

Julien Jeusette<sup>1</sup>

## Von der Vergangenheit verurteilt

Spuk, Ethik und Geschichte in Elie Wiesels ersten Romanen

Elie Wiesels Romane sind voll von Geistern, übernatürlichen Ereignissen und Figuren, die von äußeren Kräften besessen zu sein scheinen. In einem Brief aus dem Jahr 1959 an Jérôme Lindon, seinen Verleger bei *Minuit*, schreibt Wiesel, dass *L'Aube* (1961), sein erster Roman, vom »Reich des Todes über die lebendige Wirklichkeit [la réalité vivante]«<sup>2</sup> erzählt.

Diese Beschreibung trifft auf viele von Wiesels Texten zu; die spukhafte Präsenz der Toten ist ein Hauptmerkmal seines literarischen Werks. Die Holocaust-Literatur ist im Allgemeinen von gespenstischen Figuren durchdrungen und bildet damit eine Ausnahme im literarischen Feld der Nachkriegszeit: Nach einer überwältigenden Präsenz in der Literatur des 19. Jahrhunderts »neigt das Gespenst dazu, im Laufe des [20.] Jahrhunderts zu verblassen«<sup>3</sup>, stellt Daniel Sangsue in einem Buch über das Genre der Phantastik fest. In vielen Texten von Holocaust-Überlebenden sind die Figuren jedoch Wiedergänger:innen, die Wiedergänger:innen sehen und mit ihnen leben: Die Vergangenheit vermischt sich mit der Gegenwart und sucht die Lebenden heim.<sup>4</sup> »Wie kann man inmitten dieses Volkes von Toten lebendig sein?«<sup>5</sup>, fragt Charlotte Delbo in *Mesure de nos jours*, dem dritten Band ihrer Trilogie *Auschwitz et après*. In Nelly Sachs' *Chor*-Reihe und insbesondere in ihrem *Chor der Geretteten*<sup>6</sup> lebt die traumatische Vergangenheit in der Gegenwart fort und hält die Geretteten gefangen. Solche oft pathologisch-existentiellen Anachronismen verleihen diesen literarischen Texten eine etwas übernatürliche Stimmung, auch wenn sie kaum als Geistergeschichten bezeichnet sein können.

Das Motiv des Spuks in Texten von Holocaust-Überlebenden der ersten Generation, insbesondere bei Wiesel, ist selten untersucht worden. Vielleicht wurde es als zu symbolisch angesehen, wie Jérôme Lindon es ausdrückte, als er sich weigerte, *L'Aube* bei *Minuit* zu veröffentlichen.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts schwand das kritische Interesse an Gespenstern zusammen mit dem Aussterben des Genres der Phantastik. In den letzten Jahrzehnten ist jedoch in den Geisteswissenschaften ein neues Interesse an diesem Thema zu beobachten: »Seit den 1990er Jahren ist das Gespenst beharrlich auf die intellektuelle Bühne zurückgekehrt.«<sup>7</sup> Bereits 1992 analysierte Slavoj Žižek die Wiederkehr der Toten – »die grundlegende Fantasie der zeitgenössischen Massenkultur«<sup>8</sup> – aus psychoanalytischer Sicht, aber es war zweifellos Jacques Derrida, der die *Spukologie* [Hantologie] legitimierte. Sein 1993 erschienenes Werk *Marx' Gespenster* war ein Plädoyer dafür, die Gespenster ernst zu nehmen, und viele Wissenschaftler:innen verschiedener Disziplinen sind ihm seitdem gefolgt. In ihrem einflussreichen *Ghostly Matters* (2008) fordert Avery F. Gordon beispielsweise die Soziologie auf, das Gespenst zu berücksichtigen, da es ein grundlegender *Teil des sozialen Lebens* sei:

»If we want to study social life well, and if in addition we to want to contribute, in however small a measure, to changing it, we must learn how to identify hauntings and reckon with ghosts, must learn how to make contact with what is without doubt often painful, difficult, and unsettling.«<sup>9</sup>

1 Dr. Julien Jeusette ist Postdoc-Forscher an der LSRS Luxemburg, Gastdozent an der Universität Lüttich und Seminarleiter am Collège international de Philosophie, Paris.  
2 Moncond' huy, Dominique (Hg.) (2021): *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, S. 1436. Alle Texte, die im Original nicht in deutscher Sprache erschienen sind, habe ich selbst übersetzt.  
3 Sangsue, Daniel (2011): *Fantômes, Esprits et Autres Morts-Vivants*. Essai de Pneumatologie Littéraire. Paris, S. 571.

4 In Abwandlung von Pierre MacOrlans Begriff des »fantastique social« könnte man hier von einem »fantastique historique« sprechen.  
5 Delbo, Charlotte (2013): *Mesure de nos jours*, Paris, S. 56.  
6 Weichelt, Matthias (Hg.) (2010): *Nelly Sachs. Gedichte. 1940–1950* (Nelly Sachs. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 1), Berlin, S. 33–34.  
7 Puglia, Ezio et al. (Hg.) (2018): *Ritorni Spettrali. Storie e Teorie Della Spettralità Senza Fantasma*, S. 7.  
8 Žižek, Slavoj (2002): *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, S. 22.  
9 Gordon, Avery (2008): *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, S. 7.

