

Aage A. Hansen-Löve

Renate Lachmann: Im Lager der Literatur¹

Abstract: The essay reviews Renate Lachmann's book *Lager und Literatur: Zeugnisse des GULAG (Camp and Literature, 2019)* and contextualizes it within Lachmann's previous literary and cultural studies.

Keywords: Gulag literature, Renate Lachmann

1. Welches Lager?

Wenn man den Titel dieses Beitrags einfach so liest, ohne die Kenntnis des letzten, in jeder Hinsicht *jüngsten* Buches von Renate Lachmann mit dem Titel *Lager und Literatur* (2019, vgl. Hansen-Löve 2020), könnte man auf ganz andere Gedanken kommen als jene, die ich hier vorstellen möchte: Wo hat die Literatur ihr Lager aufgeschlagen? Ist es ein Nachtlager? Eines, das Osip Mandel'stam im Sinne hatte, als er davon schrieb, hier hätte die Poesie noch kein Betttuch zerknittert.

Wir erinnern uns an seine wunderbare Umschreibung des Dichtens als Prozess des Webens und einer textilen Erotik, die hier ins Bild gesetzt wird. Textil und Text kommen zur Deckung, denn: „dort, wo ein Text mit seiner Nacherzählung vergleichbar wird, sind die Laken nicht angerührt, da hat die Poesie nicht genächtigt“² (Mandel'stam 1991 [1933]: 113).

Oder ist es ein Nacht-, gar ein Todeslager, auf dem die Laken zum Grabtuch geworden sind, auf dem sich die gepeinigten Körper von Zahl- und Namen-

1 Die Vorlage für diese Hommage an Renate Lachmann ist meine Rezension ihres Buches *Lager und Literatur* in der in Wien erscheinenden Zeitschrift *wespennest* (Hansen-Löve 2020).

2 «[...] там, где обнаружена соизмеримость с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала» (Mandel'stam 2020: 133).

losen abgedrückt haben, wie das Antlitz des Herrn auf den Nicht-von-Menschenhand-gemalten Urbildern, auf die sich Lachmann in anderen Studien gerne bezieht.

Da sind wir unserem Thema und dem von Renate Lachmann schon viel näher – nämlich jener Zone hinter Stacheldraht, wo das Unsägliche zum Unsagbaren wird, das dann doch – die Literatur kann nicht anders – zur Sprache kommt? Kann denn überhaupt die Poesie in einem solchen existenziellen Prokrustes-Bett – ganz ohne Laken und all ihres Liebreizes entblößt – übernachten, überleben oder jedenfalls in die Prosa des Alltags übersetzt werden?

2. Dichten nach Auschwitz, Schreiben nach dem Gulag?

Schon beim ersten Schritt in die Lagerwelt stocken wir vor der peinlichen Frage und einem großen Warnschild der erweiterten Kunstmoral: Für diese ist es – nach einem berüchtigten Diktum Theodor Adornos – schlichtweg „barbarisch“, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben. Und wir fragen uns: Gilt dies auch mit Blick auf die Hekatomben von Opfern des Gulag, wie insgesamt des Großen Terrors der Stalinära (und danach)? Haben diese nicht auch ein Anrecht auf jenes Alleinstellungsmerkmal des Holocaust und seiner Sprach- und Poesieverbote?

Diese Frage ist es, die sich Renate Lachmann in dem nur scheinbar von ihren bisherigen Themenfeldern abweichenden großen Buch *Lager und Literatur* stellt, – so jedenfalls für eine russische Dichtung, die gerade in dieser Frage eine klare, ja schneidende Antwort bereithält: Ja, man muss! Man kann diesen Ausnahmezustand der menschlichen Existenz, – es ist ja nicht nur die sowjetische – nicht mit Schweigen übergehen, wortlos verlassen und so noch einmal mundtot machen und jene noch einmal bestätigen, die in den Lagern nicht nur die Menschen, sondern auch ihre Kunstorgane zum ewigen Verstummen bringen wollten.

Zweifellos ist es flächendeckend gelungen, ganze Generationen von Autor:innen und Leser:innen auszulöschen – und ganz gewiss gerät eine jede Literatur und ihre Wissenschaft an ihre Grenzen, wo sie die Stacheldrähte der Todes- und Arbeitslager zu übersteigen trachtet. Und selbst dann stellt sich die Frage, ob aus diesen Bloodlands die dortigen Sprach- und Textkörper nicht doch nur noch als Leichen zu bergen sind: also im eigent-

lichen Wortsinn unübertragbar bleiben in die Sprache irgendeiner Normalität oder Alltäglichkeit.

Die kurz nach dem Krieg geäußerte These Adornos, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch, wäre freilich einem russischen Leser, geschweige denn Dichter, eher nicht in den Sinn gekommen: Nicht nur, weil in Russland Literatur und Dichtung eine ganz spezifische Rolle spielen – das auch –, sondern weil das Unsägliche wie Ungesagte der sowjetischen Lagerwelt eine radikale Literatur des Unsagbaren geradezu provoziert und dazu noch eine – die traditionellen Moralisierungstendenzen der Literatur überschreitende – „Po-Ethik“ (Kiš, bei Lachmann 2019: 437), eine spezifisch poetische Ethik oder eine ethische Poetik.

Das Postulat „Keine Gedichte nach Auschwitz“ lässt aber auch – worauf vielfach hingewiesen wurde – durchblicken, dass Gedichte irgendwie als Gattung dem Ernst der Sache nicht gewachsen wären: stilistisch, ethisch, emotional. Fragt sich nur: Was ist diesem Thema und seinem Anspruch auf Totalität und Einmaligkeit überhaupt gewachsen? Und gilt das nicht für all das, was Heidegger ‚Existenziale‘ nennt – also die Ausnahmezustände von Thanatos und Eros, von Erleuchtung und Gottesfinsternis? Denn vielleicht stellt sich die Frage viel radikaler – nicht mehr bloß nach der Daseinsberechtigung von Gedichten, sondern nach der Daseinsberechtigung überhaupt und insgesamt – also: gibt es nach Auschwitz oder Gulag – gibt es da überhaupt ein Leben und Lesen nach dem Tod – oder davor?

Wie passen also die bei Renate Lachmann so subtil entwickelten und eingesetzten Interpretationsinstrumente zu einem *solchen* Thema, zu einer solch abartigen Welt wie die der Lager, in denen nicht nur eine jede Literatur und Kunst, sondern auch das Menschsein selbst abgeschafft, ausgelöscht, zertrampelt wurde und noch wird? Ein verschlungener Weg führt da von Lachmanns Arbeiten zur Rhetorik *Die Zerstörung der schönen Rede* (1994) über das vielzitierte *Gedächtnis und Literatur* (1990) und der *Erzählte[n] Phantastik* (2002) und viele andere Zwischenstationen – hin zum Lager-Buch. Oder ist es im Rückblick nicht doch ein Weg mit seiner eigenen Konsequenz, die sich von vorne betrachtet ebenso wenig abzuzeichnen schien, wie sie uns nunmehr im Nachhinein überraschen kann.

