Qu'on reste ensemble, comme ça, quoi qu'il arrive!« (QBD, 385)¹⁷¹

Mit dem Parteiausschluss und der weltanschaulichen Entfernung verlor Semprun sein zentrales Bezugssystem, auch wenn die Identifikation mit der Partei in den sechziger Jahren sicherlich nicht mehr vergleichbar war mit der früheren Phase. Dennoch war die Partei – wie sich ja auch an *Le grand voyage* gezeigt hatte – noch lange Zeit sein primärer Bezugspunkt bzw. »Auftraggeber«¹⁷² seines Ichs. In *Quel beau dimanche!* wird nun das Individuum gegenüber dem Kollektiv radikal aufgewertet. Das heißt, den Ausgangs- und Fluchtpunkt jeder moralischen Verpflichtung stellt hier das Gewissen des Individuums dar, das sich keinem Kollektiv unterwirft. Stattdessen gibt es erste Ansätze, sich selbst ein Kollektiv zu erschaffen, das zugleich Rückhalt bietet und veränderbar bleibt, das sowohl konkrete

¹⁶⁹ Bertolt Brecht: »Die Maßnahme«, in: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1978, S. 257.

¹⁷⁰ In seinem neuen Theaterstück *Gurs: Une tragédie européenne*, mit dem Semprun die Erinnerung an das 1939 errichtete Internierungslager im Südwesten Frankreichs wachruft, nimmt er erneut auf *Die Maßnahme* Bezug. Vgl. hierzu auch die Rezension zur Aufführung des Stücks in Paris im Frühjahr 2006 von Brigitte Salino: »A la mémoire du camp de Gurs«, in: *Le Monde*, 16.3.2006.

¹⁷¹ Siehe Kap. Identitätskonzepte, 2.3.

¹⁷² Zima: *Theorie des Subjekts*, S. 10.

Auswirkungen auf die Lebenspraxis hat als auch abstrakt bzw. indirekt genug bleibt, um sich nicht vereinnahmen zu lassen. Diese Gemeinschaft findet Semprun in der Welt der (französischen) Literatur: Er kann sich mit Giraudoux' Figuren identifizieren und gleichzeitig ermöglicht ihm diese Literatur, sein Ich als Teil jener Menschheit, die von einem humanistischen Ideal geleitet wird, zu begreifen. In der retrospektiven Einschätzung von Giraudoux' Bedeutung für sein Handeln in der Résistance zeigt sich die Leistung dieses Kollektivs:

En 1943, dans les fermes du pays d'Othe, moi, étranger, citadin de toujours, je savais comment parler aux paysans qui nous ouvraient leur porte, qui nous offraient le gîte et le couvert, malgré les risques de représailles nazies. Je leur parlais avec des mots de Giraudoux et ils me comprenaient. Ça leur semblait tout à fait naturel, ce langage qui était pour moi la quintessence de la littérature. Je n'étais plus un étranger, un exilé des paysages et des mots de l'enfance. Les mots de Giraudoux m'ouvraient l'accès de leur mémoire de paysans et de vigneron français. Je pouvais leur parler du pain, du sel et des saisons avec les mots de Giraudoux. Alors, sans doute pour bien montrer qu'ils m'acceptaient dans leur communauté, ils me traitaient de ›patriote‹. J'étais un ›patriote‹ et je me battais pour l'avenir de leur mémoire, pour l'avenir de leurs vignes et de leurs champs de blé. Je mangeais la soupe épaisse et savoureuse, à la lumière des lampes, dans les fermes du pays d'Othe, du Châtillonnais, de l'Auxois et je hochais la tête lorsque le chef de famille me félicitait d'être un ›patriote‹. Je pensais à Giraudoux. J'imaginais Simon et Sigfried, Suzanne et Juliette me faire un sourire complice. Nous étions heureux, eux et moi. (QBD, 175f.)

3.1.3 *Formen der Reflexion: die fiktiven Gespräche*

Die Valorisierung des Individuums ist die eine Konsequenz, die Semprun aus seiner kommunistischen Erfahrung zieht und in *Quel beau dimanche!* konsequent umsetzt: Der Text stellt eine Kritik seiner ideologischen Haltung dar und inszeniert gleichzeitig ein bewusstes Suchen nach Generinnerungen, die sein Ich jenseits der Partei verorten. Daneben geht es aber auch um die Beantwortung der Frage, welche Position er als Intellektueller nun dem politischen Geschehen gegenüber einnehmen kann. Mit der Entfernung vom Kommunismus und dem definitiven Ende seiner Tätigkeit als ›homme d'action‹ ist die Suche nach einem neuen Platz in der Gesellschaft verbunden. Das folgende Zitat vermittelt einen Eindruck davon, wie er rückblickend seine Stellung in der KP beurteilt:

Car le despotisme éclairé des Grands Timoniers a besoin de lumières, comme l'épithète même l'indique. Et lorsque les Grands Timoniers sont des autodidactes façonnés par l'appareil, comme Carrillo, ce sont des intellectuels qui tiennent habituellement la chandelle, dans les antichambres du pouvoir et les ruelles de lit

des despotes éclairés. Certains la tiennent ainsi jusqu'à la fin de leur vie, voyeurs fascinés par le spectacle de leur propre fascination. Ils se donnent pour prétexte la fidélité à la Cause (de la classe ouvrière, du peuple, des humiliés et offensés), alors qu'ils ne sont fidèles qu'aux despotes successifs et à leur propre absence de fidélité à l'essentiel. D'autres décident un jour, toujours trop tard d'ailleurs, de sauver leur âme, *de redevenir ce qu'ils sont*. Ils soufflent la chandelle et retournent dans la nuit de leur *quête solitaire*. (QBD, 66f.) [Kursivierung M. N.]

Nachdem dieses Kapitel seines Lebens beendet ist, bleibt die Suche nach einer neuen Aufgabe. Trotz der politischen Desillusionierung könnte ein vollständiger Rückzug in die Welt der Kunst für Semprun kein gangbarer Weg sein, nicht zuletzt würde dem allein schon sein Verständnis von Literatur, demzufolge diese immer nur in der Verbindung mit der Realität ihre Relevanz beweise, bzw. sein eigenes literarisches Schaffen, dem notwendigerweise gelebte Erfahrung vorausgeht, widersprechen. Zum politischen Geschehen auch weiterhin Stellung zu beziehen und sich darüber hinaus auch weiterhin für eine als richtig erachtete Sache zu engagieren scheint ihm seine Verantwortung als intellektueller Schriftsteller zu sein, und dieser kann und will er sich nicht entziehen. In einer Debatte von 1964, organisiert von der *Union des étudiants communistes français* und deren Zeitschrift *Clarté*, spricht Semprun über die Kraft der Literatur:

Car le pouvoir de la littérature est immense, mais ambigu. Aussi bien mystificateur que démystificateur, dévoilant le monde ou le recouvrant de concepts choisis. Et ce n'est pas un pouvoir immédiat: il n'est pas en prise directe sur les événements, il est toujours en retard, ou en avance, sur les exigences de la politique. Mais tel est son pouvoir et aucun décret ne changera sa nature.¹⁷³

Auch wenn sich in dieser Aussage noch Sempruns damalige marxistische Weltanschauung manifestiert und sie auf das selbstkritische Potential des Marxismus gerichtet ist, bleibt der grundsätzliche Anspruch, mit Literatur die Welt zu verändern weiterhin gültig.

In *Quel beau dimanche!* erfordert das Selbstverständnis als »engagierter Schriftsteller«¹⁷⁴ und Intellektueller jedoch eine neue Überprüfung, denn die Attribute »intellektuell« und »engagiert« treffen in gleicher Weise bereits auf den Autor von *Le grand voyage* zu. Die entscheidende Frage für Semprun lautet also: Wie kann er seine im Grunde gleich gebliebene Auffassung von der Aufgabe des Schriftstellers und der Literatur mit sei-

¹⁷³ *Que peut la littérature? Débat entre Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprun*, présentation par Yves Buin, Paris: Union générale d'éditions 1965, S. 44.

¹⁷⁴ Vgl. Benoît Denis: *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris: Seuil 2000. »Un écrivain engagé, ce serait somme toute un auteur qui »fait de la politique« dans ses livres.« (S. 34)

ner entideologisierten Sichtweise verbinden? Oder anders gefragt: Kann er sich überhaupt für eine Sache engagieren, ohne von ihr vereinnahmt zu werden? Eine Form der Reflexion über diese Frage nach dem eigenen Ort in der Gesellschaft stellen die bereits mehrfach erwähnten fiktiven Gespräche Goethes mit Eckermann dar. Ebenso wie Léon Blum, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine solche Fortsetzung der Gespräche imaginiert hatte, lässt auch Semprun sich von der Vorstellung inspirieren, Goethe würde in den vierziger Jahren immer noch leben, gemeinsam mit seinem Vertrauten Eckermann Spaziergänge auf dem Ettersberg unternehmen und dabei die gegenwärtige Situation kommentieren.¹⁷⁵ Neben Blum ist aber auch das Vorbild Thomas Mann erkennbar: Sempruns Goethe ähnelt in seiner neutralen und aristokratischen Haltung dem alternden Dichter, wie er sich in *Lotte in Weimar* präsentiert;¹⁷⁶ auch zeigt sich die über die Goethe-Gespräche abgehandelte grundsätzliche Kunst-Leben-Problematik vom Roman Thomas Manns inspiriert.¹⁷⁷

Thematisch drehen sich die imaginierten Gespräche zwischen Goethe und Eckermann vor allem um zwei der Schlagwörter der Französischen Revolution: Freiheit und Gleichheit.¹⁷⁸ Zumeist werden dabei die tatsächlichen Aussagen Goethes aus den *Gesprächen mit Goethe* zitiert und vom imaginierten Goethe aus der Sicht der Gegenwart kommentiert und erweitert. Hinzu kommen lange Passagen, in denen Léon Blum als Gefangener im Falkenhof über dieselben Themen reflektiert. Diese Stellen sind ähnlich gestaltet, d. h., es erfolgt ebenfalls eine Mischung aus Zitaten

¹⁷⁵ Léon Blum, der seinen Goethe hauptsächlich über die literarische und politische Situation im Frankreich der Jahre 1897–1900 reflektieren lässt, entwirft allerdings ein gänzlich anderes Goethe-Bild als Semprun. In den *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann* erscheint Goethe als aufklärerischer Humanist, aus dem Blums eigene sozialistische Überzeugung spricht: »L'idée de l'homme, du bonheur, de la justice humaine, enveloppera, expliquera tout, comme fit l'idée chrétienne pour les penseurs ou pour les peintres du moyen âge. C'est la religion dont je vous parlais tout à l'heure... pour nos enfants. Aux hommes de la race de Herder, il appartient de la prêcher avec une foi prophétique et de nous montrer, pour la première fois, le monde conquis, non plus par la Force ou par le Miracle, mais par la Justice et la Raison.« (Blum: *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann*, S. 335)

¹⁷⁶ Zum insgesamt komplexeren Goethe-Bild in *Lotte in Weimar* siehe beispielsweise: Terence James Reed: »Thomas Mann und die literarische Tradition«, in: Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart: Kröner 21995, S. 95–136.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 127. – In *L'écriture ou la vie* weist Semprun im übrigen darauf hin, dass *Lotte in Weimar* eines der wichtigsten Bücher für ihn darstellt: Er wählt es als eines der drei Bücher aus, die ihn auf seiner ersten Rückkehr nach Buchenwald im Jahr 1992 begleiten, wie er – so Semprun – überhaupt ständig darauf achte, das Buch bei sich zu haben. (Vgl. EV, 364 ff.)

¹⁷⁸ Vgl. hierzu auch Blums Abhandlung mit dem Titel *Sur la liberté et l'égalité*. (Léon Blum: »À l'échelle humaine«, in: *L'œuvre de Léon Blum*, Bd. 3, Paris: Albin Michel 1954, S. 501 ff.)

und ausgehend davon eine freie Imagination Sempruns. Beide Figuren, sowohl Goethe als auch Blum, ignorieren in ihren theoretischen Reflexionen die reale Existenz des Lagers; bei Blum erklärt sich dies, weil er – wie er in seinen Memoiren schreibt – lange Zeit tatsächlich nichts von dem in unmittelbarer Nähe seines Aufenthaltsortes gelegenen Konzentrationslager wusste.¹⁷⁹ Goethe hingegen, der mit Eckermann sogar am Lagertor vorbeispaziert, verkennt die reale Beschaffenheit des Lagers aus reinem ich-zentrierten Verhalten und übernimmt unkritisch die nationalsozialistische Diktion vom gerechtfertigten Umerziehungslager.¹⁸⁰ Das Zerrbild, das Semprun hier von Goethe entwirft, ist das eines selbstgefälligen, gänzlich abgehobenen Denkers, der der Realität verständnislos gegenübersteht.¹⁸¹ So zeigt sich dieser beispielsweise vom neben dem Lager befindlichen SS-Zoo beeindruckt, ohne seine eingeschränkte Wahrnehmung zu realisieren:

Vous aurez remarqué, me dit Goethe, une fois la visite terminée, l'excellent état où se trouvent toutes ces bêtes. On voit d'un simple coup d'œil qu'elles sont bien nourries, bien soignées. C'est précisément cela que je voulais vérifier, car ce fait révèle, me semble-t-il, un trait de caractère spécifiquement allemand. [...] A une époque comme la nôtre, aussi difficile, ce respect pour la vie animale, pour les exigences de la nature, me semble spécifiquement allemand. (QBD, 281)

Die Haltung, die dieser Goethe dem nationalsozialistischen Regime gegenüber vertritt, wird als »neutralité compréhensive« (QBD, 284) bezeichnet;

¹⁷⁹ Blum schreibt in seinen Memoiren: »C'est aussi la rigueur de cette clôture qui explique un fait à première vue incompréhensible, je veux dire notre ignorance si longtemps prolongée sur les horreurs indicibles qui se perpétuaient à quelques centaines de mètres de nous.« (Ebd., S. 518)

¹⁸⁰ Über die Inschrift am Lagertor lässt Semprun Goethe ausgehend von den tatsächlich geäußerten Überlegungen des 18. Januars 1827 reflektieren: »Et c'est pour cela que je ne puis m'empêcher de penser, quel que soit l'auteur de cette inscription sur la porte du camp de rééducation, *Jedem das Seine*, je ne puis m'empêcher de penser que j'y suis pour quelque chose, que le souffle de mon inspiration s'y retrouve. A chacun son dû, en effet, à chacun la place qui lui est due, par la naissance, le talent, dans la hiérarchie des libertés et des contraintes individuelles qui font la liberté de tous.« (QBD, 288). Vgl. hierzu: Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, wo es heißt: »Es ist mit der Freiheit ein wunderlich Ding und jeder hat leicht genug, wenn er sich nur zu begnügen weiß. [...] Der Bürger ist so frei wie der Adelige, sobald er sich in den Grenzen hält, die ihm von Gott durch seinen Stand, worin er geboren, angewiesen.« (S. 225 f.)

¹⁸¹ Das Goethe-Bild, so wie es Semprun in *Quel beau dimanche!* entwirft, darf allerdings nicht mit dem Goethe-Bild Sempruns verwechselt werden: Beispielsweise heißt es in Sempruns Rede anlässlich der Entgegennahme des Weimar-Preises der Stadt Weimar am 3. Oktober 1995: »[...] möchte ich nur sagen, daß im Goethe'schen Humanismus, auch nach kritischer und strenger Überprüfung, einige höchst aktuelle Werte Fortbestand haben. Fortbestand haben das Mißtrauen, ja die Verachtung gegenüber den Exzessen des Nationalismus.« (Semprun: *Blick auf Deutschlands Zukunft*, S. 10).

seiner Einschätzung nach gelte es für einen Intellektuellen, sich von der direkten Machtausübung fernzuhalten:

Car l'intelligence et le pouvoir sont des choses d'essence différente. C'est pour cela que les véritables intellectuels ne connaissent que l'échec, quand ils se laissent pervertir jusqu'à l'acceptation de l'exercice direct du pouvoir. Dans ce cas, ou bien ils essaient d'organiser les contradictions de la réalité sociale en fonction de leur vision intellectuelle, par essence évolutive et compréhensive, et ils échouent: le pouvoir de la réalité et la réalité du pouvoir les use, les rejette et les condamne. Ou bien, au contraire, ils se plient aux contradictions du réel, aux exigences tactiques du présent, ils les glorifient, ils les divinisent sous les espèces charismatiques de la Vertu, de l'Utopie, ou des forces motrices de l'Histoire, comme vous voudrez, et alors les intellectuels deviennent les théoriciens du despotisme, de l'arbitraire absolu, qui finit par les dévorer eux-mêmes. (QBD, 286)

Diese Analyse, die Semprun seinem Goethe in den Mund legt, scheint Ausdruck von Sempruns eigener Erfahrung aus der Parteivergangenheit zu sein. Allerdings ist die vollkommen unparteiische Beobachterposition, die er Goethe einnehmen lässt und die bis zu einem gewissen Grad auch der Haltung des realen Goethe in seinem »Streben nach politisch-ästhetischer Neutralität«¹⁸² entspricht, für Semprun keine Option, um den potentiellen Gefahren der Machtausübung zu entgehen. Vielmehr kann er trotz seines Scheiterns an der Politik seinen damals gewählten Weg des politischen Engagements eigentlich auch aus der Sicht der Schreibgegenwart nicht verwerfen, denn wie an der Goethe-Karikatur deutlich wird, bewertet Semprun eine strikt neutrale Haltung als mindestens ebenso problematisch. Einzig die Agitation ausschließlich im Dienste der Partei und somit das fehlgeleitete Engagement stehen zur Disposition. Theoretische Reflexion ohne politischen Einsatz bleibt für Semprun jedoch auch weiterhin »bavardage de pékins bien nourris« (QBD, 214), wie er, Solschenizyn zitierend, schreibt.

In dem Theaterstück *Le retour de Carola Neher* nimmt Semprun die Idee der fiktiven Gespräche noch einmal auf: Er vereinigt die zwei in *Quel beau dimanche!* noch nebeneinander stehenden »Handlungsstränge«, lässt Goethe direkt mit Léon Blum zusammentreffen und die zwei Figuren wiederum über Begriffe wie Freiheit oder Demokratie diskutieren. Auf den ersten Blick scheinen die beiden aber auch in dem Theaterstück keine unmittelbare Notwendigkeit zu haben. Genau darin besteht dort allerdings die Funktion dieser Figuren und ihrer Gespräche. Am Ende der vierzehnten Szene wird ihren Reflexionen ein abruptes Ende gesetzt:

¹⁸² Dieter Borchmeyer: »Weimar im Zeitalter der Revolution und der Napoleonischen Kriege. Aspekte bürgerlicher Kultur«, in: Viktor Žmegač (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. I/2, Frankfurt a. Main: Hain ³1992, S. 1–91, hier: S. 4.

Mais cette savante et distinguée discussion ne peut se poursuivre. Le groupe de ›musulmans‹ arrive. Sans un mot, ils s'emparent des fauteuils de jardin où sont assis Goethe et Blum et les emportent hors de notre vue, avec leurs occupants. Les deux notables en suffoquent, mais ils ne peuvent s'opposer à cette expulsion du champ scénique. (CN, 44)

Hier wird deutlich, dass die Gelehrtdiskussion angesichts der Realität des Lagers keine Dringlichkeit besitzt bzw. in ihrem Verkennen der aktuellen Situation und der daraus entstehenden Bedürfnisse völlig deplatziert anmutet. So wie in dem Theaterstück die primäre Sorge des Autors den ›Muselmännern‹ gilt, geht es ihm in *Quel beau dimanche!* in erster Linie um die Opfer beider Totalitarismen – sich solcherart zu engagieren bleibt für Semprun Aufgabe seines Schreibens.¹⁸³

Denkt man die beiden Texte zusammen, treten Sempruns Prioritäten klar hervor: Wichtiger, als neutral distanziert zu reflektieren, erscheint ihm eine Haltung, die sich durch Engagement *und* kritische Distanz auszeichnet. Gegen Ende der neunziger Jahre, zum Zeitpunkt der Arbeit an *Le retour de Carola Neher*, stellt dies bereits wieder eine Gewissheit dar.¹⁸⁴ Zwanzig Jahre früher, als die Erfahrung des fehlgeleiteten Engagements für den Kommunismus noch verunsichernd wirkt, dienen die fiktiven Gespräche als eine Art intellektuelles und in der augenfälligen Übertreibung wohl auch ironisch gemeintes Rollenspiel vor allem dazu, die eigene Position zu reflektieren.

3.2 Bezeugen: KZ und GULag als parallele Welten

Wie bereits erwähnt, stellt *Quel beau dimanche!* den Versuch dar, über die Erfahrung des Konzentrationslagers aus dem Wissen um ein ähnliches Lagersystem in der Sowjetunion zu schreiben.¹⁸⁵ D. h., Semprun bemüht

¹⁸³ Vgl. hierzu auch die Aussage Sempruns in einem Interview aus dem Jahr 1983: »Je crois que, maintenant, oublier la politique ou renier la politique, ce serait perdre mon identité. Aujourd'hui, je m'occupe de politique à travers la littérature. Mais je ne peux pas m'en sortir, parce que, si j'en sors, je deviens autre chose. Et qu'est-ce que je deviens si je ne m'occupe pas de ça? Où est mon identité?« (Kohut: *Escribir à Paris*, S. 192)

¹⁸⁴ Vgl. hierzu auch Sempruns Aussagen in einem Runden Tisch zum Thema Engagement (*Table ronde autour de l'engagement*) aus dem Jahr 1996, wo er für ein persönliches und punktuelles Engagement eintritt, gleichzeitig aber die Notwendigkeit von kritischer Distanz hervorhebt. Vorbildlich im diesem Sinne erscheint ihm eine Form von individuell organisiertem Engagement, wie dies André Malraux praktizierte.

¹⁸⁵ Sempruns Vergleich bezieht sich unmissverständlich nur auf die Situation politischer Häftlinge in den Konzentrationslagern mit jener im GULag und nicht auf die Situation der Juden und anderer rassisch Verfolgter in den Vernichtungslagern. (Vgl. hierzu auch das Interview mit Anne Sinclair in: Jean-Luc Léridon: *L'invité du jeudi*) Einen histori-

sich in diesem Text stets, die Existenz stalinistischer Lager mitzudenken und seine Erfahrung aus der Perspektive des solcherart »aufgeklärten« KZ-Überlebenden zu betrachten. Nach Kenntnis der Zeugenberichte Solschenizyns, Schalamovs und Herlings erscheinen ihm die Gemeinsamkeiten der beiden Lagerwelten als frappierend – und gleichzeitig muss er erkennen, dass die Situation eines politischen KZ-Häftlings in gewisser Hinsicht sogar leichter war als die eines Gulag-Häftlings: Während nämlich für erstere der Feind klar definiert war und es somit einen Grund für die Inhaftierung gab, war dies bei letzteren nicht der Fall. Ob jemand in den Gulag deportiert wurde, war zumeist eine willkürliche Entscheidung. Außerdem gab es für die Inhaftierten keinen klar definierten Feind, waren diese doch oft selbst Parteimitglieder und nicht Regimegegner.¹⁸⁶ Wie wichtig es für das Überleben jedoch war, zu wissen, warum man verhaftet wurde und wofür es sich lohnte, dem Terror standzuhalten, betont Semprun in einem Interview aus dem Jahr 1995: Für die Widerstandskämpfer habe es eine »cohérence entre l'engagement et leur situation, entre leur lutte et la raison d'être là« gegeben. Am erträglichsten sei die Lage in Buchenwald für Gläubige und politisch Überzeugte gewesen: Für sie gab es einen Grund zum Überleben, »une sorte de transcendance«.¹⁸⁷

Vor dem Hintergrund dieser Einschätzung zieht sich in *Quel beau dimanche!* die Reflexion über die Situation der sowjetischen Häftlinge in Buchenwald durch den gesamten Text. An deren Verhalten führt Semprun wiederum seinen eigenen Erkenntnisprozess über die stalinistische Gesellschaft vor.

3.2.1 Russische Häftlinge in Buchenwald

Die Auseinandersetzung mit der »barbarie russe« (QBD, 103), dem irrationalen und unzivilisierten Verhalten der russischen Häftlinge in Buchenwald, wird im Laufe von *Quel beau dimanche!* auf verschiedenen Ebenen geführt und immer wieder aufgenommen: In der für den Text typischen Erzählweise wird ein Problem – in diesem Fall das unerklärliche Verhalten der Russen – angedeutet und in weiterer Folge von verschiedenen

schen Überblick über die Parallelen und Unterschiede der verschiedenen Lagersysteme bietet: Joël Kotek/Pierre Rigoulot: *Le siècle des camps*, Paris: J. C. Lattès 2000.

¹⁸⁶ Vgl. Gerhard Armanski: »Der Gulag – Zwangsjacke des Fortschritts«, in: Robert Streibel/Hans Schafranek (Hg.): *Strategie des Überlebens. Häftlingsgesellschaften in KZ und Gulag*, Wien: Picus 1996, S. 16–44.

¹⁸⁷ Laurent Perrin: *L'écriture ou la vie*.

Seiten beleuchtet, bevor schließlich die Lösung in Form einer Erkenntnis geliefert wird. Die so erzeugten Spannungsbögen umfassen dabei den gesamten oder zumindest große Teile des Textes: Ebenso wie der titelgebende Ausruf Fernand Barizons, der zu Beginn als handlungsauslösendes Moment fungiert und nach mehreren Wiederholungen erst am Ende des Textes erklärt wird, zieht sich auch die Reflexion über das Verhalten der russischen Häftlinge durch den ganzen Text. Die Spannungsbögen korrelieren mit der exemplarischen Entwicklung Sempruns vom Unwissenden zum Wissenden, weshalb auch der große Abstand zwischen Einführung und Auflösung der Themen (wie auch die mehrmalige Wiederholung bzw. Variation) als notwendig erscheint, geht es doch darum, Entwicklungsprozesse und epistemologische Abläufe zu veranschaulichen.

Die erste Erwähnung der Russen erfolgt aus der Perspektive Barizons: Der recht einfache, ideologisch unbefangene, integre Kamerad und Alter ego Sempruns in *Quel beau dimanche!* kann sich das Verhalten der russischen Mitgefangenen im Lager nicht erklären. Für ihn stellen sie eine Horde anarchistischer, unsolidarischer und wilder Menschen dar, die ihm wie Lebewesen von einem fremden Planeten erscheinen. Gleichzeitig erahnt er die Gründe für dieses Benehmen jedoch bereits von Anfang an:

Les Russes, étranagement indifférents aux problèmes politiques, ne semblaient pas dépayés dans l'univers de Buchenwald. On aurait dit qu'ils en connaissaient les clefs secrètes, comme si l'univers social dont ils provenaient les avait préparés à cette expérience. (QBD, 92)

Der Protagonist Semprun hingegen suchte zu dieser Zeit noch nach Lösungsansätzen, die das Verhalten der Russen erklären würden, ohne dabei den Tatsachen ins Auge blicken zu müssen. Eine Theorie bestand darin, die Auffälligkeiten in Zusammenhang mit der ukrainischen Mehrheit unter den ›russischen‹ Gefangenen zu bringen – eine Theorie, die übrigens auch Eugen Kogon in seinem Buch *Der SS-Staat* vertritt und die, so der Autor Semprun heute, wenig überzeugend sei.¹⁸⁸ Noch kurioser erscheint für heutige Leser allerdings die zweite Theorie, ein Lehrbeispiel eines dialektischen Erklärungsversuches:

¹⁸⁸ Semprun weist darauf hin, dass im Erklärungsversuch Eugen Kogons im Grunde weniger die nationale Zugehörigkeit als vielmehr die soziale Schichtung der russischen Häftlinge eine Rolle spielt. So seien laut Kogon gebildete, »wohl disziplinierte« russische Kriegsgefangene und Zivilisten der »reichlich zusammengewürfelte[n]« Masse der Ukrainer gegenübergestanden. In diesem Sinne geht Kogons Erklärungsversuch von den gleichen, nämlich sozialen Grundannahmen wie der dialektische aus. (Vgl. Kogon: *Der SS-Staat*, S. 397f.)

D'après cette théorie [...] il fallait considérer que la révolution n'avait pas encore eu le temps, en Russie, de créer l'homme nouveau, un homme ayant intériorisé et individualisé les nouvelles valeurs morales du socialisme. Il fallait le reconnaître, l'homme nouveau n'était pas encore né. Par contre, la révolution avait commencé à mettre en place de nouvelles structures sociales, de nouveaux rapports de production, qui n'étaient encore incarnés et personnifiés que par les cadres de la nouvelle société: travailleurs de choc, intellectuels, officiers de l'Armée rouge et ainsi de suite. Or, cette structure sociale avait été détruite dans les territoires occupés par les Allemands et la masse des déportés russes qui en provenait, livrée à elle-même, retombait dans un état de désorganisation où l'ancien prédominait encore sur le nouveau, à cause, en partie, de leur jeune âge, ce qui n'est pas paradoxal mais dialectique. (QBD, 101f.)

Indem das seltsame Verhalten der russischen Deportierten auf diese Weise erklärt wird, werden sämtliche Widersprüche und Indizien dafür, dass die Wirklichkeit eventuell anders gelagert sein könnte, ausgeblendet. Die Theorie exemplifiziert so geradezu vorbildlich Barizons »Definition« der Dialektik: »C'est l'art et la manière de toujours retomber sur ses pattes!« (QBD, 100)

Dennoch bleibt auch für den Häftling Semprun bei allem rationalisierenden und theoretisierenden Bemühen etwas am Verhalten der Russen unerklärlich – etwas, das sich jeder dialektischen Betrachtung entzieht, nämlich die spontanen Fluchtversuche, sobald es Frühling wurde: Der Autor erzählt, wie russische Häftlinge, sobald sich die Natur regte, plötzlich und ohne vorhergehende Planung ihr Arbeitswerkzeug fallen ließen und davonliefen. Zumeist endete ein solcher Ausbruch mit der sofortigen Erschießung, manchmal entkam ein Häftling und wurde erst nach einiger Zeit gefasst und anschließend öffentlich erhängt. Den anderen Häftlingen blieben solche Aktionen völlig unverständlich: »Ils sont fous, les Russes« (QBD, 119) schien die einzige Erklärung dafür zu sein.

Die russischen Häftlinge – und nur solche ließen sich offensichtlich zu diesen aussichtslosen Fluchtversuchen hinreißen – werden von Semprun als wahnsinnige, fatalistisch handelnde, ihre auffallenden Gefühlsregungen nicht kontrollierende Menschen dargestellt, die für einen kurzen Moment des Glücks bereit sind, ihr Leben zu opfern. Es ist das Klischee der russischen Seele, das hier bemüht wird, um ein gleichermaßen faszinierendes wie unverständliches Verhalten zu erklären. Deutlicher noch als in *Quel beau dimanche!* kommt dies in der kurzen Erzählung *Évasions de printemps* zum Ausdruck, in der Semprun das Thema der Fluchtversuche erstmals gestaltet.¹⁸⁹ In dem 1969 veröffentlichten Text betont Semprun,

¹⁸⁹ Die Erzählung ist durch einen viel stärker selbstanklagenden Ton gekennzeichnet: Semprun erscheint dort wie jemand, der bewusst wegesehen hat, um nicht wissen zu

dass die spontanen Ausbrüche der Russen damals für ihn »étrangement réconfortant« gewesen seien. Wie Helden aus Indianerbüchern oder -filmen werden die Flüchtigen präsentiert, bevor Semprun in der Erzählung darauf hinweist, dass die Russen nicht nur in Buchenwald, sondern auch im sibirischen Kolyma ein ähnliches Verhalten an den Tag gelegt hätten. In *Quel beau dimanche!* wird diese Erkenntnis mit dem Bericht Warlam Schalamovs verknüpft, den Semprun, so die Datierung im Text, im Frühling 1969 gelesen hat, und der ihm nun wie ein Zeugenbericht aus erster Hand (»témoignage de première main« [QBD, 129]) auch über die Fluchtversuche der Russen in Buchenwald Auskunft gibt.

Semprun setzt hier explizit die nationalsozialistischen Konzentrationslager mit dem Gulag parallel, bevor er ganz am Ende des Buches und somit am Ende seines im Text vorgeführten Selbstaufklärungsprozess sogar noch einen Schritt weitergehen muss: Er gelangt zur für ihn immer noch schmerzlichen Einsicht, dass sich nicht nur die Lager ähneln, sondern darüber hinaus die sowjetischen Lager ein Abziehbild der stalinistischen Gesellschaft darstellen:

Tu avais fini par comprendre, et la lecture de *l'Archipel du Goulag* n'avait fait que te confirmer dans cette idée, que les Russes étaient tout à fait à l'aise dans l'univers de Buchenwald parce que la société dont ils provenaient les y avait parfaitement préparés. Elle les y avait préparés par son arbitraire, par son despotisme, par la hiérarchisation rigide des privilèges, par l'habitude de survivre en marge des lois, par l'habitude de l'injustice. Ils n'étaient pas sur une planète étrangère, les Russes, à Buchenwald: ils étaient comme chez eux. (QBD, 375)

Und aus dieser Einsicht heraus verlieren dann auch die ehemals unverständlichen wie faszinierenden Fluchtversuche russischer Häftlinge ihren mysteriösen Nimbus: Es ist nicht die unerklärliche russische Seele, die die irrationalen Ausbrüche zu verantworten hat, sondern die Gesellschaft, der die Häftlinge entstammen. Ohne dass Semprun am Ende des Textes noch einmal auf dieses Thema zurückkommt, erscheint für den Leser im Nachhinein die einfache Bestandsaufnahme wie eine ausreichend plausible Erklärung für den De-facto-Selbstmord, den die Fluchtversuche bedeuteten: »Le Russe ne pouvait plus rester là à remuer la terre avec sa pelle, c'était trop con. Il se tirait.« (QBD, 119)

müssen. Die Kurzgeschichte bewegt sich zwischen einem eröffnenden »Je n'ai rien vu« und einem abschließenden »Si j'avais su, j'aurais tourné la tête, quand ce Russe a commencé à courir, en criant, vers les arbres.« (Semprun: *Évasions de printemps*)

3.3 Ein Appell gegen das Vergessen

Anders als in *Le grand voyage*, wo eine einzige Stimme und Perspektive dominant war, die sich andere Stimmen unterordnete, finden sich in *Quel beau dimanche!* verschiedene Stimmen mit ihren unterschiedlichen und widersprüchlichen Positionen und Perspektiven. Ziel scheint es zu sein, sich über eine differenzierte Auseinandersetzung kritisch von einer ideologischen Haltung zu distanzieren und diese ihrem Wesen nach negative Position¹⁹⁰ zu vertreten. In *Le grand voyage* hat sich gezeigt, dass die Erinnerung die zentrale Kategorie für die Konstituierung eines Ichs war, das mit Hilfe anderer, sich angeeigneter Stimmen zu einer eigenen Ausdrucksform fand. Wie dort ersichtlich wurde, war das Gedächtnis von Widerstand und Lager jedoch ein selektives, das sich weitgehend mit der kommunistischen Ideologie vereinbaren ließ. In *Quel beau dimanche!* erscheint das Ich zum einen als aufgespaltene Instanz und zum anderen führt das Hereinspielen fremder Stimmen nicht zur Stärkung einer eigenen Stimme, sondern vielmehr zur weiteren Fragmentierung in mehrere Stimmen. Das heißt nun nicht, dass der Prozess der Positionsfindung in den beiden Texten grundsätzlich anders funktionieren würde; es unterscheiden sich nur die Voraussetzungen: Die Erinnerung bleibt auch in *Quel beau dimanche!* die maßgebliche Kategorie für die Ich-Konstituierung, allerdings bringt das Ich dabei eben keine Einheits-Stimme hervor, sondern verschiedene, gegensätzliche Stimmen stehen nebeneinander, ohne sich zu einer gemeinsamen zu formieren. Das Ich unterwirft sich hier nicht das Andere, es erscheint vielmehr selbst als Unterworfenes, das sich, will es sich weiter behaupten, dem Anderen aussetzen muss.¹⁹¹

Diese neuen Bedingungen bleiben für die Appellstruktur des Textes natürlich nicht folgenlos: Der Autor von *Le grand voyage* vermochte, ungeachtet der im Text glaubhaft vorgeführten Ich-Auslöschung, zum Weiterkämpfen aufzurufen. Das Autor-Ich konnte trotz der von der Lagererfahrung ausgehenden Bedrohung eine positive Position – eben jene des überzeugten Marxisten – einnehmen. Anders in *Quel beau dimanche!*: Hier kann der verlorenen, im Text dekonstruierten Position keine andere, ähnlich gesicherte entgegengesetzt werden. Der einzig mögliche Ort des

¹⁹⁰ Vgl. hierzu Adornos Begriff der »negativen Dialektik«: »Erheischt negative Dialektik die Selbstreflexion des Denkens, so impliziert das handgreiflich, Denken müsse, um wahr zu sein, heute jedenfalls, auch gegen sich selbst denken. Mißt es sich nicht an dem Äußersten, das dem Begriff entflieht, so ist es vorweg vom Schlag der Begleitmusik mit welcher die SS die Schreie ihrer Opfer zu übertönen liebte.« (Adorno: »Negative Dialektik«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, S. 358)

¹⁹¹ Zima: *Theorie des Subjekts*, S. 3f.

Ichs ist kein absoluter, sondern ein relationaler – fernab von Machtzentren. Was dem Ich jedoch bleibt bzw. erst aus diesem Ort entsteht, ist die Fähigkeit zur (Selbst-)Kritik. Die Erinnerung wiederum kann aus dieser Position nicht mehr im Dienste des Ichs funktionalisiert werden, aber zur Macht- und Ideologiekritik herangezogen werden: »... la lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli« heißt es bei Milan Kundera – eine Aussage, die als eines der Motti für *Quel beau dimanche!* dient. Im Kampf gegen Machtkonstellationen muss also, will dieser Kampf erfolgreich sein, das individuelle Gedächtnis als bewusste Strategie gegen ein zielgerichtetes Vergessen eingesetzt werden. Dies gilt vor allem für Erinnerungen, die im Hinblick auf Kollektive und deren Selbstverständnis relevant sind. Das sich erinnernde Individuum mit seiner »Teilhabe an einer Mannigfaltigkeit von Gruppengedächtnissen«¹⁹² erscheint so als permanentes Korrektiv eines sich herausbildenden kollektiven Gedächtnisses einer einzelnen Gruppe, das tendenziell immer zu vergrößernden Einebnungen neigt, zumal wenn dies – wie im Falle der Kommunistischen Partei – von den machthabenden Trägern des Gedächtnisses bewusst forciert wird.¹⁹³

Ein Beispiel für den Kampf der Erinnerung gegen das Vergessen gibt Semprun mit der Art und Weise, wie er in *Quel beau dimanche!* über die Befreiung des Lagers Buchenwald spricht: Gegen Ende des Textes erwähnt er den von der kommunistischen Lagerorganisation vorbereiteten bewaffneten Aufstand bei der Auflösung des Lagers und reflektiert darüber, ob er, Semprun, überhaupt das Recht habe, sich daran zu erinnern. Dahinter steht die moralische Frage, ob er als Ex-Kommunist, dem die Ideale von damals und damit auch sein damaliges Ich nicht nur fremd, sondern suspekt geworden sind, diesen Aspekt der Befreiung, um den sich Legenden ranken, der einen kollektiven Mythos der Kommunisten bildet,¹⁹⁴ im Gedächtnis behalten und weitergeben soll und darf: »Et toi-même, as-tu le droit de te souvenir?« (QBD, 373)

¹⁹² Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 36.

¹⁹³ Zum Verhältnis von individuellem und kollektivem Gedächtnis vgl. Maurice Halbwachs: »Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j'y occupe, et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux.« (Maurice Halbwachs: *La mémoire collective*, hrsg. v. Gérard Namer, Paris: Albin Michel 1997, S. 94f.)

¹⁹⁴ Vgl. hierzu beispielsweise: Walter Bartel: *Das internationale antifaschistische Aktiv befreite das Konzentrationslager Buchenwald*, hrsg. von der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald, Weimar-Buchenwald 1979. – Die Historikerin Karin Hartewig dazu: »Die Erstürmung des Lagertors durch bewaffnete Häftlinge, zu einem Zeitpunkt, als die SS-Mannschaften weitgehend geflüchtet waren und die amerikanischen Trup-

Semprun findet sich in den ideologischen Grabenkämpfen zwischen den Fronten wieder: Einerseits steht er der kommunistischen Mythenbildung kritisch gegenüber, andererseits lässt sich aber auch eine einfache Gegendarstellung nicht mit einer prinzipiell ideologiekritischen Haltung vereinbaren. Eine Lösung in diesem moralischen Konflikt scheint mit Hilfe der eigenen, ebenfalls kritisch hinterfragten Erinnerung möglich: Indem sich der Erzähler auch von sich selbst distanziert und sein Ich in verschiedene miteinander im Dialog stehende Stimmen aufspaltet («mais peut-être n'est-ce pas toi, peut-être ne peux-tu pas totalement t'identifier au Narrateur» [QBD, 373]), kann die Vergangenheit einer kritischen Reflexion unterzogen werden.

Ergebnis dieser Selbstbefragung im Hinblick auf die Befreiungssituation ist, dass es eben nicht darum gehen darf, ein selektives Gedächtnis – in wessen Dienst auch immer – zu favorisieren, sondern Widersprüche und Ungereimtheiten im Sinne einer Wahrheitstreue zu akzeptieren und darüber hinaus notwendigerweise auch zu thematisieren und formal umzusetzen. Das heißt, auch wenn Semprun die Ideale seiner Vergangenheit zum Problem geworden sind, kann die Konsequenz daraus nicht sein, Verdienste der Kommunisten sämtlich zu negieren oder gar Tatsachen zu leugnen. So reflektiert er dann seine Erinnerung an den Aufstand am 11. April:

Sans doute, tu n'en disconviens pas, l'insurrection armée de Buchenwald n'a-t-elle pas été un exploit militaire, elle n'a pas bouleversé le cours de la guerre. [...] L'important n'était pas tant de faire quelques dizaines de prisonniers, d'occuper le terrain au moment où les S.S. avaient commencé l'évacuation précipitée des miradors et des casernes, [...] l'important c'était de briser, ne fût-ce que pour quelques heures, la fatalité de l'esclavage et de la soumission. Le pouvoir n'était pas au bout de vos fusils, ce jour-là, à Buchenwald, tu le sais bien: c'était la dignité qui était au bout de vos fusils. C'est pour cette dignité-là, pour cette idée-là de l'espèce humaine que vous aviez survécu. (QBD, 373 f.)

Das Gedächtnis, das in *Quel beau dimanche!* bewahrt wird, kann nicht einfach als anti-kommunistisch¹⁹⁵ bezeichnet werden, es stellt nicht bloß die andere Seite des Gedächtnisses aus *Le grand voyage* dar. Tatsächlich versucht Semprun hier, ein umfassenderes, differenzierteres Bild des Lagers zu entwerfen, in dem sowohl das Bekenntnis zu den damaligen

pen sich schon in Sichtweite des Lagers befanden, eignete sich rückblickend besonders gut zur kommunistischen Legendenbildung von der Selbstbefreiung, die vornehmlich in den Darstellungen für eine externe Öffentlichkeit zur geltenden Sprachregelung wurde.« (Hartewig: *Wolf unter Wölfen?*, S. 942)

¹⁹⁵ Vgl. Ruiz Galbete: *Jorge Semprún*, S. 376.

Idealen wie auch die kritische Reflexion Platz hat. Dass auch dieses Bild nicht vollständig sein kann, versteht sich von selbst; der Prozess, wie die Erinnerungsauswahl zustande kommt, funktioniert jedoch ganz anders: Das obige Zitat verdeutlicht nämlich trotz aller distanzierenden Strategien Sempruns starkes Zugehörigkeitsgefühl seinen Kameraden gegenüber. In völlig untypischer Weise für die Darstellung in *Quel beau dimanche!* betrachtet er sein Du-Ich hier als Teil des Kollektivs jener («vous»), die für dieselbe Sache bereit waren zu kämpfen – und auch zu sterben. Diese Identifikation mit seinen Kameraden ist auf den ersten Blick erstaunlich, lässt sich aber aus dem Textumfeld erklären und erweist sich dann sogar als Teil des zentralen Erkenntnisprozesses. Denn die Aussage steht im Kontext des durch *Absalom, Absalom!* ausgelösten Erinnerungsstroms am Ende des Textes, im Zuge dessen Semprun die tiefere Bedeutung seiner Erfahrung bewusst wird; sie muss also als Teilaspekt der persönlichen Wahrheit betrachtet werden. Was damit gemeint ist, verdeutlicht die unmittelbare Textumgebung: Als Hintergrund für die Überlegungen, ob und wie sich Semprun an die Befreiung Buchenwalds erinnern darf, findet sich die Aussage Bruno Bettelheims, der in seinem 1979 in Frankreich veröffentlichten Essay *Survivre* dem Aufstand jegliche Relevanz abspricht.¹⁹⁶ Semprun vermutet die Gründe dafür in dem Umstand, dass Bettelheim als einer der ganz wenigen Juden das Glück hatte, frühzeitig aus dem Konzentrationslager entlassen zu werden, und sich dies im Grunde nie verziehen hat.¹⁹⁷ Er zeigt Verständnis für diese Schuldgefühle, weil er selbst im Frühjahr 1945 durch eine Intervention seiner Familie befürchten musste, freigelassen zu werden: »Une angoisse honteuse, terrifiante, t'a saisi, à l'idée que tu pourrais abandonner tes camarades, les trahir, en quelque sorte, que tu pourrais retrouver la vie d'avant, la vie dehors, sans eux, contre eux peut-être.« (QBD, 375) Die Erwähnung dieser Begebenheit – die den Nukleus von *Le mort qu'il faut* bilden wird – weist noch

¹⁹⁶ »Voici ce qui s'est passé en réalité: quand deux colonnes blindées américaines ont atteint le voisinage immédiat du camp de Buchenwald, le commandant SS du camp, pour sauver sa vie, a remis le camp au chef kapo désigné par les SS et s'est enfui avec les autres gradés du camp et les gardiens. Ce n'est qu'alors que les prisonniers ont pris le pouvoir. Trois heures après le départ du commandant, les premiers blindés américains entraient dans le camp.« (Bruno Bettelheim: *Survivre*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris: Robert Laffont 1979, S. 364)

¹⁹⁷ Dazu Bettelheim: »c'est que le survivant, en tant qu'être pensant, sait très bien qu'il n'est pas coupable – comme je le sais moi-même, par exemple, en ce qui me concerne – mais que cela ne change rien au fait que l'humanité profonde du survivant, en tant qu'être humain, exige qu'il se sente coupable, et c'est ce qu'il fait. Il s'agit d'un aspect extrêmement important de la survie. On ne peut pas survivre aux camps de concentration sans se sentir coupable d'avoir eu cette chance prodigieuse, alors que des millions d'êtres humains y ont trouvé la mort, parfois sous ses propres yeux.« (Ebd., S. 368)

einmal und explizit auf das intensive Zusammengehörigkeitsgefühl mit seinen Kameraden hin. Gleichzeitig wird durch die Wortwahl »retrouver la vie d'avant, la vie dehors« deutlich, dass es hier um mehr geht als nur um eine Begebenheit auf der Ebene des erzählten Geschehens. Denn dieselben Worte werden als Leitmotiv während des textumspannenden Erkenntnisprozesses eingesetzt, sie bezeichnen das Ziel – Sinn und Zweck – des Erzählens und sind mit der Befreiung von der ideologischen Sicht verknüpft. Auch die Angst vor dem Verrat an den Kameraden und ihrer gemeinsamen Sache bezieht sich somit nicht nur auf ein bestimmtes Erlebnis, sondern auf das Erzählen insgesamt. »Retrouver la vie d'autrefois, d'avant« darf kein egoistisches Projekt sein, es muss die Verantwortung und Verpflichtung den Kameraden gegenüber wahrnehmen – und zwar in einem umfassenden Sinn: als Verantwortung und Verpflichtung eben nicht im Dienste einer Ideologie, sondern als empathische Haltung allen Mitmenschen gegenüber, die seine Erfahrung teilen, als Idee der »fraternité«. Nur in dieser Form, nämlich als Projekt, das auf Gemeinschaft abzielt, ist es für Semprun denkbar, und genau diese Erkenntnis steht am Ende des Erinnerungsstroms als Wahrheit des Ichs. Sie löst das befreiende Gefühl des Protagonisten am Ende des Textes aus, macht den Sonntag im Rückblick zum Freudentag – und bedingt eine erneute Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die das explizieren muss, was hier nur angedeutet wird.

III.

L'ÉCRITURE OU LA VIE

ANNÄHERUNG 3: ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE VON L'ÉCRITURE OU LA VIE

Nach der Veröffentlichung von *Quel beau dimanche!* wandte sich Semprun verstärkt fiktionalen Formen des Schreibens zu, die – betrachtet man diese Texte aus der Perspektive von *L'écriture ou la vie* – wie Stufen auf dem Weg zur Entstehung des neuerlichen autobiographischen Projektes erscheinen.¹⁹⁸ 1981 veröffentlichte er den Roman *L'algarabie*, ein mehrere hundert Seiten umfassendes Werk, das auf höchst komplexe Weise gesellschaftliche, politische, autobiographische und erzähltheoretische Fragestellungen miteinander verknüpft. Die Handlung konzentriert sich einmal mehr auf einen einzigen Tag, den 31. Oktober 1975, den Todestag Francos, der wiederum durch zahllose Vor-, Rück- und Überblendungen, ausgedehnte philosophische, literarische und politische Reflexionen sowie den Eindruck von Simultaneität erzeugende Erzählerwechsel fragmentarisiert wird. Semprun entwirft in *L'algarabie* die fiktive Situation einer zweiten Pariser Kommune, die sich im Zuge des Mai 1968 etabliert hat, nun vom restlichen Frankreich abgekoppelt existiert und in der durch interne Zwistigkeiten und ideologische Grabenkämpfe zwischen den verschiedenen politischen Gruppierungen ein Klima des Terrors herrscht.¹⁹⁹ Zugleich erzählt er den letzten Tag im Leben des Exilspaniers Rafael Artigas, der deutlich erkennbare autobiographische Züge trägt.²⁰⁰ Artigas verfügt über ähnliche Erfahrungen wie Semprun (er ist

¹⁹⁸ Die Konstruktion einer solchen Linie bedeutet natürlich eine Reduktion der vielschichtigen Romane auf jeweils nur einen Aspekt, dem allerdings in all diesen Texten eine bedeutende Rolle zukommt. Der Vollständigkeit halber sei außerdem darauf hingewiesen, dass im Zeitraum von 1980 bis 1994 neben den nachfolgend erwähnten Romanen der Essay *Montand. La vie continue* (1982) – eine Hommage an Yves Montand – sowie mehrere Filmdrehbücher entstanden.

¹⁹⁹ Lutz Küster bezeichnet den Roman als »eine Art Anti-Utopie«, in der die linke Ideologie des politischen Fortschritts »in ein bedrückendes Gesellschaftsgefüge einmündet und sich somit *ad absurdum* führt.« (Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 221)

²⁰⁰ Der Name Artigas war ja auch eines der Pseudonyme Sempruns. Vgl. beispielsweise: QBD, 107.

ein in Paris lebender Schriftsteller spanischer Herkunft, der unter einem falschen Namen lebt, und gleichzeitig ein Kämpfer gegen das Franco-Regime) und weist außerdem verschiedene Parallelen mit Sempruns realem Leben auf. So findet sich in *L'algarabie* beispielsweise ein Zitat aus einem – wie es heißt – Text Artigas', das sich als Textstelle aus *Le grand voyage* entpuppt,²⁰¹ Artigas ist der Empfänger von Claude-Edmonde Magnys *Lettre sur le pouvoir d'écrire*²⁰² und zudem der Autor, über dessen ersten Roman eine Studie von Peter Egri vorliegt.²⁰³ Semprun erklärt in einem Interview aus dem Jahr 1981, dass ihm die Romanform eine persönlichere Form der Auseinandersetzung mit seinem Leben ermöglichte als seine autobiographischen Texte:

Mais il [le roman *Algarabie*, Anm.] sera, d'une certaine façon, plus près de ma vraie personnalité, de ma vraie nature, parce que, comme je suis masqué par le personnage du roman, je peux aller beaucoup plus près de ma vraie intimité.²⁰⁴

Diese Einschätzung ließe sich insbesondere an Passagen über den Zusammenhang von Tod und Erotik sowie über den Tod der Mutter konkretisieren;²⁰⁵ interessant im Hinblick auf die Entstehung von *L'écriture ou la vie* sind vor allem die Aussagen über die Lagererfahrung, die Semprun seiner Figur Artigas in den Mund legt. Was nämlich weder in *Le grand voyage* noch in *Quel beau dimanche!* expliziert wird, kann Semprun durch Artigas in *L'algarabie* bereits artikulieren; zum ersten Mal bezeichnet er hier das mit der Lagererfahrung verbundene Gefühl als »patrie«:

Ma vie n'était qu'un rêve depuis la fumée gris du camp Ce nuage où s'en allaient en fumée mes camarades inconnus Ou connus Halbwachs et Maspero Piotr et Pedro [...] Ce sentiment qui prend parfois des allures tranchantes de certitude que ma vie n'est depuis lors qu'un songe Ce sentiment m'enfoncé sans doute dans la solitude Dans l'angoisse la plus dénudée de raisons La plus dénuée d'issues La plus nue M'y enfonce comme dans une eau fangeuse Mais il est aussi une sorte de patrie Un territoire commun que je partage avec d'autres (Alg., 188, Kursivierung im Text)²⁰⁶

In diesem Zitat finden sich die wesentlichen Elemente der Lagererfahrung, die in *L'écriture ou la vie* ausgestaltet werden, angedeutet: die Umkeh-

²⁰¹ Vgl. Alg., 398; GV, 120.

²⁰² Vgl. Alg., 175 und 260ff.

²⁰³ Vgl. Alg., 38f. und 261.

²⁰⁴ Kohut: *Escribir en París*, S. 183.

²⁰⁵ Vgl. hierzu Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 235 ff., wo zu diesem Thema eine psychoanalytisch orientierte Deutung des Romans angeboten wird.

²⁰⁶ Die Kursivierung ebenso wie die fehlende Interpunktion erklären sich aus der Interviewsituation im Roman, der diese Aussage entnommen wurde.

nung von Traum und Leben, der Rauch der Krematorien, das Gefühl von Einsamkeit sowie das tiefer Verbundenheit den Kameraden gegenüber, die nicht überlebt haben.

Auf ähnliche Weise identifiziert sich auch Juan Larrea²⁰⁷, eine der Hauptfiguren aus *La montagne blanche* (1986), mit dem in Buchenwald Erlebten. Der Roman spielt im April des Jahres 1982 in einem Landhaus in der Normandie, wo sich drei befreundete Künstler – der Maler Antoine de Stermaria (mit seiner Frau Franca Castellani), der Theaterautor Juan Larrea (mit seiner Geliebten Nadine Feierabend) sowie der exiltschechische Regisseur Karel Kepela – treffen, um ein gemeinsames Wochenende zu verbringen. Die Diskussionen drehen sich in erster Linie um das Verhältnis von Kunst und Leben sowie ferner um die vielfältigen freundschaftlichen und erotischen Verbindungen zwischen den Figuren. Wie auch in *L'algarabie* werden die Zusammenhänge und Vorgeschichten in Form von ausgedehnten Rückblenden erzählt, hier wie dort ist die Fülle an intertextuellen Anspielungen enorm, gleichzeitig erscheint *La montagne blanche* aber in gewisser Weise wie eine Antithese zu *L'algarabie*: Während letzteres über beinahe sechshundert Seiten den Eindruck von nicht zu kontrollierendem Übermaß und beinahe schwindelerregender Vielfalt erzeugt, stellt sich *La montagne blanche* viel reduzierter, ruhiger und strenger komponiert dar. Der Unterschied lässt sich konkretisieren, betrachtet man die beiden Romane vor dem Hintergrund von Sempruns Auffassung, was die Differenzen zwischen der spanischen und der französischen Sprache betrifft. *L'algarabie* habe er wechselweise auf Französisch und auf Spanisch geschrieben, irgendwann sei es mehr oder weniger zufällig »un livre en français«²⁰⁸ geworden; *La montagne blanche* hingegen habe er versucht, »de rédiger de façon très française, c'est-à-dire sans être corrompu par le baroquisme hispanique [...]«²⁰⁹

²⁰⁷ Auch unter diesem Namen war Semprun während seiner Untergrundarbeit tätig. Er hatte ihn als Hommage an den spanischen zweisprachigen Dichter Juan Larrea (1895–1980) gewählt. (Vgl. EV, 316f.)

²⁰⁸ Gérard de Cortanze: »jorge semprun: itinéraire d'un intellectuel apatride«, in: *Magazine littéraire* 170 (1981), S. 14–19, hier: S. 16.

²⁰⁹ Boncenne: *Jorge Semprun*, S. 107. Im Interview mit Cortanze präzisiert er die Unterschiede der beiden Sprachen, wie er sie wahrnimmt: »Il y a cette terrible facilité avec laquelle on tombe en espagnol dans les lieux communs rhétoriques, un certain vocabulaire, une certaine mise en place des adjectifs – vraiment on dirait volontiers que Dieu parle tout seul dès que l'on commence à écrire en castillan. [...] Le français est une langue idéale pour qui veut prendre ses distances: une langue abstraite, précise, avec une grammaire tellement rigide. En espagnol, on peut se permettre beaucoup de choses qui sont à la limite de l'inconvenance mais qui fonctionnent très bien ... [...] Il y a au contraire en français une certaine discipline de la langue. Dans une certaine mesure, même Céline écrit académiquement ... Oui, cette distance m'est très nécessaire. (Cortanze: *jorge*

Die mit der gewollten Strenge in Zusammenhang stehende Atmosphäre von Eingeschlossenheit und gleichförmiger Wiederholung²¹⁰ wird am Ende durch den Selbstmord Juan Larreas aufgebrochen. Mit Hilfe dieser Figur, die wiederum starke autobiographische Züge trägt,²¹¹ versucht Semprun einmal mehr, den – realen wie potentiellen – Auswirkungen seiner Lagererfahrung auf das spätere Leben Ausdruck zu verleihen. Dabei wird deutlich, dass bei aller Unterschiedlichkeit, ja Gegensätzlichkeit der beiden Romanentwürfe, die Auffassung über das Wesentliche des Ichs gleichbleibt; hier wird dies sogar noch eindringlicher artikuliert:

J'ai pensé, poursuivit Juan, que mon souvenir le plus personnel, le moins partagé... Celui qui me fait être ce que je suis... Qui me distingue des autres, du moins, tous les autres... Qui me retranche même, tout en m'identifiant, de l'espèce humaine... A quelques centaines d'exceptions près... Qui brûle dans ma mémoire d'une flamme d'horreur et d'abjection... D'orgueil aussi... C'est le souvenir vivace, entêtant, de l'odeur du four crématoire: fade, écœurante... L'odeur de chair brûlée sur la colline de l'Ettersberg... Pas seulement la fumée: l'odeur aussi de cette fumée... (MB, 123)

In *La montagne blanche* kommt noch ein weiterer wichtiger Aspekt dazu, der in *L'algarabie* nicht explizit wird und der in kausalem Zusammenhang mit dem Selbstmord Juan Larreas zu stehen scheint: Dieser hat nämlich bereits seit langem begriffen, worin die Essenz seines Lebens besteht, aber nur einmal, gleich nach seiner Rückkehr aus dem Lager darüber gesprochen und seither geschwiegen. Als er dann, am Ende des Romans, un-

semprun, S. 16f.) – Die Einschätzung der beiden Sprachen im Allgemeinen mag wenig originell und klischeehaft wirken, da für Semprun aber die Position *zwischen* den beiden Sprachen wichtig ist und sich in seinen Texten widerspiegelt, ist die Einschätzung auch eine Aussage über sich selbst. (Vgl. auch Kremnitz: *Ein Autor zwischen zwei Sprachen*)

²¹⁰ Wie ein Palimpsest scheint durch die Konstruktion des Romans André Gides *Paludes* durch – eines der wichtigsten Bücher für Sempruns französische Sozialisation in der Anfangszeit im Exil. Vgl. die Darstellung in *Adieu, vive clarté...* sowie seine Aussagen bei einem Vortrag über *Paludes* im Jahr 1995, wo er darauf hinweist, dass ihm gerade dieses Buch in einer Situation der Entwurzelung ein Gefühl der Zugehörigkeit vermittelt habe. (Vgl. »Jorge Semprun parle de *Paludes* d'André Gide«, conférence du 13 mars 1995, in: *Éloges de la lecture*, 1 CD, o. O. 1999)

²¹¹ Titus Heydenreich bezeichnet in einem Aufsatz zu *La montagne blanche* Juan Larrea als »eine der Seelen in der Brust des Autors«. (Titus Heydenreich: »Ce qu'aurait pu être la vie.« Jorge Semprun und sein Roman *La Montagne blanche*«, in: Frank Baasner (Hg.): *Spanische Literatur – Literatur Europas*, Festschrift für Wido Hempel zum 65. Geburtstag, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 516–532, hier: S. 516) Colin Davis sieht die Figur als Konzentrat und Spielart von bereits existierenden Figuren: »So Juan is not so much a character as an overdetermined intertext, a substitute for other real or imagined figures.« (Colin Davis: »Recalling the past. Jorge Semprun's *La Montagne blanche*«, in: ders./Elizabeth Fallaize (Hg.): *French Fiction in the Mitterrand Years. Memory, Narrative, Desire*, New York/Oxford: Oxford University Press 2000, S. 61–82, hier: S. 76)

mittelbar bevor er in den Fluss steigt, endlich seine Erfahrung erzählt,²¹² bleibt der Vorwurf über das lange Schweigen:

Lorsque Juan, au bout d'une très longue heure, s'arrêta soudain de parler, Nadine se leva, quitta le salon, en déclarant à la cantonade qu'elle ne pourrait pas lui pardonner ce silence.²¹³

Juan regarda Franca et Antoine.

– Et moi, murmura-t-il, est-ce que je peux me le pardonner? (MB, 301)

Wenn diese Aussage auch nur einen geringen Teil an autobiographischem Gehalt birgt, zeichnet sich die Notwendigkeit des neuerlichen Erzählens überdeutlich ab, zumal Semprun in *La montagne blanche* die Singularität des nationalsozialistischen Völker- und Massenmordes hervorhebt.

Mêmes les anciens déportés du Goulag soviétique, disait Juan, dont la mémoire recèle les mêmes trésors abominables, sans doute encore plus riches, plus monstrueux que les nôtres, même eux, ne connaissent pas cette odeur de fumée des crématoires sur les paysages de l'Europe. C'est bien à nous, l'essence de notre vie! (MB, 300)

Die Aussage erscheint wie eine Antwort auf den im Erscheinungsjahr des Romans geführten so genannten deutschen Historikerstreit,²¹⁴ sie macht aber jedenfalls deutlich, dass auch *Quel beau dimanche!* noch nicht die Erzählung war, um die es Semprun eigentlich geht. Denn die Suche nach der persönlichen Wahrheit seiner Erfahrung, nach dem Essentiellen seines Ichs musste gerade aus diesem Text weitgehend ausgeklammert bleiben, ging es doch darum, der anderen Seite der Geschichte Rechnung zu tragen sowie die Parallelen der nationalsozialistischen und sowjetischen Lager aufzuzeigen. In dieser Hinsicht konnte sogar *Le grand voyage* viel mehr von der Spezifität der eigenen Erfahrung sichtbar machen – wenn auch nur durch indirekte Anspielungen und Gegenüberstellungen eines Davor und eines Danach, die Rückschlüsse auf das Eigentliche erlaubten.

Die letzte Etappe auf dem Weg hin zur Entstehung von *L'écriture ou la vie* bildet schließlich der 1987 erschienene Roman *Netchaïev est de retour*, in dem es um eine Gruppe ehemaliger marxistisch-leninistischer Revolutionäre geht, die sich mit Ausnahme von Daniel Laurençon, der

²¹² Wie Colin Davis anmerkt, wird die Erzählung in *La montagne blanche* allerdings nur behauptet und nicht ausgeführt: »*La montagne blanche* narrates *that* he narrates, but not *what* he narrates.« (Ebd., S. 70)

²¹³ Die Reaktion Nadines wird zudem dadurch motiviert, dass sie jüdischer Herkunft ist und an einer Dissertation über die Vernichtung des europäischen Judentums schreibt. (Vgl. MB, 111 ff.)

