

Alexandra Bauer
TU Darmstadt

Sic et Non. zeitschrift für philosophie und kultur. im netz.
[www.sicetnon.org]

My private holocaust **Der Fall Wilkomirski(s)**

„Alles löst sich auf in mir, alles scheint zu zerfließen.“¹

INHALT

1. EINLEITUNG: Dichtung oder Wahrheit?	2
2. <i>Das Wilkomirski-Syndrom</i>	4
3. <i>A life in pieces</i> . Narrationsanalytisches	14
4. <i>Le pacte autobiographique</i>	18
5. Traum(a)arbeit: <i>Das Lager ist noch da</i>	22
6. SCHLUSS: <i>Signatur Ereignis Kontext</i>	30
7. Literaturverzeichnis	34

¹ Benjamin Wilkomirski, *Bruchstücke*; fortan textintern zitiert unter Verwendung der Sigle B.

1. EINLEITUNG. Dichtung oder Wahrheit?

Wilkomirski hat eine Geschichte geschrieben, die er ganz tief in seinem Inneren erlebt hat, [...]. Selbst wenn er nicht Jude ist, ist die Tatsache, dass ihn der Holocaust so tief berührt hat, von größter Bedeutung. [...]. Er ist kein Betrüger. [...]. Sein Schmerz ist echt.²

„Wo von Holocaustigem die Rede sein will, herrsche Ruhe“³ – so das vielleicht nicht unbedingt elegant, dafür jedoch umso apodiktischer skandierte und nicht wenig moralapostolisch anmutende Postulat des schweizerischen Schriftstellers und erklärten Wilkomirski-Gegners Daniel Ganzfried, der in der alles andere als ruhigen Debatte um einen der jüngsten „Literaturskandal[e]“⁴ ganz vorne und durchaus aufgeregt mitmischt. Sollte mittels des Statements eine Selbstverortung in Wittgensteinschen oder gar Adornitischen Sphären des Verstummens, der Sprachlosigkeit bzw. eines Scheiterns der Sprache angesichts des Grauens der Ereignisse der Shoah intendiert gewesen sein, so schlägt dieser Versuch wohl bereits durch den eher monströsen Begriff eines „Holocaustigen“ kläglich fehl. Angesichts der von zahlreichen KritikerInnen Wilkomirskis an den Tag gelegten Emotionalität sowie einer oftmals polemisierenden bis moralisierend-predigenden Rhetorik stellt sich zudem die Frage, ob anstelle einer hinter der von Ganzfried geforderten „Ruhe“ sich verbergenden bzw. zu vermutenden Haltung hasserfüllt-bildungsbürgerlicher ‚Besinnlichkeit‘ nicht eher Besonnenheit die wünschenswertere und dem schwierigen Thema gemäßigere Einstellung wäre:

Fünf Jahre lang – vom Frühjahr 1995 bis zum Herbst 1999 – dauerte das Falschspiel „Wilkomirski“. [...]. Bruno Doessecker, ein reicher Schweizer, bot als armer Holocaust-Jude Benjamin Wilkomirski den aufregenden Stoff, der die Prominenz des Geistes- und Sittenlebens zu einer Orgie falscher Emotionen verführte. [...]. In seinem Namen gewann die deutsche Schweiz einen Popstar des grenzquerenden Literatur- und Psychobetriebes, labte die Schweiz sich am Mitleid mit einem landeseigenen Martyrium, das die Welt sehen, in über fünfzehn Sprachen verstehen und mit ehrwürdigen Preisen überschütten wollte. Über herrlichen Bergen, smarten Uhren und sicheren Tresoren erhob sich endlich wieder das weiße Kreuz auf blutrotem Grund. [...]. Im Strahlenmeer der nachmodernen Leidkultur erscheint ein Haupt voll Blut und Wunden: O Du heiliger Benjamin, Du gesegneter „Hystoriker“ neu-helvetischer Selbstanklage!⁵

Seit nunmehr einem Jahrzehnt hält das Buch *Bruchstücke. Aus einer Kindheit* nicht nur die literarische Welt in Atem und in Aufruhr; als plakatives Exempel fand es sogar Eingang in breit rezipierte populärpolitische und philosophische Publikationen, beispielsweise Norman G. Fin-

² Israel Gutman, Historiker der Gedenkstätte Yad Vashem, zitiert in: Ulrike Erichsen, *Erfundene Identitäten?*, S. 194 f.

³ Daniel Ganzfried, *Wilkomirski, ein Lehrstück aus dem Holocaust-Zirkus*, S. 132.

⁴ Sebastian Hefti, *Hat der Mensch, was es zum Gutsein braucht?*, S. 9.

⁵ Ebenda, S. 7.

kelsteins bewusst provozierende Darstellung der *Holocaust-Industrie* und Slavoj Žižeks luzide und zuweilen nicht weniger provokante Lynch-Lektüre *The Ridiculous Sublime*. Der Verfasser der *Bruchstücke*, Benjamin Wilkomirski alias Bruno Dössekker, ehemals Grosjean, hat sämtliche Höhen und Tiefen sowohl einer Schriftsteller- als auch einer als Hochstaplerei und „Travestie“⁶ im wahrsten Sinne des Wortes entlarvten Opferkarriere durchgemacht und wurde binnen kurzer Zeit zuerst zum gefeierten Protégé, dann jedoch zum verpönten Stiefkind wenn nicht gar *enfant terrible* sowohl des Kultur- und Literaturbetriebs als auch einer literarischen Gattung bzw. einer gesellschaftlichen bis soziopolitischen Diskursformation, derjenigen des Redens über bzw. des (v.a. medialen) Umgangs mit dem und Erinnerns an den Holocaust. Was lässt gerade diesen Text so skandalös und symptomatisch werden, und inwiefern fordert er – nicht nur, aber allen anderen Disziplinen voran – gerade die Literaturwissenschaft heraus? In der Tat erweist sich das Phänomen Wilkomirski bzw. das „Wilkomirski-Syndrom“⁷ als hochgradig komplexes und facettenreiches Konglomerat zahlreicher Themenfelder: Es lässt sich lesen als ein Lehrstück literaturbetrieblicher und kulturindustrieller Kreise und Praktiken, als Exempel literaturwissenschaftlicher Gattungsdebatten, postmoderner Identitätsproblematik sowie soziokultureller und –politischer Medieninszenierungen, es berührt, durchleuchtet und attackiert Aspekte wie Traumatheorien, Authentizitätsdebatten, Psychoanalyse und Psychotherapie, Rezeptionstheoretisches und –ästhetisches und – last but not least – auch und vor allem den erinnerungskulturellen Umgang mit dem wohl wichtigsten und nachhaltigsten Kapitel der (in erster Linie) deutschen Geschichte.

Die vorliegende Arbeit setzt es sich zum Ziel, auf relativ knapp bemessenem Raum die wesentlichen Symptome des „Wilkomirski-Syndroms“ darzustellen und vor dem Hintergrund einschlägiger Theorien zu explizieren. Zuerst wird es darum gehen, das den ‚Fall‘ Wilkomirski(s) von Anfang an begleitende und umrankende Medien- und literatur- bis kulturindustrielle Spektakel in groben, aber kritischen Zügen zu rekonstruieren und analytisch an sein gesellschaftliches Umfeld rückzubinden. Danach sollen Wilkomirskis Selbstinszenierungspraktiken sowie die formalen, narratologischen und stilistischen Aspekte und Charakteristika des *Bruchstücke*-Textes näher untersucht und – in einem weiteren Schritt – mit den gattungstheoretischen Debatten zur Textsorte Autobiographie in Verbindung gebracht werden. Schließlich soll unternommen bzw. gewagt werden, was in der überwiegenden

⁶ Daniel Ganzfried, *Wilkomirski, ein Lehrstück aus dem Holocaust-Zirkus*, S. 136.

⁷ So der Titel sowohl einer eigens zum Thema abgehaltenen Tagung und des dazugehörigen, von Irene Diekmann und Julius Schoeps editierten Sammelbands *Das Wilkomirski-Syndrom. Eingebildete Erinnerungen oder Von der Sehnsucht, Opfer zu sein*.

Mehrzahl aller sekundärliterarischen Publikationen bislang (wohlweislich) umgangen bzw. vernachlässigt wurde: Eine möglichst besonnene und unaufgeregte Lektüre, die dem *Bruchstücke*-Text als solchem sozusagen eine Chance gibt und selbigen – anhand ausgewählter Passagen und aus der Perspektive eines *close reading* – hinsichtlich seiner – meines Erachtens durchaus vorhandenen – literarischen und vor allem narrativen Qualitäten untersucht.

2. *Das Wilkomirski-Syndrom*

*Bei zwei Wahrheiten ist eine zuviel.*⁸

*[...], und deswegen ist Wilkomirski ein Fall, der besonders sexy ist. [...]. Es ist in der Tat ein richtiger Porno, aber es ist kein Fall, der mit der Faktizität, um die es geht, etwas zu tun hat.*⁹

Bereits die Vor- und Entstehungsgeschichte des *Bruchstücke*-Textes erweist sich als ausgesprochen verworren und ‚verfilzt‘, hat doch ihr Protagonist selbst seine Lebensnarration im Laufe der Jahre immer wieder dezent modifiziert, umgeschrieben und geglättet, indem Details hinzugefügt, Widersprüche disambiguiert und einige der Leerstellen gefüllt, andere jedoch (bewusst?) in ihrer Lückenhaftigkeit belassen wurden. Nach eigenen Angaben litt der als Adoptivsohn bei einer schweizerischen Arztfamilie aufgewachsene Wilkomirski (alias Bruno Dössekker) Zeit seines Lebens und vor allem als Kind unter rekurrenten Alpträumen, Angstzuständen, Flashbacks und psychophysischen Symptomen, die von seinem sozialen Umfeld zumeist als Hirngespinnste abgetan oder auch schlichtweg ignoriert wurden. Erst in der Oberstufe findet Wilkomirski Hilfe und Verständnis bei zwei Lehrern, die ihn dabei unterstützen, seine bruchstückhaften Erinnerungen erstmals zu ordnen und in einen historischen Zusammenhang zu bringen. Mitten in einer Entwicklungsphase adoleszenter Sinn- und Identitätssuche beginnt der junge Wilkomirski, sich intensiv mit dem Zweiten Weltkrieg, dem Nationalsozialismus und dem Holocaust zu befassen, ein Themenkomplex, der, so bemängelt Wilkomirski, im Hause seiner Adoptiveltern tabuisiert gewesen sei:

Ich wollte alles wissen. Ich wollte alle Einzelheiten kennenlernen und Zusammenhänge begreifen. Ich hoffte Antworten zu finden auf die Bilder, mit denen mich mein unvollständiges Kindergedächtnis manche Nächte nicht schlafen ließ oder mir schreckliche Alpträume bereitete. Ich wollte wissen, was andere Menschen damals erlebt hatten. Ich wollte vergleichen mit meinen eigenen frü-

⁸ Daniel Ganzfried, *Wilkomirski, ein Lehrstück aus dem Holocaust-Zirkus*, S. 141.

⁹ Henryk Broder in: Irene Diekmann und Julius H. Schoeps (Hrsg.), *Das Wilkomirski-Syndrom*, S. 354.

hesten Erinnerungen, die ich in mir trug. Ich wollte sie begreifen können mit meinem Verstand und sie einordnen in einen Zusammenhang, der Sinn ergab. (B, S. 136)

Nach dem Abitur schicken ihn seine Pflegeeltern zum Medizinstudium nach Genf; er entschließt sich jedoch – gegen den elterlichen Willen – zu einem Klarinettenstudium am Genfer Konservatorium, wird Musiker, Musiklehrer und Instrumentenbauer, kehrt dann jedoch nach Zürich zurück, um Geschichte zu studieren, „nicht um ‚hauptamtlicher Historiker zu werden‘, sondern um seine ‚eigene Geschichte besser zu verstehen und in einen Zusammenhang zu stellen‘“.¹⁰ Seine Beschäftigung mit Historiographie ist demnach in erster Linie privat und persönlich motiviert und zielt darauf ab, seine eigene ‚Geschichte‘ zu erforschen und zu einer kohärenteren Lebensnarration zu gelangen, zumal er als eingeschriebener Historiker leichteren Zugang zu einschlägigen Archiven hat denn als Privatperson. Im Kontext seines Promotionsvorhabens, an dem er Mitte der 60er Jahre zu arbeiten beginnt, unternimmt er mehrere Forschungsreisen nach Polen. Aus gesundheitlichen wie auch aus psychischen Gründen sieht Wilkomirski sich gezwungen, sein Promotionsprojekt kurz vor dessen Abschluss aufzugeben, beschäftigt sich jedoch privat weiterhin intensiv mit dem Themenkomplex um Nationalsozialismus und Holocaust und widmet sich der eingehenden Lektüre von Sach- und Fachbüchern, Zeitzeugenberichten, aber auch literarischen und dokumentarischen Romanen, beispielsweise Jerzy Kosinskis ‚klassischem‘ Fake *Der bemalte Vogel* (1965), von Norman Finkelstein als „[d]er erste große HOLOCAUST-Schwindel“¹¹ erachtet.

1979 freundet Wilkomirski sich mit dem in Zürich lebenden israelischen Psychologen Elitsur Bernstein an, mit dem er in den 80er Jahren etwaigen Familienspuren in Israel nachforscht. Als er im Jahre 1984 den von Eberhard Fechner produzierten TV-Film *Der Prozeß* sieht, der die Geschehnisse im Konzentrationslager Majdanek dokumentiert, glaubt Wilkomirski, einige der gezeigten Orte und Gegenstände wiederzuerkennen. Dass er seinen Erinnerungsfragmenten und Alpträumen dann zunehmend systematisch nachzugehen beginnt, lässt sich neben der Initiative Bernsteins auch auf den Zuspruch seiner Lebensgefährtin und die Unterstützung seiner Therapeutin zurückführen, bei der er Anfang der 90er Jahre eine auch mit schreibtherapeutischen Methoden angereicherte Psychotherapie beginnt: Schreiben bzw. Verschriftlichen wird für Wilkomirski demnach sowohl zur Technik als auch zum Medium seiner Erinnerungsarbeit.

¹⁰ Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 69.

¹¹ Norman G. Finkelstein, *Die Holocaust-Industrie*, S. 63.