Lachmann ging es darum – wie jenen Autorinnen und Autoren, die sie in ihrem Buch wachruft, – das Lager der Literatur auch in der nachträglichen, verkrüppelten, haltbtoten Lagerliteratur zum Sieg zu verhelfen. Sie aus diesem

Ghetto des Totschweigens zu entlassen, ist immer wieder und ausnahmsweise gelungen – und eben davon zeugt Lachmanns Lager-Buch und ihr waghalsiger Versuch, nach all ihren feingliedrigen Studien zur Poetik und Rhetorik, zu den Anagrammen der Welttexte und den Stilfiguren einer „nicht mehr schönen Rede“ – nunmehr an die absoluten Grenzen des Schreib- und Sagbaren zu gehen und sich der Frage zu stellen, ob in diesen Extremzuständen nahe am absoluten Nullpunkt des Menschseins die universellen Regeln der Poetik noch Geltung haben – oder einer Anti-Ästhetik jenseits von Gut und Böse zu weichen hat, die kaum mehr in die gewohnten (oder auch avanciertesten) Sprachen der Kunst übersetzbar ist.

3. Paradoxien der Gedächtniskultur

Es gibt immerhin einen ganz einfachen Grund, von den Lagern und ihrer Ausnahmesituation zu schreiben: und das ist die scheinbar so bescheidene Kulturleistung, die daran festhält, das Andenken an die Toten, die Namenlosen, die Opfer zu bewahren und weiterzutragen. An solchen Stellen ihres Buches kann die Autorin ihre reichen Erfahrungen mit Gedächtnisforschung und Mnemotechnik einsetzen (Lachmann 2019: 55 ff.), wenn auch deren zerbrechliches und durchreflektiertes Instrumentarium hie und da viel zu subtil für die brachialen Objekte ihres Lagereinsatzes erscheinen.

Es hat sich in der Sowjetunion bzw. in Russland keine adäquate „Erinnerungskultur mit Öffentlichkeitsstatus“ entwickelt (ebd.) – ein Phänomen, das Lachmann mehrfach anspricht und wohl einer tiefgehenden Kulturanalyse des spezifisch Sowjetischen bzw. Russischen dieses Phänomens bedürfte. Immerhin wird die Memorial-Bewegung, die seit den 1980er Jahren bis noch 2022 in Russland bestand, eingehend gewürdigt und dabei doch deutlich gemacht, dass es sich um eine Menge zwar heroischer, wenn auch vereinzelter Aktionen und Dokumentationen handelte: das Auffinden und Rekonstruieren von Lagerzonen und Erschießungsfeldern, das Setzen von Grab- und Gedenksteinen und das Sammeln von Dokumenten, Briefen, Aufzeichnungen, Fotos, übrig gebliebenen Objekten der Lagerwelt.

Während in Alexander Etkinds spektakulärer wie erhellender Darstellung die verdrängten Ermordeten kohortenweise als Untote und Wiedegänger aus den Massengräbern steigen (Etkind 2013: 63), zeichneten sich die Aktivitäten von Memorial und anderen russischen Gedenkenträgern durch eine wohltu-

ende und entdämonisierende Nüchternheit aus, die zusätzlich noch indirekt mit dem penetranten Kitsch einer ‚russischen Seele‘ aufräumt. Diese ist mindestens ebenso eine Fehlbesetzung wie das ‚Goldene Wiener Herz‘, das freilich nie geschlagen hat – es sei denn seine Opfer. Es ist jedenfalls kein Zufall, dass die endgültige Schließung von Memorial kurz vor dem Überfall Russlands auf die Ukraine erfolgte, als ob man schon im Vorgriff die Erinnerung an die nachfolgenden Schrecken zu löschen gedächte.

Alexander Etkind hat in seinem aufwühlenden Buch *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied* (2013) die den Deutschen zugeschriebene „Unfähigkeit zur Trauer“ (Mitscherlich 1967) mit einem für die Sowjetunion typischen Fortleben der Untoten und Unbegrabenen überboten. Diese treiben als Zombies ihr Un-Wesen und versetzen die zur Erinnerung Unfähigen oder Unwilligen in Panik. Etkinds frappierende Anwendung psychoanalytischer Deutungen des „Unheimlichen“ bei Freud passen jedenfalls auf das kollektive Schweigen der Sowjetmenschen:

If the suffering is not remembered, it will be repeated. If the loss is not recognized, it threatens to return in strange though not entirely new forms, as the uncanny <das freudianische Unheimliche – A.H.-L.>. When the dead are not properly mourned, they turn into the undead and cause trouble for the living. (Etkind 2013: 16–17)

Hier bestünde eine Vergangenheitsbewältigung – anders als in den westlichen Demokratien – im Versuch, im Zustand des Posttotalitären eines autoritären Systems dasselbe von innen her umzubauen – wie ein Flugzeug, das sich selbst während des Fluges repariert. Hier liegt vielleicht ein komplizierter Unterschied in der Bewältigungspraxis zwischen Ost und West.

Das für die russische Sprachkultur bis in die letzten Jahre so charakteristische Auswendiglernen und Deklamieren von Gedichten scheint in den Lagern auf besondere Weise „das Phantasma der verlorenen Welt“ gehütet zu haben (Lachmann 2019: 237). Und selbst der Poesie-Skeptiker Varlaam Šalamov berichtet immer wieder von Gedichtzitat, die in der eisigen Lagerwelt unvermittelt auftauchen: im Gedächtnis der ansonsten total abgestumpften Insassen – und auf ihren Lippen (zur Lyrik Šalamovs s. Thun-Hohenstein 2022: 197–231). Freilich kommen auch ihm immer wieder schwere Zweifel, ob in diesen Horror-Bedingungen des Lagerlebens tatsächlich Platz für Gedichte

freizuschaukeln wäre, wo doch schon die Prosa jenseits des Polarkreises am Erfrieren ist: „Ich fing an“, heißt es da in einer Erzählung, „aber vergaß die Verse sofort. Mein Gedächtnis weigerte sich, die Gedichte ‚herauszugeben‘. Die Welt, aus der ich ins Krankenhaus gekommen war, kam ohne Gedichte aus. Gedichte störten mich dort nur“³ (Schalamow 2014: 93).

Und trotzdem: Was man im Kopf oder *by heart* aus der Kulturwelt herüberretten konnte, war nichts weniger als das, was die Russen als *naizust'* bezeichnen (Lachmann 2019: 238): das auf den Lippen getragene, vorgetragene Gedicht, das somit ein im Westen bloß noch als pädagogische Strafmaßnahme denkbare Auswendiglernen zu einer Frage des geistigen Überlebens steigerte. Diese „Rückkehr zur Mündlichkeit“ (ebd.) war freilich weniger ein mediales Ereignis zur Überwindung der konventionellen Schrift- und Buchkultur. Es war vielmehr ein Mittel, die im Kopf oder im Herzen gespeicherten Texte ganz im Sinne von Mandel'stams ‚Kultur-Gedächtnis‘ zu retten und sich selbst dabei gleich mit.

Besonders in den Erinnerungsbüchern der Evgenija Ginzburg (*Krutoj maršrut, Marschroute eines Lebens*, dt. 1967; *Gratwanderung*, dt. 1991) spielt dieses „Auswendiggelernte“ einer inwendigen Freiheitszone und ihrer Speicher eine zentrale Rolle (Lachmann 2019: 239).