Das Interesse für Aby Warburgs Konzept des Nachlebens in der Kunstgeschichte<sup>10</sup>, die Analyse der zyklischen Zeit in der modernen Literatur<sup>11</sup> oder die Untersuchung südafrikanischer Zombies in der Anthropologie<sup>12</sup> sind nur einige Beispiele für diesen *spectral turn*. Entgegen der post-1989er Ideologie, die besagt, dass die Geschichte zu Ende sei, zeugen diese vielfältigen transdisziplinären Ansätze der *Spukologie* von der Tatsache, dass die Gespenster der Vergangenheit ihr Verstummen lassen nicht akzeptieren – so wie die Opfer der Nazis das im Frankreich der Nachkriegszeit nicht akzeptierten.<sup>13</sup>

Dieser Artikel analysiert das Motiv der Heimsuchung in den ersten beiden Romanen von Elie Wiesel: *Morgendämmerung (L'Aube)* und *Tag (Le Jour)*. In diesen Texten wird das Motiv auf unterschiedliche Weise dekliniert – Geistererscheinungen, besessene Personen, kollektives Spuken –, aber es ist immer mit traumatischen historischen Ereignissen verbunden. Laut Giorgio Agamben ist der Spuk tatsächlich *immer* historisch, weil die Gespensterfiguren den Moment der Vergangenheit, in dem sie gestorben sind, in die Gegenwart übertragen: »Ein Gespenst trägt immer ein Datum mit sich, wohin es auch geht; es ist, mit anderen Worten, eine zutiefst historische Entität.«<sup>14</sup>

In diesem Artikel möchte ich jedoch darauf hinweisen, dass das Gespenst als historisches Gebilde nicht alle Menschen auf die gleiche Weise heimsucht: Wir sind nicht gleich vor den Gespenstern der Vergangenheit. Für den Überlebenden eines Massenmordes hat das Gespenst eine andere Bedeutung als für die Generationen der »post-memory«<sup>15</sup>. In der zeitgenössischen polnischen

Literatur bemerkt man beispielsweise in den letzten Jahrzehnten »die Entstehung eines Erinnerungsparadigmas, in dem das Medium der Phantastik genutzt wird, um ein kollektives Trauma zu verarbeiten«<sup>16</sup>: Igor Ostachowicz's *Night of the Living Jew* (2012) etwa erzählt von der Invasion Warschaws durch jüdische Zombies. Hier ist die Wiederkehr der Toten offensichtlich ein literarisches Mittel, um ein belastetes nationales Gedächtnis zu befragen. In Romanen, die von Holocaust-Überlebenden der ersten Generation geschrieben wurden, ist die Funktion des Spuks nicht dieselbe: Die Gespenster sind zugleich historisch und persönlich<sup>17</sup>, und als solche richtet sich ihre Rückkehr nicht so sehr an die vergessliche Masse, sondern an die Opfer selbst.

Wie ich auf den folgenden Seiten zeige, ist die Heimsuchung in Wiesels frühen Romanen nicht kathartisch, sondern im Gegenteil ein schrecklicher Fluch, der die Macht hat, das Leben des Subjekts zu zerstören.

## 1 Von der Vergangenheit verurteilt: *Morgendämmerung*

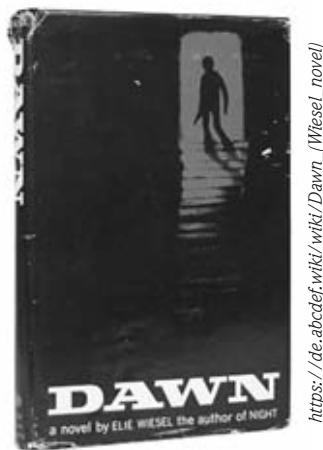
In einer beängstigenden Szene, die mitten in *Morgendämmerung* spielt, erscheint plötzlich eine dichte Geisterschar im Zimmer, in dem der Erzähler Elisha sitzt:

»Als ich meinen Blick durch das Zimmer schweifen ließ, stellte ich fest, dass alle, die dazu beigetragen hatten, mich zu dem zu formen, der ich war, mein dauerhaftestes Selbst, hier waren. Einige kamen mir bekannt vor, aber ich konnte mich nicht an ihre Identität erinnern; sie hatten namen-

10 Didi-Huberman, Georges (2002): *L' image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris.  
 11 Hamel, Jean-François (2006): *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris.  
 12 Comaroff, Jean & Joan (2010): *Zombies et frontières à l'ère néolibérale. Le cas de l'Afrique du Sud post-apartheid*, Paris.

13 Man darf nämlich nicht vergessen, dass die Rezeption der Holocaust-Literatur erst in den 1970er Jahren begann, ein Jahrzehnt nach Wiesels ersten Romanen.  
 14 Agamben, Giorgio (2010): *Nudities (Meridian, Crossing Aesthetics)*, Stanford, S. 38.  
 15 Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York.

*lose Gesichter oder gesichtslose Namen. Ich wusste jedoch, dass sie irgendwann in meinem Leben einmal auf meinem Weg gestanden hatten. Und dann war Vater natürlich da. Mutter war auch da. Der Bettler war da. Die englischen Soldaten aus dem Militärkonvoi von Hedera waren da. Mein alter Schulmeister mit dem vergilbten Bart war auch da. Und um sie herum so viele Freunde, so viele Brüder, so viele Kameraden, Gesichter, die ich aus meiner Kindheit kannte, und andere, die ich in Buchenwald und Auschwitz hatte leben und quälen, hoffen und lästern sehen.»<sup>18</sup>*



Cover der ersten US-Ausgabe von *Dawn* (Morgendämmerung), veröffentlicht 1961.

Diese nächtlichen Geister erscheinen aus einem bestimmten Grund: Der Erzähler steht an einem Wendepunkt in seinem Leben. Als Achtzehnjähriger, Jude, Überlebender der Konzentrationslager wird Elisha 1947 von der *Bewegung* angeworben, einer radikalen politischen Gruppe, die für die Befreiung Palästinas von der britischen Besatzung kämpft. Gad, einer der Anführer der Bewegung, hatte ihn einige Monate zuvor in Paris kennengelernt und ihn überzeugt, sich dem Kampf anzuschließen. Der größte Teil des Romans spielt sich in einem einzigen Zimmer ab, in dem Elisha mit mehreren Mitgliedern der Gruppe untergebracht ist. Im Keller des Gebäudes wird John Dawson, ein englischer Gefangener, als Geisel gehalten: Die Bewegung plant, ihn im Morgenrauen hinzurichten, als Vergeltung für die Hinrichtung eines ihrer Mitglieder, David ben Moshe, der nach einem Angriff auf britische Soldaten gefangen genommen wurde. Elisha wurde auserwählt, die Hinrichtung durchzuführen, und während des ganzen Buches

hofft er auf die Freilassung von ben Moshe und denkt über seine bevorstehende Tat nach, wobei er zwischen Abneigung und Selbstbestätigung schwankt. Als er begreift, dass die Würfel gefallen sind, erscheinen die Toten.