Anfang der 90er Jahre entschließt er sich schließlich, „ganz wissenschaftlich trocken, nüchtern, als ob es um jemand anderen gehen würde, einfach meine Erinnerung historisch zu analysieren“.¹² 1993 reist er auf den Spuren seiner vermeintlichen Vergangenheit abermals nach Polen, um „die Stätten seiner Geschichte“¹³ aufzusuchen und dabei eine akribisch-systematische Spurensuche und Vergangenheitsreaktivierung mit von ihm gezeichneten Lageplänen und mindmaps zu betreiben. Hier zeichnen sich bereits die Anfänge eines Vorgehens ab, das sich für die Entwicklung und das Verständnis des ‚Phänomens‘ Wilkomirski als zentral und symptomatisch erweisen wird: eine wissenschaftlich fundierte, theoretisch extrem informierte und gleichsam formalisierte Untersuchungsmethode und Forschungspraktik, mittels derer Wilkomirski sich anschickt, seine rezenten Erinnerungen wiederzubeleben, in einen historischen Kontext plausibel zu integrieren und dadurch zu authentifizieren. Historiographie, Gedächtnistheorie, Psychologie und Traumatheorie werden eklektisch miteinander fusioniert und von Wilkomirski und Bernstein als neue und speziell für den Umgang mit *child survivors* adäquate Untersuchungsmethode an die Öffentlichkeit gebracht, beispielsweise 1995 im Rahmen eines Vorlesungszyklus zur *oral history*, zu welchem Wilkomirski einen Vortragsbeitrag liefert: *Das Kindergedächtnis als historische Quelle für die Zeitgeschichte am Beispiel von überlebenden Kindern der Shoah*.¹⁴ In bereits augenfällig schematisiertem und ‚verwissenschaftlichtem‘ Modus werden hier „die verschiedenen Grundtypen kindlichen Erinnerns, von den diversen frühkindlichen, ‚präverbalen‘ Körpererinnerungen über die rein visuellen bis zu den ersten, schon intellektuell verbalisierten, nun zu ‚reverbalisierenden‘ Erinnerungen“¹⁵ thematisiert. Gemäß seiner Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhebenden Methode hat Wilkomirski sich bei der Verschriftlichung seiner eigenen Erinnerungen „alle[r] erworbenen Mittel [...] des Historikers, meine Erinnerungen zu untersuchen, zu prüfen, zu verifizieren“¹⁶ bedient und – in Sachen Wissenschaftlichkeit wohl eher problematisch – seine Freunde und Bekannten als „Kontrollorgane“¹⁷ seiner Rekonstruktionen eingesetzt.

Eine Publikation seiner privaten und sozusagen therapeutischen Aufzeichnungen war Wilkomirski zufolge ursprünglich nicht vorgesehen; nach eigenen Angaben habe er sich sogar vehement dagegen gesträubt. Dass eine Veröffentlichung schließlich doch in Erwägung gezogen

¹² Binjamin Wilkomirski, zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 79.

¹³ Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 79.

¹⁴ Vgl. Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 95.

¹⁵ Binjamin Wilkomirski, zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 96.

¹⁶ Binjamin Wilkomirski, zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 117.

¹⁷ Binjamin Wilkomirski, zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 118.

wurde, begründet der Verfasser folgendermaßen und – wie auch im Nachwort¹⁸ zu *Bruchstücke* – mit Rekurs auf eine kathartisch-missionarische Einschätzung seiner Aufzeichnungen: „Weil man mich überredet hat und gesagt hat, schau, das hilft unter Umständen vielen anderen Überlebenden, die völlig isoliert, ohne Kontakte zu anderen Überlebenden leben.“¹⁹ Im Januar 1994 wird das Manuskript, damals noch mit dem Titel *Glut unter der Asche, Kindertage 1939-1947, Bruchstücke des Erinnerns*,²⁰ an die Literaturagentin Eva Koralnik übergeben, die das Manuskript an diverse internationale Verlage weiterleitet und allerorts auf reges Interesse stößt, so auch bei den Vertretern des Jüdischen Verlags bei Suhrkamp, von dessen Cheflektor auch der leicht modifizierte Titelvorschlag *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948* stammt. Noch vor der Drucklegung 1995 werden jedoch erste kritische Stimmen laut, die Zweifel an der Echtheit des Manuskripts anmelden, worüber sich zwischen den zahlreichen Involvierten eine ausgeprägte Debatte entwickelt, anlässlich derer auch Unterstützerbriefe für Wilkomirski und dessen Belange verfasst wurden, beispielsweise von dessen Therapeutin und seinem Freund und Psychologen Bernstein. Von Verlagsseite werden Beweise in Form von „Argumente[n] und Papiere[n]“ angefordert sowie Informationen bei diversen Stellen und Institutionen eingeholt, bis sich die anfänglichen Bedenken zusehends zerstreuen und einer Publikation nichts mehr im Wege zu stehen scheint. Das Buch erscheint schließlich im August 1995 im Jüdischen Verlag bei Suhrkamp, kurz nach, stimmungstechnisch jedoch immer noch rechtzeitig zum 50. Jahrestag der Zerschlagung des Nationalsozialismus und der Befreiung der Konzentrationslager, und wird vom Literatur- und Kulturbetrieb sofort begeistert aufgenommen: „Es ist zwar primär ein Stück Literatur, gute, sehr gute Literatur, aber es ist zugleich auch die Rückgewinnung einer verlorenen Identität. Wer daran rühren will, muß sich im klaren sein, was er tut“,²¹ so die Rezensentin Klara Obermüller bei der Buchvernissage. Und in einem Kommentar der NZZ heißt es nicht weniger lobgeschwängert, Wilkomirskis Buch habe

das Gewicht dieses Jahrhunderts. In der Unerbittlichkeit und photographischen Genauigkeit des wehrlosen kindlichen Blicks, in seiner kargen, leisen Sprache ist es eines der notwendigsten Zeugnisse über das Vernichtungslager. Es gibt Bilder darin, die sich einem bis auf die Knochen einbrennen. Ohne literarischen Anspruch, hält es in seiner Dichte, Unabänderlichkeit und Bildkraft dennoch allen literarischen Kriterien stand – wollte man sie hier anlegen. Das verbietet die Scham.²²

¹⁸ Auch hier betont Wilkomirski die Mission seines Buches, sowohl Zeichen als auch Anschlusspunkt für seine vermeintlichen SchicksalsgenossInnen zu sein: „Sie sollen wissen, daß sie nicht ganz allein sind.“ (B, S. 143).

¹⁹ Benjamin Wilkomirski, zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 105.

²⁰ Vgl. Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 105.

²¹ Klara Obermüller, zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 127.

²² Zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 127 f.

Beide Kommentare kommen Wilkomirski und seiner noch immer recht brüchig wirkenden ‚Identität‘ insofern entgegen, als sie ihn gewissermaßen in eine immunisierende bis sakrosankte Aura der Unantastbarkeit hüllen und – so die Argumentation Obermüllers – die Unsicherheiten um seine Person positiv umwerten und dadurch mithin zu Garanten von Authentizität werden lassen. Wie an späterer Stelle noch weiter ausgeführt werden wird, macht auch Wilkomirski selbst sich diesen magisch-unantastbaren Standpunkt zunutze, um Einwände gegen seine Version der Geschichte von vornherein abzublocken und moralisch fragwürdig erscheinen zu lassen.

Nach seiner Publikation wird Wilkomirskis „nüchtern geschriebene[s] und unglaubliche[s] [!] Werk“²³ binnen kurzer Zeit in neun Sprachen übersetzt und sukzessive mit Literaturpreisen überhäuft.²⁴ Es folgen eine Tournee mit geschickt in Szene gesetzten öffentlichen Auftritten, Lesungen (v.a. in Deutschland und Frankreich) und Gastvorträgen an diversen Hochschulen (v.a. in den USA) sowie mehrere Fernsehinterviews und Auftritte in Dokumentarfilmen. „Reich geworden“, so Mächlers Einschätzung der Lukrativität des Unternehmens Wilkomirski, „ist mit dem Buch niemand, es war mehr ein Medien- als ein Verkaufsereignis“²⁵, womit auch der späterhin an Wilkomirski gerichtete Vorwurf, er habe sich an seinem ‚Falschspiel‘ nicht nur ideell, sondern auch finanziell bereichert, eine tendenzielle Abschwächung erfährt. Mit seiner abermals missionarisch tingierten Tournee erreicht Wilkomirskis Schriftsteller-, aber auch Opferkarriere auf relativ hohem und preisgekröntem Niveau ihren fragilen Höhe- oder auch Scheitelpunkt. Der aufgrund des dramaturgisch inszenierten bis theatralischen Auftretens Wilkomirskis durchaus als Peripetie zu bezeichnende Umschlagpunkt lässt jedoch nicht lange auf sich warten: In dem am 27.8.1998 in der *Weltwoche* erschienenen Artikel *Die geliehene Holocaust-Biographie* setzt dessen Verfasser Daniel Ganzfried es sich zum Ziel, Wilkomirskis autobiographische „Transvestitenschau“²⁶ als Fälschung zu entlarven: „Binjamin Wilkomirski alias Bruno Dössekker aber kennt Auschwitz und Majdanek nur als Tourist.“ Bereits hier – wie auch in zahlreichen folgenden Äußerungen – versucht Ganzfried,

²³ So die Formulierung in einer Rezension der amerikanischen *Nation*; zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 129.

²⁴ Bereits 1995 erfolgt eine erste Ehrung durch die Stadt Zürich, 1996 in New York die Verleihung des *National Jewish Book Award* durch den *Jewish Book Council* (bezeichnenderweise in der Kategorie für Autobiographien und Memoiren!), 1997 in London der Preis für Non-Fiction der englischen Zeitschrift *Jewish Quarterly*, im Herbst 1997 schließlich der *Prix Mémoire des la Shoah* durch die *Fondation du judaïsme français*.

²⁵ Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 134.

²⁶ Daniel Ganzfried, *Wilkomirski, ein Lehrstück aus dem Holocaust-Zirkus*, S. 136.

den phänomenalen Erfolg „der konfektionierten Schauergeschichte“²⁷ zu ergründen, diagnostiziert „mitleidsüchtige Anteilnahme“ seitens der Leserschaft und ist der Meinung, Wilkomirski

nimmt uns die Aufgabe des Nachdenkens und die erschütternde Erfahrung des Versagens unseres Menschenverstandes vor dem Faktum Auschwitz ab. Wir benützen das Erleben des anderen, um nicht denkend wettmachen zu müssen, was sich der Vorstellungskraft entzieht. Gedankenlos mitleidend, finden wir im Opfer den Helden, mit dem wir uns auf der Seite der Moral verbrüdern können: [...].²⁸

Ein paar Tage nach Ganzfrieds Enthüllungsartikel kontert Wilkomirski, anlässlich eines Interviews auf Ganzfrieds Vorwürfe angesprochen, bereits merklich aus der Defensive:

Jeder Leser kann dem Nachwort des Buches entnehmen, daß meine Papiere nicht mit meinen Erinnerungen übereinstimmen. Ich kann also nur diese Erinnerungen einer nahtlosen schweizerischen Identität entgegenhalten. [...]. Diese Vorwürfe sind nichts Neues. Es stand dem Lesenden immer frei, mein Buch als Literatur oder als persönliches Dokument wahrzunehmen. [...]. Sicher aber falsch ist, wenn dieser Journalist [Ganzfried] jetzt den Eindruck erwecken möchte, ich hätte das vertuscht.²⁹

Zudem beruft er sich – erneut rhetorisch geschickt – auf seinen unantastbaren Opferstatus, wenn er formuliert: „Niemand muß mir Glauben schenken. Ich habe immer wieder auf diesen Widerspruch hingewiesen und bin nicht bereit, auf Druck von außen meine Erinnerungen zu verleugnen“,³⁰ eine Argumentation, die vor dem Hintergrund des Ganzfriedschen Verdachts längst nicht mehr überzeugt und ihm auch späterhin Kritik eingebracht hat: Durch eine Art performativen „Genrewechsel[s]“, so beispielsweise Eva Lezzis Anmerkung, stelle Wilkomirski „den autobiographischen Gehalt seines Buches zur Disposition“³¹ und überlasse es

²⁷ Ebenda, S. 134.

²⁸ Daniel Ganzfried, zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 144.

²⁹ Benjamin Wilkomirski, zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 144 f. In der Tat versucht Wilkomirski bereits im Nachwort zu *Bruchstücke*, etwaige Verdachtsmomente vorab zu entkräften, wenn er mit Hinblick auf die Schicksale der *child survivors* formuliert:

„Es sind ‚Kinder ohne Identität‘, ohne Gewißheit über ihre Herkunft, die Spuren sorgsam verwischt, unter falschem Namen lebend und oft auch mit falschen Papieren versehen. Sie wuchsen mit einer Pseudoidentität auf, [...].

Auch ich habe noch als Kind eine neue Identität erhalten, einen anderen Namen, ein anderes Geburtsdatum, einen anderen Geburtsort. [...]. Aber dieses Datum stimmt weder mit meiner Lebensgeschichte noch mit meinen Erinnerungen überein. Ich habe rechtliche Schritte gegen diese verfügte Identität eingeleitet.

Die juristisch beglaubigte Wahrheit ist eine Sache, die eines Lebens eine andere.“ (B, S. 143). Interessanterweise treffen sämtliche Aspekte der skizzierten Identitätsproblematik auch auf den juristischen und personalen Status von Adoptiv- und Pflegekindern zu, eine strukturelle Ähnlichkeit bzw. Übereinstimmung, die im Verlauf der vorliegenden Arbeit weiter ausgeführt werden wird.

³⁰ Benjamin Wilkomirski, zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 146.

³¹ Eva Lezzi, *Tell zielt auf ein Kind*, S. 180 f.

plötzlich dem individuellen Leser, über die Wahrheit oder Falschheit des Etiketts ‚Autobiographie‘ zu entscheiden.