4. Metamorphosen des Staunens – eine Phantastik des Grauens

Wir wandern – an der Hand der Autorin – kreidebleich durch die „Zone“ mit all ihren inneren und äußeren Topographien – zwischen dem traumatischen Eintritt in diese Welt bis zum Ausstieg in jene: in die jenseitige oder irdische Heimat. Und überall die brutale Herrschaft von etwas unbegreiflich und unfassbar Bösem, das ganz diesseits der metaphysischen Urfrage steht: *unde malum*? Darauf hatten vielleicht die extrem religiösen Lagerinsassen eine Antwort (so etwa die zahlreichen Angehörigen von Sekten (Lachmann 2019: 132), oder die alten Bolschewiki, die sich ideologisch schuldig fühlten oder immer noch verzweifelt an einer höheren Weisheit von Partei und Führer festhielten.

3 «Я начал читать, но сразу забыл строчки. Память отказывалась „выдавать“ стихи. Мир, из которого я пришел в больницу, обходился без стихов. Стихи там только мешали мне» (Šalamov 2013: 277).

Alle machten im Lager ihre „Metamorphosen und das Staunen“ durch (ebd.: 133 ff.), das sich für Lachmann immer noch literarischen Formen wie dem Phantastischen erschließt, dem sie eine ihrer bekanntesten Schriften gewidmet hatte. Jetzt im Nachhinein kann man natürlich leichter erkennen, wie vieles von dem Unaussprechlichen ihres Lagerbuches in dem zur Phantastik vorweggenommen war. Und doch wird auch der Bruch deutlich zwischen den philosophischen oder literarischen, den historischen wie den psychologischen Aspekten des Staunens und jenem Grauen, das in der Lagerwelt keine Neugierde befriedigt – außer jene der Schärgen mit ihren brachialen Menschenversuchen.

Irgendwie hat man das Gefühl, die Lagerwelt lässt sich nur widerstrebend in den Kategorien des Phantastischen einspannen: ihr fehlt das Abenteuer, die wohlige Distanz des voyeuristischen Konsumenten, der masochistische Lustgewinn des Unbehelligten, das Befriedigen von Neugierde und Sensationsgewinn, wie sie etwa auch die arrangierten *Schwarzen Reisen* eines gewissen Katastrophentourismus (etwa nach Tschernobyl) versprechen und vermarkten.

Andererseits – wie soll man sich als Leser:in adäquat zu den Lagertexten verhalten? Was wäre eine Lektüre, die *nicht* den voyeuristischen Neugierde- und Fiktionstrieben *aller* narrativen Genres erliegen würde. Selbst der erwähnte Šalamov kommt ohne solche Schreib- wie Lektüregewohnheiten nicht aus.

Dass die Häftlingswelt als Alternativwelt Züge des Phantastischen trägt, wird bei Lachmann jedenfalls mit aller Vorsicht und einer gewissen Überraschung konstatiert, als wenn sie damit einen roten Faden bisheriger Literaturanalyse wieder aufnehmen könnte. Ja selbst die langjährige Begeisterung für die Karnevalstheorie Michail Bachtins und seiner Sicht des *mundus inversus* (Bachtin 1995) wird in dieser Optik im Nachhinein prophetisch, wenn auch der Versuch, seine Lach- und Antiwelt jener des Großen Terrors von Ivan dem Schrecklichen bis Stalin zuzuordnen, irgendwie gewagt erscheint, ja auch irritieren kann.

Das Grauen der Lager und die von ihm ausgelöste „Desintegration der Persönlichkeit“ ist eben total, während alles Phantastische in den sicheren Grenzen des Fiktionalen verharret, mehr noch: eben die Sicherheit eines Betrachterstandpunkts (vom Lehn- oder Lehrstuhl aus) garantiert und so überhaupt erst erfahrbar, erzählbar, in die Prosa des literarischen Alltags (*literaturnyj byt*) übersetzbar macht.

Irgendwie passt der kulturelle Karneval dann doch nicht zum Großen Terror, da er immerhin auf die Festzonen des Jahres beschränkt blieb und als vitale Gegenwelt zu jener des Ernstes und der Obrigkeit im unsterblichen Volkskörper permanent wiedergeboren werden konnte. So ist es nicht das Groteske und der Karneval, der im Lager und dem totalitären Herrschaftsreich fröhliche Urständ feiert, sondern maximal das Absurde und der totale Nonsens eines Charms oder Vvedenskij.

Reflexionen über den grotesken Körper angesichts von allgegenwärtiger Folter, Tortur (Lachmann 2019: 152) und Hungerpanik in den Lagern sind nicht wirklich geeignet, eine solche Evidenz denkbar oder jedenfalls darstellbar zu machen. Hierher reicht weder die Phantastik noch das Karnevaleske, da beide Prozesse als Imagination im Kopf stattfinden und in Körpern, die sich permanent im Zustand der Regeneration befinden. Karneval ist immer etwas Vitales – voll Optimismus und Verspieltheit. Davon kann die Lagerwelt nur träumen, wenn sie das nicht längst verlernt hat.

Die Kunst kennt weder Schweiß noch Blut, weder Sperma noch heiße oder kalte Tränen: das ist ihre Stärke und Schwäche zugleich. Wir müssen uns also mit Übersetzungen begnügen, jenen von Mandel'stam angesprochenen Überfahren auf dem Lethe-Fluss, der den irdischen Erfahrungsraum vom Hades trennt, das Leben vom Tod, die Muttersprache von der Fremdsprache jener „anderen Welt“ (*mir inoj*), die vor dem Terror noch als Sphäre des hoffnungsfroh winkenden Naturmenschen gelten konnte (vgl. Sergej Esenins Gedicht „Inonija“ („Anderswelt“, 1918).

Prätexte für diese ‚Anderswelt‘ hat es in jeder Literatur auch davor schon gegeben. Lachmann nennt neben den auch in der Lagerlektüre immer wieder auftauchenden *Zapiski iz mertvogo doma* (*Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*) Dostoevskijs, Čechovs *Ostrov Sachalin* (*Insel Sachalin*) oder auch die Lebensaufzeichnungen des verbannten und hingerichteten Protopopen Avvakum aus dem 17. Jh. (Lachmann 2019: 155), dem die erwähnten Altgläubigen jahrhundertlang in die Ketzerverbanntung und Hinrichtung folgen sollten. Aber diese Tradition, der sich noch viele andere Schilderungen eines irdischen Kerkers hinzufügen lassen, dieser Hinter- und Untergrundschriften schienen immer noch im Rahmen eines irgendwie Menschenmöglichen zu wirken, wenn man sich da auch nicht sicher sein kann.

5. Zwischen Faktographie und Fiktion: das Realismus-Problem

Das Schreiben der Überlebenden bildet den zweiten Teil von Lachmanns Auseinandersetzung mit den Lagertexten – jetzt fokussiert auf deren literarische (Un-)Möglichkeiten und ihr spezielles Verhältnis zum Realismus. Dieser hat ja gerade in Russland mit den großen Romanen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und der Staatskunst doktrin des Sozialistischen Realismus einen besonderen, um nicht zu sagen: fatalen Stellenwert.

