

Semiotische Probleme des Schreibens über Konzentrationslager Primo Levi und Jorge Semprún

Einleitung

Nicht zu Unrecht wird häufig gesagt, dass es im Grunde unmöglich sei, die Wirklichkeit der Konzentrationslager darzustellen. Es handle sich um eine unaussprechliche und unverständliche Realität, die mithin nicht repräsentierbar sei. Für den Historiker besteht das Problem in der Differenz zwischen der äußeren Sichtweise, der des Beobachters, und der inneren Sichtweise, der der Opfer. Eine historiographische Analyse oder eine statistische Auflistung macht das Leiden der Opfer nicht zugänglich. Was die Literatur betrifft, so liegt das Problem in der Kollision zwischen den Anforderungen der Fiktion und denen der historischen Wahrheit. Laut Elie Wiesel ist ein Roman über Auschwitz entweder kein Roman, oder aber er handelt nicht von Auschwitz.¹

Dennoch ist die Zahl der literarischen und nichtliterarischen wie auch der historiographischen Dokumente und Zeugnisse enorm und nimmt immer weiter zu. Die Untersuchungen, die etwa Peter Kuon und seine MitarbeiterInnen in Salzburg an den Zeugnissen von Mauthausenüberlebenden durchführten, weisen auf ein tiefes Bedürfnis der Überlebenden nach Kommunikation hin, unabhängig von ihrem literarischen Talent.² Das Buch von Thomas Taterka, *Dante Deutsch*, enthält eine Liste von Hunderten von Erinnerungstexten.³ Das Schreiben über die Lagererfahrung hat daher einen zutiefst paradoxen Charakter: Es ist unmöglich und scheint gleichzeitig unvermeidlich zu sein.⁴ Es ist davon auszugehen, dass dieser paradoxe Charakter in den Texten selbst, in ihrer semiotischen Ver-

1 Elie Wiesel, »Plädoyer für die Überlebenden«, in: ders., *Jude heute. Erzählungen, Dialoge, Essays*, Wien 1987, S. 183–216, hier S. 203.

2 Die Ergebnisse dieses Forschungsprojekts hat Peter Kuon in einer Monographie zusammengefasst: *L'Écriture des revenants. Lectures de témoignages de la déportation politique*, Paris 2013.

3 Vgl. Thomas Taterka, *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin 1999, S. 194–207.

4 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. 343–363, derzufolge die Tatsache, überlebt zu haben, die Betroffenen dazu antreibt, zu schreiben, um von ihrer singulären Erfahrung Zeugnis abzulegen: »La radicalité génocidaire et sa visée raciale, en particulier, placent les témoins dans une situation singulière: les membres de la collectivité visée ont la certitude d'être tous destinés à mourir – ou de

fasstheit, zum Ausdruck kommt. In diesem Aufsatz möchte ich einige der semiotischen Probleme erörtern, die sich denjenigen stellen, die über das Lager schreiben. Literarische Texte sind ein privilegiertes Forschungsgebiet, da sie eine ganze Skala von Problemen enthalten, aber auch Lösungen vorschlagen; ich werde mich daher hauptsächlich auf sie beziehen.

1. Semiotische Grundlagen

Aus semiotischer Sicht ist jeder Signifikant radikal verschieden von seiner Bedeutung und auch von der Welt der Objekte. Etwas (*aliquid*), das heißt ein Signifikant, steht für etwas anderes (*stat pro aliquo*), das heißt für die Bedeutung des Signifikanten oder seinen Referenten.⁵ Diese radikale Differenz des Zeichens ist für das Funktionieren der symbolischen Kommunikation notwendig. Wenn es diesen Unterschied nicht gäbe, könnte man das Zeichen und die bezeichnete Sache verwechseln, das Zeichen könnte die Sache ersetzen, anstatt sie darzustellen. Dies hätte eine beunruhigende, im Freud'schen Sinne unheimliche Wirkung, wie zum Beispiel in dem fantastischen Roman *La invención de Morel* (1940) des argentinischen Schriftstellers Adolfo Bioy Casares.⁶ Einige der Figuren, die darin vorkommen, wurden eine Woche lang gefilmt, und dieser Film wiederholt sich seitdem endlos. Die Simulation ist perfekt, da die gefilmten Charaktere vollständig, das heißt nicht nur visuell und akustisch, sondern auch in ihrer olfaktorischen, taktilen und geschmacklichen Dimension wiedergegeben werden. Um sich in perfekte Simulakren zu verwandeln, mussten die Figuren jedoch sterben. Dies lässt sich als Allegorie für die Einsicht deuten, dass es keine perfekte Reproduktion gibt oder dass, wenn es sie gäbe, sie die Realität zerstören würde.

Nun zeigt uns das Beispiel von Bioy Casares, dass man in der Literatur oft versucht, das, was Ferdinand de Saussure die Arbitrarität des Zeichens

survivre par miracle – et de mourir *pour rien*. S'ils survivent, c'est alors pour écrire.« (S. 343, Hervorh. im Text) (Die genozidale Radikalität und insbesondere die rassistische Stoßrichtung bringen die Zeugen in eine singuläre Lage: Die Mitglieder der anvisierten Gruppe haben die Gewissheit, dass sie alle dazu bestimmt sind zu *sterben* – oder durch ein Wunder zu überleben – und zwar *ohne jeden Grund*. Wenn sie überleben, so müssen sie also schreiben.)

5 Vgl. Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (1934), Stuttgart 1965, S. 40–42.

6 Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, in: *La invención de Morel. El gran Serafín*, hg. v. Trinidad Barrera, Madrid 1984, S. 85–186.

genannt hat, zu ignorieren oder darüber hinauszugehen.⁷ Morels Erfindung versucht, die semiotische Differenz aufzuheben; aus diesem Grund kann sie als Allegorie des literarischen Textes betrachtet werden. Eine wichtige Tendenz der Literatur, und insbesondere der Poesie, ist es nämlich, Zeichen schaffen zu wollen, die nicht arbiträr, sondern quasi natürlich und deshalb motiviert sind. Bekanntlich können wir mit Charles S. Peirce drei Arten von Zeichen unterscheiden: symbolische, indizielle und ikonische.⁸ Die Literatur beschäftigt sich – mehr als andere Formen des sprachlichen Ausdrucks – mit ikonischen Zeichen und versucht, Makrozeichen zu schaffen, deren Beziehung zur Bedeutung nicht arbiträr erscheint, sondern motiviert, das heißt ikonisch, auf Ähnlichkeit beruhend.⁹ Um dieses Ziel zu erreichen, macht sich die Literatur die Interaktion aller Sprachebenen zunutze, sodass das, was auf der semantisch-lexikalischen Ebene gesagt wird, auf phonetischer, syntaktischer und morphologischer oder pragmatischer Ebene wiederholt oder verstärkt wird.¹⁰ Das Ergebnis ist, dass der poetische Ausdruck in seiner Komplexität Dinge sagen kann, die anderweitig nicht gesagt werden könnten. Der Soziologe Niklas Luhmann hat also nicht Unrecht, wenn er schreibt, dass Kunst und Literatur durch die Kopplung von Wahrnehmung und Kommunikation das Unbeobachtbare sichtbar machen können.¹¹

2. Paradoxe Kommunikation

Angesichts dessen ist es verständlich, wenn Überlebende der NS-Verfolgung, ob sie nun – wie Primo Levi und Jorge Semprún – direkte

7 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), hg. v. Tullio de Mauro, Paris 1972, S. 100–102.