Als eine Überprüfung der Vorwürfe Ganzfrieds angegangen wird, lehnt Wilkomirski eine Klärung versprechenden Vaterschaftstest (Bruno Grosjeans Vater wurde ausfindig gemacht und erklärt sich zu einem Test bereit) entschieden ab und wehrt sich vehement und abermals rhetorisch geschickt gegen die Art, wie man ihn kritisch attackiere:

Es ist die gleiche Taktik, die in den fünfziger und sechziger Jahren von früheren Nazirichtern bei den Prozessen gegen die NS-Kriegsverbrecher gegenüber jüdischen Zeugen und Opfern angewendet wurde, indem man sie in endlose Diskussionen verstrickte, ob die Uniform eines Angeklagten grau-grün oder grün-grau war – nur, um den Zeugen in seiner Erinnerung zu verunsichern und zu demonstrieren, daß er nicht glaubwürdig sei! Das ist eine wirklich FASCHISTISCHE TECHNIK DER ARGUMENTATION. Ich kann sogar den Lärm von Goebbels Freudentänzen und Jubelschreien aus der Hölle hören!³²

Zu einer regen und ausufernden Feuilletondebatte gesellen sich sodann auch erste Fachstudien in Form von Zeitschriftenartikeln, beispielsweise der im Mai 1999 publizierte Aufsatz *The Man with two Heads* aus der Feder der britischen Schriftstellerin Elena Lappin,³³ kurz darauf dann Philip Gourevitchs Abhandlung mit dem Titel *The Memory Thief* vom 14. Juni 1999, in welcher der Verfasser auch und vor allem das noch zu erörternde und besonders in den Staaten kontrovers diskutierte *False Memory Syndrome* (FMS) auf die *Bruchstücke*-Problematik appliziert und neben Wilkomirski auch das Verhalten seines gesellschaftlichen und kulturellen Umfelds kritisiert:

Nachdem ich mehr als sechs Monate den Unfug studiert habe, der Wilkomirskis Phantasien und Verdunkelungen entsprungen ist, gilt meine Niedergeschlagenheit und große Sorge mehr der Kultur, die ihn zum Apostel der Erinnerung erhoben hat, als dem Mann selbst, für wen auch immer er sich halten mag.³⁴

Noch im April 1999 – und ganz entgegen dem um sich greifenden, kritisch-demontierenden Trend – wird Wilkomirski eine weitere Auszeichnung zuerkannt, der von der *American Orthopsychiatric Association* (ORTHO) verliehene *Hayman Award for Holocaust and genocide study*, und zwar „als Anerkennung für seine Schriften und seine Zusammenarbeit mit Klinikern, durch die er das Verstehen von Völkermord und Holocaust gefördert hat“.³⁵ Die

³² Binjamin Wilkomirski, zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 164.

³³ „Und ich gestehe, dass ich, ganz gleich, ob sein Buch Fiktion war oder nicht, Mitleid mit ihm hatte. So zerbrechlich hatte er damals gewirkt, und warum hätte er eine so schreckliche Kindheit *erfinden* sollen?“ (Elena Lappin, zitiert in: Ulrike Erichsen, *Erfundene Identitäten?*, S. 192).

³⁴ Philip Gourevitch, zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 166.

³⁵ Zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 171.

Preisverleihung wird bewusst als eine für Wilkomirskis Belange Partei ergreifende öffentliche Zeichensetzung inszeniert: Indem öffentlich gewürdigt werde,

wie unsicher die Identität eines Kinder-Überlebenden ist, anerkennt sie [die ORTHO] die unvollständigen Erinnerungen vieler. Die übliche Ausgrenzung fragmentarischer, verborgener und einsamer Erinnerung hat das Vergessen begünstigt. Vielleicht gibt das jetzt einigen größere Sicherheit, sich zu erinnern.³⁶

Das kollektive Vexierspiel um ‚die Wahrheit der Biographie‘ des mittlerweile mit seiner enormen Fallhöhe Bekanntheit machenden Wilkomirskis könnte nicht größer und verworrener sein, weshalb denn auch der qualifizierte Historiker Stefan Mächler von der schweizerischen Agentur Liepmann AG, „die die Rechte an *Bruchstücke* weltweit an Verlage vermittelt hatte“,³⁷ engagiert, um – gleichsam als *deus ex machina* und mit dem wissenschaftlichen Repertoire eines Historikers ausgestattet – Ordnung in die chaotische und stark emotional gefärbte Debatte um Wilkomirskis Person, Identität und Werk zu schaffen. „Stefan Mächler hat“, so Ulrike Erichsens Wertung, „anders als Elena Lappin, kein persönliches Interesse an Wilkomirski“,³⁸ dennoch behandelt er ihn nicht als lebloses Forschungsobjekt, sondern als beseeltes Wesen, und legt dementsprechend eine gewisse Vorsicht im Umgang mit Urteilen bzw. Verurteilung an den Tag. Er positioniert sich somit zwischen den bislang vorherrschenden Extremen von quasi-blinder Anhänger- und brüskierter bis verbalaggressiver Gegnerschaft, die zuweilen auch in eher dumpfe Polemik abdriftet:

Sie [der Literaturbetrieb] wollten dieses Buch. Sie wußten, daß das der erste Porno ist, der in Auschwitz spielt. [...] Nur weil der Porno Wirkung hat, heißt das noch lang nicht, daß es ein guter Film ist. Wenn Wirkung plötzlich zum Maßstab wird für Qualität, dann müssen wir alle ganz schnell hier rausrennen und ins nächste Porno-Kino gehen. Jedenfalls die Männer [!!].³⁹

Neben einer akribischen Faktensuche und –analyse beschäftigt Mächler sich auch mit einschlägigen psychologischen, literarischen und Zeitzeugendokumenten und sucht zudem das direkte Gespräch mit Wilkomirski, der inzwischen „Anlaufstelle geworden [ist] für Überlebende aus aller Welt, die nach ihrer Geschichte forschen“. Sein Wohnhaus, so Mächlers Eindruck, erinnere eher an ein vollgepacktes Archiv: „Es ist, als würde das umfangreiche historische Material den Wohnbereich immer mehr verdrängen; [...]“. ⁴⁰ Im Gespräch mit Wilkomirski tauchen häppchenweise zahlreiche ‚neue‘ Details seiner Lebensgeschichte auf: Er

³⁶ Harvey Peskin, zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 172.

³⁷ Ulrike Erichsen, *Erfundene Identitäten?*, S. 192.

³⁸ Ebenda.

³⁹ So Daniel Ganzfried in einer Tagungsdiskussion zum „Wilkomirski-Syndrom“ (in: Irene Dieckmann; Julius Schoeps (Hrsg.): *Das Wilkomirski-Syndrom*, S. 351.

⁴⁰ Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 77.

berichtet von medizinischen Experimenten, denen er im Konzentrationslager unterzogen wurde und die bleibende (und insofern: medizinisch verifizierbare) Schäden hinterlassen hätten, von anderen Kinder-Internierten, die er Jahre später wiedertreffen und –erkannt haben will, von seinen Adoptiveltern, die seine Herkunft kategorisch geheim gehalten hätten, von einem Notizbuch aus seiner Kindheit, das auf mysteriöse Weise verschwunden und erst nach dem Ableben der Pflegeeltern, zusammen mit einigen ‚Reliquien‘ aus dem Konzentrationslager, wieder aufgetaucht sei, von einem Fachbuch über Holocaust-Kinder und –Jugendliche,⁴¹ das er, mit Anmerkungen und Markierungen des Pflegevaters versehen, in dessen Schreibtisch gefunden habe, schließlich auch von mehreren Suizidversuchen, die er nach eigenen Angaben unternahm, den ersten gerade mal im Alter von zehn Jahren, „als er Pilze aß, die er für giftig hielt“.⁴²

Was Mächler sodann jedoch im Zuge seiner akribischen Recherchen zutage fördert, zieht Wilkomirski nicht nur demontierend und ‚faktisch‘ den Boden unter den Füßen weg, es bringt auch eine vollkommen andere ‚Geschichte‘ mit ins Spiel, die in Wilkomirskis Narrativ stets mitgeschwungen haben mag, aber immer nur in uneigentlicher Form ausbuchstabiert wurde: das ganz private und durchaus als tragisch durchgehende Drama eines Kindes aus zerrütteten Familienverhältnissen. Stück für Stück trägt Mächler die Erzählschichten der Wilkomirskischen Biographie ab, deckt Parallelen zwischen dem in *Bruchstücke* Geschilderten und realen Personen und Orten auf, weist Topoi, Bilder und ‚Versatzstücke‘ nach, die Wilkomirski aus Zeitzeugnissen, literarischen Texten und filmischen Dokumentationen übernommen haben könnte, und ‚entlarvt‘ eine der Hauptgewährspersonen Wilkomirskis, Laura/Lauren/Laurel Stratford – übrigens auch ein ‚Adoptivkind‘ –, die Wilkomirski aus dem Konzentrationslager zu kennen glaubt, als notorische Erfinderin diverser ‚autobiographischer‘ Opferbiographien: „das [ehemalige] Satanismus-Opfer“ Lauren,⁴³ so konstatiert Mächler, „war tatsächlich zum Nazi-Opfer [Laura] mutiert“.⁴⁴

Fazit der Recherchen Mächlers sind somit zwei auf den ersten Blick sich widersprechende Resultate: einerseits der Befund, dass die in *Bruchstücke* geschilderten Geschehnisse reine Fiktion sind und Wilkomirski demnach nie Inhaftierter eines Konzentrationslagers war;

⁴¹ Bei der Publikation, die Wilkomirski Mächler auch zur Ansicht vorlegt, handelt es sich um William G. Nederlands Studie *Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom, Seelenmord*. Vgl. hierzu die Schilderungen Mächlers in: derselbe, *Der Fall Wilkomirski*, S. 75.

⁴² Ebenda, S. 64.

⁴³ Vgl. hierzu Stratfords Selbstdarstellung in: dieselbe, *Satan's Underground. The Extraordinary Story of One Woman's Escape*.

⁴⁴ Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 223.

andererseits die Einsicht, dass Wilkomirskis Buch in gewisser Weise doch Authentizität zu-
kommt:

Es besteht nicht der geringste Zweifel, daß Benjamin Wilkomirski mit Bruno Grosjean identisch ist und seine in *Bruchstücke* niedergeschriebene und anderswo erzählte Geschichte einzig und allein in seinem Denken und Empfinden stattgefunden hat.⁴⁵

Mit so viel Authentizität habe ich nicht gerechnet. Wilkomirski-Grosjean hat nicht zwei Köpfe, er führt kein Doppelleben, sein Buch erzählt in atemberaubender Verfremdung sein eigenes Leben, dasjenige des Bruno Grosjean.⁴⁶

Mächler versucht, die Bruchstücke zugrunde liegende Motivation sehr plausibel und aussagekräftig mit Rekurs auf einen traumatheoretischen Hintergrund zu erklären:

Seine [Wilkomirskis] Erfahrungen der ersten Lebensjahre haben die Dimension eines kumulativen Traumas, das sich jedem Verstehen entzieht und um so einschneidender wirkt, als es gerade in eine Phase fällt, in der ein Kind die Fähigkeit entfaltet, zu sprechen, symbolisch zu denken und schließlich aus dem Erlebten Geschichten zu formen. *Bruchstücke* ist der Versuch des erwachsenen Bruno Grosjean, mittels Versatzstücken aus dem kulturellen Fundus des Gedächtnisses an die Shoah einen Ausdruck für eine Erfahrung zu finden, die schon im Moment des Geschehens sprachlich nicht einholbar war und es auch später nicht wurde, aber gerade darum nach sinnstiftender Erzählung rief.⁴⁷

Aus psychotherapeutischer Sicht lässt sich Wilkomirski somit an der Schnittstelle zweier antithetischer und vor allem in den Staaten kontrovers diskutierter Phänomene situieren, der *Recovered Memory Theory* (RMT) und dem *False Memory Syndrome* (FMS), die sich jedoch als zwei Seiten ein und derselben therapeutischen Medaille entpuppen. Den im Kontext der RMT propagierten und kultivierten „Wiedererkennungstherapien“, liegt, so Mächler, „eine[-] doppelte[-] Annahme“ zugrunde:

Erstens: Traumata aus der Kindheit werden verdrängt, wirken unbewußt jedoch weiter und erzeugen spezifische psychische Symptome. Diese verschwinden, wenn die verdrängte Erinnerung bewußt gemacht und durchgearbeitet wird. Zweitens: Die traumatische Situation erhält sich als sozusagen fotografisches Abbild im Unbewußten; die Erinnerung daran entspricht einer vergangenen Wirklichkeit.⁴⁸

KritikerInnen und VerfechterInnen des FMS halten dem die Suggestivwirkung psychotherapeutischer Erinnerungsarbeit entgegen, sprechen von einem „Mythos der Verdrängung“ und gehen davon aus, „die wiedererlangten Erinnerungen seien in Wirklichkeit nichts weiter als die Erfindungen von Patienten und Therapeuten“.⁴⁹ Die von Wilkomirski und Bernstein vertretene und theoretisch formalisierte Erinnerungstechnik entpuppt sich vor diesem Hin-

⁴⁵ Ebenda, S. 287.

⁴⁶ Ebenda, S. 246 f.

⁴⁷ Ebenda, S. 288.

⁴⁸ Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 271.

⁴⁹ Ebenda, S. 272.

tergrund als fast schon archetypische Wiedererkennungstheorie, beispielsweise wenn Wilkomirski in seiner im Herbst 1995 an der Universität Ostrau gehaltenen Vorlesung zum Thema *Kindergedächtnis als historische Quelle* vier explizit der „Reaktivierung verlorener Erinnerungen“⁵⁰ dienende Techniken nennt: 1. Konzentrationsübungen vor dem Einschlafen, 2. Aufsuchen der realen Orte und Schauplätze der Geschehnisse, 3. Anfertigung von Zeichnungen, Lageplänen, mindmaps (aus dem Gedächtnis) und 4. Gespräche mit Zeitzeugen und anderen Betroffenen. Im Kontext der Wilkomirskischen Erinnerungsarbeit kommt diesem Vorgehen jedoch primär eine selbstlegitimierende Funktion zu: „Nach Wilkomirskis Darstellung helfen diese Techniken, verlorene Erinnerungen wiederzufinden. In seinem Fall dienten sie aber primär dazu, seine Erzählung in den Augen seiner Umwelt und seines Publikums mit der Glaubwürdigkeit des Faktischen auszustatten.“⁵¹

Auch der Stellenwert bzw. die Funktion von Träumen im Kontext der Erinnerungstechniken Wilkomirskis, die, wie noch zu zeigen sein wird, auch und vor allem als Selbsttechniken fungieren, erweist sich, nicht nur vor dem Hintergrund einer klassisch-freudianischen Traumdeutung, als denkbar problematisch, vor allem wenn von der Grundannahme ausgegangen wird, das Traumgeschehen liefere „äußerst klare, präzise und oft auch überprüfbare reale Erinnerungen“.⁵² So bestand das Hauptanliegen Freuds, sowohl in seinem opus magnum *Die Traumdeutung* als auch in deren kompakterer Fassung *Über den Traum*, gerade darin deutlich zu machen, dass und inwiefern die Annahme einer Eins-zu-eins-Entsprechung zwischen Traumwelt und realer Welt bzw. zwischen Traumgeschehen und lebensweltlichem Geschehen reduktionistisch und simplifizierend ist. Als Konsequenz dieser Einsicht zieht Freud die grundlegende Dichotomie von *manifestem* versus *latentem* Trauminhalt bzw. von *Trauminhalt* versus *Traumgedanken* in seine genuin psychoanalytische Traumdeutung ein, die anhand der Modi von *Traumarbeit* (Transformation von latentem in manifesten Trauminhalt) bzw. *Analysearbeit* (Schlussverfahren vom manifesten auf den latenten Trauminhalt) zwar zueinander in Beziehung gesetzt werden können, sich jedoch auf grundlegend verschiedenen Ebenen abspielen. Vor dem Hintergrund der Freudschen Folie unterläuft Wilkomirski in seiner Erinnerungstheorie somit „eine Verwechslung des *manifesten Traumes* mit den *latenten Traumgedanken*“.⁵³ Inwiefern sich jedoch gerade eine Anwendung der von Freud beschriebenen Modi der Traumarbeit auf die Darstellungsweise bei Wilkomirski als ausgespro-

⁵⁰ Ebenda, S. 267.