Bleibt das leidige Problem, ob das Reale der Gulag-Welt in einer nicht-realistischen Schreibweise überhaupt erfassbar ist – oder umgekehrt: ob nicht jeder Realismus an dieser Totalität eines letztlich Irr-Realen scheitern muss. Wenn die Mimesis nicht mehr ihr Objekt der Begierde widerspiegelt, sondern nur noch zerbrochene Menschenbilder und Körper in ihren Scherben einfängt, was bleibt uns dann von der „Freude des Wiedererkennens“ (*radost' uznavanija*) oder gar der Lust des emphatischen Nacherlebens?

Für die Gulag-Literatur war jedenfalls die Forderung nach der Authentizität des Faktischen und einem hoch kritischen Verhältnis zur Fiktionalisierung und Narrativisierung desselben endemisch. Desselben? Sind es überhaupt die Fakten, von denen berichtet werden muss, oder die (Nach-)Wirkungen einer Tatsächlichkeit, die dann, wenn sie der existenziellen und auch historischen Realität des Erzählten total entsprechen wollte, ins Unsägliche abtauchen müsste?

Es stellt sich also die Frage nach einem authentischen Realismus gemäß der lakonischen Formel Lachmanns: „Das Reale fordert den Realismus heraus“. Aus dem Munde einer Literaturwissenschaftlerin, die sich Zeit ihres Lebens eher mit der Poetik nicht-realistischer Werke der Moderne und ihren rhetorischen, poetologischen und ästhetischen Bedingtheiten gewidmet hatte, klingt ein solcher Satz wie das Eingeständnis einer Niederlage des künstlerischen Projekts der Moderne insgesamt.

Umgekehrt aber könnte man auch darauf verweisen, dass gerade die Kultur der Moderne (besonders in ihren russischen Ausprägungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts) eben jene Todeszonen in die Literatur und Kunst einbeziehen wollte, ja, dass – gerade in den Werken einer radikalen Moderne um 1900 und in den Avantgarden – ein solches Streben nach Extremerfahrungen den Kern des Kunstwillens ausmachte. Davon zeugt das anhaltende Ringen um eine Poetik des Nichts-Sagenden, eines paradoxalen Diskurses des Apophatischen, das nach der Kunstthermetik des Symbolismus

in den immer wieder ausgeloteten „Nullpunkten“ der russischen Avantgarden kulminierte.

Eine Literaturrevolution ist jedenfalls von den Lagertexten nicht ausgegangen, und es wäre wohl zynisch, solches von ihnen zu erwarten. Was aber ganz deutlich wird, ist das Sinkenlassen der poetologischen, rhetorischen Gerätschaften angesichts von Texten und Themen, die zwischen bewusst trockener, distanzierter Berichterstattung und anspruchsvoller, wenn auch nicht immer direkt erkennbarer, Literarisierung ausgespannt sind. Bisweilen tritt beides – wie im Falle Solženicyns – gemeinsam zu Tage.

Lachmann bringt angesichts all dessen unerschrocken ihre Instrumente in Anschlag (Lachmann 2019: 256 ff.) – die Verfahren der erlebten Rede, die Organisation von narrativen Steigerungen und Plots, die typisierenden Beschreibungen und die Stilisierungen von Maske und Antlitz – all das finden wir in ihrer Lektüre der Lagertexte: „Die Fakten verlangen nach Gestaltung: Fakt wird zu Artefakt durch sich verfeinernde Verfahren“ (ebd.: 259) von Komposition und Stil. Aber wie passt das Feine hier zum Groben, die Fingerfertigkeit zum Brachialen und etwa Mandel'stams Zikaden einer subtilen Zitatkultur in den eisigen Karzer oder die mörderischen Steinbrüche?

Wir denken an dieser Stelle an die großen Auseinandersetzungen zwischen den Forderungen nach einer *literatura fakta* der Linken Kunstfront (LEF) in den sowjetischen Zwanzigerjahren und an den Warnruf der russischen Formalisten, dass eine solche schlicht unmöglich wäre, sobald sie die Grenzen des Artefakts und seiner Kunst-Fertigkeit überschritten hat. Immerhin sollten die linksutopischen Faktographen jener revolutionären Periode ja auch einsehen, dass es die „nackten Fakten“, das „Leben in Flagranti“ (so Dziga Vertovs geplante Filmserie von 1924) *per se* nicht geben konnte, am allerwenigsten in der Literatur und Kunst: Entweder die Fakten selbst erwiesen sich als ‚nichts-sagend‘ oder sie waren dermaßen manipuliert, dass sie ihrem (ideologischen) Zweck völlig preisgegeben waren. Dazu passt der trotzige Satz der Formalisten: „Wenn die Theorien mit der Realität nicht übereinstimmen, desto schlechter für die Realität“. Oder doch – *vice versa*?

Kaum betreten wir ein Aktefakt, schaltet sich unweigerlich ein künstliches Licht ein, das alle Dinge und Akte in den Schatten stellt. Die Diskussionen zu dieser unauflösbaren Kunst-Aporie waren in den 20er Jahren so verfahren, dass der grüne Zweig, auf den man dabei zu kommen hoffte, längst verdorrt

war, als der Große Terror flächendeckend ausbrach, wenn er nicht ohnedies von Anfang an die Herrschaft angetreten hatte.

Hätte sich aber Dostojevskij in seinen *Zapiski iz mertvogo doma* einer jeglichen Gestaltung und Fiktionalisierung entschlagen, wären sie wohl kaum zum Schlüsseltext des Lagerschreibens des 20. Jhs. geworden. Gleiches gilt für Solženicyns *Odin den' Ivana Denisoviča* (*Ein Tag im Leben des Iwan Denisowitsch*) (Lachmann 2019: 261 f.) oder die Kunstgriffe in der Sujetentwicklung bei Šalamov. „In den Lagertexten kommt es“, nach Lachmann, „zu einer Koalition von realistischen Paradigmen des Erzählens mit den Verfahren der Faktographie“ (ebd.: 262). Ist das nun eine große oder eine kleine Koalition, wo die außerparlamentarische Masse kein Recht auf Stimme und Gehör hat?

Jedenfalls haben sich die von Lachmann beschriebenen Lagertexte nicht gänzlich „aus der realistischen Tradition gelöst, [...] das mimetische Prinzip ist keineswegs aufgegeben“ (ebd.: 313). Umgekehrt leisten sie sich aber auch „keine Experimente in der Sujetführung und der Stilistik“ (ebd.: 314). Diese gewissermaßen ‚konservative‘ Prosa ist zweifellos für eine an die Moderne und ihre Experimentierlaunen orientierte Literaturbetrachtung eine harte, vielleicht kernlose Nuss. Es tut sich hier die Frage auf, ob die Gulag-Texte nicht ihrerseits eine Insel oder einen Archipel innerhalb der ansonsten ganz andersartig gepolten Literaturströme des 20. Jhs. bilden und daher auch völlig andere Kriterien ihrer Beschreibung erforderlich machen. Aber – kann es die überhaupt geben?