8 Charles S. Peirce, *Elements of Logic* (1932), in: ders., *Collected Papers*, hg. v. Charles Hartshorne/Paul Weiss, Bd. 2, Cambridge (Mass.) 1965, S. 129–173.

9 Die poetische Sprache ist also Ausdruck eines sekundären Kratylysmus. Zur Geschichte des Kratylysmus siehe Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris 1976.

10 Vgl. Thomas Klinkert, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin ⁵2017, S. 171–222.

11 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 82f. Kunst ist eine Form der Kommunikation, die auf Wahrnehmung basiert. Sie ermöglicht die strukturelle Kopplung zweier Phänomene, die sich normalerweise gegenseitig ausschließen: Kommunikation und Wahrnehmung. Um diese Kopplung zu erreichen, nutzt der künstlerische Text die Interaktion aller sprachlichen Ebenen und schafft komplexe Formen, die eine aktive und intensive Wahrnehmung provozieren (was die russischen Formalisten »Deautomatisierung« nennen).

oder – wie Paul Celan¹² und Georges Perec – indirekte Zeugen waren, versucht haben, eine unaussprechliche Realität wie die der Konzentrationslager auszudrücken, indem sie sich der Literatur bedienten. Wenn sie nicht direkt sagen konnten, was sie zu sagen hatten, konnten sie sich poetisch-literarische Verfahren wie Allegorie, Zitat, die Erzähltechniken des modernen Romans wie zum Beispiel die Fragmentierung der Chronologie, die Überlagerung verschiedener zeitlicher Ebenen und Sprechakte, Intertextualität oder Montage zunutze machen. Natürlich ist auch die Literatur nicht in der Lage, das Monströse einer Realität für diejenigen erfahrbar werden zu lassen, die diese Realität nicht selbst erlebt haben. Man kann kein Simulakrum, kein Surrogat für das Lager erschaffen; aber man kann bestimmte Ideen formulieren, die im nichtliterarischen Diskurs nur schwer zum Ausdruck gebracht werden können. Selbstverständlich kann sich auch der literarische Diskurs dem Paradoxen nur annähern. Um dieses Problem zu veranschaulichen, werde ich eine Passage aus Jorge Semprún (1923–2011) autobiographischem Roman *L'Écriture ou la vie* zitieren.¹³ In diesem Roman wird von einem Gespräch berichtet, das einige Überlebende nach ihrer Befreiung aus dem Lager Buchenwald im April 1945 führten. Die Gesprächspartner fragen sich, wie die Überlebenden ihre Erfahrungen bezeugen können. Einer der befreiten Gefangenen sagt, dass die »essentielle Wahrheit der Erfahrung« nur durch »das Künstliche eines Kunstwerks« vermittelt werden könne. Nur, ein solches Kunstwerk existiere nicht; es sollte daher erfunden werden, was aber unmöglich erscheine:

Le cinéma paraît l'art le plus approprié, ajoute-t-il. Mais les documents cinématographiques ne seront sûrement pas très nombreux. Et puis les événements les plus significatifs de la vie des camps n'ont sans doute jamais été filmés... De toute façon, le documentaire a ses limites, infranchissables... Il faudrait une fiction, mais qui osera? Le mieux serait de réaliser un film de fiction aujourd'hui même, dans la vérité de Buchenwald encore visible... La mort encore visible, encore présente. Non pas un documentaire, je dis bien: une fiction... C'est impensable...¹⁴

12 Bezüglich der Frage, ob es die poetische Sprache vermag, eine nicht darstellbare Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen, vgl. Thomas Klinkert, »Un noyé pensif dans la mer du poème. Paul Celan traduit/rencontre Rimbaud«, in: Thomas Klinkert/Hermann H. Wetzel, *Traduction = Interprétation. Interprétation = Traduction. L'exemple Rimbaud*, Paris 1998, S. 123–155.

13 Jorge Semprún, *L'Écriture ou la vie*, Paris 1994. (Der aus Spanien stammende Autor schreibt seinen Namen in Frankreich ohne Akzent.)

14 Ebd., S. 138.

Das Kino scheint die geeignetste Kunstform zu sein, fügt er hinzu. Aber es wird gewiss nicht viel Filmmaterial geben. Und dann sind die wichtigsten Ereignisse im Leben der Lager wahrscheinlich nie gefilmt worden... Jedenfalls hat das Dokumentarische seine unüberwindbaren Grenzen... Es würde eine Fiktion erfordern, aber wer wird es wagen? Am besten wäre es, gleich heute, in der noch sichtbaren Wahrheit von Buchenwald einen Spielfilm zu drehen... Der Tod ist immer noch sichtbar, immer noch präsent. Nicht etwa einen Dokumentarfilm, habe ich gesagt, sondern eine Fiktion... Es ist undenkbar...

Eine Fiktion («un film de fiction») in der Wirklichkeit («dans la réalité de Buchenwald encore visible») – darauf lässt sich die Idee des von Semprún zitierten Zeugen kondensieren.¹⁵ Um die Realität der Lager zu vermitteln, scheint es mithin erforderlich, paradoxe Kommunikationsmittel zu benutzen. Solche paradoxen Kommunikationsmittel sind die Kunst, das Kino, die Literatur, die eine künstliche und fiktive Realität schaffen, die indes plausibel und homolog zur Alltagswirklichkeit erscheint. Sie kopieren nicht die Realität, sondern stellen sie nach. Sie sind nicht Realität, sondern geben vor, es zu sein. Im besten Fall kann also ein Text, der das Lager authentisch bezeugt, ein großer literarischer Text sein. Dennoch müssen diejenigen, die die Realität der Vernichtung und Erniedrigung in den Konzentrationslagern vermitteln wollen, bestimmte semiotische Probleme lösen, auf die ich im Folgenden eingehen werde.

3. Hindernisse der Darstellung

Man kann sagen, dass es drei Hindernisse gibt, mit denen die Überlebenden, die die Geschichte des Lagers erzählen wollten, konfrontiert waren: das Trauma, das sie erlitten haben; das mangelnde Interesse derer, die das Lager nicht selbst erlebt hatten, was vor allem nach dem Krieg durch die Dringlichkeit anderer Probleme bedingt war; das Fehlen einer angemessenen Sprache, um diese Erfahrung zu vermitteln.

Wenn wir diese drei Hindernisse in semiotische Begriffe übersetzen wollen, können wir sagen, dass drei der von Jakobson definierten Sprach-

15 Vgl. die Diskussion über das problematische Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit/Authentizität im Kontext der Lagerliteratur bei Thomas Taterka, *Dante Deutsch*, S. 147–161. Einerseits kann das Wissen über die Realität der Lager nie endgültig und vollständig sein. Andererseits unterschied sich die Welt der Lager so sehr von der Außenwelt, dass es ein Fehler wäre, Lagertexte mit »der Wirklichkeit« vergleichen und an ihr messen zu wollen (S. 159).

funktionen¹⁶ beeinträchtigt oder blockiert sind: die *expressive Funktion*, da der durch sein Trauma gehemmte Sender nicht sprechen kann; die *referentielle Funktion*, da Sender und Empfänger nicht auf einen gemeinsamen Kontext verweisen können; die *metasprachliche Funktion*, da die Wörter außerhalb und innerhalb des Lagers nicht dasselbe bedeuten. Es ist daher notwendig, eine neue Sprache zu finden, die die gelebte Erfahrung vermitteln kann, und diese Sprache bedient sich oft der *poetischen Funktion*.

