

**„VOM HOLOCAUST [...] LÄSST SICH NUR MIT HILFE  
DER ÄSTHETISCHEN IMAGINATION  
EINE REALE VORSTELLUNG GEWINNEN“**

**FREMDERFAHRUNG UND GEDÄCHTNIS BEI IMRE KERTÉSZ**

PÁL KELEMEN

Eötvös-Loránd-Universität, Budapest  
Ungarn

Der Beitrag verortet die aktuelle Debatte um das Verhältnis der Literatur zu deren Bildlichkeit als Rhetorizität und Materialität als Schrift historisch durch eine Lektüre von den Romanen *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*, *Fiasko* und *Ich – ein anderer* von Imre Kertész. Dabei wird von dem paradigmatischen Modernitätskonzept Walter Benjamins und der Mimesis- und Körperauffassung Adornos ausgegangen. Auf deren anthropologischer Basis werden mögliche Zugänge zum Holocaust als geschichtliches und ästhetisches Ereignis ermessend. In Kertész' Romanen wird das Verhältnis vom Gedächtnis und implizitem Mediendiskurs der Literatur im Zusammenspiel vom Gedächtnisbild, rhetorischem Bild und schriftlicher Materialität umrissen.

**Schlüsselwörter:** Bildlichkeit, Erzählung, Fremdheit, Gedächtnis, Holocaust, Materialität, Mimesis, Schrift, Spätmoderne, Textualität

Das Wesen des Epochenwandels von Moderne zur Postmoderne wäre aus der Sicht der Kulturwissenschaften als Destruktion des ästhetischen Bewusstseins im Dialog zwischen Sozialwissenschaften und Kunstphilosophie zu begreifen. Treten wir nicht gleich mit dem Anspruch auf, diese Wandlung zeitlich und räumlich genau abgesteckten literaturgeschichtlichen Epochen eins zu eins zu entsprechen, dann kann man nach Klaus R. Scherpe zwei Traditionsfäden entbergen, die seit Mitte des 20. Jahrhunderts wirken und den postmodernen Diskurs bis zum heutigen Tag mitgestalten. Dem Kulturwissenschaftler bieten sich die Paradigmen der „Dramatisierung des Untergangs“ und der „Entdramatisierung des Untergangs“ an, um die historischen Komponenten in der Gestaltung von Literatur und bildenden Künsten zu erfassen.

Hinter dem Paradigma der „Dramatisierung des Untergangs“ stecke nach Scherpe ein Versprechen des Ästhetischen, das in der ästhetischen Erfahrung für die Diskontinuität der sozio-geschichtlichen Entwicklung haften. Dies setzt seinerseits eine identische Reproduktion des historischen – nicht im Heideggerschen

*Hungarian Studies* 16/2 (2002)

0236-6568/2002/\$5.00 © 2002 Akadémiai Kiadó, Budapest

Sinne genommenen – Ereignisses als transzendentes Bezeichnetes im Bereich des Ästhetischen, wodurch das Ästhetische – oder der auslegende philosophische Diskurs – an gesellschaftskritisches Potential gewinnt. Durch diese Wiederholung als eine postulierte Technik des kulturellen Gedächtnisses setzt sich das Ästhetische selbst über die selbst erzeugten Brüche hinweg und wird dem geschichtlichen Prozess inne. Bei diesem Verstehensprozess hebt das Ästhetische sich selbst auf und wird als solche zu einem atemporalen Konstrukt.

Die „Entdramatisierung“ ist nach Scherpe eine Transformation von Gesellschaftstheorie und Gesellschaftskritik in ein neues ästhetisches Bewusstsein, in das (Baudrillardische) Bewusstsein der Indifferenz, für das eine Wirklichkeitserfahrung nur im Bereich des Ästhetischen verifizierbar ist. Im Medium des Ästhetischen wird ein Verständnis einer Historie möglich, die sich gerade durch den Entzug dieser „Ereignishaftigkeit“ in den medialen Techniken verflüchtigt und nur als Simulakrum zugänglich wird. Eine Herausforderung jedweder Hermeneutik heißt, einem Sich-Verstehen-in-der-Sache und zugleich den medialen (am Paradigma Sprache vorgestellten) Bedingtheiten des Weltzugangs Rechnung zu tragen.

Der repräsentative Vertreter dieses Paradigmas ist Walter Benjamin, der „auf einem Denkmodell des Umfunktionierens [besteht] (des Destruktiven, des Barbarischen, der Entindividualisierung), wo postmodernes Bewußtsein in der vollendeten Funktionalität und in der absoluten Herrschaft der Reproduktion nur noch den *permanenten* Stillstand und die Stilllegung aller geschichtsbewegenden Momente konstatiert: keineswegs den ‚Ausnahmestand‘ [...] Die Entdramatisierung des historischen Ereignisses im versteinernen Denkkakt des ‚Es wird gewesen sein‘ provoziert allein einen Hedonismus des Vergessenkönnens, kaum noch die schmerzvolle Erinnerung an das Verlorene.“<sup>1</sup> Eine solche Entdramatisierung des Untergangs umgeht nicht das Funktionieren eines (kulturellen) Gedächtnisses, versteht die historische Diskontinuität der ästhetischen Erfahrung jedoch nicht als die Leistung einer Erinnerung einer Sache oder eines Ereignisses, die sie wiederherstellen will und die die jeweilige Gegenwart immer im Sinne eines Bruchs nimmt. Vielmehr versteht sie das Gedächtnis als neue Herausforderung oder immanentes Moment einer Erfahrung, in der die Geschehnisse in ihren unumgeharen medialen Bedingtheiten zugänglich werden. Gedächtnis wird zum Gedächtnis der Möglichkeiten von einem Gedächtnis, für das es eine Herausforderung bedeutet, eine Sache oder ein Ereignis in ihrer Geschichtlichkeit zu erhalten.

Hier war die Rede vom Gedächtnis schlechthin, das Gesagte gilt also auch für das Gedächtnis des Holocaust. Es steht außer Frage, dass dieses Gedächtnis in den verschiedenen künstlerischen wie philosophischen Diskursen am Leben erhalten werden muss. Dabei geht man einerseits einer moralischen Pflicht nach, andererseits – wenn auch immer bei der Gefahr der Enteignung – kann man nur dadurch den eigentlichen Ausmaß und Bedeutung erkennen, was für eine extreme Herausfor-

derung dieses polare Ereignis der Historie für unser Selbstverständnis darstellt. Das ist zugleich eine Herausforderung für das Denken selbst.

Adornos Ästhetik ist bei der Rede vom Holocaust unumgebar und scheint eher zum Paradigma der Entdramatisierung des Untergangs zu gehören. Bei ihm wird das Ästhetische auch in der Aufhebung von sich selbst zum Ereignis, „einem Ereignis, das die Geschichte verändert oder abschließt“,<sup>2</sup> so auch zum Ereignis, das das erwartete oder versprochene Ende der Geschichte vorwegnimmt, indem es einen Endpunkt anbietet, der über ständigen Präsenz verfügt und davon ausgehend das Ganze der Historie, d. h. die historische Entwicklung, auszulegen wird. Die Postmoderne setzt sich dagegen mit der unausschaltbaren Medialität durch Reproduzierbarkeit auseinander. „Die Illusion einer ‚Ereignishaftigkeit‘ im ‚Jenseits‘ der erlösenden Katastrophe wird verabschiedet, um Einkehr zu halten in das ‚Diesseits‘ der ‚katastrophischen Logik‘ des Systems.“<sup>3</sup> Das ästhetische Bewusstsein bei Baudrillard, das die zu verstehende Sache zum Verschwinden bringt – aber auch das destruierte ästhetische Bewusstsein bei Gadamer, die versucht, der Sache weiterhin gerecht zu werden – lässt sich nach Scherpe – als Erbe des „apokalyptischen Tons“ (Derrida) der Moderne – als eine Antwort auf die Spannung zwischen ästhetischem und geschichtlichem Selbstverständnis begreifen. Dies spiegelt sich in der Reflexion der Medialität von Erkennen und Verstehen, und wertet dabei die Rolle des vom Ästhetischen getragenen kulturellen Gedächtnisses um.

Adornos berühmter Satz, der ein hermeneutischer Extremwert des Denkens über Holocaust ist und besagt, dass nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben Barbarei oder gar unmöglich sei,<sup>4</sup> könnte im obigen Kontext ausgelegt werden. „Das Adornosche Konzept der Erfahrung war – rückblickend – wahrscheinlich auf die Artikulierung des ‚Erlebnismaterials‘ der KZ-Lagers ausgerichtet; auf deren Basis wollte die Begründung der ‚Logik des Zerfalls‘ vollzogen werden.“<sup>5</sup> Jene Annäherung, die das kritische Potential des Kunstwerks wachruft, findet Adorno in der Gattung ‚Essay‘, der die Fähigkeit besitzt, das Moment des Zurückbleibens von „nichtidentischen“ Elementen – d. h. die durch eine Methode nicht greifbaren Seienden – sich zum Objekt zu machen also zu repräsentieren.<sup>6</sup> Das Ästhetische als ein sich im Vollzug des philosophischen Denkens entfaltender Konstrukt repräsentiert nicht den Widerstand der Wirklichkeit selbst, sondern das Verhältnis zwischen der Philosophie als Kritik und seinen eigens hervorgebrachten Nichtidentitäten. Bei der Unauslegbarkeit des historischen Ereignisses postuliert diese Theorie in erster Reihe nicht seine sprachliche Bedingtheit, vielmehr ist sie ein Produkt des „unglücklichen Bewusstseins“, das der Unmöglichkeit eines adäquaten Zugangs entspringt. Die ästhetische Theorie müsse zwischen „zwei Polen vermitteln: zwischen der ästhetischen Erfahrung und dem begrifflichen Gerüst des Auslegens“, die anders auch als Gegensatzpaar von Mimesis und Rationalität zu verstehen sind. Die aus der Gesellschaftskritik ins Ästhetische