6. Von Solženicyn zu Šalamov

Gerade Werke wie Solženicyn *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* (vgl. Lachmann 2019: 292 ff.) bezeugen die gesteigerte Wirksamkeit konventionell durchgezählter und perspektivierter Genres, die sich zwischen auktorialer und erlebter Figurenrede einen eigenen, dritten Weg der Vermittlung freiarbeiten, um das Gestrüpp und Gemurmelt der Lagerwelt zu durchqueren oder auch nur jene 1500 Briefe wachzuküssen, die „in Kisten verwahrt von Memorial verwaltet werden“: So sollte ja auch jene Liebesgeschichte, die Orlando Figes aus diesem Depot herausgefiltert hat (*Die Flüsterer. Leben in Stalins Russland*), nicht ohne fiktionale Überleitungen auskommen. Dann vielleicht doch gleich Literatur, denn eine solche ist ja der *Archipel Gulag* letztlich auch – trotz oder wegen seiner Quellen: „Authentizität ist genreabhängig“ (Lachmann

2019: 291), heißt es dazu bei Lachmann. Sie resultiert aus einem historischen Dokument auf andere Weise als aus einer historiographischen Darstellung; aus einem Privatbrief anders als aus einem Briefroman; aus einem Tagebuch anders als aus einem retrospektiven Erfahrungsbericht oder Erzähltext.

Es sind kaum mehr als ein halbes Dutzend Autor:innen, deren Lagererinnerungen Lachmann zwischen Autobiografie und Autofiktion ansiedelt. So zunächst die strikt faktographischen Protokolle Karl Steiners (Karlo Štajners) unter dem schrecklichen Titel: *7000 Tage in Sibirien* (dt. 1975), die für Danilo Kiš zur Grundlage seiner ungleich berühmteren Romane und Erzählungen wurden (*Grobnica za Borisa Davidoviča / Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*, dt. 2012). Bekanntlich hatte Kiš Steiner in den 1970er Jahren in Zagreb kennengelernt und konnte seine Aufzeichnungen für die eigenen literarischen Zwecke durchaus effektiv einsetzen, während Steiner auf „literarische Verfahren weitgehend verzichtete“ (Lachmann 2019: 436). Bei ihm sollten einzig „die Fakten für sich sprechen“ und im Rahmen einer bewusst „unliterarischen“ Darstellung unverstellt wirksam werden.

Bewusst hat Lachmann Solženicyns *Archipel Gulag* nicht ins Zentrum ihrer Darstellung gehoben – nicht nur, weil hier durchaus kein Nachholbedarf besteht und die Verfahren eines „freimütig eingesetzten Realismus“ (ebd.: 329) auf der Hand liegen. Gerade der vom Autor gewählte Untertitel „Eine künstlerische Untersuchung“ überhöht diese scheinbar so eindeutige Festlegung auf vielsagende Weise, da man auf die Frage gestoßen wird, was hier das Künstlerische sei? Und wie eine künstlerische Erforschung der Lagerwelt sich von einer nicht-künstlerischen unterscheidet?

Hier haben wir in der Tat die genaue Umkehrung des Adorno'schen Diktums von der Unmöglichkeit der Gedichte nach Auschwitz vor uns. Bei Solženicyn wird schlichtweg das Gegenteil gefordert: Die „künstlerische Untersuchung“ ist für ihn die einzig zulässige, da alle anderen Methoden eben nicht zuständig oder vielleicht auch nicht entsprechend authentisch sind. Mit Recht verweist Lachmann auf die einigermäßen fehlgeleitete deutsche Übersetzung des Untertitels („Eine künstlerische Bewältigung“), die den Begriff „Untersuchung“, „Erforschung“ (*issledovanie*) bewusst aus der Zone einer eigenständigen künstlerischen Episteme in die primär moralische Sphäre der Aufarbeitung verlagert. Hier wird nicht – wie westlich davon – „auf- und abgearbeitet“, sondern der Zwangsarbeit eine Zwangsprosa verpasst, die lebenslänglich verhängt wird.

Vor diesem Hintergrund erhebt sich das Erzählwerk Varlam Šalamovs wie ein Mahnmal, das die Entsagung des Literarischen im Lagerschreiben selbst zu einem sprachlichen Ereignis erklärt und damit einen Sonderplatz unter all den Gulag-Werken einnimmt (ebd.: 366–385). Šalamov ist sicherlich, von allen bei Lachmann vorgestellten Autoren, der radikalste und gerade auch künstlerisch überragendste literarische Zeuge der Lagerwelt, die er selbst Jahrzehnte lang durchlebt hatte – zuletzt in der berüchtigten Lagerzone in Magadan beziehungsweise Kolyma (1937 bis 1951): *Kolyma: Insel im Archipel* (dt. 1967) und *Wischera. Antiroman* (dt. 2016) machten Šalamov im Westen neben Solženicyn zum bedeutendsten Lager-Autoren mit einer sehr eigensinnigen Poetologie, die er als eine „Abrechnung mit dem klassischen Realismus“ verstand und dem „lebendigen Leben“ auf den Leib – und dem Tod auf den Leichnam – geschrieben hatte. Šalamov verurteilt letztlich das Literarische insgesamt und all das, was er abfällig als Belletristik bezeichnet. Und doch wird auch er, jedenfalls aus der Sicht Lachmanns, von der Literatur eingeholt: „Diese ‚unliterarische‘ Prosa ist in höchstem Grad literarisch“ (Lachmann 2019: 271) auch wenn sie sich explizit der Faktographie verschreibt und primär ethische Ziele verfolgt oder von diesen verfolgt wird.

Bei Šalamov sind es die Dinge selbst, genauer die Arbeitswerkzeuge, die für sich und ihre dahinschwindenden Benutzer sprechen, ja handeln: Sie vollführen eben eine ‚Kunst des Spatens‘ – und doch muss auch eine solche zu Papier gebracht werden und den ‚Spaten der Kunst‘ werken lassen.

Daher auch der geradezu asketische Duktus der Erzählungen und ihre Tendenz, scheinbar nebensächliche Details mit einer Symbolkraft zu versehen, die nackt und streng ist: „Was erzählt, ist das Ding“ (ebd.: 381), der Text ist eine Verkörperung, eine Verlängerung der Ding-Welt. Im Zentrum von all dem steht der Körper und sein Gedächtnis (ebd.: 370), das den Textkörper speichert und kontrolliert. Welcher Autor kann schon von sich behaupten, daß er „sein Material mit der eigenen Haut erforschen muss“ (ebd.: 371), wie es Šalamov verlangt, während andere Dichter – etwa Nabokov – mit nicht weniger Überzeugungskraft die These exekutieren, dass man nur das gut (be)schreiben könne, was man gerade *nicht* erlebt hat. Im Blick ist hier freilich nicht ein faktisches Nicht-Erleben als Voraussetzung für ein fiktionales, sondern dessen Überbietung im Zeichen eines kunstmetaphysischen Jenseits, das auch die Rückkehr in jene Phantasie-Kindheit verspricht, aus der man auswandern musste: die einen in den goldenen Westen, die anderen in den bleiernen Osten.

Auch wenn Šalamov darauf beharrt, dass in seiner Kolyma-Prosa keine Zeile, kein Satz „Literatur“ wären (ebd.: 373): All die Lager-Erfahrungen sind dem Körper – hier kann man den Ausdruck einmal wirklich und direkt verstehen – ‚eingeschrieben‘ und schlagen von dort direkt ins Sprachhirn durch, das sie reflexhaft abspeichert ins Schreiben und Beschriften. Dazu ist eine Literatur mit Anführungszeichen – also Belletristik – in der Tat nicht geeignet. Eher schon eine nackte Prosa, die „zuerst auf der Zunge – und dann erst im Gehirn“ zur Welt kommt (ebd.: 375). Zergehen tut sie weder da noch dort.