3.1 Die expressive Sprachfunktion: Trauma, Verdrängung, Rückkehr des Verdrängten

Was die expressive Funktion betrifft, so kann der traumatisierte Überlebende oftmals nicht sprechen, und die Verdrängung ist für ihn die einzige Lösung. Hier sei beispielhaft das Zeugnis eines Regensburger Juden, Otto Schwerdt (1923–2007), genannt, der nach Auschwitz und Theresienstadt deportiert wurde und mehr als fünfzig Jahre nach der Befreiung 1998 ein Buch veröffentlichte, in dem er zum ersten Mal über seine wahren Gefühle spricht, die er lange Zeit verborgen gehalten hatte:

Ich wählte den einzig möglichen Weg für mich, die Verdrängung. Ich schob die Erinnerungen an meine Erlebnisse während dieser dunklen Zeit weit weg von meinem Innersten. Bevor es zu sehr schmerzte, machte ich Halt. Ich erzählte denen, die mich fragten, in welchem Konzentrationslager ich war und daß dort die grausamsten Dinge passierten. Über meine Gefühle, die ich damals empfand, über meine Gefühle, die ich empfinde, wenn ich mich daran erinnere, über meine Ungewißheit, wie mich das Erlebte verändert haben könnte – darüber sprach ich nicht.¹⁷

Die Verdrängung schützt den traumatisierten Überlebenden und hilft ihm, weiterzuleben. Aber mit der Zeit scheint das Gesetz des Schweigens weniger unerbittlich zu werden. Viele Zeugen haben das Bedürfnis, nach einer gewissen Zeit des Schweigens über ihre Erfahrungen zu sprechen, wie zum Beispiel Jorge Semprún. Er berichtet, wie er unmittelbar nach der Befreiung Versuche unternommen habe, zu schreiben, dabei aber bald gemerkt habe, dass das Schreiben sein Leben bedrohe: »Tel un cancer lu-

16 Roman Jakobson, »Linguistics and Poetics« (1960), in: ders., *Selected Writings*, hg. v. Stephen Rudy, Bd. 3: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Den Haag/Paris/New York 1981, S. 18–51.

17 Otto Schwerdt/Mascha Schwerdt-Schneller, *Als Gott und die Welt schliefen*, Viechtach 1998, S. 11f.

mineux, le récit que je m'arrachais de la mémoire, bribe par bribe, phrase après phrase, dévorait ma vie«. ¹⁸ Deshalb gab er das Schreiben auf, um sich dem politischen Kampf gegen den spanischen Diktator Franco zu widmen. Es war eine Wahl zwischen Schreiben und Leben, zwischen Erinnerung und Amnesie. »Il me fallait choisir entre l'écriture et la vie, j'avais choisi celle-ci. J'avais choisi une longue cure d'aphasie, d'amnésie délibérée, pour survivre«. ¹⁹ Aber Anfang der Sechzigerjahre holt ihn die Vergangenheit wieder ein und beendet die Amnesie. Semprún trifft einen Mauthausen-Überlebenden, Manuel A., der ihm von seinen Erfahrungen im Lager erzählt, aber auf eine Art und Weise, die Semprún so falsch und verzerrt erscheint, dass er zutiefst frustriert ist: »C'était désordonné, confus, trop prolixe, ça s'embourbait dans les détails, il n'y avait aucune vision d'ensemble, tout était placé sous le même éclairage. C'était un témoignage à l'état brut, en somme: des images en vrac. Un déballeage de faits, d'impressions, de commentaires oiseux«. ²⁰ Es fehlen Form und Struktur, und deshalb weckt die Erzählung nicht Semprúns Interesse. Aber die Tatsache, dass er – durch die Erinnerungen eines anderen – mit der Realität des Lagers konfrontiert wird, löst seine eigene Erinnerung aus. Zum ersten Mal seit 15 Jahren träumt er wieder von dem Schnee in Buchenwald. Die Verdrängung ist vorbei, die Vergangenheit taucht wieder auf, und das Schreiben kann, ja es muss beginnen. Es besteht für Semprún die dringende Notwendigkeit, das auszudrücken, was Manuel A. nicht ausdrücken konnte. Aber es war notwendig gewesen, eine Zeitspanne verstreichen zu lassen, in der sich die Erfahrung untergründig so verwandeln konnte, dass sie erzählbar wurde.

18 Semprun, *L'Écriture ou la vie*, S. 204. (Wie ein leuchtender Krebs verschlang die Erzählung, die ich Stück für Stück, Satz für Satz meiner Erinnerung entriss, mein Leben.)

19 Ebd., S. 205. (Ich musste zwischen Schreiben und Leben wählen, ich hatte Letzteres gewählt. Ich hatte mich für eine lange Phase der Aphasie entschieden, der freigewählten Amnesie, um überleben zu können.)

20 Ebd., S. 249. (Es war zusammenhanglos, durcheinander, zu redselig, es verhedderte sich in Einzelheiten, es fehlte eine Gesamtperspektive, alles war gleich hell beleuchtet. Es war kurz gesagt ein Zeugnis in Rohform: ein Haufen von Einzelbildern. Er hatte Fakten, Eindrücke und überflüssige Kommentare einfach so ausgekippt.)

3.2 Die referentielle Sprachfunktion: das Fehlen eines gemeinsamen Kontextes

Das zweite Problem ist das des Publikums und der referentiellen Sprachfunktion. Um die Tragweite dieses Problems zu verstehen, ist es nützlich, die literarische Produktion der Nachkriegszeit im Allgemeinen zu betrachten. In Italien etwa waren die 1940er Jahre diejenigen des Neorealismus. Neorealistische Romane und auch neorealistisches Kino beziehen sich auf eine kollektive historische Erfahrung. Alle Italiener hatten den Faschismus, den Krieg, die Besetzung ihres Landes durch das nationalsozialistische Deutschland und viele auch den Widerstand persönlich erlebt. Schon vor der Befreiung gab es eine Geheimpresse, die die Erfahrungen der Menschen behandelte und davon erzählte. Nach dem Ende des Krieges, so Italo Calvino in einem 1964 geschriebenen Vorwort zu seinem Roman *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947),

[I]’essere usciti da un’esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un’immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissute vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca.²¹

[...] bedingte die Tatsache, dass man eine Erfahrung durchlaufen hatte – Krieg, Bürgerkrieg –, die niemanden verschont hatte, eine Unmittelbarkeit der Kommunikation zwischen dem Schriftsteller und seinem Publikum: Man stand sich von Angesicht zu Angesicht gegenüber, gleichberechtigt, voller zu erzählender Geschichten, jeder hatte seine eigene erlebt, jeder hatte ein ungewöhnliches, dramatisches und abenteuerliches Leben geführt, man riss sich gegenseitig das Wort aus dem Mund.