importierte Vorstellung, dass das historische Ereignis nicht in seiner Wirklichkeit, sondern nur in seinem kritischen Kontext zu fassen ist, birgt ein mimetisches Moment im Ästhetischen, wodurch sie jene „restliche“ Sinnlichkeit des Kunstwerks zu erfassen sucht, die nicht begrifflich gemacht werden kann. „Mit der Konstruktion von Mimesis moderner Kunst als dissonante Form wird die Dimension des Protestes – oder allgemeiner: der Negativität ausgedrückt.“<sup>7</sup> Die so aufgefasste mimetische Komponente setzt eine ästhetische Kommunikation voraus, in deren Grund die Möglichkeit einer Erfahrung von Vorsprachlichkeit steckt und die die geschichtliche Realität als eine begrifflich nicht erfassbare einstellt. „Die neue Kunst bemüht sich um die Verwandlung der kommunikativen Sprache in eine mimetische“<sup>8</sup>, so Adorno. Das kritische Potential ist als eine Fremderfahrung zu verstehen, die das Fremde schlechthin in seiner Materialität erscheinen lässt. Denn es gilt immerfort: die Gegenständlichkeit von Kunst ist zugleich eine Abbildung der Entfremdung der warenproduzierenden Gesellschaft von sich selbst.<sup>9</sup> Dabei verdoppelt sich der mimetische Akt selbst: einerseits bezeichnet er eine vorsprachliche Erfahrung, andererseits vermittelt die grundlegende Unzugänglichkeit des auslegenden Diskurses zum Kunstwerk, das in der Materialität des Ausdrucks Authentizität erlangt. Die Partialität von Verstehen entsteht nicht durch den historischen Seinsmodus, der als sprachliche Interaktion erfahren wird, sondern durch eine Begegnung einer essentiellen Sinnlichkeit oder Körperlichkeit als einer anthropologischen Konstante des Weltverhältnisses vom Menschen. Diese wiederholt in seiner Fragmentalität das Verhältnis von Kunstwerk und Gesellschaft. Adorno und Horkheimer verstehen also das mimetische Vermögen als eine anthropologische Konstante, die den Menschen in den unverständlichen, also sein Ich bedrohenden Situationen mit dem Vermögen der Angleichung an die Natur ausstattet. Dies ist nicht eine Geste der Unterworfenheit, vielmehr der Akt der Selbstbehauptung durch Aufgabe des Selben.<sup>10</sup> Mimesis wird zur Figur, in der über Subjektivität hinweggegangen wird. Die Mimesis als anthropologische Konstante konfrontiert in der ästhetischen Erfahrung die verstehende Subjektivität mit einem Zustand vor ihrer Individualität. Dies vollzieht sich im Medium einer gemeinsamen Wahrnehmung.<sup>11</sup> Das Kunstwerk verweist auf seinen Inhalt, ohne ihn diskursiv zu machen. Im deiktischen Schema des Zeigens wird dies durch künstlerische Technik verwirklicht. „Die spontane Reaktion des Rezipierenden ist Mimesis an die Unmittelbarkeit dieses Gestus.“<sup>12</sup> In der ästhetischen Erfahrung setzt sich also das Gedächtnis der anthropologischen Verfassung ins Werk, die den Ausdruck des Ichs zuerst in der Angleichung an die Natur erlebt hat. Das Sich-Zeigen von Individualität ist nicht an ein sprachliches Medium gebunden. Es ist hier die Rede von der Körpererfahrung des Menschen, die sich aus der Sicht der psychoanalytischen Kritik als der Akt des Gedächtnisses an das eigene Nichtsein des Menschen, als der Trieb nach Selbsterfahrung als Körpererfahrung erklären lässt.<sup>13</sup> „Aber Kunst, die zum Bewusstsein ihrer selbst getriebene Mimesis, ist

doch an die Regung, die Unmittelbarkeit von Erfahrung gebunden“, schreibt Adorno und setzt in einer anderen Textstelle gerade die anthropologische Leistung der mimetischen Unmittelbarkeit ins Verhältnis von Kunst und Gesellschaft über, indem er die unmittelbar erfahrene Fremdheit für die Unmöglichkeit der Vermittlung zwischen Kunst und Gesellschaft verantwortlich macht.<sup>14</sup> Im obigen Sinne wird das Kunstwerk zum Ereignis, indem es in der Erfahrung der Unmittelbarkeit von Fremdheit – das von der anthropologischen Konstante der Selbsterfahrung des Ichs als bloßer Körper herrührt – die grundlegende Unzugänglichkeit von Geschichte artikuliert und diese Unzugänglichkeit als eine identische Wiederholung verdoppelt. Die Unmittelbarkeit des kritischen Potentials im Ästhetischen suspendiert also das auf die Sache gerichtete Gedächtnis dort, wo es im Trauma der Unübersetzbarkeit unmittelbarer Fremderfahrung stehen bleibt.<sup>15</sup> Dies ist als Möglichkeitsbedingung des kollektiven Gedächtnisses verstanden, die – im Verhältnis zum eigenen Körper des Menschen – anthropologisch begründet ist. (Die Verflüchtigung der Sache in den medialen Techniken bei Baudrillard ist auch als Übertragung eines mimetischen, nichtsprachlichen Aktes in den Diskurs der sprachlich konstituierten kulturellen Gedächtnisses zu verstehen.)

Die Unmittelbarkeit der Fremderfahrung rührt bei Adorno also von der Körpererfahrung des Menschen her: „Mimesis bildet einen mit dem Körperlichen verbundenen Widerstand gegen Verdinglichung und sichert den ‚Vorrang des Objekts‘ gegen die Herrschaftsansprüche des Subjekts.“<sup>16</sup> Das Subjekt kämpft in der Bestrebung der Angleichung nicht gegen seine eigene Vergegenständlichung, sondern gegen die der Welt, die sich jeglichem Verfügbarmachen entzieht. In diesem Akt, im Akt der Bekämpfung des Mangels an sprachlichem Weltzugang, geht er über seine eigene Subjektivität hinweg. Die Begegnung mit dem Tod steckt dem Menschen die Grenze der Körpererfahrung ab: „Daran, dass er sie [die Subjekte] buchstäblich in Dinge verwandelt, werden sie ihres permanenten Todes, der Verdinglichung inne, der von ihnen mitverschuldeten Form ihrer Beziehungen.“ Die einzige Garantie für die Erhaltung der Subjektivität, den eigenen, sich jedoch nicht wandelnden Tod, haben die Vernichtungslager den Menschen geraubt. Damit ist dem Menschen die Möglichkeit geraubt worden, zu seiner Körperlichkeit, die als letzte Zuflucht seiner Individualität angesehen wurde, ein eigenes Verhältnis zu besitzen. Damit geht auch die metaphysische Dimension der Todeserfahrung verloren, so wird sie für den Menschen zu einem bloß äußerlich Seiendem.<sup>17</sup> Dies ergibt sich daraus, dass der Faschismus im Zeichen des „verdinglichten Bewusstseins“ die Körperlichkeit aus der Dialektik von Körper und Geist heraushob: „Erst haben die Menschen die so geartet sind, sich selbst gewissermaßen den Dingen gleichgemacht. Dann machen sie, wenn es ihnen möglich ist, die anderen den Dingen gleich.“<sup>18</sup> Im Wandel der Todeserfahrung verändert sich also das Verhältnis zum Körper, indem es dem Individuum die unmittelbare Erfahrung seines eigenen Körpers ermöglicht. Darauf zu reflektieren war aber bis dahin der ästhe-

tischen Erfahrung vorbehalten. Erst so lässt sich verstehen, dass das Ästhetische, das die sprachliche oder rationale Unzugänglichkeit von Ereignissen der Wirklichkeit in ihrer unmittelbaren Fremderfahrung zeigen sollte, in der Tat zur Affirmation eines kulturellen Zustands, der Barbarei wird, die es ermöglichte. Das Ästhetische, d. h. die Erfahrung, die vom – im Gegensatz zur Massenkultur stehenden – authentischen Kunstwerk getragen wird und die sich vom integrierten Gesellschaftssystem trennt, also einen Hinblick auf es gewährt, verwandelt sich gerade ins Entgegengesetzte, wodurch es die Individualität des Menschen auch nicht mehr repräsentieren kann. Es fällt zum Opfer der Verdinglichung und wird nur zu einem Moment im selbsterhaltenden, ökonomischen Mechanismus dieses unerwünschten kulturellen Zustands. So lässt sich auch Adornos Behauptung verstehen: „Was an Kultur Verfall dünkt, ist ihr reines zu sich selber Kommen.“ Das authentische Kunstwerk verliert dabei an kritischem Potenzial, das hier als die mögliche Selbstreflexion von Kultur als einem ökonomischen Gebilde zu verstehen ist.<sup>19</sup>