Der Spuk in dieser Szene ist rein persönlich. Elisha ist der Einzige im Raum, der die Geister sieht, und auch wenn einige nicht genau identifiziert werden können, weiß er, dass es die Geister seiner eigenen Vergangenheit sind: tote Familienmitglieder, Freunde, Bekannte. Da die anderen Mitglieder der Bewegung die Gespenster nicht sehen, können Leser:innen diese seltsame Szene auf zwei verschiedene Arten interpretieren. Aus rationalistischer Sicht könnte man sagen, dass der Erzähler einfach zu Halluzinationen neigt: Gequält von einem inneren Konflikt, den er nicht lösen kann (sich der Zukunft verschreiben und zum Henker werden oder den Toten Gerechtigkeit widerfahren lassen und in der Vergangenheit gefangen bleiben), projiziert sein Geist dieses Dilemma vor seine

<sup>16</sup> Waligórska, Magdalena (2014): Healing by Haunting. Jewish Ghosts in Contemporary Polish Literature, in: Prooftexts, Bd. 34, Nr. 2, S. 207–231, hier: S. 209.

<sup>17</sup> In Delbos Buch wird die Erzählerin von einem anonymen »people de mortes« und von bestimmten toten Frauen besucht, mit denen sie im Lager befreundet war.

<sup>18</sup> Wiesel, Elie (1960): L'Aube, Paris, S. 76.

Augen – oder genauer gesagt, sein Über-Ich materialisiert sich und befiehlt seinem Gewissen, der Vergangenheit treu zu bleiben. Aus einer eher spirituellen Perspektive könnte man sagen, dass der Erzähler über besondere psychische Fähigkeiten verfügt: Aufgrund seiner traumatischen Erfahrung (der Tatsache, dass er überlebt hat, was er nicht hätte überleben sollen) hat er nun die Macht, mit den Toten zu kommunizieren. Doch wie so oft im Genre der Phantastik gibt es solche Interpretationskonflikte nur für den Leser: Unabhängig von der Ontologie der Geister (real oder unreal) und ihrem Ort (der Geist des Erzählers oder das Zimmer) sind sie für den Erzähler präsent. Die Toten umgeben ihn und verleihen dem Raum eine dunkle und düstere Atmosphäre: »diese Menge hinter mir, diese Menge aus Schweigen, deren Schatten das Licht absorbierten und es zu einem schwarzen, traurigen, trauernden, feindseligen Licht machten, diese Menge, die in versteinender Unbeweglichkeit fixiert war, schwieg«<sup>19</sup>.

Anstatt zwischen Halluzinationen und übersinnlichen Fähigkeiten zu wählen, werde ich versuchen zu verstehen, warum die Geister erscheinen und was sie zu sagen haben.

In *Looking Awry* schreibt Žižek, dass »die Rückkehr der Toten das Zeichen einer Störung im symbolischen Ritus, im Prozess der Symbolisierung ist; die Toten kehren als Eintreiber einer unbezahlten symbolischen Schuld zurück.«<sup>20</sup> Dies mag in der zeitgenössischen Kultur zutreffen, aber in Wiesels Fall kehren die Toten nicht zurück, um eine Schuld einzutreiben; der Protagonist schuldet ihnen *per se* nichts, und sie zeigen ihm gegenüber keine offenkundige Feindseligkeit: »Mein Vater

schenkte ihm ein Lächeln, und er, der kleine Junge, nahm es und schickte es zu mir, über all die vielen Köpfe hinweg, die mich von ihm trennten.«<sup>21</sup> Dieses Wohlwollen ist jedoch zweischneidig. Unter dem Deckmantel des Mitgefühls formulieren die Toten eine zwingende ethische Forderung: die Forderung, der Vergangenheit gegenüber loyal zu sein, in Form von bestimmten Handlungen (oder Unterlassungen) in der Gegenwart. Um zu töten, muss Elisha in der Tat nicht nur seine Erziehung ablehnen, sondern, was noch wichtiger ist, sich eine Ideologie zu eigen machen, die, wie der Nationalsozialismus, die Ermordung Unschuldiger rechtfertigt. Genau das können die Geister nicht ertragen. Durch ihre bloße Anwesenheit wollen sie Elisha daran hindern, seine Tat auszuführen: »Ich wusste, dass sie hinter mir standen, eng zusammengedrängt, als wollten sie sich vor der Kälte schützen, und urteilten.«<sup>22</sup> Die Gegenwart wird hier von der Vergangenheit verurteilt. Sollte Elisha die Geisel töten, wäre seine Schuld somit multidirektional: Schuld gegenüber den gegenwärtigen moralischen und rechtlichen Gesetzen; doppelte Schuld gegenüber den Toten (indem er zum »Henker«<sup>23</sup> wird, ermöglicht er die Wiederholung dessen, was ihren Tod verursacht hat, und verwandelt sie in stellvertretende Mörder<sup>24</sup>); Schuld gegenüber der Zukunft: »Sie vergessen nichts, die Toten. In ihren Augen würde ich für alle Ewigkeit Henker bleiben.«<sup>25</sup> In Wiesels Texten prägt die Vergangenheit die Gegenwart und bestimmt die Zukunft.

Auch Jacques Derrida betrachtet in *Marx's Gespenster* das Gespenst als imperative Kraft: »Der ganz Andere – und der Tote ist der ganz An-

19 Ebd., S. 97.

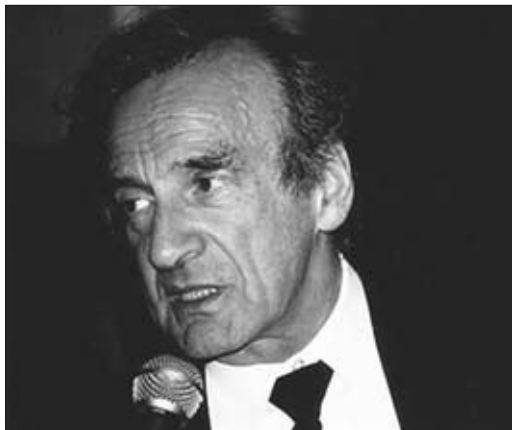
20 Žižek, Slavoj (2002): *Looking Awry*, S. 23.21 Wiesel, Elie (1960): *L'Aube*, S. 77.