⁵¹ Ebenda, S. 268.

⁵² Benjamin Wilkomirski, zitiert in: Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 269.

⁵³ Sigmund Freud, *Über den Traum*, S. 654 f.

chen fruchtbar erweisen kann, wird sowohl im narrationsanalytisch orientierten als auch im Kapitel ausgewählter Textanalysen noch zu diskutieren sein.

3. *A life in pieces*. Narrationsanalytisches

But there is much to be learned from the tale of Benjamin Wilkomirski, [...]. His story can reveal something about the world that wanted so much for it to be true, for him to be real.⁵⁴

Bereits zu Beginn des Vorworts zu *Bruchstücke* bemüht Wilkomirski den im Kontext der Holocaust-Literatur beinahe schon archetypischen Topos des Sprachverlusts bzw. Verstummens, wenn er ausführt, er habe weder Mutter- noch Vatersprache, und bereits in früher Kindheit habe es ihm „die Sprache verschlagen“: „Die Sprachen, die ich später lernte, wurden aber nie ganz meine eigenen, waren im Grunde immer nur bewußte Nachahmungen der Sprache anderer“ (B, 7). Daher handele es sich bei seinen frühesten Erinnerungen auch primär um ‚Körpererinnerungen‘; erst später seien ‚Gehörtes‘, ‚Gedachtes‘ und ‚Selbstgesagtes‘ hinzugekommen. Wilkomirski verfißt somit ein gleichsam eidetisches Erinnerungskonzept, in dessen Zentrum visuelle Eindrücke stehen, die wiederum mit körperlichen Zuständen einhergehen: „Meine frühen Kindheitserinnerungen gründen in erster Linie auf den exakten Bildern meines fotografischen Gedächtnisses und den dazu bewahrten Gefühlen – auch denen des Körpers“ (B, 7). Als wichtigstes Charakteristikum der Erinnerungen Wilkomirskis erweist sich deren bereits im Titel des Buches anklingende Fragmentarizität, handelt es sich doch um „Bruchstücke“, Momentaufnahmen oder auch *short cuts*, die von dem zeugen, was im psychologischen Register gerne als ‚episodisches Gedächtnis‘ bezeichnet wird:

Meine frühesten Erinnerungen gleichen einem Trümmerfeld einzelner Bilder und Abläufe. Brocken des Erinnerns mit harten, messerscharfen Konturen, die noch heute kaum ohne Verletzung zu berühren sind. Oft chaotisch Verstreutes, chronologisch nur selten zu gliedern; Brocken, die sich immer wieder beharrlich dem Ordnungswillen des erwachsen Gewordenen widersetzen und den Gesetzen der Logik entgleiten.

Will ich darüber schreiben, muß ich auf die ordnende Perspektive des Erwachsenen verzichten. Sie würde das Geschehene nur verfälschen. (B, 7 f.)

Wilkomirski liefert hier nicht nur eine metaphorisch ausschweifende, durch Verweise auf die „harten, messerscharfen Konturen“ seiner Erinnerungsfragmente ins Synästhetische hineinrei-

⁵⁴ Blake Eskin, *A Life in Pieces*, S. 17.

chende, gleichsam phänomenologisch anmutende Charakterisierung der in *Bruchstücke* geschilderten Szenen,⁵⁵ er formuliert zugleich eine Programmatik sowohl seines Erzählens als auch seiner Erinnerungs- und Schreibtechnik, deren Methodik an eine *écriture automatique* französischer Provenienz oder auch – dieser zugrunde liegend und weiter zurückreichend – an Freuds vor allem im Kontext der Traumdeutung thematisierte freie Assoziation erinnert, wie sie noch heute im Rahmen der klassischen Psychoanalyse kultiviert und produktiv gemacht wird. Als nicht nur narrativ, sondern auch narratologisch produktiv erweist sich diese Vorgehensweise auch bei Wilkomirski, insofern dem Dargestellten zugleich eine Theorie der Darstellung, d.h. ein selbst- bzw. metareflexives oder auch – sollte man sich entscheiden, Wilkomirskis Text als Literatur zu rezipieren – metafiktionales Moment inhäriert.

Durch ihre starke Fokussierung auf optische Eindrücke weist Wilkomirskis Darstellungsmethodik zudem deutlich filmästhetische bzw. telegene Züge, aber auch traumähnliche Charakteristika auf, beispielsweise wenn der Verfasser seine Erinnerungen als „Blitzlichter[...]“ beschreibt, „ohne sicheren Zusammenhang, aber scharf und deutlich“ (B, 8).⁵⁶ Das Kinder-Ich, aus dessen Perspektive heraus die Episoden geschildert werden, figuriert hier gleichermaßen als Kameramann und als Zuschauer, als wahrnehmendes (Kamera)Auge wie auch als (zuschauende, beiwohnende) Instanz, durch die wahrgenommen wird und bei der Eindrücke und Szenarien Zustände evozieren, die denen eines benjaminschen *Chocks* durchaus vergleichbar sind. Diese doppelte optische Perspektivierung manifestiert sich auf narrativer Ebene durch alternierende interne und externe Fokalisierung des Beschriebenen: Mal ist die wahrnehmende Instanz *bei sich* und berichtet aus der eigenen Position heraus, mal spaltet sie sich ab, ist gleichsam *außer sich*, wird sich selbst zum Objekt und betrachtet sich von außen als Teil des Geschehens. Nicht selten lesen sich die Episoden bzw. Szenen wie Traumprotokolle oder auch Mitschriften einer therapeutischen oder analytischen Sitzung, beispielsweise das erste in *Bruchstücke* wiedergegebene Erinnerungsfragment, das in einer Art ‚visionärem Präsens‘ gehalten ist und eine auffällige interne Strukturierung – einer filmischen Blickführung durchaus nicht unähnlich – aufweist: von der Totale (Erwähnung des Ortes und der Jahreszeit) zum close-up (detailliertere Einzelszene mit Personen und Gesichtern). Wie bereits beschrieben, tritt das wahrnehmende Kinder-Ich gleichsam aus sich heraus – im psychopathologischen Re-

⁵⁵ Diese Lesart distanziert sich von der Auffassung, Wilkomirskis Beschreibung der „messerscharfen Konturen, die noch heute kaum ohne Verletzung zu berühren sind“ (B, 7), sei in erster Linie Teil einer Mitleid und Glaubwürdigkeit heischenden „Strategie“, die sich gegen Verletzungen von außen, d.h. seitens der Leserschaft, wappnet, zu denen es kommen könnte, „wenn nicht behutsam genug, mit anderen Worten zu kritisch, mit ihnen [Wilkomirskis Erinnerungen] umgegangen wird“ (Ulrike Erichsen, *Erfundene Identitäten?*, S. 194).

⁵⁶ An späterer Stelle ist sogar explizit davon die Rede, dass Erinnerungsbilder an ihm vorbeizögen „wie in einem verlangsamten Film“ (B, S. 98).

gister wäre wohl von Dissoziation die Rede – und betrachtet sich aus der Außenperspektive: Es beobachtet sich dabei, wie es der Exekution ihm vertrauter Menschen beiwohnt, und stellt (im Nachhinein) Mutmaßungen an, um wen es sich handeln könnte: „Meine Brüder vielleicht“; „Mein Vater vielleicht“ (B, S. 8). Erste Implausibilitäten und nachträgliche Kohärenzstiftungen werden spürbar, wenn dem wahrnehmenden Kleinkind Kommentare wie der folgende sozusagen in den Mund gelegt werden: „Dies ist nicht ein echter Friede, ihm ist nicht zu trauen – es ist nur der Frieden der Sieger!“ (B, S. 12).⁵⁷ Zu dem Moment der Dissoziation gesellt sich somit auch ein gutes Maß an Derealisation in Form von nachträglich Hinzuge-dachtem und retroaktiv Ausformuliertem, das abermals die Glaubwürdigkeit der Kinderperspektive in Frage stellt.

Mittels dieser Erzählperspektive, die sich gewollt inkohärent, assoziativ, achronologisch, alogisch und generell schwer fasslich gibt, wird eine kindliche Unmittelbarkeit und Unvermitteltheit von Wahrgenommenem und Erzähltem sowohl suggeriert als auch gefordert. Die auf den ersten Blick naiv und spontan wirkende kindliche Sicht der Dinge, die zuweilen Züge einer leicht kitschigen Kleiner-Prinz-Attitüde trägt, erweist sich bei genauerer Analyse jedoch als hochgradig stilisiert und tendenziell gekünstelt und trägt wesentlich zur Etablierung und Erhaltung dessen bei, was andernorts als ‚magisch‘-sakrosankter Standpunkt bzw. als Immunität Wilkomirskis erörtert wurde:

Der Kunstgriff hat den wichtigen Effekt, daß die Leser a priori keine historische Glaubwürdigkeit erwarten, [...]. Etwaige historische Ungenauigkeiten oder Widersprüche tun der Glaubwürdigkeit keinen Abbruch, im Gegenteil, sie unterstreichen die Authentizität der kindlichen Wahrnehmung. [...]. Die eingenommene Position verschleiert, daß eben jenes Schreiben in der Gegenwart stattfindet und der Autor seine Erinnerung sehr wohl mit dem Wissen und Bewußtsein eines Erwachsenen gestaltet.⁵⁸

Der bewusste und programmatische Verzicht „auf die ordnende Perspektive des Erwachsenen“, die „das Geschehene nur verfälschen (würde)“, impliziert zugleich, dass Wilkomirskis eigene Schreibweise, Perspektivierung und Rekonstruktion die Dinge ‚richtig‘ sieht, darstellt und wiedergibt. Wilkomirski stilisiert und kultiviert diese Kinderperspektive, hinter der sich auch eine regressive Erzählhaltung des Verfassers verbergen mag, nicht nur bewusst, sondern auch mit leidenschaftlicher Involviertheit (*libidinal attachment*), wenn er versucht, sich retroaktiv, aber glaubwürdig in eine, genauer gesagt: seine vermeintliche Kinder-

⁵⁷ Ein anderes Beispiel narrativer Implausibilität sind moralische Selbstbetrachtungen wie die folgende, die als Aussage bzw. Gedankengang eines Kleinkindes ebenfalls unglaubwürdig wirkt: „Ich fühlte das Unwiderfliche meiner Tat und die Untilgbarkeit meiner Schuld“ (B, S. 63).

⁵⁸ Stefan Mächler, *Der Fall Wilkomirski*, S. 298.

perspektive hineinzusetzen und mittels ihr unverfälscht-unmittelbar und naiv-unschuldig zu beobachten. Der Bruch zwischen programmatischer Naivität und starker Stilisierung wird auch dadurch manifest, dass Wilkomirski explizit Begriffe einer klassisch-erzähltheoretischen Terminologie verwendet, die den Text eher komponiert als chaotisch wirken lassen. Auch die Erzählhaltung Wilkomirskis lebt von dessen Selbststilisierung als verlässlicher und hochgradig altester, sowohl Faktizität als auch Authentizität für sich beanspruchender Beobachter und Zeuge:

Ich bin kein Dichter, kein Schriftsteller. Ich kann nur versuchen, mit Worten das Erlebte, das Gesehene so exakt wie möglich abzuzeichnen – so genau, wie es eben mein Kindergedächtnis aufbewahrt hat: noch ohne Kenntnis von Perspektive und Fluchtpunkt. (B, S. 8)

Diese stilistische Selbsteinschätzung Wilkomirskis enthält nicht nur einen performativen Selbstwiderspruch, insofern er beansprucht, als Kinder-Ich „noch ohne Kenntnis von Perspektive und Fluchtpunkt“ wahrzunehmen und zu beschreiben, dabei jedoch narrationsstrategisch mit einer ausgefeilten Perspektivierung arbeitet, die er jedoch nicht zu bemerken vorgibt. Durch seine Programmatik beschwört er zugleich ein fast schon klassisch anmutendes, aristotelisch-naturalistisches Prinzip des mimetischen Abzeichnens und Nachbildens (*ut pictura poiesis*), der Authentizität und Unmittelbarkeit.

Diskursanalytisch betrachtet, entfaltet Wilkomirski eine klare Polarität von „Logik und Ordnung“ (B, 8) bzw. des ‚Plans‘ und „Ordnungswillen[s]“ einerseits und einer Welt des Chaos, der Unordnung und Unmittelbarkeit sowie des Mimetischen und Nicht-Identischen andererseits. Die erste der beiden Sphären ist durchweg negativ konnotiert und angstbesetzt und korreliert mit der Welt der Erwachsenen und einer erwachsenen ‚Sicht der Dinge‘ (*point of view / ordre des choses*), die assoziiert ist mit Aspekten wie Nationalsozialismus, Macht- und Willkürherrschaft, Tyrannei und Sadismus. Bei der zweiten Sphäre handelt es sich um diejenige der Kindheit und einer kindlichen ‚Sicht der Dinge‘, die verbunden ist mit einer fast durchgängigen und ungebrochenen Opferperspektive, mit Unterdrückung, Beherrschung, kafkaesken Ohnmachtszenarien, aber auch mit einer gewissen Widersetzlichkeit und kindlichen ‚Bockigkeit‘.