Es ist keine Überraschung, dass die Überlebenden durch das erlebte Grauen mit ähnlichen Erfahrungen konfrontiert worden sind. Jean Améry schreibt wie folgt über die neue Erfahrung vom Tod: „Was sich zunächst ereignete, war allemal der totale Zusammenbruch der *ästhetischen* Todesvorstellung. Man weiß, wovon ich spreche. Der geistige Mensch, und namentlich der Intellektuelle aus deutschem Bildungsboden, trägt diese ästhetische Todesvorstellung in sich. [...] Der Tod des Menschen, da er doch sozial ein Ereignis war, das man nur eben mit der Formel in der sogenannten politischen Abteilung des Lagers registrierte, verlor schließlich individuell so sehr an spezifischen Gehalt, dass seine ästhetische Einkleidung für den, der ihn erwartete, gewissermaßen zu einem frechen und den Kameraden gegenüber ungehörigen Anspruch wurde. [...] Nach dem Zusammenbruch der ästhetischen Todesvorstellung stand dann der intellektuelle Häftling dem Tod ungewappnet gegenüber. Versuchte er dennoch ein geistiges und metaphysisches Verhältnis zum Tode herzustellen, stieß er sich auch hier an der Lagerrealität, die einen solchen Versuch zur Aussichtslosigkeit verurteilte. Wie ging das in der Praxis zu? Um es knapp und trivial zu sagen: Auch der geistige Häftling befaßte sich, gleich seinem ungeistigen Kameraden, nicht mit dem Tode, sondern mit dem *Sterben*; damit aber wurde das ganze Problem reduziert auf eine Anzahl konkreter Überlegungen.“<sup>20</sup> Der Massentod raubt den Menschen die ästhetische Einstellung, die vorausgehende Konstruiertheit<sup>21</sup> des ästhetischen Bewusstseins, in der man bis dahin die Möglichkeitsbedingung von der Interpretierbarkeit des Todes wie die der Herausbildung der Individualität sah. Literatur erscheint in diesem Konflikt als Fluchtweg. Zum Objekt des Denkens wird nun nicht mehr die Tatsache des als etwas verstandenen Todes, sondern das als Prozess verstandenes Sterben in all seinen Wandlungen. Dem *Was* – gesichert durch die Adäquatheit des Ästhetischen Mediums – gegenüber hat nun das *Wie* – die Berechtigung des Mediums

selbst, und somit die Infragestellung seiner Herausbildung als der Selbstpräsenz des Ästhetischen Bewusstseins – Vorrang im Verstehensprozess. Das Ereignis des individuellen Todes, das zugleich Identität schafft und für Individualität haftet, verliert durch die sinnlose Gewalt des Lagers seine Symbolhaftigkeit.<sup>22</sup> Das konfrontiert den sich Erinnernden mit der Unhaltbarkeit des als Symbol vorgestellten Ichs. Analog zur entfremdeten Erfahrung vom eigenen Körper und Tod wird dieser Symbolbegriff durch die ahistorische Konstante von Fremdheit als Persönlichkeitskonstruktion abgelöst: „Ich muß das Fremdsein als ein Wesenselement meiner Persönlichkeit auf mich nehmen“,<sup>23</sup> so Améry.

Die Aktualität der Werke von Kertész steckt ebenfalls in den Konstruktionen der im Erzählen, in der Erinnerung oder im Schreiben artikulierten Fremdheit. Das betrifft nicht nur die Frage nach der Identität von Figuren und Erzählern, sondern es ist von grundlegender Bedeutung auch für das Verhältnis der erzählten Werke zu ihrer sprachlichen Geschaffenheit, für das Verhältnis vom Ästhetischen und geschichtlichen Selbstverständnis aber auch für die mediale Selbstreflexion der Texte. Nicht zuletzt spielen die Konstruktionen der Fremdheit aus literaturgeschichtlicher Perspektive eine äußerst wichtige Rolle, nämlich in der Frage nach dem Ort der Texte um die postmoderne Epochenschwelle. Zu seiner Beurteilung bietet sich die von Scherpe entworfene Konstruktion der Moderne an. Es scheint sogar auch verlockend zu sein, die ästhetischen Positionen von Kertész ins Visier zu nehmen, die er an manchen Stellen seiner Essays fast programmatisch verkündet, und sie mit den poetischen Leistungen seiner literarischen Texte zu vergleichen. Bereits der *Roman eines Schicksallosen* (1975, dt. 1996; aus dem Ungarischen von Christina Virágh) macht Gebrauch von der Problematisierung des Verhältnisses zwischen Ich und Erinnerung, aber auch von der Erinnerung an die Erinnerung.<sup>24</sup> Bereits in diesem Roman wird die ästhetische Position umrissen, wo Kertész sich nicht für das Schweigen als Erhaltung von Werten ausspricht, sondern das Sprechen über Auschwitz vorzieht. Im Roman *Fiasko* (1988; dt. 1999) wird die Spiegelstruktur von der Unmöglichkeit sprachlicher Wiedergabe von Erlebnissen, Bildern, Erinnerungsbildern und der Unlesbarkeit der meistens markierten Zitate vorweggenommen. Diese Struktur erreicht einen hohen Grad an komplexer poetischer Gestaltung in den Bänden *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* (1989; dt. 1992) und *Ich – ein anderer* (1997, dt. 1998; aus dem Ungarischen von Ilma Rakusa). „Meine Arbeit – das Schreiben eines Romans – bestand im Grunde aus nichts anderem als dem konsequenten Auszehren meiner Erinnerungen im Interesse einer künstlichen – wenn man so will: künstlerischen – Formel, die ich auf dem Papier – und ausschließlich auf dem Papier – als Äquivalent meiner Erinnerungen akzeptieren konnte. Um ihn schreiben zu können, mußte ich meinen Roman als das betrachten, was im allgemeinen jeder Roman ist: als ein aus abstrakten Zeichen bestehendes Gebilde, als Kunstgegenstand.“ Die Schrift selbst, die Schriftlichkeit als Äußerlichkeit (Hegel) des sich langsam gestaltenden

Werks wird nur zu einem und nicht zu dem einzigen Ordnungsprinzip des Textes, der Erzähler sieht darin sogar ein Hindernis für die Erinnerungsarbeit: „Je lebendiger allerdings meine Erinnerungen waren, um so kläglicher sahen sie auf dem Papier aus. Solange ich meine Erinnerung betätigte, vermochte ich nicht, am Roman zu schreiben; und als ich anfang, den Roman zu schreiben, hörte ich auf, mich zu erinnern.“<sup>25</sup> Péter Szirák nach erscheint „die nachmoderne Erfahrung, daß die Sprache dazwischengekommen ist, [...] in einem Horizont, in dem die Nichttransformierbarkeit von ‚vorsprachlicher‘, sinnlicher Erfahrung zum Hauptgrund des *Scheiterns* von Rede, Literatur und Kunst wird“.<sup>26</sup>

Der Erzähler in *Fiasko* ist um die multiperspektivische Beobachtung der erzählten Geschichte und der mit auffälliger Ausführlichkeit beschriebenen Dinge bemüht: „Auf diesem grauen Ordner lag (oder ragte auf) (oder wölbte sich) (je nachdem, von welcher Seite man ihn betrachtete), gewissermaßen als Beschwerer, ein ebenfalls grauer – obzwar etwas dunklerer – unregelmäßig geformter Steinbrocken, über den wir nichts Befriedigendes aussagen können (etwas in der Art zum Beispiel, es sei ein vieleckiges Parallelepipeton) (also etwas, was den menschlichen Geist mit den Dingen – ohne daß er sie wirklich verstünde – versöhnlich seinen Frieden machen ließe, wenn sie schon nicht wenigstens einer geometrischen Körperkonstruktion entsprechen und insofern als erledigt angesehen werden können) [...] (verleitet uns doch letztlich jeder Stein sogleich zu urgeschichtlichen Überlegungen) (was nicht unser Ziel ist) (wenngleich es schwer ist, der Verlockung zu widerstehen) (vor allem, wenn wir es mit einem Steinbrocken zu tun haben, der unsere versagende Vorstellung auf endliche) (oder besser anfängliche) (Anfänge, Enden, Dichteverhältnisse und Ganzheiten lenkt, damit wir letztlich zu unserer ohnmächtigen Unwissenheit zurückzukehren, und wie bei so vielem anderen war es auch bei diesem Steinbrocken so, daß man nicht wissen konnte, ob es sich um ein abgebrochenes Stück von einem größeren Ganzen oder, im Gegenteil, den erhaltenen Überrest von einem größeren Ganzen handelte)“ (24). Die Beschreibung bestreitet die Leistung des Verstehens vom Repräsentationspotential der beschreibenden Sprache, von dem Potential also, das die Dinge als etwas zeigen lässt, und es macht die Beschreibung selbst als eine Geste sichtbar, die eine unverständene Sache in einen anderen Diskurs überträgt. So bleibt es unentschieden, ob der Steinbrocken Ursache oder Wirkung, Anfang oder Produkt der beschreibenden Verständigung des Erzählers ist. Weder der Anblick des Steinbrockens an sich noch dessen Beschreibung fixieren den Steinbrocken in der metaphorischen Bedeutung der Ganzheit und damit in der Wirkung und des Produkts. Die gegenseitige Bedeutungszuschreibung wird aber auch verunsichert: der Steinbrocken als Wirklichkeit kann nicht zur Metapher des Vorsprachlichen, des Anfangs, der Ursache werden. Die Fixierung der anfangs synekdochischen Bedeutung wird durch metaphorische Wechsel aufgehoben, indem dem Teil der Anfang oder die Ursache, dem Ganzen aber das Ende oder die Wirkung genauso gut ent-