22 Ebd., S. 97.

23 Ebd., S. 42.

24 Ebd., S. 80.

25 Ebd.



Elie Wiesel, Boston 1998.

dere – schaut mich an, richtet an mich, ohne mir jedoch zu antworten, ein Gebet oder eine Aufforderung, eine unendliche Forderung, die für mich zum Gesetz wird.«<sup>26</sup> Auch wenn das Gespenst als eine Art Despot agiert, fordert Derrida uns dennoch auf, es wie einen Ehrengast zu empfangen. Statt wegzulaufen oder vor Schreck gelähmt zu sein, sollten wir den Gespenstern ein offenes Ohr schenken. Im Hinblick auf die Holocaust-Literatur erscheint ein solch gutherziges Plädoyer allerdings unpassend.

In einer bewegenden Szene in Charlotte Delbos *Mesure de nos jours* wirft die Rückkehr der Toten einen schwarzen Schleier über die Geburt ihres Sohnes, als die mütterliche Freude der Erzählerin durch das plötzliche Auftauchen der stummen Geister zunichte gemacht wird:

»Der Sohn, den ich mir gewünscht hatte, war da, er gehörte mir. Eine ruhige, wohltuende Freude. Ich konnte mich nicht von dieser Freude tragen lassen, ich konnte mich ihr nicht hingeben.

Zur gleichen Zeit, als um mich herum, in mir, dieses weiche, umhüllende Wasser der Freude aufstieg, wurde mein Zimmer von den Gespenstern unserer Gefährtinnen überschwemmt.«<sup>27</sup>

Das Leiden der Unbegrabenen ist die Last der Überlebenden: Hier fordern die Kameradinnen der Erzählerin, die die Konzentrationslager nicht überlebt haben, ihren Anteil an der Freude ein. Sowohl bei Delbo als auch bei Wiesel werden Handlungen und Gefühle immer im Lichte der Vergangenheit bewertet, die »wie ein Alptraum auf dem Gehirn der Lebenden lastet«<sup>28</sup>, wie Marx in einem anderen Kontext schreibt. Ein solches Dilemma ergibt sich aus dem, was man die *existenzielle Heterochronie* der oder des Überlebenden nennen könnte: Er oder sie lebt gleichzeitig in verschiedenen Zeitlichkeiten. Den Geistern ein offenes Ohr zu schenken, bedeutet also im besten Fall, an die Identität der oder des Überlebenden (als Träger:in des Leidens der Toten) gebunden zu sein, und im schlimmsten Fall, ihr oder sein Leben aufzugeben.

Interessanterweise nimmt Elisha diese Bürde jedoch nicht auf sich. Obwohl er von ihnen terrorisiert wird und am Rande der Lähmung steht, weigert er sich, die Gespenster anzuerkennen und ihre stumme Forderung zu erfüllen. Im Gegensatz zu Wiesels eigener Beschreibung von *Morgendämmerung* als *Reich des Todes über die lebendige Wirklichkeit* folgt der Erzähler der revolutionären, ganz auf die Zukunft ausgerichteten Geschichtsphilosophie der Bewegung. In einer langen Tirade überzeugt ihn eines der Mitglieder tatsächlich davon, dass seine Opferhandlung ein notwendiger Schritt in Richtung utopischer Zeiten ist:

<sup>26</sup> Derrida, Jacques (2006): *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, London, S. 120.

<sup>27</sup> Delbo, Charlotte (2013): *Mesure de nos jours*, S. 55.

<sup>28</sup> Marx, Karl (1852): *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, in: Ders.; Engels, Friedrich: *Collected Works*, Bd. XI, New York, S. 10.

»Bald wird das alles vorbei sein. Die Engländer werden das Land verlassen und wir werden an die Oberfläche kommen, um ein normales, gesundes, einfaches Leben zu führen. Du wirst heiraten. Du wirst Kinder haben. Du wirst ihnen Geschichten erzählen. Du wirst sie zum Lachen bringen. Du wirst glücklich sein, weil sie glücklich sein werden; und sie werden glücklich sein, das verspreche ich dir.«<sup>29</sup>

Der Beginn dieser besseren Zukunft beruht auf einem klaren Bruch mit der Vergangenheit. Der Mord an John Dawson ist zugleich der Gründungsakt einer neuen jüdischen Gemeinschaft und ein Bruch mit ihren Traditionen: »Unsere einzige Chance besteht jetzt darin, John Dawson, dass wir lernen, Sie zu hassen, dass wir die Kunst und die Notwendigkeit des Hasses lernen. Andernfalls, John Dawson, wird unsere Zukunft nur die Verlängerung der Vergangenheit sein, und der Messias wird immer noch auf seine Erlösung warten«<sup>30</sup>. Nach der Ideologie der *Bewegung* signalisiert die *Schoah* den Juden, dass sie ihre ethische Haltung ändern müssen, um zu überleben. Die Handlungen werden also nicht nach ihrem moralischen Charakter bewertet, sondern nach ihrer zukünftigen Wirkung: Der Zweck heiligt die Mittel. Diesem Ideal folgend, lehnt Elisha das Urteil der Vergangenheit ab: Gegen den Willen der Geister tötet er die Geisel – und sofort verschwinden die Geister. Wiesels Roman beschreibt die Befreiung Elishas von der Last der Vergangenheit.

Die letzten Worte des Buches werfen jedoch ein besonderes Licht auf diese Befreiung: »Bald

war von der Nacht nur noch ein Stück übrig, ein ganz kleines Stück. Er hing auf der anderen Seite des Fensters. Ich betrachtete das Stück Nacht und die Angst packte mich an der Kehle. Das schwarze Stück, das aus Fetzen von Schatten bestand, hatte ein Gesicht. Ich sah es an und verstand meine Angst. Das Gesicht war meins.«<sup>31</sup>

Auch hier ist es nicht notwendig zu entscheiden, ob der Erzähler durch eine einfache, dunkle Spiegelung seines Gesichts im Fenster erschreckt wird oder ob sein Gesicht wirklich von seinem Körper abgetrennt ist. Wichtig ist hier nur, dass der Anblick seines eigenen leblosen Gesichts für den Erzähler eine (erschreckende) Bedeutung hat – doch der Leser erhält keinen Schlüssel zur Interpretation dieses seltsamen Finales. Vielleicht kann uns die Intertextualität helfen, es zu verstehen.