²¹⁴ Zum Historikerstreit vgl. z. B. Gerd Wiegel: *Die Zukunft der Vergangenheit. Konservativer Geschichtsdiskurs und kulturelle Hegemonie – Vom Historikerstreit zur Walser-Bubis-Debatte*, Köln: PapyRossa-Verlag 2001, S. 71 ff.

auch Jahre später noch zum Kampf bereit ist, von den ehemaligen Idealen verabschiedet und gesellschaftlich etabliert hat. Die zentrale Frage des mit Techniken aus dem Kriminalgenre operierenden Romans dreht sich um die Legitimität revolutionärer Gewalt bzw. um den Übergang von militanten Aktionen zu diktatorischem Terrorismus. Obwohl *Netchaïev est de retour* thematisch am weitesten von der Auseinandersetzung mit der Lagererfahrung entfernt ist und eher eine in die Fiktion verlagerte Bearbeitung des politischen Engagements darstellt, erweist sich die Entstehungsgeschichte von *L'écriture ou la vie* als aufs Engste mit diesem Roman zusammengehörig. Semprun schildert in *L'écriture ou la vie*, wie im Prozess des Schreibens die erfundene Romanhandlung Situationen aus seinem Leben kreuzt. Er erzählt, wie die Erinnerung an Buchenwald am 11. April 1987, während der Arbeit an *Netchaïev est de retour*, wie von selbst und ohne eigenes Zutun einen neuen Text hervorbringt. Im Roman erinnert sich Kommissar Roger Marroux, wie er am Tag nach der Befreiung Buchenwalds auf der Suche nach einem deportierten Freund am Lagertor auf einen ihm unbekanntem KZ-Häftling traf und von dessen Blick überwältigt wurde:

Un type jeune – mais il était difficile d'évaluer son âge exact: une vingtaine d'années, calcula-t-il – montait la garde à la porte de la baraque de la Gestapo. Il portait des bottes russes, en cuir souple, une défroque disparate. Il avait des cheveux ras. Mais une mitraillette allemande pendait sur sa poitrine, signe évident d'autorité. Les officiers de liaison américains leur avaient dit, à l'aube, que la résistance antifasciste de Buchenwald avait réussi à armer quelques dizaines d'hommes qui avaient participé à la phase finale de la libération du camp, après la percée des avant-gardes motorisées de Patton. Il en faisait sans doute partie, ce jeune type. Qui les regardait sortir de la jeep, s'étirer au soleil du printemps, dans le silence épais, étrange, de la forêt de hêtres qui bordait l'enceinte barbelée du camp. Marroux se sentit pris dans la froideur dévastée de ce regard, brillant dans un visage osseux, émacié. Il eut l'impression d'être observé, jaugé, par des yeux d'au-delà, ou d'en deçà de la vie. Comme si le rayon neutre, plat, de ce regard lui parvenait d'une étoile morte, d'une existence disparue. (NR, 30)

Während der Arbeit an diesen Passagen, so die Darstellung in *L'écriture ou la vie*, habe sich die Erinnerung plötzlich verselbstständigt und ihm, dem Erzähler, die Fäden aus der Hand genommen: »A partir de ce moment, en effet, l'écriture avait tourné vers la première personne du singulier.« (EV, 296) Wie selbstverständlich seien die richtigen Worte aus dem Gedächtnis geflossen: »J'écrivis longtemps, avec impatience. Dans l'aisance des mots justes qui affluaient, me semblait-il.« (EV, 296) Semprun erweckt hier den Eindruck, als sei er als Autor und bewusst Gestaltender zurückgetreten und habe sich völlig dem Schreiben überlassen. – Auf diese Weise habe das neue Buch seinen Anfang genommen.

Anders als *Le grand voyage* und *Quel beau dimanche!*, denen jeweils ein intentionaler Schreibentschluss des Autors vorausgegangen war,²¹⁵ entsteht *L'écriture ou la vie* also aus dem Unbewussten, als hätte sich die Vergangenheit am Jahrestag der Befreiung Buchenwalds automatisch und unvermeidlich Einlass verschafft hätte:²¹⁶

Malgré les détours, les ruses de l'inconscient, les censures délibérées ou involontaires, la stratégie de l'oubli; malgré les fuites en avant et le brouillage du souvenir; malgré tant de pages déjà écrites pour exorciser cette expérience, la rendre au moins partiellement habitable; malgré tout cela, le passé conservait son éclat de neige et de fumée, comme au premier jour. (EV, 297)

Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit bzw. mit dem im Lager Erlebten wird dem Autor aufgezwungen, ohne dass er selbst die Möglichkeit hätte, dagegen anzukämpfen. *L'écriture ou la vie* erscheint somit von der ersten Zeile an als *der* Buchenwald-Text Sempruns schlechthin – als jener Text, der von nichts anderem als der traumatischen Lagererfahrung selbst eingefordert wird.

Allerdings liegen zwischen dem Beginn der Arbeit an dem Text und seiner Fertigstellung bzw. Veröffentlichung wieder mehrere Jahre; Jahre in denen Semprun noch einmal in die Politik zurückkehrte – wofür er, laut eigener Einschätzung, gerne bereit war, das neue Buchprojekt aufzugeben: »Un an plus tard, je l'avais abandonné joyeusement, lorsque Felipe González m'avait demandé de faire partie de son gouvernement.« (EV, 359) Es zeigt sich also, dass für Semprun auch zu dieser Zeit die Faszination der Politik noch höchst wirksam war.

Nach dem für ihn enttäuschenden Ende seiner Karriere als spanischer Kulturminister im März 1991 widmete er sich in *Federico Sanchez vous salue bien*²¹⁷ zuerst einmal der literarischen Auseinandersetzung mit dieser Erfahrung.²¹⁸ Bis Semprun also die Lagererfahrung tatsächlich als Zentrum seines Lebens akzeptieren konnte oder wollte und die Arbeit an

²¹⁵ So schildert Semprun in *L'écriture ou la vie*, wie er sich eines Morgens vorsätzlich an den Schreibtisch gesetzt habe, um die Arbeit an *Le grand voyage* zu beginnen (vgl. EV, S. 311f.). Noch deutlicher als bewusst gesetzter Akt stellt sich die Entstehungsgeschichte von *Quel beau dimanche!* dar, das ja bereits Jahre vor dem eigentlichen Schreibbeginn projektiert wurde.

²¹⁶ Hier wird die von Karsten Garscha bereits an früheren Texten konstatierte Nähe des Semprunschen Schreibens zur surrealistischen Technik der »écriture automatique« evident. (Garscha: *Vom Sich-Erinnern*, S. 24)

²¹⁷ Das Buch wurde von Semprun ins Spanische übersetzt und unter dem Titel *Federico Sánchez se despide de ustedes* im selben Jahr veröffentlicht.

²¹⁸ Jorge Semprun wurde nach drei Jahren im Amt im Zuge einer Korruptionsaffäre um den Bruder des spanischen Vizepräsidenten, Alfonso Guerra, der Rücktritt als Kulturminister mehr oder weniger nahegelegt.

L'écriture ou la vie fortsetzte, musste als einschneidendes Ereignis noch der erstmalige Besuch des ehemaligen Konzentrationslagers Buchenwald im März 1992 hinzukommen. Erst dieses Erlebnis scheint der wirkliche Wendepunkt in Sempruns Leben gewesen zu sein, der ihm die Notwendigkeit des Erzählens – des Bezeugens seiner persönlichen Wahrheit – auf drastische Weise bewusst gemacht hat.

Der Besuch in Buchenwald, ebenso wie die Entstehungsgeschichte von *L'écriture ou la vie* im Allgemeinen, ist wiederum auch im zeitgeschichtlichen Kontext verankert. Zum einen spielten das Ende der Sowjetunion bzw. die deutsche Wiedervereinigung eine bestimmende Rolle für die Reise nach Weimar-Buchenwald im März 1992, denn zu Zeiten der DDR hätte Jorge Semprun die Einladung zum Interview wohl nicht angenommen. Zum anderen ist der Text im Umfeld des fünfzigsten Jahrestages der Befreiung der Lager zu situieren. Gerade auch die in diesen Jahren entstehenden großen Oral-History-Archive wie die *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* Steven Spielbergs sowie der große kommerzielle Erfolg des Films *Schindlers Liste* haben den Status der Zeugen noch einmal verändert. Spätestens jetzt war der Zeitpunkt gekommen, wo die Gesellschaft die letzten Überlebenden mit Nachdruck zum Sprechen aufforderte – was dazu führte, dass die Zeugenaussagen die Geschichtsschreibung über die Shoah heute teilweise sogar ersetzen.²¹⁹

Semprun jedenfalls ist erst mit diesem Buch, das zu einem wirklichen Bestseller wurde, der Durchbruch als Schriftsteller gelungen. Bis heute bleibt es *das* Buch, mit dem der Name Jorge Semprun am häufigsten assoziiert wird und das Sempruns Bild in der Öffentlichkeit am stärksten prägt.²²⁰

²¹⁹ Vgl. Wieviorka: *L'ère du témoin*, S. 140ff. Annette Wieviorka thematisiert am Ende ihrer Abhandlung auch die Problematik, die der Geschichtsschreibung daraus erwächst: »Le témoignage s'adresse au cœur, et non à la raison. Il suscite la compassion, la pitié, l'indignation, la révolte même parfois. [...] Ainsi, le nazisme, la Shoah sont désormais présents dans l'espace public principalement parce qu'ils ont dévasté la vie d'individus, des individus qui ont triomphé de la mort, même si beaucoup affirment aujourd'hui n'être jamais sortis d'Auschwitz. Cette vision crée chez l'historien un malaise. Non qu'il soit insensible à la souffrance, qu'il ne soit lui aussi bouleversé par les récits de souffrances, et fasciné par certains d'entre eux. Mais parce qu'il sent bien que cette juxtaposition d'histoires n'est pas un récit historique, et que, en quelque sorte, elle l'annule. Comment construire un discours historique cohérent s'il est constamment opposé à une autre vérité, qui est celle de la mémoire individuelle? Comment inciter à réfléchir, à penser, être rigoureux quand les sentiments et les émotions envahissent la scène publique?« (S. 180f.)

²²⁰ Wie Françoise Nicoladzé nach Auswertung der Briefe, die der Schriftsteller von seinen Lesern erhielt, schreibt, wirkte sich der Erfolg von *L'écriture ou la vie* rückwirkend auch auf die anderen Bücher aus; nichtsdestoweniger wird dieses Buch als sein Hauptwerk betrachtet. (Vgl. Nicoladzé: *La lecture et la vie*, S. 44ff.)

1 EINLEITUNG

Im Zentrum des Buches stehen die Rückkehr aus dem Konzentrationslager und der lange, schwierige Weg zurück ins Leben. Die Handlung erstreckt sich über einen Zeitraum von nahezu fünfzig Jahren: Die Erzählung beginnt am Tag nach der Befreiung Buchenwalds und endet in der Schreibgegenwart. Der erste Teil (das sind die Kapitel eins bis fünf) umfasst hauptsächlich Erlebnisse aus der Zeit zwischen der Befreiung des Lagers und der Rückkehr nach Paris. Zur Sprache kommen dabei verschiedene Aspekte und Auswirkungen des im Lager Erlebten: Von Anfang an besteht für Semprun kein Zweifel daran, dass er seine Erfahrungen literarisch verarbeiten muss, gleichzeitig wird ihm vor Augen geführt, dass er die Vergangenheit vergessen muss, um weiterleben zu können. Im zweiten Teil (Kapitel sechs und sieben) wird diese aporetische Situation dargestellt und reflektiert; am Ende dieses Teils steht der Verzicht auf das Schreibprojekt. Der dritte Teil des Buches (Kapitel acht, neun und zehn) setzt dann nach einem Zeitsprung bis ins Jahr 1987 mit der Entstehung von *L'écriture ou la vie* ein und schließt mit einem Besuch des ehemaligen Konzentrationslagers Buchenwald im Jahr 1992.

Wie in den früheren Texten folgt die Darstellungsweise auch hier nicht der Chronologie der Ereignisse, sondern zeichnet sich durch vielfältig verschränkte Vor- und Rückblenden aus. Dennoch ist die dem Erzählten zugrundeliegende zeitliche Abfolge hier deutlicher wahrnehmbar als in den früheren Büchern. Im Gegensatz zu *Le grand voyage* und *Quel beau dimanche!* ist nämlich die Ebene der Haupthandlung nicht auf einen kurzen Zeitraum (Zugfahrt, Sonntag) beschränkt, sondern erstreckt sich über mehrere Jahrzehnte und umfasst so bis auf die weiter zurückliegenden Erlebnisse die gesamte Erinnerungserzählung. Dadurch erscheint die Struktur von *L'écriture ou la vie* freier, offener und – allerdings nur auf den ersten Blick – weniger artifiziell. Der fehlende Kunstgriff der über den ganzen Text ausgedehnten Erzählung eines bestimmten Ereignisses wird hier durch mehrere wiederkehrende Motive ersetzt, die das »Neben-, Unter- und Übereinander der thematischen Zentren« verknüpfen.²²¹ Der Text wird also nicht wie *Le grand voyage* durch die Achse der Zugfahrt oder wie *Quel beau dimanche!* durch die Klammer des Sonntags zusam-

²²¹ Hermann Krapoth: »Schreiben im Zeichen des Todes. Motivkonstellationen in Jorge Sempruns *L'écriture ou la vie*«, in: Hinrich Hudde/Udo Schöning (Hg.): *Literatur: Geschichte und Verstehen*, Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag, Heidelberg: Winter 1997, S. 503–516, hier: S. 508.

mengehalten, sondern durch die Wiederholung und Variation verschiedener Motive, die wie in einem Musikstück zusammenwirken.²²²

L'écriture ou la vie weist vergleichsweise mehr Elemente einer tatsächlich autobiographischen Erzählsituation auf: Neben der stärker hervortretenden chronologischen Ordnung betrifft dies vor allem die Erzählhaltung, mit der bedeutend weniger experimentiert wird als in den früheren Texten. *L'écriture ou la vie* entspricht im Grunde als erster der drei Texte der Lejeuneschen Autobiographie-Definition mit ausgewiesener Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist. Auch wird die Kommunikationssituation zwischen Autor und Leser durch vermehrte Leserreden stärker betont, der Text wirkt dadurch situationskonkreter. Im Unterschied zu *Quel beau dimanche!* und noch deutlicher zu *Le grand voyage* weist *L'écriture ou la vie* viel häufigere und ausgedehntere essayistische Passagen auf. Der Text präsentiert sich insgesamt als Wechselspiel zwischen selbstreflexiver Erinnerungsarbeit, essayistischer Betrachtung und verdichteten Erzählungen.²²³

Neu ist in *L'écriture ou la vie* außerdem, dass über den nunmehr bereits sehr großen zeitlichen Abstand zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich verstärkt reflektiert wird: Die Erinnerungsleistung – in den früheren Texten kommentarlos vorausgesetzt – erweist sich mit zunehmender Entfernung zum Geschehen als problematisch. Wenngleich wesentliche Aspekte der Vergangenheit überdeutlich und in für den Autor immer noch beunruhigender Gegenwärtigkeit im Gedächtnis geblieben sind, zeigt sich doch, dass die Erinnerung nicht mehr als selbstverständlich betrachtet wird. Während sich *Le grand voyage* wie ein erzählerischer Nachvollzug des Transportes ins Lager präsentierte und in *Quel beau dimanche!* die Neubetrachtung der Lagererfahrung unter veränderten Vorzeichen dominierte, wird in *L'écriture ou la vie* der Modus des Erinnerns betont. Vom Ort der Erzählgegenwart aus wird die Vergangenheit aufgerufen, im Zentrum des Erzählens steht also mehr die Erinnerung an die Vergangenheit als die Vergangenheit selbst. Ausdruck dieser Gewichtungsverschiebung sind die permanente Reflexion über die Bedingungen des Sich Erinnerns, die Zurschaustellung transparent gemachter Erinnerungsprozesse sowie die damit in Verbindung stehende ausgeprägte Erinnerungs-Metaphorik, die sich durch den Text zieht. Insbesondere Metaphern aus dem Bereich der Fotografie kommen zum Einsatz.²²⁴ Beispiels-

²²² Siehe hierzu weiter unten 2.2, wo einige der Motive näher betrachtet werden.

²²³ Zum »Widerspiel von erzählerisch-verdichtender Poesie und reflexiver Gegenpoesie der Erinnerung« in *L'écriture ou la vie* vgl. Angerer: »Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung«, S. 77 ff.

²²⁴ Im Bereich von Sempruns fiktionalem Schreiben lässt sich der intensive Einsatz der

weise sind von den Tagen zwischen der Befreiung und der Rückkehr nach Paris nur wenige Erinnerungen vorhanden – diese seien »dans la lumière du souvenir« (EV, 229), der Rest liege wie ein zu entwickelnder Film im Gedächtnisspeicher:

Il me faut aller le rechercher, le débusquer, par un effort systématique. Mais le souvenir existe, quelque part, au-delà de l'oubli apparent. [...] Comme si, en quelque sorte, la pellicule impressionnée autrefois par une caméra attentive n'avait jamais été développée: personne n'aura vu ces images, mais elles existent. Ainsi je garde en réserve un trésor de souvenirs inédits, dont je pourrais faire usage le jour venu, s'il venait, si sa nécessité s'imposait. (EV, 230)

An einer anderen Stelle heißt es, »le souvenir réel [...] a commencé à prendre forme et contour, comme les images qui émergent dans le flou originaire d'une photographie Polaroid.« (EV, 295) Die Foto-Metaphorik lenkt das Augenmerk darauf, dass der Erinnerungsvorgang einen Prozess der Transformation darstellt und darüber hinaus auch eine immer wieder neu zu erbringende Gedächtnisarbeit. Hierin liegt das Wesen von Erinnerung; auch externe Speicherformen wie sie tatsächlich existierende Fotos darstellen, können keine Garantie für eine bleibende Erinnerung bieten. Dies zeigt das Beispiel eines bei einer Preisverleihung aufgenommenen Fotos, das jedoch nicht mehr als den Moment der Aufnahme zu fixieren imstande ist:

La photographie a capté un instant de légèreté, de connivence détendue, conviviale. Faisons-nous seulement semblant, pour les besoins de la photographie? Comment savoir? Le semblant serait la vérité de cette image, dans ce cas. Le faux semblant ou la vraie semblance.« (EV, 325)

Die in *L'écriture ou la vie* verwendeten Erinnerungsmetaphern weisen offensichtliche Parallelen zu einigen von Proust in der *Recherche* verwendeten auf.²²⁵ Ebenso wie bei Proust wird das Gedächtnis als Raum betrachtet, in dem die Erinnerungen nicht einfach aufbewahrt, sondern in einem Zustand des »Verwahrensvergessens« ihrer Aktivierung harren. Das Aufrufen der Erinnerung wiederum wird mitunter gleichsam als Akt des Beleuchtens oder – häufiger – eben als fotochemischer Prozess beschrieben. Ein Unterschied zum literarischen Vorbild besteht jedoch hinsichtlich des Verfahrens, mit dem die Erinnerung ausgelöst werden

Foto-Metaphorik bereits an *La deuxième mort de Ramón Mercader* beobachten. Vgl. Monique Streiff Moretti: »La métaphore photographique: Jorge Semprun«, in: *Micro-mégas* 13 (1986), S. 57–64.

²²⁵ Vgl. Elisabeth Gülich: »Die Metaphorik der Erinnerung in Prousts *A la recherche du temps perdu*«, in: *ZS f. französische Sprache und Literatur* 75 (1965), S. 51–74.

kann. Während bei Proust Erinnerung ausschließlich durch den Zufall der »mémoire involontaire« glücklich, kann bei Semprun Erinnerung auch willentlich hervorgerufen werden:

Il me suffit de m'y appliquer, de faire en moi le vide des contingences du présent, de m'abstraire volontairement de l'entourage ou de l'environnement, de braquer sur ces lointaines journées le rayon d'une vision intérieure, patient et concentrée. Des visages émergent alors, des épisodes et des rencontres reviennent à la surface de la vie. (EV, 230)

Gleichzeitig wird aber bereits im Motto zu *L'écriture ou la vie* auf die entscheidende Rolle des Zufalls im Erinnerungsprozess hingewiesen: »Qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir«, wird hier Maurice Blanchot zitiert.²²⁶ Auch dieser Text bestätigt also, was Karsten Garscha generell an Sempruns Schreiben feststellt, nämlich dass er sich über die Dichotomie planvoll – ungeplant hinwegsetzt und verschiedenste Verfahren miteinander kombiniert.²²⁷ Prousts Erinnerungskonzeption stellt zweifellos immer noch ein wichtiges Modell für Semprun dar, einmal mehr treten die Spezifika seines Schreibens (und damit auch seines Lebens) jedoch aufgrund der gegensätzlichen Bedingungen des Sich-Erinnerns hervor: Bei Proust ruft die auftauchende Erinnerung Freude und Glück hervor, bei Semprun ist die Erinnerung, wie das auch bei Faulkner der Fall ist, hingegen immer mit dem Tod verbunden. Sich-Erinnern heißt, sich der (eigenen) Vergangenheit aussetzen, und das ist für Semprun immer noch ambivalent.

Die Bedeutung des oben zitierten Mottos für das neue Erzählprojekt ist allerdings noch weiter zu fassen, es hebt nicht nur die Rolle des Zufalls im Erinnerungsprozess hervor, sondern betont die Notwendigkeit des Vergessens als Voraussetzung für die Erinnerung.²²⁸ Für Sempruns Poetik, insbesondere für sein neues Erzählprojekt impliziert dies zweierlei: Zum einen wird von vornherein auf die Differenz zwischen der Erfahrung und der Erinnerung hingewiesen. Es wird nicht die vergangene Erfahrung gesucht *so wie sie war*, es geht vielmehr um die *wirkliche*, für das Ich sinnhafte und somit transformierte Form der Erfahrung. Zum an-

²²⁶ Maurice Blanchot: »Le journal intime et le récit«, in: *Le Livre à venir*, Paris: Gallimard (folio) 1986 [1959], S. 256f.

²²⁷ Vgl. Garscha: *Vom Sich-Erinnern*, S. 24.

²²⁸ Zum Verhältnis von Erinnern und Vergessen bei Semprun vgl. auch Stefan Hesper: »Man kann alles sagen – Man kann alles vergessen. Der Taumel des Gedächtnisses bei Jorge Semprun«, in: Kristin Platt (Hg.): *Reden von Gewalt*, München: Fink 2002, S. 346–362.

deren betrachtet Semprun die lange Zeit des Vergessens, also die Jahre seiner politischen Aktivität, nun offenbar als Voraussetzung für sein Schreiben, was eine neue Sicht auf das eigene Leben bedeutet. In *L'écriture ou la vie* wird die Frage, die implizit bereits in *Le grand voyage* und *Quel beau dimanche!* gestellt wurde, nämlich ob das lange Schweigen moralisch überhaupt zu vertreten ist, thematisch. Gleichzeitig wird hier aber eine Erklärung angeboten: Indem die Verzögerung als zentrale ästhetische Verfahrensweise genutzt wird, erscheint das bisherige Leben und Schreiben als geradezu »notwendiger Umweg« auf dem Weg zu der als essentiell begriffenen nunmehrigen Darstellung.²²⁹

2 STRUKTURANALYSE

2.1 *Das Lager als Ausgangs- und Fluchtpunkt des Schreibens*

Die zentrale Frage, die *L'écriture ou la vie* wie ein roter Faden durchzieht, ist die nach der Erzählbarkeit der Lagererfahrung: »On peut toujours tout dire, le langage contient tout«, lautet die überzeugte Ansage. Allerdings sei die Voraussetzung, um die Erfahrung nicht nur sagen, sondern erzählen zu können, die Schaffung eines Kunstwerks: »Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage.« Und mit dieser Einsicht geht sofort ein Zweifel einher: »Mais peut-on tout entendre, tout imaginer?« (EV, 26) Diese Überlegungen stehen am Beginn von *L'écriture ou la vie*, zugeschrieben dem erlebenden Ich am Tag nach der Befreiung des Lagers Buchenwald. Sicherlich sind sie als Positionierungen Sempruns innerhalb eines Diskurses um die grundsätzliche Sagbarkeit von Grenzerfahrungen sowie um Normen und Tabus im Bereich der Zeugenschaft zu verstehen. Im Rahmen der Strukturanalyse müssen sie jedoch zuerst einmal auf ihre textinterne Funktion hin befragt werden. Auf der Ebene der Textstruktur eröffnen sie das Spannungsfeld,

²²⁹ So antwortet Semprun in einem Interview aus dem Jahr 1994 auf die Einschätzung des Interviewers Paul Allières »Tous les textes que vous avez écrits auparavant ne sont qu'une circonférence par rapport à ce point essentiel.«: »C'est exactement ça.« (Paul Allières: »Écrire sa vie«, in: *Pôle Sud* 1 (1994), S. 23–34, hier: S. 27) Die Grundthese von Ruiz Galbetes Dissertation, dass Semprun mit *L'écriture ou la vie* praktisch eine gänzlich neue Version seines Lebens erfunden hätte, die nun die Stelle der früheren Entwürfe besetzen würde, ist jedoch verfälschend und lässt sich durch eine genaue Lektüre der früheren Texte falsifizieren. (Vgl. Ruiz Galbete: *Jorge Semprún*)

in dem sich der Text bewegt, und veranschaulichen gleich von Anfang an den doppelten Charakter des Textes: Sie sind Gegenstand der Erinnerung und poetologische Äußerung über das Schreiben, was ebenfalls Teil des erzählten Geschehens ist. Das heißt, ebenso dichotomisch wie der Titel des Buches präsentiert sich auch die Struktur des Textes. Auf der Ebene der Diskursoberfläche lässt sich eine Zweiteilung beobachten, die durch den zeitlichen Einschnitt zwischen dem zweiten und dritten Teil markiert wird. Die Textbewegung ist insofern doppelt, als sich die Teile eins und zwei zu einem ersten ›mouvement‹, der Teil drei zu einem zweiten ›mouvement‹ bündeln lassen; das zweite ›mouvement‹ steht dabei auf einer Metaebene zum ersten.

Der erste Abschnitt inszeniert einen Erinnerungstext, in dem verschiedene Aspekte und Implikationen der Lagererfahrung sowie des damit verbundenen Schreibprojekts erzählt und die Bedingungen dieses Schreibens reflektiert werden. Der Textabschnitt bewegt sich in relativ linearer Weise vom Tag nach der Befreiung, dem 12. April 1945, bis zur im Winter 1945 in Ascona getroffenen Entscheidung gegen das Schreiben. Entlang der einzelnen Kapitel lässt sich die Bewegung nachzeichnen: Der Weg aus dem Lager führt vom Sehen als Ausgangspunkt und Grundvoraussetzung für Sempruns Zeugenschaft (*Le regard*) über die primäre Aufgabe des Zeugen, der Verpflichtung den Toten gegenüber (*Le Kaddish*), in die Freiheit (*La ligne blanche*). Danach folgen Begegnungen mit Menschen, anhand derer der schwierige Weg zurück ins Leben veranschaulicht wird und verschiedene Episoden aus der Zeit der Rückkehr, welche die Komplexität und Ambivalenz der Erfahrung vorführen (*Le lieutenant Rosenfeld* und *La trompette de Louis Armstrong*). Im zweiten Teil dieses ersten ›mouvements‹ stehen schließlich poetologische Reflexionen über die Bedingungen des Schreibens (*Le pouvoir d'écrire*) und die Entscheidung für ein Leben ohne Schreiben (*Le parapluie de Bakounine*²³⁰).

Während der erste Abschnitt also eine Phase aus Sempruns Leben erzählt, beschäftigt sich der zweite Abschnitt (d. h. der dritte Teil des Buches) mit dem Schreiben dieses Lebens. Die im ersten Abschnitt feststellbare Chronologie wird nun aufgelöst: Das achte Kapitel (*Le jour de la mort de Primo Levi*) betrifft hauptsächlich die Zeit der Entstehung von *L'écriture ou la vie*, das neunte Kapitel (*Ô saisons, ô châteaux ...*) blendet zurück in die sechziger Jahre, zur Preisverleihung für *Le grand voy-*

²³⁰ Bakunins vergessener Regenschirm wird in diesem Kapitel zum Symbol des Vergessens schlechthin. Rund um dieses Motiv erzählt Semprun von seiner Begegnung mit einer Schweizerin namens Lorène, seiner »inouvable maîtresse de l'oubli« (EV, 286), und dem im Winter 1945 gefassten Entschluss, sein Schreibvorhaben aufzugeben.

age, und das zehnte Kapitel (*Retour à Weimar*) umfasst die unmittelbare Erzählgegenwart, insbesondere die Fertigstellung des Buches. Die zeitliche Abfolge und die damit verbundene Idee einer kontinuierlich fortschreitenden Entwicklung wird hier von der Vorstellung eines im Grunde gleichbleibenden Zustandes abgelöst, der Sempruns Dasein als Schriftsteller von den Anfängen (also von *Le grand voyage*) bis zur Gegenwart (d. h. bis *L'écriture ou la vie*) prägt: Die fortwährende Auseinandersetzung mit Buchenwald begründet seine schriftstellerische Existenz; *L'écriture ou la vie* wird – so die Suggestion – zum Text, der dies exemplarisch vorführt und somit Sempruns Schreiben insgesamt repräsentiert.²³¹

Dadurch, dass sich die Ebene der Haupthandlung im zweiten Abschnitt der Ebene der Erzählgegenwart annähert, wird der erwähnte Verdopplungseffekt erzielt: Semprun erinnert sich von der Erzählgegenwart aus an die Entstehung seiner Bücher und verfolgt, ausgehend vom Erzählen über das Schreiben, Erinnerungen weiter zurück. Folglich werden zahlreiche Episoden im Laufe des Textes zweimal erzählt: einmal im ersten Abschnitt als Erinnerung und ein weiteres Mal im zweiten Abschnitt als Erinnerung in der Erinnerung an das Schreiben.²³² So betrachtet, stellt also das zweite ›mouvement‹ eine reflexive Bewegung, eine Art Metanarration zum ersten dar. Anders gesagt heißt dies, der Text beginnt im Lager, entfernt sich von diesem Ort bis zu einem Punkt des Verstummens, setzt dann nach einer großen Ellipse neu ein und nähert sich schreibend wieder an, bis er schließlich dort endet, wo alles seinen Ausgang nahm: im Lager.

Anders als in *Le grand voyage* und *Quel beau dimanche!* bleiben die diskursiven Ereignisse weitgehend folgenlos für die Position des Erzählers; die Erzählhaltung ist vom Anfang bis zum Ende stabil. Trotz der Tatsache, dass die Erzählinstanz gefestigt auftritt – was sicherlich Rückschlüsse auf die Selbstsicht des realen Autors Jorge Semprun erlaubt – wird die Erfahrung nach wie vor als problematisch erlebt; sie diktiert dem Subjekt gewissermaßen die Bedingungen für eine Auseinandersetzung. Das Erlebte kann erinnert werden und hat trotzdem seinen traumatischen Charakter nicht verloren: es ist erzählbar und gleichzeitig immer wieder verstörend. Dieses Zusammenspiel macht Semprun im zweiten Abschnitt sichtbar.

²³¹ Dass *L'écriture ou la vie* als Pars pro toto für Sempruns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald steht, zeigt sich auch daran, dass dieser Text Fragmente aus fast allen früheren Büchern Sempruns beinhaltet.

²³² Am offensichtlichsten zeigt sich dies, wenn zu Beginn des zweiten ›mouvements‹ die Entstehungsgeschichte von *L'écriture ou la vie* erzählt wird und im Zuge dessen die ersten Zeilen des Textes ebenso wiederholt werden wie die Erinnerung an Laurence ein zweites Mal auftaucht.

2.1.1 »Ça commençait à bouger dans la mémoire ...«

Die Darstellung im ersten Abschnitt führt bis zum Punkt des Verstummens im Winter 1945, als das erste Schreibprojekt aufgegeben wird.²³³ Die Erfahrung kann vom Erzähler nicht in der Weise gestaltet werden, wie er dies von Anfang an vorhatte, nämlich als Erzählung, die mit Mitteln der Fiktion arbeitet, um zumindest einen Teil seiner Erfahrung vermitteln zu können. Entgegen der expliziten Äußerung am Anfang von *L'écriture ou la vie* hat dies jedoch nur bedingt mit der mangelnden Bereitschaft zum Zuhören zu tun, sondern vielmehr mit der eigenen Unfähigkeit, die noch so unmittelbare Erfahrung künstlerisch zu überformen. Theoretisch scheinen dem Ich die Anforderungen klar zu sein, praktisch gelingt es ihm jedoch nicht, seinen poetologischen Vorstellungen zu entsprechen: »Il aurait fallu, en somme, traiter la réalité documentaire comme une matière de fiction.« (EV, 262), heißt es über einen Film, den Semprun 1945 sieht; aber: »Seul un cri venant du fond des entrailles, seul un silence de mort aurait pu exprimer la souffrance.« (EV, 210), erweist sich ihm zu der Zeit als möglich. Bis das Erzählprojekt umgesetzt werden kann, muss Zeit vergehen, in der sich die Erfahrung so weit transformiert, dass sie erzählbar wird. Die Ellipse zwischen den beiden »mouvements« ist Voraussetzung für diese Verwandlung. Sie bildet jene Leerstelle, die nötig ist, um die traumatische Seite der Erfahrung so weit vergessen zu machen, dass die erinnernde Rückholung funktionieren kann. Jahre bzw. Jahrzehnte später kann die Auseinandersetzung mit dem Erlebten beginnen.

Allerdings zeigt sich am Beginn des zweiten Abschnitts, dass die Erfahrung immer noch ihren traumatischen Charakter bewahrt hat. In der Darstellung des 11. April 1987 wird vorgeführt, wie die Vergangenheit ohne Zutun des Autors in der Gegenwart aufgetaucht ist und das Buch wie von selbst seinen Anfang nahm. Der Tag, auf den die unwillkürliche »Erinnerungsattacke« datiert wird, ist der elfte April, der Jahrestag der Be-

²³³ In *L'écriture ou la vie* bleibt dieses Schreibprojekt abstrakt, in *Le grand voyage* und *L'évanouissement* erzählt Semprun aber konkret von seinem damals in Arbeit befindlichen Buch. (Vgl. GV, 153; Eva., 174) In *L'évanouissement* findet sich zudem ein Hinweis, wie das Buch theoretisch aussehen hätte sollen: »J'ai envie d'écrire *L'Age d'homme*.« (Eva., 32). Mit dieser Anspielung auf Michel Leiris und dessen Verständnis von Autobiographie als »tauromachie«, d. h. als Schreiben, das sich den Traumata des eigenen Lebens wie in einem Stierkampf stellen muss, um sie aufzulösen, wird aber gleichzeitig klar, dass das Projekt von 1945 solchen Anforderungen nicht genügen hätte können. Sowohl die Lagererfahrung als auch die Identifikation mit dem Kommunismus standen dieser Herausforderung damals noch entgegen. (Vgl. Michel Leiris: *L'âge d'homme, précédé de »De la littérature considérée comme une tauromachie«*, Paris: Gallimard (folio) 1973)

freijung des Lagers. An diesem Tag scheint alles immer wieder von vorne zu beginnen – die an dieser Stelle im Text wiederholte Eingangspassage von *L'écriture ou la vie* suggeriert eine solche Deutung: »Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi: leur épouvante.« (EV, 13 u. 298), lautet der Beginn des Textes, der hier wiederholt wird. Wenige Seiten später werden die ersten Zeilen von *Le grand voyage* zitiert,²³⁴ des weiteren werden Textstellen aus den Romanen *Netchaïev est de retour*²³⁵ sowie *La montagne blanche*²³⁶ eingefügt. Indem das Kapitel bzw. der in diesem Kapitel evozierte Tag also aufs Engste mit dem Schreiben Sempruns verwoben wird, scheint hier – betrachtet man den Text auf der Diskursoberfläche – der eigentliche Ausgangspunkt der schreibenden Wiederannäherung an das Lager stattzufinden.

Von entscheidender Bedeutung ist jedoch nicht nur das Kalenderdatum, sondern vielmehr noch die Tatsache, dass es sich dabei um den Todestag Primo Levis handelt. Sempruns Schreiben, die Auseinandersetzung mit der Lagererfahrung, wird also in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Namen Primo Levi gebracht: *Le grand voyage* wird in weiterer Folge mit *La tregua* verglichen (»C'est en 1963 que j'ai lu *La trêve* de Primo Levi. [...] Quelques mois plus tôt, j'avais publié *Le grand voyage*.« [EV, 305]), die Entstehung von *L'écriture ou la vie* wird explizit in die Nähe des Todes von Primo Levi gerückt: »Ce livre, né impromptu dans un vertige de la mémoire, le 11 avril 1987 – quelques heures avant d'entendre à la radio la nouvelle du suicide de Primo Levi [...].« (EV, 331)

Die maßgebliche Aussage, die all diese Parallelisierungen motiviert, findet sich am Ende von *La tregua*. Primo Levi beschreibt dort die Nachwirkungen seiner Lagererfahrung:

È un sogno entro un altro sogno, vario nei particolari, unico nella sostanza. [...] Tutto è ora volto in caos: sono solo al centro di un nulla grigio e torbido, ed ecco, io so che cosa questo significa, ed anche di averlo sempre saputo: sono di nuovo in Lager, e nulla era vero all'infuori del lager. Il resto era breve vacanza, o inganno dei sensi, sogno: la famiglia, la natura in fiore, la casa.²³⁷

Semprun wiederholt dieses Zitat mehrmals, in voller Länge oder auch in Auszügen, übersetzt es ins Französische, kommentiert es, verbindet es mit seinem eigenen Leben und verdichtet es auf diese Weise zum Kerngedanken des gesamten Kapitels und darüber hinaus – da von diesem Ka-

²³⁴ Vgl. GV, 11 u. EV, 312.

²³⁵ Vgl. NR, 30 und EV, 300.

²³⁶ Vgl. MB, 109 und EV, 315f.

²³⁷ Primo Levi: »La tregua« (1963), in: ders.: *Opere*, Bd. 1, Torino: Einaudi, S. 423.

pitel ja das Schreiben seinen Ausgang nimmt – zum Ursprungsmoment dieses Schreibens schlechthin. Wesentlich in der Aussage Primo Levis ist die Umkehrung von Leben und Traum²³⁸ und die Wahrnehmung des Lagers als einzige Realität. Lager und Normalität stehen sich – so Christian Angerer – als »völlig inkommensurable Welten gegenüber, die sich nicht verbinden lassen zu *einem* Leben«. ²³⁹ Der Gedanke zieht sich durch alle Texte Sempruns, ²⁴⁰ in *L'écriture ou la vie* veranschaulicht er schließlich die Wahrheit desjenigen, der wie Primo Levi oder Jorge Semprun das Lager überlebt hat, und wird zu einem textorganisierenden Motiv ausgebaut. ²⁴¹ Besonders an so prekären Tagen wie dem Jahrestag der Befreiung wird das Missverhältnis zwischen den beiden Welten spürbar:

La soirée du samedi 11 avril 1987 fut comme sont les soirées lorsque ces souvenirs s'imposent, prolifèrent, dévorant le réel par une procédure de métastases fulgurantes. [...] Elle fut partagée entre un bonheur de surface – je dînais ce soir-là avec des amis chers – et l'angoisse profonde qui m'emmurait. Ce fut un espace partagé en deux territoires, brutalement. Deux univers, deux vies. Et je n'aurais su dire, sur le moment, laquelle était la vraie, laquelle un rêve. (EV, 303)

Die von der Erinnerung ausgehende Bedrohung veranschaulicht Semprun mit dem Hinweis auf Juan Larrea, seiner Figur aus *La montagne blanche*, die aufgrund des Textarrangements als literarischer Vorgänger Primo Levis²⁴² und als Alter ego²⁴³ Sempruns gelten kann. Er vermischt dabei ganz bewusst Wirklichkeit und Fiktion und führt so vor, wie Literatur Erklärungsmuster für die Realität bieten kann: Mithilfe Juan Larreas, ausge-

²³⁸ Dieser Gedanke findet sich in fast allen Texten Sempruns. Einzig in *Le grand voyage* ist die Vorstellung, das eigene Leben bloß geträumt zu haben, noch nicht vorhanden: Semprun spricht dort zwar mehrmals von einem »sentiment d'irréalité«, aber nicht von der Umkehrung von Traum und Leben. Es ist wohl die Identifikation mit dem Marxismus, die dem Ich dort noch ein höheres Maß an Selbstsicherheit verleiht. Hingegen wird die Vorstellung in *Quel beau dimanche!* so virulent, dass sie das eigene Ich fortzuspülen droht: »La vie n'était pas un songe, ô non! c'est moi qui l'étais. Et davantage: le songe de quelqu'un qui serait mort depuis longtemps.« (QBD, 138) Ihre Auflösung findet die Metapher schließlich in *Le mort qu'il faut*, wo Semprun die Hintergründe seiner Ich-Problematik thematisch werden lässt.

²³⁹ Angerer: »Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung«, S. 71.

²⁴⁰ Wie bedeutsam das Zitat aus *La tregua* für Semprun ist, bestätigt sich auch in *L'algarabie* (S. 188 f.) und in *La montagne blanche* (S. 199).

²⁴¹ Siehe Punkt 2.2 dieses Kapitels.

²⁴² Richard Fabers These, Semprun wollte mit *La montagne blanche* die beiden späten Auschwitz-Opfer Primo Levi und Jean Améry ehren, mag zwar auf Letzteren zutreffen, ist im Falle von Primo Levi aber aufgrund der zeitlichen Gegebenheiten nicht überzeugend. (Vgl. Richard Faber: *Erinnern und Darstellen des Unauslöschlichen. Über Jorge Semprúns KZ-Literatur*, Berlin: édition tranvía 1995, S. 23 f., Fußnote 32)

²⁴³ Explizit heißt es: »Il [Juan Larrea, Anm.] s'était suicidé, mort à ma place, quelques années plus tard, dans les pages de *La montagne blanche*.« (EV, 317)

stattet mit seinem eigenen Erfahrungshintergrund sowie der Lektüre von Levis Büchern, versucht er den realen Selbstmord Primo Levis begreifbar zu machen und die Gefahr, die von der Lagererfahrung immer wieder ausgeht, zu beschreiben. Er montiert eine Stelle aus *La montagne blanche*, in der die letzten Stunden Juan Larreas beschrieben werden, bevor dieser seinem Leben ein Ende setzt und sich in die Seine stürzt:²⁴⁴

La veille de son suicide, le samedi 24 avril 1982, Juan Larrea s'était souvenu, soudainement. Il avait cru, pourtant, qu'il parviendrait à prendre sur soi, cette fois encore. Il avait décidé de ne rien dire, du moins. Garder pour soi l'angoisse nauséuse, lorsque la fumée de la centrale de Porcheville, dans la vallée de la Seine, lui avait rappelé celle du crématoire de l'Ettersberg, jadis. Garder, enfouir, refouler, oublier. Laisser cette fumée s'évanouir en fumée, ne rien dire à personne, n'en pas parler. Continuer à faire semblant d'exister, comme il l'avait fait tout au long de toutes ces longues années: bouger, faire des gestes, boire de l'alcool, tenir des propos tranchants ou nuancés, aimer les jeunes femmes, écrire aussi, comme s'il était vivant. Ou bien tout le contraire: comme s'il était mort trente-sept ans plus tôt, parti en fumée. Comme si sa vie, dès lors, n'avait été qu'un rêve où il aurait rêvé tout le réel: les arbres, les livres, les femmes, ses personnages. À moins que ceux-ci ne l'eussent rêvé lui-même.²⁴⁵ (EV, 315f.)

Die Stelle verdeutlicht, wie prekär der Zustand des Überlebenden immer wieder ist. Anders als Juan Larrea gelingt es Semprun jedoch, die bedrohliche Erinnerung zu kanalisieren: Indem ihm nun das Schreiben zur Lebensaufgabe und die Lagererfahrung zur Antriebsfeder dieses Schreibens geworden ist, vermag er die Vergangenheit zu zähmen und für ihn selbst lebbar zu machen. Der 11. April 1987 bzw. das Kapitel *Le jour de la mort de Primo Levi* bedeutet im Rahmen von *L'écriture ou la vie* den Anfang der schriftstellerischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Der Tod des italienischen Autors stellt dabei auf mehrfache Weise eine Verpflichtung dar, denn Primo Levi war für Semprun die Autorität des Sprechens über das Lager. Zwar unterscheidet sich Primo Levis Auschwitz-Erfahrung deutlich von jener Sempruns, die nachträgliche Beurteilung der Erfahrung und die retrospektive Einschätzung der tieferen Wahrheit des Erlebten, wie sie Levi beschreibt, ist für Semprun jedoch Grund genug, um sich gewissermaßen als geistigen Erben Primo Levis zu begreifen. Der Tod Levis hinterlässt eine Lücke, die er versuchen muss zu schließen. Deutlich zeichnet sich hier also das (neue) Selbstverständnis als Zeuge ab. Darüber hinaus wird Semprun nun bewusst, dass auch

²⁴⁴ Hier drängt sich der Verdacht auf, dass Semprun mit seinem Roman auch Paul Celan, einen der wichtigsten Dichter für ihn, ehren wollte.

²⁴⁵ Mit Ausnahme des ersten Satzes handelt es sich hierbei um ein (fast) wörtliches Zitat aus *La montagne blanche*. (Vgl. MB, 109f.)

sein Leben irgendwann zu Ende gehen wird, dass ihm also nur mehr ein begrenzter Zeitraum zur Verfügung steht, um – endlich – sein ganz persönliches Buchenwald-Zeugnis abzulegen.²⁴⁶

2.1.2 »... que ce livre soit encore à écrire ...«

Mit dem Todestag Primo Levis ist – auf der Ebene der Diskursoberfläche betrachtet – ein Wendepunkt erreicht, nunmehr beginnt sich der Text reflexiv dem Lager wiederanzunähern. Im darauf folgenden Kapitel – *Ô saisons, ô châteaux ...* – geht die Annäherung weiter, auch wenn dies zunächst unmöglich scheint. Semprun webt hier zwei Erzählstränge ineinander: die Verleihung des Prix Formentor für *Le grand voyage* am 1. Mai 1964 in Salzburg und einen Zwischenstopp in Zürich auf dem Weg nach Prag im Januar 1956. Mit letzterem Ereignis assoziiert er den Beginn seiner Entfernung von der KP: Zum einen erfolgt mehrmals der Hinweis darauf, dass wenige Wochen danach der XX. Parteitag der KPdSU stattfand, der ihn seiner Darstellung zufolge fundamental in seinem damaligen Selbstverständnis als Kommunist erschüttert hat,²⁴⁷ zum anderen erwähnt er den Parteiausschluss im Jahr 1964, der sich mehr oder weniger als logische Konsequenz daraus ergab. Die Beendigung des Lebens als Parteisolddat wird als notwendige Voraussetzung für die nunmehrige Existenz als Schriftsteller begriffen. Es heißt hierzu in aller Kürze: »Je ne raconterai pas cet épisode de ma vie qui a changé ma vie. Qui m'a d'une certaine façon, rendu à la vie.« (EV, 345) Erstens habe er dies schon in *Autobiografía de Federico Sánchez* erledigt, und zweitens kommt aus der Sicht der späten achtziger Jahre und im Kontext von *L'écriture ou la vie* ohnehin dem Ereignis der Preisverleihung eine viel wichtigere Bedeutung zu: Der Moment, in dem ihm die spanische Ausgabe von *Le grand voyage* überreicht wird, wird rückblickend als zentral erachtet, schließlich handele es sich

²⁴⁶ Das, was sich aus diesem Kapitel über Sempruns nunmehriges Selbstverständnis herauslesen lässt, bleibt auch für die späteren Darstellungen in *Le retour de Carola Neher* und *Le mort qu'il faut* bestimmend. (Siehe hierzu Kap. Identitätskonzepte, Punkt 3)

²⁴⁷ Auf diesem Parteitag wurden durch Nikita Chruschtschow erstmals die Verbrechen Stalins thematisiert. Jorge Sempruns Bruder Carlos, der selbst nach Bekanntwerden derselben aus der KP austrat, vertritt in seinem Buch *Franco est mort dans son lit* allerdings eine etwas andere Sicht der Dinge als Jorge Semprun. Er beschreibt den Dialog mit seinem Bruder alias Federico Sánchez in einer Mischung aus direkter und erlebter Rede: »D'ailleurs, il n'avait nullement été ébranlé par le XXe congrès, théoriquement nul, d'après lui. Et les massacres? Il ne faut rien exagérer et cela prouve, par contre, notre capacité d'autocritique et de renouvellement.« (Carlos Semprun Maura: *Franco est mort dans son lit*, Paris: Hachette 1980, S. 51.; vgl. auch: Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 182 f.)

dabei um keine bloße Veränderung im Leben («cet épisode de ma vie qui a changé *ma* vie» [EV, 345; Kursivierung M.N.]), sondern vielmehr um den Augenblick des Übertritts in ein gänzlich anders geartetes Leben: »Je sais qu'à cet instant ma vie change: que je change *de* vie.« (EV, 344; Kursivierung M.N.) – Was war geschehen?

Während der feierlichen Zeremonie überreichten die verschiedenen anwesenden Verleger dem Preisträger ein Exemplar des ausgezeichneten Buches in der jeweiligen Übersetzung. Da das franquistische Regime die spanische Version zensuriert hatte, ließ es der Verleger Carlos Barral in Mexiko drucken. Zur Preisverleihung war es jedoch noch nicht fertig, weshalb ihm Barral ein symbolisches Exemplar, bestehend aus lauter unbedruckten Blättern, überreichte.²⁴⁸ Das Erschreckende an dem leeren Buch ist für Semprun nun nicht die Tatsache der spanischen Zensur, sondern das Zeichen, das er dahinter erkennt: Er assoziiert die weißen Seiten mit Schnee, dem – wie später zu zeigen sein wird – Symbol der unvergänglichen Erinnerung an Buchenwald²⁴⁹ und interpretiert das unbedruckte Buch als Aufforderung, sich immerfort mit der Lagererfahrung auseinander zu setzen:²⁵⁰

[...] rien ne m'était encore acquis. Ce livre que j'avais mis près de vingt ans à pouvoir écrire, s'évanouissait de nouveau, à peine terminé. Il me faudrait le recommencer: tâche interminable, sans doute, que la transcription de l'expérience de la mort. (EV, 381)

Auf den ersten Blick scheint die Auslöschung des Buches einen radikalen Angriff auf die Identität des Autors darzustellen, ist es doch die Muttersprache, die davon betroffen ist: »Elle [la neige, Anm.] a effacé la langue originaire, enseveli la langue maternelle.« Allerdings hatte Semprun das Buch ja nicht auf Spanisch geschrieben, wie diese Sprache überhaupt ihren identitätsstiftenden Status der Ursprünglichkeit für ihn bereits eingebüßt

²⁴⁸ Vgl. hierzu die Notiz mit der Überschrift »Gala-Abend in Hellbrunn« in den *Salzburger Nachrichten*: »Der Träger des ›Prix Formentor‹ 1963, Jorge Semprun, erhielt bei dieser Gelegenheit dreizehn verschiedensprachige Ausgaben seines Werkes überreicht. Notabene: Die spanische Ausgabe war als Blindband (mit lauter leeren Seiten) darunter, weil die Madrider Zensur die Drucklegung verboten hat. (Das Buch erscheint auf Spanisch nun demnächst in Mexiko.)« (*Salzburger Nachrichten*, 2. 5. 1964, S. 5)

²⁴⁹ Siehe unten Punkt 2.2.3.

²⁵⁰ Vgl. hingegen die Interpretation Hermann Krapoths, der davon ausgeht, Semprun sehe darin ein Zeichen für die »Vergeblichkeit des Schreibens und die Unmöglichkeit, ein einmal Erreichtes festhalten zu können. (Krapoth: *Schreiben im Zeichen des Todes*, S. 515) Von »Vergeblichkeit des Schreibens« ist allerdings im Text nirgendwo die Rede, ganz im Gegenteil, zieht Semprun doch umgehend den Schluss: »Il me faudrait le recommencer.« (EV, 351)

hat:²⁵¹ »Pour ma part, j'avais choisi le français, langue de l'exil, comme une autre langue maternelle, originaire. Je m'étais choisi de nouvelles origines. J'avais fait de l'exil une patrie.« (EV, 353) Das heißt, der ›Schnee von Buchenwald‹ kann zwar seine frühere Identität in Frage stellen, sein gegenwärtiges Ich kann dadurch aber nicht ausgelöscht werden. Denn für das gegenwärtige Ich ist die französische Sprache zur zweiten Muttersprache geworden – und diese neue, freiwillig gewählte Herkunft vermag auch der von der Lagererfahrung ausgehenden Bedrohung standzuhalten. Möglich ist dies, weil die französische Sprache für Semprun in erster Linie Literatursprache ist: seine eigene Literatursprache und darüber hinaus für ihn *die* Literatursprache schlechthin. Und nur aufgrund dieser Definition kann die französische Sprache ihre Kraft ausüben, sodass schließlich der Angriff der Vergangenheit in eine Herausforderung umgedeutet werden kann: »J'en aime l'augure et le symbole: que ce livre soit encore à écrire, que cette tâche soit infinie, cette parole inépuisable.« (EV, 354)

Die Kraft, die Semprun literarischer Sprache zuschreibt, liegt in ihrer schöpferischen Art, der Realität ein modellbildendes und gedächtnisstiftendes System zur Seite zu stellen, das zudem kommunikativen Charakter aufweist. Denn damit die Umdeutung des Angriffs in eine Herausforderung überhaupt funktionieren kann, muss das in Buchenwald Erlebte in der Erinnerung tatsächlich jene Transformation erfahren, die ihre traumatische Seite – im doppelten Wortsinn – *aufzuheben* erlaubt, und genau das wird mit Hilfe der Literatur möglich. Bereits in *Quel beau dimanche!* gestaltete Semprun die französische Sprache ja zu seinem ganz persönlichen Ort aus: Die befreiende Wirkung der Sprache Giraudoux' eröffnete ihm dort eine neue Sicht auf sein Ich; in *L'écriture ou la vie* wird dies nun verstärkt: Hier ist es die (französische) Poesie, die geradezu als Lebenselixier fungiert. Ihre Kraft macht selbst die Lagererfahrung und damit den Tod erträglich, darin liegt der Hauptgrund, warum die Auslöschung des Schreibens als Herausforderung angenommen werden kann. Wie dies funktioniert, führt Semprun am Ende dieses zweiten Schrittes der Wiederannäherung vor: Die qualvollen Erinnerungen haben sich Jahrzehnte nach der Rückkehr aus Buchenwald verändert, das Schreiben ist endlos, aber möglich. Der Schrecken der Vergangenheit wird durch hoffnungsvolles neues Leben abgemildert: Die Geschichte, mit der die weißen Seiten

²⁵¹ Vgl. Klinkert: *Quand la neige d'antan efface la langue originaire*, S. 137. Wie Thomas Klinkert zeigt, ist aus der Sicht von *L'écriture ou la vie* die identitätsstiftende Funktion der Muttersprache letztlich durch die Lagererfahrung ersetzt worden. Dass sich der Prozess der Identitätsfindung jedoch insgesamt viel komplizierter darstellt, als dies aus der Sicht von *L'écriture ou la vie* hervorgeht, wird in der Analyse der Identitätskonzepte zu zeigen sein.

gefüllt werden sollen, wird – so wie *L'écriture ou la vie* – der dreijährigen Cécilia Landman gewidmet werden. Die Reaktion des Kindes zeigt symbolhaft die Kraft der poetischen Sprache:

Cécilia avait trois ans, je l'avais dans mes bras, je lui récitais des poèmes. C'était la meilleure façon de la calmer, le soir, d'apaiser ses inquiétudes nocturnes, son refus du sommeil néantisant. Je lui récitais Ronsard, Apollinaire, Aragon. Je lui récitais aussi *Le voyage*, de Baudelaire, c'était son poème favori. (EV, 354f.)

Dasselbe Gedicht – Baudelaires *Le voyage* – hatte Semprun in Buchenwald auch für den sterbenden Maurice Halbwachs rezitiert (vgl. EV, 37).²⁵² Indem gerade dieses Gedicht nun auf die nächste Generation und damit auf das zukünftige Leben übertragen wird, wird retrospektiv auch der Tod von Halbwachs abgemildert. Baudelaires Gedicht stellt die Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Zukunft, zwischen dem Tod und dem Leben her, und tritt so der Sinnlosigkeit des Todes entgegen:

Je récitais à la petite fille les vers qui étaient une incitation au voyage de la vie et il me semblait que le visage de Halbwachs se détendait. Dans mon souvenir, une grande paix semblait illuminer son regard, ce dimanche d'autrefois. Je tenais dans mes bras Cécilia Landman, ma radieuse petite quarteronne juive, dans le cœur battait du sang de Czernowitz, ville natale de Paul Celan, et les souvenirs atroces semblaient s'apaiser. (EV, 355)²⁵³

Die friedliche, fast idyllische Stimmung am Ende dieses Kapitels steht jedoch auf tönernen Füßen. Die Geschichte, die Semprun der kleinen Cécilia widmen will und die er in den letzten Zeilen evoziert, soll die des jüdischen Kindes Jerzy Zweig sein, das in Buchenwald gerettet wurde: »J'écrirai pour elle, dans les pages blanches du *Grand voyage*, l'histoire de Jerzy Zweig, l'enfant juif que nous avons sauvé [...]« (EV, 355) Damit begibt er sich aber auf ein für ihn höchst gefährliches Terrain, denn um die Rettung des jüdischen Kindes durch die Kommunisten in Buchenwald rankt sich ein ebenso großer – von kommunistischer Seite – propagierter Mythos wie um die Befreiung des Lagers.²⁵⁴ Selbst wenn Semprun hier

²⁵² Siehe hierzu Kap. Identitätskonzepte, 3.2.

²⁵³ Hier zeigt sich, dass in weiterer Folge nicht nur französische Poesie, sondern Poesie im Allgemeinen die ihr von Semprun zugeschriebene Funktion übernimmt.

²⁵⁴ Maßgeblich dafür verantwortlich ist der sehr erfolgreiche Roman *Nackt unter Wölfen* von Bruno Apitz, der zum »Grundbuch der vermeintlichen Gründungsgeschichte der DDR aufrücken [konnte]«. (Taterka: *Dante Deutsch*, S. 153) Was Apitz ausspart, ist die Tatsache, dass für das gerettete Kind Jerzy Zweig ein anderes, der Sinto Willy Blum, auf die Transportliste gesetzt wurde. Wiewohl der Roman m. E. nicht auf die Geschichte der Rettung des jüdischen Kindes reduziert werden kann, sondern diese Geschichte vielmehr die Folie für das eigentliche Thema – die Möglichkeiten und Grenzen des Widerstands und der internen Lagerorganisation in Buchenwald – bildet, wird das Buch vor

eine andere, weniger ideologisierte Version der Geschichte vor seinem geistigen Auge haben mag, ruft der Gedanke daran die in *L'écriture ou la vie* bisher so erfolgreich verdrängten Erinnerungen an seine kommunistische Vergangenheit auf den Plan. Dass es ihm tatsächlich möglich sein würde, die Geschichte des jüdischen Kindes zu schreiben, erweist sich als kurze, aber folgenreiche Illusion. Diese Geschichte schreiben zu können – wie auch immer sie aussehen hätte sollen – hieße, die eigene Vergangenheit tatsächlich bewältigt zu haben. Das aber ist ein bloßer Wunschtraum. Der erste Satz des nächsten und zugleich letzten Kapitels von *L'écriture ou la vie* liest sich wie eine Antwort darauf: »Non, il n'a pas écrit ça!« (EV, 356) – und er wird sie auch nicht schreiben, ließe sich ergänzen. Denn immer noch ist es die Erfahrung, die dem Autor die Bedingungen seines Schreibens diktiert. Das wird sich nun im letzten Kapitel des Buches zeigen, wo die Hoffnung auf ein Ende der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nachhaltig zerstört wird.

2.1.3 »... ce rêve qui avait été ma vie, qui sera ma vie«

Sowohl die Widmung (»À Cécilia, pour la merveille de son regard«) als auch der Titel des Buches hätten anfänglich anders ausfallen sollen. Im Kapitel *Le jour de la mort de Primo Levi* heißt es hierzu:

J'y écrivis aussitôt le titre du nouveau livre. [...] Je l'écrivis au feutre gras: L'ÉCRITURE OU LA MORT ... À la quinzaine de feuillets écrits ce samedi 11 avril 1987, agrafés ensemble, qui allaient attendre dans ce dossier un temps indéterminé que je les reprenne, j'ajoutai une note. Un prénom, plutôt. Un seul prénom en lettres capitales, souligné plusieurs fois: LAURENCE, écrit sur une fiche blanche. (EV, 299)

Am Beginn des abschließenden Kapitels *Retour à Weimar* ruft Semprun den geplanten Titel nun noch einmal in Erinnerung (vgl. EV, 358) – doch trotz der erneuten Bekräftigung bezeichnet der tatsächliche Titel schließlich das genaue Gegenteil: Aus »la mort« wurde »la vie«. Der Grund für

alles im Zusammenhang mit der Rettungsaktion rezipiert. (Vgl. Bruno Apitz: *Nackt unter Wölfen*, Berlin: Aufbau TB Verlag 1998 [1959]) Hart damit ins Gericht geht Ruth Klüger in ihrem Erinnerungsbuch *Weiter leben*: »In Buchenwald gibt es ein metallenes Schild am alten Verwaltungsgebäude, das die Rettung eines jüdischen Kindes, beim Namen genannt, wenn auch nicht als jüdisch identifiziert, festhält und feiert. Es gibt auch einen Roman über die Rettung dieses Kindes. [...] Die Agitprop-Burschen, die das Schild vom geretteten Kind anbrachten, infantilisierten, verkleinerten und verkitschten damit den großen Völkermord, die jüdische Katastrophe im 20. Jahrhundert. Das ist mir der Inbegriff von KZ-Sentimentalität. Und der Roman über dieses Kind ist trotz der Achtung, die er genießt, ein Kitschroman.« (Klüger: *Weiter leben*, S. 74f.)

die radikale Veränderung wird nirgends expliziert, allerdings lässt sich die Umkehrung der Vorzeichen an der Gestaltung dieses Kapitels – in dem die Wiederannäherung an das Lager nun vollzogen wird – ablesen. Zunächst setzt sich die optimistische Haltung, die das Ende des vorhergehenden Kapitels kennzeichnete, fort. Der immer wiederkehrende Traum vom Lager hat sich nun, Jahrzehnte später, grundlegend verändert: Statt des Befehls »Krematorium, ausmachen!«, der bis zu diesem Zeitpunkt ständiger Bestandteil des Traumes war, ertönt nun die Stimme Zarah Leanders, die an den Sonntagen in Buchenwald über Lautsprecher zu hören war. Semprun zieht daraus den Schluss, dass nun, nach beinahe fünfzig Jahren, die Zeit gekommen sei, um das ehemalige Lager zu besichtigen: »Je me suis alors réveillé. J'avais compris le message que je m'envoyais à moi-même, dans ce rêve transparent.« (EV, 358) Es scheint tatsächlich und trotz allem, vielleicht sogar wider Erwarten, der Zeitpunkt gekommen zu sein, an dem die Auseinandersetzung mit dem Tod ein Ende finden könnte. Semprun muss sich dem Ort des Todes nun auch räumlich annähern, um sein Buch – zu verstehen auch symbolisch als Gesamtheit seines Schreibens über Buchenwald – abschließen zu können. Für einen kurzen Moment wird dieser Wunsch Realität, als Semprun, auf dem ehemaligen Appellplatz stehend, Rückschau auf sein Leben hält:

Avais-je le cœur pur, désormais? M'étais-je assez déprimé de moi-même? J'en ai eu l'impression, à cet instant. Toute ma vie m'était devenue transparente, dans une sorte de vertige bienheureux. J'avais eu vingt ans ici, c'est ici que ma vie s'accomplissait, par ce retour à l'époque où elle n'avait été que de l'avenir. (EV, 379)

Vom ersten Satz dieses Kapitels an taucht jedoch ein ›Störfaktor‹ auf, der sich leitmotivartig durch diese Seiten zieht und gravierende Veränderungen erahnen lässt, die das Projekt des Abschließens der Vergangenheit ins Wanken bringen: »Non, il n'a pas écrit ça! [...] Il n'a pas écrit ›étudiant‹, mais tout autre chose!« (EV, 356), »Das hat er nicht eingeschrieben, Student ... Etwas ganz anderes hat er geschrieben ...« (EV, 362, Kursivierung im Text) – solche und ähnliche Gesprächsfragmente durchkreuzen die Darstellung. Bei seinem Besuch des ehemaligen Konzentrationslagers erfährt Semprun, dass er sein Überleben höchstwahrscheinlich der einfachen Tatsache verdankt, als Stukkateur statt als Student in die Aufnahmelisten eingetragen worden zu sein: Er erinnert sich, dass ihn der Funktionshäftling bei der Aufnahme eindringlich beschworen hatte, einen handwerklichen Beruf anzugeben; er selbst aber hatte darauf beharrt, Student zu sein.²⁵⁵ Doch trotz seiner überheblichen Haltung hatte

²⁵⁵ Vgl. die Darstellung der Szene an einer früheren Stelle in *L'écriture ou la vie* (EV, 116f.) sowie in *Quel beau dimanche!* (QBD, 95).

ihn der Schreiber offensichtlich als ›Facharbeiter‹ deklariert und ihn so möglicherweise vor dem Tod in einem Außenlager gerettet.²⁵⁶ Bis zum Zeitpunkt des Besuches in Buchenwald wusste Semprun nichts von diesen Umständen, nun lässt die Erkenntnis das eigene Überleben plötzlich in einem anderen Licht erscheinen. Er reflektiert:

Être en bonne santé, curieux du monde et connaître l'allemand: la chance ferait le reste, en effet. Toute ma vie – ma survie – j'avais pensé cela. Même quand je ne parlais pas de cette expérience. D'où mon incapacité à ressentir un sentiment de culpabilité. Coupable d'être vivant? Je n'ai jamais éprouvé ce sentiment – ou ressentiment? – tout en étant parfaitement capable de le concevoir, d'en admettre l'existence. D'en débattre, donc.