spricht. Dem Erzähler – und auch dem Leser – entzieht sich das Wissen vom Steinbrocken, der zugleich als Metapher für das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit steht dadurch, dass der Steinbrocken gleichzeitig als Metapher der Kausalität und des Verhältnisses Teil und Ganzes fungiert. Man kann also keine gültige Aussage über den Steinbrocken machen, denn – wie schon erwähnt – tritt die Fremdheit des Steinbrockens als Metapher des Verhältnisses zwischen Sprache und Wirklichkeit auf. Seine Fremdheit rührt von jenen physischen, materiellen Eigenschaften her, denen der Erzähler eine große Aufmerksamkeit schenkt: „zumal dieser Steinbrocken durch die noch vorhandenen beziehungsweise schon abgeschlagenen Ecken, Kanten, Spitzen, Wölbungen, Riefen, Sprünge, Vorsprünge und Vertiefungen so unregelmäßig war, wie ein Steinbrocken nur sein kann“ (25). Die nicht zu bewältigende Fremdheit des Steinbrockens liegt in jener unmittelbaren Sinneserfahrung, was sich ihrerseits mit der Identifizierung der Figur der Metapher gleichsetzen lässt. Mit der Figur jener Metapher, die die Verantwortung für die Nichtinterpretierbarkeit des Steinbrockens trägt, und durch die die Nichtinterpretierbarkeit des Steinbrockens, die von seiner Materialität herkommt, auf das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit übertragen wird. Die Metapher macht also Wiederholungen, genauer gesagt, die Übertragung wiederholt sich selber. Die Wiederholungen der metaphorischen Wechsel durch den Erzähler sind wahrscheinlich nicht von ungefähr. Aus diesem poetischen Verfahren kann man in Hinblick auf die Komposition der ganzen Erzählung einen wichtigen Schluss ziehen: die Metapher wird bei Kertész nicht zur Metapher ihrer selbst – wie etwa in Derridas Theorie –, sondern eine Wiederholung versteckt sich in ihr, nämlich die Wiederholung der unmittelbaren Fremderfahrung im Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit. Die Metapher versucht die eigene Metaphorisierung zum Scheitern zu bringen. Die Metapher als Metapher wird dem Erzähler in der adäquaten Wiederholung einer reinen, vorsprachlichen Sinneserfahrung zugänglich. Die Metapher wird hier als der Ausdruck positiver Sinnlichkeit, genauer als deren Wiederholung erfassbar, anders als bei Derrida, in dessen Theorie die sich entziehende Metapher immer nur als Metapher von etwas zu verstehen ist, wobei sie sich immer schon in der Erfahrung einer vorrangigen Sprachlichkeit zeigt.<sup>27</sup> Warum die Wiederholung der Sinnlichkeit in der Metapher sich als Wiederholung nicht interpretierbar macht, wurde bereits anhand der Adornoschen Theorie umrissen, andererseits sind wir bemüht, in den beiden folgenden Interpretationen von *Fiasko* und *Kaddisch* unsere These zu untermauern. In den folgenden soll die textuelle Unvermittelbarkeit von Bild und Sprache und die metafigurative Aufhebung von Metaphorizität gezeigt werden.

Die Komposition des Romans muss auf jeden Fall hervorgehoben werden. Ein Erzähler berichtet über die Geschichte des Alten, während der Alte in seinen eigenen Notizen liest, wobei er einen Ich-Erzähler zum Sprechen bringt. Dann macht sich der Alte daran, seinen Roman zu schreiben und die Geschichte von Steinig zu

erzählen. Der ganze Roman erscheint als ein Zitat des Rahmenerzählers. Diese Komposition stellt zwei poetische Verfahren in den Vordergrund, denen auch in den späteren Romanen eine grundlegende Bedeutung zukommt: das Problem von Sprechen und Schreiben und das der Vermitteltheit der Geschichte. Die Grundsituation der Vermitteltheit von den geschriebenen und erzählten Passagen kann man aufgrund einer Notiz des Alten aufstellen: „Es ist letzten Endes eine Geschichte: verlänger-, verkürzbar und erklärt doch nichts, wie es mit Geschichten nun mal so ist. Aus meiner Geschichte erfahre ich nicht, was mit mir geschehen ist: doch das wäre nötig“ (36). Dem Sprecher der Notizen nach verhilft einem das Aufschreiben oder Erzählen von Geschichten nicht zum Selbstverständnis. So entsprechen der allgemeinen Vermitteltheit die sich in den Wiederholungen exponierenden Strukturen der Komposition. Wortwörtlich wiederholen sich z.B. die Dialoge zwischen dem Alten und seiner Frau, jene thematischen Wiederholungen sind aber vielleicht von noch größerer Bedeutung, die uns alle annehmen lassen, dass der Alte in der Geschichte über Steinig eigentlich seine eigene Geschichte schreibt. Was aber nicht fraglich ist: Es ist eine für den Leser durch eine Erzählerfigur vermittelte Geschichte. Die noch zu schreibende Geschichte des Alten, die auffallend viele Ähnlichkeiten mit seiner eigenen Geschichte aufweist, lässt sich jedoch nicht von dem Anspruch des Alten auf Selbstverständnis lesen, von einem Anspruch auf ein Selbstverständnis her, das der Subjektivität entspringen würde. In den Notizen steht folgendes: „Nur eines hatte ich – vielleicht naturgemäß – nicht bedacht: dass man sich niemals selbst vermitteln kann. *Mich* hatte nicht der Zug aus dem Roman nach Auschwitz gebracht, sondern der wirkliche“ (94). Das Schreiben, das Erzählen stand in *Fiasko* schon immer im Zeichen der unaufhebbaren Vermitteltheit. Auf der Ebene der Komposition manifestiert sich das Verhältnis von Leben und Literatur<sup>28</sup> in den Wiederholungen. Die Unvermittelbarkeit des Ichs für sich selbst, wie es die zitierte Stelle bezeugt, lässt die Epik als eine Gattung ansehen, die in den und durch die Strukturen der Vermittlung die Wirklichkeit, aber auch das Ich nur zu wiederholen vermag.

Wer das *Fiasko* bloß als autobiographischen Roman liest, rechnet damit nicht, dass der Name Steinig den Namen einer Figur aus einem früheren Roman zitiert, was seinerseits wiederum nur im Adornoschen Spiel der Wiederholungen lesbar wird. Die Vermitteltheiten, die als ein Spiel der Wiederholungen von Unverstehbarkeit aufgezeigt wurden, haben Auswirkungen auch auf den Namen Steinig. Der Name funktioniert mit den anderen intertextuellen Textpassagen völlig vergleichbar. Der Frage des Autobiographischen im Roman kann also auch von der entgegengesetzten Seite angenähert werden. Steinig, im Gegensatz zu der Sekretärin, liest die Geschichte seines Chefs nicht eindeutig referentiell: „Doch“, anscheinend erinnerte sich Steinig jetzt wieder besser, „ich habe ihm gesagt, daß ich es für eine symbolische Geschichte halte, dennoch sei darin die Glaubwürdigkeit persönlichen Erlebens spürbar“ (352). Die Lesestrategie jener Figur unter-

gräbt die bloß referentielle Lesestrategie, die man meistens als das Wahrzeichen der zu erfüllenden Leseverfahren sehen möchte. Es spricht auch ein anderes Argument dafür, die den Namen Steinig tragende Figur in der Geschichte des Alten nicht sofort und eindeutig mit dem Alten des Rahmenerzählers zu identifizieren. Die Erkenntnis von Steinig, dass das einzige zu schreibende und schreibbare Buch, das ihm eine Identität verleihen könnte, nur eines von den vielen möglichen ist, repräsentiert in der Spiegelstruktur der epischen Komposition auch die Situation des Rahmenerzählers. Die vom Rahmenerzähler berichtete Geschichte des Alten, die davon handelt, wie der Alte seinen Roman schreibt, hat genauso wenig Wirkung auf die Stabilität der Identität vom Alten wie das Schreiben jenes Romans, den der Erzähler im Roman des Alten Steinig schreiben lässt: „Der für ihn einzig mögliche Roman würde zu einem Buch unter Büchern werden, welches das Massenschicksal der anderen Bücher teilt, darauf wartend, daß vielleicht der Blick des raren Käufers darauf fällt“ (442). Die Komposition des Romans, die eine in sich schließende, kreisförmige Struktur aufweist, verleiht den Figuren durch die Schließung keine Identität, sie führt eher zu ihrer Verunsicherung. Der Kreis schließt sich: in einer Reihe von Vermittlungen als Wiederholung des Scheiterns vom identitätsbildenden Vermögen des Schreibens oder von der kunstschaftenden Tätigkeit. Die Struktur des in sich schließenden Kreises vergegenwärtigt in *Fiasko* den Anspruch auf die Vollkommenheit der Form: „Obwohl er noch lebte, hatte er ja sein Leben schon sein Leben nahezu ganz gelebt, und dieses Leben erblickte Steinig plötzlich in weiter Ferne, in Form einer abgeschlossenen, vollständigen Geschichte, über deren Fremdartigkeit er selbst erstaunt war“ (436). Die Vollkommenheit der Form wird also als eine Reihe von Wiederholungen apostrophiert, wodurch Fremdheit nicht aufgehoben werden kann: sie wird vielmehr zur Wiederholung der Fremderfahrung selbst.<sup>29</sup> Die Unabschließbarkeit „– obwohl es kein Ende gibt, da ja – wir wissen schon – niemals etwas zu Ende geht [...]“ (440) und die Zeitlichkeit des Kunstwerks resultiert in der Poetik von Kertész aus der festen, morpheartigen Form, die die unmittelbare Erfahrung der Fremdheit gewährt. Der letzte Abschnitt im Roman des Alten berichtet über das Scheitern der Schreibversuche von Steinig. Ihm gelingt es nicht, den Roman seines Lebens zu schreiben, in dem er sein Leben darstellen würde, wie es auch in der Wirklichkeit war. Der Schluss ist in dem Sinne als Schluss der ganzen Komposition zu verstehen, nämlich als das Scheitern des Rahmenerzählers, der demnach über die Geschichte von Steinig nicht so berichten kann, wie der Alte es geschrieben hat. In *Fiasko* tritt also ein Problem zutage, das sich im Hinblick auf das folgende äußerst wichtig zu sein scheint: Dem vom Rahmenerzähler zitierten Roman kommt durch seine verfestigte Schriftlichkeit derselbe Status zu, wie dem Steinbrocken am Anfang des Romans. Die Problematik seines Zur-Sprache-Bringens oder Vorlesens unterscheidet grundsätzlich nicht von der der Beschreibung des Steinbrockens. Der Text, obwohl unausgesprochen, wird genauso als Bild apostrophiert wie der

Steinbrocken oder als ein Erinnerungsbild. Die unmittelbare Erfahrung der Fremdheit, die im Falle des Steinbrockens seine sprachliche Wiedergabe untergrub, wird in der Sprache selbst lokalisierbar: Die Sprache wiederholt dieses Scheitern im Paradigma ihrer eigenen Fixiertheit. Es muss aber festgestellt werden, dass sich diese Problematik in *Fiasko* nicht als sprachliche Funktion, Spracherfahrung meldet, sondern sich nur als unwiedergebare Wirklichkeit spiegelt.