4. *Le pacte autobiographique*

Pour un autobiographe, il est naturel des se demander tout simplement : 'Qui suis-je ?'. Mais puisque je suis lecteur, il est non moins naturel que je pose d'abord la question autrement : qui est 'je' ? (c'est-à-dire : qui est-ce qui dit 'Qui suis-je ?').⁵⁹

Die Autobiographie erweist sich insofern als *enfant terrible* einer (post)modernen Literatur- und Kulturwissenschaft, als sie – neben Tagebüchern und Briefen – eines der wenigen Genres ist, in deren Kontext verfasserorientierte, biographistische und individualpsychologische Interpretationsansätze und Analysefolien den ansonsten großflächig und quasi unisono verkündeten ‚Tod des Autors‘ überlebt haben. Der Versuch, ‚die‘ Autobiographie als literarische Gattung exhaustiv zu definieren, erweist sich als ausgesprochen schwierig oder schlägt – Paul de Man zufolge – fast notwendig fehl:

Empirisch wie theoretisch erweist sich die Autobiographie als ungeeignetes Objekt für eine gattungstheoretische Definition; jeder Einzelfall scheint eine Ausnahme von der Regel zu sein; jeder in Frage kommende Text scheint sich dem Zugriff zu entziehen und in benachbarte oder sogar in ganz fremde Gattungen abzuleiten; [...].⁶⁰

Eine Autobiographie ist von ihrem Verfasser offenbar nicht zu trennen, der als Garant für die Authentizität und Qualität des Geschriebenen fungiert und figuriert, d.h. sowohl namentlich wie auch als ‚ganze Person‘ für das von ihm Verfasste einsteht. Kommt diese Instanz eines ‚authentischen‘ Autors seiner Autobiographie auf irgendeine Weise abhanden, wie das bei Wilkomirski der Fall war, so entbehrt diese mit einem Mal ihres definitorischen Zentrums und wird zum bloßen Text. De Man hält dieser eindimensionalen und kausalen Auffassung von Narrativität – ein Mensch ‚hat‘ eine Geschichte, die er erzählt bzw. aufschreibt – jedoch die provokante Frage entgegen: „Wir nehmen an, das Leben würde die Autobiographie *hervorbringen* wie eine Handlung ihre Folgen, aber können wir nicht mit gleicher Berechtigung davon ausgehen, das autobiographische Vorhaben würde seinerseits das Leben hervorbringen und bestimmen?“⁶¹ Was hier in den Fokus rückt, ist der formative bis performative Aspekt des Sich-Erzählens, d.h. ein autobiographisches Narrativ erschöpft sich nicht in seinem Charakter eines Aufschreibesystems, es funktioniert zudem und geradezu exemplarisch als eine Selbst-

⁵⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, S. 19.

⁶⁰ Paul de Man, *Autobiographie als Maskenspiel*, S. 132.

⁶¹ Ebenda, S. 132 f.

Technik (*technique du soi*). Für de Man stellt sich daher, vor allem hinsichtlich der gängigen Unterscheidung zwischen Faktizität und Fiktionalität, die Frage,

ob die Redefigur vom Referenzobjekt bestimmt wird oder ob es sich umgekehrt verhält: Ergibt sich die Illusion der Referenz nicht als Korrelation der Struktur der Figur, so daß das ‚Referenzobjekt‘ überhaupt kein klares und einfaches Bezugsobjekt mehr ist, sondern in die Nähe der Fiktion rückt, die damit ihrerseits ein gewisses Maß an referentieller Produktivität erlangt?⁶²

Ähnlich wie Philippe Lejeune, dessen Theorie eines *autobiographischen Pakts* im Anschluss vorgestellt werden wird, plädiert auch de Man dafür, ‚die‘ Autobiographie weniger anhand eines Arsenal literaturwissenschaftlicher Attribute zu definieren, sondern sie rezeptionsästhetisch und handlungstheoretisch als „(Lese-)Prozeß“ bzw. als Interaktion zwischen Autor(in-szenierung) und Leser(erwartungen) zu verstehen:

Autobiographie ist damit keine Gattung oder Textsorte, sondern eine Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt. Das autobiographische Moment ist der Prozeß einer wechselseitigen Angleichung der beiden am Leseprozeß beteiligten Subjekte, bei der sie einander gegenseitig durch gemeinsame reflexive Substitution bestimmen.⁶³

Dieses Moment einer reziproken ‚Selbstbespiegelung‘ spielt de Man zufolge vor allem für Person und Instanz des autobiographisch schreibenden Autors eine nicht zu unterschätzende Rolle:

Wenn ein Autor sich selbst zum Gegenstand seines eigenen Verständnisses macht, wird diese Struktur wechselseitiger Reflexion zu einem inneren Textmerkmal, doch dies macht nur den weiter reichenden, mit jeder Autorschaft verbundenen Anspruch explizit, der immer dann vorliegt, wenn von einem Text gesagt wird, er sei *von jemand[em]*, und dieser Umstand sei für sein Verständnis von Bedeutung. Das heißt aber letztlich nicht anderes, als daß jedes Buch mit einem lesbaren Titelblatt in gewisser Hinsicht autobiographisch ist.⁶⁴

De Man schränkt dieses generalisierte und insofern nicht mehr definitionsmächtige Verständnis des „autobiographischen Moment[s]“ sogleich erneut ein und sieht sich schließlich gezwungen, bei seiner Eingangsthese einer Unmöglichkeit der adäquaten Definition des Autobiographischen zu verharren:

Wenn wir aber aus diesem Grund behaupten wollen, alle Texte seien autobiographisch, dann müssen wir aufgrund desselben Merkmals auch sagen, kein Text sei autobiographisch. Die Schwierigkeiten der gattungstheoretischen Definition, die jede Beschäftigung mit der Autobiographie infiziert, zeigen sich auch hier wieder als eine immanente Instabilität, die das Modell untergräbt, sobald es entworfen ist.⁶⁵

⁶² Ebenda, S. 133.

⁶³ Ebenda, S. 134.

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Ebenda.

Lejeunes Theorie umgeht den von de Man beklagten definatorischen Zirkel, indem sie die bei diesem eher beiläufig behandelten sprechakttheoretischen Aspekte, die im Hinblick auf Autobiographisches geltend gemacht werden können, stärker ins Zentrum der Argumentation rückt. Zudem plädiert Lejeune dafür, in erster Linie von der Situation der lesenden Instanz auszugehen, ohne die das autobiographische Schema nicht funktionieren würde: „En partant de la situation de lecteur [...], j’ai chance de saisir plus clairement le fonctionnement des textes [...] puisqu’ils ont été écrits pour nous, lecteurs, et qu’en les lisant, c’est nous qui les faisons fonctionner.“⁶⁶ Auch Lejeune ist der Ansicht, „que ce genre se définit moins par les éléments formels qu’il intègre, que par le ‘contrat de lecture’“.⁶⁷ Dieser autobiographische Pakt, der durch die Stationen der Triade von Produktion, Distribution und Rezeption eines als autobiographisch deklarierten Texts inszeniert, affirmiert und schließlich konfirmiert wird, basiert produktionsseitig auf einer abermals triadischen Identität von Autor, Erzähler und Figur/Protagonist, die durch den Rahmen einer autodiegetischen Narration vollzogen wird: „Pour qu’il y ait autobiographie [...], il faut qu’il y ait identité de *l’auteur*, du *narrateur* et du *personnage*.“⁶⁸ Als im Hinblick auf *Bruchstücke* belangvoll erweist sich nicht nur die Einsicht, dass das reibungslose Funktionieren einer Autobiographie einer mehrdimensionalen Verkettung der involvierten Instanzen sowie eines Abkommens zwischen ihnen bedarf, auch die bei Lejeune thematisierte Identitätsproblematik, die sich im Kontext der Autobiographie manifestiert, spielt im Fall Wilkomirski(s) eine tragende Rolle. Geht Lejeune im Anfang seiner Untersuchungen noch von einer gängigerweise postulierten Eineindeutigkeit von Identität aus („Une identité est, ou n’est pas.“⁶⁹), so wird diese Annahme im Zuge seiner Analyse zusehends aufgebrochen, unsicher und porös, heißt es doch bereits wenige Seiten später: „Mais ici, le vertige doit commencer à nous prendre, car l’idée effleure alors même le plus naïf, que ce n’est pas la personne qui définit le ‚je‘, mais peut-être le ‚je‘, la personne – c’est-à-dire, qu’il n’y a de personne que dans le discours...“⁷⁰ Die für das Funktionieren der Autobiographie von Lejeune als notwendig erachtete Identität der autorseitigen Instanzen versucht dieser sodann gleichsam klassisch anhand des Begriffs des Eigennamens bzw. der Signatur festzumachen:

C’est donc par rapport au *nom propre* que l’on doit situer les problèmes de l’autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l’énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son *nom* sur la couverture du livre, et sur la page du garde, au-dessus ou au-dessous du titre

⁶⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, S. 14.

⁶⁷ Ebenda, S. 8.

⁶⁸ Ebenda, S. 15.

⁶⁹ Ebenda.

⁷⁰ Ebenda, S. 20.

du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle *l'auteur*: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit.⁷¹

Diese ‚reale‘, einen Namen und eine Existenz vorweisen könnende Person, betrachtet Lejeune sowohl als *conditio sine qua non* wie auch als Garant für das Funktionieren des autobiographischen Pakts:

J'entends par ces mots, [...], une personne dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable. Certes, le lecteur n'ira pas vérifier, et il peut très bien ne pas savoir qui est cette personne: mais son existence est hors de doute: exceptions et abus de confiance ne font que souligner la créance générale accordée à ce type de contrat social.⁷²

Das hinter einem autobiographischen Text stehende Subjekt bezeichnet Lejeune daher als ein „Je soussigné“, ein unterzeichnetes, signiertes und dadurch zugleich abgesegnetes und legitimes „Ich“, in welchem Autor, Erzähler und Person verschwimmen. Bezeichnenderweise greift auch Wilkomirski, dessen ‚ontologischer Status‘ angesichts des Vexierspiels um ‚verordnete‘ und angenommene Namen und Identitäten diffiziler kaum sein könnte, auf den Akt und Kunstgriff der Signatur zurück, um seine ‚Geschichte‘ mit Authentizität auszustatten, jedoch in dessen genuiner Form und gleichsam derridascher Manier: als handschriftliche, den Akt des Verfassens abschließende und bestätigende Unterschrift.⁷³

Der lesenden Instanz kommt im Schema Lejeunes jedoch nicht nur die Funktion einer Verbündeten im durchaus als sprechakttheoretisch zu bezeichnenden autobiographischen Pakt zu, sie wird zudem dazu eingeladen, „à lire les romans non seulement comme des *fiction*s renvoyant à une vérité de la ‚nature humaine‘, mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique le *pacte fantasmatique*.“⁷⁴ Diesem phantasmatischen Pakt, den man auch im Kontext des ‚Wilkomirski-Syndroms‘ als aktiv betrachten könnte, gesellt Lejeune ein drittes kontraktualistisches Moment hinzu, den sogenannten referentiellen Pakt. Ziel autobiographischer Texte

n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non 'l'effet de réel', mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un '*pacte référentiel*', implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblances auxquels le texte prétend.

⁷¹ Ebenda, S. 22 f.

⁷² Ebenda.

⁷³ Vgl. hierzu die der Signatur bzw. dem Akt des Signierend zugeschriebene Rolle in: Jacques Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*.

⁷⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, S. 42.

Le pacte référentiel, dans le cas de l'autobiographie, est en général coextensif au pacte autobiographique, difficile à dissocier, exactement, comme le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé dans la première personne.⁷⁵

Alle drei genannten kontraktualistischen Momente lassen sich exemplarisch auf den ‚Fall‘ Wilkomirski – verstanden als ein Zusammenspiel von Person/Inszenierung, Text/Narration, Kontext und Rezeption – anwenden; zugleich stoßen sie an ihm und durch ihn jedoch auch auf ihre Grenzen:

L'étude universitaire des genres, si scientifique qu'elle se veuille, participe elle aussi, à sa manière, à l'institution: elle contribue souvent à construire ou à consolider ce qu'elle prétend analyser ou décrire. Elle rationalise et systématise, pour fonder en droit et en dignité le genre étudié.⁷⁶

5. Traum(a)arbeit: *Das Lager ist noch da*

Irgend etwas stimmt hier nicht – man hat mich betrogen. Ja, sie haben mich alle betrogen. [...]. Jetzt habe ich warme Kleider, warmes Essen. Das ist schön. Aber ich lebe unter den Betrügnern und Mördern. Und die Erwachsenen – sie alle haben mich angelogen. Am besten ist, ihnen nicht mehr zuzuhören.⁷⁷

Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, erweisen sich einige Elemente der Freudschen Traumdeutung als geeignetes Instrumentarium, um den Untiefen sowohl des *Bruchstücke*-Textes wie auch der Wilkomirskischen Holocaust-Biographie überhaupt nachzuspüren und gleichsam auf den Grund zu gehen. Bereits näher erläutert wurde, wie sich die den Traum kennzeichnenden Ebenen des manifesten Trauminhalts und der latenten Traumgedanken mit den bei Wilkomirski sich vermischenden Welten – der manifesten, aber hochgradig phantasmatischen Lebensnarration der *Bruchstücke* und der latenten, verleugnet-verdrängten faktischen Biographie Bruno Dössekkers – parallelisieren lassen. So bringt auch Freud im Hinblick auf die Genese von Träumen ein Moment der „Dramatisierung“ – im szenischen Sinne von ‚Inszenierung‘ oder auch ‚Visualisierung‘ – in Anschlag, d.h. „der Verwandlung eines Gedankens in eine Situation.“⁷⁸ „Der Trauminhalt“, so führt er weiter aus, „besteht zumeist aus anschaulichen Situationen; die Traumgedanken müssen also vorerst eine Zurichtung erfahren, welche sie für diese Darstellungsweise brauchbar macht.“⁷⁹ Neben besagter Dramatisierung

⁷⁵ Ebenda, S. 36.

⁷⁶ Ebenda, S. 311.

⁷⁷ Benjamin Wilkomirski, *Bruchstücke*, S. 109.

⁷⁸ Sigmund Freud, *Über den Traum*, S. 666.