Mais ce dimanche de mars, en 1992, sur la place d'appel de Buchenwald, l'apparition de la fiche établie le jour de mon arrivée, et ce mot incongru, *Stukkateur*, m'obligeaient à une nouvelle réflexion. (EV, 358)

Semprun hatte bis zu diesem Zeitpunkt das bei so vielen Überlebenden verbreitete Gefühl der eigenen Schuldhaftigkeit immer vehement zurückgewiesen.²⁵⁷ Auf einer expliziten Ebene wird er diese Haltung auch noch

²⁵⁶ Im namentlich nicht gekennzeichneten Bericht über die Tätigkeit der Arbeitsstatistik, der wahrscheinlich vom Kapo der Arbeitsstatistik, Willi Seifert, im April/Mai 1945 verfasst wurde, heißt es: »Zugänge wurden automatisch Baukommandos, auch Steinbruch zugeteilt. Es galt Mittel und Wege zu finden, wann, wie und wo den Leuten bessere Arbeitskommandos zugewiesen werden konnten. Es wurde vor allen Dingen ein gut funktionierender Verbindungsdienst zwischen den einzelnen Nationen eingerichtet, zum Teil auf direktem Weg oder über einen zentralen Verbindungsmann. Bei Kameraden mit gesuchten Fachkenntnissen, wie Schlossern, Mechanikern, Elektrikern, Tischlern usw., war es nicht so schwer, sie unterzubringen, sei es in der DAW oder später in den Gustloff-Werken. Wenn es sich dabei auch größtenteils um kriegswichtige bzw. Rüstungsbetriebe und soweit uns noch bekannt wurde auch um Geheimbetriebe handelte, so war es zum Ersten wichtig, die Leute in Kommandos und Betriebe unterzubringen, wo sie weniger unter dem SS-Terror zu leiden hatten, weniger den schlechten Witterungsverhältnissen ausgesetzt waren und wo sie auch teilweise nicht an dem fast unerträglichen Appellstehen teilzunehmen brauchten. Damit wurde Tausenden das Leben gerettet.« (Niethammer: *Der ›gesäuberte‹ Antifaschismus*, S. 215 f.)

²⁵⁷ Vgl. hierzu beispielsweise die Aussagen Primo Levis, der über die Komplexität dieses Gefühls reflektiert: »Hai vergogna perché sei vivo al posto di un altro? Ed in specie, di un uomo più generoso, più sensibile, più savio, più utile, più degno di vivere di te? Non lo puoi escludere: ti esami, passi in rassegna i tuoi ricordi, sperando di ritrovarli tutti, e che nessuno di loro si sia mascherato o travestito; no, non trovi trasgressioni palesi, non hai soppiantato nessuno, non hai picchiato (ma ne avresti avuto la forza?), non hai rubato il pane di nessuno; tuttavia non lo puoi escludere. È solo una supposizione, anzi, l'ombra di un sospetto: che ognuno sia il Caino di suo fratello, che ognuno di noi (ma questo volta dico ›noi‹ in un senso molto ampio, anzi universale) abbia soppiantato il suo prossimo, e viva in vece sua. È una supposizione, ma rode; si è annidata profonda, come un tarlo; non si vede dal di fuori, ma rode e stride. [...] L'amico religioso mi aveva detto che ero sopravvissuto affinché portassi testimonianza. L'ho fatto, meglio che ho potuto, e non avrei potuto non farlo; e ancora lo faccio, ogni volta che se ne presenta l'occasione; ma il pensiero che questo mio testimoniare abbia potuto fruttarmi da solo il

in *Le mort qu'il faut* vertreten, wo es heißt: »Je devrais me sentir coupable d'avoir eu de la chance, celle de survivre, en particulier. Mais je ne suis pas doué pour ce sentiment-là, si rentable pourtant, littérairement.« (MF, 16) Implizit ist der Gedanke seinem Werk jedoch seit *Quel beau dimanche!* eingeschrieben: Der Erinnerungsstrom am Ende dieses Textes mit dem mehrmaligen Verweis auf *Absalom, Absalom!* und dem sowohl bei Faulkner als auch im biblischen Vorbild angesprochenen Brudermord²⁵⁸ sowie auf Bruno Bettelheims Essay *Survivre* lässt darauf schließen, dass für Semprun sein eigenes Überleben nicht so unproblematisch ist, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Gerade seine Tätigkeit in der Arbeitsstatistik, die daraus resultierenden Privilegien und Handlungsspielräume, die er in *Quel beau dimanche!* beschreibt, erscheinen vor diesem Hintergrund zweideutig. Außer Zweifel steht, dass er selbst vom kommunistischen Netzwerk in Buchenwald profitiert hat, es in weiterer Folge aktiv weitergesponnen hat – und dass dadurch anderen Häftlingen unter Umständen lebensrettende Maßnahmen nicht zuteil wurden.²⁵⁹

Die Begebenheit auf dem Appellplatz im März 1992 macht ihm nun die tatsächlichen Ausmaße seines Glücks und – wie sich dann in *Le mort qu'il faut* zeigen wird – auch ein damit in Zusammenhang stehendes Schuldgefühl bewusst. Wäre er von dem kommunistischen Funktionshäftling bei der Aufnahme nicht als Stukkateur eingetragen worden, hätte möglicherweise auch er das Lager nicht überlebt. Diese Erkenntnis steht am Ende von *L'écriture ou la vie*. Was für eine fundamentale Neuorientierung für Semprun damit verbunden ist, wird durch die diskursive Umsetzung des Ereignisses in Form einer Pointe deutlich: Nachdem sich zuerst ein hoffnungsvolles Ende von »Sempruns deutscher Geschichte« abzeichnet, werden bisherige Gewissheiten durch die Erkenntnis einmal mehr zerstört. Das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit gerät erneut ins Wanken und begräbt alle Hoffnungen darauf, dass die Lagererfahrung jemals vollständig bewältigbar sein wird.²⁶⁰ Ganz am Ende des Buches

privilegio di sopravvivere, e di vivere per molti anni senza grossi problemi, mi inquieta, perché non vedo proporzione fra il privilegio e il risultato.« (Primo Levi: »I sommersi e i salvati« (1986), in: ders.: *Opere*, S. 714 ff.)

²⁵⁸ Der biblische Absalom ist der Mörder seines Bruders Amnon (vgl. 2. *Buch Samuel* 13,23); Faulkners Figur Henry Sutpen tötete seinen Halbbruder Charles Bon (vgl. Faulkner: *Absalom, Absalom!*). Siehe hierzu Kap. Identitätskonzepte, 2.3.

²⁵⁹ Vgl. beispielsweise das Fernsehinterview mit Laurent Perrin: *L'écriture ou la vie*, wo Semprun über die angewandten Strategie beim Zusammenstellen von Kommandos für Außenlager spricht.

²⁶⁰ In diesem Sinne ist der These von Mullor-Heymann zu widersprechen, die Sempruns Rückkehr nach Buchenwald als Vollendung seines Lebens betrachtet und das »absurde Glücksgefühl« hervorhebt, das die nunmehr abgeschlossene Ichfindung hervorruft. (Vgl.

steht demnach kein abgeklärter Erzähler, der seine Vergangenheit von einer erhöhten Position aus betrachtet, sondern der in die Todessphäre zurückgekehrte Semprun: Auf's Neue träumt er vom Lager und plötzlich wird der Traum zur einzigen Wirklichkeit: »Je ne rêvais plus, j'étais revenu dans ce rêve qui avait été ma vie, qui sera ma vie. J'étais dans le cagibi vitré de Ludwig G., le Kapo de la baraque des contagieux, à l'infirmerie de Buchenwald.« (EV, 393) Die Vergangenheit hat den Überlebenden wieder eingeholt, sein Schreiben hat ihn an den Ort des Todes zurückgebracht, fixieren oder *fest-schreiben* lässt sie sich jedoch nicht. Denn das geträumte oder erinnerte Lager am Ende des Textes ist ein verändertes; das nunmehrige Wissen um die Tat desjenigen, dem Semprun sein Überleben verdankt, stellt alles bisher Festgehaltene wieder in Frage; es zwingt zur neuerlichen Befragung des eigenen Lebens, des eigenen Ichs.

In diesem Sinne wird deutlich, dass der Text die entscheidende Wendung von *L'écriture ou la mort* zu *L'écriture ou la vie* erst durch dieses Ereignis bekommen hat, und diesem Text, so wie er sich schließlich präsentiert, ist die ganz am Ende erzählte Begebenheit bereits von Anfang an eingeschrieben.²⁶¹ Die *eine* Seite der Erkenntnis, die Semprun aus dem Handeln seines ›Lebensretters‹ zieht, schlägt die Brücke zurück zum Motto des Buches: »Une idée de la fraternité s'opposant encore au déploiement funeste du Mal absolu.« (EV, 388), korrespondiert mit dem Zitat aus André Malraux' *Le miroir des limbes*: »... je cherche la région cruciale de l'âme où le Mal absolu s'oppose à la fraternité.«²⁶² Der Text

Montserrat Mullor-Heymann: »Der verborgene Sinn einer absurden Sehnsucht: Jorge Semprun und Buchenwald«, in: Thomas Bremer/Jochen Heymann (Hg.): *Sehnsuchtsorte*, Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich, Tübingen: Stauffenburg 1999, S. 421–432, hier: S. 431f.) Allein die erneute Wendung zum Schluss zeigt, dass Sempruns Identitätssuche und -konzeption viel komplexer ist, selbst wenn man die Perspektive von *L'écriture ou la vie* auf sein gesamtes Werk überträgt.

²⁶¹ Das zeigt sich auch an mehreren Stellen im Text, an denen Semprun explizit darauf verweist, dass er das Buch ausgehend von der neuen Information wieder umschreiben musste: »Sur la place d'appel de Buchenwald, un jour du mois de mars 1992, je me suis réité à voix basse le poème d'Aragon. Je venais de découvrir qu'il me faudrait réécrire une bonne partie de mon récit.« (EV, 243) Deutlich wird dies auch an der Figur des Lieutenant Rosenfeld, mit dem Semprun 1945 in Weimar darüber diskutiert, wie er seine projektierte Erzählung über das Lager beginnen könnte. Am Ende der tatsächlichen Erzählung heißt es dann: »J'avais oublié l'escapade à Weimar avec Rosenfeld. À tel point l'avais-je oubliée que dans la première version de ce récit je n'en avais pas dit un mot. Il me faudrait réintroduire le lieutenant Rosenfeld dans mon récit de ces journées d'autrefois. Il me fallait réinventer Rosenfeld, en quelque sorte: le faire renaître du néant confus de ma mémoire obnubilée, abolie.« (EV, 363).

²⁶² André Malraux: »Le miroir des limbes«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hrsg. v. Marius-François Guyard, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1996, S. 788. Ebenso wie Semprun in *L'écriture ou la vie* integriert Malraux in dieses autobiographische Werk Teile seines frühen Romans *Les noyers de l'Altenburg*.

gelangt an sein Ende, und das Ende verweist gleichzeitig wieder auf den Anfang. Die Kreisstruktur von *L'écriture ou la vie* führt exemplarisch vor, dass Sempruns Erzählen über das Lager wie in einer endlosen Schleife immer wieder von neuem beginnen muss.

Was den konkreten Text *L'écriture ou la vie* (im Gegensatz zum symbolischen Text, der metonymisch für Sempruns gesamtes Werk steht) betrifft, bleibt jedoch die *andere* Seite der Erkenntnis ausgeklammert. Denn das, was Semprun mit der Vorstellung von ›fraternité‹ verbindet, vollzieht keinen wirklichen Zirkelschluss zwischen der Schlusspointe und dem Motto. Das humanistische Konzept der ›fraternité‹ erhält vielmehr am Ende noch eine zusätzliche Facette, die bis dahin nicht zu finden war: Das Gefühl der engen Zusammengehörigkeit mit den getöteten Kameraden, das den Text leitmotivisch durchzieht, bezog sich nämlich immer auf die Haltung, die Semprun gegenüber den anderen, insbesondere den ›Untergegangenen‹ einnimmt. Nun jedoch wird ihm bewusst, dass er auch sein eigenes Leben dieser Haltung, die ihm ein anderer entgegenbrachte, verdankt.

Diesen *anderen* Teil der Erkenntnis kann er sich wiederum nur schreibend aneignen, er ist jedoch in den bereits bestehenden Text nicht zu integrieren. Am Ende von *L'écriture ou la vie* zeichnet sich somit einmal mehr die Notwendigkeit eines neuen Textes ab – und dieser wird sich mit den Bedingungen des eigenen Überlebens auseinandersetzen müssen.

2.2 Zentrale Motive der Todesthematik

Die Kreisbewegung auf der Diskursoberfläche wird, berücksichtigt man die unterschiedlichen Zeitebenen des Textes, durch eine Bewegung von Wiederholung und Variation komplettiert, die sich durch den Einsatz verschiedener Motive ergibt. Die Motive bilden, so wie die Beschreibung der Zugfahrt bzw. des Sonntages in *Le grand voyage* und *Quel beau dimanche!*, den ›Motor‹ der Erzählung; sie bestimmen den Rhythmus des Textes und verknüpfen die zeitlich disparaten Erinnerungen zu einer »einzig langen Todesmeditation«. ²⁶³ *L'écriture ou la vie* funktioniert in dieser Hinsicht wie eine musikalische Komposition: ²⁶⁴ Motive fügen sich zu erkennbaren Themen, werden wiederholt und variiert – und ermög-

²⁶³ Krapoth: *Schreiben im Zeichen des Todes*, S. 508.

²⁶⁴ In *L'écriture ou la vie* verwirklicht Semprun damit jene Struktur, die er bereits seinem ersten Buch geben wollte. Im Kapitel *Le pouvoir d'écrire* heißt es über das erste Schreibprojekt: »La musique serait la matière nourricière [du livre que je voulais écrire]: sa matrice, sa structure formelle imaginaire. Je construirais le texte comme un morceau de musique, pourquoi pas?« (EV, 209).

lichen so ein flexibles Zusammenspiel der unterschiedlichen Zeitebenen. Durch diese Technik der Motivgestaltung können alle Bereiche des textuellen Gedächtnisraumes, in dem sich Erinnerungen und Texte – eigene wie fremde – aus über 50 Jahren befinden, miteinander in Kontakt treten.

Auf den ersten Blick scheint in *L'écriture ou la vie* der Erinnerungsprozess den Schreibprozess zu dominieren. Erinnerungen werden auf allen Ebenen angesiedelt, immer wieder unterbrochen, an einer späteren Stelle aufgenommen und weitererzählt. Der Erzähler folgt dabei dem assoziativ fortschreitenden Erinnerungsvorgang. Gleichzeitig werden die Erinnerungen jedoch durch die erkennbare Ordnung, die hinter der scheinbar freien Assoziation deutlich wird, genau strukturiert: Der von Semprun selbst konstatierte »désordre concerté« (EV, 28) des Textgebildes ist Ausdruck des reziprok zusammenwirkenden Erinnerungs- und Schreibprozesses. Die zeitliche Abfolge der Ereignisse tritt noch stärker in den Hintergrund als in *Quel beau dimanche!*, stattdessen wird eine durchgängige räumliche Perspektive eingeführt: Zeitlich unterschiedliche Ereignisse werden zum simultanen Nebeneinander im Gedächtnisraum, geordnet nach bestimmten Motivkomplexen. – Am Beispiel der drei Motivkomplexe ›Blick‹, ›Vögel, Flammen, Rauch‹ sowie ›Schnee‹ soll dies im Folgenden verdeutlicht werden.

2.2.1 *Der Blick*

Das Motiv des Blicks ist ein Grundmotiv, welches das ganze Buch strukturiert. Von der Widmung angefangen durchzieht das Motiv den Text bis zum letzten Kapitel. Vor allem aber das erste Kapitel – mit *Le regard* betitelt – steht ganz im Zeichen dieses Motivs, das hier entwickelt, begründet und in den verschiedenen Ausprägungen vorgestellt wird. Gleich der erste Satz des Buches lautet: »Il sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi: leur épouvante.« (EV, 13) Auf der nächsten Seite erfährt man, es ist der Blick des Häftlings Semprun, dem die drei Offiziere der Alliierten am Tag nach der Befreiung Buchenwalds begegnen, der sich in ihrem Erschrecken widerspiegelt: »C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, en fin, je dois avoir un regard fou, dévasté« (EV, 14), und einige Seiten später wird dann die Ursache für das Grauen genannt – der Entsetzen erregende Blick wird in direkten Zusammenhang mit der Todeserfahrung gebracht:²⁶⁵

²⁶⁵ Wie so oft arbeitet Semprun auch hier mit spannungserzeugenden Techniken: Der erste

Une idée m'est venue, soudain [...], la sensation, en tout cas, soudaine, très forte, de ne pas avoir échappé à la mort, mais de l'avoir traversée. [...] J'ai compris soudain qu'ils avaient raison de s'effrayer, ces militaires, d'éviter mon regard. Car je n'avais pas vraiment survécu à la mort, je ne l'avais pas évitée. Je n'y avais pas échappé. Je l'avais parcourue, plutôt, d'un bout à l'autre. J'en avais parcouru les chemins, m'y étais perdu et retrouvé, contrée immense où ruisselle l'absence. J'étais un revenant, en somme. (EV, 27)

Semprun begreift sich nicht als Überlebender, sondern als Wiedergänger (>revenant<), der den Tod im Lager (mit)erlebt hat. Diese Erfahrung spiegelt sich nun in seinen Augen wider und markiert eine unüberwindliche Distanz zwischen ihm und den von Außen kommenden.

In weiterer Folge findet sich der Blick in unterschiedlicher Ausprägung: Während die Begegnung mit dem Tod – sichtbar im Blick desjenigen, der im Lager war – bei den drei Offizieren Entsetzen hervorruft, ist unter den Häftlingen im Lager der >brüderliche Blick< Zeichen der kollektiven Todeserfahrung, und in Opposition dazu herrscht innerhalb der Lagerwelt der hasserfüllte Blick des SS-Obersturmführers, der trotz oder vielmehr wegen seiner erkennbaren Intention zu vernichten, den Überlebenswillen Sempruns provoziert.²⁶⁶ Am Ende des ersten Kapitels werden die verschiedenen Blicke dann enggeführt: Der brüderliche Blick in Verbindung mit dem Tod auf der einen Seite steht dem hasserfüllten Blick in Zusammengehörigkeit mit dem Leben auf der anderen Seite antithetisch gegenüber. Die Zuordnung von Leben und Tod ist im Lager zwar paradox, aber eindeutig, wohingegen nach der Befreiung der Blick der von außen Kommenden aufgrund der Ungewissheit verunsichert: »[...] à quoi me renvoie-t-il, le regard horrifié, affolé, des trois officiers en uniforme britannique? A quelle horreur, à quelle folie?« (EV, 39) Bereits an dieser Stelle lässt sich erahnen, dass die Paradoxie des Lagers eine lebenslange Deformation nach sich ziehen wird – eine Vermutung, die der Leser im Laufe des Textes an einem anderen, im ersten Kapitel nur angedeuteten,

Satz führt in medias res, ohne an dieser Stelle vom Leser verstanden werden zu können. Danach folgen verschiedene Einschübe, mehrmals unterbrochen durch die Wiederholung des Blickmotivs, und erst nach einiger Zeit wird das Rätsel des ersten Satzes aufgelöst. Der Einsatz des Motivs wirkt auf den ersten Seiten des Buches wie ein Tor, das sich nur langsam öffnet und den Leser erst nach und nach in das Universum des Lagers einführt. Das Blickmotiv stellt hier also auch eine ästhetische Verfahrensweise zur Erzeugung von Distanz dar: Es kann als eine Art >grille< verstanden werden, die Semprun zwischen seine Erfahrung und den Leser setzt und mit Hilfe derer er die Wahrheit des Lagers stückweise aufdecken kann. Zu der in dieser Hinsicht ähnlichen Vorgangsweise Robert Antelmes in *L'espèce humaine* vgl. Perce: *Robert Antelme ou la vérité de la littérature*, S. 96.

²⁶⁶ Vgl. Krapoth: *Schreiben im Zeichen des Todes*, S. 508f.

Motiv – der Umkehrung von Traum und Wirklichkeit – bestätigt finden wird.²⁶⁷

Welche Implikationen weist nun die Gestaltungsweise des Blickmotivs im ersten Kapitel von *L'écriture ou la vie* auf? Im Wesentlichen treffen hier drei Dimensionen zusammen, die über die Thematisierung des Blicks ihren Ausdruck finden: eine zeitliche, eine sozial-kommunikative und eine emotionale. Das im Lager Miterlebte ist ganz generell Voraussetzung für das Schreiben Sempruns, und das Sinnesorgan, das an diesem Miterleben zentral beteiligt war, ist das Auge. In dieser Hinsicht stellt das Eingangskapitel *Le regard* in einem übertragenen Sinn den Ausgangspunkt von Sempruns Zeugenschaft dar. Im Blick des Augenzeugen spiegelt sich nun das Erlebte wider; somit stellt sein Blick eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart her und weist – am Entsetzen der Offiziere und an der Reaktion Sempruns auf dieses Entsetzen ablesbar – in die Zukunft voraus. Gleichzeitig wird das Auge als primäres Medium der zwischenmenschlichen Kontaktherstellung und der Gefühlsmitteilung dargestellt, sei es im brüderlichen Blick unter den Häftlingen, im hasserfüllten Blick der SS oder im angstbesetzten Blick der Offiziere. Von grundlegender Bedeutung dabei ist, dass in der Augenmetaphorik immer schon der »Gedanke der Vermittlung«²⁶⁸ angelegt ist: Das Auge verbindet Innen- und Außenwelt, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie das Ich und die Anderen. Es wird bei Semprun sowohl als Seelen- und Gedächtnisspiegel als auch als Kommunikationsmittel eingesetzt und stellt insofern ein äußerstes variables Motiv dar, das offen für verschiedenste Inhalte und Bedeutungen ist.²⁶⁹

Im Vergleich zu den früheren Texten, wo der Blick zwar auch ein wichtiges Detail der Wahrnehmung war, aber nicht zu einem den Text organisierenden Motiv ausgebaut wurde, erscheint der Blick in *L'écriture ou la vie* stark aufgewertet. Das hängt zum einen mit der im Text deutlich zum Ausdruck kommenden Selbstdefinition Sempruns als Zeuge zusammen,²⁷⁰ zum anderen steht das Blickmotiv (in der genannten Verwendungsweise) in engem Zusammenhang mit der Konzentration auf individuelle Schicksale im Umfeld des Lagers, auf die im Rahmen der

²⁶⁷ Siehe oben 2.1.

²⁶⁸ Matthias Völcker: *Blick und Bild. Das Augenmotiv von Platon bis Goethe*, Bielefeld: Aisthesis 1996, S. 18.

²⁶⁹ »Die Offenheit speziell des Blickes für verschiedenste Inhalte, Bedeutungen, die mit ihm verbunden werden und die zu vermitteln man ihm unterstellt, kann deshalb für die Textauswertung nur gewinnbringend sein – ein Vorteil, den das Motiv der Augen beispielsweise vor räumlich-statischen Dingsymbolen besitzt.« (Ebd., S. 14)

²⁷⁰ Siehe hierzu Kap. Identitätskonzepte, 3.2.

Untersuchung zur textimmanenten Poetik von *L'écriture ou la vie* genauer eingegangen wird.

In struktureller Hinsicht stellt das Blickmotiv, nachdem es im ersten Kapitel entwickelt wurde, im weiteren Textverlauf eine ästhetische Verfahrensweise der Fokussierung dar, mit deren Hilfe die verschiedenen Erinnerungen perspektiviert und miteinander verknüpft werden. Beispielsweise taucht es in der Erinnerung an die Tötung eines deutschen Soldaten während der Zeit im Widerstand auf (»ce gamin blond aux yeux bleus« [EV, 49]), in der Erinnerung an die Aufnahmeformalitäten bei der Ankunft im Lager (»Un regard prodigieusement bleu, prodigieusement triste aussi« [EV, 116]) oder in der Beschreibung der Begebenheiten bei der Rückkehr nach Buchenwald (»J'ai cherché le regard du quadragénaire barbu et mélancolique. Une lueur y brillait, nouvelle. Une sorte de fierté virile illuminait son regard.« [EV, 384]). In all diesen Erinnerungen spielt der Blick eine entscheidende Rolle und kommuniziert auf indirekte Weise die Komplexität der menschlichen Seele. Immer geht es in diesen Stellen um grundlegende moralische Fragen von Leben und Tod, so dass umgekehrt betrachtet die über das Blickmotiv verknüpften Erinnerungen wie Reflexionen und Variationen dieses einzigen Themas erscheinen. Die verschiedenen Formen des Blicks werden sowohl zu einem individuellen Gedächtnis des Todes als auch zum Ausdruck des Lebens.

2.2.2 *Vögel, Flammen, Rauch*

Steht das erste Kapitel des Buches im Zeichen des Blicks, so beginnt das zweite mit der Fokussierung einer Stimme – das Hören löst das Sehen ab. Die Sinne und die Darstellung von Sinneseindrücken spielen in *L'écriture ou la vie* eine bedeutende Rolle: sowohl auf der Ebene des erzählten Geschehens in ihrer Funktion als Erinnerungsbewahrer als auch als Stilmittel des Textes, durch das der Leser emotional berührt werden soll. Beide Aspekte kommen u. a. in der Erinnerung an die Abwesenheit der Vögel, an die dem Krematorium entsteigenden Flammen, an den Rauch sowie an den Geruch nach verbrannten Menschenkörpern zu tragen. Diese im Gedächtnis gespeicherten Eindrücke der Lagererfahrung werden ebenso wie der Blick zu Motiven ausgestaltet, die aufgrund ihrer thematischen Nähe zu einem Motivkomplex zusammengefasst werden können. Dieser umfasst den Text wie eine Klammer: »Plus d'oiseaux, dis-je, poursuivant mon idée. La fumée du crématoire les a chassés, dit-on. Jamais d'oiseaux dans cette forêt ... [...] L'odeur de chair brûlée, c'est ça!« (EV, 15 f.), erklärt Semprun einem der drei Offiziere bei deren Ankunft in Buchenwald. Die

vom Rauch und dem Geruch nach verbrannten Menschenkörpern vertriebenen Vögel bezeugen mit ihrer Abwesenheit die ständige Präsenz des Todes und damit auch die Abnormalität der Lagerwelt.²⁷¹

Im Kapitel *Le lieutenant Rosenfeld* wird dieser Motivkomplex als dominante Erzählstrategie eingesetzt. Die Ebene der Haupthandlung wird von zahlreichen Rückblenden und Reflexionen unterbrochen; die wiederholte Bezugnahme auf das Vogel-Motiv wirkt jedoch integrierend und erzeugt so ein Kontinuum. Im Zusammenhang mit den Vögeln zeigt sich der für Semprun unmögliche Übergang in die Normalität: Während eines Besuches mit Rosenfeld in Weimar kurz nach der Befreiung Buchenwalds ist er vom Gesang der Vögel, dem symbolischen Neubeginn des Lebens, überwältigt. Gleichzeitig sehnt er sich jedoch zurück zu seinen Kameraden nach Buchenwald, das bereits zu seinem Ort geworden ist.

Am Ende des Buches schließt sich die Klammer: Als Semprun fast fünfzig Jahre später dem ehemaligen Konzentrationslager einen Besuch abstattet, sind die Vögel als Sinnbild der (wieder-)belebten Natur zurückgekehrt:

C'est alors que j'ai entendu le murmure multiple des chants d'oiseaux. Ils étaient revenus sur l'Ettersberg, en fin de compte. Le bruissement de leur chant m'entourait comme une rumeur océanique. La vie était revenue sur la colline de l'Ettersberg. (EV, 379)

Der gespenstischen Stille bei der Befreiung Buchenwalds steht das lautmalerische »murmure multiple« der Beschreibung des Vogelgesangs fünfzig Jahre später gegenüber. Die Entwicklung könnte optimistisch stimmen, wäre das Buch mit dem idyllischen Bild zu Ende – was jedoch nicht der Fall ist. Wie bereits erwähnt, erfährt Semprun erst bei seinem Besuch, dass er als Stukkateur anstatt als Student in die Aufnahmelisten eingetragen worden zu sein. Diese Erkenntnis bringt für ihn das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit erneut ins Wanken und begräbt alle Hoffnungen darauf, dass die Erfahrung jemals vollständig bewältigbar sein wird. Während also in der Natur Anfang der neunziger Jahre die Spuren des Konzentrationslagers verschwunden scheinen, sind diese im Individuum für immer tief eingegraben. Im letzten Satz des Buches wird demnach ein

²⁷¹ Vgl. die Reflexion Léon Blums in seinen Memoiren: »C'est aussi la rigueur de cette clôture qui explique un fait à première vue incompréhensible, je veux dire notre ignorance si longtemps prolongée sur les horreurs indicibles qui se perpétuaient à quelques centaines de mètres de nous. Le premier indice que nous en avons surpris est l'étrange odeur qui nous parvenait souvent le soir, par les fenêtres ouvertes, et qui nous obsédait la nuit tout entière quand le vent continuait à souffler dans la même direction: c'était l'odeur des fours crématoires.« (Blum: *À l'échelle humaine*, S. 518)

anderes Motiv aus diesem Komplex, das anders als die zurückgekehrten Vögel nichts Beruhigendes hat, evoziert: »Sur la crête de l'Ettersberg, des flammes orangées dépassaient le somme de la cheminée trapue du crématoire.« (EV, 395) Der den Krematorien entsteigende Geruch nach verbranntem Menschenfleisch, Flammen und Rauch ist unauslöschlicher Teil des Gedächtnisses. Die Erinnerung daran beherrscht auch fünfzig Jahre danach noch die Gegenwart:

Etrange odeur, en vérité, obsédante. Il suffirait de fermer les yeux, encore aujourd'hui. [...] L'étrange odeur surgirait aussitôt, dans la réalité de la mémoire. J'y renaîtrais, je mourrais d'y revivre. Je m'ouvrirais, perméable, à l'odeur de vase de cet estuaire de mort, entêtante. (EV, 17f.)

2.2.3 *Der Schnee*

Die »größte symbolische Bedeutungsdichte«²⁷² erreicht schließlich das Motiv des Schnees. Schnee repräsentiert als Pars pro toto die Erlebnisse in Buchenwald und ist untrennbar mit der Todeserfahrung verbunden. Die schneebedeckte Landschaft hinterließ einen der ersten Eindrücke bei der Ankunft im Lager, Semprun berichtet davon sowohl in *Le grand voyage* als auch in *L'écriture ou la vie* (EV, 284).

Am Ende des ersten Teiles erzählt er von seiner Ankunft nach der Rückkehr in Paris am ersten Mai 1945 und den dort stattfindenden Feiern und Umzügen. Während er an ihm vorbeiziehende Ex-Deportierte in ihren gestreiften Gewändern beobachtet, versetzt ihn ein kurzes Schneegestöber für die Dauer eines Tagtraums in Gedanken ins Lager zurück:

Une bourrasque de neige s'est abattue, brève mais violente, sur les drapeaux du 1^{er} Mai. [...] Une sorte de vertige m'a emporté dans le souvenir de la neige sur l'Ettersberg. La neige et la fumée sur l'Ettersberg. Un vertige parfaitement serein, lucide jusqu'au déchirement. Je me sentais flotter dans l'avenir de cette mémoire. Il y aurait toujours cette mémoire, cette solitude: cette neige dans tous les soleils, cette fumée dans tous les printemps. (EV, 185)

Fortan steht ›Schnee‹ symbolhaft für die einsetzende Erinnerung an das Grauen, die den Zurückgekehrten vorzugsweise in der Nacht überfällt.²⁷³

²⁷² Krapoth: *Schreiben im Zeichen des Todes*, S. 513.

²⁷³ Dieselbe Szene erzählt Semprun bereits in *L'évanouissement*, dort deutet er die Erinnerung an den Schnee vom 1. Mai 1945 jedoch als Abschluss der Vergangenheit: »Une brève bourrasque, légère, tourbillonnante, recouvrant de flocons brillants, sitôt fondus, les mains et les visages, les drapeaux et les arbres, la foule, le ciel, Paris, le Premier Mai. Comme si cette dernière neige éphémère n'était apparue, subitement, que pour souligner la fin de l'hiver, de cette guerre, de ce passé.« (Eva., 149) Das Motiv des Schnees

Das Schneemotiv leitet dabei einen immer wiederkehrenden Traum ein, von dem Semprun mehrmals berichtet. Als Leitmotiv des Traums fungiert die Stimme des SS-Sturmführers und dessen Befehl »Krematorium, ausmachen!« (z. B. EV, 202). Der Befehl versetzt den Träumenden mit einem Schlag in die Lagerwirklichkeit zurück. Diese wirkt im Traum unmittelbarer und gegenwärtiger – realer – als im Wachzustand. Und tatsächlich ist ja das Geträumte für die Dauer des Traums – die, so wenige Sekunden sie auch umfassen mag, im subjektiven Empfinden jedoch zu »un temps infini, l'éternité du souvenir« (EV, 202) werden kann – Realität. Diese vermag es trotz ihrer Entsetzlichkeit, dem Träumenden als identitätsstiftende »patrie« zu erscheinen. Beim Erwachen wird dem erlebenden Ich bewusst, dass die Welt des Traums die eigentlich reale ist, vor der die Gegenwart zur Bedeutungslosigkeit verblasst: Traum und Wirklichkeit verkehren sich einmal mehr.

Erst Jahrzehnte später verändert sich der bis dahin gleichbleibende Traum – Semprun berichtet davon am Anfang des letzten Kapitels: Anstelle der erwarteten Stimme hört der Träumende ein Liebeslied, gesungen von Zarah Leander. Zwar ist ihm die Lagerzeit im Gedächtnis und somit auch im Traum nach wie vor omnipräsent, jedoch wird nun die Erinnerung durch einen anderen Teilaspekt der Lagerrealität hervorgerufen. Die Modifikation des Traums signalisiert ihm seine nunmehrige Bereitschaft, nach Buchenwald zurückzukehren. Bezeichnenderweise wird diese Traumversion auch nicht vom Motiv des Schnees eingeleitet – wie bereits im Zusammenhang mit dem Motiv der abwesenden Vögel deutlich wurde, besteht trotzdem kein Anlass für verfrühten Optimismus. So heißt es wenige Seiten später, nachdem Semprun vom Zufall seines Überlebens erfahren hat: »Dans ma chambre de [l'hôtel de, Anm.] l'Eléphant, cette nuit de dimanche là, la neige était de nouveau tombée sur mes rêves.« (EV, 388)

Schließlich erhält »Schnee« als Metonymie des Lagers in einer Schlüsselszene²⁷⁴ des Buches existentielle Bedeutung. Mit dem Bericht von seinem Unfall im August des Jahres 1945 verdeutlicht Semprun seine wäh-

spielt insgesamt bereits in *L'évanouissement* eine zentrale Rolle, allerdings kann dort zwischen all dem Schnee in der Erinnerung ebenso wenig ein sinnvoller Zusammenhang hergestellt werden, wie zwischen den verschiedenen Lebensbereichen. Sein ganzes Leben erscheint dem Ich in diesem Roman irgendwie ohne Sinn. (Siehe hierzu auch Kap. Identitätskonzepte, 3.2)

²⁷⁴ Thomas Klinkert vergleicht die Szene mit einem »pilier central sur lequel repose l'architecture du texte«. (Klinkert: *Quand la neige d'antan*, S. 4.) Die Szene bildet in *L'évanouissement* die Ebene der Haupthandlung.

rend einer Reise nach Ascona im Winter desselben Jahres getroffene Entscheidung gegen das Schreiben. Bei diesem Unfall erleidet er durch den Sturz aus einem Vorstadtzug eine kurzzeitige Amnesie. Als er aufwacht, befindet er sich in einer Apotheke und kann zunächst nur Gegenstände in ihrer Form, nicht jedoch in ihrer Funktion erkennen. Ebenso wenig kann er sich selbst als Subjekt wahrnehmen. Anders als beim Erwachen aus dem Schlaf beschränkt sich sein Bewusstsein anfangs auf die unmittelbare Gegenwart, nichts verweist auf Vergangenes oder Zukünftiges. Durch den Blick des Apothekers kann Semprun sein Ich identifizieren und somit auch seine Umgebung erfassen: »Je suis redevenu ›moi‹ à cet instant précis, sous le regard attentif de cet homme. [...] Le monde et mon regard se faisaient face, ils coexistaient. Mieux encore, ils n'étaient rien l'un sans l'autre. (EV, 279) Nichtsdestoweniger bleibt sein Bewusstsein auf die bloße Wahrnehmung beschränkt, sein Zustand geschichtslos und unbekannt, im Nichts schwebend. Diese Situation löst einen ungeheuren Glückszustand aus:

Le plus pur, le plus accablant bonheur de vivre. Car il n'était pas fondé sur le souvenir d'anciens bonheurs, ni sur la prémonition, encore moins la certitude, des bonheurs à venir. Il n'était fondé sur rien. Sur rien d'autre que le fait même d'exister, de me savoir vivant, même sans mémoire, sans projet, sans avenir prévisible. A cause de cette absence de mémoire et d'avenir, peut-être. (EV, 283)

Das Auftauchen von Wörtern, die Wiedererlangung der Sprache, ermöglicht es ihm, sich die Welt nach und nach zu erschließen – ein Prozess, der zunächst noch seine unbändige Freude prolongiert. Anfangs hatte sich jedes neue Wort sofort verdoppelt: Zum französischen ›août‹ hatte sich das spanische ›agosto‹ gesellt. Plötzlich jedoch erscheint das spanische Wort als erstes, ›nieve‹ – und nicht ›neige‹. Das Wort taucht jedoch nicht nur in Sempruns ursprünglicher Sprache auf, es wird dadurch selbst zu einem ursprünglichen Wort, das sofort Beunruhigung hervorruft. Es löst die Erinnerung aus und aktiviert das Bewusstsein. Plötzlich schieben sich die Zeitebenen ineinander:

C'est ainsi, dans l'éclat de ce souvenir brutalement resurgi, que j'avais su qui j'étais, d'où je venais, où j'allais réellement. C'était à ce souvenir que se ressourçait ma vie retrouvée, au sortir du néant. Au sortir de l'amnésie provisoire mais absolue qu'avait provoquée ma chute sur le ballast de la voie ferrée. C'était ainsi, par le retour de ce souvenir, du malheur de vivre, que j'avais été chassé du bonheur fou de l'oubli. Que j'étais passé du délicieux néant à l'angoisse de la vie. [...] Car je n'étais pas seulement tombé sur la tête, en gare de Gros-Noyer-Saint-Prix, dans la banlieue nord de Paris. Ce n'était pas l'essentiel, du moins. L'essentiel, c'était que j'avais sauté dans un vacarme de chiens et de hurlements des S.S., sur le quai de la gare de Buchenwald. C'est là que tout avait commencé. Que tout recommençait toujours. (EV, 284f.)

Das Glück des Vergessens wird ausgelöscht durch das Unglück des Lebens, durch die Erinnerung, die in Buchenwald verwurzelt ist. So zeigt sich, dass derjenige, der im Konzentrationslager war, seine wahre Herkunft nur mehr dort suchen kann.²⁷⁵

Interessant ist die Szene aber auch aufgrund ihrer Schlüsselstelle im Text: Sie wird am Ende des ersten ›mouvements‹, das mit dem Verstummen endet, erzählt und weist bereits auf den Neuanfang im zweiten Abschnitt, auf die schriftstellerische Auseinandersetzung mit der Lagererfahrung voraus. Durch die unmittelbare Aneinanderreihung der beiden Motive Blick (das Ich konstituiert sich in einem ersten Schritt durch den Blick des Anderen) und Schnee (sobald das Ich sich selbst wahrnehmen kann, kommt ihm das Wort ›Schnee‹ und die damit verbundene Erinnerung an das Lager ins Gedächtnis) wird die primäre Bestimmung dieses Ichs benannt: zu leben, um sich zu erinnern. Und diese Selbstdefinition als Zeuge wird im Textverlauf sofort umgesetzt, indem unmittelbar danach, im Kapitel *Le jour de la mort de Primo Levi*, Sempruns Schreiben thematisch wird. Das Motiv des Schnees steht also auch für Sempruns ›endloses‹ Schreiben, das immer neue Erinnerungsschichten zu Tage fördern muss – eine Deutung, die sich an jener Stelle des Textes bestätigt, wo Semprun von der Verleihung des Prix Formentor für *Le grand voyage* erzählt: Er assoziiert die weißen Seiten der zensierten spanischen Version mit Schnee und leitet daraus seine Lebensaufgabe ab: »que ce livre soit encore à écrire, que cette tâche soit infinie, cette parole inépuisable. (EV, 354)

3 TEXTIMMANENTE POETIK: LEBEN UND SCHREIBEN IM ZEICHEN DES TODES

Der Hintergrund, vor dem *L'écriture ou la vie* zu lesen ist, ist das Bewusstsein, dass mit dem Sterben der letzten Zeugen eine historische Umbruchsituation erreicht sein wird, wo niemand mehr »mit Fleisch und Blut«²⁷⁶ das Gedächtnis dieses Todes tragen wird. Was von den Zeugen bleiben wird, sind ihre Erzählungen: In diesem Bewusstsein schreibt Semprun sein Buch über das Essentielle der Erfahrung und über die Notwendigkeit des Erzählens.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 4.

²⁷⁶ Gstrein/Semprun: *Was war und was ist*, S. 14.

Im Unterschied zu Sempruns früheren Texten werden in *L'écriture ou la vie* erstmals ausschließlich die Erfahrung des Lagers, ihre Auswirkung auf sein Leben sowie der spätere Umgang damit thematisiert. In *Le grand voyage* stand die Deportation im Vordergrund, die Lagererfahrung wurde nur indirekt angesprochen; darüber hinaus war der Text ebenso sehr ein Bekenntnis zum Marxismus wie ein Aufruf zum fortgesetzten antifaschistischen Kampf im Geiste des Kommunismus. *Quel beau dimanche!* beschäftigte sich auf eine neue, der historischen Wirklichkeit Rechenschaft tragende Weise mit der Lagererfahrung, aber auch – und hier sogar in erster Linie – mit der eigenen Vergangenheit als Kommunist. *L'écriture ou la vie* hingegen ist Sempruns erstes wirkliches Buchenwald-Buch. In mancherlei Hinsicht hat es den Charakter einer Bestandsaufnahme fast fünfzig Jahre nach der Befreiung aus dem Lager: Was bleibt von der Erfahrung des Todes? Worin besteht das Essentielle der Erfahrung? Wie lässt sich diese Erfahrung in einen Lebenszusammenhang integrieren? Wie lässt sich die Erfahrung an die nächsten Generationen weitergeben? – so lauten die wesentlichen Fragen, auf die Semprun mit diesem Buch Auskunft gibt. Im Folgenden soll wiederum versucht werden, die Poetik des Textes im Zusammenwirken der drei Dimensionen Autor, Adressat und außerliterarische Wirklichkeit zu bestimmen.

3.1 Der Zeuge zwischen Sprechen und Schweigen

*En suma, no poseo para expresar mi vida,
sino mi muerte ... (César Vallejo)*

»L'essentiel de l'œuvre de Malraux est une méditation sur la mort, une suite de réflexions et de dialogues sur le sens de la vie, par conséquent.« (EV, 73), befindet Semprun über André Malraux' Schreiben.²⁷⁷ Diese Aussage gilt in selbem Maße für seinen eigenen Text. Ebenso wie Malraux reflektiert Semprun über den Tod in seiner Komplexität und ausgehend davon über sein Leben im Zeichen des Todes. Der Tod von Buchenwald und das Miterleben dieses Todes ist der zentrale Angelpunkt von *L'écriture ou la vie*. Das Ich, so wie es im Text erscheint, wird von diesem Tod gänzlich in seinem Sein bestimmt. Das Lager und alles, was für Semprun Teil dieser Erfahrung ist, ist aus der Sicht der späten achtziger Jahre zum Wesen

²⁷⁷ Malraux selbst nennt den Kernbereich seines Schreibens in den *Antimémoires*, die den ersten Teil von *Le miroir des limbes* bilden: »Réfléchir sur la vie – sur la vie en face de la mort [...]«. (Malraux: *Le miroir des limbes*, S. 5)

seines Selbst geworden. Aus dieser Selbstdefinition über das Erleben des Lagers ergibt sich als zentrale Aufgabe für das Ich das Erzählen: Die Welt der Sprache ist für Semprun das Einzige, was er dem Tod entgegenzusetzen hat. Das gilt sowohl für das erlebende Ich als auch für das erzählende Ich der Schreibgegenwart; in diesem Sinne erzeugt Semprun den Eindruck einer Kontinuität dieser beiden Ichs. Konsequenterweise muss er aber auch – um ein wahrhaftiges Bild seines Ichs zu geben – sein jahrelanges Schweigen rechtfertigen.

3.1.1 Erzählen als Notwendigkeit

Im Kapitel *Le Kaddish* erzählt Semprun vom Auffinden eines dahinsiechenden, das jüdische Sterbegebet murmelnden Überlebenden inmitten all der Leichenberge, die sich wenige Tage nach der Befreiung Buchenwalds im ›Kleinen Lager‹ befinden. Die kaum vernehmbare Stimme erscheint ihm wie die Stimme des Todes selbst. Während Albert, ein Kamerad Sempruns, eine Bahre holt, bleibt er bei dem mit dem Tode Ringenden und versucht ihn am Leben zu halten. In dieser Situation erinnert sich Semprun (bzw. das erlebende Ich) unwillkürlich an die ›Histoire du jeune soldat allemand‹, ein Erlebnis aus der Zeit in der Résistance. Die Geschichte handelt davon, dass Semprun und ein anderer Widerstandskämpfer namens Julien während eines Erkundungstreifzuges in Semuren-Auxois im Sommer 1943 auf einen sich alleine und unbeobachtet wahnenden deutschen Soldaten treffen, der *La Paloma* singt.²⁷⁸ So lange der Deutsche in seine Richtung blickt und dabei singt, ist es dem jungen Semprun unmöglich zu handeln. Erst als dieser verstummt und sich abwendet, kann er die in dieser Situation erforderliche Handlung setzen und den deutschen Soldaten erschießen, um so in weiterer Folge an dessen Maschinengewehr und Motorrad zu gelangen.

Semprun hat die Begebenheit – in einer in verschiedenen Details modifizierten Version und in einem anderen Kontext – bereits in *L'évanouissement* erzählt,²⁷⁹ ohne dass ihr dort die herausragende Bedeutung zukommen würde wie dies in *L'écriture ou la vie* der Fall ist.

²⁷⁸ Die Wichtigkeit des Liedes in der Geschichte wird allein schon dadurch betont, dass Semprun, wenn er in *L'écriture ou la vie* auf die Geschichte rekurriert, immer vom »jeune soldat allemand qui chantait *La Paloma*« spricht. (EV, 66, 175, 252) Auch in anderen Texten (*Le grand voyage*, *L'évanouissement*, *La montagne blanche*) erwähnt er das Lied.

²⁷⁹ Vgl. Eva., 161 ff.

Die Erklärung dafür ist in den unterschiedlichen Erinnerungen begründet, die er mit dem Lied *La Paloma* in den beiden Texten verbindet. Zwar nimmt das Lied auch in der früheren Fassung eine zentrale Stelle ein, es wird dort jedoch mit dem Aufenthalt im holländischen Exil unmittelbar nach der Flucht aus Spanien assoziiert:

A la Haye, dans la grande maison du Plein 1813, il y avait un disque qu'on écoutait parfois, avec *La Paloma* en allemand. Ainsi, de façon tout à fait imprévue, il se trouvait dans le Châtillonnais avec Hans, guettant un soldat allemand, et le souvenir de La Haye lui était revenu. (Eva., 163).

In *L'écriture ou la vie* hingegen macht bereits die Einführung der Geschichte deutlich, dass es sich um eine für Semprun höchst traumatische Begebenheit handelt. Ausgehend von dem Gedanken an *La Paloma* lässt Semprun seinen Erzähler reflektieren:

Cette histoire de *Paloma* m'est venue comme ça, à brûle-pourpoint. Mais elle me rappelle quelque chose dont je ne me souviens pas. Me rappelle que je devrais me souvenir de quelque chose, du moins. Que je pourrais m'en souvenir, en cherchant un peu. (EV, 48)

Deutlich zeigt sich, dass die Problematik der Geschichte in dieser Fassung mit dem Lied zusammenhängt, dass hier also *La Paloma* bzw. das, was Semprun mit dem Lied verbindet, die Tötung des deutschen Soldaten zu einer traumatischen Angelegenheit werden lässt. Explizit wird dann gesagt, wofür das Lied hier steht: »Il m'arrive *La Paloma*, c'est tout: l'enfance espagnole en plein visage.« (EV, 51) Folglich erscheint in der Darstellung in *L'écriture ou la vie* der deutsche Soldat völlig unschuldig (»Ce gamin blond aux yeux bleus.« [EV, 49]) und beinahe engelsgleich (»Mais soudain, le jeune soldat allemand a levé les yeux au ciel et il a commencé à chanter.« [EV, 50]), weswegen seine Tötung für das Ich höchst problematisch wird, zielt er doch damit gleichzeitig auch auf seine spanische Kindheit.

Interessant ist aber nun, wie die »Histoire du jeune soldat allemand« im erzählerischen Kontext von *L'écriture ou la vie* verankert wird und welche Erkenntnisse sich daraus über Sempruns Selbstdarstellung als Erzähler bzw. Schriftsteller gewinnen lassen: Als Albert weggeht, um die Bahre zu holen, erinnert sich das erlebende Ich, eben ausgehend von dem Gedanken an *La Paloma*, der seinerseits wiederum vom Kaddish-Gesang hervorgerufen worden scheint, an die Geschichte der Erschießung des deutschen Soldaten. Gedanklich abwesend, bemerkt das erlebende Ich nicht, dass die Stimme des Juden immer schwächer wird. Plötzlich wird ihm bewusst:

Je n'entends plus le kaddish. Je n'entends plus la mort chanter en yiddish. Je m'étais perdu dans mes souvenirs, je n'avais pas fait attention. Depuis combien de temps ne chantait-il plus la prière des morts? Était-il vraiment mort lui-même, à l'instant, profitant d'une minute d'inattention de ma part? (EV, 55)

Fast scheint es, als würden Alberts vorherige Zweifel an der Verlässlichkeit des Kameraden Semprun Wirklichkeit («Tu t'en occupes, hein? [EV, 47]) und der Jude in dessen Beisein sterben. Hilfesuchend blickt er sich nun um und bemerkt, dass er völlig auf sich allein gestellt ist: »Je regarde autour de moi, en quête de quelque secours. Vainement. Il n'y a personne.« (EV, 55) Die verzweifelte Suche nach einem Mittel gegen den Tod in dieser extremen Notlage löst in weiterer Folge eine Assoziationskette aus, die ihn schließlich auf die einzig mögliche Rettung bringt: das Erzählen einer kraftspendenden Geschichte, die den Sterbenden so lange am Leben halten würde, bis Albert mit der Bahre von der Krankenstation zurück ist. In dieser Situation erzählt er ihm nun die Geschichte vom deutschen Soldaten – allerdings in einer an die Erfordernisse der Situation angepassten Version:

Je le tiens dans mes bras, je lui parle doucement à l'oreille. Je lui raconte l'histoire du jeune soldat allemand qui chantait *La Paloma* et que nous avons abattu, Julien et moi. Mais je ne lui parle pas de Julien, je lui parle de Hans. Je commence à inventer à l'instant même Hans Freiberg, mon copain juif imaginaire, mon Juif combattant, pour tenir compagnie à cet agonisant, à ce Juif anonyme que je voudrais voir survivre à sa propre mort. Je lui raconte l'histoire de Hans, que je viens d'inventer, pour l'aider à vivre, en somme. (EV, 66)

Die Darstellung macht deutlich, welche Kraft Semprun dem Erzählen – richtigem, d. h. für die jeweiligen Bedürfnisse adaptiertem Erzählen – beimisst und welche ernsthafte Herausforderung für ihn selbst als Schriftsteller damit verbunden ist. Das hier evozierte Schlussbild ist in seinem Symbolwert zentral für den gesamten Text: Der Überlebende Semprun hält den beinahe toten Juden im Arm, und das Einzige, was er in dieser Situation tun kann, ist eine Geschichte erfinden, die diesen am Leben hält.

Das Bild erscheint pathetisch, aber es ist genau das Bild, das Semprun in *L'écriture ou la vie* von sich selbst entwirft und das weit über die konkrete Situation hinausweist: Beinahe hätte er nämlich seine Aufgabe durch die fahrlässige Beschäftigung mit den eigenen Traumata nicht erfüllt, aber gerade noch rechtzeitig kommt er zur Besinnung und verhält sich so, wie man es von ihm erwarten darf. Und gleichzeitig wird daran sichtbar, dass Semprun gerade in *L'écriture ou la vie* zwischen den essentiellen und den weniger wichtigen Dingen unterscheidet: Die Aufarbeitung eigener Geschichte(n) wird zugunsten vorrangiger Erzählziele zurückgestellt.

3.1.2 Erzählen zur Wiederherstellung der eigenen Identität

Was sich bereits in der Szene mit dem sterbenden Juden als bestimmend für Semprun erweist – das Selbstverständnis als Bezeugender und Erzähler –, zeigt sich auch beim Zusammentreffen mit den ersten von außerhalb kommenden Menschen. Für ihn steht sofort nach der Befreiung fest, dass es seine Aufgabe ist zu erzählen²⁸⁰ – und mit dieser Aufgabe ist von Anfang an die Suche nach einer Form für seine Erzählung verbunden. Er lehnt die Möglichkeit eines einfachen Zeugenberichtes bzw. eine bloße Beschreibung der miterlebten Gräuel ab, stattdessen geht es ihm um die Darstellung der »essentiellen Wahrheit« seiner Erfahrung: »L'enjeu en sera l'exploration de l'âme humaine dans l'horreur du Mal ...« (EV, 170), ist ihm bereits unmittelbar nach der Lageröffnung bewusst. Um diese tiefer gehende Wahrheit jedoch zum Ausdruck bringen zu können, brauche es eine entsprechende Form – eine Form, die mit literarischen Mitteln operiert: »la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible ... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire ...« (EV, 167), heißt es im Text.

Doch trotz dieser Gewissheiten erweist sich seine erste Erzählung über das Lager als totaler Misserfolg: Semprun schildert, wie er versucht hat, dem französischen Offizier, dem ersten Menschen, dem er nach der Lageröffnung begegnet, etwas von seiner Lagererfahrung zu erzählen. Um dem von außerhalb Kommenden das Unvorstellbare näher zu bringen bzw. eine Art Brücke anzubieten, die es diesem erleichtern sollte, einen Zugang zur »anderen« Welt des Lagers zu finden, beginnt er seinen Bericht mit der Darstellung des Sonntagslebens in Buchenwald:

Instinctivement, pour amadouer les dieux d'une narration crédible, pour contourner les stridences d'un récit véridique, j'avais essayé d'introduire le jeune officier dans l'univers de la mort par un chemin dominical: chemin buissonnier, en quelque sorte. Plus paisible, au premier abord. Je l'avais conduit dans l'enfer du Mal radical, *das radikal Böse*, par son accès le plus banal. Le moins éloigné, en tout cas, de l'expérience habituelle de la vie. (EV, 99)

Die verglichen mit dem Lageralltag paradoxen Möglichkeiten und Freiheiten an den Sonntagen erscheinen Semprun also von Anbeginn an als geeignet, um das Essentielle dieser Erfahrung zum Vorschein zu bringen.²⁸¹ Als Beispiel für die Paradoxie des Sonntagsglücks erzählt er dem

²⁸⁰ Im Gegensatz dazu findet sich diese Sicherheit im Umgang mit der eigenen Rolle nirgendwo in *Le grand voyage*; umgekehrt ist dort die einzige »certitude rassurante«, kein »ancien combattant«, sondern ein »futur combattant« zu sein – was wiederum aus der Erzählgegenwart von *L'écriture ou la vie* keine Relevanz mehr besitzt. (Vgl. GV, 97)

²⁸¹ François-Jean Authier bezeichnet die Darstellung des Sonntags als »Grundthema« in den Texten Sempruns. »Les soixante-douze dimanches vécus par Jorge Semprun à

französischen Offizier vom Lagerkino²⁸², wo mit Vorliebe leichte und sentimentale Filme wie die Willy-Forst-Singkomödie *Mazurka* vorgeführt wurden. Anstatt jedoch einen solchen Erzählbeginn zu schätzen, zeigt sich der französische Offizier schockiert:

Mon témoignage ne correspondait sans doute pas au stéréotype du récit d'horreur auquel il s'attendait. Il ne m'a posé aucune question, n'a demandé aucune précision. À la fin, il est resté plongé dans un silence embarrassé. Embarrassant, aussi. Mon premier récit sur les dimanches à Buchenwald était un bide complet. (EV, 101f.)

An der Art und Weise wie Semprun den misslungenen Erzählbeginn darstellt – und damit sozusagen seinen Fehlstart als Zeuge und Schriftsteller erzählt – lassen sich verschiedene konkurrierende Aspekte beobachten: Zum einen zeigt sich hier bereits eine kaum überwindbare Diskrepanz zwischen der Außensicht des Zuhörers und der Innensicht des Zeugen. Offenbar ist die Erwartung des Offiziers schon von Anfang an verfestigt, er scheint sofort eine bestimmte Vorstellung zu haben, was er zu hören bereit ist. So ist es auch zu erklären, dass er nicht weiter nachfragt und im Grunde – so die Suggestion der Darstellung – nicht wirklich wissen will, was für den Überlebenden das Essentielle der Lagererfahrung ist. Zum anderen zeigt sich an diesem Beispiel die Wichtigkeit des richtigen Beginns einer Erzählung. Damit eine Erzählung, gleichgültig ob in schriftlicher oder mündlicher Form, auf Interesse stößt, sozusagen beim Adressaten ankommt, bedarf es eines gelungenen Beginns – und darunter versteht Semprun, wie sich an all seinen Texten zeigen lässt, ein in gewisser Weise »umwegiges Erzählen«, das erst nach und nach an den eigentlichen Erzählgegenstand heranzuführt.

Gleichzeitig wird an der Textstelle über den misslungenen Erzählstart Sempruns jedoch noch etwas anderes, Grundsätzlicheres über die Rolle des Zeugen deutlich. An der Reaktion des französischen Offiziers wird Semprun bewusst, dass er sich mit der Anspielung auf die Filmvorführungen im Lager nicht als guter Zeuge, als »témoin comme il faut« (EV, 100), präsentiert. Mit dieser polemischen Aussage stellt sich die Frage nach der Leistung und den Grenzen von Zeugenschaft: Denn auch wenn

Buchenwald s'empareront plus tard des livres, de manière compulsive. *Introït* de la liturgie textuelle qui forme l'ouverture du *Mort qu'il faut*, »dimanche« devient un motif obligé de la fictionalisation des images mnésiques, de la reprise de soi par soi pour survivre.« (Vgl. François-Jean Authier: »Le texte qu'il faut ... Réécriture et métatexte dans *Le Mort qu'il faut* de Jorge Semprun«, in: *Autour de Semprun. Travaux et recherches de l'UMLV* n.s. [2003], S. 65–77, hier: S. 69)

²⁸² Zur Einrichtung eines Kinos im KZ Buchenwald vgl. Kogon: *Der SS-Staat*, S. 156.

Semprun das Bemühen um die Vermittlung der Lagererfahrung betont («introduire le jeune officier dans l'univers de la mort [...] par son accès le plus banal»), dient die erste Erzählung – zu verstehen auch im übertragenen Sinn als allererste Funktion des Erzählens – im Grunde hier mehr dem Bedürfnis nach Wiederherstellung der eigenen Kontinuität und Identität. Bei näherer Betrachtung der Textstelle zeigt sich nämlich, dass hier über den Hinweis auf den Film *Mazurka* in erster Linie eine Anbindung des eigenen Ichs an die Zeit vor der Deportation erfolgt. Denn relevant für die Erzählung vom Lager ist der Film vor allem deshalb, weil Semprun damit seine Kindheit in Madrid verbindet:

À Madrid, dans les années trente, nous avions des institutrices germaniques. Elles nous conduisaient, mes frères et moi, au cinéma, les jours où le cinéma nous était autorisé, pour voir des films dans leur langue maternelle: allemands ou autrichiens. (EV, 101)

Er wählt also genau jenen Zugang zum Lager, der es ihm erlaubt, sein Ich in einem Kontinuum zu sehen bzw. über die Erinnerung die Zäsur des Lagers abzumildern. Wie wichtig dies in dem Moment ist, zeigt sich auch im Anschluss an den missglückten Erzählversuch: Semprun unterhält sich mit dem französischen Offizier über alles, was sich im literarischen Leben in Paris seit der Befreiung getan hat. Auch hier steht der Aspekt des Anknüpfens an das frühere Leben im Vordergrund.

Deutlich zeigt sich an diesem Beispiel die paradoxe Situation eines Erzählens, das zwischen dem Bezeugen des Todes anderer und dem Bezeugen des eigenen Überlebens steht.²⁸³ Wenn Semprun also vom Essentiellen seiner Erfahrung spricht, dann ist damit auch das gemeint, was der französische Offizier nicht hören will und was Semprun in Anlehnung an César Vallejo als «Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort» (EV, 215) bezeichnet.

3.1.3 ›Le pouvoir d'écrire‹

Die Notwendigkeit zu erzählen – für sich selbst und für die anderen – steht in weiterer Folge auch nach der Rückkehr nach Frankreich für Semprun außer Frage. Von Anfang an ist für ihn klar, dass er seine Erfahrungen literarisch verarbeiten muss; bereits im Lager diskutiert er mögliche Romananfänge mit Rosenfeld. Nach der Rückkehr ist jedoch die Vorstellung dominant, das nunmehrige Leben sei unwirklich – ein

²⁸³ Vgl. auch die Einleitung zu Günter: *Überleben schreiben*, S. 9ff.