Der Schritt von der Erfahrung zum literarischen Erzählen war daher nicht besonders groß. Der neorealistische Roman wurde im »vielfarbigem Universum von Geschichten«²² der unmittelbaren Nachkriegszeit geboren. Die Kommunikation war möglich, ja sogar leicht, weil es einen gemeinsamen Kontext zwischen dem Schriftsteller und seinen Lesern gab; Calvino spricht zu Recht von der »Unmittelbarkeit der Kommunikation zwischen dem Schriftsteller und seinem Publikum«. Es gibt einen großen, unvollendeten und leider wenig bekannten Roman, der diese Geburtsbedingun-

21 Italo Calvino, »Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*«, in: *Romanzi e racconti*, hg. v. Mario Barenghi/Bruno Falcetto, Bd. 1, Milano 1991, S. 1185–1204, hier S. 1185f. – Zum mündlichen Ursprung des Neorealismus siehe auch Maria Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino 1978, S. 31–39.

22 Calvino, »Prefazione 1964«, S. 1186.

gen der neorealisticen Literatur darstellt: *Le donne di Messina* von Elio Vittorini,²³ wo die Erzählung von den Stimmen der Menschen erzeugt wird, die sich in Zügen begegnen, die durch das zerstörte Land fahren; diese Stimmen sind Teil jenes »bunten Universums von Geschichten«, welches Calvino beschwört.

Wenn die neorealistiche Literatur als Reflexion über eine kollektive Erfahrung betrachtet werden kann, dann waren die Texte, die vom Lager erzählten, individuelle Versuche, eine Erfahrung zu vermitteln, von der die meisten potentiellen Leser nichts wissen konnten. Einer der ersten Autoren, die über das Lager schrieben, war Primo Levi (1919–1987). Sein Buch *Se questo è un uomo* wurde 1947 veröffentlicht, war aber kein großer Erfolg. In einem Anhang, der 1976 für die Veröffentlichung des Buches in einer Schulausgabe verfasst wurde, versucht der Autor den mangelnden Erfolg des Buches zu erklären: »[...] si stamparono 2500 copie, poi la casa editrice si sciolse e il libro cadde nell'oblio, anche perché, in quel tempo di aspro dopoguerra, la gente non aveva molto desiderio di ritornare con la memoria agli anni dolorosi appena terminati.«²⁴ Levi hat sicherlich Recht, aber diese Diagnose reicht nicht aus, um die verspätete Rezeption seines Textes seit Ende der 1950er Jahre zu erklären. Es stimmt wohl, dass die drängenden Probleme der Nachkriegszeit die Menschen daran hinderten, sich an den Krieg zu erinnern; aber man muss auch bedenken, dass es überhaupt nur sehr wenige potentielle Leser gab, die eine Erinnerung an die von Levi erlebten Ereignisse haben konnten. Wenn mehr als 99 % der Zeugen eines historischen Ereignisses tot sind, ist die kollektive Erinnerung mit ihnen gestorben, weil der »soziale Rahmen« der Erinnerung fehlt.²⁵ Es mag sein, dass sich die Menschen nach dem Krieg im Allgemeinen nicht an die Vergangenheit erinnern *wollten*; aber in diesem speziellen Fall *konnten* sie sich nicht daran erinnern, weil sie nicht anwesend gewesen waren. Wenn Primo Levi trotz dieser ungünstigen Bedingungen einer der ersten Schriftsteller war, der von seiner Lagererfahrung Zeugnis

23 Elio Vittorini, *Le donne di Messina*, in: *Le opere narrative*, hg. v. Maria Corti, Bd. 2, Milano 1974, S. 1–370. Der Roman wurde erstmals 1946 veröffentlicht; 1949 und 1964 erschienen überarbeitete Fassungen.

24 Primo Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino 1989, S. 329. ([...] 2500 Exemplare wurden gedruckt, dann löste sich der Verlag auf und das Buch geriet in Vergessenheit, auch weil in dieser bitteren Nachkriegszeit die Menschen nicht viel Lust darauf hatten, mit der Erinnerung in die schmerzhaften Jahre, die gerade zu Ende gegangen waren, zurückzukehren.)

25 Vgl. Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), Paris/Den Haag 1976.

ablegte, ist seine Leistung umso bedeutender. Es gelang ihm, das Unausprechliche zu sagen, obwohl er viele Jahre warten musste, um ein Publikum zu finden. Die referentielle Funktion des literarischen Textes kann also nicht nur eine Realität, sondern auch ein zukünftiges Publikum schaffen oder wecken.

Jorge Semprún vergleicht sich mit Primo Levi, dessen Bücher über Auschwitz er gelesen hat. Es gibt einen grundlegenden Unterschied zwischen den beiden Autoren. Während für Levi das Schreiben ein Mittel zur Verringerung des Leidens war, war für Semprún das Schreiben, zumindest in der unmittelbaren Nachkriegszeit, eine Todeserfahrung. Aber es gab auch eine Gemeinsamkeit:

Malgré la radicale différence du parcours biographique, des expériences vécues, une coïncidence n'en demeure pas moins, troublante. L'espace de temps historique, en effet, entre le premier livre de Levi – magistrale réussite sur le plan de l'écriture; échec complet sur le plan de la lecture, de l'écoute du public – et son deuxième récit, *La trêve*, est le même qui sépare mon incapacité d'écrire en 1945 et *Le grand voyage*. Ces deux derniers livres ont été écrits à la même époque, publiés presque simultanément: en avril 1963 celui de Levi, en mai le mien. Comme si, au-delà de toute circonstance biographique, une capacité d'écoute avait mûri objectivement, dans l'opacité quasiment indéchiffrable des chemements historiques.²⁶

Trotz des radikalen Unterschieds der Lebenswege und der Erfahrungen ist doch eine beunruhigende Übereinstimmung festzustellen. In der Tat ist die historische Zeitspanne zwischen Levis erstem Buch – ein meisterhafter Erfolg in Bezug auf das Schreiben; ein völliger Misserfolg in Bezug auf das Lesen und die Aufnahmebereitschaft des Publikums – und seiner zweiten Geschichte, *Die Atempause*, dieselbe, die meine Unfähigkeit zu schreiben 1945 und *Die große Reise* voneinander trennt. Die letzten beiden Bücher wurden gleichzeitig geschrieben und fast gleichzeitig veröffentlicht: das von Levi im April 1963, meines im Mai.

Als wäre jenseits aller biographischen Umstände eine Fähigkeit zum Zuhören objektiv gereift, in der fast nicht zu entziffernden Undurchsichtigkeit der historischen Entwicklungen.

Die Rezeption von Büchern wie *Se questo è un uomo* oder *Le grand voyage* setzt eine solche Aufnahmebereitschaft des Publikums voraus. Es stimmt, dass diese Texte als Dokumente der individuellen Erfahrung, des Mutes der Überlebenden und ihrer Menschlichkeit von unschätzbarem Wert sind. Aber wie jeder veröffentlichte Text sind sie auch Indikatoren für kol-

26 Semprún, *L'Écriture ou la vie*, S. 259f.

lektive Phänomene. Und man muss zugeben, dass sie als solche an ihre Grenzen stoßen, nämlich an die Grenzen des Sagbaren, wie auch des Verstehbaren, da die einzigartige Erfahrung der Lager nur schwer auf konventionelle Weise erzählt werden kann. Die Kommunikation zwischen dem Schriftsteller als Zeugen und seinem Publikum hängt daher von der Fähigkeit des Schriftstellers ab, die Hindernisse zu überwinden, die ihn von seinem Publikum trennen, das heißt, seine Erfahrung indirekt zu vermitteln. Dieses Bemühen setzt eine Reflexion über die Eigenschaften der Sprache – die metasprachliche Funktion – voraus, eine Reflexion, die oft mit der Anwendung von Verfahren der Poesie – der poetischen Funktion – einhergeht.