⁷⁹ Ebenda, S. 672.

lässt sich auch das in Träumen häufig auftretende Schema der Hybridisierung von Personen, Orten, Gegenständen, aber auch Abstraktem gewinnbringend und erhellend auf Wilkomirskis ‚Doku-Fiction‘ applizieren, vermischen sich doch hier Reales und Fiktives, Faktisches und Fiktionales oftmals bis zur Untrennbarkeit. Eine assoziative Hybridbildung aus disparaten ‚Materialien‘ basiert Freud zufolge auf struktureller Ähnlichkeit bzw. auf einem wie auch immer gearteten, dem *tertium comparationis* der Metaphernbildung durchaus vergleichbaren gemeinsamen Nenner. Um verschiedene Bildfelder und Materialien miteinander zu verquicken, bedarf es der sogenannten *Traumarbeit*, die sich zweier unterschiedlich ausgerichteter Operationen bedient, der *Verdichtung* (lacanianisch betrachtet handelt es sich um syntagma-tisch-metaphorische Prozesse) und der *Verschiebung* (welche Lacan zufolge paradigmatisch-metonymisch ‚arbeitet‘):

Ein gutes Stück dessen ‚was wir über die Traumverdichtung erfahren haben, lässt sich in der Formel zusammenfassen: Jedes der Elemente des Trauminhaltes ist durch das Material der Traumgedanken *überdeterminiert*, führt seine Abstammung nicht auf ein einzelnes Element der Traumgedanken, sondern auf eine ganze Reihe von solchen zurück, die einander in den Traumgedanken keineswegs nahestehen müssen, sondern den verschiedensten Bezirken des Gedankengewebes angehören können. Das Traumelement ist im richtigen Sinne die *Vertretung im Trauminhalt* für all dies disparate Material. Die Analyse deckt aber noch eine andere Seite der zusammengesetzten Beziehung zwischen Trauminhalt und Traumgedanken auf. So wie von jedem Traumelement Verbindungen zu mehreren Traumgedanken führen, so ist auch in der Regel *ein Traumgedanke durch mehr als ein Traumelement vertreten*; die Assoziationsfäden konvergieren nicht einfach von den Traumgedanken bis zum Trauminhalt, sondern überkreuzen und durchweben sich vielfach unterwegs.⁸⁰

Freud zufolge operiert die Traumarbeit in erster Linie funktional und

nicht schöpferisch, sie entwick[elt] keine ihr eigentümliche Phantasie, sie urteilt nicht, schließt nicht, sie leistet überhaupt nichts anderes als das Material zu verdichten, verschieben und auf Anschaulichkeit umzuarbeiten, wozu noch das inkonstante letzte Stückchen deutender Bearbeitung hinzukommt.⁸¹

Betrachtet man nun *Bruchstücke* durch diese analytische Folie, so wird deutlich, dass auch das dortige Narrativ als Resultat verdichtender und verschiebender Prozesse gelesen werden kann, dass im manifesten Text ein latenter Subtext sich verbirgt, der jedoch im ersteren gleichsam aufgehoben, inkorporiert ist: Traumarbeit und Traumaarbeit scheinen in Wilkomirskis Darstellung ineinander überzugehen, wobei eine schon bei Freud sondierte „*Umwertung der psychischen Wertigkeiten*“ stattfindet: „*Während der Traumarbeit übergeht die psychische Intensität von den Gedanken und Vorstellungen, denen sie berechtigterweise zukommt, auf andere, [...]*.“⁸² Welche ‚Erreger‘ es waren, die Wilkomirski darauf brachten, seine eigenen

⁸⁰ Ebenda, S. 666.

⁸¹ Ebenda, S. 680 f.

⁸² Ebenda, S. 667.

seelischen Nöte in den Rahmen eines Holocaust-Narrativs zu projizieren bzw. mit diesem und der ihm zugehörigen Bildlichkeit zu fusionieren, darüber lässt sich lediglich vage spekulieren: Waren es Dokumentarfilme oder Photographien, die ihn vielleicht derart schockierten, dass sie ihn bis in seine (Alp)träume hinein verfolgten, wurde er durch andere Narrative (Romane, Memoiren, Zeitzeugendokumente, Autobiographien) zum eigenen Fabulieren angeregt, spielten strukturelle oder gefühlsmäßige Ähnlichkeiten zwischen Adoptions- und Holocaustszenario eine Rolle (Identitätslosigkeit bzw. -beraubung, soziale Deprivation, Gefühle des Ausgestoßen- und Ausgeliefertseins, der Ohnmacht, Fremdheit, Entwurzelung), gab es vielleicht situative, abstrakte oder sprachliche ‚trigger‘ („Wo kommst du her?“ – „Aus ’d Schwyz“ / „Auschwitz“)? Fest steht, dass Wilkomirskis *Bruchstücke* nicht notwendig als „ein schlichter Haufen Blödsinn, ganz egal, woher der Verfasser und Darsteller kommt“, ⁸³ abgetan werden müssen, sondern durchaus eine tiefergehende Lektüre wert sind, was im Folgenden anhand ausgewählter Textstellen geschehen soll.

Zwei ‚manifeste‘ Leitmotive sowie ein ‚latentes‘, das sich jedoch als eng verflochten mit und aufgehoben in den beiden anderen erweist, kennzeichnen und durchziehen als roter Faden die oftmals dekontextualisierten und achronologisch aneinandergereihten Episoden des *Bruchstücke*-Textes: feindliche Erwachsenenwelt, verlorene Mutterfigur und eine omnipräsente Adoptionsthematik. Das negative Erwachsenenbild tritt an zahlreichen Stellen des *Bruchstücke*-Textes zutage, vor allem in Situationen der Interaktion zwischen Kinderinsassen und Wachpersonal im Konzentrationslager und zwischen Benjamin und Erziehungspersonen im schweizerischen Umfeld. Bereits im ersten Kapitel „Die Ankunft“ erinnert sich das Kinder-Ich in Form eines Flashbacks an einen der KZ-Aufseher, auch bekannt als „[d]er Große Graue“ (B, S. 19), dem Benjamin sich eines Tages auf menschlicher Ebene zu nähern versucht:

Ich machte viele Versuche und endlich – er blickte mich an. Seine Augen verloren langsam den drohenden Schatten. Staunend sah ich, wie seine Mundwinkel sich zu einem Lächeln verzogen; nur ganz langsam, nur ganz wenig erst, aber ganz deutlich. Stolz kam in mir auf und unbändige Freude. Ich hatte es geschafft! Ich hatte das Böse aus seinem Gesicht genommen, und er ging auf mein Spiel ein. Ich hatte ihn besiegt! (B, S. 19)

Diese vermeintliche Bekehrung und Humanisierung eines „das Böse“ verkörpernden NS-Täters entpuppt sich jedoch schon bald als Täuschung, denn der „Verrat“ (B, S. 20) lässt nicht lange auf sich warten: Der Aufseher besinnt sich auf seine Grausamkeit und misshandelt den eben noch um Vertrauen bemühten Benjamin, sodass das *double bind* perfekt und die Kinderseele komplett verstört, verunsichert und enttäuscht ist: „Also Vorsicht!“, so die War-

⁸³ Daniel Ganzfried, *Wilkomirski, ein Lehrstück aus dem Holocaust-Zirkus*, S. 136 f.

nung des Kinder-Ichs, „Die freundlichen Erwachsenen sind die gefährlichsten, [...], die täuschen einen am besten“ (B, S. 20). Diese Struktur von vermeintlichem Angenommen- und plötzlichem erneuten Abgelehntwerden, die mit Vertrauensverlust, Enttäuschung, Misstrauen und traumatischen Gefühlen einhergeht, durchzieht leitmotivisch die einzelnen *Bruchstücke*-Episoden. Bei Benjamin, dessen Kardinalgefühle „Angst und Enttäuschung“ (B, S. 23) sind, hinterlassen diese Erfahrungen den Eindruck, „daß die Sache nicht so einfach sei, daß man mit mir nicht gerechnet hätte, daß kein Platz sei für mich“ (B, S. 22). Erwachsene sind in den Augen Benjamins in erster Linie unzuverlässig, unehrlich und „böse“, so auch Frau Grosz (hinter welcher man – allein der Namensgebung wegen – Bruno Dössekkers leibliche Mutter Yvonne Grosjean vermuten könnte), an die sich das Kinder-Ich vorwurfsvoll wendet: „Frau Grosz hat mich angelogen! Frau Grosz hat mich allein gelassen! Ich hasse Frau Grosz!“ (B, S. 27); bzw. an späterer Stelle und indem Benjamin seinem Gefühl des Verlorenseins, der Verlassen- und Deplacierterheit Ausdruck verleiht:

Dann verglich ich die Welt, aus der ich kam, mit der Welt, in die mich Frau Grosz gebracht hatte – Frau Grosz, die mich betrogen, heimlich verlassen, mich hierher ausgeliefert hatte.

So sehr ich mich mühte, ich brachte diese Welten nicht zusammen. Vergeblich suchte ich nach einem Faden, an dem ich anknüpfen konnte.

Ich konnte der unerträglichen, fremden Gegenwart nur entfliehen, indem ich in die Welt und zu den Bildern meiner Vergangenheit zurückkehrte. Zwar war sie mir fast ebenso unerträglich, aber sie war mir vertraut, ich kannte wenigstens ihre Regeln. (B, S. 64 f.)

Vor allem die unmenschlichen „Regeln“ einer als zutiefst verlogen und hypokritisch wahrgenommenen Erwachsenenwelt scheinen Benjamin besonders zu schaffen zu machen, wie er gegen Ende des letzten *Bruchstücke*-Kapitels erneut – und für ein Kinderbewusstsein vielleicht ein wenig *zu* einsichtig und sozialkritisch – betont:

Ich werde mich anpassen, ich werde eure Spielregeln lernen, ich werde eure Spiele spielen – aber ich werde sie nur spielen – ich will nie so sein wie ihr!

[...]

Das gute Leben ist nur eine Falle. Das Lager ist noch da! Es ist nur versteckt und gut getarnt. Die Menschen haben ihre Uniformen ausgezogen und sind schön gekleidet, damit man sie nicht erkenne.

Aber höre genau hin, beobachte sie, wie sie ihre eigenen schönen Spielregeln mißachten. Deute ihnen nur leise einmal an, daß es sein könnte, daß du ein Jud' bist und du wirst spüren: Es sind noch immer die gleichen Menschen – und ich bin sicher: Sie können noch immer töten, auch ohne Uniform. (B, S. 140)

Nicht nur wenn Benjamin auf der Flucht vor KZ-Aufsehern unter dem Rock einer Frau Zuflucht sucht, fühlt man sich als Lesende(r) an eine verwandt-markante Stelle aus Grass' *Blechtrommel* erinnert: Wilkomirskis Konstruktion eines vermeintlich naiven, jedoch hochgradig alerten, reflektierten und die Welt der Erwachsenen kompromittierenden Blicks aus der Kinderperspektive bzw. ‚von unten‘ ähnelt zumindest formalästhetisch frappant den Beobachtungen eines Klein-Oskarchens, mit dem entscheidenden Unterschied jedoch, dass dem Grass'schen Protagonisten eine deutlich ironische Brechung oder auch: Gebrochenheit zukommt, während Wilkomirskis Benjamin durch und durch ernst genommen zu werden beansprucht. Zwar lässt sich für einige Textstellen auch eine gewisse Situationskomik in Anschlag bringen, die jedoch meist einen zynischen Beigeschmack enthält und stets mit erhobenem Zeigefinger zum Ausdruck kommt, beispielsweise wenn dem kleinen Benjamin in der neuen Umgebung des pflegeelterlichen Anwesens eine Art unheimlicher Begegnung der dritten Art mit einem ominösen Etwas widerfährt, das sich als Orange entpuppt (B, S. 113).

Die dem Text unterliegende und insofern zwar latente, jedoch allgegenwärtige Adoptionsthematik wird nicht erst im zweiten Teil des Buches evident, wenn Benjamin sein ‚neues‘ Leben bei den Pflegeeltern schildert: Bereits während der Reise in die Schweiz ist von einer leeren „Etikette“ (B, S. 22) die Rede, die Benjamin um den Hals trägt, und die sich gleichsam als Sinnbild seiner Identitätsproblematik lesen lässt: Namenlos, ohne eigene ‚Geschichte‘, Herkunft, Zugehörigkeit, wird ihm von einer der Betreuerinnen eine der Kardinalfragen eines jeden Adoptivkindes gestellt: „Woher kommst du denn?“ (B, S. 22), auf die Benjamin bezeichnenderweise keine Antwort zu geben vermag. Auch im letzten Kapitel der *Bruchstücke*, „Die Geschichtsstunde“, in welchem Benjamin seine Rezeption eines im Unterricht gezeigten Dokumentarfilms über Nationalsozialismus und Konzentrationslager beschreibt, wird das Bearbeiten und narrative Abarbeiten bzw. ‚Verschreiben‘ besagter Adoptionsproblematik augenfällig: Benjamin ist aufgebracht und perplex ob der Dokumentarbilder einer „fröhlichen Befreiung“ (B, S. 139) der Konzentrationslager und vergleicht sie mit seinen eigenen Erinnerungen:

Ich suchte verzweifelt in meinen Erinnerungen. Aber da war nichts! Ich konnte mich an keine fröhliche Befreiung erinnern.

[...]

Nein, keiner hatte mir damals gesagt, die alte Zeit mit ihren bösen Spielregeln wäre vorbei, und ich könne ohne Sorge und Gefahr in eine neue Zeit, in eine neue Welt mit neuen, friedlichen Spielregeln gehen. Auch später nicht.

[...]

Nein, keiner hat mir offen gesagt: Ja, das Lager hat es gegeben, aber jetzt ist es vorbei. Es gibt noch eine andere Welt, und in dieser Welt darfst du leben! (B, S. 138 f.)

