

„EIN FARBFILM VON GESICHTERN ...“¹⁾

Die ehrliche Kunst des einfachen Erzählens Zur Poetologie Fred Wanders

Von Ulrike Schneider (Potsdam)

Fred Wander unterlegt seinen Prosawerken ein Sprachkonzept, das auf dem Einsatz von einfachen und klaren Sprachmitteln beruht. Daneben tritt ein über die Jahrzehnte entwickeltes Erzählmodell, dessen wesentlichstes Element eine diachrone Zeitstruktur bildet. Der Rückgriff auf diese Sprach- und Erzählmittel ermöglicht ihm, seine Erinnerungen an Exil, Deportation und KZ-Haft darzustellen sowie die von ihm über die Kunst der Fotografie formulierte solidarische und humane Abbildung des Einzelnen umzusetzen.

Fred Wander worked in his prose with a concept of language, which is influenced by the dictate using only simple and distinct elements of language after Auschwitz. Over decades he devised a narration in which the diachrone time-structure represents the most important element. In his work as a photographer he developed criteria of a humane and truthfully portrayal of individuals. This and the conception of his prose allowed him to express his memories of exile, deportation and the experience of the concentration camps.

Er hat hunderttausend Seiten eng mit Wörtern, wie mit okkulten Zeichen bedeckt, aber den größten Teil davon weggeworfen, weil das alles nichts war. Doch unbemerkbar, manchmal für ihn selbst, hat sich Magie in seine Arbeit geschlichen. (In jeder Arbeit steckt Magie!).

FRED WANDER, Vom Geschmack der Wörter²⁾

Sie erscheinen wie vertraute Freunde. Jacques, Tschukran, Pechmann, Grünberg oder Baptiste, Sascha und Mendele Trachtenberg. Dies sind nur einige Namen von Protagonisten, denen der Schriftsteller Fred Wander (1917–2006) in seinem Werk einen Gedächtnisort gegeben hat. Der jeweilige Ich-Erzähler – für seine Prosawerke wählte Wander stets diese Erzählinstanz, während in den Jugendbüchern die Erzählhaltung von einem heterodiegetischen Erzähler bestimmt wird – begleitet die Protagonisten, berichtet von ihren Lebensorten, ihren Träumen und Hoffnungen,

¹⁾ FRED WANDER, Doppeltel Antlitz. Pariser Impressionen, Berlin (Verlag Volk und Welt), 2. Aufl., 1967, S. 109. (Im Folgenden zit. als DA mit Seitenangabe.)

²⁾ DERS., Vom Geschmack der Wörter, in: JOACHIM WÄLTHER (Hrsg.), Vom Geschmack der Wörter. Miniaturen, Berlin (Buchverlag Der Morgen) 1980, S. 52–56, hier: S. 54.

aber auch von ihren Ängsten und ihrem Widerstandskampf angesichts von Verfolgung und Konzentrationslagerhaft. Der Ich-Erzähler tritt dabei zurück, um ihnen das Feld zu überlassen, ihre Lebensgeschichten in den Vordergrund zu rücken. Selbst in Wanders Erinnerungen ›Das gute Leben‹ steht dieses Erzählprinzip im Zentrum: die Gesichter und Geschichten der „Dortgebliebenen“, der „Weggefährten“ zu gestalten und über diese die Erfahrung der Shoah zu vermitteln. Der Erzählprozess wird von der eigenen Erinnerung geleitet und ist auf das Gedenken an die ermordeten Kameraden ausgerichtet.