3.3 Die metasprachliche und die poetische Sprachfunktion

Die metasprachliche Reflexion in *Se questo è un uomo* ist Ausdruck eines Konflikts zwischen der Nicht-Repräsentierbarkeit des Lagers und dem Bedürfnis zu erzählen. Auch wenn es an der Sprache mangelt, besteht die Notwendigkeit, sich auszudrücken. Im Vorwort der Ausgabe von 1947 spricht Levi von dieser Notwendigkeit:

Mi rendo conto e chiedo venia dei difetti strutturali del libro. Se non di fatto, come intenzione e come concezione esso è nato già fin dai giorni di Lager. Il bisogno di raccontare agli »altri«, di fare gli »altri« partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari: il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore. Di qui il suo carattere frammentario: i capitoli sono stati scritti non in successione logica, ma per ordine di urgenza. Il lavoro di raccordo e di fusione è stato svolto su piano, ed è posteriore.²⁷

Die strukturellen Mängel des Buches sind mir bewusst und ich bitte dafür um Entschuldigung. Wenn nicht in der Tat, so ist es als Absicht und Vorstellung bereits in den Tagen des Lagers entstanden. Das Bedürfnis, den »anderen« zu erzählen, die »anderen« teilhaben zu lassen, hatte für uns vor der Befreiung und danach den Charakter eines unmittelbaren und heftigen Impulses angenommen, der den anderen elementaren Bedürfnissen Konkurrenz machte: Das Buch wurde geschrieben, um dieses Bedürfnis zu befriedigen; also zunächst einmal zum Zweck der inneren Befreiung. Daher sein fragmentarischer Charakter: Die Kapitel wurden nicht in logischer Reihenfolge, sondern in der Reihenfolge

27 Levi, *Se questo è un uomo*, S. 9f.

ihrer Dringlichkeit geschrieben. Die Anpassungs- und Verbindungsarbeit wurde nachträglich und gemäß einem Plan durchgeführt.

Das Schreiben entsteht also aus einem Kommunikationsdrang, es ist notwendig und nicht freiwillig und reagiert auf das »Bedürfnis, den ›anderen‹ zu erzählen, die ›anderen‹ teilhaben zu lassen«. Es ist ein unwiderstehlicher Impuls; das Ergebnis ist eine »innere Befreiung« des Schriftstellers. Das Schreiben hat einen therapeutischen Wert, aber dies gilt nur für den Schriftsteller. Der Leser kann ihm auf seinem Weg nicht unbedingt folgen. Deshalb bittet der Autor den Leser um Entschuldigung für die bruchstückhafte Form des Textes, die als unmittelbares Produkt dieses Impulses erklärt wird.

Bezüglich der Sprache, die geeignet wäre, eine Erfahrung zu vermitteln, die noch nie zuvor von Menschen gemacht wurde, schreibt Levi im folgenden Abschnitt:

Come questa nostra fame non è la sensazione di chi ha saltato un pasto, così il nostro modo di aver freddo esigerebbe un nome particolare. Noi diciamo »fame«, diciamo »stanchezza«, »paura«, e »dolore«, diciamo »inverno«, e sono altre cose. Sono parole libere, create e usate da uomini liberi che vivevano, godendo e soffrendo, nelle loro case. Se i Lager fossero durati più a lungo, un nuovo aspro linguaggio sarebbe nato; e di questo si sente il bisogno per spiegare cosa è faticare l'intera giornata nel vento, sotto zero, con solo indosso camicia, mutande, giacca e brache di tela, e in corpo debolezza e fame e consapevolezza della fine che viene.²⁸

So wie dieser unser Hunger nicht der Zustand von jemandem ist, der eine Mahlzeit ausgelassen hat, so würde unsere Art zu frieren einen besonderen Namen erfordern. Wir sagen »Hunger«, wir sagen »Müdigkeit«, »Angst« und »Schmerz«, wir sagen »Winter«, und es sind doch ganz andere Dinge. Es sind freie Wörter, die von freien Menschen geschaffen und benutzt wurden, die in ihren Häusern lebten, sich freuten und litten. Hätte es die Lager noch länger gegeben, wäre eine neue, raue Sprache entstanden; und eine solche benötigt man, um zu erklären, was es heißt, sich den ganzen Tag lang abzuquälen im Wind, bei Temperaturen unter Null, nur mit einem Hemd, Unterwäsche, einer Jacke und Leintüchern bekleidet, mit Schwäche und Hunger und dem Bewusstsein des nahenden Endes im Leib.

Es kommt zu einer Aufspaltung der Bedeutung von Wörtern, das heißt, sie bedeuten unterschiedliche Dinge innerhalb und außerhalb des Lagers. Daher kann man mit Wörtern des täglichen Lebens wie »Hunger«, »Angst«, »Schmerz« nicht die Erfahrung vermitteln, die die Gefangenen

28 Ebd., S. 110.

gemacht haben, denn die Wirklichkeit des Lagers unterscheidet sich radikal von der Außenwelt. Man müsste über eine ganz neuartige Sprache verfügen. Aber diese Sprache, die nicht die gemeinsame Sprache wäre, würde nicht verstanden werden. In der Tat spricht man im Lager eine Art *koinè*, ein babylonisches Sprachgewirr, eine Mischung aus Deutsch, Französisch, Polnisch usw. Aber diese Sprache ist nicht diejenige, in der Primo Levi seine Erfahrungen erzählt. Es ist nur eine zitierte Sprache, die zum Leben im Lager gehört.

Die Lösung kann daher nicht in der Wahl einer neuen Sprache liegen, sondern in der Verwendung von Modellen der poetischen Sprache. Dieser Rückgriff kann sich auf den intertextuellen Dialog stützen. Ich möchte zwei Beispiele anführen: Primo Levi bezieht sich in seinem Kapitel »Il canto di Ulisse« auf Dantes *Commedia*,²⁹ Jorge Semprún zitiert Verse aus dem letzten Gedicht der *Fleurs du mal*, um den Tod von Maurice Halbwachs zu erzählen.³⁰ Die beiden Beispiele zeigen, wie die indirekte Repräsentation durch die poetische Funktion in der Lage ist, Unsagbares zur Sprache zu bringen. Betrachten wir nun genauer Levis »Il canto di Ulisse«. Das Kapitel besteht aus drei Teilen: Der erste Teil (S. 98–99) stellt dem Leser eine Figur namens Jean vor, einen elsässischen Studenten, der die Aufgabe des »Pikolo« hat, das heißt eines Lagerschreibers. Im zweiten Teil (S. 99–100) wird Jean von Primo Levi bei der täglichen Fron des Essenholens begleitet.³¹ Für die Häftlinge ist diese Aufgabe trotz ihrer Härte auch eine Gelegenheit, sich auszuruhen: »Era un lavoro abbastanza faticoso, però comportava una gradevole marcia di andata senza carico, e l'occasione sempre

29 Ebd., S. 98–103. Siehe die eingehende Analyse dieses Kapitels bei Peter Kuon, *Io mio maestro e 'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt a. M. 1993, S. 111–125. Kuon interpretiert das Kapitel als Ausgangspunkt und Eckpfeiler des Systems allegorischer Verweise auf die *Commedia*, das für Levis Text charakteristisch ist (S. 117). Dantes Werk hat in Levis Buch eine doppelte Funktion: Auf der inhaltlichen Ebene steht es für das, was dem Menschen übrig bleibt, wenn ihm alles weggenommen wurde – die Erinnerung; auf der Ebene der Erzählstruktur dient die *Commedia* als Strukturmodell, das es dem Autor erlaubt, Grenzerfahrungen zu vermitteln (S. 124f.). Sein Verhältnis zum mittelalterlichen Text ist ambivalent: Einerseits benutzt er Dantes Hölle als Modell für das Konzentrationslager, andererseits löst er sich vom christlichen Gehalt der *Commedia*, da sich ihr Protagonist mit der Neugier des Odysseus gegen die göttliche Ordnung solidarisiert (S. 123).