Lachmann stellt an diesem paradoxalen Tief- und Höhepunkt des Schreibens die Unverweslichkeit der im Eis gespeicherten Leichen mit dem „eingefrorenen Gedächtnis“ gleich (ebd.: 377). Hier liegen die Wortkörper und hartgefrorenen Reliquien der Lagerwelt aufgestapelt Seit an Seit – genau so wie sie in der Prosa unter der Oberfläche palimpsestisch auftauchen, hervorgekratzt werden und einen unter dem Eis anstarren. Nur so ist das Paradoxon Šalamov erträglich, wenn er schreibt: „Diese Prosa ist kein Essay, sondern ein künstlerisches Urteil über die Welt, abgegeben von einer Autorität des Authentischen“ (Šalamov 2009: zit. bei Lachmann 2019: 385). Und darin treffen sich die Antipoden Solženicyn und Šalamov immerhin Rücken an Rücken: Beide stellen ihre Erforschungen unter das Zeichen der Kunst, freilich einer ganz besonderen, abgesonderten, absonderlichen Kunstlosigkeit, die alles andere als unkünstlerisch ist.

7. Wovon man nicht schweigen kann, davon muss man sprechen

Lachmann konfrontiert das Unsagbarkeit-Paradoxon der Lagertexte mit dem eines Schweigens, das einerseits der adäquate Ausdruck des Unsäglichen wäre, andererseits damit nicht nur nichts gewinnt, sondern sogar die elementare Rolle des Zeugnis-Ablegens von jenen, die keine Stimme haben, verspielt. Kein Wunder, dass an dieser Stelle die (auch russischen) Mystik-Traditionen der Apophatik zutage treten, also eines paradoxalen Sprechens angesichts des Unaussprechlichen (Göttlichen, Himmlischen, Wunderbaren).

All dies ist der Autorin mehr als vertraut und passt hier auch in das tiefere Bild eines Schreibens vom Überwältigenden, von einer unüberbietbaren Hypertrophie des Monströsen und Sinnlosen. Hinweise darauf müssen wir nicht erst bei Derrida oder Agamben suchen, es gibt sie seit dem großen Pseudo-Dionysios Areopagites und all seinen Nachfolgern im Geiste, die

eben jene vielzitierte Formel Wittgensteins ernst nehmen: „Wovon man nicht sprechen kann, davon muss man schweigen“. Genauso berechtigt aber wäre die kunstethische Umkehrung dieses Satzes – „Wovon man nicht schweigen kann, davon muss man sprechen“.

Es ist erstaunlich und bezeichnend, dass sich Osip Mandel'stam in seinem *Razgovor o Dante (Gespräche über Dante, 1933)* gerade dazu kaum äußert. Ihm geht es um eine Poetik des Viel-Sagenden, das alle möglichen „Strahlenbündel“ überraschender Sinngebungen und einer „manufakturalen Leuchtkraft“ provoziert und das jenseits aller Dante-Mystik. Davon sind wir in den Schilderungen des Gulag-Infernos oder des „Dritten Kreises der Hölle“ (Solženicyn) unendlich weit entfernt. Bei Dante gibt es einen Abstieg und einen Aufstieg seines Vergil und damit die Dramaturgie von Katharsis und Erlösung. Viele Gulag-Texte dagegen lassen eine solche Erlösung nicht zu, ja steigern noch die Unerlöstheit aller Beteiligten (selbst der Überlebenden) dadurch, dass eine solch unermessliche Millionenschar von Unerwähnten und Namenlosen zurückgeblieben ist. Weiß Gott, sie sind Unerlöste; weiß Gott, was er hier angerichtet hat? Und was – um Dostoevskij zu zitieren – was, wenn es ihn gar nicht gibt?

Wenn Karlheinz Bohrer in seinem gleichnamigen Werk von einer *Ästhetik des Schreckens* spricht, dann ist damit doch vornehmlich die Frage nach der ästhetisch-künstlerischen wie literarischen Relevanz des „Grauens“ (*užas*) und des *terreur* gemeint – zwischen Romantik und Ernst Jünger, zwischen den Reizen eines kriminellen Dandytums und der zweifelhaften Heroik der Schützengräben, zwischen Inszenierungen des Bösen (Baudelaire etc.) und den Schock-Kuren einer Avantgarde, die all diese Schrecken und Traumata letztlich für die Kunst erobern und ästhetisieren wollte: als eine letzte Barriere gegen das totale Nichts und die kollektive Auslöschung, weniger als ihre Vorahnung und Nachahmung. Ging es hier vornehm(lich) um ästhetische Kategorien der Plötzlichkeit, so in den Lagern und ihren fragmentarischen Vertextungen um eine Ewigkeit, das Grauen einer schlechten Unendlichkeit, die selbst im raren Fall der finalen Befreiung keine rechte Erlösung brachte. Am allerwenigsten im Aufarbeiten oder Verarbeiten in Kunst und Literatur: Da gab es keine Ästhetik des Schreckens zu bewältigen, sondern eher den Schrecken einer Ästhetik, die sich in eine totale Lagerwelt verirrt hatte.

Können also „die Lagerberichte trotz ihres narrativen Charakters als Dokumente gelesen werden?“ (Lachmann 2019: 276) – oder vielleicht überhaupt

erst deswegen? Leidet die Authentizität durch die im Erzählen unweigerlich sich einschleichende Fiktion von hinzu- oder wegerfundenen Motiven und Motivationen? Oder ist die narrative Fiktion nicht vielmehr eine Chance, auch das Unmöglichste und Grauenhafteste zumindest ahnungsweise erfahrbar zu machen? Immer noch besser als (das) Nichts. Wollten wir die Authentizität eines Berichts höher veranschlagen als seine – wenn auch noch so fragmentarische und beschädigte – Wirksamkeit?

Für die „Verkürzung der Distanz zwischen Erleben und Schreiben“ (ebd.: 280) hat die Prosa seit den Realisten und über die historische Moderne hinaus alle möglichen Verfahren getestet und immer weiter perfektioniert: Den *stream of consciousness* bei Tolstoj (auch in den Todesszenen seines *Krieg und Frieden*), das polyphone Erzählen und die innere Rede bei Dostoevskij, davor schon die Innendarstellung der Romanfiguren von Jane Austen bis Virginia Woolf, um nur einige Ahnherren und Ahnfrauen des modernen Erzählens zu nennen: bis hin eben zu Proust oder dann Joyce. Und gipfelnd in den absurden Ekstasen bei Daniil Charms und Samuel Beckett oder der negativen Kunst-Mystik eines Paul Celan.