Am Ende von *Nacht* macht der Protagonist eine ähnliche Erfahrung: Nachdem er aus den Lagern befreit wurde, schaut er in einen Spiegel und sieht eine Leiche. Wenn man zustimmt, dass die letzte Szene von *Morgendämmerung* dieses Ende wiederholt (man erinnere sich daran, dass Elisha ebenfalls ein Lagerüberlebender ist), erhält das ganze Buch eine neue Bedeutung: Weit davon entfernt, sich vom Schrecken der Vergangenheit zu lösen, eröffnet der Mord an dem unschuldigen Engländer die Möglichkeit seiner Wiederholung. Während Elisha seiner *existenziellen Heterochronie* ein Ende setzt, indem er sich von der Vergangenheit löst, schafft er eine neue existenzielle Spaltung, aber diesmal in der Gegenwart: Es ist seine gespaltene Gegenwart, die er im Fenster sieht.

Da *Morgendämmerung* von der Entstehung des Staates Israel erzählt, könnte diese Schizophrenie als implizite Warnung an die jüdische Ge-

meinschaft verstanden werden: Man kann keine ethische Zukunft aufbauen, indem man sich von den ethischen Forderungen der Vergangenheit abwendet. Aus autobiografischer Sicht ist es klar, dass Wiesel in seinen literarischen Werken dieser Linie gefolgt ist: Alle seine nachfolgenden Texte (seien sie fiktiv oder autobiografisch) sind Plädoyers dafür, die Vergangenheit in der Gegenwart lebendig zu halten.

## 2 Besessen von der Vergangenheit:

### *Tag*

*Tag* (1961), Elie Wiesel's zweiter Roman, ist die Geschichte von Eliezer, einem jungen Holocaust-Überlebenden, der in New York City von einem Taxi angefahren wird. Während er sich in einem Krankenhauszimmer erholt und unfähig ist, sich zu bewegen, denkt er über seine Vergangenheit nach. Das Thema der eingeschlossenen und statischen Figur, die von ihren Erinnerungen erzählt, ist ein erzählerischer Topos in Wiesel's literarischem Werk. Unter anderem in *La Ville de la Chance*, *Les Juges* und *L'Otage* sind die Figuren gegen ihren Willen eingesperrt und bewältigen ihre Lage, indem sie in die Vergangenheit eintauchen. In *La Ville de la Chance* wird der Protagonist in einem ungarischen kommunistischen Gefängnis während des Kalten Krieges gefoltert: Er ist gezwungen, den ganzen Tag vor einer Wand zu stehen, und überlebt, indem er sich in seine Erinnerung flüchtet. Die Vergangenheit fungiert in vielen von Wiesel's Romanen als eine Art Reservoir an Lebensenergie: Sie bewahrt die Figuren vor Verzweiflung oder gar dem Tod. Die Tatsache, dass Wiesel sich selbst oft als Geschichtenerzähler

(*conteur*) und nicht als Schriftsteller (*écrivain*) bezeichnet, spiegelt diese Erzählstruktur wider, die an Scheherazade und *Tausendundeine Nacht* erinnert – nur dass es hier nicht Geschichten sind, die Zuflucht bieten, sondern die persönliche Geschichte.

Selbst in Texten, die keine eingesperrten Figuren enthalten, entfaltet sich die Erzählung in reflexiven Abschweifungen: Die Haupthandlung stagniert oft, kommt kaum voran, während die *wahren* Geschichten, die einzigen, die es wert sind, erzählt zu werden, bereits geschehen sind. Diese radikale Nostalgie ist (manchmal verschleiert, manchmal eindeutig) offensichtlich mit dem existenziellen Bruch verbunden, den die Konzentrationslager darstellten.

In *Tag* ist sich Eliezer seines nostalgischen Schicksals durchaus bewusst: »Ich wusste, dass ich nicht mehr existierte, dass mein wahres Ich dort geblieben war, dass mein heutiges Ich nichts mit dem anderen, dem wahren Ich gemeinsam hatte.«<sup>32</sup> Zumindest aus erzählerischer Sicht ist es in diesem Sinne klar, dass Wiesel mit der Figur seines ersten, vorangegangenen Romans nicht einverstanden ist: Wenn das wahre Leben in der Vergangenheit liegt, wird jeder Versuch, sich davon zu lösen, dramatisch scheitern.<sup>33</sup>

Im Gegensatz zu späteren Texten bleibt *Tag* jedoch der Vergangenheit gegenüber ambivalent. Eliezer will den Toten die Treue halten, doch sie stellen für ihn eine schwere Last dar. In diesem Roman gibt es keine Geister, aber die Vergangenheit ist allgegenwärtig in Form von Spuk: Der Erzähler ist von Kräften besessen, die ihn daran hindern, ein sinnvolles Leben zu führen. In einem

<sup>32</sup> Wiesel, Elie (1961): *Le Jour*, Paris, S. 56.

<sup>33</sup> Interessant ist auch, dass der Protagonist von *Tag* nicht in Israel lebt, wie man nach *Morgendämmerung* vermuten könnte, sondern in New York.