Ein für den Roman *Kaddisch* charakteristischer Satz lässt sich als Angebot fürs Lesen von *Fiasko* interpretieren: „Aber – ja – wir müssen wenigstens den Willen zum Scheitern haben, wie der Wissenschaftler bei Thomas Bernhard sagt, denn das Scheitern, allein das Scheitern, ist das einzige erfüllbare Erlebnis geblieben, sage ich, und so strebe auch ich nach dem Scheitern, wenn ich schon streben muß, und ich muß sehr wohl streben, denn ich lebe und schreibe und beides ist Streben, das Leben ein eher blindes, das Schreiben ein sehendes Streben, und so ist es ein anderes Streben als das Leben, es strebt vielleicht danach, das zu sehen, wonach das Leben strebt, und daher, das es nichts anderes tun kann, spricht es dem Leben das Leben nach, es wiederholt das Leben, als sei es, das Schreiben, auch Leben, obwohl es das nicht ist, auf ganz grundlegende, unvergleichbare, mehr noch, unvergleichliche Weise nicht ist, somit ist das Scheitern, wenn wir zu schreiben beginnen und über das Leben zu schreiben beginnen, von vornherein gewährleistet“.<sup>30</sup> Man sieht bereits auf den ersten Blick: Was hier scheitert, ist das Schreiben, das die identische Wiederholung des Lebens verspricht, der Erzähler argumentiert sogar für die Unvereinbarkeit der beiden Sachen. Es fragt sich nun, ob die Erkenntnis, dass die beiden unvereinbar sind, sie nicht sofort ähnlich macht? Der Mangel an Vergleichbarkeit, also das Medium ihrer wechselseitigen Vermittlung, scheint doch zu einem positiven Sein zu gelangen, nach dem aus dem *Fiasko* schon bekannten Muster. Ihre Unvergleichbarkeit verursacht die unmittelbar erfahrene Fremdheit des Schreibens, zumindest vom Leben her gesehen, oder die des Lebens, zumindest vom Schreiben her gesehen. Keines von den beiden kann also als Referenz für das andere funktionieren, indem es zugleich das Maß für den Vergleich gibt. Das eigene Sein des Erzählers ist für ihn aber nur in dieser Zwiespalt zu denken. Wenn man Derridas Einsicht vom stetigen Entzug der Metapher als Metapher akzeptiert, indem sie die Unentscheidbarkeit der Referenzpräferenzen aufrecht erhält, dann entdeckt man hier eine ähnliche Struktur mit ähnlichen Konsequenzen. Die Fremdheit als Fremdheit erfährt man nicht einmal in der Drehtür (Paul de Man) des Aufeinanderbeziehens von Leben und Schreiben. Die Metapher ist bei Derrida die Figur der Schaffung von Referenzen und ihrer notwendigen Verstellung, wodurch sie sich immer nur als Metapher von sich selbst erfassen lässt.<sup>31</sup> Aufgrund der Interpretation von *Fiasko* stellt sich jedoch die Frage, ob der Text von *Kaddisch* die Einsichten von Derrida spiegelt. Die Fremdheit würde sich metaphorisieren, wenn sie (im Zuge des unüberwindbaren Zwangs nach Referenz) nicht als Fremdheit, also etwas benennbares, zu erfahren wäre. Allein der

Erzähler stellt ihre Unvermittelbarkeit als „Wiederholung“ ein. Im Prozess der Metaphorisierung wird die Verstellung der Referenzen als Mimesis apostrophiert. Wenn man die Reflexionen im Text auf die Medialität, die Schriftlichkeit vor Auge hält, dann scheidet die Metaphorik, die die Vermittelbarkeit von Leben und Schreiben – nicht zuletzt wegen ihrer ursprünglichen Bildlichkeit – ermöglicht, gerade an der Erfahrung der Materialität der Schrift. Die spätmoderne Erfahrung der Medialität zeigt sich gerade nicht als die Möglichkeit von Intermedialität, also von Vermittelbarkeit. Die sprachliche Metaphorik der Vermittlung wird durch die Erfahrung der Materialität der Medien verunmöglicht. Und dadurch schreiben sich die Texte von Kertész ins Adornosche Paradigma der Fremdheit und Mimesis.<sup>32</sup> Die Setzung der Unvergleichbarkeit durch den Erzähler findet ihren Maß in der Erfahrung der Materialität als in dem sich entziehenden Grund des Vergleichs.

Es scheint in der Tat zu sein, dass die Neuheiten, die im *Fiasko* auf der Ebene der Thematik und Komposition zu finden sind, erst in *Kaddisch* und *Ich – ein anderer* zu komplexen poetischen Verfahren, d.h. zum Zusammenspiel von Intertextualität, Bildlichkeit, Gedächtnis und Materialität des Zeichens werden.

Bei Adorno wiederholt also das Kunstwerk jene Eigenschaft der Wirklichkeit, dass sie im Grunde genommen jedwedem interpretatorischen Zugang verschlossen bleibt, wodurch sie dem Menschen den Akt eines anthropologisch fundierten Mimesis aufzwingt. Die vom Kunstwerk gewährte unmittelbare Erfahrung von Fremdheit und Materialität ermöglicht die identische Wiederholung der Uninterpretierbarkeit von Wirklichkeit. Die Wahrheit der Kunst ist auch in dieser Relation erfassbar. Die erzählerische Grundsituation von *Ich – ein anderer*, aber vielmehr die von *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* macht ein Kopierungsprozess aus, die markierte oder nicht markierte Einfügung von Selbstzitat und übernommenen Textpassagen, der unablässigen Repetition von beiden, dem ständigen Neubeginn von Reden/Schreiben, d.h. den verschiedenen Figuren der Wiederholung.

Auch Kertész führt jene prosapoetische Tradition weiter, die die Praxis der Erzählung durch akzentuierte Formen des Erzählens zu erneuern trachtet. Die Eigenart seiner Werke ergibt sich aber daraus, dass er eine Möglichkeit für die Dominanz des Erzählaktes in der Reflexion auf den Akt des Schreibens oder Notierens selbst entdeckt. Wie es uns die erzählerische Reflexion mitteilt, die Grundsituation der Erinnerung in *Kaddisch* ist auch mit dem Akt des Kopierens früherer Notizen des Erzählers engstens verbunden: „notierte ich damals in mein Notizheft, von wo ich es nun, Jahrzehnte später, in dieses andere Notizheft hier übertrage“ (82). „Ich notierte auch ein paar Zeilen in mein Notizheft über diesen Besuch, von denen ich wiederum ein paar Zeilen in dieses Notizheft hier übertrage“ (126). Diese Situation evoziert zugleich zwei poetische Traditionen. Einerseits die Tradition des sich ständig gestaltenden, aber auch auf sein Nicht-Fertig-Sein-Können ständig reflektierenden Kunstwerkes, wie wir es bei Thomas Bernhard gewohnt sind, andererseits

die Tradition des Kunstwerks, das vollkommen und reflektiert aus Zitaten aufgebaut ist. In *Fiasko* wird die Unabschließbarkeit des Kunstwerks durch das In-Sich-Schließen wechselseitig spiegelnder Konstrukte des Erzählens, also durch Repetition ihrer Ungenügsamkeit gezeigt. In *Kaddisch* sieht Kertész aber unter Redezwang („und all dies von meinem nicht zu besiegenden Redezwang, als sei er ein Horror vacui, getrieben“ 19) und dem damit parallelen Schreibzwang bzw. in den Reflexionen darauf eine Möglichkeit zur Verwirklichung der Idee des unabschließbaren Kunstwerks. Das Gebet, das auch im Titel steht und als Gattungsbestimmung zu lesen ist, wird auch in diesem Kontext verständlich: „Ich verstand kein einziges Wort, doch ich lernte es rasch und zugleich damit die beruhigende Monotonie des Betens, das Zwingende der Wiederholung, diese eigenartige Hygiene, die versäumt zu haben meiner Seele tiefere Wunden schlug als etwa ein versäumtes Zähneputzen ...“ (129). Der Text ist also ein Produkt des Umschreibens von Notizen, die Erinnerungsbilder oder Bruchteile von Gesprächen wachrufen. Im Zuge der Arbeit wird der Erzähler immer mehr dem Akt des Schreibens ausgeliefert: „aber ich halte mit dieser Erörterung inne, weil ich spüre, daß mich die Buchstaben, die Worte mitreißen [...] aber in gewisser Hinsicht lahmer Feder, als stieße sie jemand immer zurück“ (12; 14). Interessanterweise ist hier – ganz im Gegensatz zu den in *Fiasko* gesagten – gerade die zwingende Kraft des Notierens, was dem Erzähler die Erinnerung aufzwingt, eine Kraft, die den linearen Prozess der Übertragung mit der Zufälligkeit der Erinnerung unvereinbar macht. Die epische Struktur erweist sich dadurch als eine Reihe von Neuanfängen der Erinnerung, die immer wieder mit dem „Nein!“ des Erzählers zum Anfang zurückkehrt: „„Nein!“ tobt, heult es in mir, ich will mich nicht erinnern, will nicht, sagen wir, anstelle das hier, in dieser unwirtlichen Gegend, nicht einmal als Mangelware bekannten Madeleines Babybiskuits in die ‚Garzon‘-Beutelteemischung tauchen, wengleich ich mich natürlich erinnern will, nun ja, ob ich will oder nicht, ich kann nicht anders; wenn ich schreibe, erinnere ich mich, muß ich mich erinnern, auch wenn ich nicht weiß, warum ich mich erinnern muß“ (38).