Traum – und die eigene Rückkehr bzw. das gesamte Dasein absurd. Das Gefühl, wirklich »nach Hause« gekommen zu sein, erlebt Semprun erstmals und nur für einen kurzen Moment in der Begegnung mit Laurence, der Frau des französischen Offiziers, mit dem er bei der Befreiung des Lagers zusammengetroffen war und der ihm dort ein Buch geliehen hatte. Bei der Rückgabe des Buches – eines Gedichtbandes von René Char – lernt Semprun Laurence kennen. Sie erzählt ihm vom Tod ihres Mannes und liest ihm dessen letzten Brief vor, in dem dieser die Bekanntschaft mit dem Ex-Häftling Semprun erwähnt.²⁸⁴ Zwischen Laurence und dem Ich entwickelt sich in weiterer Folge eine Liebesbeziehung, für einen Moment wird dadurch das ansonsten dominante Lebensgefühl außer Kraft gesetzt: »Pendant une fraction de seconde, un fragment d'éternité, j'ai eu l'impression d'être vraiment revenu. D'être de retour, vraiment. Rentré chez moi.« (EV, 157) Als wichtig für das Zustandekommen des Glücksempfindens erweisen sich die Gedichte René Chars und die Musik Louis Armstrongs – beide vermögen für einen kurzen Zeitraum die Erinnerung an das Lager zu vertreiben und das Gefühl, »nach Hause« gekommen zu sein hervorzurufen. Voraussetzung dafür ist allerdings die Verbindung, die der Brief des Toten hergestellt hat, denn die ganze Begegnung basiert auf dieser Nahtstelle. Deutlich wird dies in der zweiten Erwähnung von Laurence, wo Semprun den Zusammenhang erwähnt: »Les mots d'un mort nous avaient réunis dans la vie, Laurence et moi, fugitivement.« (EV, 303)

Bereits dieser erste, beinahe unwirkliche Moment des Nachhausekommens steht also in zumindest indirektem Zusammenhang mit dem Tod der Vergangenheit. Explizit – und nun mit dramatischen Auswirkungen auf das Schreibvorhaben – wird dieser Zusammenhang kurze Zeit später, als Semprun während eines Alpträumens erlebt, wie sehr er sich dem Tod von Buchenwald zugehörig fühlt:

[...] comme si je retrouvais une identité, une transparence à moi-même dans un lieu habitable. Comme si – et je conçois que cette affirmation puisse paraître indécente, outrancière du moins, mais elle est véridique – comme si la nuit sur l'Ettersberg, les flammes du crématoire, le sommeil agité des copains entassés dans les châlits, le râle affaibli des mourants, étaient une sorte de patrie, le lieu-dit d'une plénitude, d'une cohérence vitale [...] (EV, 203)

Das Lager wird also aus der Sicht der Erzählgegenwart von *L'écriture ou la vie* von Anfang an als eine Art »Heimat« erkannt, die Verbundenheit mit den getöteten Kameraden zum sinnstiftenden Lebensinhalt. Allerdings ist

²⁸⁴ Die Textstelle aus *Netchaïev est de retour*, an der Semprun am 11. April 1987 schreibt, die dann den Ausgangspunkt für *L'écriture ou la vie* darstellt, stammt, so die Darstellung, aus dem Brief des französischen Offiziers an seine Frau. (Vgl. EV, 300)

das Gefühl der Zugehörigkeit in dieser frühen Phase tatsächlich grenzenlos; nur der eigene Tod, so die Einschätzung, könnte diesem Gefühl wirklichen Ausdruck verleihen und die schmerzvolle Trennung überwinden: »Seule la mort volontaire, délibérée, pourrait me distraire de ma douleur, m'en affranchir.« (EV, 205)

Als einziger Ausweg in dieser Situation bleibt das vorsätzliche Verdrängen und Vergessen; die Möglichkeit, die Verbindung mit den Toten über das Schreiben und über die Erinnerung zu suchen, würde immer wieder an den Rand der Selbsttötung führen: »Le bonheur de l'écriture, je commençais à le savoir, n'effaçait jamais ce malheur de la mémoire. Bien au contraire: il l'aiguissait, le creusait, le ravivait. Il le rendait insupportable. Seul l'oubli pourrait me sauver.« (EV, 212) Erst Jahre später wird es für Semprun möglich, das Schweigen zu brechen.

Zentraler Begleittext für den Prozess des Vergessens und Wiederannahmens ist ein Brief der befreundeten Literaturkritikerin Claude-Edmonde Magny. Der Brief stammt aus dem Jahr 1943 und beinhaltet sowohl allgemeine Reflexionen über die Kunst des Schreibens und die Herausforderung des Schriftstellers als auch konkrete Stellungnahmen zum Schreiben Jorge Sempruns.²⁸⁵ Semprun erfuhr erst nach seiner Rückkehr aus Buchenwald von dem Brief. In *L'écriture ou la vie* beschreibt er, wie er im August 1945 Claude-Edmonde Magny aufsuchte, um mit ihr über seine Unfähigkeit zu schreiben und das tiefe Bedürfnis nach Vergessen zu sprechen. Bei dieser Gelegenheit liest sie ihm den Brief vor. Vor dem Hintergrund der Lagererfahrung und der davon ausgehenden Bedrohung erhalten die Aussagen einen neuen Wert: Vor dem Krieg, so die Kritikerin, seien Sempruns Schreibversuche zwar gekonnt, aber zu substanzlos gewesen, nunmehr bestehe die Gefahr, dass sein Schreiben zu viel an »gravité« aufweisen würde; die Herausforderung sei es, einen Mittelweg zwischen übermäßiger Subjektivität auf der einen Seite und forcierter Kargheit auf der anderen Seite zu finden:

Aux deux pôles de la création littéraire, il y a les œuvres trop subjectives, le lambeau de chair tout saignant et palpitant encore qu'on vient de s'arracher; et d'autre part les œuvres trop sèches, qui font semblant d'avoir un contenu humain. [...] Je n'ai pas voulu dire autre chose que: c'est que la littérature est possible seulement au terme d'une première ascèse et comme résultat de cet exercice par quoi l'individu transforme et assimile des souvenirs douloureux, en même temps qu'il se construit une personnalité.²⁸⁶

²⁸⁵ Die *Lettre sur le pouvoir d'écrire* wurde schließlich 1947 bei Seghers publiziert und 1993 mit einem Vorwort von Jorge Semprun neu herausgegeben. (Vgl. Claude-Edmonde Magny: *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, préface de Jorge Semprun, Paris: Climats 1993)

²⁸⁶ Ebd., S. 36 u. 38.

Die erste Askese, die für Semprun nötig wäre, um sich dieser Aufgabe zu stellen, ist unmittelbar nach der Rückkehr aus dem Lager jedoch nicht zu bewältigen: Stattdessen muss er in einem ersten Schritt sein Schreibprojekt völlig aufgeben, seine Erlebnisse vergessen, um schließlich nach Jahren des Schweigens die Lagererfahrung aus der Erinnerung neu betrachten zu können.

Wie an mehreren Stellen der vorliegenden Arbeit bereits deutlich wurde, wird diese Sicht der Dinge jedoch einzig und allein in *L'écriture ou la vie* vertreten und lässt sich in den anderen Texten so nirgendwo finden. Das Problem dabei ist, dass diese Sichtweise auf einem anderen Vergessen bzw. Schweigen aufbaut, nämlich auf der Verdrängung jener Seite des Ichs, das sich während einer langen Zeit mit dem Kommunismus identifiziert und sich selbst viel mehr in der Rolle des militanten Polit-Aktionisten denn in der des Schriftstellers gesehen hat. In *L'écriture ou la vie* finden die Faszination, die der Kommunismus auf Jorge Semprun ausgeübt hat, die Identifikation mit den Zielen einer gesellschaftlichen Revolution sowie die Jahre, in denen er als Stalinist die Interessen der Partei über alles andere gestellt hat, kaum eine Erwähnung. Es wird so getan, als ginge das lange Schweigen über die Lagererfahrung ausschließlich aus der zu nahe gehenden Identifikation mit dem Tod von Buchenwald hervor.

Einzig über literarische Anspielungen findet die verdrängte Vergangenheit als Kommunist indirekt Eingang in den Text. Die Situation erscheint beinahe wie in *Le grand voyage* – nur mit umgekehrten Vorzeichen: Während dort das Sprechen über die Lagererfahrung nur mit Hilfe literarischer Anspielungen möglich war, erfolgt jetzt das Sprechen über die kommunistische Zeit nur auf diese Weise, wobei die Andeutungen in *L'écriture ou la vie* noch um ein vielfaches kryptischer sind als jene in *Le grand voyage*. Der Grund dafür liegt in der jeweiligen Selbstsicht des Ichs und wird in der Analyse der Identitätskonzepte genauer bestimmt werden. Bereits aufgrund der bisherigen Textanalysen dürfte jedoch klar geworden sein: Das Ich in *Le grand voyage* war in erster Linie Marxist-Kommunist, in zweiter Linie aber auch ›Homme de lettres‹. Das Ich in *L'écriture ou la vie* hingegen ist Schriftsteller-Zeuge sowie ›Homme de lettres‹, jedenfalls aber kein Kommunist.²⁸⁷ Aus diesem Grund sind die Erfahrung des Kommunismus und ihre für das Ich problematischen Implikationen auf vage Andeutungen reduziert: *Dieser* Seite des Ichs wird hier einfach kein Platz eingeräumt.

Dennoch lässt sich über die Anspielung auf Arthur Rimbaud im Titel des vorletzten Kapitels (*Ô saisons, ô châteaux ...*) einiges über das in

²⁸⁷ Siehe hierzu Kap. Identitätskonzepte, 3.

L'écriture ou la vie Nicht-Gesagte erfahren. Dem Glück des nunmehrigen Schreiben-Könnens, das in diesem Kapitel thematisiert wird,²⁸⁸ steht nämlich die über den Verweis auf Rimbaud hereingespielte Brüchigkeit dieses Glücks entgegen: Das Gedicht *Ô saisons, ô châteaux* ... findet sich zweimal in Rimbauds Werk, einmal als letztes Gedicht der *Vers nouveaux* und einmal – in etwas veränderter Form – im Rahmen der poetologischen Charakter aufweisenden *Alchimie du verbe* im Gedichtzyklus *Une saison en enfer*. Gerade die Integration und Präsentation des Gedichts im Rahmen von *Alchimie du verbe* erscheint, übertragen auf den Kontext des Semprunischen Schreibens, als sehr aussagekräftig. Rimbauds Ich reflektiert dort über die Bedeutung des Glücks in seinem Leben, bevor das Gedicht *Ô saisons, ô châteaux* wiedergegeben wird:

Le Bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver: ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté.

Le Bonheur! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq, – *ad matutinum*, au *Christus venit*, – dans les plus sombres villes:

Ô saisons, ô châteaux!
Quelle âme est sans défauts?

J'ai fait la magique étude
Du bonheur, qu'aucun n'élude.

Salut à lui, chaque fois
Que chante le coq gaulois.

Ah! je n'aurai plus d'envie:
Il s'est chargé de ma vie.

Ce charme a pris âme et corps
Et dispersé les efforts.

Ô saisons, ô châteaux!

L'heure de sa fuite, hélas!
Sera l'heure du trépas.

Ô saisons, ô châteaux!

Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté.²⁸⁹

²⁸⁸ Siehe oben 2.1.2.

²⁸⁹ Arthur Rimbaud: »Une saison en enfer« (1873), in: ders.: *Œuvres complètes. Correspondance*, hrsg. v. Louis Forestier, Paris: Robert Laffont 1992, S. 153f.

Semprun selbst geht auf das Gedicht bzw. auf die Bedeutung der Kapitelüberschrift nirgendwo ein. Dadurch erscheint der unkommentierte Vers *Ô saisons, ô châteaux...* in *L'écriture ou la vie* gewissermaßen wie ein rätselhafter Geheimcode. Zweifelsohne steht die Anspielung jedoch irgendwie mit dem Schreiben und den damit verbundenen Schwierigkeiten in Zusammenhang, ansonsten ergäbe sie keinen Sinn als Titel des vorletzten Kapitels. Ohne hier eine umfassende Interpretation des Gedichtes und seiner in Prosa gehaltenen Einbettung anbieten zu können, sollen doch einige Aspekte angesprochen werden, die für Sempruns Schreiben bedeutsam scheinen. Innerhalb der Rimbaud-Forschung scheint klar zu sein, dass mit »châteaux« die Schlösser der Erinnerung gemeint sind, in welchen die verschiedenen Perioden des Lebens bewahrt und gestaltet werden.²⁹⁰ Ebenfalls außer Frage steht, dass mit dem Prosateil und dem Gedicht zwei unterschiedliche Zeitebenen eingeführt werden, dass also das erzählende Ich über die Bedeutung des Glücks in seinem Leben reflektiert und dieses aus »heutiger Sicht« anders betrachten kann als früher. Das Glück der Vergangenheit wiederum wird als problematisch erlebt, es steht in Verbindung mit Verrat und Tod (vgl. die Erwähnung des Hahnenschreis im Zusammenhang mit Christus); erst in der Gegenwart scheint das Ich seinen Frieden gefunden zu haben; trotzdem bleibt ein bitterer Beigeschmack, wenn diese Erinnerungen aufgerufen werden.

Überträgt man diese Bedeutungsschicht nun auf Sempruns Schreiben, lässt sich erahnen, dass auch Sempruns nunmehriger Friedensschluss mit seiner Vergangenheit trügerisch ist, denn er beruht auf einer verdrängten, nicht thematisierten Vergangenheit, die einzig über den Vers aus Rimbauds Gedicht im Titel des vorletzten Kapitels evoziert wird. Von Sempruns »Erinnerungsschlössern«, die in diesem Kapitel konkretisiert werden – zum einen ist dies das Schloss Hellbrunn in Salzburg, wo die Verleihung des Prix Formentor stattfand, zum anderen ist es das ehemalige Schloss böhmischer Könige bei Prag, wo sein Parteiausschluss in die Wege geleitet wurde –,²⁹¹ wird gewissermaßen nur das eine geöffnet. Vom Inneren des anderen wird bloß das erkennbar, was über die Anspielung auf Rimbaud gewonnen werden kann, aber das impliziert – bei genauer Betrachtung – Tod und Verrat. In *L'écriture ou la vie* kann diese Seite ausgespart bleiben, in *Le mort qu'il faut* hingegen wird sich Semprun auch diesem Teil seiner Vergangenheit (erneut) stellen müssen.

²⁹⁰ Vgl. den Kommentar von Louis Forestier in: Ebd., S. 486.

²⁹¹ Vgl. EV, 344.

3.2 Bezeugen der Shoah

Die Form der Zeugenschaft, wie sie Semprun in *L'écriture ou la vie* übernimmt, ist durch zwei Tendenzen gekennzeichnet: Zum einen wird noch stärker als in den früheren Texten die nationalsozialistische Massenvernichtung als spezifisch jüdische Geschichte begriffen, d. h., Semprun bezeugt hier in erster Linie den Mord an den europäischen Juden. Die jüdische Seite ist zwar von Anfang an im Werk Sempruns präsent (vgl. beispielsweise die ›Histoire des enfants juifs‹ in *Le grand voyage*), sie wird aber nun stark ausgebaut, während die Seite des politischen Widerstandskampfes weniger ausgeprägt erscheint. Zum anderen ist eine Tendenz hin zur Individualisierung feststellbar: Einzelne Schicksale stehen im Blickpunkt, die Anonymität des Massensterbens wird anhand verschiedener Beispiele aufgehoben.

Semprun bezeugt in diesem Text den Tod ihm nahe stehender Menschen: den Tod des Soziologen Maurice Halbwachs, der während der Zeit seines Studiums an der Sorbonne zu seinen Lehrern zählte, und den Tod des ehemaligen Spanienkämpfers und Auschwitz-Überlebenden Diego Morales. Er bezeugt auch, stellvertretend für die vielen in Evakuierungstransporten aus den Ostlagern nach Buchenwald gekommenen jüdischen Häftlinge, den Todeskampf eines anonymen ungarischen Juden im ›Kleinen Lager‹ bereits nach der Befreiung. Zum legitimen Zeugen wird er durch das Miterleben all dieser Tode,²⁹² durch das – wie er Heidegger zitierend formuliert – »Mit-Sein-zum-Tode«, das im brüderlichen Blick zwischen den Sterbenden und ihrem Begleiter seine Bestätigung findet.

3.2.1 Das ›Sonderkommando‹ von Auschwitz: Für den Zeugen zeugen

Eine besondere Form der Zeugenschaft übernimmt Semprun im Zusammenhang mit dem Bericht eines Überlebenden aus dem ›Sonderkommando‹ von Auschwitz – jener Gruppe jüdischer Häftlinge also, die direkt mit der Menschenvernichtung in den Gaskammern zu tun hatte.²⁹³

²⁹² In diesem Zusammenhang reflektiert er über Wittgensteins Satz aus dem *Tractatus logico-philosophicus* »Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht.« Er modifiziert ihn vor dem Hintergrund der Lagererfahrung folgendermaßen: »Mein Tod ist kein Ereignis meines Lebens. Meinen Tod erlebe ich nicht.« (Gstrein/Semprun: *Was war und was ist*, S. 16)

²⁹³ U. a. mussten die den Sonderkommandos Zugeteilten die zur Vergasung bestimmten Menschen in die Gaskammern führen, die Leichen anschließend verbrennen und die

Semprun erzählt, wie er an einem Sonntagnachmittag im Winter 1945 an einer heimlichen Zusammenkunft teilnahm, bei der einer der wenigen Überlebenden des ›Sonderkommandos‹, der mit einem Evakuierungstransport nach Buchenwald gekommen war, über das von ihm Erlebte sprach. Der polnische Jude stellt somit einen der wenigen »direkten Zeugen«²⁹⁴ der Massenvernichtung dar; dieser vermag Zeugnis abzulegen von einem Geschehen, von dem es keinen einzigen Überlebenden gibt. Semprun weist darauf hin, dass die spürbare Angst des Zeugen, nicht glaubwürdig zu sein, damit in engem Zusammenhang steht:

C'est que tous les massacres de l'histoire ont eu des survivants. [...] Mais il n'y avait pas, il n'y aura jamais de survivant des chambres à gaz nazies. Personne ne pourra jamais dire: j'y étais. On était autour, ou avant, ou à côté, comme les types du *Sonderkommando*. D'où l'angoisse de ne pas être crédible, parce qu'on n'y est pas resté, précisément, parce qu'on a survécu. (EV, 71 f.)

Angesichts des Sonderkommando-Überlebenden, der aufgrund seiner absoluten Grenzerfahrung einen eigentlich »unmöglichen Zeugen«²⁹⁵, einen Zeugen des Unmöglichen, verkörpert, wird der Begriff der Zeugenschaft generell problematisch; um ihn vor dem Zerfall oder der Auflösung in Paradoxien retten zu können, braucht es jemanden, der ›für den Zeugen zeugt‹.²⁹⁶ Semprun übernimmt in *L'écriture ou la vie* die geforderte sekundäre Zeugenschaft für das von dem Sonderkommando-

Asche beseitigen. Fast alle Sonderkommando-Häftlinge wurden im Zuge mehrerer Vernichtungsaktionen getötet, die meisten wurden nach dem Aufstand der Sonderkommandos im Oktober 1944 ermordet. Lediglich einigen wenigen aus den Reihen derer, die zum Abriss der Krematorien eingesetzt wurden, gelang es bei der Evakuierung des Lagers im Januar 1945, unerkant in der Masse der Häftlinge unterzutauchen. Einen Überblick über die Forschung zu diesem Thema bietet die von Philippe Mesnard zusammengestellte Bibliographie in der Nummer »Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau« der *Revue d'histoire de la Shoah* 171 (2001).

²⁹⁴ Claude Lanzmann: »Le lieu et la parole«, in: *Au sujet de Shoah*, Paris: Belin 1990, S. 293–305. Lanzmann erzählt in dem Gespräch, dass er Leute aus den Sonderkommandos für seinen Film als Zeugen wollte, und reflektiert über die Schwierigkeit: »Je voulais des déportés très précis, des hommes qui avaient été aux charnières mêmes de l'extermination, les témoins directs de la mort de leur peuple: les gens des commandos spéciaux. [...] Il y avait d'abord la difficulté de les faire parler. Non qu'ils refusent de parler. Quelques-uns sont fous et incapables de rien transmettre. Mais ils avaient vécu des expériences tellement limites qu'ils ne pouvaient pas les communiquer.« (294)

²⁹⁵ Maurice Blanchot: *Après coup*, Paris: Minuit 1983, S. 98.

²⁹⁶ Vgl. das Gedicht *Aschenglorie* von Paul Celan, wo es am Ende heißt: »Das vor euch, vom Osten her, Hin-/ gewürfelte, furchtbar.// Niemand/ zeugt für den/ Zeugen.« (Paul Celan: »Atemwende« (1967), in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1983, S. 72.

Überlebenden Ausgesagte, er stützt mit seinem Text die Autorität des Primärzeugen. Durch die Art und Weise, wie Semprun die Zeugenaussage rezipiert, weist er sich darüber hinaus als jener »intellektuelle Zeuge« aus, wie ihn Geoffrey Hartman fordert: Der intellektuelle Zeuge übernimmt »Verantwortung für die Worte der Überlebenden oder Augenzeugen«, er »empfängt aktiv Wörter, welche die Dunkelheit des Ereignisses widerspiegeln«, er bewegt sich »im beschädigten Raum der Sprache, die um den Verrat der Vergangenheit weiß und die zwischen den zwei Kapazitäten der Zeit, nämlich der Distanzierung und der Enthüllung, gefangen ist.«²⁹⁷

Angewandt auf *L'écriture ou la vie* heißt dies: Semprun thematisiert den Bericht des Sonderkommando-Überlebenden zuerst im Kapitel *Le Kaddish* und ein zweites Mal ganz am Ende des Textes. Die erste Erwähnung steht ganz im Zeichen einer distanzierten, aber genauen Annäherung:

Je ne me souviens pas du nom de ce Juif polonais. Je ne me souviens même pas s'il avait un nom. Je veux dire: je ne me souviens plus si Jürgen Kaminski nous a mentionné son nom. Je me souviens de son regard, en tout cas. Il avait l'œil d'un bleu glacial, comme le fil tranchant d'une vitre brisée. Je me souviens de la tenue de son corps, en tout cas. Il était assis sur une chaise, tout droit, tout raide, les mains posées sur ses genoux, immobiles. Il n'a pas bougé les mains pendant tout le récit de son expérience au *Sonderkommando*. Je me souviens de sa voix, en tout cas. Il parlait en allemand, couramment, d'une voix âpre, méticuleuse, insistante. Parfois, sans raison apparente, sa voie s'épaississait, s'enrouait, comme si elle était soudain traversée par des émotions incontrôlables. (EV, 71)

Durch die genaue Rekonstruktion verschiedener Details der äußeren Erscheinung wird der Zeuge vorgestellt, jedoch nicht vereinnahmt. Es geht in einem ersten Schritt noch gar nicht um das Ausgesagte, sondern zuerst einmal darum, den Zeugen in seiner körperlichen Präsenz zu fixieren. Indem die Anwesenheit des Zeugen betont wird, wird die Voraussetzung für dessen Aussage geschaffen, und gleichzeitig wird so bereits auf die Masse der Abwesenden verwiesen. Die Fokussierung auf den Blick des Zeugen, seine Körperhaltung und seine Stimme ist detailgenau und auf das Wesentliche reduziert. Durch die Wiederholung des »Je me souviens« wird das evozierte Bild darüber hinaus bestätigt und abgesichert. Außerdem stellt Semprun dadurch den Bezug zwischen ihm und dem Ausschwitz-Überlebenden her: Er garantiert mit seinem Ich die Existenz des Zeugen,

²⁹⁷ Geoffrey Hartman: »Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah«, aus dem Amerikanischen von Andrea Dortmann, in: Baer: »Niemand zeugt für den Zeugen«, S. 35–52, hier: S. 52.

der Hinweis auf sein eigenes Erinnerungsvermögen verdoppelt in gewisser Weise die Autorität des Auschwitz-Überlebenden.

Nach der Beschreibung des Zeugen reflektiert Semprun über dessen besonderen Status als direkten Zeugen der industriellen Menschenvernichtung durch die Nationalsozialisten und bekundet sein Verständnis für die Angst des Überlebenden, deshalb nicht glaubwürdig zu sein. Schließlich wird die Episode beendet, ohne dass Semprun das Gesagte wiedergibt. Nur die Haltung des Zeugen, der wie zu einer Salzsäule erstarrt sitzen bleibt,²⁹⁸ sowie die Wirkung der Aussage auf die Zuhörer werden festgehalten:

Il a parlé longtemps, nous l'avons écouté en silence, figés dans l'horreur blafarde de son récit. Soudain, lorsque Ludwig G. a allumé une lampe, nous avons pris conscience de l'obscurité qui nous enveloppait depuis quelque temps déjà, la nuit hivernale étant tombée. Nous avons sombré corps et âme dans la nuit de ce récit, suffoqués, ayant perdu toute notion de temps. (EV, 73)

Auf den letzten Seiten des Buches kommt Semprun dann noch einmal auf den Bericht des Sonderkommando-Überlebenden zurück. Er beschreibt die Situation in der Baracke, wo die Zusammenkunft im Winter 1945 stattgefunden hatte. Nunmehr ist er mit Ludwig G. allein, und in der eingetretenen Stille klingt das Echo des Berichts aus Auschwitz nach. Durch diese indirekte Bezugnahme – indem nur das Echo der Stimme beschrieben wird – nimmt Semprun eine empathische Grundhaltung ein, ohne vereinnahmend zu sein. In einem einzigen, nicht enden wollenden Satz, der sich beinahe über eine ganze Seite zieht, beschreibt er dann die Stimme des Zeugen und schafft so in seinem Text einen Raum, in dem das Gedenken an Auschwitz nie verklingen wird:

Sa voix monocorde, au débit irrégulier, tantôt lent, minutieux, répétitif, tantôt précipité, comme sous le coup d'une émotion trop forte (curieusement, c'était au moment où il s'arrêtait sur un détail: regard éperdu d'une femme, par exemple, vers quelqu'un de proche, de familier, que la sélection effectuée sur le quai d'arrivée venait de séparer d'elle; sursaut de révolte de quelqu'un, homme ou femme, au voisinage du bâtiment de la désinfection vers lequel la longue cohorte des sélectionnés était menée, comme si une obscure prémonition l'avertissait des dangers imminents, révolte maîtrisée avec une horrible douceur raisonneuse par les compagnons eux-mêmes du révolté, qui finissait par se laisser entraîner, porter quasiment, soutenu par des bras secourables qui le conduisaient à la mort inconcevable des chambres à gaz; c'était au moment où il se fixait sur l'un de ces détails que sa voix se précipitait, alors qu'elle restait égale, précise et neutre quand

²⁹⁸ Semprun nimmt hier einmal mehr auf die Bibel Bezug: Der Überlebende erinnert an Lots Frau, die das Grauen von Sodom gesehen hat und vor Entsetzen zur Salzsäule erstarrt. (Vgl. *Genesis*, 19,26)

il relatait l'horreur dans une vision d'ensemble, globalement: horreur collective, abstraite, où les individus se fondaient, s'évanouissant en quelque sorte dans la coulée de lave glaciale qui les entraînait vers une disparition programmée), la voix du survivant du *Sonderkommando* retentissait encore sourdement dans le silence qui se prolongeait. (EV, 394)

Zwischen dem Anfang und dem Ende dieses Satzes werden die wahrgenommenen Unterschiede im Ausdruck präzisiert. Wenn der Überlebende auf einzelne Menschen oder verschiedene Details zu sprechen kam, habe sich sein Erzählen beschleunigt, wenn er allgemein über das Grauen sprach, sei es neutral, aber präzise geblieben. Mit diesem Hinweis sind zwei Dinge verbunden: Zum einen wird die ›Stimme‹ aus Auschwitz gewissermaßen in ihrem vollen Umfang festgehalten. Das heißt, die Stimme des Zeugen vermag den Massenmord zu evozieren, ohne dabei das Individuum aus den Augen zu verlieren. Zum anderen leitet sich aus der Art und Weise, wie Semprun diese Stimme beschreibt und in seinen Text integriert, sein eigener Anspruch an Zeugenschaft ab. Mit *L'écriture ou la vie* hinterlässt er selbst ein literarisches Zeugnis, das genau diese Anforderungen erfüllt.

3.3 Das Gedächtnis bewahren und weitergeben

»Die Wahrheit der Zeugenaussage [...] entsteht und existiert [...] nur in und durch die Mitteilung; ohne ein Gegenüber, ohne eine zuhörende Person, kann eine Aussage nicht zum Zeugnis werden«, schreibt Ulrich Baer. Generell werde »das Wesen der Zeugenschaft als dialogische[r] Aufruf und Appell an die Verantwortung« verstanden.²⁹⁹ Mit der Frage nach dem Wesen seiner eigenen Zeugenschaft ist für Semprun von Anfang an die Frage nach dem Wie des Erzählens verbunden. Dabei geht es aus der Sicht des Autors der Schreibgegenwart weniger um den Topos der Un-sagbarkeit als vielmehr um die Sorge, von der Leserschaft verstanden zu werden. »Mais peut-on tout entendre, tout imaginer? Le pourra-t-on?« (EV, 26), ist eine der ersten Fragen, die sich nach der Befreiung stellen. Wie kann bzw. muss man erzählen, um Gehör zu finden? Diese Frage erhält im Kontext von Zeugenschaft besondere Bedeutung. Der Adressat bzw. der Leser wird hierbei zum entscheidenden Kriterium; oder anders gesagt: ohne Zuhörer gibt es das Zeugnis nicht, und ohne Zeugnisse »wäre unser Bild vom Holocaust böswillig verzerrt oder fehlte völlig.«³⁰⁰ Dass

²⁹⁹ Baer: »Niemand zeugt für den Zeugen«, S. 16.

³⁰⁰ Ebd., S. 9.

der Adressatenbezug im Bereich der Erinnerungen an KZ und die Shoah einen zentralen Stellenwert erhält, lässt sich an den meisten dieser Texte zeigen: So gut wie immer findet sich eine Widmung oder ein Hinweis, für wen das Buch geschrieben wurde. Explizit thematisiert dies Ruth Klüger am Ende von *weiter leben*:

Zuletzt noch eine Adresse, zum Abschicken. An wen sonst als an Euch, die Ihr diese Aussagen mitbegonnen habt, als ich lahm im Bett lag, und dann in Stücken mitgelesen und mitgeredet und hier und da mitgelebt habt? Möge es gut bei Euch ankommen: Den Göttinger Freunden – ein deutsches Buch.³⁰¹

Im Unterschied also zur Kommunikationssituation in allgemein autobiographischen Texten, wo die Notwendigkeit für diesen direkten und expliziten Adressatenbezug nicht besteht, sind Shoah-Autobiographien, eben aufgrund ihres Zeugnischarakters auf das »Ankommen« stärker angewiesen als andere Texte.

In *L'écriture ou la vie* spielen Briefe eine wichtige Rolle: Claude-Edmonde Magnys *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, in dem Sempruns Herausforderung als Schriftsteller beschrieben wird, stellt eine Art poetologischen Metatext zum Buch dar; dem Brief des französischen Offiziers an seine Frau Laurence entstammen die ersten Zeilen des Buches, und ein Fragment aus Kafkas *Briefe an Milena* zieht sich leitmotivisch durch das vorletzte Kapitel.³⁰² Die ausgeprägt (selbst)reflexive Schreibhaltung und die verstärkte Thematisierung der Kommunikationssituation lässt darüber hinaus den gesamten Text in mancherlei Hinsicht wie einen ausgedehnten und jedenfalls hoch komplexen Brief an Sempruns Leserschaft erscheinen. Während sowohl in *Le grand voyage* als auch in *Quel beau dimanche!* die textinterne Kommunikationssituation weitgehend autonom funktioniert – was u. a. im Spiel mit den Erzählerpositionen seinen Ausdruck findet – und die Mitteilung des Autors an den Leser somit indirekt, über die ihrem Prinzip nach fiktive Kommunikationssituation erfolgt, erhält in *L'écriture ou la vie* die textexterne Kommunikationssituation – die reale Kommunikation zwischen Autor und Leser – verstärktes Gewicht. Das zeigt sich in der nunmehr tatsächlichen Identität zwischen

³⁰¹ Klüger: *weiter leben*, S. 285.

³⁰² »Es fällt mir ein, daß ich mich an Ihr Gesicht eigentlich in keiner bestimmten Einzelheit erinnern kann. Nur wie Sie dann zwischen den Kaffeehaustischen weggingen [sic!], Ihre Gestalt, Ihr Kleid, das sehe ich noch.«, schreibt Kafka in seinem zweiten Brief an Milena Jesenská aus dem Jahr 1920, und Semprun zitiert dieses Fragment mehrmals im Kapitel *Ô saisons, ô châteaux ...* (Vgl. EV, 326f. sowie Franz Kafka: *Briefe an Milena*, erweiterte und neu geordnete Ausgabe, hrsg. v. Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt a. Main, Fischer 1983, S. 5)

Autor und Erzähler sowie in den direkten Leseranreden und der Orientierung auf die Leserschaft.

Der Text weist zudem den für KZ- und Shoah-Zeugnisse charakteristischen doppelten Adressatenbezug auf: Semprun betrachtet es als seine Verantwortung, für die Toten zu sprechen; diesen Auftrag leitet er für sich aus dem gemeinsamen Erleben des Lagers ab: »Sans doute faut-il parfois parler au nom des naufragés. Parler en leur nom, dans leur silence, pour leur rendre la parole.« (EV, 183). Das heißt nicht, dass er sich die Stimmen der Ermordeten zu eigen machen will, es meint vielmehr die Verantwortung des Sich Erinnerns, die er erfüllen muss. Allerdings zeigt sich hier ein entscheidender Unterschied zur Auffassung, die er in *Quel beau dimanche!* vertritt. Dort heißt es:

[...] je parle, bien sûr, en mon nom, au nom de ceux qui étaient toujours en vie: rien ne m'autorisera jamais à parler au nom des morts, l'idée même de m'attribuer ce rôle me remplit d'horreur; c'est bien pour cela que je ne suis pas un survivant, que je ne parlerai jamais comme quelqu'un qui a survécu à la mort de ses camarades. Je ne suis qu'un vivant, c'est tout. (QBD, 216)

Womit hängt die Veränderung zusammen? Wohl damit, dass er die tiefe Identitätskrise, die sich in *Quel beau dimanche!* auf allen Ebenen gezeigt hatte, überwunden hat. Und auch damit, dass er gleichzeitig mit der gestärkten eigenen Position auch einen Weg gefunden hat, an Stelle der Toten sprechen zu können, ohne ihnen durch ideologische oder auch nur diskursive Vereinnahmung erneut Gewalt anzutun. Stattdessen ist es sein Anspruch, im und durch das Schreiben, den Toten ein Gesicht³⁰³ und eine Stimme zurückzugeben.

Semprun spricht im Eingedenken an die Untergegangen und etabliert so eine Gemeinschaft mit den Toten. Die Verantwortung, die er selbst damit übernimmt, gibt er an die nächsten Generationen weiter. Der Appell des Buches richtet sich deutlich und unmissverständlich an die jungen Menschen als zukünftige Träger dieses Gedächtnisses. Bei seinem Besuch im ehemaligen Konzentrationslager Buchenwald im Jahr 1992 wird er von seinen beiden Enkeln »par les liens du cœur« (EV, 360), Thomas und Mathieu Landman, begleitet. Ergriffen von dem Gefühl, »nach Hause« und damit zu sich selbst gekommen zu sein, fehlen ihm die Worte, um seine Emotionen ausdrücken zu können. Einzig mit einer Geste kann in diesem Moment die Lagererfahrung mit all ihren Implikationen weitergegeben werden:

³⁰³ Vgl. das obige Zitat aus Kafkas Brief an Milena Jesenská »daß ich mich an Ihr Gesicht eigentlich in keiner bestimmten Einzelheit erinnern kann« (EV, 326) sowie den Anfang von *L'écriture ou la vie*: »Depuis deux ans, je vivais sans visage.« (EV, 13)

J'ai posé une main sur l'épaule de Thomas, comme un passage de témoin. Un jour viendrait, relativement proche, où il ne resterait plus aucun survivant de Buchenwald. Il n'y aurait plus de mémoire immédiate de Buchenwald: plus personne ne saurait dire avec des mots venus de la mémoire charnelle, et non pas d'une reconstitution théorique, ce qu'auront été la faim, le sommeil, l'angoisse, la présence aveuglante du Mal absolu – dans la juste mesure où il est niché en chacun de nous, comme liberté possible. Plus personne n'aurait dans son âme et son cerveau, indélébile, l'odeur de chair brûlée des fours crématoires. [...] Et j'avais posé ma main sur l'épaule de Thomas Landman. Une main légère comme la tendresse que je lui portais, lourde comme la mémoire que je lui transmettais. (EV, 374f.)

Mit den letzten Zeitzeugen stirbt auch das Erfahrungsgedächtnis – ›mémoire immédiate‹ und ›mémoire charnelle‹ – der Lager, dessen ist sich Semprun bewusst. Dieses unmittelbare Gedächtnis ist geprägt von direktem, sinnlichem, also körperlichem Erleben und damit für zukünftige Generationen nicht mehr zugänglich. Die Geste des Handauflegens kann in diesem Sinne nicht mehr als eine symbolische Nahtstelle zwischen dem Überlebenden und dem Nachgeborenen herstellen.

Mit dem Ende des unmittelbaren Gedächtnisses rücken aber nun die Vermittlung und die Form der Weitergabe verstärkt ins Blickfeld. Semprun hat alle seine Buchenwald-Texte jungen Menschen gewidmet, in *L'écriture ou la vie* wird dieser Aspekt und die damit verbundene Transformation des Erfahrungsgedächtnisses in ein kulturelles Gedächtnis auf allen Ebenen dominant: auf der Ebene der ›histoire‹, wie an der obigen Textstelle deutlich wurde, auf der Ebene des ›discours‹, indem Semprun seine Erfahrung so ›wahrscheinlich‹ wie möglich gestaltet und versucht, das Essentielle dieser Erfahrung hervortreten zu lassen, sowie auf der Ebene der externen Kommunikationssituation, indem das gesamte Buch wie eine Geste funktioniert, mit der der Überlebende Semprun die Komplexität eines Lebens im Zeichen der Lagererfahrung an die nachfolgenden Generationen weitergibt.

IV.

LE MORT QU'IL FAUT

ANNÄHERUNG 4: ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE VON *LE MORT QU'IL FAUT*

In einem Interview aus dem Jahr 1994, dem Erscheinungsjahr von *L'écriture ou la vie*, sagt Semprun, er glaube, mit diesem Buch an einem Endpunkt angekommen zu sein: »Je pourrais écrire maintenant mon prochain roman à la troisième personne. Je sais déjà quel livre j'écrirai si je l'écris.«³⁰⁴ Ähnlich antwortet er in einem anderen Interview auf die Frage, ob es ihm ein Bedürfnis sei, immer wieder zu den Erinnerungen an das Lager zurückzukehren: »Ich glaubte wirklich, mit dem Buch *Schreiben oder Leben* wäre ich damit fertig. Und plötzlich ist dieses Buch [*Le mort qu'il faut*, Anm.] gekommen, und über diese Erinnerung musste ich schreiben.«³⁰⁵ Bis sich Semprun aufs Neue mit seiner Lagererfahrung auseinandersetzt, vergehen wieder mehrere Jahre – im Vergleich mit seinen früheren Büchern ist der zeitliche Abstand zum vorhergehenden jedoch bedeutend geringer.

Allein die (relative) zeitliche Nähe zu *L'écriture ou la vie* lässt die beiden Texte als eng zusammengehörig erscheinen, wenngleich dies natürlich auch andere, textexterne Gründe wie möglicherweise Jorge Sempruns fortgeschrittenes Alter haben mag. Wesentlicher als das Erscheinungsdatum von *Le mort qu'il faut* wiegt allerdings die Tatsache, dass sich Sempruns Selbstsicht in den beiden Texten kaum unterscheidet, während die früheren Texte durch eine jeweils andere Perspektive auf das eigene Leben gekennzeichnet waren. Mit *Le mort qu'il faut* geht es nun erstmals nicht darum, die Lagererfahrung neu zu betrachten, sondern die aus *L'écriture ou la vie* ausgeklammerte *andere* Seite des Überlebens hinzuzufügen. Das heißt, im Grunde erscheint der neue Text wie ein Nachtrag

³⁰⁴ Allières: *Écrive sa vie*, S. 28.

³⁰⁵ »Manchmal glaube ich, ich habe meinen eigenen Tod erlebt.« Der Schriftsteller Jorge Semprun im Interview«, in: *Literatur im Foyer*, SWR, verfügbar im Internet unter: http://www.swr.de/thema/archiv/020523_semprun/printinterview.html (23.5.2002)

zu *L'écriture ou la vie* – und da dieser Text ja gleichzeitig auch beanspruchte, für Sempruns Schreiben insgesamt zu stehen, erscheint er somit wie ein Epilog zum gesamten Schreiben des Autors.³⁰⁶

Bis zum Erscheinen von *Le mort qu'il faut* im Frühjahr 2001 veröffentlicht Semprun zwei andere (literarische) Texte: Das Theaterstück *Le retour de Carola Neher* (in Frankreich 1998 publiziert) sowie den autobiographischen Bericht *Adieu, vive clarté...* (1998). *Le retour de Carola Neher* ist ein Auftragsstück, das Semprun für das Kunstfest Weimar 1995 geschrieben hat. Unter dem deutschen Titel *Bleiche Mutter, zarte Schwester*³⁰⁷ wurde es in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Klaus Michael Grüber und dem Bühnenbildner Eduardo Arroyo auf dem sowjetischen Friedhof im Park des Schlosses Belvedere bei Weimar zur Auf-führung gebracht.³⁰⁸ Der Text ist eine Hommage an die Schauspielerin Carola Neher, die 1933 aus Deutschland zuerst in die Tschechoslowakei und weiter in die Sowjetunion emigrierte, wo sie 1936 unter dem Vorwurf, eine trotzkistische Spionin zu sein, zu zehn Jahren Gefängnis verurteilt wurde und schließlich 1942 unter nicht näher bekannten Umständen in einem sowjetischen Lager starb.³⁰⁹ Die Hauptfigur in *Le retour de Carola Neher* stellt ›Le survivant‹ dar, dessen Gedächtnis die gesamte Handlung des Stücks entspringt. Am letzten Tag seines Lebens ruft er die Geister seines Lebens zusammen: Er selbst, der letzte Überlebende der nationalsozialistischen Konzentrationslager, trifft mit der Schauspielerin, dem Opfer der stalinistischen Diktatur zusammen, Goethe und Blum theoretisch

³⁰⁶ Vgl. Ruiz Galbete, die schreibt: »Notons-le d'entrée de jeu, *Le mort qu'il faut* entretient avec *L'Écriture...* un rapport de répétition mécanique complètement différent de celui que *L'Écriture...* ou *Quel beau dimanche!* ont tissé avec les textes précédents.« Allerdings verkürzt sie sowohl Inhalt als auch Funktionsweise des neuen Textes, wenn sie meint: »Les mêmes personnages, les mêmes épisodes et surtout le même ton et les mêmes détails que dans *L'Écriture ou la vie* y reviennent, en effet, comme s'il s'agissait d'un cercle concentrique dont le périmètre aurait été à peine élargi.« (Ruiz Galbete: *Jorge Semprún*, S. 372)

³⁰⁷ Die Übersetzung aus dem Französischen stammt von Hanns Zischler.

³⁰⁸ Zur Inszenierung des Stückes vgl. Friedemann Kreuder: »Der glücklose Engel. Arroyo, Grübers und Semprúns Projekt *Bleiche Mutter, zarte Schwester* auf dem Kunstfest Weimar am 28. und 29. Juli 1995«, in: Erika Fischer-Lichte / Friedemann Kreuder / Isabel Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel: Francke 1998, S. 388–422. In Frankreich wurde das Stück im April 2001 vom Orphéon Théâtre in Cuers (Var) unter der Leitung von Françoise Trompette und Georges Perpes erstmalig aufgeführt.

³⁰⁹ Auf Carola Neher kam Semprun laut seiner Aussage im Vorwort zum Text, während der Arbeit für einen geplanten Film über das Leben Bertolt Brechts im Jahr 1986. Bei der Brecht-Lektüre sei er auf das Gedicht *Rat an die Schauspielerin C. N.* gestoßen. Als Jahre später Klaus Michael Grüber ein Stück in Auftrag gab, das die Geschichte Deutschlands umreißen sollte, »mais d'une façon qui ne fût ni larmoyante ni purement politique«, sei ihm der Name wieder eingefallen. (Vgl. das Vorwort zu *Le retour de Carola Neher*, S. 11 ff.)

sieren mehr (Goethe) oder weniger (Blum) abgehoben über geschichtliche Prozesse und Zusammenhänge, und zu den ›Muselmännern‹³¹⁰, wie der Überlebende sie aus Buchenwald kennt, gesellt sich ein junger ›Muselmann‹ aus einem gegenwärtigen Lager in Bosnien, der in den Traum des Überlebenden hineingerutscht scheint.³¹¹

Wie ein Oratorium³¹² bringt das Stück das Gedächtnis des 20. Jahrhunderts mit dem erklärten Ziel, gegen das Vergessen anzukämpfen, auf die Bühne. Symptomatisch hierfür ist der Auftrag, den der Überlebende dem jungen ›Muselmann‹ mitgibt:

LE JEUNE MUSULMAN Qu'est-ce que je peux faire pour vous?
LE SURVIVANT, le regarde longuement. Vous souvenir ... (CN, 55)

Interessant im Zusammenhang mit Sempruns Schreiben über Buchenwald ist insbesondere die Auskunft, die der Überlebende über seine aktuelle Situation gibt:

Il y a quelque temps, on m'a appris que j'étais le dernier survivant des camps ... Après moi, personne ne se souviendra de l'odeur du four crématoire ... Personne ne saura combien était étrange et profond le silence des oiseaux dans la forêt de hêtres ... (*Il se tait. Il se souvient peut-être, pour la dernière fois, de l'odeur du four crématoire, du silence des oiseaux dans la forêt.*) J'ai appris aussi qu'on voulait en faire un événement ... Des équipes de télévision, des écrivains et des hommes politiques voulaient me rencontrer ... Alors, j'ai fui ... Je suis revenu dans les parages de l'Ettersberg, pour y mourir tranquille ... J'y ai retrouvé en rêve des fantômes de mon passé ... Et vous vous êtes introduit dans mon rêve ... Je ne vous en veux pas! (CN, 55)

Hier thematisiert Semprun erstmals das Dilemma des (letzten) Überlebenden, der von der Gesellschaft darauf festgelegt wird, ohne dass er sich selbst der Rolle gewachsen fühlt.³¹³ In den Vordergrund tritt diese Problematik im autobiographischen Text *Adieu, vive clarté* ..., wo es heißt:

³¹⁰ Zum Begriff des ›Muselmannes‹ vgl. Sofsky: *Die Ordnung des Terrors*, S. 229ff. Sofsky schreibt: »Der Muselmann ist die Leitfigur des Massensterbens, eines Tods durch Hunger, Seelenmord und Verlassenheit, ein Toter schon zu Lebzeiten.« (230)

³¹¹ Beeindruckend ist die Liste der Schauspieler, die diese Rollen in der Weimarer Inszenierung übernommen haben: Die Schauspielerin wurde von Hanna Schygulla, der Überlebende von Bruno Ganz, Goethe von Ulrich Wildgruber, Blum von Robert Hunger-Bühler und der junge Muselmann von Cornelius Obonya gespielt.

³¹² Vgl. Klaus Manger: »Jorge Sempruns *Bleiche Mutter, zarte Schwester* – ein Oratorium«, in: ders. (Hg.): *Jura Soyfer (1912–1939) zum Gedenken*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1999, S. 336–346.

³¹³ In einem Interview vom Januar 2005 reflektiert Jorge Semprun über die literarisch-ästhetischen Konsequenzen eines zukünftigen Umgangs mit der Shoah, den das literarische Motiv des letzten Überlebenden – »une formidable idée littéraire qui touche à la fable et au mythe« – veranschaulichen könne. (de Cortanze: *Le grand voyage de la mémoire*, S. 47)

Je n'aimais pas l'idée d'être confiné dans le rôle du survivant, du témoin digne de foi, d'estime et de compassion. L'angoisse me prenait d'avoir à jouer ce rôle avec la dignité, la mesure et la componction d'un rescapé présentable: humainement et politiquement correct. (AVC, 91)

Im Zuge des literarischen Erfolges von *L'écriture ou la vie* war Semprun plötzlich zu einem der wenigen in der medialen Öffentlichkeit bekannten und gehörten Zeugen geworden. Hatte man ihn wenige Jahre davor noch als Schriftsteller und Politiker wahrgenommen, wurde er nun auf die Buchenwald-Erfahrung eingeschränkt. Seine in den zahlreichen Interviews, die zu der Zeit mit ihm geführt wurden, wiederholt getätigte Aussage: »je ne suis qu'une chose, c'est «ancien déporté»³¹⁴ zeigt, dass er auch selbst maßgeblich zur Festlegung seiner Identität auf die des Zeugen beigetragen hat. Mit *Adieu, vive clarté* ... versucht er dann, sich aus dem zu eng gewordenen Korsett zu befreien:

Ce livre est le récit de la découverte de l'adolescence et de l'exil, des mystères de Paris, du monde, de la féminité. Aussi, surtout sans doute, de l'appropriation de la langue française. L'expérience de Buchenwald n'y est pour rien, n'y porte aucune ombre. Aucune lumière non plus. Voilà pourquoi, en écrivant *Adieu, vive clarté* ..., il m'a semblé retrouver une liberté perdue, comme si je m'arrachais à la suite de hasards et de choix qui ont fini par me composer une sorte de destin. Une biographie, si l'on préfère moins de solennité. [...] M'y voilà de nouveau. (AVC, 91f.)

In *Adieu, vive clarté* ... erinnert er sich an die Zeit vor dem Krieg und versucht sich auf diese Weise eine andere Biographie zu verpassen. Dem als schmerzhaft erlebten Verlust der spanischen Heimat stehen in dem Text das pathetische Bekenntnis zur politischen Identität als Rotspanier (»Rouge espagnol, à tout jamais [AVC, 79]) sowie die Aneignung einer neuen Heimat – der französischen Literatur – gegenüber. Emphatisch und mit zum Teil etwas bemüht wirkender Vehemenz schreibt Semprun sein Ich in die Welt der Literatur ein:³¹⁵

Ni Gide, ni Giraudoux, ni Guilloux, ni Malraux, ni Sartre, ni Martin du Gard, ni Leiris n'exigeaient un passeport pour m'ouvrir leurs pages pleines d'émerveillements, pour m'introduire aux exigences austères de la littérature. (AVC, 204)

³¹⁴ Alliès: *Écrire sa vie*, S. 26. Ähnlich heißt es in einem Interview mit *El País*: »Lo único que soy de verdad es un deportado.« (»El triunfo de los deportados«, in: *El País Dominical*, 5.6.1994)

³¹⁵ Vgl. hierzu: Guy Mercadier: »*Adieu, vive clarté*... Jorge Semprun et son garde-mémoire«, in: *Cahiers d'Études Romanes* n.s. 2 (1998), S. 127–143, sowie Neuhofer: *Literatur als Heimat*.

Allerdings führt der Text, so befreiend er für den Autor zunächst gewesen sein mag, unweigerlich wieder an die Lagererfahrung heran: Bereits der Titel, die Verse aus Baudelaires Gedicht *L'automne*, trägt das Ende der Freiheit in sich. Deutlich zeigt sich dies in den letzten Zeilen des Textes. *Adieu, vive clarté ...* erscheint wie ein ›literarischer Ausflug‹, der nun zu Ende ist:

Alors, m'écartant de la gorge de la Bidassoa d'où montent les ombres, je me dis les vers de Baudelaire qui n'ont pas cessé de m'accompagner tout au long de la durée de ce récit.

*Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres:
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!* (AVC, 250)

Die textinterne Entstehungsgeschichte von *Le mort qu'il faut* hängt im Wesentlichen mit zwei Ereignissen zusammen: Zum einen ist die Erkenntnis aus dem Jahr 1992, als Facharbeiter anstatt als Student in die Aufnahmelisten des Lagers eingetragen worden zu sein, Voraussetzung für den neuen Text. Zum anderen werden dem Autor, so die Darstellung im Text, erst während einer Neuübersetzung von Senecas *Die Troerinnen*³¹⁶ im Jahr 2000 die letzten Worte seines Kameraden François bewusst: »*Post mortem nihil est ipsaque mors nihil ...*« (MF, 164) Aus dem Spannungsfeld dieser beiden Ereignisse geht der neue Text hervor: Die bilanzierende Betrachtung der eigenen Überlebens- und Schreibbedingungen.

Den zeitgeschichtlich-gesellschaftlichen Hintergrund bildet die virulente Diskussion über die Funktion und Leistung von Zeugenschaft. Semprun, der sich mit dem neuen Buch intensiver als je zuvor als Zeuge begreift, fühlt sich durch die vor allem von dem italienischen Philosophen Giorgio Agamben ausgelöste Diskussion um die ›wirklichen Zeugen‹ verletzt und angegriffen. Agamben entwickelt in seiner Abhandlung *Quelche resta di Auschwitz* ausgehend von Primo Levi Gedanken über die Unmöglichkeit von Zeugenschaft. Er schreibt:

Il testimone testimonia di solito per la verità e la giustizia e da queste la sua parola trae consistenza e pienezza. Ma qui la testimonianza vale essenzialmente per ciò che in essa manca; contiene, al suo centro, un intestimoniabile, che destituisce l'autorità dei superstiti. I »veri« testimoni, i »testimoni integrali« sono coloro che non hanno testimoniato né avrebbero potuto farlo. Sono coloro che »hanno toccato il fondo«, i musulmani, i sommersi. I superstiti, come pseudotestimoni, parlano in vece loro, per delega: testimoniano di una testimonianza mancante.

³¹⁶ Jorge Semprun wurde vom Regisseur Daniel Benoin für die Inszenierung der *Troerinnen* am *Centro andaluz de Teatro* in Sevilla mit der Neuübertragung des Textes ins Spanische beauftragt.

Parlare di una delega, tuttavia, non ha qui alcun senso: i sommersi non hanno nulla da dire né istruzioni o memorie da trasmettere.³¹⁷

Semprun stößt sich vor allem daran, dass Agamben die Autorität der Überlebenden, für die Getöteten zu sprechen, in Frage stellt. Seiner Ansicht nach bedeute die Aussage Primo Levis, der von den Untergegangenen als den eigentlichen Zeugen spricht,³¹⁸ nicht, dass Primo Levi die Rechtmäßigkeit der Zeugnisse in Zweifel ziehe. Vielmehr sei es Levi darum gegangen, sozusagen die Rahmenbedingungen der Zeugenschaft klarzumachen:

Que veut dire cette phrase qui est très forte? Que nous, survivants, quand nous témoignons, quelle que soit la forme du témoignage, nous savons que nous sommes, en effet, une minorité. Et que nous parlons, au nom – c'est un peu prétentieux – dans la volonté de parler pour l'immense majorité qui n'est plus là pour parler.³¹⁹

Es sei, so Semprun, absurd zu glauben, dass Primo Levi, der selbst mehrere Zeugnisse verfasst hat, die prinzipielle Möglichkeit und Sinnhaftigkeit des Bezeugens anzweifle:

Primo Levi sait parfaitement que, quel que soit le rapport entre la vie et la mort, les survivants et les morts, les engloutis et les rescapés, on ne fait l'histoire qu'avec les témoignages des vivants ou des survivants. On ne fait pas l'histoire avec d'autres témoignages.³²⁰

Diese Diskussion um Möglichkeiten und Grenzen von Zeugenschaft ist *Le mort qu'il faut* eingeschrieben. Semprun polemisiert auch im Text explizit gegen die Haltung Agambens (ohne ihn hier aber namentlich zu nennen):

Certes, le meilleur témoin, le seul vrai témoin, en réalité, d'après les spécialistes, c'est celui qui n'a pas survécu, celui qui est allé jusqu'au bout de l'expérience, et qui en est mort. Mais ni les historiens ni les sociologues ne sont encore parvenus à resoudre cette contradiction: comment inviter les vrais témoins, c'est à dire les morts, à leurs colloques? Comment les faire parler? (MF, 16)

– Und implizit antwortet er darauf mit seinem neuen Text.

³¹⁷ Giorgio Agamben: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino: Boringhieri 1998, S. 31 f.

³¹⁸ »Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. [...] Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. [...] ma sono loro, i mussulmani, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione.« (Levi: »I sommersi e i salvati«, in: *Opere*, S. 716)

³¹⁹ AFMD: *Du témoignage à la narration littéraire*, S. 21.

³²⁰ Ebd., S. 21.

1 EINLEITUNG

In *Le mort qu'il faut* erzählt Semprun von der Suche nach einem »geeigneten Toten« im Dezember 1944, der unter seinem Namen sterben sollte, damit er selbst unter dessen Namen weiterleben konnte. Für einen kurzen Zeitraum erschien dieser von der kommunistischen internen Lagerorganisation eingefädelte »Opfertausch«³²¹ aufgrund der vom NS-Sicherheitsdienst angestellten Nachforschungen über seine Person notwendig zu sein. Solche Erkundigungen hatten in vielen anderen Fällen die Liquidierung des jeweiligen Häftlings nach sich gezogen. In Jorge Sempruns Fall stellte sich die Befürchtung jedoch als grundlos heraus: Wenige Tage später wurde klar, dass sich nicht die Nationalsozialisten für ihn interessierten, sondern dass der (franquistische) spanische Botschafter Auftraggeber der Nachfrage war. In *Quel beau dimanche!* spielt Semprun erstmals auf diese Begebenheit – die er dort allerdings auf Frühjahr 1945 datiert – an:³²²

Au printemps 1945, en effet, la *Politische Abteilung*, la Gestapo de Buchenwald, a demandé à l'*Arbeitsstatistik* des renseignements sur le déporté portant le numéro de matricule 44 904. Or, c'est toi qui portais ce numéro de matricule. Peu de temps après, la *Politische Abteilung* t'a fait parvenir une lettre de l'ambassade de Franco à Berlin, te communiquant que M. de Lequerica s'occupait de ton sort et espérait parvenir à une solution positive avec les autorités allemandes. Sans doute quelqu'un de ta famille était-il intervenu auprès de Lequerica. Il y avait plein de personnes importantes et bien vues du régime franquiste, dans ta famille. Mais ce n'est pas cela que tu veux dire. Tu veux dire l'angoisse qui t'a saisi à l'idée que ces démarches puissent effectivement être positives, qu'elles puissent aboutir et amener ta libération. Une angoisse honteuse, terrifiante, t'a saisi, à l'idée que tu pourrais abandonner tes camarades, les trahir, en quelque sorte, que tu pourrais retrouver la vie d'avant, la vie dehors, sans eux, contre eux peut-être. Mais, heureusement, ces démarches des autorités espagnoles n'ont pas eu de suite. (QBD, 375)

Deutlich kommt hier das Gefühl von Scham zum Ausdruck, das Semprun mit diesem Vorfall verbindet. Auch wenn die Intervention nicht zur Entlassung geführt hat, ist die Erinnerung daran doch mit höchst unangenehmen Gefühlen verbunden. Das Wort »Verrat« steht, wenngleich bloß als nicht realisierte Möglichkeit, im Raum.

Diese Episode, vom Eintreffen der Nachricht bis zur Aufklärung des Missverständnisses, bildet die Haupthandlungsebene und gleichzeitig

³²¹ Niethammer: *Der »gesäuberte« Antifaschismus*, S. 51 ff.

³²² Siehe hierzu auch Kap. zu *Quel beau dimanche!*, 3.3.

den Rahmen für das zentrale Ereignis, die Nacht im ›Revier‹ an der Seite des sterbenden Kameraden François. Von dieser Ebene ausgehend, verknüpft Semprun einmal mehr Erinnerungen an weiter zurückliegende sowie an spätere Ereignisse. Vor allem Gespräche und Zusammentreffen mit François in den Monaten vor dessen Tod, verschiedene für sein eigenes Überleben notwendige Ereignisse aus der Anfangszeit im Lager sowie Reflexionen über die kommunistische Organisation in Buchenwald werden evoziert. Im Vergleich mit den früheren Büchern weist *Le mort qu'il faut* aber in mancherlei Hinsicht eine starke Beschränkung auf: Wenige Personen und weniger Zeitebenen verleihen dem Text Qualitäten einer »Kammermusik«³²³, wie überhaupt der Text signifikant kürzer ausfällt als die drei anderen. Das Buch ist tatsächlich zugespitzt auf die eine Begebenheit, die dadurch wie das Schlüsselereignis aus Sempruns Leben erscheint. Auch an diesen Merkmalen lässt sich der andere Status dieses Textes festmachen: Mit *Le mort qu'il faut* entwirft Semprun nicht das ganze Lageruniversum noch einmal neu, er trägt nur entscheidende, noch nicht gesagte ›Details‹ nach.

Die Handlung vollzieht sich zwischen dem Ausruf des Kommunisten Kaminsky: »On a le mort qu'il faut!« (MF, 13) an jenem Sonntag im Dezember 1944 und der Einsicht am darauffolgenden Morgen, dass alle Bemühungen überflüssig waren: »On avait même trouvé le mort qu'il fallait ... Et tout ça pour rien!« (MF, 189) Dieser Einschätzung aus kommunistisch-strategischer Logik heraus, die auf der Ebene der Diskuroberfläche ein Spannungsfeld zwischen dem Wort ›mort‹ auf der ersten Seite und dem Wort ›rien‹ auf der letzten Seite³²⁴ aufmacht, widerspricht die Erzählung von der Nacht, die Semprun neben François verbringt. Sie erscheint wie das Etwas (das Seiende), das sich zwischen die Begriffe ›Tod‹ und ›Nichts‹ schiebt. Die Erzählung des Todes steht also dem grundsätzlichen Nichts des Todes gegenüber.

Die horizontale Ebene der Diskuroberfläche wird durch eine vertikale Ebene – das ist die Zeit zwischen 1944 und der Schreibgegenwart – komplettiert, die ebenfalls um die Begriffe ›Tod‹ und ›Nichts‹ konstruiert ist. In den letzten Worten des Sterbenden findet sich zweimal der lateinische Ausdruck ›nihil‹:

³²³ Wolfram Schütte: »Ein letztes Mal Buchenwald«, Rezension zu *Der Tote mit meinem Namen*, in: *Titel. Magazin für Literatur und Film*, verfügbar im Internet unter: <http://www.titel-magazin.de/semprun1.htm> (27.9.2002)

³²⁴ Im Anschluss an die erzählte Begebenheit folgt noch ein kurzer Epilog, in dem ein Zusammentreffen Sempruns mit dem früheren Kameraden Jiri Zak 1969 in Prag geschildert wird. Siehe hierzu weiter unten Punkt 2.2.

C'était une langue étrangère, quelques mots brefs. C'est après seulement que j'ai compris qu'il avait parlé en latin: il avait dit deux fois le mot *nihil*, j'en étais certain.

Il avait parlé très vite, d'une voix très faible: à part ce »rien« ou ce »néant« répété, je n'avais pu saisir le sens de ses dernières paroles. (MF, 163)

Erst Jahrzehnte später habe er den Sinn dieser Worte erfassen können: Sie stammen aus dem bereits erwähnten Seneca-Zitat: »*post mortem nihil est ipsaque mors nihil...*« Entscheidend ist hier die zeitliche Verzögerung, mit der Semprun die Aussage versteht: Erst »Des décennies plus tard, plus d'un demi-siècle après la nuit de décembre où François L. était mort à côté de moi, [...]« (MF, 163) sei ihm der Inhalt der Worte bewusst geworden. Das heißt, zwischen dem Tod und dem Nichts steht das gesamte Werk Sempruns, von *Le grand voyage* bis in die Schreibgegenwart – und *Le mort qu'il faut*, das aus den Worten François' hervorgeht und somit wie eine Antwort auf die nunmehr entschlüsselte Botschaft erscheint, führt ähnlich einer *mise en abyme* noch einmal genau das vor, was Sempruns Werk insgesamt darstellt: ein Schreiben gegen den Tod.³²⁵

2 STRUKTURANALYSE

Auf struktureller Ebene fällt die Analogie zu *Quel beau dimanche!* auf: Hier wie dort umfasst die Haupthandlungsebene einen Sonntag (und in *Le mort qu'il faut* die darauffolgende Nacht bis zum nächsten Morgen). In beiden Texten wird die Handlung durch den Ausruf eines Kameraden in Gang gebracht, dessen Bedeutung sich an dieser Stelle dem Leser noch nicht erschließt, und erst am Ende wird der solcherart erzeugte Spannungsbogen aufgelöst. Allerdings weist die Erzählhaltung im neuen Text weniger Fiktionsmerkmale auf als in *Quel beau dimanche!*, sondern ist wie in *L'écriture ou la vie* tatsächlich autobiographisch im Lejeuneschen Sinn. Weder finden sich Experimente auf der Ebene des Erzählers, noch wird das erlebende Ich als eigene Figur auf der Handlungsebene gestaltet. Vielmehr herrscht Identität zwischen Protagonist, Erzähler und Autor. In logischer Konsequenz kann deshalb das Motiv des Sonntags nicht in gleicher Weise, d. h. als »Motor« für einen vorzuführenden Entwicklungs-

³²⁵ Vgl. auch Authier: *Le texte qu'il faut...* Authier konstatiert, dass in *Le mort qu'il faut* permanent auf Worte und Texte Bezug genommen wird und dies auch explizit betont wird: »De fait, c'est le livre tout entier qui est saturé de mots.« Und weiter: »Ce sont les mots qui ont le dernier mot.« (73, 75)

prozess des Protagonisten, produktiv gemacht werden. Trotzdem erhält der Sonntag auch hier jene symbolische Bedeutung, die er in *Quel beau dimanche!* innehatte, bzw. wird in *Le mort qu'il faut* an die im früheren Text aufgebaute Bedeutung des Sonntags angeknüpft: Semprun fügt die Struktur des neuen Textes gewissermaßen in das aus *Quel beau dimanche!* zur Verfügung stehende Raster ein. Vor diesem Hintergrund lässt sich erklären, warum Semprun die Begebenheit von Frühjahr 1945 auf einen nicht näher bestimmten Sonntag im Dezember 1944 umdatiert: Im übertragenen Sinn geht es um *jenen* Sonntag, um den Sonntag schlechthin.³²⁶

Das Glücksmoment, welches das Motiv des Sonntags in *Quel beau dimanche!* beinhaltete, stand dort im Zusammenhang mit der Befreiung vom Kommunismus und dem Erkennen der ›fraternité‹ als Wahrheit des eigenen Ichs. Genau diese beiden Elemente werden im neuen Text übernommen und bilden hier die Basis für die Erzählung vom Tod – allerdings in einer dem nunmehrigen historischen Kenntnisstand angepassten Form. Denn auf dem Appellplatz im Jahr 1992 wurde Jorge Semprun vor Augen geführt, dass ihm ein Kommunist bei der Aufnahme das Leben gerettet hat. In *L'écriture ou la vie* weist er explizit darauf hin:

Il n'empêche: mon communiste allemand inconnu avait réagi en tant que communiste. Je veux dire: de façon conforme à l'idée du communisme, quelles qu'en aient été les péripéties historiques, plutôt sanglantes, asphyxiantes, moralement destructrices. Il avait réagi en fonction d'une idée de la solidarité, de l'internationalisme. [...] Il n'empêche: c'est parce que cet Allemand anonyme était communiste qu'il m'a sauvé la vie. (EV, 386)

Dadurch wurde ihm deutlich, dass, anders als er in *L'écriture ou la vie* glauben machen wollte, sein Verhältnis zum Kommunismus noch nicht historisch ist und es auch nie sein kann. Dieser Erkenntnis trägt er nun in *Le mort qu'il faut* Rechnung, indem der hier dargestellte Sonntag den Glückstag aus *Quel beau dimanche!* aufnimmt und relativierend fort-schreibt: Im neuen Buch steht der Tag im konkreten Sinn für die Hilfe der Kommunisten, die ihm zuteil wird, und im übertragenen Sinn für die Befreiung vom Kommunismus.