Restaurant mit seiner Freundin Kathleen zum Beispiel kann er sein Gericht nicht essen:

*»Ich nahm also ein Stück Fleisch und führte es zu meinem Mund. Bei dem Geruch von Blut drehte es mir den Magen um. Ich musste mich plötzlich übergeben. Einmal hatte ich einen Mann gesehen, der mit großem Appetit eine Scheibe Fleisch ohne Brot verschlang. Hungrig hatte ich ihn eine ganze Weile beobachtet. Wie hypnotisiert verfolgte ich die Bewegungen seiner Finger und seines Kiefers. Ich hoffte, dass er mir ein Stück zuwerfen würde, wenn er mich hier vor sich sah. Er hatte mich nicht gesehen. Am nächsten Tag hatten ihn seine Barackenkameraden aufgehängt, weil er Menschenfleisch gegessen hatte. Zu seiner Verteidigung hatte er geschrien: »Ich habe nichts Falsches getan! Er war nicht mehr am Leben...« Als ich seinen Körper in der Toilettenbaracke baumeln sah, hatte ich gedacht: Was, wenn er mich gesehen hätte? – »Iss, sagte Kathleen. Ich schluckte einen Schluck Saft. – »Ich habe keinen Hunger, sagte ich mühsam.«<sup>34</sup>*

In diesem Ausschnitt tauchen unerwartet Erinnerungen an das Konzentrationslager auf: Das Stück Fleisch wirkt für den Erzähler wie eine Art giftiger Proust'sche *Madeleine*. Nach einer somatischen Reaktion (dem Drang sich zu übergeben) lösen der Geschmack und der Geruch des Fleisches die Erinnerung an eine traumatische Szene aus, in der sich der entmenschlichende Horror der Lager verdichtet.<sup>35</sup> Ohne es zu wissen, begehrte der ausgehungerte Erzähler Menschenfleisch und hätte

gehängt werden können, wenn er es gegessen hätte. Hunger, Kannibalismus, brutaler Tod – diese miteinander verknüpften Erinnerungen dringen immer wieder in die Gegenwart Eliezers ein und hindern ihn daran, sein tägliches Leben zu leben. Eine scheinbar so harmlose Handlung wie das Essen in einem Restaurant wird unmöglich; wie bei dem Protagonist von *L'Aube* entfaltet sich seine Existenz in Heterochronie, mit einem Fuß in der Gegenwart, mit dem anderen in der Vergangenheit.

In einer bemerkenswerten Passage des Romans erklärt er seinem besorgten Arzt, dass »der Mensch zu einem Friedhof für die unbestatteten Toten werden kann«<sup>36</sup>. Diese Aussage steht im Einklang mit einer heterodoxen psychoanalytischen Theorie, die Ende der 1970er Jahre von zwei ungarischen Psychoanalytiker:innen, Maria Torok und Nicolas Abraham, entwickelt wurde. Dieser Theorie zufolge kann ein Subjekt die Traumata anderer als seiner selbst in sich aufnehmen: Wenn die Trauer aufgrund traumatischer Ereignisse erfolglos ist, kann ein Individuum die Toten in sein Selbst aufnehmen, in das, was die beiden Psychoanalytiker:innen eine *Krypta* nennen. Die Bewohner:innen der Krypta bleiben die meiste Zeit verborgen, können sich aber dem Gewissen des Kryptophoren offenbaren:

*»Manchmal jedoch, zur Zeit der libidinösen Verwirklichungen, »um Mitternacht«, sucht der Geist der Gruft den Friedhofswärter heim, indem er ihm seltsame und unverständliche Zeichen sendet, ihn zu ungewöhnlichen Handlungen zwingt, ihm unerwartete Gefühle zufügt.«<sup>37</sup>*

Nach dieser Theorie überleben die Toten in den Lebenden – und durch sie hindurch: Die Bewah-

<sup>34</sup> Wiesel, Elie (1961): *Le Jour*, S. 13.

<sup>35</sup> Man könnte jedoch sagen, dass die Hinrichtung des Kannibalen für die Lagergemeinschaft ein Weg ist, um (wenn auch paradoxerweise) im Bereich der »Menschlichkeit« zu bleiben.

<sup>36</sup> Wiesel, Elie (1961): *Le Jour*, S. 57.

<sup>37</sup> Abraham, Nicolas; Torok, Maria (1999): *L'écorce et le noyau*, Paris, S. 266.



rung dieses »künstlichen Unbewussten, das im Inneren des Selbst untergebracht ist«<sup>38</sup>, ist für den Trauernden eine Möglichkeit, das völlige Verschwinden eines geliebten Menschen zu verhindern. Eine solche Analyse scheint geeignet, aus psychoanalytischer Sicht die Verhaltensstörungen von Eliezer und seine Unfähigkeit, aufrichtig mit anderen in Beziehung zu treten, zu erklären: Sein Unbewusstes wird von den Toten bewohnt.<sup>39</sup> Sie verändern und diktieren sein gegenwärtiges Leben. Nach der Theorie von Torok und Abraham sind sich die kryptophoren Patienten jedoch nicht bewusst, dass sie eine Krypta in sich tragen: Indem sie ihren Patienten dies bewusst machen, können die Psychoanalytiker:innen ihr Leiden heilen.

Eliezer hingegen ist sich seiner Krypta sehr wohl bewusst: Er ist sogar stolz darauf, ein lebendiger Friedhof für die Toten zu sein. In diesem Sinne steht er Derrida und der Dekonstruktion näher: Der französische Philosoph kannte die Theorien von Abraham und Torok,<sup>40</sup> war aber anderer Meinung als sie, was die Heilung angeht. »Um es schematisch auszudrücken, geht es bei der Dekonstruktion darum, zu lernen, mit den Geistern zu leben, während es bei der Psychoanalyse darum geht, zu lernen, ohne sie zu leben«<sup>41</sup>. Bevor er jedoch zu dieser derrida'schen Schlussfolgerung kommt, unternimmt Eliezer einen Versuch, ohne sie leben zu lernen.

Im Roman ist es seine Freundin Kathleen, die ihn davon überzeugt, zu versuchen, die Toten loszulassen. Durch die Liebe versucht sie, ihn von seiner Last zu befreien und ihm die Kräfte der Vergangenheit auszutreiben, die sein Leben heimsuchen:

*»Sie wollte mich um jeden Preis glücklich machen. Mir die Freuden des Lebens schmackhaft machen. Mich die Vergangenheit vergessen lassen. ›Sie ist tot, deine Vergangenheit. Tot. Begraben‹, sagte sie. Und ich antwortete: ›Meine Vergangenheit bin ich. Wenn sie begraben ist, bin ich mit ihr begraben.‹ Sie war verbissen in ihrem Kampf.«<sup>42</sup>*

Der Kampf dauert ein Jahr – und scheidert dramatisch. *»Ich versuche, dir Freude zu bereiten: Ein Bild steigt in deiner Erinnerung auf und das war's. Du bist nicht mehr da. Das Bild ist stärker als ich. Glaubst du, dass ich es nicht weiß?«<sup>43</sup>*

Kathleen wirft ihm vor, dass er sich nicht genug anstrengt, aber er beharrt auf seiner Passivität: Genau wie das Auftauchen der unwillkürlichen Erinnerung kontrolliert er weder das Auftauchen der traumatischen »Bilder« noch seine seltsamen Verhaltensweisen.