„Wenn es richtig ist, daß diesseits der Metaphysik der Medien der Text der Ort des Gedächtnisses ist: die Vielzahl der Texte in unterschiedlichen Graden intertextuellen Verwobenheit, dann sind es die Modi solcher Intertextualität und die Aggregatzustände der Schriftlichkeit, die interessieren“<sup>33</sup>, schreibt Anselm Haverkamp und veranlasst zur Beachtung des Verhältnisses von Zitieren, Erinnerung und Schreiben. Wie es bereits gezeigt wurde, verspricht das Schreiben eine Wiederholung der Wirklichkeit, wie wir aber erfahren müssen, besteht das Leben selbst zumeist aus einer Reihe von Zufällen: „Soweit die Geschichte, und wenn es auch wahr ist, daß ich mein Leben nicht nur als eine auf den willkürlichen Zufall meiner Geburt folgende Aneinanderreihung weiterer willkürlicher Zufälle sehen möchte, weil das wirklich eine ziemlich unwürdige Betrachtungsweise des Lebens wäre, so möchte ich es aber noch weniger so sehen, als sei alles nur gesche-

hen, damit ich am Leben bleibe“ (58). Demnach ist das Verhältnis von Leben, das nur in Form von Erinnerungsbildern zugänglich ist, und Schreiben nur ein zufälliges. Diese Zufälligkeit haben wir in den kontingenten sprachlichen Fassungen von Erinnerungsbildern erkannt, die sprachlich nicht zu wiedergeben sind. Wenn der Erzähler behauptet, dass das Schreiben für ihn eigentlich das Graben seines eigenen Grabes bedeutet („unter anderem auch die Natur meiner Arbeit sehe, die eigentlich nichts anderes ist als ein Schaufeln, das Weiterschaufeln an jenem Grab, das andere für mich anfangen, in die Luft zu graben“ 42), setzt die zitierte Passage von Paul Celan als textuelles Gedächtnis nicht nur das Bild der Metapher mit dem Bild der Erinnerung gleich, sondern dem geschriebenen Celan-Text selbst. Das Zitat erfüllt eine Doppelfunktion: Einerseits wird damit den vom Text hervorgebrachten Metaphernbildern als dem Gedächtnis des Textes der Status der – für den Erzähler in ihrer Unzugänglichkeit bloß wiederholbaren – Erinnerungsbilder zuerkannt, andererseits wird in der Folge die zitierte Textpassage selbst als Bild, als visueller, räumlicher Gegenstand vorgestellt. Die Zitate sind in einer anderen Textstelle ähnlich deutbar. Hier wird der Erzähler auf ein Bündel von Zitaten aufmerksam: „Zu dieser Zeit erstand auch meine bis heute ständig zunehmende Zitatsammlung, die als Zettelhaufen, von einer Heftklammer zusammengehalten, auch jetzt zwischen den Zetteln auf meinem Tisch herumliegt“ (123). Die Kursivierung der Zitate verstärkt nur ihre visuelle Wahrnehmung. Darum kann man im weiteren den Text von *Kaddisch* als Zitatsammlung bezeichnen, die räumlich und zeitlich abgegrenzten Erinnerungsbilder aufblenden, zumal die Montage der zitierten Texte spiegeln. Ein solches Erinnerungsbild ist die Beschreibung eines Villenviertels: „Ich erinnere mich, daß ich an einem ebensolchen verregneten Montagmorgen plötzlich aufsprang, alles stehen- und liegenließ, meine Arbeit liegenließ und mich auf den Weg in dieses Villenviertel machte, genauer gesagt in das Viertel, das ehemals dieses Villenviertel war beziehungsweise das ich als ehemaliges Villenviertel in Erinnerung hatte“ (125). Die Erinnerungstätigkeit der Gegenwart richtet sich eingeständenermaßen nicht auf die Sache selbst, sie kommt nicht weiter als bis zu einem Bild aus der Vergangenheit. Jetzt kann der sich erinnernde nur über seine einstige Erinnerung Aussagen machen. Und das resultiert nicht aus der sprachlichen Bedingtheit der Erinnerung, sondern aus der Unübersetzbarkeit des damaligen und neuen Erinnerungsbilds ins Sprachliche, d.h. – aus der verkehrten Perspektive – aus der bloß reproduktiven Wiederholbarkeit der Bilder untereinander. Das Bild, das durch Sprache nicht zu interpretieren ist und von der Sprache nur auf eine einzige Weise, nämlich im Medium der Schrift, wiedergegeben werden kann, tritt beim folgenden Erinnerungsversuch offen zutage: „Hier hatten sich die zweitrangigen *Junioren* und die beneideten *Senioren* in den Stunden nachmittäglichen *Silentiums* über ihre Bücher gebeugt“ (127). In der typographischen Hervorhebung (Kursivierung), also in der Anspielung auf die Bildlichkeit der Schrift, macht der Erzähler den einzigen Versuch, der ihm übrig-

geblieben ist, die grundsätzlich nicht wiedergebbare Materialität des Erinnerungsbildes wiederzugeben: die Wiederholung des Bildes durch Bilder.

Die Fremderfahrung des Erzählers ist auch in diesem Paradigma, im Raum des Scheiterns von Vermittelbarkeit, zu platzieren. Der Erzähler sieht seine „Identität“, die Aufhebung seines „Fremdheitsgefühls“ (86; 87) in der Unmöglichkeit, dass er sich selbst erblicken kann. Sich selbst, also seine Fremdheit, seine „In-die-Fremde-Geworfenheit“ (84) identifiziert er jedoch mit einem Erinnerungsbild, mit einem Bild, das im Text mehrmals zurückkehrt: „wie soll ich sagen, ein verblüffender, jedoch lebenslängliche Verblüffung erregender Anblick war, ein Anblick, mit dem ich mich später, wer weiß warum [...] mit diesem Anblick also identifizierte ich mich später manches Mal, so sehr, daß ich schon zu spüren meinte, wie ich, wenn auch nicht ganz *wirklich*, um dieses nichtsagende Wortbild zu gebrauchen, nun, aber doch vom Gefühl her, ich selbst zu dem Erblickten wurde, daß das Erblickte *ich* war“ (30). Dieses Bild stellt eine kahlköpfige Frau vor dem Spiegel dar, die eine Verwandte des Erzählers ist, die aber von ihm ohne Perücke nicht sofort erkannt wird. Das Bild erscheint dem Erzähler, als er in einem Café das Gespräch zweier Fremden belauscht und auf das Wort „Jude“ aufmerksam wird. Später wird auch das Judentum als Identitätslosigkeit mit dem Bild der Verwandten identifiziert: „denn mir bedeutet mein Judentum nichts, genauer gesagt, als Judentum bedeute es mir nichts, als Erfahrung alles; als Judentum: eine kahlköpfige Frau in einem roten Morgenrock vor dem Spiegel“ (116). Die Fremderfahrung des Erzählers zeigt sich zuerst in der Kontingenz der Übertragung zwischen (Erinnerungs)Bild und Wort. Er kann genauso wenig das Ich mit einer bildlichen Instanz gleichsetzen, wie auch das Wort Jude für ihn notwendigerweise das Bild der kahlköpfigen Frau bedeutet. Die Gleichsetzung kann genauer angegeben werden: Das Bild der Frau wird mit dem Bild des Wortes Ich gleichgesetzt. Nur löst sich darin die Fremdheit nicht auf, denn in dieser Art der Funktionalisierung von Bildlichkeit spiegelt sich oder wiederholt sich nur die Kontingenz der Übertragung zwischen dem Wort Jude und dem Bild der Verwandten.