Was sich hier durch die Folie der fiktiven Holocausterlebnisse Ausdruck verschafft, ist die bereits andernorts angesprochene Problematik des Angenommenwerdens, der Lebens- und Existenzberechtigung eines ‚nicht gewollten‘, weggegebenen und weitergereichten Kindes, dem lange Zeit nicht das Gefühl vermittelt wurde, in dieser Welt leben zu dürfen und willkommen zu sein. Dieser basale Konflikt spiegelt sich auch im *Bruchstücke* durchziehenden Motiv der abwesenden bzw. verlorenen Mutter. So erinnert sich Benjamin im Kapitel „Das Brot“, angeregt durch den Brotduft im Speisesaal des schweizerischen Kinderheims, an eine Begegnung mit seiner Mutter in einer KZ-Baracke und reflektiert darüber, welche Bedeutung sich für ihn mit dem Wort ‚Mutter‘ verbindet:

Und was bedeutet Mutter? Ich hatte keine Erinnerung! Ich hatte zwar mehrmals gehört, wie einige Kinder von Mutter gesprochen haben. [...]. Und sie haben gestritten. Die einen riefen: „Jedes Kind hat eine Mutter!“ Die anderen protestierten und behaupteten, Mütter gebe es keine mehr, das sei früher einmal so gewesen, früher, vor langer Zeit, in einer anderen Welt, bevor man alle Kinder hinter die Zäune und in die Baracken gebracht habe. [...]. Ich begriff nur, daß Mutter, ob man eine hatte oder nicht, in jedem Falle etwas ungeheuer Wichtiges sein mußte, worüber zu streiten sich lohnte, als ob es ums Essen ginge. (B, S. 45)

Auch hier wird deutlich, wie die literarische Fiktion eines KZ- und die biographische ‚Realität‘ eines Heimaufenthalts einander überlappen und zu einem Narrativ verschmelzen, wie der Autor Wilkomirski „seinen Text [...] in einen eigentümlichen Schwebezustand zwischen Faktizität und Fiktionalität“⁸⁴ versetzt. So könnte es sich bei den erwähnten Kindern durchaus auch um Heimkinder handeln, die im Beisein des jungen Bruno Dössekkers Spekulationen über ihre abwesenden Mütter anstellen. Auffällig ist darüber hinaus noch eine weitere und gleichsam drastischere, weil textuelle Abwesenheit: Während die Mutterproblematik an diversen Stellen in *Bruchstücke* aufscheint und zuweilen sogar intensiv durchlebt wird – beispielsweise im noch zu erörternden Ratten-Kapitel –, fehlt vom Vater quasi jegliche Spur, ein Befund, der Slavoj Žižek in seiner lacanianisch inspirierten Lesart der *Bruchstücke* zu der provokativen These veranlasst hat, der dem Text zugrundeliegende und das Vertexten antreibende Konflikt sei in der Absenz einer väterlich-symbolischen Autorität zu suchen, und der eigentliche „horror“ der geschilderten und hochgradig phantasmatisch aufgeladenen Ereignisse sei ein *horror vacui*, nämlich „the lack of enjoyment itself“:

⁸⁴ Eva Lezzi, *Tell zielt auf ein Kind*, S. 181.

Apart from the standard question of literary manipulation, are we aware to what extent this ‚fake‘ reveals the fantasmatic investment and *jouissance* operative in even the most painful and extreme conditions? The enigma is the following one: usually, we generate fantasies as a kind of shield to protect us from the unbearable trauma; here, however, the very ultimate traumatic experience, that of the Holocaust, is fantasized as a shield – from what? Such monstrous apparitions are ‚returns of the Real‘ of the failed symbolic authority: the reverse of the decline of paternal authority, of the father as the embodiment of the symbolic Law, is the emergence of the rape-enjoying father of the False Memory Syndrome. This figure of the obscene rapist father, far from being the Real beneath the respectful appearance, is rather itself a fantasy formation, a protective shield – against what? Is the rapist father from the False Memory Syndrome not, in spite of his horrifying features, the ultimate guarantee that *there is somewhere unconstrained enjoyment*? And, consequently, what if the true horror is the lack of enjoyment itself?⁸⁵

Dieser *horror vacui* spielt jedoch auch innerhalb des Nexus Mutterkonflikt – Adoptions-trauma eine entscheidende Rolle, wie vor allem in dem für *Bruchstücke* zentralen und metaphorisch äußerst dichten Kapitel „Die Ratten“ deutlich wird, dem eine sowohl idealisierte als auch perhorreszierte Mutterfigur gleichsam als anwesende Abwesenheit zugrunde liegt. In starker, aber auch schauriger Bildlichkeit und mit akribisch-chirurgischem Blick, der – nicht nur aufgrund des Rattenmotivs – an Benns *Ästhetik des Hässlichen* gemahnt, wird ein gewaltiges Tableau von Geburt und Tod, von Identität und Depersonalisation gezeichnet:

Manchmal blicke ich zu den toten Frauen hinüber. Älter Kinder haben erzählt, daß die kleinen Kinder in den Bäuchen der Frauen wachsen, bevor sie geboren werden, und ich überlege: Alle sagen stets, ich sei klein. Das muß heißen, daß auch ich in so einem Bauch gewachsen bin. [...]. Ob alle Mütter sterben müssen, wenn sie Kinder geboren haben? (B, S. 80)

Und in der Art eines kameratechnischen close-up fährt das beobachtende Kinder-Ich fort:

Ich beobachte die Frau, die zuoberst liegt, über allen anderen. [...]. Ihr Bauch scheint gebläht.

Ob meine Mutter nun auch so liegt?

Es bewegt sich doch! Der Bauch bewegt sich! Ich wage nicht aufzustehen, und ich kann die Augen nicht mehr abwenden. Ungläubig staune ich. [...].

„Kinder bewegen sich im Bauch, dann weiß die Mutter, daß sie heraus wollen“, hat einmal ein älteres Mädchen in der Großen Baracke gesagt, [...].

Will nun ein Kind aus diesem Bauch heraus? Wie ist das möglich? Die Frau ist tot!

Vor dem Hintergrund eines entsetzlichen Spiels mit potentiellen Lese(r)erwartungen und schreckensgierigem Voyeurismus setzt sich die narrative Kamerafahrt mit einem im freudianischen Sinne ‚unheimlichen‘ Detailrealismus sowie einem kindlichen ‚Willen zum Wissen‘ fort:

⁸⁵ Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime*, S. 30 f.

Ich rutsche näher, ich will es wissen.

Nun sehe ich den ganzen Bauch. In einer großen seitlichen Wunde bewegt sich etwas. Ich richte mich auf, um besser zu sehen. Ich recke meinen Kopf vor, und in diesem Augenblick öffnet sich blitzschnell die Wunde, die Bauchdecke hebt sich ab und eine riesige, blutverschmierte, glänzende Ratte huscht den Leichenberg hinab. Andere Ratten jagen aufgeschreckt aus dem Gewirr von Leibern und suchen das Weite.

Der kindliche Blick vollzieht sodann eine im Bild der Wunde bzw. des Gebärens überblendete Analogisierung von Kindern und Ratten:

Ich habe es gesehen, ich habe es gesehen! Die toten Frauen gebären Ratten!

Die Ratten! Die Todfeinde der kleinen Kinder im Lager. Die Ratten, die uns nachts überfallen, die qualvolle, unheilbare Wunden beißen, Wunden, die niemand heilen kann, und durch die die Kinder lebendig verfaulen!

Und in gleichsam biblischem Duktus hebt das Kinder-Ich an:

„Mutter, Mamele, meine Mamele, was hast du getan!“

Ich reiße den Mund auf, ich will schreien, vor Schrecken, vor Angst, doch kein Ton kommt aus dem Hals. Etwas quetscht mir Kehle und Brust zusammen, und es gibt tief in mir ein Geräusch, ein Klirren und ein Knirschen, als ob etwas Zerbrechliches zertreten würde. Dann eine lange Stille.

Nach einer Weile versuche ich aufzustehen. Ich weiß nichts mehr. Ich habe alles vergessen. Ich bin mir selber ein Fremder. Wer bin ich? Was bin ich?

Was nun einsetzt, trägt deutliche Züge einer Depersonalisation, einer Verflüssigung von Selbst und Welt, die einer lacanschen *passage à l'acte*, einem ‚Gang durch’s Phantasma‘ gleichkommt:

Ich betaste immer wieder meine Beine. [...]. Ist es Haut, oder habe ich in Wirklichkeit ein graues Fell? Bin ich eine Ratte oder ein Mensch? Ich bin doch ein Kind! Aber – ein Menschenkind oder ein Rattenkind, oder kann man beides sein?

[...]

Alles löst sich auf in mir, alles scheint zu zerfließen. [...].

Alle Zusammenhänge gehen mir verloren. Nichts ist mehr an seinem Platz. Nichts hat mehr Gültigkeit.

Ist es so, wenn man stirbt? Sterbe ich jetzt?

[...]

Ich bin nur noch ein Auge, das starr und stumpfsinnig aufnimmt, ohne weiterzugeben, was es sieht. (B, S. 81 f.)

Nachdem Selbst und Welt verfließen, Zusammenhänge und Gültigkeiten verloren sind und der Blick sich gleichsam am Gesehenen verzehrt hat, bleibt nur noch das bloße, starrere Auge, ein Zustand, den Wilkomirski Jahre später bei der Geburt seines ersten Sohnes wieder (?erlebt haben will:

Viele Jahre später war ich dabei, als mein erster Sohn geboren wurde.

Langsam wurde als erstes das Halbrund des Kinderkopfes sichtbar. Es war mir, als Erstlingsvater, nicht bewußt, wie viele dunkle Haare ein Neugeborenes schon haben kann. Auf dieses behaarte Halbrund war ich nicht gefaßt. Ich konnte nur reglos hinstarren und hörte wieder, gleich einem Nachhall von früher, das Klirren und Knirschen in meiner Brust. (B, S. 83)

Im Modus einer ikonoklastischen Überblendung werden im Zuge dieser visionär-alptraumhaften Erinnerungspassage die Bildfelder von Geburt und Tod, von Kindern und Ratten über die semantischen Schnittstellen des Bauches, der Wunde, des Blutes und der Behaarung miteinander verquickt, woraus grauenhaft-hybride Zerr- und Doppelbilder resultieren, die von einer zutiefst verstörten Selbst- und Weltwahrnehmung zeugen.

KritikerInnen Wilkomirskis umgehen mehrheitlich eine nähere Auseinandersetzung mit derlei drastischen Passagen, indem sie sie vorschnell als *gore*-lastige „Horror szenarien“, sensationsheischenden, „platten Hollywoodrealismus“,⁸⁶ „konfektionierte[-] Schauergeschichte[n]“⁸⁷ oder auch als „Pornographie des Grauens“⁸⁸ abtun und verurteilen. Bemerkens-, aber vor dem Hintergrund der hier vorgestellten Lesart durchaus auch befragenswert erscheint Eva Lezzis These, das Ratten-Kapitel müsse sich „zudem die Frage gefallen lassen, ob und warum und wie der Autor hier einen antisemitischen Vorstellungskomplex in seinen Text montiert“,⁸⁹ insofern als es in der Propagandaindustrie der NS-Zeit bekanntermaßen gang und gäbe gewesen sei, Juden als Ungeziefer bzw. als Rattenplage zu darzustellen und zu diffamieren. Lezzi spekuliert nun weiter, ob es sich bei dieser bildlichen Parallelisierung um einen Fall von „jüdische[m] Selbsthaß“ oder eher um eine „radikale Reinszenierung des antisemitischen Bildes“ handelt, kommt schließlich jedoch zu dem Schluss, dass „eine vermutlich unbewußte Übernahme von antisemitischen Vorstellungen“⁹⁰ stattgefunden habe. In der hier vorgeschlagenen und vollzogenen Lektüre spielt Konfessionelles jedoch kaum eine Rolle; im Mittelpunkt stehen vielmehr Aspekte wie Mutterbild, Frauenkörper, Geburtsszenario, Todesängste und Identitätskonflikte.

⁸⁶ Elke Liebs, *Mundus vult decipi*, S. 309.

⁸⁷ Daniel Ganzfried, *Wilkomirski, ein Lehrstück aus dem Holocaust-Zirkus*, S. 134.

⁸⁸ Eva Lezzi, *Tell zielt auf ein Kind*, S. 196.

⁸⁹ Ebenda, S. 197.

⁹⁰ Ebenda.

6. SCHLUSS: *Signatur Ereignis Kontext*

Als (moderne) Gottheit ist die Geschichte repressiv, die Geschichte untersagt uns, unzeitgemäß zu sein. Von der Vergangenheit ertragen wir nur die Ruine, das Denkmal, den Kitsch oder das Rückwärts..., das unterhaltsam ist; wir reduzieren diese Vergangenheit auf ihre bloße Signatur.⁹¹

Seit Wilkomirskis Entlarvung als ‚Holocaust-Hochstapler‘⁹² erachtet die überwiegende Mehrheit seiner KritikerInnen *Bruchstücke* nicht nur als moralisch zweifel-, wenn nicht gar frevelhaft; dem Text an sich werden zudem keinerlei nennenswerte literarische Qualitäten zugebilligt, er sei banal, „ekelhaft“,⁹³ brutal und schlecht geschrieben. So reiht sich auch Mächler in die Gruppe derjenigen ein, die Trivialitätsvorwürfe erheben und diese dadurch begründen, dass das Buch schließlich nicht ‚echt‘ und insofern schlecht und seicht sei:

Entscheidend war, [...], dass Wilkomirski nicht irgendeinen historischen Kontext wählte, sondern den der Shoah. Als Autobiographie gelesen, wächst der Text durch die Shoah; aber als Fiktion gelesen, ist er den besonders hohen Ansprüchen desselben Sujets nicht gewachsen. Was vormals ein Jahrhundertgewicht getragen hat, bricht unter der Last des Themas zusammen und wirkt nur noch platt. (300)

Nur selten werden nach dem und angesichts des Wilkomirskischen Niedergangs noch Stimmen laut, die dem Text als solchem eine gewisse Literarizität und Qualität zugestehen, beispielsweise Elke Liebs, die sich der Kritik an einer im Kontext der *Bruchstücke* um sich greifenden „Privatisierung“, „Banalisierung“ oder gar „Pornographie des Grauens“⁹⁴ zwar bedingt anschließt, ihr Augenmerk jedoch auch auf eine Poetizität der ‚leisen‘ Stellen richtet:

Neben solchen die Emotionen aufpeitschenden Horrorszenarien, die eine kritische Nachfrage zunächst als Zynismus erscheinen lassen, gibt es andere, leisere, die durchaus eine narrative Begabung erkennen lassen: so z. B. die Schilderung der Mahlzeit im Schweizer Kinderheim, [...]. Je ‚leiser‘ und knapper die Szenarien, desto überzeugender.⁹⁵

⁹¹ Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 183.

⁹² „Das ist vollkommen normal, daß es am Rande dieser Katastrophen auch ein paar Hochstapler und Abstauber gibt. Und er [Wilkomirski] ist einer von denen. Auf die Faktizität des Ereignisses hat das keinen Einfluß, selbst wenn die Revisionisten jetzt aus dieser Geschichte Kapital schlagen. [...]. Es ist die Zeit der Hochstapler.“ (Henryk Broder in: Irene Diekmann; Julius Schoeps (Hrsg.), *Das Wilkomirski-Syndrom*, S. 353).

⁹³ So Henryk Broder im Rahmen einer Tagungsdiskussion: „Ich habe von dem Buch zwei, drei Seiten gelesen, dann habe ich es aus der Hand gelegt, weil ich es ekelhaft fand.“ (In: Irene Diekmann; Julius Schoeps (Hrsg.), *Das Wilkomirski-Syndrom*, S. 339).

⁹⁴ Eva Lezzi, *Tell zielt auf ein Kind*, S. 196.

⁹⁵ Elke Liebs, *Mundus vult decipi*, S. 309.