*»Das war es, was sie nicht verstehen wollte: dass die Toten unbesiegbar sind. Dass sie sich durch mich gegen sie behaupten.«<sup>44</sup>*

Kathleen kämpft nicht gegen Eliezer, sondern gegen die Geister, die von seinem Körper Besitz ergriffen haben – und wie er sagt, können sie nicht besiegt werden. Die Geister halten die Krypta wie eine Festung; nichts, nicht einmal die Liebe, ist stark genug, um ihren Griff zu lockern. Frustriert von ihren wiederholten Misserfolgen, nimmt Kathleen ihm es schließlich übel, und sie trennen sich.

<sup>38</sup> Ebd., S. 254.

<sup>39</sup> Darüber hinaus wäre es interessant, über die jüdische mythologische Figur des »Dybbuk« in Bezug auf das Spuken in Wiesels Romanen nachzudenken.

<sup>40</sup> Jacques Derrida schrieb unter dem Titel *Fors* ein Vorwort zu Abrahams und Toroks *Le Verbier de l'Homme aux loups*.

<sup>41</sup> Davis, Colin (2007): *Haunted Subjects. Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*, New York, S. 89.

<sup>42</sup> Wiesel, Elie (1961): *Le Jour*, S. 73.

<sup>43</sup> Ebd., S. 125.

<sup>44</sup> Ebd., S. 74.

Dieses Motiv des gescheiterten Exorzismus findet sich auch in anderen Texten von Holocaust-Überlebenden, zum Beispiel in Imre Kertész' berühmtem *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*. Auf den letzten Seiten seines langen Monologs schildert der Erzähler, wie seine nach dem Zweiten Weltkrieg geborene Ex-Frau jüdischer Herkunft versuchte, ihn von der Vergangenheit zu befreien:

*»Als sie an diesen Geschichten teilhaben wollte, um die Geschichten aus ihrem Labyrinth, ihrem Trott, ja, ihrem Sumpf herauszuführen und mich zu ihr, zu ihrer Liebe zu führen, damit wir uns gemeinsam aus dem Sumpf befreien und ihn für immer hinter uns lassen konnten, wie die schlechte Erinnerung an eine Krankheit – da hatte ich auf einmal ihre Hand losgelassen (wie meine Frau es ausdrückte) und begann, von ihr wegzulaufen, zurück in den Sumpf [...].«<sup>45</sup>*

Kertész' Erzähler ist eindeutig: Die Weigerung weiterzuziehen, ist eine ethische – und doch unerträgliche – Haltung. Sobald er begreift, dass seine Frau ihn vom *Sumpf* der Vergangenheit ablenken will, verlässt er sie. Das gotische Bild des Sumpfes steht für zeitliche Stagnation, ersticken des Miasma und Tod – er ist ein Ort der Trostlosigkeit, aber auch der einzige Ort, an dem das *beschädigte Leben* des Erzählers, um Adorno zu zitieren, kein falsches ist.

Auf den ersten Blick scheint Wiesels Protagonist in Bezug auf seine Verbindung zur Vergangenheit eher zweideutig zu sein: Er ist stolz darauf, die Toten zu tragen, akzeptiert aber, dass Kathleen

versucht, ihn zu heilen. Man kann jedoch an seiner Aufrichtigkeit zweifeln: Glaubt er wirklich an diesen Prozess? Ist er wirklich bereit, die Toten loszulassen? Tatsache ist, dass in Wiesels und Kertész' Texten nichts stark genug ist, um Auschwitz hinter sich zu lassen. Für diese Figuren ist die Vergangenheit kein Zufluchtsort: Sie sind, trotz ihrer selbst, ein Zufluchtsort für die Vergangenheit.

Im Vergleich zu Kertész' energischem und logorrhöischem Erzähler hat Eliezer jedoch nicht die Statur, um seine Last zu tragen. Von dem Moment an, in dem er seine existenzielle Heterochronie akzeptiert und sich in »die tragische Situation derer, die sich rächen, die man auf die Rechnung setzt, die tot sind<sup>46</sup>«, mit hineinbegibt, lässt er sein Leben allmählich vom Tod aufgesogen werden. Am Ende des Romans wird klar, dass der Unfall mit dem Taxi in Wirklichkeit kein Unfall war. Entsprechend der Passivität der Figur war es aber auch kein geplanter Selbstmord: Er hätte dem Auto ausweichen können, das zufällig in diesem Moment kam. Indem er sein Leben dem *Reich des Todes* überlässt, will Eliezer schließlich nicht mehr leben, wie er dem Arzt gesteht: »Ich halte nicht am Leben fest, ganz tief in mir ist kein Wunsch mehr, den Weg fortzusetzen.«<sup>47</sup>

Das Ende des Buches bleibt jedoch offen. In der letzten Szene besucht Eliezers ungarischer Freund Gyula, ein Maler, ihn im Krankenhaus; als er die wahre Ursache des *Unfalls* erfährt, hält er eine lange Tirade gegen die Toten:

*»Du musst sie vergessen. Du musst sie aus deinem Gedächtnis verbannen. Wenn es sein muss, mit der Peitsche. – Sie vertreiben, Gyula? Mit der Peitsche,*

sagst du? Meinen Vater mit der Peitsche vertreiben! Was ist mit Großmutter? Auch sie mit der Peitsche vertreiben? – Ja, ja, und noch einmal ja. Die Toten haben hier unten nichts zu suchen. Sie sollen uns in Ruhe lassen. Wenn sie sich weigern, benutze die Peitsche.<sup>48</sup>

Wie Kathleen, aber auf brutalere Weise, befiehlt der Maler seinem Freund, sich von den Toten zu trennen. Doch in den Augen des Porträts, das Gyula ihm geschenkt hat, sieht der Erzähler die Gespenster seiner Vergangenheit – »Was ist mit dem Bild, Gyula? Sie sind hier. In den Augen des Porträts. Warum hast du sie dort hineingelegt, wenn du verlangst, dass ich sie vertreibe?«<sup>49</sup> Für Eliezer sehen die Toten auch durch seine eigenen Augen; Vergangenheitsbewältigung würde also bedeuten, seine Augen für immer zu schließen.