Das wird daran deutlich, dass der Tote, der für die in Buchenwald gängige Praxis des Opfertausches gesucht werden muss, zum »mort qu'il me faut« (MF, 120; Kursivierung M. N.) wird. In dieser Bedeutungsver-schiebung, die sich von »le mort qu'il faut« zu »le mort qu'il me faut« ergibt, liegt einmal mehr der Schlüssel zum gesamten Textverständnis: Zum einen steht der Tote für das von den deutschen Kommunisten bereitge-

³²⁶ Vgl. Authier, der die Darstellung des Sonntags als »Grundthema« Sempruns bezeichnet. (Ebd., S. 69.)

stellte Hilfsnetzwerk, von dem Semprun profitieren konnte. Zum anderen braucht Semprun den Toten jedoch Jahre später, um sich vom Kommunismus zu befreien und um der Bestimmung seines Ichs, dem Gefühl der ›fraternité‹ Ausdruck zu verleihen. Genau in dieser Ambivalenz zwischen Abhängigkeit vom Kommunismus und gleichzeitiger Ablehnung desselben bewegt sich der Text – und wohl auch Jorge Sempruns Leben.

Dieser doppelten Gerichtetheit entspricht die Struktur des Textes: Die Erzählung vom Leben und Sterben des befreundeten Kameraden François im Lager ist das eigentliche Sinnzentrum des Textes. Dahinter wird jedoch auf einer uneigentlichen Ebene Sempruns eigener ›Tod‹ während seiner kommunistischen Zeit und die anschließende Wiedergeburt durch das Schreiben angedeutet. Das heißt, neben der Zeitebene der Haupthandlung ist die Zeitebene des Schreibbeginns latent immer präsent. Alle Aussagen haben somit einen doppelten Gehalt: einen expliziten bzw. konkreten und einen impliziten bzw. symbolischen.

2.1 Leerstelle Kommunismus

Der erste Teil von *Le mort qu'il faut* beginnt mit dem Ausruf Kaminskys »On a le mort qu'il faut« und endet mit der Weigerung eines russischen Häftlings, einen Kommunisten über die Existenz sowjetischer Lager aufzuklären. Semprun erzählt von einem Gespräch mit Otto, dem befreundeten ›Bibelforscher‹, in dem dieser die sowjetischen Lager erwähnt. Um seine Behauptung bestätigen zu lassen, will er den jungen Semprun mit einem russischen Häftling bekannt machen, der die sowjetischen Lager bezeugen könne. Dieser jedoch lehnt das Gespräch mit der Begründung, dass ein Kommunist, seiner Erfahrung zufolge, seinen Erzählungen keinen Glauben schenken würde, ab:

- Il ne parlera pas avec un communiste, dit-il d'une voix hâtive. [...]
- Drôle de témoin, ton *raskolnik*! Pas très courageux ...
- Il avait prévu ta réaction, me dit Otto. Ce n'est pas une question de courage, m'a-t-il prié de te dire. Mais qu'il est inutile de parler à qui ne veut pas écouter, ne peut pas entendre. Un jour viendra pour toi, il en est sûr. (MF, 114f.)

Aus der Sicht der Erzählgegenwart muss Semprun der Haltung des russischen Häftlings zustimmen. Im letzten Satz des ersten Teils heißt es selbstkritisch: »Son silence me permettait de rester dans le confort de ma surdité volontaire.«³²⁷ (MF, 115)

³²⁷ Hier bestätigt sich, dass Semprun schon sehr früh über die Existenz stalinistischer Lager Bescheid wissen hätte können, dieser Information jedoch keinen Glauben schenkte

Nach einer leeren Doppelseite setzt der zweite Teil des Textes ein: Er wird mit einem Vers aus einem Lied Zarah Leanders eröffnet: »Schön war die Zeit / da wir uns so geliebt ...« (MF, 119). Semprun deutet die Stimme Zarah Leanders, die am Sonntagnachmittag über Lautsprecher im ganzen Lagergelände zu hören war, als nur an ihn gerichtete ganz persönliche Botschaft: »Elle semble ne s'adresser qu'à moi, chuchotant à mon oreille des mots d'amour.« (MF, 119) Der Gegensatz zwischen dem Ende des ersten und dem Beginn des zweiten Teils ist deutlich: Der »silence« und der »surdité« stehen die »mots d'amour«, die nun sein Ohr erreichen,³²⁸ gegenüber. Die Zäsur zwischen den beiden Textteilen stellt dabei eine Leerstelle dar, in der sich offensichtlich die Vorzeichen geändert haben. War das Ich im ersten Teil für Wahrheiten unempfänglich, zeigt sich nun ein aufnahmefähiges, offenes Ich. Ganz zu Beginn des zweiten Teils erscheint dieses Ich noch benommen von dem Transformationsprozess: »Je trébuche sur la neige du chemin.« (MF, 119); durch das Vernehmen des Liedes findet es jedoch langsam wieder zu sich selbst:

La voix de Zarah Leander m'atteint à l'improviste pendant que je cours vers le petit bois où se nichent les baraquements du *Revier*. Elle tombe sur moi, chaude, prenante, mordorée; elle m'enveloppe comme la tendresse d'un bras sur l'épaule, la tiédeur d'une écharpe de soie douce. [...] Je reprends mon équilibre, mes esprits du même coup. (MF, 119f.)

Wie in *L'écriture ou la vie* führt der Text also gewissermaßen an einen Endpunkt und setzt nach einer Ellipse neu ein. Anders als dort umfasst die Ellipse hier jedoch auf der konkreten Textebene keinen Zeitsprung; die Leerstelle funktioniert nur auf einer übertragenen Ebene, als eine Art Reminiszenz an den früheren Text.³²⁹ Denn in *L'écriture ou la vie* war die lange Zeit des Schweigens und des Vergessens als notwendig dargestellt worden, um die unmittelbare und bedrohliche Erfahrung des Todes zur Erinnerung an das gemeinschaftliche Erleben des Todes werden zu lassen. Von der ideologischen Verblendung als Grund für das lange

bzw. sie nach dem Krieg wohl aus strategischen Gründen negierte. Siehe auch Kap. zu *Le grand voyage*, 3-3.

³²⁸ Auf der nächsten Seite heißt es noch deutlicher: »cette voix qui me parle à l'oreille.« (MF, 120)

³²⁹ Auf der Ebene des dargestellten Geschehens wird die Ellipse in der Topographie des Lagers motiviert: Das Gespräch mit dem Kameraden Otto über den russischen Häftling findet in der Latrinenbaracke statt; wie Semprun betont, der einzige Ort im Lager, der nicht über Lautsprecher verfügt (vgl. MF, 120). So erscheint es plausibel, dass das Ich beim Verlassen der Baracke von der Stimme Zarah Leanders geradezu überwältigt wird.

Schweigen war dort nicht die Rede. Dieser Grund wird jetzt nachgereicht: Die Stimme Zarah Leanders, die schon in *L'écriture ou la vie* als Symbol der Veränderung fungierte, indem sie plötzlich anstatt der Stimme des SS-Sturmführers den wiederkehrenden Traum vom Lager einleitete,³³⁰ wird in *Le mort qu'il faut* zum Symbol der Liebe schlechthin, mit dem Semprun seine Zugehörigkeit zu Buchenwald und vor allem zu seinem getöteten Kameraden François zum Ausdruck bringen kann.

Der zweite Teil des Textes setzt also mit dem Liedvers ein, beinhaltet in weiterer Folge die zentrale Stelle der Nacht im »Revier« sowie den Tod von François und führt bis zum Verhör Sempruns durch die kommunistische Lagerorganisation. Bei dieser Vernehmung ist er genötigt zu erklären, warum sich ausgerechnet der franquistisch-spanische Botschafter nach ihm erkundigt. Am Ende stellt Walter Bartel, der Vorsitzende des illegalen internen Lagerkomitees, vorwurfsvoll fest, dass es die Bemühungen um einen geeigneten Toten gar nicht gebraucht hätte. »Il n'y a rien à rétorquer, la séance est levée.« (MF, 189), lautet schließlich der letzte Satz des zweiten Teils. Das Verhör kann also problemlos beendet werden, die Angelegenheit rund um die Nachforschungen des NS-Sicherheitsdienstes hat sich in Luft aufgelöst, auf die Feststellung Walter Bartels gibt es nichts zu entgegnen. Trotzdem bleibt bestehen, dass am Ende des Textes die Befragung Sempruns durch die Kommunisten steht. Auch wenn ihm in der Sache nichts vorzuwerfen ist, bleibt ein unangenehmer Beigeschmack.

Dem Schweigen am Ende des Textes steht jedoch noch ein anderes Schweigen gegenüber, und dieses ist für Semprun ungleich bedeutsamer und lässt sich auch nicht einfach beheben: das jahrelange Nicht-Bezeugen seiner Erfahrung. In diesem Fall ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob er es sich selbst jemals ganz verzeihen wird können. Ziemlich genau in der Mitte des zweiten Teiles steht das Versprechen, das Semprun dem sterbenden Kameraden gibt: zu überleben, um sich zu erinnern.³³¹ Dort findet sich auch, gewissermaßen als Nukleus des ganzen Textes, die an den Sterbenden gerichtete Bitte um Verzeihung für das eigene Vergessen:

Sans doute, et je te demande pardon d'avance, il m'arrivera d'oublier. Je ne pourrai pas vivre tout le temps dans cette mémoire, François: tu sais bien que c'est

³³⁰ Vgl. EV, 357f.

³³¹ Mit diesem Versprechen greift Semprun hier erstmals explizit auf einen der wichtigsten Topoi in den Zeugenberichten der Überlebenden zurück. Annette Wieviorka schreibt hierzu: »Or parmi les *topoi* des témoignages, écrits ou oraux, figure la promesse faite à l'ami ou au parent qui va mourir de raconter au monde ce qui lui est arrivé, et ainsi de le sauver de l'oubli, de rendre la mort un peu moins vaine. La survie elle-même est souvent expliquée et justifiée par cette seule volonté d'honorer le testament de ceux qui ont péri.« (Wieviorka: *L'ère du témoin*, S. 133)

une mémoire mortifère. Mais je reviendrai à ce souvenir, comme on revient à la vie. Paradoxalement, du moins à première vue, à courte vue, je reviendrai à ce souvenir, délibérément, aux moments où il me faudra reprendre pied, remettre en question le monde, et moi-même dans le monde, repartir, relancer l'envie de vivre épuisée par l'opaque insignifiance de la vie. Je reviendrai à ce souvenir de la maison des morts, du mouiroir de Buchenwald, pour retrouver le goût de la vie. (MF, 157)

Deutlich wird an dieser Stelle aber auch, wie sehr Semprun selbst das Schreiben gebraucht hat, um nach dem Ende seiner Karriere als Kommunist wieder Fuß fassen zu können und einen Sinn im Leben zu finden. In Buchenwald hätte ihm der Tote – wenn es nötig gewesen wäre – das Leben retten können; tatsächlich bedurft hat Semprun der Hilfe erst Jahre später.

2.2 Die Last des Schweigens

Sempruns jahrelanges Schweigen ist für ihn noch erheblich problematischer, als es das bisher Dargestellte zum Ausdruck bringt. Das mit dem Schweigen in Verbindung stehende Schuldempfinden verweist auf einen bestimmten Sachverhalt, der ebenso wie die als eigener Tod begriffene Zeit in der Partei wiederum nur implizit in die Textstruktur eingeschrieben ist, aber das Ausmaß der Problematik überhaupt erst verständlich macht. Denn im Anschluss an die erzählte Begebenheit rund um ›Sempruns Tode‹ findet sich noch der Epilog, in dem das Zusammentreffen mit dem Buchenwald-Kameraden Jiri Zak 1969 in Prag evoziert wird. Sempruns damaliger Prag-Aufenthalt stand im Zusammenhang mit den Dreharbeiten zum Film *L'aveu*, in dem die Geschichte Arthur Londons während der so genannten Slánský-Prozesse in der Tschechoslowakei erzählt wird.³³² Bei diesen letzten stalinistischen Schauprozessen wurden Ende 1952 elf Mitglieder der kommunistischen Partei wegen angeblichen Hochverrats, Spionage, Sabotage und Militärverrats verurteilt und zum Tode verurteilt. Unter ihnen war neben dem ›Hauptverantwortlichen‹ Rudolf Slánský auch der Buchenwald-Überlebende Josef Frank.³³³

³³² Der Film von Costa-Gavras basiert auf dem autobiographischen Text Arthur Londons, der die Grundlage für Jorge Sempruns Drehbuch darstellt. In *Montand. La vie continue* schreibt Semprun: »Écrire le film de *L'aveu* était, en effet, bien plus qu'un acte cinématographique. C'était un acte politique«, und schildert die schwankende Meinung der französischen KP zu dem Film. (*Montand. La vie continue*, S. 176)

³³³ Vgl. Miroslav Siska: »Verschwörer, Spione, Staatsfeinde...«. *Politische Prozesse in der Tschechoslowakei 1948–1954*, hrsg. von Eckart Mehls und Bärbel Birnstengel, Berlin: Dietz 1991, S. 91 ff. Josef Frank wurde im Übrigen 1963 vollständig rehabilitiert.

Die Darstellung in *Le mort qu'il faut* bringt nun das am Ende des zweiten Textteils stehende Verhör Sempruns durch die deutschen Kommunisten in Buchenwald in unmittelbaren räumlichen Zusammenhang mit dem Prozess: Kurz bevor das Verhör inszeniert wird, erwähnt Semprun nämlich bereits die Reise nach Prag im Jahr 1969 und das dortige Zusammentreffen mit Jiri Zak und Josef Franks Witwe:

Zak avait les cheveux gris mais son regard n'avait pas changé, sa démarche non plus. Une femme âgée, petite, visage de pomme ridée, l'accompagnait. C'était la veuve de Josef Frank, notre copain de Buchenwald, Pepikou. Celui-ci était devenu secrétaire général adjoint du PC de Tchécoslovaquie, à son retour de déportation. Il avait été pris dans le moulin des procès staliniens des années cinquante. Accusé de s'être mis au service de la Gestapo à Buchenwald, il avait «avoué» après quelles tortures? Il avait été pendu, avec Slansky, Geminder, une dizaine d'autres accusés. Leurs cendres avaient été éparpillées sur une route enneigée, déserte: nulle trace ne devait demeurer de leur existence, nulle dépouille à honorer, nul lieu de souvenir, nulle possibilité de travail de deuil. (MF, 179)

Danach folgt die Schilderung des Verhörs, und im Anschluss daran beginnt der Epilog, in dem erneut die Witwe Josef Franks erwähnt wird: »La veuve de Josef Frank nous avait quittés. Nous avions attendu qu'elle s'éloigne vers un arrêt de tram, place Wenceslas, petite, menue, grisonnante, ombre parmi les ombres.« (MF, 193) Liest man das Verhör in einem übertragenen Sinn, wird durch diese Abfolge der Eindrücke erweckt, die Witwe Franks sei bei dem Verhör anwesend – und dadurch erhält die ganze Situation eine völlig neue, zusätzliche Bedeutungsebene. Was damit genau gemeint ist, wird erst vor dem Hintergrund der anderen Texte und Aussagen Jorge Sempruns verständlich.

In *Quel beau dimanche!* schildert er die Praxis der stalinistischen Prozesse, die Angeklagten so lange und unter Hinzuziehung aller erdenklichen Maßnahmen bis hin zur Folter zu verhören, bis sie selbst ihre ›Schuld‹ eingestanden. Auf diese Weise wurde auch Josef Frank dazu gebracht zu erklären, er habe in Buchenwald mit der SS kollaboriert, andere Häftlinge geschlagen und also Kriegsverbrechen begangen. Semprun jedoch weiß um die Integrität seines ehemaligen Kameraden. Er stellt ihn als moralisch herausragende Persönlichkeit dar:

C'était notre camarade de Buchenwald, Josef Frank. Nous avons travaillé avec lui, à l'*Arbeitsstatistik*. Ses copains tchèques l'appelaient »Pepikou«. Personnellement, je ne l'appelais pas par ce diminutif. Frank n'était pas exubérant, il n'était pas facile de franchir les barrières de sa réserve naturelle. Pourtant, j'avais eu de très bons rapports avec lui. Je l'aimais bien, Josef Frank. Il ne nous accablait pas de ses récits d'ancien combattant. Il n'affichait pas comme la plupart des autres dirigeants communistes du camp sa morgue de grand seigneur de la bureaucratie. (QBD, 42f.)

In *Quel beau dimanche!* bezeichnet Semprun Josef Frank explizit als »camarade«; in *Autobiografía de Federico Sánchez* aber geht er noch einen entscheidenden Schritt weiter und thematisiert sein persönliches Schuldempfinden gegenüber dem ehemaligen Kameraden: Semprun erzählt dort von der Parteisitzung 1964, die zu seinem eigenen Parteiausschluss geführt hatte, und erwähnt die Divergenzen zwischen ihm und dem Parteivorsitzenden Santiago Carrillo hinsichtlich der Beurteilung, ob die stalinistische Phase für die Gegenwart der Partei noch maßgeblich sei oder nicht. Während dieser Auseinandersetzungen ergreift Semprun, so die Darstellung, das Wort und erzählt seine Erinnerungen an Josef Frank:

Evoqué la memoria de Josef Frank ante los miembros del Comité Ejecutivo del PCE. Yo sabía que era inocente, en 1952, y no había dicho nada. No había proclamado en ninguna parte su inocencia. Me había callado, sacrificando la verdad en aras del Espíritu Absoluto, que entre nosotros se llamaba Espíritu-de-Partido. Y esa herida del estalinismo en mi propia piel seguía quemándose. Nunca más, cualquiera que fuese la circunstancia, cualquiera el precio a pagar, volvería a sacrificar la verdad en aras de la pragmática Razón de Estado o de Partido. Eso les dije. (AFS, 140)

Hier zeigt sich deutlich und unmissverständlich, wie groß das Problem Josef Frank für Semprun tatsächlich ist. Obwohl er immer von der Unschuld Franks überzeugt war, hat er bis zum Ende seiner Parteikarriere nie öffentlich das Wort für ihn ergriffen – was er 1964 immer noch als offene Wunde empfindet. Er erinnert sich daran, wie ihm Josef Frank in Buchenwald bei einer von ihm organisierten Fluchthilfeaktion sein Vertrauen geschenkt hat und seine Versprechen gehalten hat: »Me miró atentamente y me dijo que tenía confianza en mí. [...] Pero Frank cumplió su promesa.« (AFS, 139).

Das ihm von Josef Frank entgegengebrachte Vertrauen hat Semprun jedoch umgekehrt – so lässt sich schlussfolgern – lange nicht gerechtfertigt, ja er hat am ehemaligen Kameraden durch sein langes Schweigen eigentlich sogar Verrat begangen. Wie dramatisch dies für ihn ist, spricht er in einem Interview aus dem Jahr 1980 an, in welchem er zu erkennen gibt, dass er mit einer öffentlichen Stellungnahme zwar Josef Frank nicht retten hätte können, wohl aber sich selbst.³³⁴ In einem anderen Interview aus dem Jahr 1994 stellt er schließlich die Geschichte Josef Franks sogar als Nukleus seiner Buchenwald-Erfahrung dar: »L'histoire de Frank est décisive dans mon histoire, elle est liée à Buchenwald, donc Buchenwald est décisif pour mon histoire.«³³⁵

³³⁴ Vgl. Léridon: *L'invité du jeudi*.

³³⁵ Perrin: *L'écriture ou la vie*.

Denkt man nun die Darstellung in *Le mort qu'il faut* mit all diesen Fragmenten zusammen, zeigt sich, wie sehr Semprun sein jahrelanges Schweigen tatsächlich belastet. Sein Schreiben erscheint vor diesem Hintergrund wie ein einziges Abarbeiten an dem Vertrauensbruch, den er an seinem Kameraden begangen hat. Sein Schreiben kann auch als Versuch gelesen werden, dem Verstreuen der Asche Josef Franks, das mit dem Ziel unternommen wurde, jede Spur des Liquidierten zu tilgen, etwas entgegenzusetzen. Die Texte übernehmen somit die Funktion des Erinnerungsortes und der Trauerarbeit – die den Angehörigen verwehrt worden war. In diesem Sinne erscheint die ›Anwesenheit‹ der Witwe Josef Franks beim Verhör als notwendig, um dem Zeugen Semprun die Autorität des Sprechens zu beglaubigen, damit dieser sich von der Last des jahrelangen Schweigens befreien kann. Und schließlich macht Jiri Zaks Aufforderung, »Toi qui écris, tu devrais donner une suite au *Grand voyage* ...« (MF, 197) am Ende des Epilogs einmal mehr deutlich, dass die wirkliche Befreiung im und durch das Schreiben für Semprun erst nach *Le grand voyage* begonnen hat.

3 TEXIMMANENTE POETIK: SCHREIBEN VERSUS TOD

In *Le mort qu'il faut* wird primär Sempruns Selbstverständnis und Selbstsicht als Zeuge verhandelt. Wie ist der Autor zum legitimen Zeugen des Todes von Buchenwald geworden?, lautet die entscheidende Frage. In exemplarischer Weise wird diese Frage an der Begebenheit rund um ›seinen‹ Toten, am Zusammentreffen mit François, an dem gemeinsam Erlebten und schließlich an der Nacht im ›Revier‹ neben dem Sterbenden vorgeführt. Hinzu kommt die Auseinandersetzung mit dem eigenen Schreibbeginn, mit dem Moment also, in dem sich Semprun entschieden hat, den Tod von Buchenwald gewissermaßen zu seinem Lebensinhalt zu machen. Dass dieser Moment noch nicht zur Zeit der Arbeit an *Le grand voyage*, sondern erst sehr viel später gegeben war, sollte bereits deutlich geworden sein. Die bruchlose Linie, die in *L'écriture ou la vie* von *Le grand voyage* bis in die Schreibgegenwart gezogen wurde, war somit ebenso eine selektive Wahrheit wie die Reduktion des Schweigens auf die Schwierigkeit des Sprechens. Auch in dieser Hinsicht rückt *Le mort qu'il faut* die Dinge zurecht.

Aufgrund der tendenziell anderen Funktionsweise des Textes wird im Folgenden der Poetik nicht wie in den bisherigen Textanalysen in

den drei Richtungen ›Konstruktion eines wahrhaftigen Ichs‹, ›Bezeugen einer extratextuellen Wirklichkeit‹ und ›Appellieren an eine Leserschaft‹ nachgegangen, sondern der Fokus wird einzig auf den Aspekt der autobiographischen Gestaltung eines Ichs gerichtet. Natürlich übernimmt auch *Le mort qu'il faut* dokumentarische und repräsentative Funktionen (beispielsweise bezeugt der Text Praktiken der kommunistischen internen Lagerorganisation und dokumentiert die unterschiedlichen Lebensläufe Ernst Busses und Walter Bartels;³³⁶ er appelliert an die Leserschaft, die Integrität der Zeugen nicht in Frage zu stellen), diese stehen jedoch zum einen immer im Zusammenhang mit der zentralen Begebenheit und sind zum anderen der primären Funktion des Textes, Sempruns Werden zum Zeugen zu erzählen, deutlich untergeordnet. *Le mort qu'il faut* ist jener Schlüsseltext, der erklärt, wie und warum Semprun zum ›écrivain-témoign‹ geworden ist – dies gilt es nachzuzeichnen.

3.1 Sempruns Todesarten

Der Tod gestaltet sich aus der Sicht von *Le mort qu'il faut* stärker denn je als das bestimmende Element im Leben Sempruns. Anders als in *L'écriture ou la vie* wird der Tod hier jedoch nicht nur auf den Tod von Buchenwald reduziert. Vielmehr erscheint Sempruns Leben von Anfang an durch verschiedene Tode geprägt, denen sich dann – so paradox es zunächst klingen mag – der Tod von Buchenwald entgegenstellt. Im obigen Zitat wird die Paradoxie angedeutet: »Je reviendrais à ce souvenir de la maison des morts [...] pour retrouver le goût de la vie.«

Im wörtlichen Sinne eingerahmt wird der Tod von Buchenwald im Text durch einen Traum, der die anderen Tode, die Sempruns Leben bestimmen, beinhaltet. Zwei Mal – vor und nach der Nacht neben François – erzählt er von diesem Traum, in dem er die Schläge hört, mit denen der Sarg seiner Mutter verschlossen wurde:

Soudain, il y eut des coups sourds, insistants, au fond de mon sommeil. Un rêve s'était coagulé autour de ce bruit-là: on clouait un cercueil quelque part au fond

³³⁶ Das in höchstem Maße divergente Schicksal der beiden hohen KP-Funktionäre im KZ Buchenwald nach der Befreiung veranschaulicht die Parteiwillkür: Beide wurden Anfang der 50er Jahre im Umfeld der Slánský-Prozesse verhört. Während jedoch Walter Bartel nicht verurteilt wurde, schließlich Professor für Neuere und Neueste Geschichte an der Humboldt Universität Berlin wurde und 1992 starb, wurde Ernst Busse als Kriegsverbrecher zu lebenslänglicher Haft verurteilt und nach Workuta deportiert, wo er 1952 ums Leben kam. (Vgl. MF, 195 f., bzw. Niethammer: *Der ›gesäuberte‹ Antifaschismus*, S. 493 ff.)

de mon rêve. [...] Je savais que c'était un rêve, je savais quel cercueil on clouait dans ce rêve: celui de ma mère. (MF 166, vgl. 88)

In der zweiten Erwähnung des Traums assoziiert er die Schläge darüber hinaus mit dem Ende der zweiten Spanischen Republik: In seinem Traum entsteht das Bild seiner jungen Mutter, die am Tag, an dem die Republik proklamiert wird, auf dem Balkon des Hauses die republikanische Flagge hisst. Das hämmernde Geräusch wird nun mit dem Zuschlagen der Fensterläden in der Nachbarschaft in Verbindung gebracht:

À peine ces drapeaux avaient-ils commencé à ondoyer dans le vent du printemps, dans l'une des rues les plus calmes et cossues de ce quartier bourgeois, que tous les voisins claquèrent leurs volets pour ne pas avoir sous les yeux ce spectacle insoutenable. (MF, 169)

Interessant ist, dass Semprun das Ende der Republik bereits mit dem Tag ihrer Gründung in Verbindung bringt.³³⁷ Für Sempruns Ich-Darstellung aber ist wichtiger, dass er in diesem Traum den Tod der Mutter und den ›Tod‹ seines Herkunftslandes überblendet. Zudem ist ihm beim Erwachen aus dem zweiten Traum, als ihn der Kapo des ›Revierts‹, Ernst Busse, am Montagmorgen weckt, auch der erste Traum sowie das gesamte Geschehen während der Nacht präsent:

J'avais la certitude d'avoir déjà fait ce rêve, de m'être déjà réveillé de ce rêve, voilà. J'avais une mémoire très précise, fulgurante, dans l'instantanéité du réveil, de ce qui s'était passé, après ce premier rêve, ce premier réveil: Kaminsky et Nieto, le mort qu'il faut, François L. dans la salle des sans-espoir. (MF, 167)

Die ganze Szene muss vor dem Hintergrund von Maurice Halbwachs' *Les cadres sociaux de la mémoire* gelesen werden. Erstmals nennt Semprun in *Le mort qu'il faut* explizit – noch dazu unmittelbar vor der Erwähnung des ersten Traums – diese Schrift. Halbwachs hebt im Kapitel *Le langage et la mémoire* die Bedeutung der Träume für die Erinnerung hervor und verweist auf die zentrale Rolle der Sprache: Nur wenn wir unsere Träume verbalisieren können, können wir diesen einen Sinn zuweisen: »[...] nous ne comprenons nos rêves que dans la mesure où nous pouvons les formuler à l'aide de mots [...]«. ³³⁸ Obwohl in Träumen eine andere Raum-Zeit-Logik herrsche, funktionierten auch Träume nicht außerhalb der dominie-

³³⁷ Semprun suggeriert durch seine Darstellung, dass die Republik von Anfang an nicht genügend Rückhalt in der Bevölkerung hatte. Zur Ablehnung der Republik und ihrer Reformversuche durch rechtskonservative, kirchliche und militärische Kreise vgl. z. B. Álvaro Ferrary: »La Segunda República«, in: Javier Paredes (Hg.): *Historia contemporánea de España (1808-1939)*, Barcelona: Ariel 1996, S. 515-532, hier: S. 515 ff.

³³⁸ Halbwachs: *Les cadres sociaux de la mémoire*, S. 58.

renden sozialen Rahmen; es sei aber einzig das Bewusstsein des Träumenden, das die Erinnerungsfragmente in einen Zusammenhang bringe:

Si l'on suppose que celles-ci [ces images, Anm.] sont évoquées par les paroles que nous prononçons intérieurement, ou, du moins, que nous sentons à chaque instant qu'à ces images nous pourrions appliquer des noms, et qu'à cette condition seule nous nous les représentons, il n'est plus difficile d'expliquer que la personnalité du rêveur, et la conscience qu'il conserve de lui-même, rattache, et rattache seule, comme un fil continu, tant d'événements et de tableaux sans autre rapport apparent que celui-là.³³⁹

Zwischen all diesen Toden stellt also das Bewusstsein Sempruns ein Kontinuum her: Er begreift sein gesamtes Leben im Zeichen des Todes. Auf den Punkt bringt dies bereits das Motto zum Text, ein bei Roland Dubillard³⁴⁰ entlehntes Zitat: »Je suis sûr que ma mort me rappellera quelque chose.« Der Tod aber, der zwischen diesen beiden Träumen erzählt wird, für den die Träume gewissermaßen den Rahmen bilden, ist der Tod von Buchenwald. Diesen Tod, den Semprun selbst miterlebt hat, macht er zum Zentrum seines Lebens und Schreibens. – Am Schicksal seines Kameraden François wird dies veranschaulicht.

3.2 *Der ›Muselmann‹ als anderes Ich*

Semprun erzählt, wie er einige Monate vor der entscheidenden Nacht im ›Revier‹ François zum ersten Mal begegnet ist. An einem Sonntagnachmittag auf dem Weg zu Maurice Halbwachs ins ›Kleine Lager‹ habe er ihn vor der Latrinenbaracke sitzen sehen: ein – dem Tod bereits näher als dem Leben – dahinvegetierender ›Muselmann‹. Aufgefallen sei er ihm wegen seiner Häftlingsnummer, die nur wenig höher war als seine eigene. Dieser Umstand macht ihm mit einem Schlag die Parallelen ihrer beider Ankunft in Buchenwald bewusst:

J'ai sursauté: ce numéro suivait le mien de très près. On pouvait imaginer: la nuit de mon arrivée à Buchenwald, huit mois plus tôt, cet être [...] avait dû courir tout près de moi dans le couloir souterrain qui reliait le bâtiment des douches et de la désinfection à celui du magasin d'habillement. Il avait dû courir tout nu, comme moi. Il avait dû, tout comme moi, ramasser à la volée les vêtements incongrus, disparates – scène grotesque, on avait eu le temps d'en prendre conscience, peut-être en aurions-nous ri ensemble, s'il avait été à mon côté –, qu'on lui jetait pen-

³³⁹ Ebd., S. 58.

³⁴⁰ Der vor allem als Dramenautor bekannte Roland Dubillard wurde wie Semprun im Dezember 1923 geboren und erscheint so gewissermaßen wie ein weiteres Alter ego des Autors.

dant qu'il défilait au pas de course devant le comptoir de l'*Effektenkammer*. Pour finir, nu, rasé de partout, douché, désinfecté, ahuri, il avait dû se trouver devant les détenus allemands qui remplissaient nos fiches personnelles. Juste derrière moi, à quelques numéros, à quelques mètres derrière moi. (MF, 41 f.)

Zum ersten Mal in seinem Werk beschreibt Semprun hier den Weg ins KZ, das entindividualisierende Aufnahmegeritual, das mit der Vergabe der Nummern seinen Höhepunkt erfährt.³⁴¹ Der Weg und die Prozedur verlaufen für die beiden Ankommenden völlig gleich – doch dann entscheiden die wenigen Meter zwischen dem einen und dem anderen über das weitere Schicksal. Wie so oft unterbricht Semprun hier den Fluss der Erzählung und schiebt ein retardierendes Element dazwischen. Er erzählt von einer Unterhaltung mit François, bei der sie die Geschichten ihrer Aufnahme in Buchenwald austauschen. Im Gegensatz zu ihm wird François tatsächlich als Student eingetragen:

Lui, en tout cas, avait répondu *Student* à la question rituelle sur sa profession ou son métier. Étudiant, sans plus, sans préciser la spécificité ou son métier. »Latiniste! s'exclamait François. Tu te rends compte, la tête qu'il aurait faite, le mien, si j'avais répondu »latiniste!« Le détenu allemand qui établissait la fiche de François l'avait regardé, avait haussé les épaules, mais n'avait fait aucun commentaire, ni essayé de le dissuader. (MF, 149)

Hier entscheidet sich das Schicksal der beiden neu Angekommenen: der eine wird – wie der Leser aus *L'écriture ou la vie* weiß – als Stukkateur eingeschrieben werden, der andere als Student. Durch diesen Unterschied wird aus der Sicht der SS der eine zum eventuell nützlichen Facharbeiter, der andere zum vollkommen entbehrlichen Wesen.³⁴²

In *Le mort qu'il faut* klärt Semprun diesen Sachverhalt nicht auf, nicht zuletzt hier zeigt sich, dass der Text wie ein Nachtrag zu *L'écriture ou la vie* konzipiert ist. Der Autor muss nicht bereits Gesagtes wiederholen, seine Sicht auf die Vergangenheit ist prinzipiell die gleiche wie im vor-

³⁴¹ Zur Beschreibung des typischen Aufnahmegerituals vgl. Sofsky: *Die Ordnung des Terrors*. Über die Bedeutung der Nummernvergabe schreibt Sofsky: »Das letzte Merkmal der Individualität wurde den Neulingen im letzten Akt der Einweisung genommen. Bei der Registrierung im Büro wurde jeder mit einer Nummer versehen. Der Raub des Eigennamens gehört zu den tiefgreifendsten Verstümmelungen des Selbst. Er dokumentiert das Ende der bisherigen Lebensgeschichte. Nun war der einzelne nur noch eine Nummer unter tausend anderen, ein anonymer Fall. Die Nummer machte jeden einzelnen identifizierbar, aber sie war kein qualitatives Kriterium der Identität, sondern ein quantitatives Kennzeichen in einer endlosen Reihe. Die Nummer bedeutete die Umwandlung des Individuums zum Massenmenschen, die Transformation der personalen Gesellschaft zur seriellen Gesellschaft der Namenlosen.« (S. 101)

³⁴² Siehe Kap. zu *L'écriture ou la vie*, 2.1.3.

angegangenen Text. Die Darstellung hier aber ist geprägt von dem nunmehrigen Wissen um das eigene Glück, bei der Aufnahme als Facharbeiter eingetragen worden zu sein. Hieraus erklärt sich die Fokussierung der Häftlingsnummer, die Betonung, dass François unmittelbar hinter ihm zur Registrierung gelangte und der angsterfüllte Blick, den Semprun auf den Häftling mit der fast gleichen Nummer bei ihrem ersten Zusammentreffen wirft: »Mon regard angoissé, dévasté, appesanti sur lui.« (MF, 42) So wie Semprun die beiden Wege ins Lager darstellt, könnte das Schulterzucken des deutschen Häftlings bei der Aufnahme angesichts des nächsten Neulings, der sich als Student ausweist, vielleicht sogar eine resignierende Reaktion auf das Beharren des kurz zuvor Registrierten sein.

Unabhängig davon, ob man diese Interpretation teilt,³⁴³ zeigt sich im Text, dass Semprun das Schicksal des anderen aufs Engste mit seinem eigenen verknüpft. François erscheint ihm wie ein anderes Ich, wie sein Doppelgänger:³⁴⁴ »un autre moi-même ou moi-même en tant qu'autre. C'était l'altérité reconnue, l'identité existentielle perçue comme possibilité d'être autre.« (MF, 43) Diese Deutung zieht sich leitmotivisch durch den Text und illustriert, welche Zufälle im Lager über Leben und Tod bestimmen konnten:

Une suite de hasards, de malchances minimes, de chances inespérées, nous avait séparés dans le parcours initiatique de Buchenwald. Mais je pouvais m'imaginer aisément à sa place, comme il aurait pu, sans doute, se mettre à la place mienne. (MF, 43)

Was ihn vom ›Muselmann‹ François unterscheidet, ist einzig das Glück, das ihm selbst in entscheidenden Momenten widerfuhr; das Schicksal von François hätte auch das seine sein können. Das zeigt Semprun beispielsweise an den Schikanen im Steinbruch, denen die neu angekommenen Häftlinge ausgesetzt waren. Während ihm selbst ein kräftiger russischer Häftling den schweren Stein abnahm, den er zu tragen hatte, und ihm dafür seinen leichteren überließ, hatte François dieses Glück nicht. Ihm ist weder die Hilfe der anderen zuteil geworden, noch ist er nach dem Steinbruch in eines der erträglicheren Arbeitskommandos gekommen:

³⁴³ Die Interpretation setzt voraus, dass Semprun sein erlebendes Ich mit dem Bewusstsein des erzählenden Ichs – das allein ja über die relevante Information verfügt – ausstattet. Das ist nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass die gesamte Szene im Tempus der Vergangenheit erzählt wird, denkbar.

³⁴⁴ Das Motiv des Doppelgängers zieht sich auch durch mehrere Texte Sempruns: So tritt z. B. in *L'algarabie* sowohl ein Doppelgänger Karl Marx' (Alg., 147) als auch Jean-Paul Sartres (Alg., 262 f.) auf. Die Deutung des Doppelgängers als andere Seite des Ichs findet sich insbesondere in *L'écriture ou la vie*, wo die Figur Juan Larrea aus *La montagne blanche* als Sempruns Alter ego präsentiert wird.

Deux mois de souffrance et de dérélition plus tard, François fut renvoyé au Petit Camp, dans l'un des baraquements où croupissaient les invalides et les exclus, marginalisés par le despotisme productiviste du système de travail forcé, les Musulmans. (MF, 152)

Deutlicher als in den früheren Texten hebt Semprun in *Le mort qu'il faut* die Unterschiede der Häftlingsgesellschaft hervor und verortet diese konkret in der Topographie des Lagers Buchenwald: in der Aufteilung in das ›Große‹ und das ›Kleine Lager‹. Prototypisch macht er die Gegensätze an den Privilegien der deutschen Kommunisten einerseits und den Lebensumständen der ›Muselmänner‹ andererseits fest. Zwar hat er bereits in *Quel beau dimanche!* auf die unterschiedlichen Haftbedingungen hingewiesen, allerdings blieb dort das ›Kleine Lager‹ und die Seite der ›Muselmänner‹ unberücksichtigt. Das tiefe Gefühl der Verbundenheit mit den ›Untergegangenen‹ ist in diesem Text noch nicht entwickelt, es zeichnet sich erst am Ende, als Ergebnis des Bewusstwerdungsprozesses, ab.³⁴⁵ In erster Linie ging es dort um die Auseinandersetzung mit den Kommunisten und Sempruns eigener Position im kommunistischen System – das ›Kleine Lager‹, das »Sterbe- und Siechenlager«³⁴⁶, spielte dabei keine Rolle.

Nun werden beide Seiten des Lagerlebens dargestellt und die eigene Position zwischen den so unterschiedlichen Welten verortet. Das zeigt sich, indem Semprun die Latrinenbaracke des ›Kleinen Lagers‹ zu ›seinem Ort‹ macht: Sie befindet sich auf halbem Weg zwischen dem Block 40, wo Semprun untergebracht war, und dem Block 56, dem Sterbeblock, wo Maurice Halbwachs sein Dasein fristete:

À peu près à mi-chemin entre le block 40, le mien, bâtiment en ciment, à deux niveaux, à la lisière du Petit Camp, dont il était séparé par du fil de fer barbelé, non électrifié, franchissable par divers accès permanents, et le block 56, où croupissaient les invalides, Musulmans ou non, la baraque des latrines devenait en hiver un havre de chaleur et de repos, malgré la puanteur, le vacarme, le spectacle de la déchéance qui s'y jouait. (MF, 45)

Semprun beschreibt die Latrine als »lieu d'asile«, als Ort, der einen »statut d'exterritorialité« (MF, 56) genießt. Auf dem Weg zu oder von Halbwachs macht er dort Halt, um sich aufzuwärmen und Gespräche zu führen. Zu ›seinem‹ Ort ist die Latrine aber bereits ganz am Anfang seiner Haft geworden: Um den Schikanen der SS zu entgehen, die oft überraschend und völlig willkürlich ein Kommando für den Steinbruch zusammenstellte, haben er und andere Kameraden eine Selbstverteidigungsstrategie

³⁴⁵ Siehe Kap. Identitätskonzepte, Punkt 2.3.

³⁴⁶ *Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945*, S. 150.

entworfen. Sobald eine Gruppe von SS-Leuten aufgetaucht sei, seien sie – von einem Späher gewarnt – in die Latrinenbaracke geflohen. Da die SS die Baracke nie betrat, sei sie ein wirklicher Zufluchtsort im Lager gewesen.

Aber auch die ›roten Kapos‹, so Semprun, hätten sich nie an diesem Ort blicken lassen. Die Atmosphäre dort widersprach ihrer Auffassung von strategischem Widerstand.³⁴⁷ Aus denselben Gründen, aus denen die kommunistischen Entscheidungsträger den Ort mieden, suchte ihn Semprun bewusst auf:

J'y cherchais justement ce qui l'effrayait, lui [Kaminsky, Anm.], ce qu'il craignait: le désordre vital, ubuesque, bouleversant et chaleureux, de la mort qui nous était échue en partage, dont le cheminement visible rendait ces épaves fraternelles. C'est nous-mêmes qui mourions d'épuisement et de chiasse dans cet pestilence. C'est là que l'on pouvait faire l'expérience de la mort d'autrui comme horizon personnel: être-avec-pour-la-mort, *Mitsein zum Tode*. (MF, 60)

Hier zeigt sich einmal mehr die tiefe Verbundenheit, die Semprun den ›Untergegangenen‹ entgegenbringt. Das ›Mitsein zum Tode‹ war schon in *L'écriture ou la vie* als tiefere Wahrheit seines Ichs präsentiert worden: »Et pourtant, nous aurons vécu l'expérience de la mort comme une expérience collective, fraternelle de surcroît, fondant notre être-ensemble ...« (EV, 121), hieß es dort. In *Le mort qu'il faut* wird der Ursprung dieser Haltung lokalisiert und somit auch konkretisiert. Die Latrine ist nämlich vor allem jener Ort, an dem die Freundschaft mit François ihren Ausgang nimmt.

3.3 *Literatur als Mittel gegen den Tod*

Nachdem Semprun den ihm noch unbekanntem Häftling vor der Latrinenbaracke entdeckt und die ähnliche Nummer bemerkt hat, wird ihm intuitiv klar, dass dieser junge ›Muselmann‹ sein Doppelgänger, sein anderes Ich ist. Umgehend hat er das Bedürfnis, diesen Menschen aus seiner Lethargie zu holen. Damit dieser seinen Lebenswillen wiederfinden kann, muss er sich für sich selbst interessieren und somit an sein eigenes Leben

³⁴⁷ In dieser Logik steht auch die Gestaltung der Gedenkstätte Buchenwald als »Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald der DDR« im Jahr 1958, die weniger als Erinnerungs- und Gedächtnisort, denn als Nationaldenkmal der DDR konzipiert wurde und demgemäß den kommunistischen Widerstandskampf überbetonte, während das Gelände des vollständig zerstörten ›Kleinen Lagers‹ aus der Gedenkstätte ausgegrenzt wurde. (Vgl. *Die Neukonzeption der Gedenkstätte Buchenwald*, hrsg. v. der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, Weimar 2001)

erinnern: »[...] je voulais raviver en lui l'étincelle du souci de soi, de la mémoire personnelle. Il ne pourrait s'intéresser de nouveau au monde que s'il parvenait à s'intéresser à lui-même, à sa propre histoire.« (MF, 43) Das Erinnerungsvermögen, das persönliche Gedächtnis wird hier also als Identitätsstiftend und damit als Voraussetzung für das Leben dargestellt. Um das Interesse des anderen für sich selbst zu wecken, erzählt ihm Semprun aus seinem eigenen Leben. Aber mehr als eine schwache Reaktion und das Verlangen nach Zigaretten sind zunächst nicht wahrzunehmen. Jeden Sonntag besucht Semprun François in der Latrine, beim dritten Mal deutet dieser mit kaum vernehmbarer, eingerosteter Stimme die zwei Worte: »Parler fatigüe.« (MF, 45) an, bevor er schließlich an einem kalten Sonntag im Winter 1944 urplötzlich zu sprechen beginnt: »D'une traite, d'un trait, d'un seul souffle, comme s'il avait retrouvé à la fois sa voix et sa mémoire, son être soi-même [...]. Il riait aux larmes: la conversation devenait possible.« (MF, 46) – Was war geschehen, wie konnte es gelingen, den ›Muselmann‹ zum Leben zu erwecken?

Bei jenem Treffen – so die Darstellung – drängte sich Semprun angesichts all der kranken, erschöpften und zerlumpten Menschen in der Latrine der Vergleich mit einem Text Arthur Rimbauds auf: »Bethsaïda, la piscine des cinq galeries, était un point d'ennui. Il semblait que ce fût un sinistre lavoir, toujours accablé de la pluie et noir ...«³⁴⁸ (MF, 46) Als er diesen Text laut zitiert, erwacht der Todgeweihte plötzlich aus seiner Lethargie und setzt die Rezitation mit fester Stimme fort. Durch die Worte Rimbauds also erhält François seine Stimme und sein Gedächtnis und findet – zumindest für kurze Zeit – wieder ins Leben zurück.

Die Erzählung stellt sicherlich eine Schlüsselstelle in *Le mort qu'il faut* und darüber hinaus für Sempruns gesamtes Schreiben dar. An dieser Stelle offenbart sich das Wesen seiner Erinnerungspoetik: Als Leitbegriffe in der Darstellung erscheinen ›Stimme‹ und ›Gedächtnis‹; diese beiden Begriffe konstituieren das Ich. Begreifbar und mitteilbar kann das Ich aber nur mittels Sprache werden, und Sprache wiederum ist kein privates, sondern notwendigerweise ein kollektives Instrumentarium. Nur so wird Konversation möglich. Bei Maurice Halbwachs heißt es hierzu:

Or, nous ne savons pas en quoi consiste le mécanisme cérébral du langage, mais nous sentons, lorsque nous parlons, que nous attribuons aux mots et aux phrases une signification, c'est-à-dire que notre esprit n'est pas vide, et nous sentons, d'autre part, que cette signification est conventionnelle. Nous comprenons les autres, nous savons qu'ils nous comprennent, et c'est d'ailleurs pour cette raison

³⁴⁸ Vgl. Arthur Rimbaud, »Proses en marges de l'Évangile«, in: ders.: *Œuvres complètes. Correspondance*, hrsg. v. Louis Forestier, Paris: Robert Laffont, 1992, S. 134.

que nous nous comprenons nous-même: le langage consiste donc en une certaine attitude de l'esprit, qui n'est d'ailleurs concevable qu'à l'intérieur d'une société, fictive ou réelle: c'est la fonction collective par excellence de la pensée.³⁴⁹

Die Stelle in *Le mort qu'il faut* erscheint wie die literarische Umsetzung dieses Zitates.³⁵⁰ Sprache ist – so Halbwachs – nur innerhalb eines gedachten oder reellen Kollektivs zu verstehen, und nur über die Partizipation an Kollektiven, über den Austausch mit anderen, können wir uns auch selbst verstehen. Das sprachliche Kollektiv, das Semprun nun an dieser Stelle entwirft und an dem sowohl er selbst als auch François teilhaben, ist jenes der Literatur – und Literatur ist für Semprun Sprache schlechthin. Der Rimbaud-Text erfüllt in dieser Hinsicht exemplarisch die Funktion der Sprache, sich selbst und die anderen zu verstehen. Selbsterkenntnis und Kommunikation ist für Semprun nur mit Hilfe von Literatur denkbar; der Gedanke findet sich in seinen Texten von Anfang an und entwickelt sich im Laufe des Schreibens zum Sinnzentrum.

Hinzu kommt noch eine weitere Dimension: Die allgemeine Leistung der Literatur als Erkenntnis- und Kommunikationsmedium zeigt sich nämlich gerade in der Situation im Lager, hier tritt die Notwendigkeit der literarischen Sprache unmittelbar zu Tage. Denn aufgrund ihrer gedächtnisbildenden Funktion hat Literatur die Kraft, sich dem Auslöschen entgegenzustellen, und ist damit letztendlich ein Mittel gegen den Tod.³⁵¹ Auch in dieser Hinsicht ist der Rimbaud-Text exemplarisch. Er evoziert die Situation der Heilung eines Gelähmten durch Jesus am Teich Betesda.³⁵² Die biblische Begebenheit verschafft dem poetischen Entwurf Rimbauds eine kulturelle Tiefendimension, der in der Anwendung durch Semprun im wahrsten Sinne des Wortes eine tragende Rolle zukommt.

Hier zeigt sich ein gewisser Unterschied zu *L'écriture ou la vie*, wo Semprun in einer vergleichbaren Situation eine eigene Geschichte erfindet, um den anonym bleibenden ungarischen Juden zu retten: »Je lui raconte l'histoire de Hans, que je viens d'inventer, pour l'aider à vivre, en somme.« (EV, 66) Während Semprun also in *L'écriture ou la vie* auf die Kraft des eigenen Erzählens vertraut, greift er in *Le mort qu'il faut* auf ein bereits vorhandenes kulturelles Sprachkunstwerk zurück, um einen Menschen aus seiner Agonie zu reißen. Der Unterschied ist darin begründet, dass

³⁴⁹ Halbwachs: *Les cadres sociaux de la mémoire*, S. 68.

³⁵⁰ Zusätzliche Motivation erhält der Vergleich mit Halbwachs durch den unmittelbar vor der Erzählung stehenden expliziten Hinweis Sempruns, dass er immer auf dem Rückweg vom Block 56, »où déperissait Maurice Halbwachs« (MF, 45) die Latrine aufsuchte.

³⁵¹ Siehe Kap. *Theoretische Grundlagen*, 2.3.3.

³⁵² Vgl. *Johannes*, 5.

es in *L'écriture ou la vie* um die Rettung eines anderen Menschen geht, während in *Le mort qu'il faut* die andere Seite des Ichs zur Disposition steht. Das heißt, um den ungarischen Juden vor dem Tod zu bewahren, war es notwendig, eine kraftspendende und aufbauende Geschichte zu erfinden. Um seinen Doppelgänger zu retten, bedarf es hingegen der gemeinsamen Partizipation an einem bestehenden Sinnsystem. Die Stelle verdeutlicht somit exemplarisch die Konzeption der ›fraternité‹, wie sie Semprun nunmehr versteht. Es geht nicht mehr nur um die einseitige Haltung, die Semprun gegenüber seinen Kameraden zum Ausdruck bringt (wie das in *L'écriture ou la vie* der Fall war), sondern dezidiert auch um die Abhängigkeit des eigenen Ichs von dieser Haltung. Er erweckt François wieder zum Leben, aber umgekehrt ist es in weiterer Folge François, der ihm das Leben retten wird.

Diese lebensspendende Kraft, die sinnstiftende Funktion und die daraus entstehende Möglichkeit der zwischenmenschlichen Hilfe, die hier der Literatur zugeschrieben wird, verdeutlicht die ihrem Prinzip nach geradezu als religiös zu bezeichnende Literaturauffassung Sempruns. Das wird bei genauer Betrachtung des Rimbaudschen Textes sogar noch deutlicher. Denn die Heilung des Gelähmten scheint bei Rimbaud weniger auf die Kraft Jesu zurückzugehen – der in der ganzen Situation kein einziges Wort spricht –, als eher ein zufälliges, jedenfalls nicht genau begründbares Ereignis zu sein:

Le divin maître se tenait contre une colonne: il regardait les fils du Péché; le démon tirait sa langue en leur langue; et riait ou niait.
Le Paralytique se leva qui était resté couché sur le flanc, franchit la galerie et ce fut d'un pas singulièrement assuré qu'ils le virent franchir la galerie et disparaître dans la ville, les Damnés.³⁵³

Die göttliche Macht offenbart sich hier nicht, vielmehr scheint Rimbaud diese durch seine Darstellung sogar grundsätzlich in Zweifel zu ziehen. Dem kraftlosen göttlichen Wort wird vielmehr die schöpferische Kraft des dichterischen Wortes entgegengesetzt, das so zum ›acte de Créateur‹ wird.³⁵⁴ Genau diesen Glauben an die unermessliche Kraft und Möglichkeit der Dichtung bzw. der Literatur im Allgemeinen übernimmt Semprun. Das Wort des Dichters Rimbaud hat in *Le mort qu'il faut* die Kraft, den ›Muselmann‹ wieder zum Leben zu erwecken – und die Literatur scheint tatsächlich gleich einer Religion für *alle* Bereiche der Realität,

³⁵³ Rimbaud: *Proses en marges de l'Évangile*, S. 134.

³⁵⁴ Vgl. Louis Forestier: ›Fragments en guise de préface‹, in: Rimbaud: *Œuvres complètes. Correspondance*, S. XXVIIff.

auch für die Beschreibung des Konzentrationslagers angemessene Worte zu finden: »Ni piscine ni galeries, certes. Mais l'évocation poétique était pertinente, néanmoins: c'était bien un ›sinistre lavoir‹.« (MF, 39)

3.4 Schreiben als Selbstrettung

Darüber hinaus funktioniert die Szene in der Latrine – wie alles in *Le mort qu'il faut* – auf zwei Zeitebenen, und dadurch eröffnet sich eine weitere Bedeutungsschicht. Neben der expliziten Ebene des Winters 1944 schwingt die Ebene des Schreibbeginns bzw. der Bewussterdung über die Bestimmung des Ichs latent immer mit. Hinzu kommt, dass die gesamte Szene in der Latrine im Tempus der Vergangenheit gestaltet wird. Das stellt insofern eine Besonderheit dar, als in den früheren Texten in vergleichbaren Schlüsselstellen immer ein Wechsel ins Präsens erfolgte.³⁵⁵ Hier jedoch wird der Modus der Retrospektion konsequent durchgehalten. Die Geschichte stellt demnach nicht die Vergegenwärtigung einer Begebenheit dar, sondern wird als rückwärtsgewandte Projektion erkennlich. Denkt man diese beiden Aspekte zusammen und betrachtet die Textstelle als retrospektive Aussage über Sempruns Schreibbeginn, geht es um nichts Geringeres als um den Ursprungsmoment von Sempruns Zeugenschaft. – Wiederum ist es die Anspielung auf Rimbaud, die dies erst in vollem Umfang verständlich macht:

Rimbauds Text beschreibt die Heilung eines Gelähmten; worauf diese genau zurückzuführen ist, kann – wie erwähnt – nicht eindeutig geklärt werden. Wichtig ist, dass der Gelähmte der Einzige ist, bei dem das Bad seine Wirkung tut, während es bei allen anderen am Teich anwesenden Sündern folgenlos bleibt.³⁵⁶ Es könnte also sein, dass der Gelähmte einfach Glück hatte und es darum geht zu zeigen, dass es prinzipiell die Möglichkeit gibt, der Verdammnis zu entkommen.³⁵⁷ Die Darstellung Rimbauds steht also trotz der Abweichungen vom biblischen Text im Kontext von

³⁵⁵ Vgl. z. B. die Szene mit den Frauen der *Mission France* in *Le grand voyage* (GV, 88 ff.), das Zusammentreffen mit dem SS-Mann beim Anblick der Buche in *Quel beau dimanche!* (QBD, 173 ff.) oder die Szene mit dem ungarischen Juden in *L'écriture ou la vie* (EV, 46 ff.).

³⁵⁶ »Les premiers entrés sortaient guéris, disait-on. Non. Les péchés les rejetaient sur les marches, et les forçaient de chercher d'autres postes [...]« (Rimbaud: *Proses en marges de l'Évangile*, S. 134)

³⁵⁷ Vgl. den Textstellenkommentar Louis Forestiers: »Jésus n'a pas besoin d'intervenir pour que le paralytique se lève et marche: miraculé par la seule présence divine? dissimulateur? courageux solitaire qui démontre la possibilité d'échapper aux Damnés? La fin du texte est ambiguë.« (Rimbaud: *Œuvres complètes. Correspondance*, S. 490)

Sündenvergebung und der im Prinzip willkürlichen Auswahl eines Menschen. Zwar zitiert Semprun diese Passagen nicht, sondern bricht nach den ersten Zeilen ab, aber die Szene in der Latrine wird erst vor dem Hintergrund dieses Kontextes in ihrer umfassenden Bedeutung verständlich. Denn wie bereits mehrfach erwähnt, betrachtet Semprun François als seinen Doppelgänger, als »un autre moi-même ou moi-même en tant qu'autre.« (MF, 43) Mit genau denselben Worten bezeichnet er an einer anderen Stelle aber auch sein früheres Ich. Über einen philosophischen Aufsatz, den er 1941 verfasst hat, heißt es: »C'est un autre que moi qui s'exprimait: un autre moi; moi-même en tant qu'autre.«³⁵⁸ (MF, 98) Der Gedanke an Rimbauds Formulierung »Je est un Autre«³⁵⁹ drängt sich in diesem Zusammenhang geradezu auf. Wenn also Semprun seinen ›Muselmann‹ (exemplarisch) auswählt und diesem zu neuem Leben verhilft, dann geht es dabei, auf dieser Ebene betrachtet, weniger um die Rettung eines anderen Menschen, als vielmehr um die Rettung des eigenen Ichs.

Explizit wird dies in der Szene im ›Revier‹, die komplementär zu jener in der Latrine steht. Die enge Zusammengehörigkeit der beiden Textstellen ist deutlich zu erkennen: So wie Semprun den Zweck seiner Besuche in der Latrine begründet, nämlich den ›Muselmann‹ François wieder für die Welt und damit für sich selbst zu interessieren (»Il ne pourrait s'intéresser de nouveau au monde que s'il parvenait à s'intéresser à lui-même, à sa propre histoire.« [MF, 43]), so stellt sich für ihn auch der Zweck seines eigenen Schreibbeginns dar:

[...] je reviendrai à ce souvenir, délibérément, aux moments où il me faudra reprendre pied, remettre en question le monde, et moi-même dans le monde, repartir, relancer l'envie de vivre épuisée par l'opaque insignifiance de la vie. (MF, 157)

Denkt man also die Szene in der Latrine mit der zeitlichen Ebene des Schreibbeginns bzw. der Bewusstwerdung über das eigene Ich zusammen, erhält die ›Wiederbelebung‹ von François vor allem den Charakter einer Selbststretung. Die ›Wiederbelebung‹ des anderen, um die es eigentlich geht, ist nämlich auf das Schreiben zu beziehen: Nur in seinen Texten kann der Tote zum Leben erweckt werden – und dadurch erhält Sempruns Leben neuen Sinn.

³⁵⁸ Sein Ich von 1941 erscheint Semprun deshalb so fremd, weil er zu der Zeit noch nicht mit den Schriften Marx' vertraut war: »Il s'était en effet passé dans ma vie, entre ces deux dates, 1941, 1943, un événement considérable: j'avais découvert les œuvres philosophiques de Karl Marx.« (MF, 99)

³⁵⁹ Rimbaud: »Correspondance«, in: ders.: *Œuvres complètes. Correspondance*, S. 233.

Vor diesem Hintergrund erschließt sich nun auch der tiefere Sinn von Rimbauds *Bethsaïda*. Der Kontext von willkürlicher Auswahl eines Menschen und Sündenvergebung lässt sich nämlich auf die Poetik des gesamten Textes übertragen: In *Le mort qu'il faut* zeigt Semprun, wie entscheidend Glück und Zufall im Lager waren. Während ihm selbst immer wieder geholfen wurde, war der andere ganz auf sich allein gestellt. Mit dem Ergebnis, dass der eine überlebt und der andere stirbt. Er zeigt aber auch, wie für ihn selbst Jahrzehnte nach der Befreiung, nach seinem Parteiausschluss und der nachfolgenden, auch geistig-emotionalen Ablösung vom Kommunismus, der Tod von Buchenwald zum Sinn des Lebens wurde; bzw. es wird deutlich, dass er selbst den Tod von Buchenwald retrospektiv zu seinem Lebenssinn gemacht hat. Das heißt, seine ›Geburt‹ als Zeuge erfolgt nicht nur verspätet, sondern hat in erster Linie mit der eigenen Sinnsuche zu tun. All das spiegelt im Grunde der Verlauf seiner Karriere als Schriftsteller wider, in *L'écriture ou la vie* aber wurde diese Seite seiner persönlichen Wahrheit ausgeklammert. Der späte Schreibbeginn wurde allein mit der notwendigen Distanz zum Erlebten begründet. Davon, dass die Wahrheit des Ichs erst später erkannt wurde, ist dort überhaupt nicht die Rede. In *Le mort qu'il faut* wird dieser Bewusstwerdungsprozess nun als Rettung aus einer sinnlos gewordenen Existenz dargestellt. Somit ist François tatsächlich die andere Seite des Ichs, nämlich die Seite, die er sich selbst gewählt und hinzugefügt hat.

Seine Existenz erschien dem Autor zu einem bestimmten Zeitpunkt jedoch nicht nur als sinnlos, vielmehr war ihm klar geworden, dass er sich nur durch das Schreiben von dem als Schuld empfundenen jahrelangen Schweigen befreien konnte. Daraus erklärt sich, warum Semprun in seinen Texten so intensiv die Gemeinschaft mit den ehemaligen Kameraden, die er über Jahre vernachlässigt, vielleicht sogar verraten hat, suchen muss. Möglich aber wird all dies – Sinnstiftung und Selbstrettung – nur in der Welt der Literatur.

1 *LE GRAND VOYAGE* ZWISCHEN ÖFFENTLICHER UND PRIVATER IDENTITÄT

Im Vergleich mit Sempruns späteren Texten weist *Le grand voyage* eine geschlossenerere, ihrem Prinzip nach fiktionale Form auf, die mit einem kohärenten und eine relativ bruchlose Entwicklung aufweisenden Selbstbild korrespondiert. Zwar wird an keiner Stelle seine Parteizugehörigkeit erwähnt, jedoch wird im gesamten Text Sempruns marxistische Weltanschauung spürbar. Zur Zeit des Entstehens von *Le grand voyage* war Semprun ja noch führender Funktionär in der spanischen KP. Seine schon damals bestehenden Vorbehalte der offiziellen Parteimeinung gegenüber bezogen sich auf das Verhältnis der Partei zur stalinistischen Vergangenheit und die unterschiedlichen Auffassungen, wie der Kampf gegen Franco weitergeführt werden sollte;¹ seine tiefe Identifikation mit marxistischem und kommunistischem Gedankengut blieb davon vorläufig unberührt. Aus diesem Selbstverständnis heraus widmet er sich erstmals der Auseinandersetzung mit seiner Lagererfahrung.