Paul de Man bewertet die Wiederholung als eine Suspendierung der rhetorischen Entscheidungen des Lesers,<sup>34</sup> was auch die grundlegende Figur des Lesens, die Figur der Allegorie, unerkennbar macht. Jene Allegorie, deren Identifizierung sowieso die Erfahrung der Unlesbarkeit verursacht, indem sie ihren eigenen allegorischen Code dekonstruiert. Die Wiederholung wird dadurch zur Wiederholung der Unlesbarkeit selbst und macht die Aufstellung eines Zeitbezugs zwischen den Unlesbarkeiten unmöglich. In der Wiederholung zeigt sich das Lesen als Allegorie seiner eigenen Allegorisierung. Während bei Adorno nach dem Muster des anthropologischen Begriffs der Mimesis – die als eine Sache verstanden wird, die sich die anderen nach eigenem Maß ähnlich macht – die Erinnerung durch die Unmittelbarkeit der Fremderfahrung bei der Konstatierung der eigenen Unmög-

lichkeit stehen bleibt, wird bei de Man nicht mehr die Körpererfahrung des Menschen, sondern die setzende Macht der Sprache als die Instanz genannt, die sich die zu erfassende Wirklichkeit nach eigenem Maß (Heidegger) ähnlich macht.<sup>35</sup> Darum kann de Man schreiben, dass „die Lektüre nicht ‚unsere‘ Lektüre ist, denn sie verwendet nur die sprachlichen Mittel des Textes“.<sup>36</sup> Die Zugänglichkeit oder Unzugänglichkeit von Wirklichkeit betreffend lässt uns der Text in Unsicherheit, denn das Maß der Angleichung (die Möglichkeitsbedingung für Referentialisierbarkeit) wird auch als bloßes rhetorisches Mittel gezeigt. Der Text reproduziert damit nicht die unmittelbare Erfahrung der Fremdheit von Wirklichkeit, sondern die immer schon vermittelte Erfahrung der sprachlichen Fremdheit, die im Spiel von Referentialisierbarkeit und Entzug von Referenz, Phänomenalität und Materialität, Figuration und Defiguration zu ertappen ist. De Man spricht über die Geschichtlichkeit selbst als ein notwendiges Produkt von Figuren, die in der Lektüre reproduziert werden.<sup>37</sup>

Die Hermeneutik nimmt die Unlesbarkeit als eine grundlegende Kategorie der ästhetischen Erfahrung, als ein schon immer als etwas verstandenes, und meint das Moment der Temporalität, die im Konzept des unabschließbaren Kunstwerks erfassbar ist, in der Differenz der als etwas verstandenen Unlesbarkeiten greifbar zu machen. Die Hermeneutik – zumindest die von Gadamer – versteht Mimesis aufgrund des Gedankens von der „Vervielfältigung des Einen“,<sup>38</sup> als die sich steigernde Entfaltung einer Sache (Figal), die die selbst in ihren Differenzen zu sich selbst zu begreifen ist. Mimesis wird dabei zur Figur des schon immer In-der-Vermittlung-Seins der Sache. Obwohl von völlig anderen Voraussetzungen ausgehend, überholen sowohl die Hermeneutik als auch die Dekonstruktion den Horizont von Adorno, indem sie Fremdheit als Figuren der Vermitteltheit nicht mehr nach dem Muster einer vorsprachlichen, anthropologischen Funktion – aus der die Angleichung an die tote Natur resultiert – denken, sondern die sprachliche Vermitteltheit der Körpererfahrung oder der Materialität – auch die des Menschen! – voraussetzen. Der Gedanke von der bildlichen Funktion der Zitate in *Kaddisch*, lässt sich von der Teilhabe von Bild und rhetorischer Sprache an das gemeinsame Medium der Bildlichkeit ausgehend verstehen.<sup>39</sup> Nicht darum kann eine Übersetzung des Bildlichen ins Sprachliche vollzogen werden, weil das Bildliche einen vorgegebenen sprachlichen Inhalt visualisieren würde, sondern weil das Verhältnis von Bild und Sprache – selbstverständlich im Sinne des Mimesisbegriffs der Hermeneutik – das Verhältnis von Name und rhetorischem Bild spiegelt. Dieses Verhältnis von Bild und Sprache wird in *Kaddisch* als das Verhältnis von ausdrücklich geschriebenen, übertragenen Zitaten und dem sie in sich schließenden Textkorpus reproduziert. Die durch Zitate evozierten Bilder erscheinen grundsätzlich in ihrer Unzugänglichkeit, Uninterpretierbarkeit für den Erzähler. Die Uninterpretierbarkeit der in den Texten der Zitate evozierten Bilder wird in die Uninterpretierbarkeit der zitierten Schrift selbst transformiert.

In Haverkamps Interpretation war es Hegel, der beim Funktionieren des Gedächtnisses ein ähnliches Verhältnis zwischen Schrift und Sprache entdeckte. Seit Hegel gilt die Bildlichkeit der traditionell im Medium des Bildlichen vorgestellten Erinnerung auch der Schrift selbst. Für Hegel drückt das Verhältnis von Hieroglyphenschrift und Buchstabenschrift das Verhältnis von Bild und Sprache im allgemeinen aus, denn er sieht die Äußerlichkeit des Zeichens im Verhältnis von Zeichen und Bezeichneten durch die Buchstabenschrift repräsentiert. Das hat eine Rückwirkung auf seinen Bildbegriff, es stattet das Bild für ihn mit Zeichenhaftigkeit aus. Darin, dass die Praxis des Buchstabenschreibens ihre eigene Zeichenhaftigkeit vergessen lässt und sich selbst als Hieroglyphenschrift (als symbolische Einheit von bezeichnetem Bild und geschriebenem Zeichen) versteht, enttarnt sich die visuelle Wahrnehmung als ein Verstehensprozeß, der in dem Sich-Aufeinanderbeziehen von Zeichen und Bezeichnetem seinen Platz hat. Beide, bildliche Wahrnehmung und sprachliches Verstehen, werden also im Paradigma der Schrift gedacht. Erst mit dem Finden dieses Mediums lässt sich eine Vermittlung zwischen den beiden Sphären denken. Dass die Erinnerung bildlich funktioniert, erscheint plötzlich als eine von der Sprache notwendig gemachte Metapher. „Es handelt sich um Merkbilder, deren Identifizierung im Raum des Gedächtnisses quasi bildlich, deren Markierung quasi schriftlich funktioniert, deren widersprüchliche Metaphorisierung aber jedenfalls in der Äußerlichkeit des Benennens verharrt.“<sup>40</sup>

Während Kertész die Reflexion der Medialität von Literatur – wie wir versucht haben es zu zeigen – als poetisches Wirkungsmittel ausmünzt, bleibt er jedoch im Paradigma von Adorno, indem er das Ästhetische in der unmittelbaren Wahrnehmung des Sinnlichen begründet sieht. Bei ihm wird die Boehmsche Verkehrbarkeit/Übersetzbarkeit nicht mehr im Gegensatzpaar von Bildlichkeit der Zitate und interpretierender Sprache gedacht. Bei Kertész lässt sich die Reflexion von Bild und Sprache vielmehr in der Form – die im Zeichen der Idee des geschlossenen Kunstwerks gestaltet ist –, in dem bloß mimetischen Akt (Adorno) zwischen Buchstaben oder geschriebenen Texten vorstellen. Da ist eine Erfahrung der Medialität des Textes miteingegriffen. Die Vermittlung scheidet irgendwo zwischen der Schriftlichkeit, die die unzugängliche Bildlichkeit der Zitate repräsentiert, und der Sprache, die dies zu deuten versucht und die sich stets in Aufzeichnungen im Notizbuch verwandelt.

Wie es bereits bei Adorno angesprochen wurde, wird die metaphysische Todeserfahrung und deren symbolische Deutung wegen der Beraubtheit des individuellen Todes unhaltbar. Der Gedanke von einer anthropologischen Körpererfahrung als die unmittelbare Erfahrung von Fremdheit wird maßgebend sein in der Theorie von Adorno auch hinsichtlich der Leistung des Ästhetischen. Hält man den Text des literarischen Kunstwerks für den Ort des Gedächtnisses, hebt es selbst – in unserem Falle – in der reproduktiven Wiederholung der Fremdheit seinen äs-

thetischen Charakter auf. Aus der Sicht der Kulturwissenschaften verlieren die Texte ihr Vermögen, als symbolische Orte des Gedächtnisses zu funktionieren, da kollektives und persönliches Gedächtnis in dem entworfenen Vermittlungsvorgang einander nicht decken würden, sie können höchstens ihre gegenseitige Ungenügsamkeit repetieren.<sup>41</sup> Diese Art von Fremderfahrung bringt die Reflexion auf die Medialität der Texte mit. Möchte man die Texte von Kertész in einem literaturhistorischen Kontext deuten, so könnte für sie ein Platz – nach den von Scherpe vorgeschlagenen Kategorien – in der Zwiespalt von unmittelbar dargestellter Fremdheit und Reflexion der Medialität von Literatur gefunden werden. Einerseits nimmt Kertész in Fragen Ästhetik und Historie wie Folgt Stellung: „Hier steckt nämlich die große Paradoxie, das *contradictio in adiecto*; da vom Holocaust, dieser unbegreifbaren und unübersehbaren Realität, läßt sich nur mit Hilfe der ästhetischen Imagination eine reale Vorstellung gewinnen“, andererseits argumentiert für die Unmöglichkeit von Vermittlung: „Es tritt auch aus seinen Berichten hervor, daß das größte Entsetzen, das gewaltigste Grauen widersteht letztendlich jeder literarischen Vermittlung“.<sup>42</sup>

Wenn man weiterhin bei diesen Kategorien bleibt, dann erreicht der Prozess der Herausbildung des postmodernen „ästhetischen Bewusstseins“ – dem eher die Destruktion des ästhetischen Bewusstseins entspricht – seinen Höhepunkt, wo die Reflexion der Medialität, und aus der Sicht der Literaturwissenschaft: die Reflexion der Bildlichkeit und Sprachlichkeit, das Adornosche Konzept der Fremdheit hinter sich läßt. Diese Reflexion – die Fremdheit immer nur in Vermittlungsstrukturen denkt – hat eine Auswirkung auf den Körperbegriff der philosophischen Anthropologie, die die sprachlich vermittelte Verfassung des Verhältnisses zu unserem Körper behauptet. Diese Reflexion bestimmt aber weitgehend das Denken über die visuelle Wahrnehmung und denkt das Kunstwerk als ein Phänomen, das sich die Dinge nach eigenem Maß angleicht, innerhalb des Paradigmas vom Sprachlichen.