Wenn es ihnen allen um die Darstellung des Darstellbaren gegangen wäre, um das Erzählen eines Erzählbaren – was wäre aus ihnen geworden? Die Kunst macht ja immer systematisch das, was sie nicht kann, was ‚nicht geht‘ und das gelingt ihr unter Umständen inmitten des Horrors immer wieder triumphal und manchmal eben auch – ganz still. Natürlich muss ein Zeuge bei Gericht nicht in Versen reden oder kunstvoll erzählen. Aber das Gegenteil wäre auch fatal: die Annahme, dass höhere Authentizität nur durch stummes Verweisen oder ersticktes Stammeln erreichbar wäre.

Der Ikonoklasmus eines Gedicht- und Kunstverbots „nach Auschwitz“ ist nicht nur witzlos, er ist auch ein Affront gegen die Opfer und lässt die Täter ein letztes Mal siegen. Die Zeugenschaft ist aber immer auch eine von Personen und nicht bloß die der „Sprache“ (ebd.: 285); und auch Primo Levis viel bedachte Kritik der Zeugenschaft verfängt sich in ihrer Unverzeihlichkeit in schmerzliche Widersprüche, wo doch die Überlebenden als „Bevollmächtigte“ an der Stelle der Verstummten das Wort erheben müssen (ebd.).

Kein Schreiben, kein Erzählen, kein Sprechen kann die Authentizität einer Realpräsenz einer akuten Innenperspektive vergegenwärtigen, verkörpern, herbeschreiben. Gerade im Hauptbestreben eines Dostoevskij, aus der 1. Person Singular den eigenen Tod zu erzählen (vgl. dazu den bahnbrechen-

den Prolog in seiner Erzählung *Krotkaja (Die Sanfte)*), wurde ein jegliches Parallelerzählen, das Sprechen und Leben synchronisieren sollte, als Ziel- und Nullpunkt eines radikalen Erzählens oder Mitteilens postuliert und immer schon ad absurdum geführt. Und doch wurde es wieder und wieder versucht: dieses Unmögliche – während das Mögliche den Schuster bei seinem Leisten hielt und seinem Schuhwerk anempfahl. Wie weit man auf Schusters Rappen kommen kann, belegt jener vielzitierte spanische Ritter.

Wenn wir den Lager texts eine authentische Zeugenschaft ebenso absprechen wie eine irgendwie therapeutische oder kathartische Wirkung, bleibt nicht viel übrig, wofür es sich zu schreiben lohnte. „Zeugenschaft und Bildverbot schließen sich aus“ heißt es dazu lapidar bei Lachmann (ebd.: 285). Oder umgekehrt: ein jeder Ikonoklasmus verneint nicht nur die Darstellung des Göttlichen, sondern auch des Menschlichen – mit oder ohne jenes „Allzu“.

Sobald man jedoch Ethos und Pathos, Ernst und Ironie des literarischen Erzählens neu aufeinander abstimmt, besteht nach Danilo Kiš die Chance, eine Literatur als Steigerung des Dokumentarischen und seiner Authentizität zu postulieren. Ein Vergleich der Prätexte bei Steiner mit den literarischen Überhöhungen bei Kiš ist jedenfalls sehr lehrreich, wobei man wohl *beide* Möglichkeiten gleichermaßen po-ethisch rechtfertigen könnte. Während Steiner eine tragische Distanz zum Gescheh(en)en einhält, bewegt sich Kiš auf dem schmalen Grat einer Ironie, die den Glauben an das große Ganze ad absurdum führen muss, um Literatur zu ermöglichen.

Diese Bewegung wird schließlich in Vladimir Sorokins berüchtigten Schockerzählungen und hypertrophen Romanparodien nochmals radikalisiert und nun endgültig in einen Prosa-Konzeptualismus postmodernen Ausmaßes verlagert (ebd.: 448 ff.). Es ist durchaus bemerkenswert, dass Lachmann gerade diesen Autor in den Fluchtpunkt ihrer Darstellung platziert, wobei er die unweigerliche Ernsthaftigkeit der Lagerliteratur in einen „Horror als Allegorie“ (ebd.: 448) ummünzen sollte. Denn Sorokin inszeniert nichts weniger als einen Schau- und Hörprozess, bei dem der russische Realismus und seine Klassiker (zumal Turgenev) auf die Bühne gezerrt werden.

Damit legt er die scharfe Axt an die Wurzeln eben jener Schreibweise, die für eine authentische Lager-Prosa immer unerlässlich schien. Schwer vorstellbar eine avantgardistische, experimentelle Gulag-Literatur – es sei denn eine konzeptualistisch parodierter Realismus, der unter dem Stern des Totalitarismus ad absurdum geführt wird: Dieser erstickt gewissermaßen an seinen

eigenen Kunstmitteln und geht zugrunde, ohne dass dabei ein echter Grund erreicht würde, eine gangbare Alternative. Genau die gibt es für Sorokin und eine die Geschichte und das Politische übersteigende Konzeptkunst nicht mehr. Die – wie es Lachmann formuliert – bei Sorokin vorgeführte „heile Welt des russischen Realismus“ wird als „Simulakrum“ und „Trugtext“ entlarvt (ebd.: 451) und provoziert die Frage, ob ein solches Unterfangen nicht die Prosa in eine Spirale des eigenen Totsiegens zwingt und damit im totalen Erzählen die totalitäre Geschichte über ihr Ende hinaus ins rein Imaginäre verlängert. Lachmann spricht in diesem Zusammenhang von einem „literarischen Totalitarismus“ (ebd.: 452) – genauso gut oder schlecht würde der Ausdruck ‚Totalkunst‘ passen, eine Übung in der negativen Mystik der totalen Wort- und Sprachflucht nach dem Hereinbrechen des Unaussprechlichen in die Prosa des Lebens und Sterbens von Millionen.

Wie zu erwarten, widmet sich die Schlussbemerkung der „Ethik des Schreibens“, der „Rolle der Affekte“ und dem „Humanismusproblem“ (ebd.: 471–480). Eine solche Zielgerade würde man zunächst im Rückblick auf Lachmanns Interessen und Schriften der letzten Jahrzehnte wohl nicht erwarten. Und doch gibt es da einen von der Autorin freilich nicht direkt angesprochenen Zusammenhang zwischen *Gedächtnis und Literatur*, der *Erzählte[n] Phantastik* und ihrer Schrift *Die Zerstörung der schönen Rede*. Gerade diese Ausführungen zu einer Anti-Rhetorik, die ihrerseits eine alternative Rede- und Schreibweise provozierte, war nicht nur Ausdruck eines Unvermögens oder schlechter Stil, sondern auch eine seit der christlichen Kunstskepsis des Mittelalters bewährte Strategie, eine böse, hässliche, grauenhafte Welt entsprechend unästhetisch und un-förmig darzustellen.

Wenn „die Lagerrealität einer Sinnverweigerung gleichkommt“ (ebd.: 471), dann doch nicht einer Literaturverweigerung, die ja immer schon mit Sinn(es)verwirrungen und Sinnleere konfrontiert war. Eben dies erfuhren auch jene Leserschichten, deren Unverständnis freilich nicht nur am Unverstehbaren der Lagergräuel hängen blieb, sondern auch – worauf Lachmann mehrfach hinweist – am Nicht-Verstehen-Wollen jener, die dem antifaschistischen Bollwerk nicht genau jene Untaten zuschreiben konnten, die man ausschließlich Nazideutschland vorbehalten wollte. Wir haben es also mit einem mehrfachen Nicht-Verstehen zu tun: einem politischen, einem psychologischen und einem literarischen.