1.1 *Herkunftsmythos Marxismus*

Ihren paradigmatischen Ausdruck findet die Selbstsicht als Marxist in der Gestaltung der Fahrt durch das Moseltal. Die zentrale Rolle dieses Erlebnisses im Rahmen der Textstruktur, wurde bereits eingehend analysiert. Auf der Ebene der Autorinstanz betrachtet, kommt der Szene nicht minder große Bedeutung zu: Das Erleben der Moseltallandschaft während der Fahrt im Zug aktualisiert die Erinnerung an die frühere Marx-Lektüre, die Semprun sogar bis in die aktuelle Gegenwart als Fun-

¹ Vgl. die Handlung des Films *La guerre est finie*, die ziemlich genau Sempruns ambivalentes Verhältnis zur KP in den letzten Jahren seiner Parteizugehörigkeit widerspiegelt. In *Montand. La vie continue* schreibt er, die Erfindung des Protagonisten Diego Mora – eine Art Amalgam aus Federico Sánchez und Jorge Semprun – habe ihm geholfen, sich von der Partei zu distanzieren: »Le passage de Sanchez à Semprun avait été facilité par ce Diego Mora, personnage de fiction qui n'était ni l'un ni l'autre, mais qui permettait à l'un et à l'autre de prendre leurs distances avec la fiction de la réalité, grâce à la réalité de la fiction.« (Semprun: *Montand. La vie continue*, S. 126)

damentalereignis in seinem Leben beschreibt² und die aus der Sicht der Erzählgegenwart von *Le grand voyage* geradezu euphorisch zu dem Ereignis schlechthin stilisiert wird. Als der Zug den Bahnhof von Trier – der Geburtsstadt Karl Marx' – passiert, wird dem Protagonisten Gérard erst bewusst, warum ihm das Moseltal so bekannt vorkam, obwohl er selbst noch nie dort war:

Oh! dieu de feu de dieu de nom de dieu de bon dieu de merde. J'ai dit Trèves, à voix haute et je réalise tout à coup. C'est bien un nom de dieu de connerie que ce soit Trèves, justement. Étais-je aveugle, seigneur, aveugle et sourd, bouché, abruti, pour n'avoir pas compris plus tôt d'où je connais la vallée de la Moselle? [...] Les vigneron de la Moselle, les bûcherons de la Moselle, la loi sur les vols de bois dans la Moselle. C'était dans la ›Méga‹, bien sûr. C'est une amie d'enfance, bon dieu, cette bon dieu de Moselle. (GV, 42 f.)

In exaltiertem Ton liefert Semprun, einige Seiten nach der Beschreibung der Fahrt durch das Moseltal, den Grund für das großartige Erlebnis nach: Das Moseltal findet seine Erwähnung in den Schriften Karl Marx' und diese wiederum werden als »amie d'enfance« präsentiert. Bereits daran zeigt sich, dass Semprun sein Ich vom Marxismus herschreibt – in Wirklichkeit lässt sich der Beginn seiner intensiven Marx-Lektüre nämlich auf das Jahr 1942, also ungefähr auf Sempruns zwanzigstes Lebensjahr datieren.³ Noch deutlicher wird dies allerdings in der Darstellung des Moseltal-Erlebnisses selbst, wo die Beschreibung Züge einer Selbstgeburt im Geiste des Marxismus aufweist: »La Moselle me rentre par les yeux, inonde mon regard, gorge d'eaux lentes mon âme pareille à une éponge. Je ne suis rien d'autre que cette Moselle qui envahit mon être par les yeux.« (GV, 15 f.) Die Wasser-Metaphorik lässt das Erlebnis zu einer Art Taufe werden, das Ich inkorporiert sich die marxistische Weltanschauung im Erleben der Landschaft. Solcherart gleich zu Beginn des Textes gestärkt, kann dann die gesamte Erzählung erfolgen.

Wie stark sich der Autor von *Le grand voyage* mit den Ideen und Zielen des Marxismus identifiziert und wie stark das die Darstellung prägt, zeigt der folgende Vergleich des Moseltalerlebnisses mit der Geschichte rund um die Buche in *Quel beau dimanche!*. Neben der prinzipiellen Gemeinsamkeit des Naturerlebnisses, treten die Unterschiede,⁴ die

² Vgl. die Einschätzung in *Le mort qu'il faut*, die Bekanntschaft mit Marx sei »un événement considérable« in seinem Leben gewesen. (MF, 99)

³ Vgl. z. B. MF, 99.

⁴ Vgl. hingegen Lutz Küster, der ausschließlich die Gemeinsamkeiten betont: »Ähnlich wie der Blick auf das Moseltal, der ihm während des Transports nach Buchenwald das Gefühl der Stärke vermittelte, ist es in *Quel beau dimanche!* die Kontemplation eines

Rückschlüsse auf Sempruns jeweilige Identitätskonzeption bzw. seine Entwicklung vom überzeugten Marxisten zum (selbst-)kritischen Individualisten erlauben, deutlich hervor. Die Differenzen betreffen dabei zum einen den Stellenwert des jeweiligen Erlebnisses für das Ich und zum anderen die Art und Weise, wie das Erlebnis strukturell verankert wird: In *Le grand voyage* kommt dem Moseltal-Erlebnis gleichsam schöpferische Bedeutung zu. D. h., das Ich kann sich erst im Anblick dieser Landschaft erschaffen. Dem ausführlich dargestellten Initiationsereignis wird emphatisch Ausdruck verliehen: »Mon regard n'est rien sans ce paysage. Je serais aveugle sans ce paysage. Mon regard ne découvre pas ce paysage, il est mis à jour par ce paysage.« (GV, 18) In weiterer Folge bleibt der Ursprungsmythos während der gesamten Erzählung unangetastet. Das Moseltal-Erlebnis als Ausdruck der Identifikation mit dem Marxismus bleibt eine unveränderbare Wahrheit, deren Bedeutung – auch im Rückblick – nie relativiert wird. Wenn also im weiteren Verlauf des Textes auf das Erlebnis rekuriert wird, geschieht dies, ohne dass sich die Einstellung diesem gegenüber verändern würde. So heißt es mit gleichbleibendem Pathos an einer späteren Stelle:

Heureusement qu'il y a eu cet intermède de la Moselle, cette douce, ombreuse et tendre, enneigée et brûlante certitude de la Moselle. C'est là que je me suis retrouvé, que je suis redevenu ce que je suis, ce que l'homme est, un être naturel, le résultat d'une longue histoire réelle de solidarité et de violences, d'échecs et de victoires humaines. (GV, 81)⁵

Anders verhält es sich mit dem Erlebnis der Buche in *Quel beau dimanche!*: Zwar erfüllt den Protagonisten auch hier die Betrachtung des Baumes – aufgrund seiner über den Tod des Einzelnen hinausweisenden Beständigkeit und Stärke – mit Freude, doch wird hier das Ich keinesfalls durch das Baumerlebnis konstituiert (sondern vielmehr vom Ausruf Fernand Barizons quasi zum Leben erweckt). Und zudem verändert sich – wie gezeigt wurde – Sempruns Sicht auf das Erlebnis im Verlauf des Textes. Am Ende des Buches bleibt die Realität des (Natur-)Erlebnisses ohne mythische Verklärung über: Rückblickend hat der Baum seine anfängliche Symbolkraft eingebüßt, übrig bleiben einfache, aber essentielle Wahrheiten: »la vérité de cet arbre, de tous les arbres autour, toute la forêt, toutes les forêts, le monde qui n'avait nul besoin de mon regard.« (QBD, 387)

Baumes in der das Lager umgebenden Winterlandschaft, die ihn an die äußere Welt bindet und mit Freude erfüllt.« (Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 203)

⁵ Und auch in der Begegnung mit Sigrid wird noch einmal auf das Moseltal Bezug genommen: »Le bonheur, dit-elle, comment c'est.« »Pourquoi?« »Tu ne dois pas savoir, c'est tout.« »Mais si, c'est la vallée de la Moselle.« (GV, 171)

1.2 ›Homme d'action‹ versus ›homme de lettres‹

Aufgrund der starken Identifikation mit dem Marxismus und der damit verbundenen Vorrangstellung der konkreten Aktion gegenüber der theoretischen Reflexion steht in *Le grand voyage* das Selbstverständnis als ›homme d'action‹⁶ deutlicher und vor allem positiver bewertet im Vordergrund als in den späteren Texten. Einzig in *La guerre est finie*⁷ und in Ansätzen noch in *L'évanouissement* findet sich eine ähnliche Sicht. Auch in einem Interview aus dem Jahr 1969 gibt Jorge Semprun deutlich zu erkennen, wie sehr er sich dem politischen Aktionismus fünf Jahre nach seinem Parteiausschluss immer noch verbunden fühlt. Auf die Frage, ob der politische und der mit Mitteln der Literatur geführte Kampf für ihn derselbe seien, antwortet er:

Non, je ne crois pas qu'on puisse comparer le combat politique au combat littéraire. La littérature est moins satisfaisante. Rien ne remplace l'action politique. Faire qu'une certaine vision des choses s'incarne dans la réalité et la transforme, ne fût-ce que d'une façon limitée, rien ne remplace cela. C'est vraiment la joie de la création la plus pure pour moi.⁸

Nichtsdestoweniger zeigt sich bereits in *Le grand voyage*, dass zu dem Konzept des politischen Aktivisten ein anderes Identitätskonzept in Konkurrenz tritt: das des ›homme de lettres‹, in dem sich Sempruns Selbstverständnis als Schriftsteller und als kulturell gebildeter Intellektueller treffen. Es ist weit weniger stark entwickelt als in den späteren Texten, trotzdem ist es ansatzweise schon vorhanden. An einer Stelle im Text prallen beide Konzepte aufeinander; daran lässt sich ihr Verhältnis, wohl analog zur tatsächlichen Lebenspraxis Jorge Sempruns Anfang der 60er Jahre, exemplifizieren.

⁶ Sempruns Konzept des ›homme d'action‹ zum Zeitpunkt der Entstehung von *Le grand voyage* kann nicht mit seinem Selbstverständnis als ›militant‹ während seiner stalinistischen Phase gleichgesetzt werden. Es bedeutet vielmehr eine Position zwischen den Polen ›militant‹ und ›aventurier‹, wie sie Jean-Paul Sartre im Vorwort zu Roger Stéphane *Portrait de l'aventurier* beschreibt: »Aventurier ou militant: je ne crois pas à ce dilemme. Je sais trop qu'un acte a deux faces: la négativité, qui est aventurière, et la construction qui est discipline: Il faut rétablir la négativité, l'inquiétude et l'autocritique dans la discipline. Nous ne gagnerons que si nous tirons toutes les conséquences de ce cercle vicieux: l'homme est à faire et c'est l'homme qui seul peut faire l'homme.« (Roger Stéphane: *Portrait de l'aventurier. T. E. Lawrence, Mabroux, Von Salomon, précédé d'une étude de Jean-Paul Sartre*, Paris: Grasset 1995 [1950], S. 11–30.)

⁷ Dem literarischen Text zum Film ist im Übrigen ein Zitat aus Sartres Charakterisierung des ›militant‹ als Motto vorangestellt, während der literarischen Vorlage zum Film *Stavisky* die Beschreibung des ›aventurier‹ vorausgeht.

⁸ Cotta: *L'Express va plus loin avec Jorge Semprun*, S. 153.

Bei der Textstelle handelt es sich um die in der Strukturanalyse schon erwähnte Erinnerung an die Buchhandlung Martinus Nijhoffs in Den Haag. Als die Situation im Waggon bereits unerträglich geworden ist, erinnert sich Gérard an diesen Ort der Ruhe, ohne dass er die im Gedächtnis aufsteigenden Bilder, die ihm wie Bilder aus einem Traum erscheinen, identifizieren kann. Erst das erzählende Ich vermag im Rückblick die Erinnerungsfetzen dem konkreten Ort zuzuordnen. Interessant im Zusammenhang mit der Identitätskonstruktion ist zum einen die Frage nach den Details der Erinnerung, zum anderen die explizite und implizite Bewertung dieser Erinnerung durch den Erzähler.

Es sind vor allem Sinneseindrücke, die Gérard im Gedächtnis geblieben sind: die Stille des Ortes, der Geruch von Papier, Tinte und dem gewachsenen Holz der Bücherregale, das Rascheln der Buchseiten. Diese Eindrücke fügen sich zum Bild des ersten Stockes der Buchhandlung, jener Abteilung, wo sich die französische Literatur befindet und wohin der Erzähler noch dreiundzwanzig Jahre danach blind finden würde. Dem Bild, das Semprun mit der Buchhandlung verbindet, haftet die nostalgische Sehnsucht nach einem Ort an, der Züge eines verlorenen Paradieses trägt, in das es keine Rückkehr gibt:

Ce rêve-là n'était que la nostalgie de ce lieu calme et clos, non identifié clairement, ne débouchant sur rien d'autre que sur le sentiment confus d'une perte irréparable, d'un manque impossible à combler [...]. (GV, 238).

Nur kurz wird der Eindruck erweckt, die Buchhandlung könnte möglicherweise eine größere Bedeutung haben, aber sofort wird deutlich gemacht, dass sich aus der Sehnsucht danach nichts Zukunftsweises ergibt. Die Erinnerung wird demnach vom Gefühl eines unwiederbringlichen Verlustes begleitet. Unmissverständlich wird dann die Buchhandlung als ein Ort unter mehreren, »autour desquels s'organisait mon univers enfantin« (GV, 238) bezeichnet und nur als »halte, relativement brève, dans cet interminable voyage de l'exil« (GV, 240) beschrieben. Eingeschoben in das Erinnerungsbild und der damit verbundenen sentimental Stimmung findet sich in Klammern eine andere Erinnerung, die in Form eines einzigen überlangen Satzes den Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs evoziert:

(Des hommes, à l'entrée du pont dressaient une barricade de sacs de sable, ils avaient des fusils de chasse, des boîtes de conserve remplies de dynamite, j'en connaissais certains, des pêcheurs rencontrés sur le port, au cours de ces étés, des joueurs de pelote qui montaient à Mendeja, sur le fronton accoté à la vieille église, pour recommencer éternellement une éternelle partie entre équipes rivales, la balle de cuir claquant sur les mains nues, ou heurtant, dans un bruit déchi-

rant, le liseré de fer marquant sur le mur de face la limite inférieure de la surface de jeu; ils regardaient les collines embrasées par l'incendie, ils serraient sur leur cœur les fusils de chasse, ils fumaient en silence; s'écarter d'eux, les laisser derrière cette barricade inutile, face aux blindés de Gambara, c'était trancher les liens les plus essentiels, c'était s'engager sur la route de l'exil, on aurait voulu grandir de quelques années, tout à coup, pour rester avec eux, on s'est promis, confusément, dans un terrible désespoir enfantin, de combler de retard, de rattraper ce temps perdu, de quelque façon que ce fût; mais on s'éloignait déjà, on partait à la dérive, dans le flot nocturne de cette foule glissant sur ses espadrilles au bruit rugueux sur l'asphalte de la route en corniche, au-dessus de la mer et des rumeurs du ressac; on s'éloignait, voilà, on était partis, il faudrait attendre des années, une longue nuit d'années trouées d'incendies, de coups de feu, avant de prendre sa place, de pouvoir tenir sa place, à côté d'autres hommes, les mêmes hommes, derrière d'autres barricades, les mêmes barricades, le même combat non encore terminé.) (GV, 239f.)

Diese Erinnerung ist auf mehrfache Weise bedeutsam. Sie erscheint wie eine Traumsequenz aus einer frühen Vorzeit, die nicht zuletzt aufgrund der unpersönlichen Darstellungsweise (>on< anstelle von >je<) allgemeingültigen Charakter aufweist. In emphatischer Weise bedauert der Erzähler in dieser Szene, aufgrund seines kindlichen Alters nicht bei der Verteidigung des spanischen Heimatlandes dabei gewesen zu sein. Anstatt solidarisch an der Seite der kämpfenden Männer zu stehen, musste das Kind das Land verlassen. Praktisch im Zentrum steht der Schwur, dieses Versäumnis wiedergutzumachen. Deutlich zeigt sich, dass Semprun sein politisches Engagement gegen Faschismus und Nationalsozialismus aus dem Versäumnis während des Spanischen Bürgerkriegs herleitet. Seine Identität als >homme d'action< geht zurück auf diesen Kampf, mit dem er sich vorbehaltlos identifiziert, an dem er aber aus zwingenden und außerhalb seiner Schuld liegenden Gründen nicht teilnehmen konnte: »rattraper ce temps perdu« erscheint somit wie sein Lebensmotto.

Das Bekenntnis zum Kampf scheint grenzenlos zu sein, trotzdem darf nicht übersehen werden, dass diese Erinnerung von einem anderen Bild, eben jenem der Französischabteilung der Buchhandlung in Den Haag, eingerahmt wird. Trotz des ausdrücklichen Bekenntnisses zu Kampf und Engagement bleibt der Widerspruch zwischen den beiden Identitätskonzepten >homme d'action< und >homme de lettres< bestehen. In gewisser Weise erscheint die Erinnerung an den Kriegsausbruch im Baskenland wie eine bewusst vorgenommene Korrektur an der verlockenden Erinnerung an die Buchhandlung. In dieser Szene treffen also zwei Vorstellungen aufeinander, die im Grunde antithetisch zueinander stehen und eigentlich unvereinbar sind: Hier Ruhe, Wärme und gediegene Atmosphäre – dort Gefahr, Kampf und Männersolidarität. Die explizit geäußerte Präferenz liegt beim Kampf; auf einer impliziten Ebene ist die Verteilung nicht so

klar. Denn wie so oft in *Le grand voyage* ist es auch hier die Anspielung auf Proust, die eine zusätzliche – private – Dimension beisteuert und dadurch die offizielle Poetik unterläuft. Mit der Bezeichnung »ce temps perdu« wird klar gemacht: Sempruns Combray liegt im Baskenland des Jahres 1936. Die Erinnerung an die Buchhandlung hingegen stellt »une perte irréparable« dar, sie ist also nicht mehr zukunftsweisend. Das, was Semprun vor seinem nunmehrigen politischen Engagement gemacht hat, ist somit definitiv vorbei. Damit sind wohl jene literarischen Versuche gemeint, von denen Claude-Edmonde Magny in dem Brief aus dem Jahr 1943 spricht:

Vous vous êtes demandé ce qui manquait à ces extraordinaires petits pastiches de Mallarmé (un Mallarmé qui aurait lu Proust et adopté la prosodie d'Aragon) que l'an dernier vous fabriquiez en trois heures et qui chaque fois m'éblouissaient.⁹

Was diesen Etüden ihrer Ansicht nach fehlte, war die Persönlichkeit des Autors: »Il leur manquait simplement d'avoir été écrits par vous.«¹⁰ Aus dem Brief geht auch hervor, dass Semprun damals tatsächlich eine Karriere als Schriftsteller anstrebte, die offensichtlich aber an der Umsetzung des Vorhabens scheiterte. »Vous rappelez-vous ce soir pluvieux de printemps où vous êtes rentré chez moi en me déclarant que jamais vous ne pourriez écrire ›votre‹ *Recherche du Temps perdu*?«¹¹ Es zeigt sich also, dass Prousts Werk schon früh eine Faszination auf Semprun ausübte; aus der Schreibgegenwart von *Le grand voyage* erscheint die Haltung gegenüber dem literarischen Vorbild jedoch höchst ambivalent. Mit der Erinnerung an die Buchhandlung wird zwar das Schreibprojekt aus seiner Jugend begraben, über die Anspielung auf Proust im Zusammenhang mit dem Erinnerungsbild des Bürgerkriegs wird jedoch ein mögliches neues Schreibprojekt angedeutet. Durch die Anspielung gibt er das Projekt der Suche nach der verlorenen Zeit immer noch als sein eigenes zu erkennen. Indem mit ›temps perdu‹ aber auf eine Vergangenheit verwiesen wird, die nicht mit Hilfe der Erinnerung im Schreiben gefunden,¹² sondern zuerst einmal durch aktiven militanten Kampf *nachgeholt* (›rattraper‹) werden kann und soll, grenzt er sich vom Proustschen Modell einer reinen

⁹ Magny: *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, S. 23.

¹⁰ Ebd., S. 23.

¹¹ Ebd., S. 20.

¹² In seinem bislang letzten Roman, *Veinte años y un día*, wird nun das, was hier abgelehnt wird, nachgeholt: Jorge Semprun begibt sich erstmals im Schreiben auf die Suche nach der verlorenen Zeit des Spanischen Bürgerkriegs und integriert in diese Suche auch sein früheres Ich als ›homme d'action‹ in der Gestalt des Federico Sánchez.

Schriftsteller- bzw. Künstlerexistenz kategorisch ab. Als vordringliche Aufgabe betrachtet er die Handlung, die politische Aktion. Erst in einem zweiten Schritt könnte dann die künstlerische Verarbeitung des Erlebten erfolgen.

Somit wird über die Anspielung auf Proust die Konkurrenz der beiden Identitätskonzepte ›homme d'action‹ und ›homme de lettres‹ gleichzeitig unterstrichen, jedoch auch ihre mögliche Überwindung angedeutet. Indem nämlich die eigene Erfahrung zur Grundlage der Literatur wird, könnte der Gegensatz aufgehoben und die eigene ›Recherche‹ möglich werden. *Le grand voyage* führt dies vor, indem gewissermaßen eine erste Version von Schreiben oder Leben im Text abgehandelt und durch den Text gelöst wird, bietet der Text doch Platz für den ›homme de lettres‹ (ohne den es den Text nicht gäbe) und den ›homme d'action‹ (ohne den der Text keinen Gegenstand hätte).¹³

1.3 *Der Tod von Buchenwald als möglicher Sinn des eigenen Lebens*

Die Identitätskonzeption als Marxist bzw. Kommunist und die damit in Verbindung stehende Präferenz einer Karriere als politischer Aktionist steht in *Le grand voyage* zweifellos im Vordergrund. Es ist dieses Selbstverständnis, das die Darstellung der Deportationserfahrung perspektiviert. In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Text von den drei anderen Buchenwald-Texten. Dennoch ist das erst in *Quel beau dimanche!* und mehr noch in *L'écriture ou la vie* und *Le mort qu'il faut* entwickelte Identitätskonzept des Zeugen, der die Lagererfahrung als Zentrum seines Lebens begreift und sich damit schriftstellerisch auseinandersetzt in Ansätzen (und Andeutungen) bereits in *Le grand voyage* vorhanden. Dass der Tod von Buchenwald mit all seinen Implikationen für sein Leben zentrale Bedeutung hat, ist dem Autor von *Le grand voyage* bewusst;¹⁴ auch über die damit einhergehende Konsequenz, was es bedeutet, ein Leben

¹³ Vgl. hingegen Ruiz Galbete, die das Thema erstmals in *L'écriture ou la vie* auftauchen sieht (und aus dieser Behauptung heraus die Argumentation ihrer Studie entwickelt): »Et pour cause, l'écriture et la vie ne semblent s'être jamais opposées avant 1994.« (Ruiz Galbete: *Jorge Semprún*, S. 391)

¹⁴ Vgl. auch dazu die Ansicht Ruiz Galbetes, die meint, Semprun habe erstmals in dem Roman *La montagne blanche* die traumatischen Erinnerungen an den Tod von Buchenwald erwähnt: »Mais force est de constater que la mémoire mortifère du camp, autour de laquelle s'articulera par la suite l'autobiographie semprunienne, était née dans un roman, quarante ans après son retour à la vie.« (Ebd., S. 371)

als Schriftsteller zu führen, der sich permanent dem Tod stellen muss, ist sich der Autor im Klaren. Genau davor scheint er aber zurückzuschrecken, stattdessen versucht er die Idee aufrechtzuerhalten, er könne mit seinem politischen Engagement als Kommunist die Erfahrung des Todes gewissermaßen negieren.

Die scheinbar unproblematische und nicht in Frage gestellte Identitätskonzeption als Kommunist, die explizit zum Ausdruck gebracht wird, wird auf einer impliziten Ebene durch die Erinnerung an die Lagererfahrung unterlaufen. Diese Erfahrung lässt sich nicht einfach als eine Etappe in den politischen Werdegang des militanten Kämpfers integrieren und widersetzt sich – wie sich gezeigt hat – auch Jahre danach noch dem erzählerischen Zugriff: Der sich im Text vollziehende Prozess der Ich-Auslöschung sowie die wiederholte Erzählung von der Vereinzelung des Individuums sind Indizien dafür, dass auch die offizielle Identität des Autors durch die Erfahrung stärker in Frage gestellt wird, als dieser es wahrhaben will. Genau hierin könnte auch ein Grund für die explizit kämpferische Haltung in *Le grand voyage* liegen: Gerade weil die Lagererfahrung als so problematisch empfunden wird und weil die erste (Wieder-)Annäherung so risikoreich ist, bedarf es eines starken Gegengewichts.

All diese Erkenntnisse, Widersprüche, Zweifel und Illusionen laufen in der Schlüsselszene des Textes zusammen: Darin berichtet Semprun zum wiederholten Male davon, wie ihn während der Fahrt im Zug ein Gefühl der Unwirklichkeit und Absurdität überkommen hat. Nach der Befreiung des Lagers habe sich dieses jedoch noch verstärkt, was bei ihm einen wahren Schock auslöste. Um diesen Schock zu veranschaulichen, erinnert er sich, wie er wenige Tage nach dem 11. April 1945 die Frauen der »Mission France« durch das eben erst befreite Lager führte. Die gepflegte Erscheinung der Frauen wirkte an diesem Tag auf ihn ebenso fremd wie das Lager mit dem nunmehr menschenleeren Appellplatz. Das Einzige, was ihm in diesem Moment vertraut erscheint, ist die leise aus einer Baracke erklingende Akkordeon-Melodie, die die kleine Gruppe auf dem Weg über den Appellplatz begleitet. Die Musik scheint über dem ganzen Lager zu schweben, sie wird für den gerade befreiten Häftling zum Abschiedslied, zur einzigen Verbindung mit dem Ort, an dem er die letzten Jahre verbracht hat: »Cet air d'accordéon, c'était le lien avec ma vie de ces deux dernières années, c'était comme un adieu à cette vie, comme un adieu à tous les copains qui étaient morts au cours de cette vie-là.« (GV, 84). Durch die Musik erwächst der Szenerie für den Protagonisten Gérard eine Art Intimität, die durch die Anwesenheit der fremden Frauen, die nichts mit diesem Ort verbindet, empfindlich gestört wird:

J'étais debout sur la grande place d'appel déserte, c'était le mois d'avril, et je n'avais plus du tout envie que ces filles [...] viennent visiter *mon camp*. Je n'en avais plus du tout envie. Ce n'était pas pour elles, cet air d'accordéon dans la tiédeur d'avril. (GV 85, Kursivierung M.N.)

In dieser Musik liegt für ihn etwas verborgen, was nicht ausgesprochen werden kann, was aber von so großer Bedeutung ist, dass er sich mit dem Lager – mit *seinem* Lager – auf eine Weise identifiziert, die anderen weder erklärt noch vorstellbar gemacht werden kann.

Auf die Frage einer der Frauen, ob es sich bei einem Gebäude – das sich kurze Zeit später als Krematorium herausstellen sollte – um die Küche handeln würde, wird die Erzählung der Szene abrupt abgebrochen. Scheinbar unvermittelt wechselt der Erzähler auf die Zeitebene der Zugfahrt, fügt eine Erinnerung an Proust bzw. dessen Werk ein und führt die Szene der Lagerbesichtigung einige Seiten später weiter: Gérard und die Frauen befinden sich nun im Innenbereich des Lagers, konkret in jenem Gebäude, in dem das Krematorium (und eben nicht die Küche) untergebracht war. Wie bereits im ersten Teil der Erzählung wird auf die immer noch hörbare Akkordeon-Musik hingewiesen. Anstatt der langsamen, zarten Melodie spielt das Akkordeon nun aber einen Gopak, d. h. eine wilde und verrückte Tanzmusik, die in krassem Gegensatz zum geschilderten Horror der meterhohen Leichenberge steht, gleichzeitig aber den Wahnsinn der Szenerie unterstreicht. Unter dem Eindruck der immer schneller werdenden Musik (»Le rythme endiablé du ›gopak‹ danse au-dessus de ces morts de la dernière journée [...]« [GV, 89]) geht etwas in Gérards Kopf vor, das diesen tiefen Schock bei ihm hinterlässt, der zu Beginn der Szene angedeutet wurde. Inmitten seiner toten Kameraden stehend wird ihm schließlich bewusst, dass es – den Tod und das Sterben noch vor Augen – zu früh ist, um Außenstehenden irgend etwas vom Lager zu erklären.

Die mit großer Einfühlungskraft beschriebene Szene wird so zum Schlüsselerlebnis mit weitreichenden Konsequenzen ausgestaltet: der von dieser Szene ausgehende Schock beinhaltet für Semprun den Moment größtmöglicher Absurdität, in dem der Bedeutungskern, das Essentielle der gesamten Lagererfahrung aufblitzt. – Ein Versuch, die Implikationen und Auswirkungen der Lagererfahrung verstehen zu wollen, muss also bei der Erklärung dieses Moments ansetzen. Was geht im erlebenden Ich während dieser Lagerführung vor? Worin besteht der als so tief beschriebene Schock?

Eine Antwort auf diese Fragen bietet die in die Szene eingeschobene Anspielung auf Proust und Sartre: Sie bildet den Kern der Erzählung, um den sich die Darstellung der Szene im Lager rankt. Erzähltechnisch

betrachtet erfüllt dieser Verweis die Funktion eines retardierenden, spannungserzeugenden Moments, das die Erzählung in zwei Akte teilt. Der zweite Akt konkretisiert und vergegenwärtigt dabei das, was im ersten Akt abstrakt bleibt: Zu Beginn spielt die Szene am Eingang des Lagers; erzählt wird vom Lager im Tempus der Vergangenheit. Nach dem Einschub wird die Szene im Inneren des Lagers fortgesetzt: Am Schauplatz des Geschehens, an der entscheidenden Stelle, dem Krematorium als Ort der Vernichtung, wird der immer noch gegenwärtige Tod vor Augen geführt. Das Entsetzliche, das für die Frauen vorher nicht nur nicht vorhanden, sondern unvorstellbar war («Mais ça n'a pas l'air mal du tout, a dit l'une d'elles.» [GV, 85]), wird plötzlich auf so drastische Weise sichtbar, dass diese panikartig die Flucht ergreifen («Elles ont fuit ce spectacle.» [GV, 89]).

Bevor nun die intertextuelle Bezugnahme auf ihre semantische Funktion befragt werden soll, muss noch einmal der Inhalt der eingeschobenen Textstelle in Erinnerung gerufen werden: Gérard reflektiert während der Zugfahrt über Literatur, um sich zumindest gedanklich von den beklemmenden Zuständen im Waggon zu befreien. Dabei vergleicht er seine eigene Kindheit mit derjenigen Marcells, wie von Proust im ersten Band der *Recherche* beschrieben. Die Parallelen enden jedoch, als er sich fragt, ob es für ihn in seiner Kindheit etwas gäbe, das einen ähnlichen Stellenwert wie die Sonate von Vinteuil, genau genommen ein Motiv aus der Sonate, die ›petite phrase‹, für Swann bzw. Marcel einnehmen würde. Des weiteren wird auf Sartres Roman *La nausée* und die Bedeutung des Jazz-Songs *Some of these days* für Antoine Roquentin verwiesen, um zu präzisieren, wonach Gérard hier seine Kindheitserinnerungen durchforstet. An dieser Stelle schaltet sich das erzählende Ich ein und merkt an, dass es heute, also zum Zeitpunkt des Erzählens, schon etwas Vergleichbares gäbe, nämlich *Summertime* von Sidney Bechet sowie ein altes spanisches Volkslied. – Soweit die Kurzzusammenfassung der Textstelle, die ja schon in der Strukturanalyse untersucht wurde.

Worin der Stellenwert bzw. die Funktion der ›petite phrase‹ aus der Sonate von Vinteuil und des Jazzstücks bei Proust und Sartre besteht, deutet Semprun mit dem Hinweis an, dass es bei seiner Suche nach Vergleichbarem konkret um einen »moment incroyable« (GV, 86) gehe, für den die Musikstücke in den beiden Texten stehen würden. – Ein Blick auf die beiden Prätexte macht deutlicher, was mit dem ›unglaublichen Moment‹ gemeint ist: In der *Recherche* wird die Musik für Swann zum sinnstiftenden Kunsterlebnis schlechthin, sie eröffnet ihm eine Welt jenseits der konkreten Realität:

[...] Swann trouvait en lui, dans le souvenir de la phrase qu'il avait entendue, [...] la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles, comme si la musique avait eu sur la sécheresse morale dont il souffrait une sorte d'influence élective, il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie.¹⁵

Während Swann jedoch die der Musik inhärente Kraft bloß auf seine Liebe zu Odette überträgt und sie nicht produktiv nutzen kann, symbolisiert sie für den Ich-Erzähler Marcel am Ende der *Recherche* den Appell, aus vergangenen Eindrücken eine neue Wahrheit hervorzubringen, also ein Kunstwerk zu schaffen.¹⁶ Eine ganz ähnliche Funktion kommt dem Jazzstück *Some of these days* in *La nausée* zu: Es zeigt dem an der Sinnlosigkeit der Welt leidenden Roquentin, dass der einzige Weg, der Kontingenz des Lebens zu entkommen, in der Kunst liegt. Mit Hilfe der Musik kann er seinen Ekel an der Welt überwinden. Auch hier mündet das Musikerlebnis schließlich in die Einsicht, ein Kunstwerk schaffen zu müssen, zumindest wird am Ende des Textes das Verfassen eines Romans in Aussicht gestellt.¹⁷

In beiden Fällen geht es also um die Gegenüberstellung zweier Welten: um die Realität und um eine ›andere‹, sinnstiftende Welt, die in der Musik verborgen liegt und von der die Musik eine Ahnung vermittelt. Hier wie dort ist schließlich die Musik Anstoß zur schriftstellerisch-künstlerischen Auseinandersetzung mit der Welt, um so das ›Andere‹ im Schreiben hervortreten zu lassen. – Warum aber überhaupt diese plötzlichen Reflexionen über Musik inmitten der Szene am Appellplatz?¹⁸

¹⁵ Proust: *Recherche*, Bd. 1, S. 208.

¹⁶ »Et, repensant à cette joie extra-temporelle causée, soit par le bruit de la cuiller, soit par le goût de la madeleine, je me disais: ›Était-ce cela, ce bonheur proposé par la petite phrase de la Sonate à Swann qui s'était trompée en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique; [...].« (Proust: *Recherche*, Bd. 4, S. 457)

¹⁷ Für weiter gehende Untersuchungen zum Motiv der Musik bei Proust und Sartre vgl. beispielsweise: Eugenia Noik Zimmermann: »Some of These Days«: Sartre's *Petite Phrase*, in: *Contemporary Literature* 11,3 (1970), S. 378–381, oder die aus psychoanalytischer Sicht argumentierende Studie Jean-Louis Pautrots, der die Rolle der Musik in *La nausée*, *L'écume des jours*, *A la recherche du temps perdu* und *Moderato cantabile* vergleicht (Jean-Louis Pautrot: *La musique oubliée*. La Nausée, L'Écume des jours, A la Recherche du temps perdu, Moderato Cantabile, Genf: Droz 1994).

¹⁸ Diese Frage – why all of a sudden this talk about music? – stellt Sally M. Silk in ihrem Aufsatz *The Dialogical Traveler*. Allerdings fällt ihre Antwort m. E. wenig befriedigend aus, was daran liegt, dass sie die Stelle, in der sich die literarischen Anspielungen auf Proust und Sartre befinden, völlig von ihrer Umgebung losgelöst betrachtet. So kommt sie zu dem Ergebnis: »In this passage 1) Gérard earnestly recalls his youth with the help of a celebrated writer's memory; 2) a clue to the significance of the intimate sounding music he imagines as comparable to the Vinteuil sonata is found in a novel by a writer

Die Textstruktur legt die Vermutung nahe, dass die Akkordeon-Melodie, die Gérard bei der Besichtigung des Lagers vernimmt, die Erinnerung an Proust und Sartre hervorruft – und nur wenn man die Szene im Lager mit diesen Anspielungen zusammendenkt, lässt sich erschließen, was in Gérard vorgeht. Im Grunde funktioniert der intertextuelle Verweis wie eine große Metapher, denn was eigentlich nicht gesagt werden kann, wird auf diesem Weg sagbar.¹⁹ Das *Tertium comparationis* liefert die Musik: Wie bei Proust und Sartre tut sich nämlich für Semprun über die Musik eine ›andere‹, für ihn sinnstiftende Welt auf, die sich der Realität entzieht. Allerdings besteht der fundamentale Unterschied zwischen *seiner* Situation und jener in den beiden Prätexten darin, dass hier die andere Wirklichkeit die Welt des Lagers bezeichnet – mit all dem, was die Lagererfahrung für Semprun beinhaltet –, dass der durch das Akkordeonspiel evozierten Welt der Tod unzähliger Kameraden eingeschrieben ist und diese Welt für ihn trotzdem oder vielmehr gerade deshalb zum Lebenssinn werden könnte.

Wie paradox diese Situation ist, lässt sich an der Reflexion über Unwirklichkeit und Wirklichkeit ablesen. Verhaftung, Deportation und Lager seien, so der Erzähler, ursächlich für das Gefühl, an etwas Irrealem teilzuhaben, verantwortlich. Nach der Befreiung – als sich die Wahrnehmung der Welt wieder normalisieren sollte – wird jedoch deutlich, dass die Verschiebung unumkehrbar ist, dass folglich für denjenigen, der im Lager war, alles andere als unwirklich erscheint. Die Bewusstwerdung dieses Prozesses, den Semprun in seinen späteren Werken ausgestaltet, wird hier unmittelbar nach der Befreiung angesiedelt: Die Szene endet im Bekenntnis zur uneingeschränkten Solidarität mit den Toten, in der tatsächlichen Identifikation mit dem Lager:

Je pense, en regardant les corps décharnés, aux os saillants, aux poitrines creuses, qui s'entassaient au milieu de la cour du crématoire, sur quatre mètres de hauteur, que c'étaient là mes camarades. Je pense qu'il faut avoir vécu leur mort, comme nous l'avons fait, nous qui avons survécu, pour poser sur eux ce regard pur et fraternel. J'entends dans le lointain le rythme allègre du ›gopak‹ et je me dis que ces jeunes femmes de Passy n'ont rien à faire ici. C'était idiot d'essayer de leur expliquer. Plus tard, dans un mois, dans quinze ans, je pourrai peut-être expli-

other than himself; and 3) he invokes the name of another famous author [i. e. Faulkner, über den im Anschluss der Szene kurz reflektiert wird] to defend himself in a brief repartee with his friend. Gérard cannot represent himself without recourse to another's voice, and in particular, to an authorial voice.« (Silk: *The Dialogical Traveler*, S. 231)

¹⁹ Zur Ähnlichkeit zwischen Intertextualität und Uneigentlichkeit vgl. Peter Stocker: *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*, Paderborn: Schöningh 1998, S. 102.

quer tout ceci à n'importe qui. Mais aujourd'hui, sous le soleil d'avril, parmi les hêtres bruisants, ces morts horribles et fraternels n'ont pas besoin d'explication. Ils ont besoin d'un regard pur et fraternel. Ils ont besoin que nous vivions, tout simplement, que nous vivions de toutes nos forces. (GV, 89)

Hier wird angedeutet, dass Buchenwald das sein könnte, was Semprun Jahre später mit »une sorte de patrie« (EV, 203) bezeichnen wird. Das Miterleben des Todes sowie der brüderliche Blick – zwei in den späteren Texten zentrale Bestandteile der Selbstsicht als »ancien déporté«²⁰ – tauchen also bereits in *Le grand voyage* auf. Auch die Thematik des Schreibens, die über die intertextuellen Anspielungen auf Proust und Sartre schon irgendwie im Raum steht, wird konkretisiert. Denn unmittelbar nach der hier zitierten Passage wird noch einmal präzisiert, was die Toten seiner Ansicht nach bräuchten: Auf die Frage einer der drei Frauen, »De quoi ont-ils besoin?«, antwortet Gérard: »D'un regard pur et fraternel [...] et de souvenir.« (GV, 90) Aus der Sicht der Erzählgegenwart von *Le grand voyage* besteht für Semprun also kein Zweifel mehr daran, dass es der Erinnerung an die Getöteten bedarf; die Aussage kann unmittelbar auf das Erzählprojekt *Le grand voyage* bezogen werden. Was nämlich im obigen Zitat aus der Perspektive Gérards wie eine zufällig hingeworfene Zahl wirkt: »dans un mois, dans quinze ans, je pourrai peut-être expliquer«, bezeichnet genau die Zeit, die Semprun gebraucht hat, um sich klar zu werden, dass es der Erinnerung tatsächlich bedarf, und um seinen Erinnerungen dann erstmals Ausdruck zu verleihen. – Gleichzeitig zeigt sich aber auch hier noch einmal, was er aus der Perspektive der frühen sechziger Jahre immer noch als vordringlich erachtet: »Ils ont besoin que nous vivions, tout simplement, que nous vivions de toutes nos forces«. Die Entscheidung zwischen Schreiben oder Leben fällt hier noch zugunsten des Lebens aus.

²⁰ Vgl. beispielsweise die Aussage im Rahmen der Rede vor dem deutschen Bundestag im Januar 2003: »[...] ich bin zunächst und vor allem ein ehemaliger Häftling von Buchenwald; denn dort, in diesem am weitesten entfernten Exil, hat meine wurzellose Identität Wurzeln geschlagen.« (»Ansprache von Jorge Semprun«, in: *Bulletin der Bundesregierung*, S. 3f.)

2 QUEL BEAU DIMANCHE! EINE NEUORIENTIERUNG IM DIENSTE DER HISTORISCHEN REALITÄT

In einem Fernsehinterview aus dem Jahr 1980 – also zu jener Zeit, als *Quel beau dimanche!* erschien – erklärt Jorge Semprun, dass er nicht mehr genau wisse, wer er sei, dass er sich frage, ob er sein Leben durch die Untergrundarbeit innerhalb der KP nicht vollkommen verfehlt habe und dass es für ihn heute keinen anderen Grund zu leben gebe als das Leben selbst.²¹ Diese existentielle Verunsicherung kommt in *Quel beau dimanche!* auf allen textuellen Ebenen zum Ausdruck. Das Aussagesubjekt erscheint hier viel ambivalenter, als es in *Le grand voyage* der Fall war: Zwar wirkte auch dort der Text implizit immer wieder den expliziten und allzu eindeutigen Positionierungen entgegen, trotzdem konnte sich die Autorinstanz als einheitliches, bruchloses Ich wahrnehmen. In *Quel beau dimanche!* hingegen werden dialogisch konzipierte Subjektivität, Ambivalenz und Reflexivität zu den wichtigsten Merkmalen des Autoren-Ichs.²² Insofern eignet *Quel beau dimanche!* von allen Erinnerungstexten Sempruns am stärksten der Charakter einer offenen Bestandsaufnahme mit im Grunde nur bedingt vorhersehbarer Zukunftsprojektion: ein »life in progress«, wie der spanische Kritiker Antoni Munne treffend diese Selbstdarstellung Sempruns bezeichnet.²³

2.1 Kritischer Intellektueller

Die Identitätskonzeption in *Le grand voyage* und *Quel beau dimanche!*, den beiden gut anderthalb Jahrzehnte auseinander liegenden Texten, könnte unterschiedlicher nicht sein: Das vorrangige Selbstkonzept, das in *Le grand voyage* zum Tragen kam und das Sempruns Leben über lange Zeit wesentlich bestimmt hatte, war die Selbstdefinition als Marxist und die Zugehörigkeit zur Kommunistischen Partei. Nunmehr ist

²¹ Vgl. Léridon: *L'invité du jeudi*.

²² Vgl. Zima: *Theorie des Subjekts*, S. 369.

²³ »*Aquel domingo* puede leerse, pues, más que como un *work in progress* en el sentido literario, como una *life in progress* apasionante por lo que tiene de paradigma acerca de una serie de problemas que afectan a la gente de izquierdas [...]« (Antoni Munne: »La memoria y la experiencia«, in: *Quimera* 14 (1981), S. 76–79, hier: S. 77)

davon nichts mehr übrig – und die Thematisierung dieser Veränderung, die ernsthafte Auseinandersetzung mit seiner früheren Welt- und Selbstsicht wird zur größten Herausforderung, der sich Semprun im neuen Text stellen muss, will er ein authentisches und kohärentes Bild von sich vermitteln. Er begegnet dieser Herausforderung, indem er seinen Standpunkt konsequent zur Disposition stellt. Die hierfür angewandten Mittel sind vielfältig: Reflexion, Multiperspektivität, Polyphonie, Ironie etc. werden eingesetzt, um sich vom Erzählgegenstand, der eigenen Vergangenheit, zu distanzieren. Tendenziell war die Erzählhaltung in *Le grand voyage* eine identifikatorische, wohingegen jene in *Quel beau dimanche!* als kritisch-reflexiv bezeichnet werden kann. Das heißt, während im früheren Text vorwiegend *erzählt* wurde, wird nun hauptsächlich *auseinander-gesetzt*; wo im ersten Buch das Andere vom Eigenen unterworfen wurde, wird nun das Andere neben das Eigene gestellt, ohne dass es zu einer Vereinnahmung kommen würde. Das Gestaltungsprinzip von *Quel beau dimanche!* besteht im Zusammenwirken verschiedener und unterschiedlicher Entwürfe, jenes von *Le grand voyage* in der Darstellung eines Entwurfes.²⁴

Die Position des Autoren-Ichs in *Quel beau dimanche!* ist die eines kritischen Intellektuellen, der sich nunmehr von sämtlichen Machtzentren distanziert, ohne jedoch auf seine grundsätzlich politische Einstellung zu verzichten. Die Grundhaltung ist insofern als negative zu beschreiben, da sie nicht qua ihrer selbst existiert, sondern in Relation und Opposition zu anderen eingenommen wird. Aus diesem Grund kann das Identitätskonzept des kritischen Intellektuellen naturgemäß nicht in derselben Deutlichkeit und Virulenz zum Vorschein kommen wie jenes des Marxisten-Kommunisten in *Le grand voyage*: Denn zum einen kann das Konzept als negatives ja nirgendwo behauptet werden (sonst wäre es ja wieder ein positives), und zum anderen umfasst die negativ-kritische Grundhaltung ja auch das eigene Ich (wodurch Identitätskonstruktion grundsätzlich problematisch wird).²⁵ Das heißt folglich auch, dass die Genese dieses

²⁴ Versinnbildlicht erscheint dieser Befund in den Metaphern, die in den jeweiligen Analysekapiteln zur Beschreibung herangezogen wurden: Linie versus Spirale bzw. Fluss versus Bild, wie es in *Quel beau dimanche!* heißt: »Ma vie n'est pas un flux temporel, une durée fluide mais structurée, [...]. Ma vie est constamment défaite, perpétuellement en train de se défaire, de s'estomper, de partir en fumée. Elle est une suite hasardeuse d'immobilités, d'instantanés, une succession discontinue de moments fugaces, d'images qui scintillent passagèrement dans une nuit infinie. [...] La vie comme un fleuve, comme un flux, est une invention romanesque. [...] Ma vie n'est rien d'autre que ce tableau de Renoir [...].« (QBD, 325)

²⁵ Das heißt nicht, dass eine selbstkritische Haltung nicht auch zur Identitätskonstruktion beitragen könnte, nur ist Selbstkritik eben nicht per se identitätsstiftend, sondern

Konzepts an keiner Textstelle vorgeführt werden kann. Dennoch lassen sich Spuren durch den Text verfolgen, die sich zu einem Konzept formieren bzw. mit Hilfe derer das Identitätskonzept des kritischen Intellektuellen auf indirektem Weg erschlossen werden kann.

Als eine solche Spur stellt sich Sempruns konsequent durchgeführter Versuch dar, Dinge mit ihrem Gegenteil zu konfrontieren, also antagonistische Positionen, Systeme oder Diskurse aufeinanderprallen zu lassen. Im Grunde ist die Vorgangsweise jene, die er Léon Blum im Zusammenhang mit dessen Überlegungen über den Freiheitsbegriff in den Mund legt:

Pour aborder ce problème de la liberté, dans toute sa densité, sa complexité, il faut un véritable dialogue, c'est-à-dire un discours pluriel, multivoque, un affrontement dialectique. Or, Eckermann n'est pas l'homme de ce genre de discours. Il est, tout compte fait, trop gris, trop terne, trop préoccupé aussi de ne pas perdre une miette de réflexions de son maître, afin de les transcrire fidèlement, pour provoquer un véritable dépassement de la structure du monologue alterné qui est autant celle des *Conversations* que des *Nouvelles Conversations*. Non, un véritable dialogue platonicien, voilà ce qui conviendrait. (QBD, 290)

Es geht Semprun also um eine dialogische Problemlösung mit mehreren zu Wort kommenden Stimmen und damit um eine multiperspektivische Sicht auf gesellschaftlich-kulturelle Phänomene. Die Auffassung, dass grundlegende Themen auf eine dialogische Weise abgehandelt werden sollten, lässt sich auf das gesamte Erzählprojekt in *Quel beau dimanche!* übertragen: Der Text erscheint tatsächlich wie ein Dialog zwischen verschiedenen koexistierenden Stimmen, sowohl im Eigenen (Aufspaltung des Ichs) wie auch im Anderen (reale und imaginierte Sichtweisen anderer). Die Form des Dialogs wird als Mittel zur Wahrheitsfindung ohne Konklusionszwang eingesetzt. Das ermöglicht eine permanente Auseinandersetzung mit sich selbst und dem Anderen und minimiert die Gefahr der Vereinnahmung.²⁶ Dennoch bedeutet diese Offenheit nicht, dass die

kann sowohl zur Subjektconstitution als auch zum Subjektzerfall beitragen. (Vgl. Zima: *Theorie des Subjekts*, S. 383)

²⁶ Das bezieht sich sowohl auf die Gefahr der Vereinnahmung des Anderen, wie dies tendenziell in der Figurenkonstellation von *Le grand voyage* der Fall war (wie sich nachfolgend im Vergleich der Rolle des *gars de Semur* mit jener Fernand Barizons zeigen wird), als auch auf die Gefahr, vom Anderen vereinnahmt zu werden, wie es sicherlich phasenweise der Semprunschen Lebenspraxis entsprach (wofür das vollkommen im stalinistischen Diskurs aufgehende Gedichtfragment aus *Autobiografía de Federico Sánchez* ein Beispiel war [vgl. Kap. zu *Quel beau dimanche!*, 3.1.2]). Lutz Küster weist darüber hinaus auf eine weitere Gefahr der Vereinnahmung hin, wenn er in seiner Analyse zu *La guerre est finie* feststellt, das Buch bzw. der Film würde durch seine auf Identifikation mit der Hauptfigur abzielende Darstellungsweise den Leser bzw. Zuschauer dazu anhalten, sich die Wertung des Protagonisten zu eigen zu machen. (Vgl. Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 80f.)

unterschiedlichen Positionen und Sichtweisen für Semprun beliebig oder gar wertfrei wären; ganz im Gegenteil, entsteht doch erst aus der Distanz die Fähigkeit zur Kritik.

Die Spur der dialogischen Darstellungsweise zieht sich quer durch den Text: Das Ich wird in ein ›je‹ und ein ›tu‹ aufgespalten,²⁷ der Erzähler kommuniziert mit seinem früheren Ich, die Perspektive des Häftlings Semprun wird mit jener des Häftlings Barizon konfrontiert, Karl Marx begegnet Warlam Schalamov, der humanistische Diskurs trifft auf den nationalsozialistischen ebenso wie auf den marxistisch-leninistischen. Die Rolle des Autors besteht darin, all diese Stimmen zu orchestrieren, zusammenwirken zu lassen und kritisch Stellung zu beziehen (bzw. durch seine Figuren beziehen zu lassen). Auf diese Weise zeichnet sich indirekt das negative Identitätskonzept des kritischen Intellektuellen ab, der zu sich selbst und der Welt auf Distanz geht. Im Folgenden soll ein Vergleich der Figurenkonstellation in *Le grand voyage* und *Quel beau dimanche!* zeigen, wie diese Form von Dialogizität als vorrangiges Gestaltungsprinzip zur Identitätskonstruktion beiträgt.

In beiden Texten findet sich eine Figur, die dem erlebenden Ich als Gesprächspartner zur Seite gestellt wird: In *Le grand voyage* ist es der ›gars de Semur‹, der Gérard während der Zugfahrt Gesellschaft leistet, in *Quel beau dimanche!* ist es Fernand Barizon, der eine ähnliche Funktion einnimmt.²⁸ Während jedoch der ›gars de Semur‹ zwar eine äußerst wichtige Rolle für die Erzählsituation innehat, aber vom Ich unterworfen wird und so in Wirklichkeit keine andere Stimme repräsentieren kann, sondern letztendlich zur Stärkung der eigenen Stimme und Position dient,²⁹ vermag Fernand Barizon eine ihm eigene, andere Sicht der Dinge zu artikulieren: Er stellt also einen tatsächlichen *Dialogpartner* dar und kann dadurch auch die Sichtweise des Ichs relativieren – und erst beide Stimmen zusammen, die eigene des Ichs und die andere Fernand Barizons tragen in ihrer Alterität zur Identitätskonstruktion Sempruns bei.

²⁷ Auch in *Le grand voyage* gibt es eine Passage, wo sich der Erzähler in einer Art Selbstgespräch als ›Du‹ vorstellt, allerdings geht damit kein Perspektivenwechsel oder gar eine Selbstkorrektur einher. (Vgl. GV, 35)

²⁸ In *L'écriture ou la vie* und *Le mort qu'il faut* weist Semprun darauf hin, dass es sich bei dem ›gars de Semur‹ um eine fiktive Figur handelt: »J'ai inventé le gars de Semur, j'ai inventé nos conversations.« (EV, 336) »J'inventerais le gars de Semur pour me tenir compagnie dans le wagon. Nous avons fait ce voyage ensemble, dans la fiction, j'ai ainsi effacé ma solitude dans la réalité.« (MF, 148) Obwohl der Status von Fernand Barizon in den späteren Texten nicht aufgeklärt wird, könnte auch diese Figur fiktiv sein.

²⁹ In diesem Sinne funktioniert *Le grand voyage* ebenso als »monologue alterné« wie es im obigen Zitat u. a. den *Gesprächen mit Goethe* attestiert wurde.

Offensichtlich wird dieser Unterschied zwischen dem ›gars de Semur‹ und Barizon allein schon daran, dass letzterer einen viel höheren Redeanteil hat und ganze Erzählsequenzen aus seiner Perspektive geschildert werden,³⁰ wohingegen ersterer hauptsächlich als ›Adressat‹ für die Erzählungen des Ichs, bestenfalls aber als ›Ideengeber‹ für Reflexionen des Erzählers fungiert.³¹ Der ›gars de Semur‹ vertritt zwar einen anderen Diskurs als der Ich-Erzähler, nur wird diesem kein eigenständiger Platz eingeräumt. Sehr deutlich zeigt sich dies in der Moseltalsequenz, wo der Erzähler den ›gars de Semur‹ als bodenständigen und ehrbaren, aber im Grunde doch recht einfältigen Patriot charakterisiert. Er lässt keinerlei Zweifel an seiner eigenen intellektuellen und diskursiven Überlegenheit. Beispielsweise heißt es dort: »C'est une idée toute simple qu'il se fait des choses, avec tout le bien d'un côté et tout le mal de l'autre, pratique comme tout.« (GV, 24),³² oder auch: »Dans un sens, c'est ça qu'il veut dire, le gars de Semur, dans son langage primitif.« (GV, 45) Nicht nur, dass der patriotische Diskurs des ›gars de Semur‹ im gesamten Text kaum selbstständig zur Artikulation gelangt (sondern der Figur vom Erzähler zugeschrieben wird), wird diesem anderen Diskurs auch die Chance verwehrt, den Standort des Ichs zu relativieren. So nimmt Semprun in seiner in *Le grand voyage* zu Tage tretenden ideologischen Überzeugung dem ›gars de Semur‹ jede Möglichkeit, sich dem marxistischen Diskurs entgegenzustellen: Als Gérard gänzlich im Erleben des Moseltals aufzugehen scheint (»Mon regard n'est rien sans ce passage. Je serais aveugle sans ce passage.« [GV, 18]), ist dem ›gars de Semur‹ nicht viel mehr gegeben, als das sich ihm darbietende Schauspiel verständnislos zu kommentieren:

Il n'y a plus que cette réalité absente de la Moselle, absente de moi, mais présente à elle-même, telle qu'en elle-même l'ont faite les vigneron de la Moselle. J'ouvre les yeux, je ferme les yeux, ma vie n'est plus qu'un battement de paupières.

»Tu as des visions?«, dit le gars de Semur.

»Justement«, je dis, »justement pas.«

»On dirait, pourtant. On dirait que tu ne crois pas à ce que tu vois.«

»Justement, justement si.«

³⁰ Vgl. z. B. QBD, 51 f. oder 88 ff.

³¹ Beispielsweise wird der Ausdruck ›boches‹, den der ›gars de Semur‹ als für ihn selbstverständliche Bezeichnung für Deutsche verwendet, vom Erzähler dazu benutzt, die gesellschaftlich-geschichtliche Verfasstheit des Nazitums in etwas oberlehrerhafter Manier zu erläutern. (GV, 44 ff.)

³² Im Übrigen erkennt Semprun im selbstkritischen Rückblick von 1969, dass auch er lange Zeit ein ähnlich manichäisches Weltbild vertreten hat: »Le monde était bêtement, bêtement, blanc et noir et j'étais dans le blanc du monde, bêtement.« (Semprun: *Les Évasions du printemps*, S. 6)

Ou bien que tu vas tourner de l'œil.«
Il me regarde avec circonspection.
»Ne t'en fais pas.«
»Ça va aller?«, qu'il me demande.
»Ça va aller, je t'assure. Ça va, en réalité.« (GV, 19)

In beinahe komödiantischer Weise wird hier, nicht zuletzt durch die etwas unbeholfen wirkenden Repliken Gérards seine ›Lesart‹ des Moseltals als etwas übertriebene Utopie, ja als Fiktion entlarvt. Trotzdem kommt es zu keiner ernstzunehmenden Kritik an der Haltung Gérards. Der ›gars de Semur‹ kann nirgendwo eine eigenständige, andere Position einnehmen, ganz im Gegenteil, seine ›Einwände‹ ermöglichen Gérard erst recht wiederholte Ausführungen und Erklärungen der eigenen Position und tragen so letztendlich zur Stärkung von Gérards Position bei. Und dem obigen ›Dialog‹ kommt wohl in erster Linie eine strukturelle und keine inhaltlich-dialektische Bedeutung zu: Das Gespräch holt Gérard wieder auf den Boden der Realität, d. h. in die konkrete Situation im Zug zurück und treibt die Handlung voran.

Ganz anders stellt sich das Verhältnis zwischen dem Ich und Fernand Barizon in *Quel beau dimanche!* dar. Barizon besteht als eigenständige Figur, deren Perspektive ganze Passagen dominiert und die tatsächlich eine andere Stimme repräsentiert. Von der Ebene der Autorinstanz betrachtet, erscheint die Stimme Barizons wie eine der lange unterdrückten Stimmen in der Brust Sempruns, ein möglicher Gegenentwurf zu sich selbst. Diese Stimme tritt in Interaktion mit seiner eigenen und verlangt dieser dadurch eine permanente Stellungnahme ab. Im Gegensatz zum ›gars de Semur‹ ist Barizon also kein bloßer Ideengeber, der die Position des Ichs stützt. Vielmehr ist es dieser Figur aufgrund ihres viel größeren Handlungsspielraumes sogar gegeben, die Position des Ichs zu destabilisieren und in Frage zu stellen.

Beispielsweise verunsichert Barizon während des Aufenthalts in Nantua im Jahr 1960 seinen Dialogpartner, indem er ihn mit »Gérard« – jenem früheren Decknamen, mit dem sich weder das Ich des Jahres 1960 und erst recht nicht jenes der Schreibgegenwart vorbehaltlos identifizieren kann – anspricht und ihn so zwingt, sein Verhältnis zur Vergangenheit wie auch seinen jetzigen Standpunkt zu hinterfragen. Wenig später gibt ihm Barizon zu bedenken: »Mais toi, mon vieux, tu ne dois plus savoir qui tu es, avec tous ces changements d'identité!« (QBD, 108) – und löst damit einen Nachdenkprozess beim erlebenden Ich von 1960 und in weiterer Folge beim Erzähler aus.

Die Figurenkonstellation führt so vor Augen, wodurch eine negativ-kritische Identitätskonzeption im Gegensatz zu einer positiven wie der

Selbstdefinition als Marxist in *Le grand voyage* charakterisiert ist, nämlich durch Relativität und Instabilität. Gleichzeitig wird daran aber auch ersichtlich, dass sich ein Subjekt nicht ausschließlich negativ-kritisch konstituieren kann. Es braucht auch positive Konzepte oder anders gesagt: Ein Ich muss auch sagen können, was es ist, nicht nur, was es nicht ist. Zwar scheint im negativ-kritischen Konzept zum Teil auch ein positives Element – die Selbstsicht als Intellektueller – durch, trotzdem müssen noch andere, eigenständig positive Konzepte hinzukommen, damit ein Ich-Sagen überhaupt möglich wird.

2.2 Die Rückbesinnung auf das eigene Gedächtnis

Ein solches positives Konzept äußert sich in der Selbstdarstellung als Individuum, das sein eigenes Leben als einzig maßgebende Größe begreift und sein Gedächtnis bewusst auf eine mögliche biographische Gegenerzählung hin befragt, in der nunmehr das eigene Leben nicht mehr in den Dienst der Partei gestellt wird, sondern in der die kommunistische Phase in den über sie hinausweisenden Zusammenhang des eigenen Lebens gestellt wird. Das heißt, das Individuum in seiner Vielschichtigkeit und Einzigartigkeit lässt sich nicht – wie das in *Le grand voyage* zumindest offiziell der Fall war – in ein Kollektiv integrieren; vielmehr wird nun bewusst nach Erinnerungen gesucht, die sich einer solchen Vereinnahmung entgegenstellen. Im Wesentlichen wird diese Gegenerzählung über die Thematisierung von Körperlichkeit bzw. Sexualität geführt.³³ Dieses aus *Le grand voyage* fast vollständig ausgegrenzte Gedächtnis wird nun aufgerufen, um der Reduktion auf einen Lebensentwurf, der funktionalistisch auf die Partei ausgerichtet war, entgegenzuwirken. In diesem Sinne beschreibt eine der chronologisch am weitesten zurückreichende Erinnerung in *Quel beau dimanche!* die Entdeckung der eigenen Männlichkeit:

L'enfant aurait bientôt treize ans et, en même temps qu'il perdait – peut-être pour toujours – les signes de son identification à une patrie, à une famille, à un univers culturel, il découvrait, à travers les exigences du corps, son identité, sa masculinité, expression troublante et forcenée de son moi véritable. Il devenait lui-même, un Je, un Sujet, un Je-suis, dans la découverte fascinée de son corps sexué, dans l'autonomie d'un désir non encore objectivé, au moment où la violence de l'histoire l'arrachait aux racines de cette même identité possible. (QBD, 106)

³³ Dass das Körpergedächtnis ganz massiv als Gegengedächtnis eingesetzt werden kann, konstatiert Katja Schubert beispielsweise auch in Texten jüdischer Autorinnen. (Vgl. Schubert: *Notwendige Umwege*, S. 213ff.)