Spätestens seit der Wiederauflage seiner bedeutendsten Prosawerke im Wallstein Verlag, der Erzählung ›Der siebente Brunnen‹ (erstmalig 1971, 2005), dem Roman ›Hotel Baalbek‹ (erstmalig 1991, 2007) und den Erinnerungen (erstmalig 1996, 2006), wird Wander dem Kanon der Holocaustliteratur zugerechnet.³⁾ Mit dazu beigetragen hat nicht zuletzt ein der Erzählung ›Der siebente Brunnen‹ angefügtes Nachwort von Ruth Klüger, der Erfolgsautorin des Wallstein Verlages und seit der Veröffentlichung ihres autobiografischen Essays ›weiterleben. Eine Jugend‹ (1992) eine der maßgeblich zitierten AutorInnen des Kanons. Die aufgenommenen Epitexte – den Roman ›Hotel Baalbek‹ beschließt ebenfalls ein Nachwort, das von dem österreichischen Schriftsteller und Übersetzer Erich Hackl verfasst wurde – weisen aber auch daraufhin, dass der Schriftsteller Wander einer Einführung für das Lesepublikum bedarf, da sein Name der breiteren deutschen und österreichischen Leserschaft nicht mehr allzu vertraut ist. Dabei gilt es mit Wander einen Autor näher in den Blick zu nehmen, dessen Poetologie sich durch die Aufnahme unterschiedlichster Erzähltraditionen – vom russischen Realismus über die jüdische Erzähltradition bis zur erzählerischen Moderne nach 1945 – auszeichnet und eine besondere Affinität zur fotografischen Porträtkunst erkennen lässt.

Die verzögerte Rezeption Wanders ist auf das schwierige und eher hinderliche Unternehmen einer eindeutigen nationalen und kulturellen Zuordnung zurückzuführen. Während Wander einer Kategorisierung seiner Person stets skeptisch gegenüberstand und für sich die Bezeichnung „jüdischer Schriftsteller deutscher Sprache“⁴⁾ am ehesten in Anspruch nahm, stehen diesem Selbstverständnis Zuschreibungsversuche als österreichischer Autor, als Ehemann der kurz vor ihrem Tod berühmt gewordenen Autorin Maxie Wander, als DDR-Schriftsteller und Holocaust-Schriftsteller gegenüber.⁵⁾ Unbeachtet bleibt dabei zum einen der Entwick-

³⁾ Vgl. die Rezension von OLIVER PFOHLMANN in der tageszeitung (taz) vom 15./16. Mai 2005 zu der Erzählung ›Der siebente Brunnen‹, in der er Wander in den Kanon einreicht: „Wer von den Werken von Ruth Klüger oder Imre Kertész spricht, muss auch das von Fred Wander nennen.“ Der dtv-Verlag nahm diesen Satz für die Taschenbuchausgabe als Information zu den Erinnerungen auf und platzierte sie auf der Buchrückseite.

⁴⁾ FRED WANDER, Nachdenken über Identität. Unveröffentlichtes Manuskript 2002, S. 3.

⁵⁾ Vgl. WALTER GRÜNZWEIG, „Kommen wir jemals aus dem KZ heraus?“ Die ‚Erinnerungsbücher‘ Fred Wanders, in: WALTER SCHMITZ (Hrsg.), *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden. The Shoah Remembered. Literature of the Survivors*, Dresden 2003, S. 186–202, hier: S. 189ff. – WALTER GRÜNZWEIG und URSULA SEEBER, *Zur Einführung*, in: DIES. (Hrsgg.), *Fred Wander. Leben und Werk*, Bonn 2005, S. 6–11, hier: S. 7ff.

lungsprozess von Wanders Schreiben, der von einer Fokussierung auf die mündliche jüdische Erzähltradition seit Ende der 1960er-Jahre bestimmt wurde, zum anderen die Aufnahme wiederkehrender „Topoi“⁶⁾, die Wanders literarische Werke auszeichnen. Vor allem die Beschreibung von Gesichtern und Lebensräumen stellt ein wesentliches Element seiner Poetik dar, das sich bereits in den frühen journalistischen Arbeiten findet und seitdem eine Ausformung auf unterschiedlichen Ebenen erfahren hat. Prägnantes Merkmal seines Schreibens sind zudem die Sprachspuren aus der österreichischen Herkunftssprache, der französischen Exilsprache und der überlieferten Familiensprache, dem Jiddischen. Auch hier lassen sich Entwicklungslinien beobachten, an denen die Konstruktion eines Erzählkonzeptes deutlich wird, das Wander 1995 als „Methode der echten jüdischen Geschichtenerzähler“⁷⁾ bezeichnet, in deren Tradition er sich stellt.