30 Semprún, *L'Écriture ou la vie*, S. 32–33, 51–53, 201.

31 Levi, *Se questo è un uomo*, S. 99.

desiderabile di avvicinarsi alle cucine«.32 Auf dem Hinweg haben die beiden Gefangenen Zeit zum Plaudern; sie unterhalten sich über Sprachen, über Jeans Wunsch, Italienisch zu lernen. Da keine Zeit zu verlieren ist, beginnt Primo Levi sofort damit, seinem Freund seine Muttersprache beizubringen. Dabei kommt ihm durch Gedankenassoziation Dante in den Sinn.

Im dritten Teil des Kapitels (S. 100–103) versucht Levi, Jean einige der wesentlichen Aspekte von Dantes *Commedia* verständlich zu machen, wobei er sich insbesondere auf den XXVI. Gesang des *Inferno* bezieht. Diesen Gesang rezitiert er aus dem Gedächtnis und übersetzt ihn sodann ins Französische, aber es bleiben viele Lücken, weil Levi sich nicht an den gesamten Text erinnern kann. »Il canto di Ulisse« ist das zentrale Kapitel des Buches, denn die kommunikative Situation, in der sich die beiden Protagonisten in Bezug auf Dantes *Commedia* befinden, ähnelt der des Lesers in Bezug auf die Realität des Lagers, von der das Buch spricht. Als Protagonist versucht Levi, einen mittelalterlichen Text zu übersetzen, der für einen Italiener und erst recht für einen Franzosen schwer verständlich ist, so wie Levi als Schriftsteller versucht, eine Sprache zu finden, um seine Erfahrung im Konzentrationslager auszudrücken. Dantes *Commedia* wird somit als Metapher für das Lager verwendet, wobei das *tertium comparationis* die Alterität, die Fremdheit ist. Darüber hinaus ist die Mitteilung eines fremden Textes eine Möglichkeit, diesen zu »retten«³³ und ihn denjenigen zu übergeben, die ihn bislang nicht kannten. Diese Weitergabe von Wissen ist gewissermaßen der Gründungsakt einer kulturellen Tradition. Das gilt auch für Levis Text. Zu Beginn seines Buches wendet sich der Autor in Form einer Apostrophe in Versgestalt an seine Leser. Diese Apostrophe stellt das ruhige und bequeme Leben der Leser dem Leben und Leiden der Lagerinsassen gegenüber. Dann vertraut er den Lesern eine Aufgabe an: »Meditate che questo è stato: / Vi comando queste parole. / Scolpitele nel vostro cuore / Stando in casa andando per via, / Coricandovi alzandovi; /

32 Ebd., S. 100. (Es war eine ziemlich anstrengende Arbeit, aber sie bestand aus einem angenehmen Hinweg ohne Last und brachte die stets wünschenswerte Gelegenheit mit sich, in die Nähe der Küchen zu kommen.)

33 Vgl. ebd. S. 101, wo Levi sagt: »Non ho salvato che un verso, ma vale la pena di fermarsi [...]«. (Ich habe nur einen einzigen Vers gerettet, aber es lohnt sich, sich mit ihm zu befassen [...].)

Ripetetele ai vostri figli.«³⁴ Diese verbindlichen Worte definieren die Bedingungen eines Vertrages zwischen Text und Leser. Wer Levis Text liest, erwirbt ein Wissen, das er nicht vergessen darf und von dem er seinen Kindern berichten soll. Zwei wichtige Ähnlichkeiten zwischen der *Commedia* als mittelalterlichem und schwer verständlichem Text und dem Leben des Lagers sind daher ihre Fremdartigkeit und die Notwendigkeit, sie in Erinnerung zu überführen.³⁵

Diese Notwendigkeit erklärt sich für die *Commedia* aus der Tatsache, dass sie ein verborgenes Wissen enthält, das Levi im Akt des Rezitierens entdeckt. Der Kommentar konzentriert sich auf die wenigen von Levi erinnerten Fragmente und entfaltet sich als metasprachlicher Kommentar. Die Entdeckung der verborgenen Bedeutung des XXVI. Gesangs erfolgt in vier Schritten. Der erste ist der V. 100, »Ma misi me per l'alto mare aperto.«³⁶ Levi kommentiert diese Stelle folgendermaßen:

Di questo sí, di questo sono sicuro, sono in grado di spiegare a Pikolo, di distinguere perché »misi me« non è »je me mis«, è molto piú forte e piú audace, è un vincolo infranto, è scagliare se stessi al di là di una barriera, noi conosciamo bene questo impulso. L'alto mare aperto: Pikolo ha viaggiato per mare e sa cosa vuol dire, è quando l'orizzonte si chiude su se stesso, libero diritto e semplice, e non c'è ormai che odore di mare: dolci cose ferocemente lontane.³⁷

Dessen, ja dessen bin ich sicher, ich kann es Pikolo erklären, zu unterscheiden, warum »misi me« nicht dasselbe ist wie »je me mis«, es ist sehr viel stärker und kühner, es ist eine gebrochene Fessel, es ist wie wenn man sich selbst über eine Barriere hinwegschleudert, wir kennen diesen Impuls sehr gut. Die hohe offene See: Pikolo ist zur See gefahren und weiß, was das bedeutet, wenn sich der Horizont in sich selbst schließt, frei, gerade und einfach, und es gibt nichts weiter als den Geruch des Meeres: süße Dinge, die schmerzhaft weit entfernt sind.

34 Ebd., S. 7. (Bedenkt, dass dies geschehen ist: / Ich stelle euch diese Worte anheim. / Ritzt sie in euer Herz / Wenn ihr zu Hause seid wenn ihr umherwandert, / Wenn ihr Euch hinlegt wenn ihr aufsteht; / Wiederholt sie vor euren Kindern.)

35 Es besteht eine weitere Analogie zwischen Dantes Text (in der Version, die der Protagonist darbietet) und dem von Levi: Der zitierte Text existiert nicht mehr ganz, nur noch Fragmente bleiben im Gedächtnis des Protagonisten (Levi zitiert die Verse 85–90, 93, 94–96, 100, 102, 109, 118–120, 121, 130, 133–135, 139–141 und 142 des Gesangs). Ebenso besteht Levis Text aus Fragmenten, die einen Einblick in einige Aspekte des Lagerlebens geben, dieses aber nicht in seiner Gesamtheit erfassen. Von diesem Standpunkt aus gesehen ist die *Commedia* auch eine Metapher für *Se questo è un uomo*.