Hier erscheint Sempruns Selbstkonzeption als Individuum in größtmöglicher Verdichtung. Sämtliche Implikationen dieses Konzepts sind im Kern enthalten: Die Erinnerung wird zeitlich am Beginn des Exils angesiedelt, also zu jenem Zeitpunkt, an dem die bisherigen Identitätspfeiler – die Familie sowie die spanische Nation und Kultur – verlustig gehen. Dem Erzähler selbst erscheint es fast als ungehörig, dass er diesen gravierenden Verlust mit der lustvollen Erinnerung an seine aufkommende Männlichkeit verbindet: »Je sais bien que j'aurais dû occulter cet épisode et m'en tenir à la touchante image de l'enfant découvrant les angoisses de l'exil politique, les affres du déracinement.«³⁴ (QBD, 106) Gleichzeitig wird aber deutlich, dass er damit den Ursprung seines Ichs als autonomes Subjekt verbindet. Die erste bewusste Wahrnehmung des eigenen Körpers und der eigenen Sexualität wird rückblickend als Entstehungsmoment des auf Individualität basierenden Subjekts inszeniert.³⁵

Wodurch aber wird diese Erfahrung ausgelöst? Es ist – wie könnte es anders sein – die Lektüre eines Buches, die dem Dreizehnjährigen die Erfahrung seiner Körperlichkeit ermöglicht: Joseph Kessels *Belle de Jour*. Dieser Roman, 1928 erschienen, handelt von der jungen, glücklich verheirateten Frau Séverine, die neben ihrem bürgerlichen Dasein eine zweite Existenz als Prostituierte (unter dem Namen Belle de Jour) führt. In einer ausgeweglosen Situation gefangen, erscheint sie hin- und hergerissen zwischen ihren sexuellen Wünschen nach Erniedrigung und Brutalität und der gleichzeitigen Zuneigung zu ihrem rücksichts- und liebevollen Ehemann.³⁶ Für den jugendlichen Semprun initiiert dieser Roman die Wahrnehmung

³⁴ In diesem Sinne lässt sich der Übergang von der Ich-Erzählung in eine Er-Erzählung im obigen Zitat (»l'enfant«) als bewusste oder unbewusste Distanzierung von dieser Erinnerung deuten. Wenig später heißt es hierzu: »[...] d'ailleurs le Narrateur a-t-il eu pour impulsion première la tentation d'oublier cet épisode, de censurer une nouvelle fois le souvenir [...]« (QBD, 107) Da es sich hierbei um die einzige Erinnerung an den Beginn des Exils handelt, die in diesem Text produktiv gemacht wird, lässt sich nachvollziehen, warum Semprun Vorbehalte hat, ist doch diese Erinnerung nur eine Seite der Erfahrung und entspricht insofern nicht der vollen Wahrheit. In *Adieu, vive clarté*, wo die Zeit der Ankunft in Frankreich im Zentrum der Darstellung steht, wird die Exilerfahrung dann differenzierter betrachtet; im vorliegenden Fall geht es jedoch weniger um die Exilerfahrung als solche, als vielmehr darum, das Ich von der Erfahrung seines Körpers – seines »moi véritable«, wie es im obigen Zitat heißt – herzuschreiben.

³⁵ Zima versteht unter »Individuum« die »biologische, aber gesellschaftlich stets vermittelte Grundlage individueller Subjektivität« und kommt somit zu folgender Begriffsabgrenzung: »Der Einzelne, der uns anonym auf der Straße oder in offener Landschaft begegnet, wird von uns als Individuum, nicht jedoch als Subjekt erkannt. Erst wenn er sich durch Wort und Tat zu erkennen gibt, nehmen wir ihn als Subjekt wahr.« (Zima: *Theorie des Subjekts*, S. 8)

³⁶ Vgl. Joseph Kessel: *Belle de Jour* (1928), Paris: Gallimard (folio) 1972. Bekannt wurde das Buch vor allem durch die Verfilmung von Luis Buñuel mit Catherine Deneuve in der Rolle der Séverine/Belle de Jour.

der eigenen Körperlichkeit als beunruhigendes, durch die Ratio nicht zu kontrollierendes Gefühl. Er entdeckt – so die retrospektive Einschätzung des Erzählers – durch diese Erfahrung seine »identité«, sein »moi véritable«. Somit tritt die Erfahrung der Körperlichkeit in Opposition zur Existenz als Parteidiener, die der Erzähler folgendermaßen beschreibt:

Je faisais dans la vie ce que j'avais choisi de faire. Personne ne m'avait obligé à être ce que j'étais. Je l'avais bien cherché, tout seul. J'avais librement décidé d'aliéner ma liberté individuelle au service de la communauté clandestine du P.C.E. [...] J'avais oublié *Belle de jour*, l'angoisse de la découverte de moi-même, lointaine. (QBD, 109)

Um sein Ich in den Dienst der Partei zu stellen, musste er also sein »anderes Ich« vergessen: Bewusst doppeldeutig steht hier »Belle de jour« als Titel für den Roman ebenso wie als Name für den »anderen« Teil seines Selbst bzw. für sein »eigentliches« Selbst. Dieser über lange Zeit unterdrückte Teil wird gemäß der Darstellung in *Quel beau dimanche!* zur zentralen Genealogielinie, die die Wahrheit seines Ichs erzählt: Sie reicht weiter zurück als die Identität als Kommunist, und sie erscheint als durchgängig – zwar viele Jahre unterdrückt, gleichwohl aber im Verborgenen vorhanden. Und gleichzeitig wird durch den Verweis auf den Roman Kessels deutlich, dass sowohl die Seite »Kommunist« als auch die Seite »Individualist« sein Ich ausmachen, wie eben auch die Protagonistin im Roman beides ist, Séverine und Belle de Jour.³⁷ Hier zeigt sich, dass sich Semprun zur Entstehungszeit von *Quel beau dimanche!* zumindest auf einer emotionalen Ebene noch nicht so weit vom Kommunismus distanziert hat, wie es scheinen mag. Die Bezugnahme auf den Roman in einem Moment, in dem Identitätsfragen und Positionsbestimmungen diskutiert werden, lässt den Kampf als immer noch virulent erscheinen. Im Textzusammenhang von *Quel beau dimanche!* stellt der Kommunismus jedenfalls noch keine historische Phase im Leben Sempruns dar.³⁸

³⁷ Joseph Kessel insistiert im Vorwort darauf, dass die meisten Menschen einen ähnlichen Konflikt wie seine Protagonistin in sich auszutragen haben: »Ce que j'ai tenté avec *Belle de Jour*, c'est de montrer le divorce terrible entre le cœur et la chair, entre un vrai, immense et tendre amour et l'exigence implacable des sens. Ce conflit, à quelques rares exceptions près, chaque homme, chaque femme qui aime longtemps, le porte en soi. Il est perçu ou non, il déchire ou il sommeille, mais il existe.« (Ebd., S. 10)

³⁸ Hingegen steht die Bezugnahme auf *Belle de Jour* in *Adieu, vive clarté* in einem völlig anderen textuellen Zusammenhang. Dort beobachtet Semprun als Jugendlicher das laszive Verhalten einer Frau in einem überfüllten Abteil der Métro und kann es dank seiner Lektüererfahrung deuten: »[...] c'était l'histoire de *Belle de jour*, et non une expérience personnelle inexistante, qui m'a permis, ce jour-là, sur la ligne Orléans-Clignancourt, dans un wagon de métro étouffant, de déchiffrer la scène qui se déroulait au vu et à l'insu de tout le monde.« (AVC, 174)

Nicht zuletzt deshalb erscheint es geradezu als Notwendigkeit, das Gegengedächtnis des eigenen Körpers aufzurufen: Sich nicht mehr mit der Ideologie zu identifizieren und ihr gleichzeitig auch (noch) keine umfassende Absage erteilen zu können, hinterlässt ein gefährliches Vakuum, in dem die eigene Erinnerung keine Verankerung findet: Auf die Frage von Fernand Barizon, ob auch er bisweilen das Gefühl habe, das Lager nicht erlebt, sondern bloß geträumt zu haben, muss sich Semprun eingestehen: »J'ai l'impression que c'est un rêve, oui, mais je ne suis même pas sûr de l'avoir rêvé, moi. C'est peut-être quelqu'un d'autre.« (QBD, 97) Die Verunsicherung scheint so groß zu sein, dass der bedrohlichen Erinnerung an das Lager nichts entgegengesetzt werden kann. Während in *Le grand voyage* das absurde Gefühl der Irrealität von der Sicherheit des Moseltal-Erlebnisses, also von der marxistischen Weltanschauung, aufgefangen werden konnte, erscheint hier die Situation verschärft: Das Ich droht ohne Gegenstrategie zu zerfallen. Daraus ergibt sich die existentielle Notwendigkeit, die Geschichte des Ichs fortan anders zu erzählen. Das Gedächtnis muss systematisch auf eine stabilisierende Gegenerzählung hin durchforstet werden, wie folgende Reflexion zeigt:

La mémoire est le meilleurs recours, même si cela paraît paradoxal à première vue. Le meilleur recours contre l'angoisse du souvenir, contre la déréliction, contre la folie familière et sourde. La criminelle folie de vivre la vie d'un mort.« (QBD, 98)

Die Möglichkeit, eine Gegenstrategie zu finden, wird hier in das Individuum mit dem ihm eigenen ›Erinnerungsspeicher‹ verlagert. Es wird kein »kollektiver Auftraggeber«³⁹ – wie die Partei einer war – gesucht, sondern ein individueller. Gefunden wird ein solcher im Gedächtnis, also im Individuum selbst, was nichts anderes heißt, als dass das Individuum mit seinen eigenen Erinnerungen zum ›Auftraggeber seiner selbst‹ wird. Allerdings – und das ist entscheidend – ist ein Großteil der Erinnerungen Sempruns über Literatur vermittelt. Sein Gedächtnis ist also textuell gestützt, und nur deshalb kann der Rückgriff auf das eigene Gedächtnis als Stütze gegen bedrohliche Erinnerungen funktionieren: Indem subjektive Erfahrungen mittels Texten gespeichert werden, werden sie außerhalb des eigenen Subjekts verankert. In dieser gegenständlichen Form können sie weniger leicht vom Ich der Gegenwart in mythisch-schöpferischer Weise oder aber in kritisch-reflexiver Weise deformiert werden. Natürlich entstehen auch so Mythen bzw. lassen sich auch diese Erinnerungen kritisch dekonstruieren, aber sie *erscheinen* dem Ich (und darum geht es

³⁹ Zima: *Theorie des Subjekts*, S. 10.

im Wesentlichen) als verlässlicher, weil sie eben in einer Außenwelt – in der Welt der Literatur – verankert sind und somit Teil einer objektiven Wirklichkeit sind.⁴⁰

In diesem Sinne kann das Gegengedächtnis des Körpers, das in *Quel beau dimanche!* mit Hilfe des Romans von Joseph Kessel aufgerufen wird, um die Geschichte des Individuums Semprun zu erzählen, tatsächlich Identität konstituieren. Wäre die Erinnerung an die Entdeckung der eigenen Sexualität nicht textuell vermittelt, wäre sie nur Teil der Innenwelt Sempruns und könnte dem Ich wohl nicht in gleicher Weise Halt bieten.

2.3 *Anti-Schicksal ›fraternité‹*

Die Rückbesinnung auf das eigene Gedächtnis als ›individuellen Auftraggeber‹ heißt jedoch nicht, dass Semprun Vereinzelung sucht, ganz im Gegenteil, auch die kollektive Dimension einer Zugehörigkeit wird auf diesem Weg gesucht. Dies wird im Text – wie sich in der Analyse der Struktur gezeigt hat – tatsächlich als Suche inszeniert, d. h., anders als in *Le grand voyage*, wo die Identifikation mit dem Kommunismus dem Text vorgängig war und im Text nur aktualisiert werden musste, stellt *Quel beau dimanche!* den Prozess der Ich-Findung diskursiv dar. Wesentlich ist, dass dieser Prozess über die Thematisierung von Literatur verläuft: Die Texte anderer Autoren werden zum einen als Erinnerungsspeicher eingesetzt und zum anderen als bewusste Strategie, um über das eigene Ich Klarheit zu erlangen. Interessant dabei ist, dass Semprun nicht auf die Lektüre seiner Kindheit zurückgreift, sondern auf jene seiner Jugend in Paris. Die Entdeckung des Ichs läuft über *Belle de Jour*, und dieser Roman – das wurde bisher nicht erwähnt – stellt zudem das erste auf Französisch gelesene Buch Sempruns dar:

Le Narrateur, parfois, à des questions sur son enfance, sur son apprentissage de la langue de Claudel et du bon père du couvent de Bétharram, a répondu que les premiers livres qu'il ait lus en français étaient *les Enfants terribles* de Cocteau et *Fils du peuple*, attribué à Maurice Thorez. Ce n'est pourtant pas tout à fait vrai. La lecture des deux livres susnommés, pour réelle qu'elle soit, n'a eu lieu que plus tard, quelques mois plus tard. [...] le premier, par contre, *Belle de jour* [...]. (QBD, 107)

⁴⁰ Vgl. die Ausführungen am Ende des Kapitels *Theoretische Grundlagen*.

Hier zeigt sich, dass mit dem ersten französischen Buch auch gleichzeitig die katholische Prägung des Elternhauses abgelegt wird. Die Initiation als Mann wird durch die selbst gewählte Lektüre des Romans Joseph Kessels mit der Entdeckung der französischen Sprache gleichgesetzt, was wiederum in unmittelbarem Konnex zur Entdeckung, ja zum Ursprung des eigenen Ichs steht. Die französische Sprache und ihre Literatur stellen für Semprun also eine Art Befreiung von der eigenen Herkunft dar. Explizit wird das, was hier im Zusammenhang mit *Belle de Jour* angedeutet wird, am Stellenwert der Bücher Jean Giraudoux' in *Quel beau dimanche!*: Sie verkörpern für Semprun die französische Sprache par excellence, d. h., in ihnen tun sich völlig neue, andere Welten auf, denen weder die von schmerzlichen Verlusten gekennzeichnete Erinnerung an die eigene Kindheit in Spanien noch die kommunistische Erfahrung eingeschrieben ist. Giraudoux' Bücher im Besonderen und in weiterer Folge französische Literatur sowie Literatur im Allgemeinen stellen für ihn tatsächlich eine Gegenwelt dar, in der er gewissermaßen eine neue ›Heimat‹ findet. Literatur ermöglicht ihm die Befreiung von seinem bisherigen Schicksal; aus diesem Grund schreibt er sein Ich in die Welt der Literatur ein und entwirft so eine andere Genealogie seines Selbst.⁴¹

Mit diesem Prozess ist eine fundamentale Umorientierung verbunden. Denn indem Semprun seinen Ursprung nun in der Literatur verortet, kann er sich fortan nur durch Literatur über die Wahrheiten seines Ichs bewusst werden und sein Ich nur durch Literatur ausdrücken. Wie dieser Vorgang in *Quel beau dimanche!* umgesetzt wird, verdient nähere Betrachtung: Nachdem Semprun im Laufe des Schreibens seine ideologische Verblendung aufgearbeitet hat, wird im letzten Kapitel ein Erkenntnisprozess in Gang gesetzt, an dessen Ende er das Gefühl der ›fraternité‹ gegenüber seinen ehemaligen Kameraden aus Buchenwald als Bestimmung seines Ichs erkennt. Eingeleitet wird der Prozess mit Reflexionen über göttliche Vorsehung und Schicksal. Während eines Gesprächs mit dem befreundeten Zeugen Jehovas zitiert dieser aus der Bibel:

Jéhovah fait retentir sa voix comme un tonnerre prodigieux. Il fait de grandes choses que nous ne comprenons point, Il dit à la neige: Descends sur la terre! et Il dit aux pluies copieuses: Abondez! Sur tout homme Il met son sceau, pour que tous reconnaissent Son œuvre...⁴² (QBD, 333)

⁴¹ Erst in *Le mort qu'il faut* wird er seine Identität wieder mit seiner spanischen Herkunft verknüpfen, allerdings – und das ist bezeichnend für Sempruns Vertrauen in die Literatur – wird die Verbindung über die spanische Poesie gesucht: »Un seul fil, intime et mystérieux, reliait encore la langue de mon enfance à ma vie réelle, le fil de la poésie.« (MF, 83)

⁴² Vgl. *Hiob* 37,5.

Für den gläubigen Freund stellt alles eine Vorsehung Gottes dar, bei Semprun hingegen löst das Zitat ein zwiespältiges Gefühl aus: »Je hoche la tête, admiratif et vexé.« (QBD, 333) Zu dieser Bibelstelle kommt im weiteren Verlauf noch eine andere, auf die ihn wiederum der Zeuge Jehovas stößt, ausgehend von einem kurzen Gespräch über Faulkners *Absalom, Absalom!*, das sich in der Lagerbibliothek Buchenwalds befindet.⁴³ In diesem Zitat ist die Rede von Ammons Schandtat an seiner Halbschwester Tamar, der Schwester Absaloms:

Alors Amnon dit à Tamar: »Apporte les galettes dans l'alcôve, afin que je les y mange de ta main«, et Tamar prit les galettes qu'elle avait préparées, elle les porta à son frère, dans l'alcôve. Quand elle les mit devant lui, afin qu'il les mangeât, il lui dit, la prenant par la main: »Viens, ma sœur, couche avec moi ...«⁴⁴ (QBD, 343)

Diese beiden Stellen ziehen sich nun leitmotivisch durch das Kapitel und scheinen irgendwie – ohne dass dies präzisiert würde – auf das Leben Sempruns übertragbar zu sein: Zum einen begleitet ihn das Gefühl, an seinen Kameraden – die er wie Brüder betrachtet – Verrat begangen zu haben, zum anderen scheint es aber keinen Weg zu geben, sich von seinem Schicksal zu befreien. Das ist der Status quo, wie Semprun sein Leben am Ende der sechziger Jahre sieht, und in dieser Situation schlägt er nun gewissermaßen den umgekehrten Weg ein: Während einer New York-Reise im Jahr 1970 gelangt er über die Bibelstelle rund um Amnon und Tamar zurück zu Faulkners *Absalom, Absalom!* und findet, ausgehend von diesem Text, endlich einen Ausweg. Wofür ihm Faulkner die Augen öffnet, d. h., der Weg, den ihm die Faulkner-Lektüre aufzeigt, ist exakt jener, den Jean-Paul Sartre in einem Essay über *Sartoris* beschreibt: »C'est avec les histoires que les héros de Faulkner se forgent leur destin.«⁴⁵ Semprun erkennt nun die Verbundenheit mit seinen Kameraden als Bestimmung seines Ichs, und um diesem Gefühl Ausdruck zu verleihen, muss er sich ganz dem Schreiben zuwenden: Mit seinem eigenen Erzählen kann er sich künftig ein neues Schicksal erschreiben.

⁴³ In *Quel beau dimanche!* fragt sich Semprun, wie es sein konnte, dass das Buch in der Lagerbibliothek vorhanden war, und kommt zu dem bedeutungsvollen Schluss: »Le livre m'était destiné, autrement dit.« (QBD, 341) In Sempruns jüngstem Roman *Veinte años y un día*, aus dem die Lagererfahrung vollständig ausgeklammert bleibt, findet im Übrigen die einzige Erwähnung Buchenwalds im Zusammenhang mit Faulkner statt: »[...] así que *Absalón, Absalón* era una novela que leyó en alemán, porque casualmente había un ejemplar en la biblioteca de Buchenwald.« (Semprún: *Veinte años y un día*, S. 244)

⁴⁴ Vgl. 2. *Buch Samuel*, 13, 10.

⁴⁵ Jean-Paul Sartre: »*Sartoris* par W. Faulkner« (1938), in: ders.: *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris: Gallimard (folio) 1993, S. 10.

Auf diese Weise kommt am Ende von *Quel beau dimanche!* die ›fraternité‹ als Anti-Schicksal ins Spiel. Das Konzept wird nun aber anders verstanden als dies in *Le grand voyage* der Fall war: Aus der Eigendefinition als Marxist-Kommunist war dort der Solidaritätsgedanke mit den anderen nicht wegzudenken; das Gefühl der ›fraternité‹ war wie selbstverständlich vorhanden. In *Quel beau dimanche!* hingegen werden das Konzept und auch der Begriff zuerst vollständig ausgeklammert.⁴⁶ Was im früheren Text noch kein Problem dargestellt hatte, hielt offensichtlich der kritischen Überprüfung nicht stand. Die ›fraternité‹, wie sie *Le grand voyage* eingeschrieben ist, baut auf der ideologischen Basis des Kommunismus auf, in *Quel beau dimanche!* gibt es dem nichts entgegenzusetzen. Erst ausgelöst durch die Faulkner-Lektüre wird im letzten Kapitel in Form eines einzigartigen Erinnerungsstroms die ›fraternité‹ – verstanden nun als humanistisches Konzept – als das Essentielle seines Lebens, hereingeholt:⁴⁷ Die getöteten Kameraden aus Buchenwald – wie der Anführer des Résistance-Netzwerks, für das Semprun gearbeitet hatte, Henri Frager – sowie die Opfer des stalinistischen Terrors werden nun zu den Auftraggebern seines Ichs. »La vie d'avant«, d. h. das Leben vor der ideologischen Verblendung entsteht vor seinem geistigen Auge als anzustrebendes Ideal. Voraussetzung aber, um diese Bestimmung seines Ichs erkennen zu können, war die Einschreibung des Ichs in die Welt der Literatur, nur deshalb konnte ihm nun die Literatur auch etwas bewusst machen. Und in weiterer Folge braucht Semprun wiederum die Literatur, um seiner nunmehrigen Bestimmung des Ichs, der ›fraternité‹, Ausdruck zu verleihen.

⁴⁶ Vgl. z. B. die imaginierten Gespräche Goethes mit Eckermann, in denen es immer nur um die Begriffe ›Liberté‹ und ›Égalité‹ geht. (Siehe Kap. zu *Quel beau dimanche!*, 3.1.3)

⁴⁷ Wie sich in *L'écriture ou la vie* zeigt, basiert Sempruns Verständnis der ›fraternité‹ auf der Konzeption André Malraux'. Bei Malraux ist ›fraternité‹ sowohl ein obsessiv wiederkehrendes Thema seines Werks als auch gewissermaßen die Brille, durch die der Autor die Welt wahrnimmt. (Vgl. Vinh Dao: *André Malraux ou la quête de la fraternité*, Genève: Droz 1991)

3 L'ÉCRITURE OU LA VIE BUCHENWALD ALS ›HEIMAT‹

Mit *L'écriture ou la vie* scheint sich für Semprun ein Kreis zu schließen: Erstmals kann er unverstellt und von einer relativ gefestigten Position aus über seine Lagererfahrung sprechen. Zwar wird durch die überraschende Wende am Schluss des Buches – als er gezwungen wird, sein Überleben neu zu betrachten – der Kreis in gewisser Hinsicht wieder aufgebrochen und die abgeklärte Haltung erschüttert, dennoch ist hier die Erfahrung zum ersten Mal wirklich erzählbar. »On peut toujours tout dire, le langage contient tout« (EV, 26) ist aus der Sicht der Erzählgegenwart eine Gewissheit – das Wissen darum, »que cette tâche soit infinie, cette parole inépuisable« (EV 354) die Bedingung des Erzählenkönnens. Nunmehr hat Semprun eine Sprache gefunden, welche die zwangsläufigen Paradoxien dieses Schreibens trägt – das formal ähnliche *Le mort qu'il faut* vermag dies zu bestätigen.

Mit der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit geht eine Ich-Konzeption einher, die sowohl die reduktionistische Zuschneidung des Ichs im Sinne einer ideologischen Weltansicht als auch die in *Quel beau dimanche!* vorherrschende negativ-kritische Haltung überwunden hat. Das Ich in *L'écriture ou la vie* kommt zu einer eigenen Position, ohne das Andere zu unterwerfen, aber auch ohne sich selbst vom Anderen verunsichern zu lassen. Allein an der Erzählhaltung, an der stabilen Position des Ich-Erzählers, zeigt sich die neu gewonnene Selbstsicherheit. Die in *Quel beau dimanche!* angelegte Entwicklung zum Individualisten, der sein eigenes Gedächtnis und Gewissen als einzig maßgebliche Größe begreift und sich das Kollektiv, dem er sich zugehörig fühlt, eigenständig zusammenstellt, wird in *L'écriture ou la vie* weitergeführt und zum tragfähigen, positiven Identitätskonzept ausgebaut. Und vor diesem Hintergrund wird es dann auch möglich, den Stellenwert der Lagererfahrung mit ihren Implikationen für das Ich neu zu bestimmen.

3.1 Poesie als Sinnsystem

Den ganzen Text hindurch begleiten Gedichte die Erzählung, werden Teil des Erinnerungstextes und bringen ihn aufgrund ihrer Funktion als Erinnerungsauslöser mitunter auch erst hervor. Im Gedächtnis Sempruns

scheinen unendlich viele Gedichte gespeichert, sie sind Teil einer für ihn selbstverständlichen oralen literarischen Erinnerungskultur.⁴⁸ In gewisser Weise funktionieren die Gedichte in *L'écriture ou la vie* wie die Identifikation mit dem Marxismus in *Le grand voyage*: Sie geben Halt und stiften Sinn. Im Unterschied zum Kollektiv der Partei als Träger der Ideologie ist die Gemeinschaft in der Poesie, die Semprun zwischen sich und den Dichtern herstellt, jedoch eine individuell gewählte und veränderbare. In diesem Sinne vermag die Poesie dem Individuum tatsächlichen Rückhalt und gleichzeitig Offenheit und Flexibilität anstelle des geschlossenen und erstarrten Systems der Partei zu bieten. Der wesentliche Unterschied besteht jedoch in der Sache selbst: Die Poesie als komplexes »sekundäres modellbildendes System«⁴⁹ vermag über *alle* Bereiche des Lebens Auskunft zu geben. Aus diesem Grund kann mit Hilfe von Gedichten indirekt etwas über die Wirklichkeit gesagt werden, und gleichzeitig kann die Wirklichkeit kritisiert oder auch negiert und hinter sich gelassen werden. Im Gegensatz zu jeder Form von Ideologie, die eine verkürzte und eindimensionale Weltsicht bedeutet, bietet die Poesie Mehrdimensionalität und Mehrdeutigkeit. Aus diesem Grund stellen Gedichte auch ein privilegiertes Kommunikationsmedium dar, bieten sie doch Ausdrucksmöglichkeit für komplexeste Gefühle und Stimmungen.

Die Gedichte stellen in *L'écriture ou la vie* verschiedene Stimmen dar, denen sich das Ich anvertrauen kann, mit denen es sich aber auch auseinander setzen kann. Sie können hier weder vom Ich vereinnahmt werden, noch können sie das Ich destabilisieren. Sie können nur hinzufügen – d. h., sie potenzieren Sinn. Das zeigt sich bereits an ihrem äußeren Erscheinungsbild im Text: Die Gedichte werden integriert, ohne dass sie im Textfluss aufgehen; sie fragmentarisieren und verbinden gleichermaßen. Das durch Gedichte formierte Kollektiv kann so an die jeweiligen Bedürfnisse angepasst werden. Gedichte bzw. Verse von Baudelaire, René Char, Bertolt Brecht, César Vallejo, Louis Aragon, Paul Celan u. a. ziehen sich durch den Text und bilden gemeinsam ein Netz, welches das Ich rückversichert und es ihm ermöglicht, sich mitzuteilen. Gedichte werden als ständige und tatsächliche Lebens-Begleiter inszeniert.

Wie sich ja auch schon an *Quel beau dimanche!* zeigte, ist für Semprun die Idee von Freiheit zentral mit Literatur verbunden. In *L'écriture ou*

⁴⁸ Vgl. Pierre Yerlès: »A propos de l'écriture ou la vie de Jorge Semprun«, in: Vincent Engel (Hg.): *La littérature des camps. La quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Beiheft zu *Les Lettres romanes* (1995), S. 101–103, hier: S. 101.

⁴⁹ Lotman: *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, S. 36. Siehe hierzu die Ausführungen zur Intertextualität im Kap. *Theoretische Grundlagen*, 2.3.3.

la vie wird dieser Gedanke aufgenommen und am Beispiel des hierfür programmatischen Gedichts *La liberté* von René Char vorgeführt. Der Darstellung zufolge erfuhr Semprun erst durch den französischen Offizier von der Existenz des Dichters⁵⁰ – die Gedichte René Chars treten also genau an der Schwelle zwischen der Gefangenschaft und der Normalität in sein Leben und werden so zum Symbol für die Befreiung schlechthin. Er beschreibt, wie er am zwölften April 1945, dem Tag nach der Lageröffnung, das Gedicht *La liberté* am Appellplatz rezitierte:

Elle est venue par cette ligne blanche ...

Je murmure le début d'un poème qui se nomme *La liberté*.

Elle est venue par cette ligne blanche pouvant toute aussi bien signifier l'issue de l'aube que le bougeoir du crépuscule ...

Sans l'avoir prémédité, ma voix, s'élève, se renforce, s'enfle, pendant que je poursuis ma récitation.

Elle passa les grèves machinales; elle passa les cimes éventrées.

Prenaient fin la renonciation à visage de lâche, la sainteté du mensonge, l'alcool du bourreau ...

Je crie désormais à pleins poumons, seul sur la place d'appel, la fin du poème de René Char.⁵¹ (EV, 97)

Die äußere Situation der endlich eingetretenen Freiheit wird hier durch die innere des Gedichts verdoppelt. Ebenso wie das Gedicht das Heranziehen und Umsichgreifen der Freiheit nachzeichnet – die Bewegung lässt sich in etwa mit einer Welle vergleichen –, erlebt Semprun im Moment des Rezitierens ein wachsendes Gefühl der Befreiung: Der Anfang des Gedichts wird gemurmelt, nach einigen Versen hebt sich unwillkürlich die Stimme, wird kräftiger und schwillt an, bevor die Rezitation schließlich in ein Finale furioso mündet.

Hier zeigt sich einmal mehr die Kraft, die Semprun Literatur bzw. Gedichten zumisst: Sie verleihen dem Ich eine eigene, feste Stimme, helfen, komplexe Gefühlszustände auszudrücken, und können jederzeit aktiviert

⁵⁰ Semprun, zwar aufs Umfassendste literarisch gebildet und bis ins Detail über das literarische Leben in Frankreich informiert, kannte René Char zum Zeitpunkt seiner Verhaftung noch nicht; er lernte den Dichter erst bei der Befreiung durch den französischen Offizier kennen. Einmal mehr sei ein Dichter genau im richtigen Zeitpunkt in sein Leben getreten: »Je suis toujours tombé, au moment opportun, sur l'œuvre poétique qui pouvait m'aider à vivre, à me faire avancer dans l'acuité de ma conscience du monde. Ainsi de César Vallejo. Ainsi, plus tard, de René Char et de Paul Celan.« (EV, 219)

⁵¹ Vgl. René Char: »Seuls demeurent« (1938–1944), in: ders.: *Fureur et mystère*, préface d'Yves Berger, Paris: Gallimard 1967, S. 52.

und eingesetzt werden.⁵² Letzteres lässt sich an der unmittelbaren Umgebung dieser Textstelle bestätigen: Semprun erwähnt kurz seine kommunistische Vergangenheit und kann dann wie in einem Dialog mit sich selbst das entsprechende Gedicht als Antwort einsetzen. Er erzählt, wie bereits in den ersten Tagen nach der Lageröffnung verschiedene Vorbereitungen getroffen wurden, um den Übergang von einem repressiven Gesellschaftssystem in das nächste problemlos und zügig zu gestalten. Die Neu- bzw. Umorientierung nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur scheint so schnell wie möglich, ohne Nachdenkpause vorstatten zu gehen. So fordert ihn der Lagerbibliothekar auf, die ausgeborgten Bücher in die Bibliothek zurückzustellen, da das Lager auch weiterhin, zu Zwecken der Reeduktion, gebraucht werde. Russische Häftlinge wiederum benutzen die erste Nacht in Freiheit, um ein übergroßes Stalin-Porträt anzufertigen. Das erlebende Ich selbst steht all dem ziemlich verständnislos und naiv gegenüber und bringt seine idealistische Vorstellung von Kommunismus nicht mit dem zusammen, was sich vor seinen Augen abspielt. Aus der Sicht der Erzählgegenwart kann Semprun darüber reflektieren, wie wenig er damals verstanden hat, warum es also trotzdem in weiterer Folge eine stalinistische Phase in seinem Leben gab;⁵³ aber am Tag nach der Befreiung wendet er sich erst einmal ab (»Mais je tourne le dos à Staline, du moins à son portrait.« [EV, 96]) und deklamiert *La liberté*. In diesem Kontext betrachtet, erscheint Poesie konkret als Mittel gegen Stalin und generell gegen jede Form von funktionalistischer Reduktion und darüber hinaus als Instrument der Selbstversicherung, das zum Einsatz gelangt, noch ehe das Erzählen der problematischen Vergangenheit das Ich verunsichern könnte. Der im Gedicht thematisierte Moment der Befreiung ist in diesem Sinne tatsächlich umfassend.

Auch wenn dieser Moment der totalen Befreiung im April 1945 in *Wirklichkeit* nur ein ganz kurzer gewesen sein mag, zeigt das Beispiel doch deutlich, wie sehr die Selbstsicht und Selbstkonzeption Sempruns in *Le grand voyage* und *L'écriture ou la vie* differiert: Während im ersten Text die existentielle Verunsicherung Gérards, das Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit, in der Zeit nach der Befreiung des Lagers vorherrscht, er-

⁵² Zur identitätsbildenden Funktion von Literatur bei Semprun (im Gegensatz zu Jean Améry) vgl. auch Marisa Siguán: »Bethsaida, la piscine des cinq galeries: Literarische Tradition und Schweigen im Werk von Jorge Semprun und Jean Améry«, in: dies./Karl Wagner (Hg.): *Transkulturelle Beziehungen. Spanien und Österreich im 19. und 20. Jahrhundert*, Amsterdam/New York: Rodopi 2004, S. 215–232.

⁵³ Mais probablement n'était-ce pas, en 1945, une question de compréhension: une question de désir, plutôt. Probablement l'illusion d'un avenir m'empêchait-elle de comprendre. Ou plutôt, d'en avoir la volonté, même si j'en avais les moyens. Probablement ne me donnait-elle pas le désir de comprendre, mais bien celui de désirer. (EV, 96)

scheint das Ich in *L'écriture ou la vie* als viel sicherer und selbstbewusster. Es hat mit Hilfe der Gedichte zu einer Ausdrucksmöglichkeit gefunden, die es ihm nun erlaubt, sich selbst, inklusive der früheren Verunsicherungen und Brüche zu sagen. Was in *Le grand voyage* nur angedeutet werden konnte, kann jetzt artikuliert werden. In diesem Sinne symptomatisch ist die Aussage, die Semprun in *Le grand voyage* seinem Kameraden Yves in den Mund legt: »Si tu veux réciter des vers, va dans le couloir.« (GV, 103), antwortet dieser auf den zaghaften Versuch Gérard's, seinen komplexen Gefühlen am Tag vor der Rückfahrt nach Paris mit Hilfe eines Gedichtes Ausdruck zu verleihen. In *Le grand voyage* wäre jedenfalls eine Szene, in der Gérard auf dem leeren Appellplatz stehend lautstark *La liberté* deklamiert, undenkbar.

3.2 *Literatur und Zeugenschaft: »le témoin fraternel«*

Die herausragendste Leistung jedoch, die Gedichten in *L'écriture ou la vie* zukommt, ist es, den bislang weitgehend unsagbaren Tod zu sagen. In *Quel beau dimanche!* hat sich gezeigt, dass Semprun die Bestimmung seines Ichs, die Zugehörigkeit zu seinen Kameraden über die Lektüre Faulkners bewusst geworden ist. Nun muss er sich erneut an Buchenwald erinnern, um der »fraternité« Ausdruck zu verleihen: Nur so kann die Haltung ja überhaupt Wirklichkeit werden. Die »fraternité« stellt den Inbegriff seiner Zeugenschaft dar, aber sie ist ein Konzept, das nur im Zusammenhang mit Literatur erfahrbar ist und mitgeteilt werden kann.

Diese Aufgabe übernehmen nun die Gedichte: Ihre verdichtete, prinzipiell sinnhafte Form ermöglicht es, den miterlebten Tod so weit zu transformieren, dass die Erfahrung der »fraternité« sichtbar wird. Auf den Punkt bringt dieses Verständnis von Poesie, die als Ausdrucksmittel zwischen den Menschen funktioniert und immer auf das Leben Bezug nimmt, Paul Éluard in *La poésie est contagieuse*:

Les véritables poètes n'ont jamais cru que la poésie leur appartînt en propre. Sur les lèvres des hommes, la parole n'a jamais tari; les mots, les chants, les cris se succèdent sans fin, se croisent, se heurtent, se confondent. [...] Les mots disent le monde et les mots disent l'homme, ce que l'homme voit et ressent, ce qui existe, ce qui a existé, l'antiquité du temps et le passé et le futur de l'âge et du moment, la volonté, l'involontaire, la crainte et le désir de ce qui n'existe pas, de ce qui va exister.«⁵⁴

⁵⁴ Paul Éluard: »Les Sentiers et les routes de la poésie« (1952), in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. von Marcelle Dumas und Lucien Scheler, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1968, S. 528f.

Aufgrund der persönlichen Freiheit und der Erkenntnisse über sein Ich, die sich Semprun durch und über Literatur erworben hat, wird es ihm nun mit Hilfe von Gedichten möglich, »seine« Toten zu bestatten. Mittels Gedichten kann er eine Verbindung zwischen sich und den Toten herstellen und somit ihren Tod zum Ausdruck bringen. Eine zentrale Stelle hierfür ist der Tod seines Lehrers Maurice Halbwachs, den Semprun nun erstmals erzählen kann.⁵⁵ – Die Szene stellt den vielleicht berührendsten Moment im Text dar:

Le professeur Maurice Halbwachs était parvenu à la limite des résistances humaines. Il se vidait lentement de sa substance, arrivé au stade ultime de la dysenterie qui l'emportait dans la pauteur.

Un peu plus tard, alors que je lui racontais n'importe quoi, simplement pour qu'il entende le son d'une voix amie, il a soudain ouvert les yeux. La détresse immonde, la honte de son corps en déliquescence y étaient lisibles. Mais aussi une flamme de dignité, d'humanité vaincue mais inentamée. La lueur immortelle d'un regard qui constate l'approche de la mort, qui sait à quoi s'en tenir, qui en a fait le tour, qui en mesure face à face les risques et les enjeux, librement: souverainement. Alors, dans une panique soudaine, ignorant si je puis invoquer quelque Dieu pour accompagner Maurice Halbwachs, conscient de la nécessité d'une prière, pourtant, la gorge serrée, je dis à haute voix, essayant de maîtriser celle-ci, de la timbrer comme il faut, quelques vers de Baudelaire. C'est la seule chose qui me vienne à l'esprit.

Ô mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre ...

Le regard de Halbwachs devient moins flou, semble s'étonner.
Je continue de réciter. Quand j'en arrive à

... nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons,

un mince frémissement s'esquisse sur les lèvres de Maurice Halbwachs.
Il sourit, mourant, son regard sur moi, fraternel.⁵⁶ (EV, 37f.)

⁵⁵ In ihrer umfangreichen Biographie über Maurice Halbwachs verdeutlicht Annette Becker, dass die Darstellung Sempruns faktisch nicht haltbar ist: So sei Halbwachs nicht im Block 56, sondern im Block 61, zu dem der Häftling Semprun jedoch keinen Zugang hatte, gestorben. Wenn überhaupt, so könne Semprun seinem Lehrer nur während seines ersten »Revier«-Aufenthaltes zwischen August und Oktober 1944 Baudelaire rezitiert haben. Insgesamt mache Semprun aus Halbwachs »un sujet littéraire«. (Vgl. Annette Becker: *Maurice Halbwachs. Un intellectuel en guerres mondiales 1914-1945*, Paris: Agnès Viénot 2003, S. 413ff.) Dass der Einsatz des Baudelaire-Gedichtes in *L'écriture ou la vie* in erster Linie eine literarische Strategie ist, um den Tod Halbwachs' erzählbar zu machen, versucht die vorliegende Studie zu zeigen.

⁵⁶ Vgl. Charles Baudelaire: »Le voyage«, in: ders.: *Les Fleurs du mal*, hrsg. v. Jacques Dupont, Paris: GF-Flammarion 1991, S. 182ff.

Nachdem Semprun zuerst Halbwachs' Blick beschreibt, auf einfühlsame und nicht vereinnahmende Art Halbwachs' letzte Gedanken imaginiert, setzt er dem Tod das Baudelaire-Gedicht wie ein Gebet entgegen. Das Gedicht stellt eine exklusive Verbindung zwischen dem Sterbenden und seinem Begleiter her und verspricht über das Leben hinausweisende Sinngebung. Es macht den Tod für Semprun erst sagbar, indem es an die Stelle der prinzipiellen Sinnlosigkeit die Erfahrung der ›fraternité‹ treten lässt.

Welch entscheidende Veränderungen in Sempruns Identitätskonzeption aber vonnöten waren, um dies erzählen zu können, zeigt ein Vergleich mit *L'évanouissement*, wo der Tod von Halbwachs zum ersten Mal erwähnt wird. Die Art und Weise, wie dies dort geschieht, erweist sich als aufschlussreich hinsichtlich der Zusammenhänge von Sagbarkeit und Selbstsicht:⁵⁷

Dem Ich in *L'évanouissement* gelingt es nicht, den miterlebten Tod von Buchenwald zu erzählen, sein Schweigen kann nur durch einen Kunstgriff des Erzählers gebrochen werden. Im gesamten Text wechselt die Darstellung zwischen einem Ich- und einem Er-Erzähler; zusätzlich ist *L'évanouissement* von Transgressionen der Diegesegrenzen gekennzeichnet, d. h., der Erzähler tritt mitunter als Figur auf. Auf diese Weise findet ein abgebrochenes, weil unmögliches Gespräch über den Tod zwischen Manuel und Laurence in der Imagination des Erzählers seine Fortsetzung: »Imaginons.« (Eva., 70) heißt es, bevor das Gespräch im Irrealis vorgestellt wird. Philosophischer Hintergrund hierfür ist die Sentenz Ludwig Wittgensteins: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.«⁵⁸ (Eva., 65), die Semprun zwar für seine Figur Manuel akzeptiert, die er aber gleichzeitig zu widerlegen sucht, indem er den Kunstgriff auf der Ebene des Erzählers einführt: Die eigentlich unmögliche Rede über den Tod wird als hypothetische versucht.

Zwischen einem eröffnenden: »Alors, il aurait parlé.« (Eva., 72) und einem abschließenden »Ainsi, il aurait parlé.« (Eva., 76) erfolgt Manuels Erzählung über Halbwachs, innerhalb der es nach kürzester Zeit zu einem Wechsel von der Er- in eine Ich-Erzählsituation kommt: »Le dimanche, il descendait dans le Petit Camp.«, heißt es am Anfang, und nur wenige Zeilen später: »Halbwachs avait été mon professeur de sociolo-

⁵⁷ Vgl. hingegen Ruiz Galbete, die davon ausgeht, Semprun nehme die Erzählung vom Tod Halbwachs' in *L'écriture ou la vie* nur deshalb wieder auf, um sie schöner auszugestalten: »[...] la mort de Maurice Halbwachs à Buchenwald y suscite un plus grand émoi grâce à l'évocation de Baudelaire, absente dans la première version.« (Ruiz Galbete: *Jorge Semprún*, S. 355, Fußnote 44)

⁵⁸ Ludwig Wittgenstein: »Tractatus logico-philosophicus«, in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1984, S. 85.

gie, à la Sorbonne.« (Eva., 72 f., Hervorhebung M. N.) Semprun evoziert die Gespräche, die er mit Halbwachs an den Sonntagnachmittagen im Block 56 führte, sein Tod bildet jedoch – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn – eine Leerstelle:

Et puis, un jour, le nom de Halbwachs a été sur la feuille. Un jour, comme tous les jours, le *Revier* nous a envoyé la feuille avec les noms des morts du jour, et le nom de Halbwachs était parmi les noms du jour. [...] Une fiche bien propre, remplie au crayon, avec le nom, Halbwachs, le prénom, Maurice, la profession, professeur, l'affectation, Block 56. La fiche était devant moi, il y avait toute l'étendue déserte des dimanches, leur puanteur, leur gaieté, entre ce petit bout de carton blanc et moi. Daniel n'était pas là, je n'avais personne à qui crier que Halbwachs était mort, je ne pouvais que le crier en moi-même. Alors j'ai crié en moi-même que Halbwachs était mort. J'ai pris une gomme, j'ai effacé le nom de Halbwachs, j'ai effacé toutes les traces dérisoires de cette vie sur cette fiche. La fiche était de nouveau blanche, vierge de nouveau, le numéro matricule disponible pour un autre cadavre. La fiche blanche était dans ma main droite, il n'y avait plus de trace de la vie de Halbwachs. Il n'y avait plus que la mémoire. Il y aurait la mémoire, je le savais. (Eva., 75 f.)

Nur die Absenz, die Negativität, kann hier bezeugt werden. Das Löschen der Spuren, das Ausradieren des Namens und die leere Karteikarte verweisen auf Halbwachs' Tod, aber ebenso wie das erlebende Ich mangels Gegenüber niemandem vom Tod seines Lehrers berichten kann, findet auch der Erzähler keine Möglichkeit, den Tod zu sagen, ebenso wie der Schrei stumm bleibt, kann auch das Gedächtnis (noch) nicht kommuniziert werden. – Im Kontext dieser Stelle reflektiert Semprun über Wittgenstein und seinen Satz »Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht.«⁵⁹ – ein Satz, an dem sich Semprun bis heute abarbeitet, den er aus der Sicht von *L'écriture ou la vie* verneinen kann,⁶⁰ dem er aber in *L'évanouissement* doch zustimmen muss: »Mais peut-être avait-il raison, ce con de Wittgenstein, et n'était-ce pas la mort de Halbwachs que j'avais vécue, mais sa gaieté, ses raisons de vivre.« (Eva., 76) Vor dem Hintergrund der Frage, die in *Quel beau dimanche!* gestellt wird, nämlich, ob man etwas, das man nicht erzählen kann, überhaupt erlebt habe (»A-t-on vraiment vécu quelque chose dont on n'arrive pas à faire le récit [...]? [QBD, 61]), erscheint die unwillige Zustimmung zur Wittgensteinschen Sentenz wie ein Eingeständnis des eigenen Scheiterns – und die ganze Textstelle schlussendlich wie eine Bestätigung des Satzes: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.«

⁵⁹ Ebd., S. 84.

⁶⁰ In *L'écriture ou la vie* heißt es: »En fait, pour être rigoureux, l'énoncé de Wittgenstein devrait s'écrire ainsi: »*Mein Tod ist kein Ereignis meines Lebens. Meinen Tod erlebe ich nicht.* [...] C'est tout, ça ne va pas bien loin.« (EV, 225 f.)

Wie sich zeigt, hat Semprun in *L'évanouissement* noch keine Form der Rede über den Tod gefunden. Seine gesamte Existenz erscheint dem Ich als zu sinnlos; die eigenen »raisons de vivre« lassen sich nicht benennen. Die »sensation de nausée« (Eva., 159), die den Protagonisten Manuel beim Aufwachen aus der Bewusstlosigkeit nach seinem Sturz aus dem Zug überfällt, ist typisch für den Text: Semprun kann keine kohärente Ich-Konzeption entwickeln, die Sinnhaftigkeit seiner Existenz scheint in Frage gestellt. Einerseits wird eine starke emotionale Identifikation mit der Partei und dem Leben als »homme d'action« spürbar, das ihm durch den Parteiausschluss verwehrt wurde, andererseits äußert er aber auch unmissverständliche Zweifel an der Richtigkeit der kommunistischen Politik.⁶¹ Das Ich erscheint als zu instabil, als dass es die Bedeutung seiner Vergangenheit einschätzen könnte; insbesondere der Lagererfahrung kann aus der Sicht der Erzählgegenwart in *L'évanouissement* kein Platz zugewiesen werden. Damit verbunden sind fundamentale Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Erzählens. Während die Erzählung in *Le grand voyage* vor dem Hintergrund des kommunistischen Weltbildes einen wirklichen Zweck verfolgte, wird jetzt, da es keinen ideologischen Rückhalt und damit keinen übergeordneten Sinn gibt, auch das Erzählen problematisch. Ohne konkrete politische Betätigung scheint Semprun auch der Glaube an die Sprache abhanden gekommen zu sein: »Il pourrait dire n'importe quoi, les mots les plus démesurés, ça ne changerait rien. C'est triste, mais c'est comme ça.« (Eva., 176), muss Manuel nach seinem Unfall erkennen. Und so können auch Gedichte dem verunsicherten Ich hier keine Ausdrucksfähigkeit verleihen. Im Krankenhausbett liegend, bricht es aus Manuel heraus: »Oh! mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre!«; die Frage der Krankenschwester, ob er gerufen habe, muss er jedoch verneinen: »Sûrement pas moi, mademoiselle.« (Eva, 176)

Völlig anders stellt sich die Situation in *L'écriture ou la vie* dar: Anfang der neunziger Jahre prägt der Glaube an die Kraft der (literarischen) Sprache den gesamten Text. In der Dankesrede zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels im Jahr 1994, dem Erscheinungsjahr von *L'écriture ou la vie*, expliziert Semprun:

En fin de compte, ma patrie n'est pas la langue, ni la française ni l'espagnole, ma patrie c'est le langage. C'est-à-dire un espace de communication sociale, d'invention linguistique: une possibilité de représentation de l'univers. De le modifier aussi, par les œuvres du langage, fût-ce de façon modeste, à la marge.⁶²

⁶¹ Vgl. Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 94.

⁶² Semprun: *Mal et Modernité*, S. 77.

Er betrachtet sich nunmehr als Schriftsteller-Zeuge, dessen primäre Aufgabe es ist, den miterlebten Tod zu erzählen. Er kann die Lagererfahrung als zentral für sein Leben begreifen, und aus dieser Selbstsicht ergibt es sich als logische Konsequenz, dass er nun das Gedächtnis des Todes weitergeben muss. Mit Hilfe der Gedichte hat er eine Form gefunden, über den Tod zu sprechen und dem Gefühl der ›fraternité‹ Ausdruck zu verleihen.⁶³

⁶³ Vgl. auch die wichtige Rolle, die Gedichte in dem Theaterstück *Le retour de Carola Neher* spielen, das kurz nach *L'écriture ou la vie* entstanden ist. In der Szene 16 stellt »Un autre musulman« die Frage: »Pourquoi certains savent des poèmes et d'autres n'en savent pas? Ce n'est pas une injustice?«, worauf »Le survivant« den anwesenden »Muselmännern« einen Gedichtvers zitiert: »Mon cœur est sombre comme le nuage de la nuit ...«. »Le musulman« fasst schließlich die Leistung zusammen: »Voilà! Un seul vers et tout est dit: la profondeur de la nuit, la douce angoisse de vivre, l'immensité de l'univers ...« (CN, 50f.)

4 LE MORT QU'IL FAUT – EIN TESTAMENT

Le mort qu'il faut kann im doppelten Wortsinn als Sempruns Testament verstanden werden: Zum einen ist der Text *das* zusammenfassende Schlüsselwerk, das in Bezug auf die anderen Texte gewissermaßen letztgültigen Charakter hat.⁶⁴ Zum anderen stellt der Text Sempruns Testament im religiösen Sinn dar: Er bekennt den Ursprung seiner Zeugenschaft, seine Verbindung mit den ›Untergegangenen‹. Die Identitätskonzepte sind weitgehend deckungsgleich mit jenen in *L'écriture ou la vie*. Wie sich bereits am Ende von *Quel beau dimanche!* abgezeichnet hatte, hat Semprun die Wahrheit seines Ichs gefunden und in *L'écriture ou la vie* schließlich literarisch umgesetzt. An der Sichtweise der Bestimmung des Ichs nimmt er in *Le mort qu'il faut* keine grundsätzlichen Änderungen vor: Er begreift sich sogar noch intensiver als Zeuge des miterlebten Todes und bringt seine Erfahrung wiederum mit Hilfe von Gedichten zum Ausdruck.

Allerdings wird hier deutlicher als bisher darauf hingewiesen, dass die ›fraternité‹ ein genuin literarisches Konzept ist. In *L'écriture ou la vie* wurde ja der Eindruck erweckt, das Bewusstsein über die Wahrheit des Ichs sei von Anfang an vorhanden gewesen, um aber physisch überleben zu können, musste lange Zeit darauf verzichtet werden, es zum Ausdruck zu bringen. In *Le mort qu'il faut* jedoch zeigt Semprun, dass er das Miterleben des Todes von Buchenwald als Identitätskonzept gewählt hat, um seinem Leben Sinn zu verleihen und um sich von dem nunmehr als problematisch begriffenen eigenen Verhalten als Kommunist befreien zu können. Er macht also deutlich, dass die ›fraternité‹ in erster Linie ein Konzept zur Selbststrettung darstellt.

In diesem Text präsentiert Semprun sein Leben als von Anbeginn von Tod und Verlust geprägt: Der frühe Tod der Mutter und der Verlust der spanischen Heimat werden als Initialereignisse gedeutet. Seine erste Ant-

⁶⁴ Die Zuschreibung kann selbstverständlich keine Prognose über eventuelle zukünftige Texte Jorge Sempruns über seine Lagererfahrung treffen. Eine Aussage des Autors in einem Interview vom Januar 2005 lässt jedoch erkennen, dass sich für ihn nach *Le mort qu'il faut* ein entscheidender Wandel vollzogen hat: »Le mois d'avril est en Europe le mois des commémorations liées à la déportation. Cette mémoire dominée, maîtrisée, assagée, éclate de nouveau. Ce retour du printemps est toujours très angoissant pour l'être humain en général et pour le déporté en particulier. Quel mois terrible et terrifiant, cela fait trois ans à peine qu'il est devenu à mes yeux un mois comme les autres ...« (de Cortanze: *Le grand voyage de la mémoire*, S. 47)

wort auf die als extrem schmerzhaft erlebten Verluste war die Hinwendung zum Kommunismus und dessen revolutionärer, vorwärtsgewandter Botschaft, die den Kreislauf des Todes zu durchbrechen versprach. Was für ein fundamentales Ereignis die Entdeckung kommunistischer Ideen für ihn damals war, beschreibt er aus der Sicht der Erzählgegenwart mit gleichermaßen enthusiastischen wie erklärenden Worten:

Je ne sais pas comment faire comprendre à un jeune homme d'aujourd'hui [...] ce qu'aura été pour une génération qui atteignait à ses vingt ans à l'époque de la bataille de Stalingrad la découverte de Marx.

Quelle tornade, quelle chance donnée à l'esprit d'invention et de responsabilité, quel renversement de toutes les valeurs quand on tombait sur Marx après avoir (un peu) lu Nietzsche, *Zarathoustra*, *La naissance de la tragédie*, *Généalogie de la morale* ... Merde, quel coup de vieux! Quelle joie de vivre, de risquer, de brûler ses vaisseaux, de chanter dans la nuit des phrases du *Manifeste*!

Non, sans doute, c'est impossible! Oublions, terminons le travail de deuil, écartons-nous de Marx enseveli par les marxistes dans un linceul sanglant ou une trahison permanente. Impossible de communiquer le sens et le savoir, la saveur et le feu de cette découverte de Marx, à dix-sept ans, dans le Paris de l'Occupation, époque insensée où l'on allait en bande voir *Les mouches* de Sartre, écouter cet appel à la liberté du héros tragique, où, ayant lu tous les livres, fleurissait soudain dans nos âmes le besoin d'une prise d'armes. (MF, 99f.)

Die Stelle ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Semprun, der ansonsten davon ausgeht, man könne alles verstehen,⁶⁵ gesteht hier die Unmöglichkeit ein, seine Begeisterung vermitteln zu können. Es ist also zu vermuten, dass ihm trotz der unverhohlenen Emphase die Sache aus *heutiger* Sicht selbst etwas befremdlich erscheint. Jedenfalls aber kommt die damals als extrem befreiend empfundene Wirkung des Kommunismus zum Ausdruck: Nietzsches heroische Vorstellung vom Menschen hatte gewissermaßen die Voraussetzung geschaffen, die dann von den Ideen Marx' besetzt wurde. Der Hinweis auf Sartres *Les mouches* schließlich zeigt die untrennbare Einheit von Kommunismus und Freiheit, die sowohl auf das Engagement Sempruns in der Résistance zu beziehen ist als auch die persönliche Freiheit, die Loslösung von Familie und Herkunft meint – und damit die Durchbrechung des Todeskreislaufes bedeutet.

Allerdings nahm die Entwicklung des Kommunismus und der eigenen Geschichte Sempruns einen ganz anderen Verlauf, als er es sich als junger Mann vorstellen konnte. Im erzählerischen Rückblick deutet er die Katastrophe unmittelbar nach der obigen Textstelle an: Der Begeisterung

⁶⁵ Vgl. beispielsweise das Interview mit Jorge Semprun, in: *Im Gespräch*, Radiosendung, Ö1, 10.12.1998, wo der Autor sagt, verstehen könne man auch Dokumente, aber die Fähigkeit zur Empathie hänge von der Qualität der literarischen Erfindung ab.

über seine Vertrautheit mit den Schriften Marx' und dem Kommunismus folgt zu Beginn des nächsten Kapitels die ahnungsvoll anmutende Warnung: »Ne meurs pas [...]« (MF, 101) Die Aussage wird einer Freundin aus der rue Visconti zugeschrieben, worauf sie sich genau bezieht, wird hier nicht expliziert. Anders in *L'écriture ou la vie*, wo dieselbe Aussage im Zusammenhang mit einer Frau namens Julia erwähnt, aber einzig auf die Zeit in Buchenwald bezogen wird.⁶⁶ In *L'évanouissement* hingegen, wo die Warnung ebenfalls zu finden ist, wird in diesem Zusammenhang bereits auf die »Fehlentwicklung innerhalb des Kommunismus«⁶⁷ hingedeutet: Semprun erwähnt dort, dass sowohl Julias russischer Geliebter als auch dessen Vater sowie sein Onkel nach der Rückkehr aus dem Spanischen Bürgerkrieg in der Sowjetunion ermordet wurden:

Ils étaient morts, tous, fusillés, au retour dans leur pays. Son père, aussi, son oncle, disparus de l'hôtel Lux, une nuit, accusés nul ne savait de quoi: trotskysme, semblait-il, ce crime universel et multiforme.⁶⁸ (Eva., 156)

In *L'écriture ou la vie* wird dieser Aspekt »unterschlagen«, in *Le mort qu'il faut* aber eröffnet die Warnung »Ne meurs pas« eine Klammer, die am Ende des Kapitels mit dem Eingeständnis der »surdité volontaire« (MF, 115) hinsichtlich dessen, wohin der Kommunismus in Wahrheit führte, geschlossen wird. Die darauffolgende Leerstelle im Buch zeigt, gemeinsam mit dem ahnungsvollen »Ne meurs pas«, dass Semprun aus der Sicht der Erzählgegenwart von *Le mort qu'il faut* seine Entwicklung zum Stalinisten tatsächlich als Form des eigenen Todes begreift, von der er sich im Rahmen des Kommunismus auch nicht mehr erholen konnte – zumal Sempruns eigener ›Tod‹ im Kommunismus ja den tatsächlichen Tod anderer wie beispielsweise den Tod Josef Franks einschließt.

Paradoxerweise stellte sich also jener Versuch, den Semprun zunächst unternommen hatte, um dem Wirkungskreis des Todes in seinem Leben zu entkommen, als weiterer Tod heraus. Und in dieser Situation, in der das eigene Leben als völlig vom Tod beherrscht erscheint, funktioniert er den Tod von Buchenwald zum Sinn seines Lebens um: Indem er sich diesem Tod zuwendet und das gemeinsame Erleben der ›fraternité‹ hervorkehrt, löst er sich aus der Erstarrung seines Schicksals. Veranschaulicht wird die-

⁶⁶ Vgl. EV, 133ff.

⁶⁷ Küster: *Obsession der Erinnerung*, S. 92.

⁶⁸ In weiterer Folge zeigt sich, dass Manuel und sein Freund Hans durch dieses Schicksal an den realen Ausprägungen des Kommunismus zu zweifeln beginnen, sie verschieben jedoch ihre Reflexion darüber auf später: »Ils avaient décidé de se battre et d'essayer de garder la tête froide. Plus tard, quand on serait vainqueur, il y aurait des comptes à demander: à eux-mêmes, au parti, à l'histoire. Mais Hans était mort et il avait vécu dans la routine des vertus établies, des vérités proclamées.« (Eva., 156)

ser Prozess mit dem vielschichtig überlagerten Traum, der wie ein Rahmen die Erzählung von der Nacht im »Revier« umspannt. In dem Traum, in dem Erinnerungsfragmente an den Tod der Mutter und das Ende der spanischen Republik stehen, findet sich auch die Anspielung auf Paul Valéry's *Le Cimetière marin*. Die Beerdigung der Mutter wird in eine Landschaft verlegt, die an Valéry's berühmtes Gedicht denken lässt:

Je savais que jamais ma mère n'avait été mise en bière dans un paysage semblable: un cimetière à l'orée de l'océan, sous le vol compassé des goélands. Je savais que c'était faux, même si j'étais certain, par ailleurs, que c'était bien ma mère qu'on portait en terre.⁶⁹ (MF, 166)

Betrachtet man den Traum als Quintessenz von Semprun's Schicksal – als »scène primitive« (MF, 169), wie er ihn selbst bezeichnet – steht der Friedhof als Ort des Todes für sein Leben insgesamt.⁷⁰ Es ist jedoch nicht nur der Ort aus Valéry's Gedicht, der für Semprun eine Rolle spielt, es ist die dem Gedicht inhärente Bewegung des »dépassément«⁷¹, die er auf sein eigenes Leben überträgt:⁷² Im *Cimetière marin* steht der anfänglichen Erstarrung ein Aufbruch am Ende gegenüber: »Non, non!... Debout! Dans l'ère successive! / [...] Le vent se lève! ... Il faut tenter de vivre!«⁷³ heißt es bei Valéry. Und diese Rückkehr ins Leben heißt für Semprun die Hinwendung zum Tod von Buchenwald, »pour retrouver le goût de la vie.« (MF, 157) Der Aufbruch aus der Erstarrung meint die endgültige Absage an sein bisheriges Leben als Kommunist und den definitiven Beginn als Schriftsteller-Zeuge. Zu einem bestimmten Zeitpunkt seines Lebens – der sich im Umfeld der Entstehung von *Quel beau dimanche!* situieren lässt – wird ihm also klar, dass er sich nur durch das Schreiben vom Tod als seinem Schicksal – und damit von seiner Schuld des jahrelangen Schweigens – befreien kann.

⁶⁹ Vgl. den Anfang des *Cimetière marin*: »Ce toit tranquille, où marchent des colombes, / Entre les pins palpites, entre les tombes; / Midi le juste y compose de feux / La mer, la mer, toujours recommencé!« (Paul Valéry: »Le Cimetière marin«, in: ders.: *Œuvres*, Bd. 1, hrsg. von Jean Hytier, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1957, S. 147)

⁷⁰ Vgl. auch *Federico Sanchez vous salue bien*, wo das Haus seiner Kindheit mit dem *Cimetière marin* assoziiert wird: »Sur le toit tranquille, ensoleillé, en tuiles anciennes et rondes, de la maison de mon enfance, des pigeons se promènent.« (FSvsb, 32)

⁷¹ Monique Parent: »Le Cimetière Marin, poème du dépassément«, in: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Paul Valéry*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 64–76.

⁷² Dezidiert nennt er *Le Cimetière marin* am Anfang des Textes in einem Atemzug mit Rimbaud's *Le bateau ivre* und Baudelaire's *Le voyage* als »Les plus longs poèmes connus par cœur, du fond du cœur« (MF, 14, Kursivierung M.N.).

⁷³ Valéry: *Le Cimetière marin*, S. 151.

Möglicherweise war ihm dies schon beim Schreiben von *Le grand voyage* bewusst: Denn bereits in dem Text findet sich ein Zitat aus *Le Cimetière marin*, das in dieselbe Richtung weist. Die einzige Funktion, die Semprun dem Gedicht dort jedoch zugesteht, besteht darin, das Ende einer Mahlzeit im Gefängnis von Auxerre hinauszuzögern:

Je me racontais des histoires, pour me distraire, pour m'obliger à manger lentement. Je me récitais tout bas *Le Cimetière marin*, en essayant de ne rien oublier. Je n'y arrivais d'ailleurs pas. Entre »tout va sous terre et rentre dans le jeu« et la fin, je n'arrivais pas à combler un vide dans ma mémoire. Entre »tout va sous terre et rentre dans le jeu« et »le vent se lève, il faut tenter de vivre«, il n'y avait pas moyen de combler le vide de ma mémoire. Je restais la cuiller en l'air et j'essayais de me souvenir. (GV, 68)

Die Ausführlichkeit, mit der bestimmte Verse des Gedichts hier zitiert werden, lässt vermuten, dass es hier doch um mehr geht als nur darum, das Essen zu verlängern. Sicherlich muss die offizielle kommunistische Stimme des Textes einen Dichter wie Valéry und seine »poésie pure« ablehnen,⁷⁴ das Insistieren auf der Erinnerungslücke genau zwischen den beiden zitierten Versen legt jedoch nahe, dass die private Stimme Sempruns viel mehr mit dem Gedicht anfangen kann, als er offiziell zuzugeben bereit ist. Betrachtet man nämlich genauer, welche Verse Sempruns Gedächtnis verweigert, zeigt sich: Es ist insbesondere jener Moment, in dem sich im Gedicht ein Bewusstwerdungsprozess über notwendige Änderungen im Leben vollzieht.⁷⁵ Das lapidar hingeworfene »j'ai horreur de Valéry« (GV, 98) unmittelbar nach der Szene auf dem Appellplatz, in der er seinen »moment incroyable« – das Gefühl der Zugehörigkeit zu den getöteten Kameraden – zum Ausdruck bringt, unterstützt die Vermutung, dass Semprun das Potential des Gedichts für sein Leben schon damals erkannt hatte. Es könnte tatsächlich sein, dass ihm bereits zu diesem Zeitpunkt *irgendwie* bewusst war, welche Richtung er eigentlich einschlagen sollte, dass er dies aber nicht wahrhaben wollte.