Schließlich und endlich zitiert Lachmann als Gegenposition zu unserer Eingangsfrage zur Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz die autorisierte These von Imre Kertész: Nach ihm ist „Das Konzentrationslager ausschließlich als Literatur vorstellbar, als Realität nicht (Auch nicht – und vielleicht sogar dann am wenigsten –, wenn wir es erleben)“ (Kertész 2016: 253; Lachmann 2019: 473). Daraus schöpft Lachmann die Hoffnung, dass es die „Form“ ist, die ihren Gegenstand (und sei es das ultimative Grauen selbst) bündigt und eine „Affektregulierung“ ermöglicht.

Insofern erhält hier die ‚Gestaltung‘ einen nicht nur ästhetischen, sondern auch ethischen Bezug, eine im wörtlichen Sinne zweifache Aufgabe – Auftrag und Kapitulation in einem: Die gestaltete Form bleibt aus einer solchen Sicht die einzige ethische Rechtfertigung von Kunst und Literatur, wobei an dieser späten Stelle des Lager-Buches nicht mehr viel Zeit und Raum bleibt, höfliche Formfragen zu stellen. Diese hat Lachmann immerhin zeitlebens erhoben und mit vielfältigen Antworten versehen: rhetorischen, gedächtnishaften, phantastischen und nun eben: kunstethischen. Aber einen solchen Optimismus muss man sich auch erst einmal leisten können und sollte es mit den ethischen Möglichkeiten der Kunst nicht auf die Spitze treiben.

Der kryptische Satz des Nobelpreisträgers Joseph Brodsky zur „Po-Ethik“ von Kiš’ *Grobnica za Borisa Davidoviča* gipfelt denn auch in dem Paradoxon, dieses Werk „erreicht ein ästhetisches Begreifen, wo die Ethik versagt“ (“achieves aesthetic comprehension where ethics fail”, zit. in Lachmann 2019: 474). Nur der Umkehrschluss ist wohl unzulässig, dass eine am Grauen gescheiterte ethische Darstellung *eo ipso* eine ausreichende, wenn nicht gar einzig gültige Voraussetzung für ästhetisches Verstehen garantiert und eine literarische Daseinsberechtigung hat.

Renate Lachmann hat mit ihrem Buch mutig erforscht, welche tieferen Verstrickungen zwischen Lager und Literatur erkennbar sind und auf welch fraprierende Weise diese literarische Sonderzone mit den vergleichsweise unblutigen Fragen der Rhetorik, der Gedächtniskultur und der narrativen Phantastik korrespondieren und kollidieren. Lachmanns Lager-Buch steht auf zunächst unscheinbare und dann immer klarer werdende Weise im Fluchtpunkt all dieser Perspektiven, die uns hartnäckig im Feld der Literatur festhalten – oder jedenfalls an ihrem Rand, auf dem wir schlafwandlerisch oder betrunken dahinbalancieren – und wo der Blick in die Tiefe unser letzter sein könnte.

Vielleicht ist aber auch eine jede Literatur, eine jede Auseinandersetzung mit dem Unaussprechlichen, dem Unmenschlichen und Unsinnigen ganz und gar unmöglich und von vorneherein zum Scheitern verurteilt. Es ist nicht Lachmanns Versagen, dass dies hier offengelassen oder umgekehrt: einem abschließenden Verständnis verschlossen bleiben muss.

Dass uns Renate Lachmann im Fluchtpunkt ihrer so anhaltend konsequenten Denkgebäude gerade dieses Buch zur Lagerliteratur rezeptpflichtig verschrieben hat, mag ihr selbst womöglich gar nicht in all seinen Konsequenzen klar gewesen sein. Muss es auch nicht – denn es bleibt keinem / keiner erspart, wo er oder sie das Lager findet oder aufschlägt. Im Bücherlager der Philologen oder eben im unbeschrifteten Grabsteinland der Namenlosen, die es nicht rechtzeitig vor Eintritt der Finsternis ins Lager der Literatur geschafft hatten. Es fehlen die Worte. *Net slov*. Und manchmal auch streikt das Gedächtnis: «Я слово позабыл, что я хотел сказать» („Ich vergaß das Wort, was ich sagen wollte“, Mandelstam [1920] 1967: 81) wie in Mandel'stams sich beim Aussprechen selbst löschenden Diktum (nach Paul Celan: „Das Wort bleibt ungesagt, ich finds nicht wieder“, Celan 1963: 59).

Ob sich die Lagerliteratur ins Literaturlager zu retten vermag, bleibt jedenfalls ungewiss. Renate Lachmann hat uns tapfere Hinweise zur Fluchthilfe geliefert.

Sie hat für sich – wie für uns – die Grenzen der Literaturwissenschaft um ein gutes, ein schreckliches Stück verschoben in eine Zone, wo die bewährten Werkzeuge und der „Künstler der Schaufel“ auf Granit stoßen.

Brauchen wir neue Werkzeuge oder einfach eine andere Welt?

Literatur

- Bachtin, Michail (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. von Renate Lachmann, übers. von Gabriele Leupold. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Celan, Paul (1963): *Drei russische Dichter. Alexander Blok, Ossip Mandelstam. Sergej Jessenin*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Etkind, Alexander (2013): *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford: Stanford University Press.
- Hansen-Löve, Aage (2020): „Rezension: Renate Lachmann, Lager und Literatur“, in: *wespennest* 178, 98–103.
- Kertész, Imre (2016): *Galeerentagebuch*. Übers. von Kristin Schwamm. Berlin: Rowohlt.
- Lachmann, Renate (2019): *Lager und Literatur. Zeugnisse des GULAG*. Göttingen: Konstanz University Press.
- Mandelstam, Ossip (1991 [1933]): „Gespräch über Dante“, in: ders.: *Gespräch über Dante. Gesammelte Essays 1925–1935. 2. Band*. Übers. und hg. von Ralf Dutli. Zürich: Ammann, 113–175.
- Mandel'stam, Osip (1967): *Sobranie sočinenij v trech tomach*. Washington: Inter-Language Literary Associates.
- Mandel'stam, Osip (2020): „Razgovor o Dante“, in: ders.: *Sobranie sočinenij i pisem v trech tomach. Izdanie tret'e, ispravlennoe i dopolnennoe. Tom 2: Proza*. Sankt-Peterburg: Internet-izdanie, 133–174.
- Mitscherlich, Alexander (1967): *Die Unfähigkeit zu trauern*. München: Piper.
- Šalamov, Varlam (2013): „Neobraščennyj“, in: ders.: *Sobranie sočinenij. Tom 1*. Moskva: Knižnyj klub Kinovek, 271–278.
- Schalamow, Warlam (2009): *Über Prosa*. Hg. von Franziska Thun-Hohenstein. Berlin: Matthes & Seitz.
- Schalamow, Warlam (2014): „Der Unbekehrte“, in: ders.: *Linkes Ufer. Erzählungen aus Kolyma. 2. Band*. Berlin: Matthes & Seitz, 85–95.
- Thun-Hohenstein, Franziska von (2022): *Das Leben schreiben. Warlam Schalamow. Biographie und Poetik*. Berlin: Matthes & Seitz.