36 Ich zitiere den Text der *Commedia* nach Levi, dessen Version vom Text der modernen Dante-Ausgaben teilweise abweicht.

37 Levi, *Se questo è un uomo*, S. 101.

Der metasprachliche Kommentar, der durch die Übersetzung erforderlich wurde – wie kann man die Idee, die im Ausdruck »misi me« enthalten ist, auf französisch wiedergeben? –, führt zu einem semantischen Kommentar – das »misi me« wird mit dem Aufbrechen einer Fessel verglichen. Dieser Kommentar wird von einer Geste der identifizierenden Aneignung begleitet: »wir kennen diesen Impuls sehr gut«, »Pikolo ist zur See gefahren und weiß, was das bedeutet«. Aus diesem Beispiel geht hervor, dass, um Luhmanns Begrifflichkeit aufzugreifen,³⁸ die Kommunikation durch einen literarischen Text Erinnerung, das heißt innere Wahrnehmung, mit einbeziehen kann, um eine andere Realität zu schaffen, eine geistige Realität, die es den Subjekten erlaubt, sich kurzzeitig von ihrer äußeren Realität zu lösen. Dies wiederholt sich, wenn später der Läuterungsberg für Levi die Berge seiner Heimat heraufbeschwört. Aber schließlich wird dem Erzähler der Unterschied zwischen der Freiheit, die man auf dem offenen Meer verspürt, »wenn sich der Horizont in sich selbst schließt«, und der aktuellen Situation der Gefangenen, beraubt der »süßen Dinge, die schmerzhaft weit entfernt sind«, schmerzlich bewusst.

Der zweite Schritt der Erkenntnis von Dantes Text ist V. 109: »Acciò che l'uom più oltre non si metta«, der sich auf die Säulen des Herkules bezieht. In diesem Vers entdeckt Levi eine verbale Reprise des V. 100: »Si metta«: *dovevo venire in Lager per accorgermi che è la stessa espressione di prima, »e misi me«*. *Ma non ne faccio parte a Jean, non sono sicuro che sia una osservazione importante.*³⁹ Es scheint ein Geheimnis in Dantes Text zu geben, ein Geheimnis, das durch eine genaue Lektüre seiner verbalen Substanz zu entschlüsseln ist, indem man die Reprisen und Echos, die zwischen den Wörtern bestehen, entdeckt. Levis Worte lassen dieses Geheimnis erahnen, ohne es zu benennen; »[...] non si metta« (V. 109) und »misi me« (V. 100) verhalten sich zueinander wie Verbot und Übertretung. Dante spricht von der Spannung zwischen zwei gegensätzlichen Polen: der umsäumten Welt – die Säulen des Herkules markieren die Grenze der bekannten Welt – und dem Wunsch des Menschen, darüber hinauszugehen, alle Begrenzungen hinter sich zu lassen auf der Suche

38 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 82f.

39 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, S. 102. (»Si metta«: Ich musste erst ins Lager kommen, um zu erkennen, dass es derselbe Ausdruck ist wie zuvor, »e misi me«. Aber ich teile es Jean nicht mit, ich bin nicht sicher, ob diese Beobachtung wichtig ist.)

nach Erkenntnis.⁴⁰ Diese Spannung ähnelt der, in der die Gefangenen leben. Die spannungsvollen Beziehungen zwischen der imaginierten oder erinnerten Realität – das offene Meer, die Freiheit, die Berge der Heimat – und der aktuellen Wirklichkeit des Lagers sind ein Hinweis auf die Plausibilität einer Interpretation, die den Text der *Commedia* als indirektes Kommunikationsmittel, das heißt als Metapher für das Lager betrachtet. Es muss jedoch klargestellt werden, dass die metaphorische Beziehung nicht jene ist, welche man vielleicht annehmen möchte, nämlich dass das Lager die Hölle wäre – dies kann nicht sein, weil die Anwesenheit im Lager nicht die Strafe für eine begangene Sünde ist⁴¹ –, vielmehr handelt es sich um eine abstraktere Beziehung, eine Analogie zwischen semantischen Strukturen.

Sodann gibt es die dritte Stufe, den Kommentar zu V. 118–120: »Considerate la vostra semenza: / Fatti non foste a viver come bruti, / Ma per seguir virtute e conoscenza.« Hierzu schreibt Levi:

Come se anch'io lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono. Pikolo mi prega di ripetere. Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo del bene. O forse è qualcosa di più: forse, nonostante la traduzione scialba e il commento pedestre e frettoloso, ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie; e che riguarda noi due, che osiamo ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle.⁴²

Als ob auch ich es zum ersten Mal hörte: wie ein Trompetenstoß, wie die Stimme Gottes. Für einen Moment habe ich vergessen, wer ich bin und wo ich bin. Pikolo bittet mich, es zu wiederholen. Wie liebenswert ist Pikolo, er hat gemerkt, dass mir das guttut. Oder vielleicht ist es mehr als das: vielleicht hat er trotz der blassen Übersetzung und der unbeholfenen und hastigen Kommentare die Botschaft erhalten, hat gespürt, dass sie ihn angeht, dass sie alle Menschen, die da leiden, angeht, und uns ganz besonders; und dass sie uns beide angeht,

40 Es ist zu bedenken, dass die Interpretation von Primo Levi, der sich mit Odysseus identifiziert, unberücksichtigt lässt, dass in der *Commedia* die objektive Ordnung des Jenseits oft der subjektiven und begrenzten Perspektive der Figuren widerspricht. Odysseus befindet sich im achten Graben der Malebolge. Seine Sünde bestand darin, die Trojaner mit dem Pferd, das die griechischen Soldaten enthielt, getäuscht zu haben (V. 55–60); er gehört also zu den Verrätern. Die Geschichte seiner aus Erkenntnisdrang angetretenen letzten Reise hat nichts mit seiner Anwesenheit in der Hölle zu tun.

41 Vgl. Kuon, *Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, S. 118: »Die Welt des Lagers ist keine Hölle.« (Hervorh. im Text.)

42 Levi, *Se questo è un uomo*, S. 102.

die wir es wagen, mit den Tragestangen für die Suppenbehälter auf den Schultern über diese Dinge nachzudenken.

Zu diesem Zeitpunkt scheint Levi so tief in Dantes Text eingedrungen zu sein, dass er eine »Botschaft« über seine gegenwärtige Situation entdeckt hat. Das Rezitieren der Terzine ist für ihn wie eine Offenbarung, begleitet von einer außergewöhnlichen Emotion, die ihn für einen Moment aus der aktuellen Situation herausreißt. Es ist ein Moment von fast religiöser Intensität, nicht zufällig spricht Levi von der »Stimme Gottes«. In der *Commedia* kann man also eine Botschaft entdecken, »die alle Menschen, die da leiden, angeht«, eine universelle Botschaft des Trostes, der Menschlichkeit: »Fatti non foste a viver come bruti«. ⁴³

Dann folgt die vierte Stufe auf dem Weg zur Erkenntnis. Folgendermaßen kommentiert Levi V. 139–141 (»Tre volte il fe' girar con tutte l'acqua, / Alla quarta levar la poppa in suso / E la prora ire in giù, come altrui piacque«), die Erzählung des Schiffbruchs des Odysseus:

Trattengo Pikolo, è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda questo »come altrui piacque«, prima che sia troppo tardi, domani lui o io possiamo essere morti, o non vederci mai più, devo dirgli, spiegargli del Medioevo, del così umano e necessario e pure inaspettato anacronismo, e altro ancora, qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui... ⁴⁴

Ich halte Pikolo fest, es ist absolut notwendig und dringend, dass er zuhört, dass er dieses »come altrui piacque« versteht, bevor es zu spät ist, morgen können er oder ich schon tot sein, oder wir sehen uns vielleicht nie wieder, ich muss es ihm sagen, ihm das Mittelalter erklären, diesen so menschlichen und notwendigen und doch unerwarteten Anacronismus, und anderes mehr, etwas Gigantisches, das ich selbst erst jetzt verstanden habe, in der Intuition eines Augenblicks, vielleicht den Grund unseres Schicksals, unseres heutigen Hierseins...