Das heißt, Gedichte hatten theoretisch schon für den Autor von *Le grand voyage* jenen Stellenwert, der sich in den späteren Texten manifestiert; aufgrund der Identitätskonzeption als Kommunist konnte und

⁷⁴ Unmittelbar im Anschluss an die Stelle befindet er: »C'est bien la seule fois où *Le Cimetière marin* a servi à quelque chose. C'est bien la seule fois où cet imbécile distingué de Valéry a servi à quelque chose.« (GV, 68)

⁷⁵ Beispielsweise heißt es unmittelbar nach »Tout va sous terre et rentre dans le jeu!«: »Et vous, grande âme, espérez-vous un songe/ Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge/ Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici?/ Chanterez-vous quand serez vaporeuse?/ Allez! Tout fuit! Ma présence est poreuse,/ La sainte impatience meurt aussi!« (Valéry: *Le Cimetière marin*, S. 150)

durfte er ihr Potential jedoch nicht produktiv machen. Erst in dem Moment, in dem er beginnt, sich ausschließlich als Individuum zu definieren, erhält die Literatur ihre umfassende Wirkung für ihn. In *Le mort qu'il faut* jedenfalls fasst er sein Werden zum Schriftsteller-Zeugen noch einmal zusammen: Durch Literatur wird ein Erkenntnisprozess eingeleitet, der ihm eine Alternative aufzeigt und ihn so vom Schicksal des Todes befreit. Der Tote, also im übertragenen Sinn die Alternative, wird nun explizit mit Faulkners *Absalom, Absalom!* zusammengebracht. Was in *Quel beau dimanche!* also nur angedeutet ist, wird hier ausgeführt:

Oui, ce jour de décembre, ce dimanche, pendant que Kaminsky cherchait un mort convenable, dont j'aurais pu prendre la place, c'est-à-dire, un mort qui aurait continué à vivre sous son propre nom, mais en habitant mon corps, mon âme aussi, peut-être, pendant que Kaminsky semblait avoir trouvé le mort qu'il me fallait pour continuer à vivre, au cas où la note de Berlin fût vraiment inquiétante [...], pendant ce temps je me récitais les phrases incantatoires de la fin du roman de Faulkner, lorsque Rosa Coldfield et Quentin Compson découvrent Henry Sutpen, caché dans la maison familiale où il est revenu pour mourir. (MF, 78)

Damit er die Alternative, ein neues Leben im Zeichen des Schreibens über den Tod von Buchenwald, aber annehmen und umsetzen kann, muss er den Toten in die Welt der Literatur überführen, um so dem Tod etwas entgegensetzen und den sinnlosen zum sinnhaften Tod werden zu lassen. Die zentrale Aufgabe seines Schreibens ist es, das Gedächtnis an die Toten zu bewahren, nur so kann das jahrelange eigene Vergessen wiedergutmacht werden. Auch deshalb muss Semprun sein Schreiben in die Literaturgeschichte einschreiben bzw. die Poesie in seinen Text. Auf diese Weise können sein Text und damit auch der Tote Teil des literarischen Sinn- und Gedächtnissystems werden.⁷⁶

Wenn ihm das Schreiben tatsächlich das Leben gerettet hat, heißt das zudem, dass ihm sein Ich – die Wahrheit seines Ichs – erst durch Literatur bewusst geworden ist und nur in der Literatur bestehen kann. Dazu muss er auf ein kommunikationsfähiges Kollektiv zurückgreifen, welches ihm erlaubt, die Verbindung zu den ehemaligen Kameraden herzustellen und deren Tod zum gemeinschaftlichen Erlebnis, zur Erfahrung und zum Ausdruck der ›fraternité‹ werden zu lassen – und dieses Kollektiv findet er ebenfalls in der Welt der Literatur bzw. der Poesie. In *Le mort qu'il faut*

⁷⁶ Symptomatisch für die Nähe von Tod und literarischem Gedächtnis ist die Bezeichnung der Place du Panthéon mit der dort angesiedelten Bibliothek Sainte Geneviève in Paris als Zentrum des Universums in *Adieu, vive clarté ...*: »Quelle que fût l'époque, pour tant, et quel que fût l'itinéraire choisi, ou plutôt imposé par la configuration de l'espace urbain et le site de mes domiciles respectifs, et provisoires, quand j'arrivais sur la place du Panthéon j'étais persuadé de me trouver au centre de l'univers.« (AVC, 140)

wird deutlich: Sempruns Konzept von Zeugenschaft entspringt primär seiner spezifischen Lebenserfahrung als Kommunist und geht aus einem literarischen Bewusstwerdungsprozess hervor. Sie ist eine nachträgliche Sinnzuschreibung an das im Lager Erlebte. Das Essentielle dieser Erfahrung, das Miterleben des Todes, ist somit in erster Linie eine literarische Angelegenheit, die sich erst im Schreiben herausgebildet hat und nur im Text sowie in Verbindung mit den Texten anderer ihren Ort und damit ihre Wirklichkeit hat. »À quoi bon écrire des livres si on n'invente pas la vérité? Ou encore mieux, la vraisemblance? (MF, 148), resümiert Semprun selbst sein Schreiben.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- GV *Le grand voyage*
Eva. *L'évanouissement*
RM *La deuxième mort de Ramón Mercader*
AFS *Autobiografía de Federico Sánchez*
QBD *Quel beau dimanche!*
Alg. *L'algarabie*
MB *La montagne blanche*
NR *Netchaïev est de retour*
FSvsb *Federico Sanchez vous salue bien*
EV *L'écriture ou la vie*
CN *Le retour de Carola Neher*
AVC *Adieu, vive clarté ...*
MF *Le mort qu'il faut*

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

Werke Jorge Sempruns

- »Le rêve ancien« (1945), in: André Verdet (Hg.): *Anthologie des poèmes de Buchenwald*, Paris: Ed. Tirésias 1995
Le grand voyage (1963), Paris: Gallimard (folio) 1972
L'évanouissement, Paris: Gallimard 1967
»Évasions de printemps«, in: *Les Nouvelles littéraires* 2201 (27.11.1969), S. 6
La deuxième mort de Ramón Mercader (1969), Paris: Gallimard (folio) 1984
Autobiografía de Federico Sánchez, Barcelona: Planeta 1977
Quel beau dimanche! (1980), Paris: Grasset (Les Cahiers Rouges) 1991
L'algarabie (1981), Paris: Gallimard (folio) 1996
Montand. La vie continue, Paris: Denoël 1983
La montagne blanche (1986), Paris: Gallimard (folio) 1988
Netchaïev est de retour, Paris: J. C. Lattès 1987
Federico Sanchez vous salue bien, Paris: Grasset 1993
L'écriture ou la vie (1994), Paris: Gallimard (folio) 1996
Le retour de Carola Neher, Paris: Gallimard 1998
Adieu, vive clarté ..., Paris: Gallimard 1998
Le mort qu'il faut, Paris: Gallimard 2001
Veinte años y un día, Barcelona: Tusquets 2003

Essays, Interviews, Reden Jorge Sempruns

- »Ansprache von Jorge Semprun in der Gedenkstunde des Deutschen Bundestages am 27. Januar 2003«, in: *Bulletin der Bundesregierung* 08-2 (27. Januar 2003)
Association des amis de la fondation pour la mémoire de la déportation (Hg.):
Du témoignage à la narration littéraire. Jorge Semprun, Les entretiens de l'A.F.M.D. 16 juin 2001 (2002)
»Autour de l'engagement: table ronde du 29 novembre 1996«, Diskussion mit Jean-Pierre Vernant, Jorge Semprun, Olivier Py, in: *Automne Malraux*, 2 CDs, o. O. 1999
Alliès, Paul: »Écrire sa vie«, in: *Pôle Sud* 1 (1994), S. 23-34
Boncenne, Pierre: »Jorge Semprun«, in: *Lire* 126 (1986), S. 105-114
de Cortanze, Gérard: »jorge semprun: itinéraire d'un intellectuel apatride«, in: *Magazine littéraire* 170 (1981), S. 14-19

- de Cortanze, Gérard: *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*, Paris: Gallimard (folio) 2004
- de Cortanze, Gérard: »Le grand voyage de la mémoire. Entretien avec Jorge Semprun«, in: *Le Magazine littéraire* 438 (2005), S. 45–47
- Cotta, Michèle/Jean-Louis Ferrier/Françoise Giroud: »L'Express va plus loin avec Jorge Semprun«, in: *L'Express*, 8. 12. 1969, S. 152–183
- »El triunfo de los deportados«, in: *El País Dominical*, 5.6.1994
- Géniès, Bernard: »L'expérience de J. Semprun à Buchenwald«, in: *La Quinzaine littéraire* 321 (1980), S. 24–25
- Gstrein, Norbert/Jorge Semprun: *Was war und was ist*, Reden zur Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung am 13. Mai 2001 in Weimar, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2001
- Herling, Gustaw: *Un monde à part*, traduit de l'anglais par William Desmond, préface de Jorge Semprun, Paris: Denoël 1985
- Interview mit Jorge Semprun, in: *Im Gespräch*, Radiosendung, Ö1, 10.12.1998
- »Jorge Semprun parle de *Paludes* d'André Gide«, conférence du 13 mars 1995, in: *Éloges de la lecture*, 1 CD, o. O. 1999
- Kohut, Karl: *Escribir en París*, Frankfurt a. Main: Vervuert 1983
- Léridon, Jean-Luc: *L'invité du jeudi*, Fernsehinterview, Antenne 2, 1980
- »Manchmal glaube ich, ich habe meinen eigenen Tod erlebt.« Der Schriftsteller Jorge Semprun im Interview«, in: *Literatur im Foyer*, SWR, verfügbar im Internet unter: http://www.swr.de/thema/archiv/020523_semprun/printinterview.html (23.5.2002)
- Perrin, Laurent: *L'écriture ou la vie*, Fernsehdokumentation, La Sept/Arte 1995
- Que peut la littérature? Débat entre Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprun*, présentation par Yves Buin, Paris: Union générale d'éditions 1965
- Riera, Miguel: »Al filo de la escritura. Entrevista con Jorge Semprun«, in: *Quimera* 88 (1989), S. 20–27
- Semprun, Jorge: *Mal et modernité*, suivi de »... Vous avez une tombe au creux des nuages ...«, Paris: Climats 1995
- Semprun, Jorge: *Blick auf Deutschlands Zukunft*, Rede zur Entgegennahme des Weimar-Preises der Stadt Weimar am Tag der Deutschen Einheit 3. Oktober 1995, mit der Laudatio von Volkhard Knigge, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1995
- Thébaud, Marion: »Jorge Semprun: »Je n'ai pas de langue maternelle«, in: *Le Figaro*, 3. 12. 2004, S. 24

Weitere Primärtexte

- Antelme, Robert: *L'espèce humaine*, Paris: Gallimard 1957
- Apitz, Bruno: *Nackt unter Wölfen*, Berlin: Aufbau TB Verlag 1998 [1959]
- Aragon, Louis: »Chanson pour oublier Dachau«, in: ders.: *L'œuvre poétique*, Bd. 4 (1942–1952), Paris: Messidor 1990

- Aragon, Louis: »La Suite dans les idées«, in: ders.: *Œuvres romanesques complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Daniel Bournoux, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 2000
- Baudelaire, Charles: »Le voyage«, in: ders.: *Les Fleurs du Mal*, hrsg. v. Jacques Dupont, Paris: GF-Flammarion 1991
- de Beauvoir, Simone: *Les Mandarins*, Paris: Gallimard 1954
- Bettelheim, Bruno: *Survivre*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris: Robert Laffont 1979
- Blum, Léon: »Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann« (1897–1900), in: *L'œuvre de Léon Blum*, Bd. 1, Paris: Albin Michel 1954
- Blum, Léon: »À l'échelle humaine«, in: *L'œuvre de Léon Blum*, Bd. 3, Paris: Albin Michel 1954
- Brecht, Bertolt: »Die Maßnahme«, in: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1978
- Breton, André: »Nadja«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Marguerite Bonnet, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1988
- Celan, Paul: »Atemwende« (1967), in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1983
- Char, René: »Seuls demeurent« (1938–1944), in: ders.: *Fureur et mystère*, préface d'Yves Berger, Paris: Gallimard 1967
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe*, hrsg. v. Otto Schönberger, Stuttgart: Reclam 1994
- Éluard, Paul: »Les Sentiers et les routes de la poésie« (1952), in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. von Marcelle Dumas und Lucien Scheler, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1968
- Faulkner, William: *Absalom, Absalom!*, the corrected text, New York: Vintage International 1990
- Giraudoux, Jean: »Suzanne et le Pacifique«, in: ders.: *Œuvres romanesques complètes*, Bd. 1, hrsg. unter der Leitung von Jacques Body, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1990
- Heine, Heinrich: »Buch der Lieder«, in: ders.: *Werke in vier Bänden*, Bd. 1: Gedichte, ausgewählt und hrsg. v. Christoph Siegrist, Frankfurt a. Main/Leipzig: Insel 1994
- Kafka, Franz: *Briefe an Milena*, erweiterte und neu geordnete Ausgabe, hrsg. v. Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt a. Main, Fischer 1983
- Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen*, aus dem Ungarischen von Christina Viragh, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1998
- Kertész, Imre: *Fiasko*, aus dem Ungarischen von György Buda und Agnes Relle, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2002
- Kessel, Joseph: *Belle de Jour* (1928), Paris: Gallimard (folio) 1972
- Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen: Wallstein 1992
- Kofman, Sarah: *Paroles suffoquées*, Paris: Galilée 1987
- Kouznetsov, Édouard: *Journal d'un condamné à mort*, traduit du russe et préfacé par Jean Cathala, Paris: Gallimard 1974
- Leiris, Michel: *L'âge d'homme*, précédé de »De la littérature considérée comme une tauromachie«, Paris: Gallimard (folio) 1973
- Levi, Primo: »I sommersi e i salvati« (1986), in: ders.: *Opere*, Bd. 1, Torino: Einaudi 1987

- Levi, Primo: »La tregua« (1963), in: ders.: *Opere*, Bd. 1, Torino: Einaudi 1987
- Malraux, André: »Le miroir des limbes«, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 3, hrsg. v. Marius-François Guyard, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1996
- Michaux, Henri: »Un certain Plume« (1930), in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Raymond Bellour, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1998
- Oberski, Jona: *Kinderjahre*, aus dem Holländischen von Maria Csollnány, Wien: Zsolnay 1980
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*, 4 Bde., hrsg. unter der Leitung von Jean-Yves Tadié, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1987–1989
- Rimbaud, Arthur: *Œuvres complètes. Correspondance*, hrsg. von Louis Forestier, Paris: Robert Laffont 1992
- Rousset, David: *L'univers concentrationnaire*, Paris: Hachette 1998 [1946]
- Rousset, David: *Les jours de notre mort*, Paris: Éd. du Pavois 1947
- Sartre, Jean-Paul: »La nausée«, in: ders.: *Œuvres romanesques*, hrsg. v. Michel Contat und Michel Rybalka, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1981
- Schalamov, Warlam: *Geschichten aus Kolyma*, aus dem Russischen von Annelore Nitschke und Anton Manzella, Vorwort von Michail Heller, Frankfurt a. Main/Berlin/Wien: Ullstein 1983
- Semprun Maura, Carlos: *Franco est mort dans son lit*, Paris: Hachette 1980
- Soljénitsyne, Alexandre: *Une journée d'Ivan Denissovitch*, traduit du russe par Maurice Decailot, préface de Pierre Daix, Paris: Julliard 1963
- Solschenizyn, Alexander: *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch*, aus dem Russischen von Max Hayward und Ronald Hingley, München: Knaur 1999
- Svevo, Italo: »La morte«, in: ders.: *Opera Omnia*, Bd. 3, hrsg. v. Bruno Maier, Milano: dall'Oglio 1968
- Valéry, Paul: »Le Cimetière marin«, in: ders.: *Œuvres*, Bd. 1, hrsg. von Jean Hytier, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1957

Sekundärliteratur

Literatur zu Semprun

- Angerer, Christian: »Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung«. Ruth Klügers *weiter leben* im Kontext der neueren KZ-Literatur«, in: *Sprachkunst* XXIX (1998), S. 61–83
- Authier, François-Jean: »Le texte qu'il faut... Réécriture et métatexte dans *Le Mort qu'il faut* de Jorge Semprun«, in: *Autour de Semprun. Travaux et recherches de l'UMLV* n.s. (2003), S. 65–77
- Berg, Walter Bruno: »Literarischer Sonntag und kulturelles Gedächtnis«, in: *Romanische Forschungen* 110 (1998), S. 456–477
- Bragué, Gérard: »Jorge Semprun: »Me parece positivo que resuciten los cadáveres de nuestra guerra«, in: *El País*, 26.4.2003
- Caquot Baggett, Marie-Pierre Elisabeth: Représentations de l'histoire: problématisation théorique et formelle dans les romans et les films de Jorge Semprun, Dissertation, University of California 1996

- Davis, Colin: »Understanding the Concentration Camps: Elie Wiesel's *La Nuit* and Jorge Semprun's *Quel Beau Dimanche!*« in: *Australian Journal of French Studies* 28,3 (1991), S. 291–303
- Davis, Colin: »Recalling the past. Jorge Semprun's *La Montagne blanche*«, in: ders./Elizabeth Fallaize (Hg.): *French Fiction in the Mitterrand Years. Memory, Narrative, Desire*, New York/Oxford: Oxford University Press 2000, S. 61–82
- Delas, Daniel: »Écrire la mémoire. Jorge Semprun/Élie Wiesel«, in: Romuald Fonkoua (Hg.): *Mémoire, Mémoires*, Université de Cergy-Pontoise: CRTH 1999, S. 111–119
- Dunker, Axel: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*, München: Fink 2003
- Egri, Peter: *Survie et réinterprétation de la forme proustienne. Proust – Déry – Semprun*, Debrecen: Tudományegyetem 1969
- Einfalt, Michael: »Erinnerung und Identität, Autobiographie und Roman: Jorge Sempruns *Autobiografía de Federico Sánchez* im Kontext des französischsprachigen Werks«, in: *Arcadia* 34 (1999), S. 205–216
- Faber, Richard: *Erinnern und Darstellen des Unauslöschlichen. Über Jorge Sempruns KZ-Literatur*, Berlin: edition tranvía 1995
- Ferrán, Ofelia: »Cuanto más escribo, más me quede por decir«: Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprun«, in: *MLN* 116,2 (2001), S. 266–294
- Garscha, Karsten: »Vom Sich-Erinnern und vom Verlust des Gedächtnisses. Eine Laudatio auf Jorge Semprun«, in: *Tranvía* 28 (1993), S. 24–27
- Haubrich, Walter: »Lug und Trug des Frühjahrsschnees. Jorge Sempruns früher Roman *Die Ohnmacht*«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. 3. 2001
- Hesper, Stefan: »Man kann alles sagen – Man kann alles vergessen. Der Taumel des Gedächtnisses bei Jorge Semprun«, in: Kristin Platt (Hg.): *Reden von Gewalt*, München: Fink 2002, S. 346–362
- Heydenreich, Titus: »«Ce qu'aurait pu être la vie». Jorge Semprun und sein Roman *La Montagne blanche*«, in: Frank Baasner (Hg.): *Spanische Literatur – Literatur Europas*, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 516–532
- King, J. H.: »Jorge Semprun's Long Journey«, in: *Australian Journal of French Studies* 10 (1973), S. 223–235
- Klinkert, Thomas: »Quand la ›neige d'antan‹ efface la ›langue originaire‹. À propos du bilinguisme de Jorge Semprun«, in: Albert Hudlett/Jeanne Bem (Hg.): *Écrire aux confins des langues*, Actes du colloque de Mulhouse, 30 janvier – 1er février 1997, *Creliana* h. s. 1 (2001), S. 128–137
- Krapoth, Hermann: »Schreiben im Zeichen des Todes. Motivkonstellationen in Jorge Sempruns *L'écriture ou la vie*«, in: Hinrich Hudde/Udo Schöning (Hg.): *Literatur: Geschichte und Verstehen*, Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag, Heidelberg: Winter 1997, S. 503–516
- Kremnitz, Georg: »Ein Autor zwischen zwei Sprachen: Jorge Semprun«, in: Siegfried Loewe/Alberto Martino/Alfred Noe (Hg.): *Literatur ohne Grenzen*, Festschrift für Erika Kanduth, Frankfurt a. Main: Peter Lang 1993, S. 200–212
- Kreuder, Friedemann: »Der glücklose Engel. Arroyos, Grübers und Sempruns Projekt *Bleiche Mutter, zarte Schwester* auf dem Kunstfest Weimar am 28.

- und 29. Juli 1995«, in: Erika Fischer-Lichte/Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel: Francke 1998, S. 388–422
- Küster, Lutz: *Obsession der Erinnerung. Das literarische Werk Jorge Semprúns*, Frankfurt a. Main: Vervuert 1989
- Lévi-Valensi, Jacqueline: »La littérature et la vie. A propos de trois livres de Jorge Semprun: *L'Écriture ou la vie*, *Adieu vive clarté ...*, *Le Mort qu'il faut*«, in: *Autour de Semprun. Travaux et recherches de l'UMLV* n.s. (2003), S. 33–45
- Magny, Claude-Edmonde: *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, préface de Jorge Semprun, Paris: Climats 1993
- Manger, Klaus: »Jorge Semprúns *Bleiche Mutter*, zarte Schwester – ein Oratorium«, in: Herbert Arlt/Klaus Manger (Hg.): *Jura Soyfer (1912–1939) zum Gedenken*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1999, S. 336–346
- Mercadier, Guy: »Adieu, vive clarté ... Jorge Semprun et son garde-mémoire«, in: *Cahiers d'Études Romanes* n.s. 2 (1998), S. 127–143
- Mullor-Heymann, Montserrat: »Der verborgene Sinn einer absurden Sehnsucht: Jorge Semprun und Buchenwald«, in: Thomas Bremer/Jochen Heymann (Hg.): *Sehnsuchtsorte*, Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich, Tübingen: Stauffenburg 1999, S. 421–432
- Munne, Antoni: »La memoria y la experiencia«, in: *Quimera* 14 (1981), S. 76–79
- Neuhofer, Monika: »Literatur als ›Heimat‹. Zum Verhältnis von Nationalität, Sprache und Kultur bei Jorge Semprun«, in: Regina Schleicher/Almut Wilske (Hg.): *Konzepte der Nation: Eingrenzung, Ausgrenzung, Entgrenzung*, Beiträge zum 17. Forum Junge Romanistik, Frankfurt/Main, 20.–23. Juni 2001, Bonn: Romanistischer Verlag 2002, S. 135–144
- Neuhofer, Monika: »(K)eine Rückkehr in die Normalität. Die Befreiung von Buchenwald im Spiegel der Texte Jorge Semprúns«, in: Ulrich Fritz/Silvija Kavčič/Nicole Warmbold (Hg.): *Tatort KZ. Neue Beiträge zur Geschichte der Konzentrationslager*, Ulm: Klemm & Oelschläger 2003, S. 158–170
- Neuhofer, Monika: »La vérité a souvent besoin d'invention pour devenir vraie«. Zur Poetik Jorge Semprúns«, in: Katja Bär/u. a. (Hg.): *Text und Wahrheit*, Ergebnisse der interdisziplinären Tagung ›Fakten und Fiktionen‹ der Philosophischen Fakultät der Universität Mannheim, November 2002, Frankfurt a. Main: Peter Lang 2004, S. 77–88
- Nicoladzé, Françoise: *La Répétition dans l'œuvre de Jorge Semprun, forme signifiante d'une quête identitaire tressée aux spirales de l'Histoire*, Thèse de doctorat, Université Montpellier III – Paul Valéry 1996
- Nicoladzé, Françoise: *La deuxième vie de Jorge Semprun. Une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*, Castelnau-le-Lez: Climats 1997
- Nicoladzé, Françoise: *La lecture et la vie. Œuvre attendue, œuvre reçue: Jorge Semprun et son lectorat*, Paris: Gallimard 2002
- Ortega, Marie-Linda: »La littérature: une question d'accent« in: *Autour de Semprun. Travaux et recherches de l'UMLV* n.s. (2003), S. 21–31
- Pradera, Javier: »Las verdades parciales de Semprún«, in: *Cambio* 16 317 (8. 1. 1978)
- Ruiz Galbete, Marta M.: *Jorge Semprún: réécriture et mémoire idéologique*, Thèse de doctorat, Université de Provence 2001

- Sagarra Martin, Catalina: *Jorge Semprun: La créance du témoignage*, Thèse de doctorat, University of Ottawa 2001
- Salino, Brigitte: »A la mémoire du camp de Gurs«, in: *Le Monde*, 16.3.2006
- Salzburger Nachrichten*, Artikel »Gala-Abend in Hellbrunn«, 2. 5. 1964, S. 5
- Schoeller, Wilfried F.: »Das Weiß des Schnees und die Wellen des Schmerzes. Jorge Semprúns Roman *Die Ohnmacht* liegt nun endlich auch in deutscher Übersetzung vor«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 16./17. Juni 2001
- Schrage, Franz H.: *Weimar, Buchenwald. Spuren nationalsozialistischer Vernichtungsgewalt in Werken von Ernst Wiechert, Eugen Kogon, Jorge Semprun*, Düsseldorf: Gruppello 1999
- Schütte, Wolfram: »Ein letztes Mal Buchenwald«, Rezension zu *Der Tote mit meinem Namen*, in: *Titel. Magazin für Literatur und Film*, verfügbar im Internet unter: <http://www.titel-magazin.de/semprun1.htm> (27.9.2002)
- Semilla Durán, María Angélica: *Le masque et le masqué. Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2005
- Siguán, Marisa: »Bethsaïda, la piscine des cinq galeries: Literarische Tradition und Schweigen im Werk von Jorge Semprún und Jean Améry«, in: dies./Karl Wagner (Hg.): *Transkulturelle Beziehungen. Spanien und Österreich im 19. und 20. Jahrhundert*, Amsterdam/New York: Rodopi 2004, S. 215–232
- Silk, Sally M.: »The Dialogical Traveler: A Reading of Semprun's *Le grand voyage*«, in: *Studies in Twentieth Century Literature* 14,2 (1990), S. 223–240
- Silk, Sally M.: »Writing the Holocaust/Writing Travel: The Space of Representation in Jorge Semprun's *Le grand voyage*«, in: *CLIO* 22,1 (1992), S. 53–65
- Suleiman, Susan Rubin: *Crises of memory and the Second World War*, Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press 2006
- Streiff Moretti, Monique: »La métaphore photographique: Jorge Semprun«, in: *Micromégas* 13 (1986), S. 57–64
- Yerlès, Pierre: »A propos de l'écriture ou la vie de Jorge Semprun«, in: Vincent Engel (Hg.): *La littérature des camps. La quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Beiheft zu *Les Lettres romanes* (1995), S. 101–103

Allgemeines

- AAVV: *Geschichte der Dialektik. Die klassische deutsche Philosophie*, Berlin (Ost): Dietz 1980
- Adorno, Theodor W.: »Negative Dialektik«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998
- Adorno, Theodor W.: »Ästhetische Theorie«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998
- Adorno, Theodor W.: »Kulturkritik und Gesellschaft I«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998

- Agamben, Giorgio: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino: Bollati Boringhieri 1998
- Armanski, Gerhard: »Der GULag – Zwangsjacke des Fortschritts«, in: Robert Streibel/Hans Schafranek (Hg.): *Strategie des Überlebens. Häftlingsgesellschaften in KZ und GULag*, Wien: Picus 1996, S. 16–44
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 1999
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992
- Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. v. Rainer Grübel, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1979
- Baer, Ulrich (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen«. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2000
- Bandella, Monica (Hg.): *Raccontare il lager. Deportazione e discorso autobiografico*, Frankfurt a. Main: Peter Lang 2005
- Bartel, Walter: *Das internationale antifaschistische Aktiv befreite das Konzentrationslager Buchenwald*, hrsg. von der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald, Weimar-Buchenwald 1979
- Barthes, Roland: »Le mythe, aujourd'hui« (1957), in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Éric Marty, Paris: Seuil 1993
- Barthes, Roland: »Le plaisir du texte (1973)«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Éric Marty, Paris: Seuil 1994
- Beaujour, Michel: *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris: Seuil 1980
- Becker, Annette: *Maurice Halbwachs. Un intellectuel en guerres mondiales 1914–1945*, Paris: Agnès Viénot 2003
- Blanchot, Maurice: *Après coup*, Paris: Minuit 1983
- Blanchot, Maurice: »Le journal intime et le récit«, in: *Le Livre à venir*, Paris: Gallimard (folio) 1986 [1959]
- Borchmeyer, Dieter: »Weimar im Zeitalter der Revolution und der Napoleonischen Kriege. Aspekte bürgerlicher Kultur«, in: Viktor Žmegač (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. I/2, Frankfurt a. Main: Hain 3 1992, S. 1–91
- Bourdieu, Pierre: »L'illusion biographique«, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 62/63 (1986), S. 69–72
- Broich, Ulrich: »Bezugsfelder der Intertextualität. Zur Einzeltextreferenz«, in: ders./Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 48–52
- Bruss, Elisabeth W.: »L'autobiographie considérée comme acte littéraire«, in: *Poétique* 17 (1974), S. 14–26
- Butor, Michel: »Les ›moments‹ de Marcel Proust«, in: ders.: *Répertoire. Études et conférences 1948–1959*, Paris: Minuit 1960, S. 163–172
- Butzer, Günter: »Topographie und Topik. Zur Beziehung von Narration und Argumentation in der autobiographischen Holocaust-Literatur«, in: Manuela Günter (Hg.): *Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 51–75

- Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore/London: The Johns Hopkins UP 1996
- Caruth, Cathy: »Trauma als historische Erfahrung: Die Vergangenheit einholen«, aus dem Amerikanischen von Friederike B. Wallis, in: Ulrich Baer (Hg.): »*Nie-mand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*«, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2000, S. 84–98
- Chaumont, Jean-Michel: *La concurrence des victimes: génocide, identité et reconnaissance*, Paris: La Découverte 2002
- Clébert, Jean-Paul: *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris: Seuil 1996
- Cohn, Dorrit: *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris: Seuil 1981
- Cohn, Dorrit: *The Distinction of Fiction*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1999
- Compagnon, Antoine: *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Seuil 1979
- Coquio, Catherine: »La ›vérité‹ du témoin comme schisme littéraire«, in: *La licorne (Les camps et la littérature)* 51 (1999), S. 55–79
- Coquio, Catherine: »L'émergence d'une ›littérature‹ de non-écrivains: les témoignages de catastrophes historiques«, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 103,2 (2003), S. 342–363
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Marcel Proust: A la recherche du temps perdu*, Tübingen/Basel: Francke 1993
- Coseriu, Eugenio: »Thesen zum Thema ›Sprache und Dichtung‹«, in: Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Beiträge zur Textlinguistik*, München: Fink 1971, S. 183–188
- Coyault, Sylviane/ u. a. (Hg.): *Giraudoux et les mythes*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2000
- Dao, Vinh: *André Malraux ou la quête de la fraternité*, Genève: Droz 1991
- Dayan Rosenman, Anny: *Deuil, identité, écriture. Les traces de la Shoah dans la mémoire juive en France*, Thèse de doctorat, Université Paris VII – Denis Diderot 1995
- Denis, Benoît: *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris: Seuil 2000
- Die Neukonzeption der Gedenkstätte Buchenwald*, hrsg. v. der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, Weimar 2001
- Diner, Dan: »Gestaute Zeit. Massenvernichtung und jüdische Erzählstruktur«, in: Sigrid Weigel/ Birgit Erdle (Hg.): *Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*, Zürich: vdf 1996, S. 3–15
- Dresden, Sem: *Holocaust und Literatur*, aus dem Niederländischen übersetzt von Gregor Seferens und Andreas Ecke, Frankfurt a. Main: Jüdischer Verlag 1997
- Düwell, Susanne: »*Fiktion aus dem Wirklichen*«. *Strategien autobiographischen Erzählens im Kontext der Shoah*, Bielefeld: Aisthesis 2004
- Eagleton, Terry: *Ideologie. Eine Einführung*, aus dem Englischen von Anja Tippner, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993
- Ette, Ottmar: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist: Velbrück 2001
- Evans, Richard J.: *Fakten und Fiktionen. Über die Grundlagen historischer Erkenntnis*, aus dem Englischen von Ulrich Speck, Frankfurt a. Main/New York: Campus, 1998

- Ferrary, Álvaro: »La Segunda República«, in: Javier Paredes (Hg.): *Historia contemporánea de España (1808–1939)*, Barcelona: Ariel 1996, S. 515–532
- Genette, Gérard: *Figures III*, Paris: Seuil 1972
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil 1982
- Genette, Gérard: *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil 1983
- Genette, Gérard: *Fiction et diction*, Paris: Seuil 1991
- Glomb, Stefan: *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama*, Tübingen: Narr 1997
- Glucksmann, André: *La Cuisinière et le Mangeur d'hommes. Essai sur les rapports entre l'État, le marxisme et les camps de concentration*, Paris: Seuil 1975
- Goldschläger, Alain/Jacques Lemaire (Hg.): *La Shoah: témoignage impossible?*, Bruxelles: Ed. de l'Université de Bruxelles 1998
- Grierson, Karla: »Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation«, in: *La Licorne (Les camps et la littérature)* 51 (1999), S. 97–129
- Grierson, Karla: *Discours d'Auschwitz. Littéarité, représentation, symbolisation*, Paris: Champion 2003
- Gülich, Elisabeth: »Die Metaphorik der Erinnerung in Prousts *A la recherche du temps perdu*«, in: *ZS f. französische Sprache und Literatur* 75 (1965), S. 51–74
- Günter, Manuela (Hg.): *Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002
- Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective*, hrsg. v. Gérard Namer, Paris: Albin Michel 1997
- Halbwachs, Maurice: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Albin Michel 1994 [1925]
- Hallereau, Véronique: *Soljénitsyne et les médias*, Mémoire de maîtrise, Université Paris I Panthéon-Sorbonne 1999, verfügbar unter: <http://vhallereau.free.fr/index.htm> (15.3.2003)
- Hartewig, Karin: »Wolf unter Wölfen? Die prekäre Macht der kommunistischen Kapos im Konzentrationslager Buchenwald«, in: Christoph Diekmann/Ulrich Herbert/Karin Orth (Hg.): *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, Göttingen: Wallstein 1998, S. 939–958
- Hartman, Geoffrey: »Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah«, aus dem Amerikanischen von Andrea Dortmann, in: Ulrich Baer (Hg.): *»Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2000, S. 35–52
- Hegel, G. W. F.: »Phänomenologie des Geistes« (1807), in: ders.: *Werke*, Bd. 3, Suhrkamp 1986
- Huntemann, Willi: »Zwischen Dokument und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten«, in: *Arcadia* 36 (2001), S. 21–45
- »Ich komm nicht von Auschwitz her, ich stamm aus Wien«. Ruth Klüger im Gespräch mit Klaus Naumann, in: *Mittelweg* 36. *Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung* 6 (1993), S. 27–45
- Iser, Wolfgang: »Die Wirklichkeit der Fiktion«, in: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München: Fink 1975, S. 277–324
- Jauß, Hans Robert: »Zum Problem des dialogischen Verstehens«, in: Renate Lachmann (Hg.): *Dialogizität*, München: Fink 1982, S. 11–24

- Jeannelle, Jean-Louis: »Pour une histoire du genre testimonial«, in: *Littérature* 135 (2004), S. 87–117
- Jurgenson, Luba: *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Paris: Éd. du Rocher 2003
- Keupp, Heiner/u. a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2002
- Kiedaisch, Petra (Hg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart: Reclam 1995
- Klein, Judith: *Literatur und Genozid. Darstellungen der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1992
- Klinkert, Thomas: *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen: Narr 1996
- Kluge, Alexander: »Die Welt der Nacherzählung«, in: *Der Standard*, 27. Oktober 2003, S. 27
- Klüger, Ruth: »Dichten über die Shoah. Zum Problem des literarischen Umgangs mit dem Massenmord«, in: Gertrud Hardtmann (Hg.): *Spuren der Verfolgung. Seelische Auswirkungen des Holocaust auf die Opfer und ihre Kinder*, Geringen: Bleicher 1992, S. 203–221
- Kogon, Eugen: *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*, München: Heyne¹⁰1997
- Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945*, Begleitband zur ständigen historischen Ausstellung, hrsg. v. der Gedenkstätte Buchenwald, Göttingen: Wallstein 1999
- Kotek, Joël/Pierre Rigoulot: *Le siècle des camps*, Paris: J. C. Lattès 2000
- Kotre, John: *Weißer Handschuhe. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt*, München: Hanser 1996
- Kraus, Wolfgang: *Das erzählte Selbst: die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*, Herbolzheim: Centaurus 2000
- Kristeva, Julia: *Seméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil 1969
- Kristeva, Julia: *La Révolution du langage poétique*, Paris: Seuil 1974
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1990
- Lanzmann, Claude: »Le lieu et la parole«, in: *Au sujet de Shoah*, Paris: Belin 1990, S. 293–305
- Lejeune, Philippe: *Moi aussi*, Paris: Seuil 1986
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil 21996
- Lévy, Bernard-Henri: *La barbarie à visage humain*, Paris: Grasset 1977
- Liebsch, Burkhard: »Zeugnis und Überlieferung. Eine Skizze«, in: Bernhard Waldenfels/Iris Därmann (Hg.): *Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik*, München: Fink 1998, S. 317–328
- Lotman, Jurij M.: *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, München: Fink 1972
- Lukács, Georg: *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1968
- Lyotard, Jean-François: *Heidegger et les juifs*, Paris: Galilée 1988
- Magny, Claude-Edmonde: *Précieux Giraudoux*, Paris: Seuil 1945

- Magny, Claude-Edmonde: *L'âge du roman américain*, Paris: Seuil 1948
- de Man, Paul: »Autobiographie als Maskenspiel«, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, hrsg. v. Christoph Menke, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1993, S. 131–146
- Martinez, Matias/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: Beck 2002
- Marx, Karl/Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 1 u. Bd. 39, Berlin (Ost): Dietz 15/1988
- Merleau-Ponty, Maurice: *Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste*, Paris: Gallimard 1980 [1947]
- Metzler *Goethe Lexikon*, hrsg. v. Benedikt Jeßing, Bernd Lutz und Inge Wild, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999
- Muracciole, Jean-François: *Histoire de la résistance en France*, Paris: PUF 21996
- Niethammer, Lutz (Hg.): *Der »gesäuberte« Antifaschismus. Die SED und die roten Kapos von Buchenwald*, Berlin: Akademie-Verlag 1994
- Noik Zimmermann, Eugenia: »Some of These Days« Sartre's *Petite Phrase*«, in: *Contemporary Literature* 11,3 (1970), S. 378–381
- Obergöcker, Timo: *Écritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire: Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Frankfurt a. Main: Peter Lang 2004
- Parent, Monique: »Le Cimetière Marin, poème du dépassement«, in: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Paul Valéry*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 64–76
- Parrau, Alain: *Écrire les camps*, Paris: Belin 1995
- Pautrot, Jean-Louis: *La musique oubliée. La Nausée, L'Écume des jours, A la Recherche du temps perdu, Moderato Cantabile*, Genf: Droz 1994
- Perec, Georges: »Robert Antelme ou la vérité de la littérature«, in: ders.: *L. G. / Une aventure des années soixante*, Paris: Seuil 1992, S. 87–114
- Pfister, Manfred: »Konzepte der Intertextualität«, in: Ulrich Broich/ders.: (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1–30
- Pollak, Michael: *Die Grenzen des Sagbaren. Lebensgeschichten von KZ-Überlebenden als Augenzeugenberichte und als Identitätsarbeit*, aus dem Französischen von Hella Beister, Frankfurt a. Main/New York: Campus 1988
- Pollak, Michael: *L'expérience concentrationnaire*, Paris: Métailié 2000
- Przyrembel, Alexandra: »Der Bann eines Bildes. Ilse Koch, die »Kommandeuse von Buchenwald««, in: Insa Eschenbach/Sigrid Jacobeit/Silke Wenk (Hg.): *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Frankfurt a. M./New York: Campus 2002, S. 245–267
- Pour la libération de Kouznetsov et de ses amis*, Paris: Bibliothèque Juive Contemporaine 1975
- Raybaud, Antoine: *Le Besoin littéraire*, Monaco: Éd. du Rocher 2000
- Reed, Terence James: »Thomas Mann und die literarische Tradition«, in: Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart: Kröner 21995, S. 95–136
- Reiter, Andrea: »Auf daß sie entsteigen der Dunkelheit«. *Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung*, Wien: Löcker 1995

- Revue d'histoire de la Shoah* 171 (2001): »Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau«
- Ricœur, Paul: »L'herméneutique du témoignage (1972)«, in: ders.: *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris: Seuil 1994, S. 107–139
- Samoyault, Tiphaine: *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris: Nathan 2001
- Sartre, Jean-Paul: »Sartoris par W. Faulkner« (1938), in: ders.: *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris: Gallimard (folio) 1993, S. 7–13
- Sartre, Jean-Paul: »A propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner« (1939), in: ders.: *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris: Gallimard (folio) 1993, S. 65–75
- Scharnberg, Harriet: »Tätertausch? Anfragen an die Diskussion um die kommunistischen Funktionshäftlinge im Konzentrationslager Buchenwald«, in: KZ-Gedenkstätte Neuengamme (Hg.): *Abgeleitete Macht – Funktionshäftlinge zwischen Widerstand und Kollaboration*, Bremen: Edition Temmen 1998, S. 123–133
- Schlachter, Birgit: »Comment représenter cette absence«. *Schreibweisen der Abwesenheit nach der Shoah*, Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2004
- Schmidt, Siegfried J.: »Gedächtnis – Erzählen – Identität«, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. Main: Fischer TB 1991, S. 378–396
- Schubert, Katja: *Notwendige Umwege. Voies de traverse obligées. Gedächtnis und Zeugenschaft in Texten jüdischer Autorinnen in Deutschland und Frankreich nach Auschwitz*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2001
- Schwarz, Gudrun: *Die nationalsozialistischen Lager*, Frankfurt a. Main: Fischer TB 1996
- Searle, John R.: »Der logische Status des fiktionalen Diskurses«, in: ders.: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechaktttheorie*, übersetzt von Andreas Kemmerling, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1982, S. 82–90
- Segler-Messner, Silke: *Archive der Erinnerung. Literarische Zeugnisse des Überlebens nach der Shoah in Frankreich*, Köln: Böhlau 2005
- Segler-Messner, Silke/Peter Kuon/Monika Neuhofer (Hg.): *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentationen von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*, Frankfurt a. Main/u.a.: Peter Lang 2006
- Sirinelli, Jean-François: *Génération intellectuelle. Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*, Paris: Fayard 1988
- Siska, Miroslav: »Verschwörer, Spione, Staatsfeinde ...«. *Politische Prozesse in der Tschechoslowakei 1948–1954*, hrsg. von Eckart Mehls und Bärbel Birnstengel, Berlin: Dietz 1991
- Smith, Arthur L.: *Die »Hexe« von Buchenwald. Der Fall Ilse Koch*, Köln: Böhlau 1983
- Sofsky, Wolfgang: *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*, Frankfurt a. Main: Fischer 1997
- Sorg, Reto/Michael Angele: »Selbsterfindung und Autobiographie«, in: Henriette Herwig/Irmgard Wirtz/Stefan Bodo Würffel (Hg.): *Lesen-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit*, Tübingen/Basel: 1999, S. 325–345

- Sossi, Federica: *Nel crepaccio del tempo. Testimoniare la Shoah*, Milano: Marcos y Marcos 1997
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991
- Stéphane, Roger: *Portrait de l'aventurier. T. E. Lawrence, Malraux, Von Salomon*, précédé d'une étude de Jean-Paul Sartre, Paris: Grasset 1995 [1950]
- Stocker, Peter: *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*, Paderborn: Schöningh 1998
- Strümpel, Jan: »Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – »Normalität« und ihre Grenzen«, in: *Text + Kritik* 144 (1999), S. 9–17
- Taterka, Thomas: *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin: Erich Schmidt 1999
- Verdès-Leroux, Jeannine: *Le réveil des somnambules. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1956–1985)*, Paris: Fayard/Éd. de Minuit 1987
- Vlavianos, Haris: *Greece, 1941–49: from resistance to civil war. The strategy of the Greek Communist Party*, London: Macmillan 1992
- Völcker, Matthias: *Blick und Bild. Das Augenmotiv von Platon bis Goethe*, Bielefeld: Aisthesis 1996
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000
- Weigel, Sigrid: »Télescopage im Unbewussten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999, S. 255–279
- Weigel, Sigrid: »Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von »identity politics«, juristischem und historiographischem Diskurs«, in: *Einstein Forum*, Jahrbuch 1999, Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 111–135
- Weinberg, Manfred: »Trauma – Geschichte, Gespenst, Literatur – und Gedächtnis«, in: Elisabeth Bronfen/Birgit E. Erdle/Sigrid Weigel (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999, S. 173–206
- Weinrich, Harald: *Lethé. Kunst und Kritik des Vergessens*, München: Beck 1997
- Wiegel, Gerd: *Die Zukunft der Vergangenheit. Konservativer Geschichtsdiskurs und kulturelle Hegemonie – Vom Historikerstreit zur Walser-Bubis-Debatte*, Köln: PapyRossa-Verlag 2001
- Wiesel, Elie: *Un juif, aujourd'hui. Récits, essais, dialogues*, Paris: Seuil 1977
- Wiewiorka, Annette: *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris: Plon 1992
- Wiewiorka, Annette: *L'ère du témoin*, Paris: Plon 1998
- Wittgenstein, Ludwig: »Tractatus logico-philosophicus«, in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1984
- Young, James E.: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1997
- Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen/Basel: Francke 2000
- Zima, Peter V.: *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen/Basel: Francke 2001

PERSONENREGISTER

- Adorno, Theodor W.: 56ff., 198, 345
 Agamben, Giorgio: 24, 26, 265f., 346
 Alfonso XIII: 18
 Alliès, Paul: 215, 261, 264, 339
 Althusser, Louis: 170
 Améry, Jean: 27, 46, 220, 324
 Angele, Michael: 48, 351
 Angerer, Christian: 28, 47, 212, 220, 342
 Antelme, Robert: 47, 57, 62, 100, 121, 186, 340
 Apitz, Bruno: 225f., 340
 Apollinaire, Guillaume: 225
 Aragon, Louis: 78, 128f., 225, 299, 322, 340f.
 Arletty (eig. Léonie Bathiat): 162, 173
 Armanski, Gerhard: 194, 346
 Armstrong, Louis: 248
 Arroyo, Eduardo: 262
 Assmann, Aleida: 68f., 346
 Assmann, Jan: 63, 65, 199, 346
 Authier, François-Jean: 245f., 269f., 342
 Azaustre, Manolo: 88f., 154
- Bachtin, Michail: 74, 76f., 346
 Baer, Ulrich: 24, 257, 346
 Bakunin, Michael: 216
 Bandella, Monica: 61, 346
 Barral, Carlos: 223
 Bartel, Walter: 199, 273, 278, 346
 Barthes, Roland: 74, 182, 346
 Baudelaire, Charles: 225, 265, 322, 326f., 334, 341
 Beaujour, Michel: 177, 346
 de Beauvoir, Simone: 138, 341
 Bechet, Sidney: 113, 303
 Becker, Annette: 326, 346
 Benigni, Roberto: 46
 Benoin, Daniel: 265
 Berg, Walter Bruno: 150, 164, 342
 Bettelheim, Bruno: 201, 341
- Blanchot, Maurice: 57, 214, 254, 346
 Blum, Léon: 149, 151f., 156, 167, 190ff., 236, 262f., 309, 341
 Blum, Willy: 225
 Bober, Robert: 46
 Boncenne, Pierre: 88, 108, 169, 205, 339
 Borchmeyer, Dieter: 192, 346
 Bourdieu, Pierre: 69ff., 346
 Bragué, Gérard: 17, 342
 Braque, Georges: 179
 Brecht, Bertolt: 186f., 262, 322, 341
 Breton, André: 157f., 341
 Broich, Ulrich: 76, 346
 Bruss, Elisabeth W.: 38, 41, 346
 Buñuel, Luis: 314
 Busse, Ernst: 278f.
 Butor, Michel: 94f., 346
 Butzer, Günter: 107, 346
- Caquot Baggett, Marie-Pierre
 Elisabeth: 32f., 342
 Carrillo, Santiago: 188, 276
 Caruth, Cathy: 67f., 347
 Celan, Paul: 57, 221, 225, 254, 322f., 341
 Char, René: 248, 322f., 341
 Chaumont, Jean-Michel: 124, 347
 Chruschtschow, Nikita: 222
 Claudel, Paul: 317
 Claudín, Fernando: 142
 Cocteau, Jean: 317
 Cohn, Dorrit: 40f., 103, 347
 Compagnon, Antoine: 75, 78, 347
 Coquio, Catherine: 50, 52f., 347
 Corbineau-Hoffmann, Angelika: 66, 347
 de Cortanze, Gérard: 26, 42, 89, 138, 205, 263, 331, 339f.
 Coseriu, Eugenio: 79, 347
 Costa-Gavras: 20, 274
 Cotta, Michèle: 141, 296, 340
 Coyault, Sylviane: 182, 347

- Daix, Pierre: 139
 Daniel, Jean: 144
 Dao, Vinh: 320, 347
 Davis, Colin: 132, 140, 153, 163,
 206f., 342f.
 Dayan Rosenman, Anny: 57, 347
 Delas, Daniel: 26f., 343
 Deneuve, Catherine: 314
 Denis, Benoît: 189, 347
 Diner, Dan: 55f., 347
 Dresden, Sem: 50, 93, 347
 Droste Hülshoff, Annette: 164
 Dubillard, Roland: 280
 Dunker, Axel: 93, 343
 Duras, Marguerite: 186
 Düwell, Susanne: 46, 347
- Eagleton, Terry: 168, 347
 Eckermann, Johann Peter: 149, 156,
 166, 178, 190f., 309, 320, 341
 Egri, Peter: 28f., 92f., 95, 127, 204,
 343
 Eichmann, Adolf: 90f.
 Eicke, Theodor: 151
 Einfalt, Michael: 89, 142, 343
 Éluard, Paul: 324, 341
 Engels, Friedrich: 101, 153, 350
 Ette, Ottmar: 108, 347
 Evans, Richard J.: 44, 347
- Faber, Richard: 33, 220, 343
 Faulkner, William: 97, 171, 174ff.,
 214, 229, 305, 319f., 325, 336, 341
 Ferrán, Ofelia: 110, 343
 Ferrary, Álvaro: 279, 348
 Ferrier, Jean-Louis: 141, 340
 Forst, Willy: 246
 Fortini, Franco: 144
 Foucault, Michel: 33
 Fougeron, André: 179
 Franco, Francisco: 18, 20, 111, 136f.,
 140, 203, 267, 293
 Frank, Josef: 274ff., 333
- Ganz, Bruno: 263
 Garscha, Karsten: 94, 209, 214, 343
 Genette, Gérard: 40, 45, 74f., 348
 Génès, Bernard: 147, 340
- Gide, André: 206, 264
 Giraudoux, Jean: 167, 169, 171ff.,
 179, 182f., 188, 224, 264, 318, 341
 Giroud, Françoise: 141, 340
 Glomb, Stefan: 71, 348
 Glucksman, André: 144, 348
 Goethe, Johann Wolfgang: 148, 152,
 156, 158, 166, 168, 178, 190ff.,
 262f., 320
 Goldschläger, Alain: 24, 348
 González, Felipe: 20, 209
 Greimas, Algirdas Julien: 71
 Grierson, Karla: 50f., 58ff., 348
 Grüber, Klaus Michael: 262
 Gstrein, Norbert: 46, 240, 253, 340
 Guerra, Alfonso: 209
 Guilloux, Louis: 264
 Gülich, Elisabeth: 213, 348
 Günter, Manuela: 25f., 247, 348
- Halbwachs, Maurice: 64f., 199, 204,
 225, 253, 279f., 283, 285f., 326ff.,
 348
 Hallereau, Véronique: 144, 348
 Hamburger, Käte: 40
 Hartewig, Karin: 20, 199f., 348
 Hartman, Geoffrey: 255, 348
 Haubrich, Walter: 141, 343
 Hegel, G.W.F.: 148, 153, 165ff.,
 169ff., 180ff., 348
 Heidegger, Martin: 253
 Heine, Heinrich: 112, 180, 341
 Herling, Gustav: 143, 194, 340
 Herr, Lucien: 166f.
 Hesper, Stefan: 214, 343
 Heydenreich, Titus: 206, 343
 Hilberg, Raul: 60
 Hölderlin, Friedrich: 112
 Hunger-Bühler, Robert: 263
 Huntemann, Willi: 39, 54, 61, 119,
 134, 348
 Huyssen, Andreas: 60
- Ibárruri, Dolores («La Pasionaria»):
 184f.
 Iser, Wolfgang: 43, 348
- Jakobson, Roman: 79

- Jaurès, Jean: 167
 Jauß, Hans-Robert: 73, 348
 Jeannelle, Jean-Louis: 50, 349
 Jesenská, Milena: 258f.
 Jurgenson, Luba: 61, 349
- Kafka, Franz: 168f., 258f., 341
 Kertész, Imre: 18, 46, 118f., 132, 341
 Kessel, Joseph: 314f., 317f., 341
 Keupp, Heiner: 71, 349
 Kiedaisch, Petra: 56, 349
 King, J.H.: 134, 343
 Klein, Judith: 55f., 61, 349
 Klinkert, Thomas: 34, 67, 82f., 224,
 238, 343, 349
 Kluge, Alexander: 82, 349
 Klüger, Ruth: 40, 46ff., 59, 118, 226,
 258, 341, 349
 Koch, Ilse: 130ff.
 Kofman, Sarah: 46, 56ff., 341
 Kogon, Eugen: 19, 195, 246, 349
 Kohut, Karl: 29, 95, 193, 204, 340
 Kotek, Joël: 194, 349
 Kotre, John: 70, 349
 Krapoth, Hermann: 211, 223, 231,
 233, 237, 343
 Kraus, Wolfgang: 70f., 349
 Kremnitz, Georg: 21, 206, 343
 Kreuder, Friedemann: 262, 343
 Kristeva, Julia: 74, 76, 349
 Kundera, Milan: 199
 Kuon, Peter: 61, 351
 Kusnezow, Eduard: 159, 341
 Küster, Lutz: 33, 101, 140ff., 150,
 156, 164, 167, 170, 203f., 222, 294,
 309, 329, 333, 344
- Lachmann, Renate: 81, 349
 Landman, Cécilia: 225
 Landman, Mathieu: 259
 Landman, Thomas: 259f.
 Langfus, Anna: 90
 Lanzmann, Claude: 254, 349
 Larrea, Juan: 205
 Leander, Zarah: 238, 272f.
 Leiris, Michel: 218, 341
 Lejeune, Philippe: 36ff., 41, 50, 349
 Lemaire, Jacques: 24, 348
- de Lequerica, José Felix: 267
 Léridon, Jean-Luc: 172, 193, 276,
 307, 340
 Levi, Primo: 18, 27, 46f., 55, 90,
 219ff., 228f., 265f., 341f.
 Lévi-Valensi, Jacqueline: 22, 344
 Lévy, Bernard-Henri: 144, 349
 Liebsch, Burkhard: 52, 349
 London, Arthur: 274
 Losey, Joseph: 20
 Lotman, Jurij M.: 80ff., 322, 349
 Lukács, Georg: 170, 185, 349
 Lyotard, Jean-François: 26, 349
- Magny, Claude-Edmonde: 96, 172,
 174f., 204, 249, 258, 299, 344,
 349f.
 Malraux, André: 13, 193, 230, 241,
 264, 320, 342
 Mallarmé, Stéphane: 299
 de Man, Paul: 36, 41, 44, 350
 Manger, Klaus: 263, 344
 Mann, Thomas: 190
 Martin du Gard, Roger: 264
 Martinez, Matias: 37, 350
 Marx, Karl: 101, 110, 112, 148, 153,
 167, 170, 172, 282, 289, 293, 310,
 332f., 350
 Mascolo, Dionys: 186
 Maura, Antonio: 18
 Maura, Miguel: 18
 Mercadier, Guy: 264, 344
 Merleau-Ponty, Maurice: 184f., 350
 Mesnard, Philippe: 254
 Michaux, Henri: 99, 342
 Montand, Yves: 203
 Morales, Diego: 253
 Mullor-Heymann, Montserrat: 42,
 229, 344
 Munne, Antoni: 307, 344
 Muracciole, Jean-François: 19, 350
- Neher, Carola: 262
 Nicoladzé, Françoise: 18, 31f., 105,
 124, 210, 344
 Niethammer, Lutz: 20, 228, 267, 278,
 350
 Nietzsche, Friedrich: 332

- Nijhoff, Martinus: 115, 297
 Noik Zimmermann, Eugenia: 304,
 350
- Obergöker, Timo: 46, 350
 Oberski, Jona: 119, 342
 Obonya, Cornelius: 263
 Ortega, Marie-Linda: 34, 344
- Parent, Monique: 334, 350
 Parrau, Alain: 58, 143, 350
 Pautrot, Jean-Louis: 304, 350
 Perec, Georges: 100, 233, 350
 Perpes, Georges: 262
 Perrin, Laurent: 143, 147, 194, 229,
 276, 340
 Pfister, Manfred: 77, 350
 Pivot, Bernard: 144
 Pollak, Michael: 63f., 350
 Pradera, Javier: 161, 344
 Proust, Marcel: 28f., 65ff., 82, 93ff.,
 102, 112ff., 123, 125ff., 213f., 299f.,
 302ff., 342
 Przyrembel, Alexandra: 131, 350
- Racine, Jean: 152
 Raybaud, Antoine: 149, 350
 Reed, Terence James: 190, 350
 Reiter, Andrea: 61, 350
 Resnais, Alain: 20, 140
 Ricœur, Paul: 24f., 52, 351
 Riffaterre, Michael: 74
 Rigoulot, Pierre: 194, 349
 Rimbaud, Arthur: 250ff., 285ff., 334,
 342
 Robbe-Grillet, Alain: 32f.
 Ronsard, Pierre de: 225
 Rousset, David: 50, 138, 342
 Ruiz Galbete, Marta M.: 30f., 88, 133,
 135, 138, 182, 185, 200, 215, 262,
 300, 327, 344
- Sagarra Martin, Catalina: 29f., 185,
 345
 Salino, Brigitte: 187, 345
 Samoyault, Tiphaine: 75, 78, 351
 Sartre, Jean-Paul: 97, 99f., 113, 264,
 282, 296, 302ff., 319, 332, 342, 351
- Sauckel, Fritz: 151
 Schalamov, Warlam: 143, 178f., 194,
 197, 310, 342
 Scharnberg, Harriet: 20, 351
 Scheffel, Michael: 37, 350
 Schlachter, Birgit: 46, 351
 Schmidt, Siegfried J.: 63f., 69, 351
 Schoeller, Wilfried F.: 141, 345
 Schrage, Franz H.: 28, 345
 Schubert, Katja: 24, 46, 48, 56, 125,
 313, 351
 Schumann, Robert: 180
 Schütte, Wolfram: 268, 345
 Schwarz, Gudrun: 49, 351
 Schwarz-Bart, André: 90
 Schygulla, Hanna: 263
 Searle, John R.: 40, 351
 Segler-Messner, Silke: 61, 351
 Seifert, Willi: 228
 Semilla Durán, María Angélica: 32,
 345
 Semprún Gurrea, José María: 18
 Semprún Maura, Carlos: 122, 222,
 342
 Seneca: 265, 269
 Siguán, Marisa: 324, 345
 Silk, Sally M.: 107, 116, 304f., 345
 Sinclair, Anne: 193
 Sirinelli, Jean-François: 167, 351
 Siska, Miroslav: 274, 351
 Slánský, Rudolf: 274f., 278
 Smith, Arthur L.: 130f., 351
 Sofsky, Wolfgang: 19, 263, 281, 351
 Solschenizyn, Alexander: 138ff., 144,
 146, 151, 153, 155, 158, 160, 166,
 194, 342
 Sorg, Reto: 48, 351
 Sossi, Federica: 23, 28, 352
 Spielberg, Steven: 210
 Stalin, Josef: 20, 185, 222, 324
 Stanzel, Franz K.: 154, 352
 Stéphane, Roger: 296, 352
 Stocker, Peter: 305, 352
 Streiff Moretti, Monique: 213, 345
 Strümpel, Jan: 46, 352
 Suleiman, Susan Rubin: 28, 345
 Svevo, Italo: 64, 342
 Szekeres, György: 184, 186

Taterka, Thomas: 59ff., 91, 225, 352
Thébaud, Marion: 18, 340
Thorez, Maurice: 317
Trompette, Françoise: 262
Trotzki, Leo: 142

Vailland, Roger: 184
Valéry, Paul: 62, 334f., 342
Vallejo, César: 241, 247, 322f.
Verdès-Leroux, Jeannine: 176f., 352
Verdet, André: 123, 339
Vlavianos, Haris: 148, 352
Völcker, Matthias: 234, 352

Wagner, Richard: 117
Wagner-Egelhaaf, Martina: 43, 69,
352
Wander, Fred: 46
Weigel, Sigrid: 52, 67, 352
Weinberg, Manfred: 68f., 352

Weinrich, Harald: 66f., 109, 352
Weiss, Peter: 46
White, Hayden: 33
Wiegel, Gerd: 207, 352
Wiesel, Elie: 18, 27, 46, 50f., 58, 90,
352
Wildgruber, Ulrich: 263
Wieviorka, Annette: 23f., 48, 60, 90f.,
122, 210, 273, 352
Wittgenstein, Ludwig: 112, 253,
327f., 352
Yerlès, Pierre: 322, 345
Young, James E.: 24, 43, 352
Zak, Jiri: 268, 274f., 277
Zima, Peter: 71f., 79f., 187, 198, 307,
309, 314, 316, 352
Zischler, Hanns: 262
Zweig, Jerzy: 225

FWF- BIBLIOTHEK

Inventar Nr.: D3790

Standort: _____

Die Studie untersucht Jorge Sempruns literarische Gestaltung seiner Erfahrung des Konzentrationslagers Buchenwald in *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'écriture ou la vie* (1994) und *Le mort qu'il faut* (2001). Dabei werden Entwicklungslinien und Tendenzen in der mehrere Jahrzehnte umfassenden retrospektiven Auseinandersetzung und wiederholten literarischen Neu- und Weiterbearbeitung des persönlich Erlebten aufgezeigt. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, stellen die Texte kein einheitliches Sprechen dar, sondern eine fortschreitende erzählerische Annäherung an den miterlebten Tod von Buchenwald. Untrennbar damit verbunden sind die im Laufe des Schreibens sich ausbildende Identitätskonzeption als Zeuge sowie Sempruns Hinwendung zur Literatur als identitäts- und sinnstiftendem Universum, das ihm das Sprechen über den Tod erst ermöglicht.

Um Sempruns Konzept von Zeugenschaft und seinen ›Ort‹ innerhalb der KZ- und Shoah-Literatur zu bestimmen, wird dem intensiven Einsatz intertextueller Bezugnahmen nachgegangen und gefragt, welche Funktion die zahlreichen Verweise u. a. auf Proust, Giraudoux, Faulkner, Baudelaire oder Valéry in den Texten übernehmen. Deutlich wird dabei, dass Literatur ein veritables ›Lebensmittel‹ darstellen und Literaturwissenschaft Lebenswissen vermitteln kann.

Die Arbeit wurde mit dem Herbert Steiner-Preis des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes (DÖW) ausgezeichnet.