Wütend lehnt Gyula den Selbstmord als Ausweg ab und vollführt eine Art magische Geste: Er nimmt ein Streichholz und setzt das Porträt in Brand – zum Entsetzen des Erzählers bleibt bald nur Asche übrig. Zum dritten Mal in Folge beendet Wiesel einen Roman mit einem verzerrten Bild des Gesichts des Erzählers. In *Nacht* sieht der Protagonist das Gesicht einer Leiche, als er in den Spiegel schaut; in *Morgendämmerung* sieht Elisha sein Gesicht auf der anderen Seite des Fensters hängen; in *Tag* ist das Porträt von Eliezers Gesicht zu Asche verbrannt. Interessanterweise ist jedoch zum ersten Mal das *echte* Gesicht der Figur unverehrt – ist es möglich, dass es dem Maler durch seine Geste der Freundschaft gelungen ist, den Fluch zu brechen und es dem Erzähler zu ermöglichen, endlich erfolgreich zu trauern und seine innere

Krypta loszulassen? Tatsache ist, dass Eliezer weint, wie er noch nie geweint hat.

Unter dem Gesichtspunkt der Beziehung zur Vergangenheit sind *Morgendämmerung* und *Tag* gegensätzlich: Im Namen einer utopischen Zukunft macht der Erzähler des ersten Romans einen klaren Schnitt mit der Vergangenheit, indem er mordet; im zweiten Roman ist der Erzähler seiner Vergangenheit treu, bis hin zu dem Punkt, dass er ein Zufluchtsort für die Toten wird.

In beiden Fällen führen die gegensätzlichen Entscheidungen jedoch zu einem ähnlichen Ergebnis. Am Ende von *Morgendämmerung* sieht Elisha ein verzerrtes, erschreckendes Spiegelbild seines Gesichts, das wahrscheinlich eine weniger aussichtsreiche Zukunft vorhersagt als erwartet: Das Töten der Geister der Vergangenheit führt zu einer geisterhaften Zukunft. In *Tag* werden die Toten vom Erzähler willkommen geheißen, aber nach und nach ergreifen sie Besitz von seinem Körper und seinen Verhaltensweisen: Alle sozialen Beziehungen des Erzählers sind nicht authentisch, weil seine Gesprächspartner weniger mit ihm als mit seinen Geistern interagieren. Mehr tot als lebendig, versucht er nicht, dem Auto auszuweichen, das mit ihm zusammenzustoßen droht.

In diesen frühen Romanen – seinen ersten veröffentlichten Texten nach *Die Nacht* – scheint Wiesel auf der Suche nach einer Antwort zu sein: Kann es ein Leben nach den Konzentrationslagern geben? Die Frage ist nicht, wie man nach Auschwitz schreibt, sondern wie man nach Auschwitz handelt. Seine beiden Romane thematisieren eine Aporie: Ob man die Gespenster der Vergangenheit verdrängt oder ob man sie will-

<sup>48</sup> Ebd., S. 139.

<sup>49</sup> Ebd.

kommen heißt, das Leben ist unerträglich. Jede Praxis wird von der Geschichte heimgesucht: Das ist der Fluch des Überlebenden.

Doch von *Nacht* zum *Tag* gibt es eine Art dialektische Entwicklung. Im ersten autobiografischen Text befindet sich der Erzähler im Konzentrationslager; in *Morgendämmerung* versucht er, sich davon zu befreien, und in *Tag* nimmt er es ganz in sich auf. Natürlich ist das Reich des Todes in diesem letzten Roman überwältigend. Wie ich gezeigt habe, deutet die Schlusszene des Buches auf ein mögliches Heilmittel gegen den Fluch hin: Mithilfe der brutalen, aber kathartischen Geste seines Freundes scheint der Erzähler den Weg einer erfolgreichen Trauerarbeit zu beschreiten. Dies könnte die Synthese der dialektischen Bewegung sein: weder die Vergangenheit verleugnen noch die Marionette der Geister sein, sondern in der

Gegenwart in einer besänftigten Beziehung zu den Toten leben.

Wenn diese Interpretation richtig ist, dann ist *Tag* wirklich ein Tag, ein Ausgang aus der Nacht der Konzentrationslager – nicht in dem Sinne, dass die Vergangenheit vergessen ist, sondern in dem Sinne, dass sie das Leben nicht mehr verhindert. In seinen Memoiren schreibt Wiesel:

»Ich schreibe, um die Toten am Sterben zu hindern, ich schreibe, um mein Überleben zu rechtfertigen. Ich schreibe, um mit den Verstorbenen zu sprechen. Solange ich zu ihnen spreche, werden sie in meiner Erinnerung weiterleben.«<sup>50</sup>

Das Schreiben könnte der magische Akt sein, durch den der Überlebende sein gegenwärtiges Leben fortsetzen kann, während er in der Vergangenheit verankert bleibt.

**Im Anfang war das Wort**

**B'reschit** **beziehungsweise** **Im Anfang**

Im Anfang war das Wort. Jeden Sonntag wird aus der Bibel gelesen. Jeden Schabbat auch. Im Judentum und im Christentum gibt es verschiedene Traditionen der Auslegung. Sie erstaunen, sind manchmal widersprüchlich und ergeben einen Vielklang. Ein gemeinsamer Schatz!

**#beziehungsweise: jüdisch und christlich - näher als du denkst**

#beziehungsweise: jüdisch und christlich - näher als du denkst

Evangelische Kirche in Deutschland

2021

Plakat aus der ökumenisch verantworteten Kampagne »#beziehungsweise – jüdisch und christlich: näher als du denkst« zum Festjahr 2021 | »1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland«.