Dass und inwiefern sich jedoch auch einige der drastischen *Bruchstücke*-Episoden, möchte man sich als LeserIn denn auf etwas abseitigere Lesarten gegen einen seitens der Wilkomirski-Gegner stark gemachten „holocaustigen“ Strich einlassen, als durchaus und im wahrsten Sinne des Wortes bedeutungsschwanger erweisen *können*, mag anhand der hier vor- und durchgeführten Lektüren deutlich geworden sein.

Abschließend soll noch einmal die Frage aufgegriffen werden, was Wilkomirski und seine *Bruchstücke* zu einem derartigen Skandalon hat werden lassen, dass er in den Augen einiger Kritiker fast schon zum personifizierten Bösen avanciert. Wenn beispielsweise Sebastian Hefti sich anschickt herauszustellen, „dass und wie stark in Fragen der Moral und des Geschmacks unsere Urteilskraft zählt“, wird hier allein schon begriffstechnisch starkes philosophisches, nämlich genuin kantianisch-idealistisches Geschütz aufgeföhren, was – als Phänomen betrachtet – abermals die starke emotionale Involviertheit zahlreicher an der Wilkomirski-Debatte Beteiligter unterstreichen mag:

Tatsachen verlangen von uns eine moralische Verbindlichkeit. Wer Tatsachenwahrheit angeblich höheren Gesinnungszwecken opfert, handelt böse [!]. Lügengeschichten sind kein Werk der Vorstellungskraft, aus der die literarische Kunst Fiktion schafft. Unwahre Geschichten beanspruchen die Stelle, die der Geschichte der Menschen geböhrt. Ein Vergehen an der Literatur ist dies selbst dann, wenn ihm kein verbrecherischer [!] Vorsatz, sondern Krankheit oder gar gute Absicht zugrundeliegt. In der wirklichen [?] Geschichte benötigen wir zur Klärung der Fragen von wahr oder falsch sehr oft das Wort von Zeitzeugen. Wenn wir uns auf ihre Zeugenberichte nicht verlassen können, verlieren wir uns im Spekulativen. Ein ‚Verbrechen gegen die Menschheit‘ entgegen seiner Faktizität zum Gegenstand literarischer Erbauung zu machen, ist ein Vergehen in der Literatur. [...]. Im Reich der Freiheit [!] gibt es nichts, das einer einfach tun oder lassen ‚muß‘. Zweifel sind immer mehr als angebracht.⁹⁶

Offenbar geht es in der Debatte um Wilkomirski um mehr als nur um bildungsbürgerliches Rechthaben um des Rechthabens willen; sein ‚Fall‘ scheint an etwas Größeres und Existentielleres zu röhren, was Unbehagen hervorruft, als bedrohlich empfunden wird und insofern moral- und literaturkritisch bekämpft werden muss. Zum Skandalon und *enfant terrible* wird Wilkomirski nicht nur deshalb, weil er sich im Zuge seiner Selbst-Viktimisierung ausgerechnet mit einer der extremsten Opfergruppen identifiziert:⁹⁷ Durch seine lange Zeit als glaubwürdig erachtete und gesellschaftlich nicht nur sanktionierte, sondern sogar (und durchaus ironischerweise) mit Preisen ausgezeichnete Performanz der von ihm gewählten und usurpierten Opferrolle tritt Wilkomirski nicht nur jenen, welche die Schrecken des Holocausts ‚tatsächlich‘, nämlich leibhaftig erfahren haben, auf die Füße; seine fast schon *zu* perfekte

⁹⁶ Sebastian Hefti, *Hat der Mensch, was es zum Gutsein braucht?*, S. 13 f.

⁹⁷ Vgl. hierzu Ganzfrieds lapidare Äußerung: „Jude und Opfer ist schon fast dasselbe.“ (Daniel Ganzfried in: Irene Diekmann; Julius Schoeps (Hrsg.), *Das Wilkomirski-Syndrom*, S. 340).

Imitation dieser Rolle⁹⁸ vermag in gewisser Hinsicht auch den Opferstatus als solchen in Frage zu stellen.⁹⁹ Eine Travestie¹⁰⁰ – und als solche lassen sich Wilkomirskis Selbststilisierung und -inszenierung durchaus und plausibel beschreiben – erregt zumeist deshalb Anstoß, weil sie durch das perfekte bis übertrieben-überambitionierte Kopieren eines vermeintlich essentiellen Originals dessen Originalität und Essentialität performativ angreift und herausfordert.¹⁰¹ Die ausgesprochen skandalträchtige Frage, die das Phänomen Wilkomirski in dieser Hinsicht aufwirft, wäre demnach: Ist Opfersein eine Essenz oder eine Performanz? *Ist* man Opfer oder wird man dazu, indem man sich *als* Opfer auffasst und inszeniert? Was Opferschaft – vor allem diejenige im Kontext des Holocausts – betrifft, so muss einem ansonsten prominenten und weitläufig propagierten postmodernen ‚Pantextualismus‘ („Alles ist Text“) eine entschiedene Absage erteilt werden: Opfersein ist keine beliebig wählbare Rolle bzw. ‚Identität‘, ihm inhäriert vielmehr ein wesentliches und irreduzibles Moment des Gezeichnetseins durch Ereignisse, die sich sowohl seelisch als auch körperlich niederschlagen und ‚einschreiben‘. Insofern wird auch durch ein noch so glaubwürdiges Simulakrum à la Wilkomirski Opferschaft in ihrer Irreduzibilität nicht grundlegend in Frage gestellt oder gefährdet werden.

⁹⁸ Diesen Aspekt der ‚Übererfüllung‘ von Rollenerwartungen greift auch Ulrike Erichsen in ihrer These auf, „gerade ‚Fälschungen‘ [wirkten] oft besonders ‚authentisch‘, weil sie die Lesererwartungen übererfüllen. [...]: die gefälschten Texte erscheinen sogar authentischer als die echten, da sie die bekannten, textsortenspezifischen Elemente präsentieren (möglicherweise in neuer Mischung)“. ‚Echte‘ Memoiren hingegen gingen „nie darin auf [...], nur Beispiele einer Textsorte zu sein“, sondern enthielten „ein irreduzibles individuelles Moment [...], das nicht unter bestimmte Gattungskonventionen zu subsumieren ist“ (Ulrike Erichsen, *Erfundene Identitäten?*, S. 195).

⁹⁹ Dieser Gedankengang schreibt sich von einer ähnlich strukturierten Analyse Judith Butlers her, wie diese sie im Hinblick auf die diskursiv-performative Konstruiertheit von Geschlechtsidentitäten in ihrem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* vollzieht. „Die Reproduktion heterosexueller Konstrukte in nicht-heterosexuellen Zusammenhängen“, so eine der Kernthesen des provokativen Butlerschen Ansatzes, „hebt den durch und durch konstruierten Status des sogenannten heterosexuellen ‚Originals‘ hervor“ (Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 58). Weiter führt sie aus: „Diese im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich insofern als *performativ*, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/Erfindungen sind. Daß der geschlechtlich bestimmte Körper performativ ist, weist darauf hin, daß er keinen ontologischen Status über die verschiedenen Akte, die seine Realität bilden, hinaus besitzt“ (ebenda, S. 200).

¹⁰⁰ Auch Daniel Ganzfried rekurriert zwecks stilistischer Einordnung der *Bruchstücke* auf das literaturwissenschaftlich gängige Textsortenetikett der „Travestie“, setzt es jedoch in einem Atemzug mit einer „Transvestitenschau“ gleich, die begriffstechnisch einem komplett anderen Register entstammt und erneut dazu dienen mag, Wilkomirskis Buch für pathologisch und pervers zu erklären. (Daniel Ganzfried, *Wilkomirski, ein Lehrstück aus dem Holocaust-Zirkus*, S. 136).

¹⁰¹ Vgl. hierzu Butlers im Kontext der Genderfrage in Anschlag gebrachtes Konzept einer *subversiven Performanz*, deren Potentialität sie im Vorgehen der Travestie impliziert sieht: „Meiner Ansicht nach ist die Beziehung zwischen ‚Imitation‘ und ‚Original‘ jedoch weitaus vielschichtiger als die Kritik im allgemeinen erlaubt. [...]. *Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenzen*“ (Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 202). „Als Imitationen, die die Bedeutung des Originals verschieben, imitieren sie den Mythos der Ursprünglichkeit selbst“ (ebenda, S. 203).

Dennoch kann das Phänomen Wilkomirski gleichsam als Exempel dem Aufzeigen postmoderner Identitätsproblematiken dienen, der Art, wie gesellschaftliche und symbolische Mechanismen, Dispositive und Stereotypen auf Selbst- und Fremdwahrnehmung Einfluss nehmen, wie durch Mitleidshierarchien und Leidensökonomien verschiedene ‚Opfertypen‘ geschaffen werden, und wie historische Identitäten durch permanente Reinszenierung zu Abziehbildern und Versatzstücken mythisiert werden, wodurch die Singularität der jeweiligen Opfergeschichte verloren zu gehen droht. In dieser Hinsicht macht beispielsweise Gabriele Rosenthal die These stark, Wilkomirski zähle zu denjenigen ‚Opfertypen‘, die eine sozial nicht anerkannte Traumatisierung erlebt hätten,

für die man nur schwer emotionale [...] Zuwendung erhält. Ein Mensch, dessen Mutter ihn ins Heim gegeben hat, erhält nicht die gleiche soziale Aufmerksamkeit für sein noch gegenwärtiges Leiden am Verlust der Mutter, wie jemand, der sich als Kind präsentiert, dessen Mutter im Holocaust ermordet wurde.¹⁰²

Auch sie spricht sich dafür aus, Wilkomirskis „Opferbiographie“ „als ein soziales Produkt, als gesellschaftlich konstituiertes Phänomen [zu] begreifen“, in Anbetracht dessen man sich fragen sollte, „auf welche biographischen Darstellungen wir mit [wie viel] Zuwendung und Anerkennung reagieren und welche wir eher ignorieren oder gar ablehnen.“¹⁰³

Vielleicht ist es wahr – ich habe meine eigene Befreiung verpaßt. (B, S. 141)

¹⁰² Gabriele Rosenthal im Kontext einer Tagungsdiskussion, in: Irene Diekmann; Julius Schoeps (Hrsg.), *Das Wilkomirski-Syndrom*, S. 341.

¹⁰³ Ebenda.

7. Literaturverzeichnis

- BARTHES, Roland (1988), *Fragments einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988.
- BUTLER, Judith (1991), *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.
- DE MAN, Paul (1993), „Autobiographie als Maskenspiel“, in: derselbe, *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. von Christoph Menke, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993, S. 131-146.
- DERRIDA, Jacques (2001), „Signatur Ereignis Kontext“, in: derselbe, *Limited Inc.*, Wien: Passagen, 2001, S. 15-45.
- DIEKMANN, Irene und Julius H. SCHOEPS (Hrsg.) (2002), *Das Wilkomirski-Syndrom. Eingebildete Erinnerungen oder Von der Sehnsucht, Opfer zu sein*, Zürich: Pendo, 2002.
- ERICHSEN, Ulrike (2001), „Erfundene Identitäten? – Der Fall Wilkomirski“, in: *Neue Politische Literatur*, Jg. 46 (2001), S.191-197.
- ESKIN, Blake (2002), *A Life in Pieces. The Making and Unmaking of Benjamin Wilkomirski*, New York/London: Norton, 2002.
- FINKELSTEIN, Norman G. (2001), *Die Holocaust-Industrie. Wie das Leiden der Juden ausgebeutet wird, aus dem Amerikanischen von Helmut Reuter*, München/Zürich: Piper, 6. Auflage 2001.
- FREUD, Sigmund (o.J.), *Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. II/III: Die Traumdeutung / Über den Traum [1900-1901]*, o.O.: Lingam Press, o.J.
- GANZFRIED, Daniel (2002 a), *...alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie. Enthüllung und Dokumentation eines literarischen Skandals*, hrsg. i.A. des Deutschschweizer PEN-Zentrums von Sebastian Hefti, Berlin: Jüdische Verlagsanstalt, 2002.
- GANZFRIED, Daniel (2002 b), „Wilkomirski, ein Lehrstück aus dem Holocaust-Zirkus“, in: DIEKMANN, Irene und Julius H. SCHOEPS (2002), *Das Wilkomirski-Syndrom*, a.a.O., S.132-156.
- HEFTI, Sebastian (2002), „Hat der Mensch, was es zum Gutsein braucht?“, in: GANZFRIED, Daniel (2002), *...alias Wilkomirski*, a.a.O., S.7-15.
- LEJEUNE, Philippe (1996), *Le pacte autobiographique [1975], nouvelle édition augmentée*, Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- LEZZI, Eva (2002), „'Tell zielt auf ein Kind'. Wilkomirski und die Schweiz“, in: DIEKMANN, Irene und Julius H. SCHOEPS (2002), *Das Wilkomirski-Syndrom*, a.a.O., S.180-214.
- LIEBS, Elke (2002), „Mundus vult decipi. Der multiple Kampf um die Erinnerung. Wilkomirski versus Zvi Kolitz u.a.“, in: DIEKMANN, Irene und Julius H. SCHOEPS (2002), *Das Wilkomirski-Syndrom*, a.a.O., S.301-334.

MÄCHLER, Stefan (2000), *Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie*, Zürich: Pendo, 2000.

ROSENTHAL, Gabriele (2002), „Erzählte Lebensgeschichte zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Zum Phänomen ‚falscher‘ Identitäten“, in: DIEKMANN, Irene und Julius H. SCHOEPS (2002), *Das Wilkomirski-Syndrom*, a.a.O., S.216-235.

SCHOEPS, Julius H. (2002), „Die deutsch-jüdische Anormalität. Norman G. Finkelstein, die Nachgeborenen und die paranoiden Züge unserer Gedenkkultur“, in: DIEKMANN, Irene und Julius H. SCHOEPS (2002), *Das Wilkomirski-Syndrom*, a.a.O., S.273-287.

STRATFORD, Lauren (1996), *Satan’s Underground. The Extraordinary Story of One Woman’s Escape [1988]*, Gretna: Pelican Publishing Company, 1996.

WILKOMIRSKI, Binjamin (1995), *Bruchstücke. Aus einer Kindheit. 1939-1948*, Frankfurt/ Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp-Verlag, 2. Auflage 1995.

YOUNG, James E. (1992), *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke, Frankfurt/Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp-Verlag, 1. Auflage 1992. [Titel der Originalausgabe von 1988: *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*]

ŽIŽEK, Slavoj (2000), *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch’s Lost Highway*, Seattle: University of Washington Press, 2000.