Auch hier konzentriert sich der Kommentar auf einen bestimmten Ausdruck des zitierten Textes, nämlich »come altrui piacque«. Es besteht ein dringender Bedarf an Kommunikation. Levi möchte seinem Freund die Bedeutung dieses Ausdrucks verständlich machen, denn »altrui« ist eine Synekdoche, die auf Gott verweist und im Mund des heidnischen Odysseus einen anachronistischen Wert annimmt. Levi will die Distanz, die

43 Die Probleme, die eine solche Interpretation für den Philologen aufwirft, müssen hier beiseitegelassen werden. Es geht nicht darum, Levis Deutung zu beurteilen oder zu widerlegen, sondern ihre Funktion innerhalb des Textes zu verstehen.

44 Levi, *Se questo è un uomo*, S. 103.

ihn vom Mittelalter trennt, überwinden und die Andersartigkeit von Dantes Text reduzieren, damit sein Freund ihn verstehen kann. Er unternimmt also dasselbe in Bezug auf Dante wie sein Buch in Bezug auf die Welt des Lagers. Gleichzeitig gibt es noch etwas anderes, ein Wissen, das »in der Intuition eines Augenblicks« empfangen wird, »vielleicht der Grund [ihres] Schicksals«. Dieses Wissen wird allerdings nicht erklärt oder explizit gemacht. Das Warum des Schicksals der Gefangenen kann nicht ausgesprochen werden, denn es existiert nicht. Es sei an eine Szene erinnert, in der Levi, nachdem er versucht hat, seinen Durst mit einem Eisbrocken zu stillen, von einem Aufseher angegriffen wird, der auf seine Frage: »Warum?« antwortet: »Hier ist kein Warum«. ⁴⁵

Auf diesen Höhepunkt folgt eine Ellipse im Text des Kapitels. Letzteres ist fast am Ende, der Erzähler lässt uns nur noch wissen, dass die beiden Gefangenen die Schlange erreicht haben, wo man um die Suppe ansteht, das heißt, dass die »Normalität« des Lagerlebens wieder beginnt. Der letzte Satz des Kapitels ist wiederum ein Vers von Dante: »Infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso« (V. 142), der seinerseits den Gesang abschließt. Es besteht also eine formale und semantische Übereinstimmung zwischen Levis und Dantes Text. Der Tod – des Odysseus – wird somit in Levis Text eingearbeitet, um anzudeuten, dass die Normalität des Lebens im Lager die permanente Bedrohung durch den Tod ist. Diese Drohung konnte nur für wenige Augenblicke vergessen werden, während die beiden Gefangenen sich mit Dantes *Commedia* beschäftigen konnten.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass Levi, wenn er versucht, seinem Freund Jean, der kein Italienisch versteht, den XXVI. Canto des *Inferno* zu erklären, exakt die Situation des Lesers in Bezug auf die ihm fremde Realität im Lager wiedergibt. Die Übersetzung von Dantes Text lässt den Leser die Unmöglichkeit spüren, die Erfahrung zu vermitteln, aber indem es Levi gelingt, eine neue Bedeutung im Text der *Commedia* zu entdecken, vermag er mindestens zwei Dinge zu sagen: dass man dennoch etwas verstehen kann und dass der Mensch nicht die Macht hat, die Menschlichkeit vollständig zu zerstören. Gleichzeitig macht der intertextuelle Dialog mit Dantes *Commedia* die permanente Todesdrohung, die den Alltag der Gefangenen prägt, spürbar. Neben der Verzweiflung steht die Hoffnung. So schafft Levi eine neue, an die Situation angepasste Sprache, welche von archetypischen Kulturmodellen genährt ist. Jeder Italie-

45 Ebd., S. 25.

ner hat Dante gelesen, sodass alle Leserinnen und Leser an Levis Erfahrung teilhaben, sich mit ihm identifizieren können. Selbst auf dieser Ebene scheint es daher, dass Literatur ein geeignetes Mittel ist, um eine eigentlich unsagbare Erfahrung in Sprache zu übersetzen. Aber man muss sorgfältig lesen, denn diese Erfahrung wird durch die Lücken in den beiden Texten vermittelt, es ist das Schweigen, welches spricht.

Literaturverzeichnis

- Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, in: *La invención de Morel. El gran Serafín*, hg. v. Trinidad Barrera, Madrid 1984, S. 85–186.
- Bühler, Karl, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (1934), Stuttgart 1965.
- Calvino, Italo, »Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*«, in: *Romanzi e racconti*, hg. v. Mario Barenghi/Bruno Falchetto, Bd. 1, Milano 1991, S. 1185–1204.
- 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. 343–363.
- Corti, Maria, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino 1978.
- Genette, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris 1976.
- Halbwachs, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), Paris/Den Haag 1976.
- Jakobson, Roman, »Linguistics and Poetics« (1960), in: ders., *Selected Writings*, hg. v. Stephen Rudy, Bd. 3: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Den Haag/Paris/New York 1981, S. 18–51.
- Klinkert, Thomas, »Un noyé pensif dans la mer du poème. Paul Celan traduit/rencontre Rimbaud«, in: Thomas Klinkert/Hermann H. Wetzler, *Traduction = Interprétation. Interprétation = Traduction. L'exemple Rimbaud*, Paris 1998, S. 123–155.
- , *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin ⁵2017.
- Kuon, Peter, *Io mio maestro e 'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt a. M. 1993.
- , *L'Écriture des revenants. Lectures de témoignages de la déportation politique*, Paris 2013.
- Levi, Primo, *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino 1989.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.
- Peirce, Charles S., *Elements of Logic* (1932), in: ders., *Collected Papers*, hg. v. Charles Hartshorne/Paul Weiss, Bd. 2, Cambridge (Mass.) 1965, S. 129–173.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1916), hg. v. Tullio de Mauro, Paris 1972.
- Schwerdt, Otto/Schwerdt-Schneller, Mascha, *Als Gott und die Welt schliefen*, Viechtach 1998.
- Semprun, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris 1994.

Taterka, Thomas, *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin 1999.

Vittorini, Elio, *Le donne di Messina*, in: *Le opere narrative*, hg. v. Maria Corti, Bd. 2, Milano 1974, S. 1–370.

Wiesel, Elie, »Plädoyer für die Überlebenden«, in: ders., *Jude heute. Erzählungen, Dialoge, Essays*, Wien 1987, S. 183–216.