### Anmerkungen

1. Klaus R. Scherpe: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs. In: Andreas Huyssen – Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1997. S. 270–301. Hier: S. 280. Die Frage stellt sich, ob es zu einem wirklichen Dialog zwischen Sozialwissenschaften und Ästhetik gekommen ist. Wahrscheinlich kann keine Rede davon sein, denn das Ästhetische behält im Versprechen seiner eigenen Erfüllung seine Geschichtlichkeit nicht bei. Gadamer stellt dagegen die Erfahrung des historischen Selbstverständnisses im Paradigma der ästhetischen Erfahrung, wodurch die phänomenologische Struktur selbst ein Garant der Geschichtlichkeit des Ästhetischen wird. Was das neue, ästhetische Bewusstsein bei Scherpe anbelangt: Gadamer kündigt mit der Einführung des Begriffs der ästhetischen Nichtunterscheidung das Programm der Destruktion des ästheti-

- schen Bewusstseins an, das sogar als ein neuer, geschichtlicher Konstrukt vom Ästhetischen zu verstanden ist, der sich den neuen – postmodernen – Bedingungen unseres historischen Selbstverständnisses anpasst.
2. Scherpe: Dramatisierung und Entdramatisierung... S. 291.
  3. Scherpe: Dramatisierung und Entdramatisierung... S. 296. Scherpe zitiert aus einem Interview mit Baudrillard: Die Fatalität der Moderne. Interview mit Jean Baudrillard. In: Gerd Bergfleth (Hg.): *Zur Kritik der palavernden Aufklärung*. München, Matthes & Seitz, 1984. S. 11.
  4. Th. W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: *Prismen. Gesammelte Schriften* 10/1. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977. S. 11–30. Hier: S. 30. Adorno berichtigt später seine eigene These: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr schreiben.“ In: *Negative Dialektik. Gesammelte Schriften* 10/2. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977. S. 355.
  5. János Weiss: *Az esztétikum konstrukciója Adornonál*. Budapest, Akadémiai, 1995. S. 179.
  6. Vgl. dazu Th. W. Adorno: Der Essay als Form. In: Ders.: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften* 11. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, S. 9–33.
  7. Weiss: *Az esztétikum...* S. 182 u. 184.
  8. Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995. S. 171.
  9. „Moderne ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete“. Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 39.
  10. Th. W. Adorno–M. Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971. S. 31 u. 161.
  11. Vgl. dazu Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 69.
  12. Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 363.
  13. Vgl. dazu Gunter Gebauer–Christoph Wulf: *Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992. S. 389–404. Hier: S. 391 ff.
  14. Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 384 u. 366; „Schlecht ist Kunst im technischen Zeitalter, wo sie über es als gesellschaftliches Verhältnis, die universelle Vermittlung täuscht“ (430).
  15. „Die Erinnerungsspur der Mimesis, die jedes Kunstwerk sucht, ist stets auch Antezipation eines Zustands jenseits der Spaltung zwischen dem einzelnen und den anderen. Solches kollektive Eingedenken in den Kunstwerken ist aber nicht khoris vom Subjekt, sondern durch es hindurch; in seiner idiosynkratischen Regung zeigt die kollektive Reaktionsform sich an.“ Adorno: *Ästhetische Theorie*. S. 198.
  16. Gebauer–Wulf: *Mimesis*. S. 394.
  17. Adorno: *Negative Dialektik*. S. 363 u. S. 355–365. Nach Adorno stammt die Unverstehbarkeit von Auschwitz daraus. Auschwitz als der unmittelbare Ausdruck des Bösen im Menschen erscheint jenseits der Grenze jedweder Interpretierbarkeit. (Vgl. dazu Hans Robert Jauß: Das Verstehen von Geschichte und seine Grenzen. In: Ders.: *Probleme des Verstehens*. Stuttgart, Reclam, 1999. S. 188–210. Hier: S. 210.) Zoltán Kulcsár-Szabó beruft sich auch auf Jauß, wo er in der Todeserfahrung, die nur als die Erfahrung des Todes von einem Anderen verstehbar ist, die anthropologische Grenze der Mittelbarkeit oder Austauschbarkeit dessen sieht, was der Wechselseitigkeit des Verstehens zugrunde liegt. (Zoltán Kulcsár-Szabó: *Esztétikai identifikáció, szublimáció, katarzis*. In: *Jelenkor* 18 (2000) Dezember, S. 1234–1247. Hier: S. 1243.)
  18. Th. W. Adorno: Erziehung nach Auschwitz. In: Ders.: *Stichworte. Gesammelte Schriften* 10/2. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977. S. 674–690. Hier: S. 684.
  19. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*. S. 17. Vgl. dazu Michel Foucaults Gedanken über die Selbsterhaltungsmechanismen der Diskurse. Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main, Fischer, 1997.

20. Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1977. S. 39 ff. (Hervorh. im Original.)
21. Vgl. dazu Primo Levi: *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München, Hanser, 1990. S. 129–151.
22. Vgl. dazu Primo Levi: *Die Untergegangenen...* S. 106–128.
23. Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. S. 149.
24. Vgl. dazu Péter Szirák: *Folytonosság és változás*. Debrecen, Csokonai, 1998. S. 83. Szirák zitiert aus: Tamás Molnár Gábor: Fikcióalkotás és történelemszemlélet. *Alföld* 1996/8. S. 57–71. Hier: S. 66.
25. Imre Kertész: *Fiasko*. Berlin, Rowohlt. 1999. S. 92. f. (Aus dem Ungarischen von György Buda u. Agnes Relle) Die im Folgenden in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.
26. Péter Szirák: *Folytonosság és változás*. S. 86. (Hervorh. im Original.)
27. Vgl. dazu Jaques Derrida: Der Entzug der Metapher. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Die Paradoxe Metapher*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998. S. 197–234.
28. Vgl. dazu Imre Kertész – Péter Esterházy: *Jegyzőkönyv – Élet és irodalom*. Budapest, Magvető – Századvég, 1993.
29. „Doch was soll der Künstler tun, der, schon aufgrund des besonderen Wesens der Kunst, mit einem bleibenden Stoff arbeiten muß? Wenn nichts anderes, so wird gewiß diese Forderung ihn früher oder später dazu bringen, sich der Wirklichkeit der ihn umgebenden Welt zu stellen. Er muß diese Wirklichkeit, aus der er ein der Vergänglichkeit trotzendes Werk schaffen will, notwendigerweise aus peiniger Nähe in Augenschein nehmen.“ Imre Kertész: *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1999. S. 76.
30. Imre Kertész: *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*. Berlin, Rowohlt, 1992. 61. (Aus dem Ungarischen von György Buda.) Die im Folgenden in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.
31. Derrida: *Der Entzug der Metapher*. S. 227–232.
32. „Die Mimesis der Kunstwerke ist Ähnlichkeit mit sich selbst.“ (159). „Ahmt das mimetische Verhalten nicht etwas nach, sondern macht sich selbst gleich, so nehmen die Kunstwerke es auf sich, eben das zu vollziehen“ (169). „wie Kirkegaard es ausdrückte: was ich erbeute, sind Bilder. Kunstwerke sind deren Objektivationen, die von Mimesis, Schemata von Erfahrung, die den Erfahrenden sich gleichmachen“ (427).
33. Anselm Haverkamp/Renate Lachmann: Text als Mnemotechnik – Panorama einer Diskussion. In: A. Haverkamp – R. Lachmann: *Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991. S. 9–21. Hier: S. 13. Haverkamp sieht in einem anderen Aufsatz in der Anagramme als der primitivsten Form von Intertextualität das Paradigma der Medialität der Schrift, eine Gesetzmäßigkeit also, die das eigene Gedächtnis der Texte bestimmt, die nicht mehr als bloße Repräsentation von Rede verstanden ist. Er sieht gerade in den medialen Bedingungen jene Leistung der Kunst, in der Freisetzung der Frage nach der in der Wahrheit notwendig verborgenen Methode ans Tageslicht zu fördern. Die Anagramme als das „ursprünglichste Paradigma des Gedächtnisses der Texte“ erinnert an die mediale Zugänglichkeit der Sache und daran, dass die Übersetzbarkeit von Bild und Sprache nicht eindeutig ist. Dadurch können die willkürlichen Übertragungen von der Tropologie in die Anthropologie gezeigt werden. Vgl. dazu Anselm Haverkamp: Die Gerechtigkeit der Texte. In: A. Haverkamp – R. Lachmann: *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München, Fink, 1993. S. 17–27. Hier: S. 19 ff.
34. Vgl. dazu Zoltán Kulcsár-Szabó: Intertextualitás és a szöveg identitása. In: Ders.: *Az olvasás lehetőségei*. Budapest, JAK-Kijárat, 1997. S. 5–13. Hier: S. 9.

35. Über die Unumgehbarkeit dieser Gleichmachung schreibt auch schon Nietzsche. Vgl. dazu Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. (Hg. v. G. Colli u. M. Montinari.) 1. Bd. Berlin/New York, dtv – de Gruyter, 1980. S. 873–890.
36. Paul de Man: Semiologie und Rhetorik. In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988. S. 31–51.
37. Vgl. dazu Paul de Man: Epistemologie der Metapher. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996. S. 414–437.
38. Béla Bacsó: *Írni és felejteti*. Budapest, Kijárat, 2001. S. 92–110.
39. Vgl. dazu Gottfried Boehm: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: Gottfried Boehm–H.-G. Gadamer (Hg.): *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978. S. 444–471.
40. Anselm Haverkamp: Auswendigkeit. Das Gedächtnis der Rhetorik. In: A. Haverkamp–R. Lachmann: *Gedächtniskunst*. S. 25–52. Hier: S. 37–42 u. 40.
41. Vgl. dazu Aleida Assmann: *Das Gedächtnis der Orte*. DVjS 68 (1994) Sonderheft: *Figur und Bild*. S. 17–35.
42. Imre Kertész: Az Auschwitzban rejülő kegyelem. In: *A pillanatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt*. Budapest, Magvető, 1998. S. 210 f. und Köszönet egy díjért. In: Ders.: *A pillanatnyi csend...* S. 166. (Meine Übersetzungen – P. K.)