In den folgenden Ausführungen geht es um die Analyse von Wanders Sprachkonzept und Schreibprogramm anhand des 1966 im Verlag Volk & Welt erschienenen Bild-Text-Bandes ›Doppeltes Antlitz. Pariser Impressionen‹ und den bereits erwähnten Erinnerungen. Ein Vergleich der Reportage mit den Erinnerungen ist nicht allein deshalb lohnenswert, da sich hier die Bedeutung von Sprachbildern für das Wandersche Erzählkonzept offenbart, sondern er eröffnet Perspektiven auf die Ausformung des sprachlichen und erzähltheoretischen Modells Wanders anhand der unterschiedlichen Gattungen. Die Betrachtung der Grundstruktur der Erinnerungen verdeutlicht zudem, dass sie auf einer Intertextualität des eigenen Werkes aufbauen und in ihnen der Versuch unternommen wird, das Werk zu einer Einheit zu bringen, das Ende der 1940er-Jahre begonnen wurde und das für Wander den Roman darstellt, „der nie fertig werden sollte“⁸⁾. Obwohl den Erinnerungen der Versuch einer umfassenden Darstellung unterliegt, wird das Formprinzip auch hier von einem prozesshaften, offenen Schreiben bestimmt, das Krauss treffend als unabschließbaren Text bezeichnete.⁹⁾

Gesichter zum Klingen und Orte zum Sprechen bringen

Sprache ist ja eigentlich alles, was lebendiges Leben bedeutet. Auch Musik ist Sprache, und man lernt, wenn man unterwegs ist – als Flüchtling, als Ausgestoßener –, in den Gesichtern zu lesen. Man lernt nicht nur eine fremde Sprache hören oder kennen, auch das Schweigen der Menschen bringt dir etwas bei. Leute, die vorbeigehen, sagen mir etwas. Ich erkenne sie an ihren Gesichtern,

⁶⁾ HANNES KRAUSS, (W)anders Reisen. Reiseberichte aus zwei Jahrzehnten, in: GRÜNZWEIG/SEEGER (Hrsgg.), Fred Wander (zit. Anm. 5), S. 186.

⁷⁾ WOLFGANG TRAMPE, Gedenken, Erzählen, Leben. Gespräch mit Fred Wander, in: Argonautenschiff, Heft 6 (1997), S. 13–23, hier: S. 20.

⁸⁾ FRED WANDER, Das gute Leben. Erinnerungen, Frankfurt/M. (Fischer Taschenbuchverlag) 1999, S. 95. (Im Folgenden zit. als DgL mit Seitenangabe.)

⁹⁾ Vgl. KRAUSS, (W)anders Reisen (zit. Anm. 6), S. 172: „wie sich ein auf den ersten Blick disparates Werk in einer Puzzle- oder Patchwork-Leseweise zusammenfügt zu einem einzigen – nicht abgeschlossenen, nie abschließbaren – Text.“

an den Augen, am Mund, an der Art, wie sie den Fuß setzen, wie sie sich bewegen, ihre Haltung oder auch Verkrümmung – alles ist für mich ihre Sprache.¹⁰⁾

„Ihre Sprache“ aufzunehmen und in die Sprache des Erzählens zu übertragen, ohne die sie prägenden Merkmale und Formen zu überlagern, die ihr innewohnende Einfachheit und Originalität zu schützen, dies ist für Wander das oberste Gebot. Die Charakterisierung der Protagonisten in seinen Erzählungen und die Darstellung der zahllosen einfachen Menschen in seinen Reisereportagen ist durch eine einfache, dem Mündlichen verhaftete Erzählweise gekennzeichnet. Der Beschreibung der äußerlichen Gestalt, die durch eine Aneinanderreihung von Adjektiven bestimmt wird – „der kleine, blonde, extrem ‚arisch‘ aussehende Wiener Jude“ (DA 8), „und der lange dünne, zerbrochene Studienrat aus Graz“ (ebenda), „Grünberg war klein, aber kräftig und gut gewachsen“ (DgI 58) – folgt eine kurze, aber treffende Schilderung des Charakters, ein kurzer Ausschnitt der Lebensgeschichte oder eine vermittelte Ahnung des ersuchten Lebens:

der vierschrötige Maler aus Ulm [...], ein ewig hungriger, dürstender, wütender, an seiner Armut und Mittelmäßigkeit verzweifelnder, von Zynismus erfüllter Künstler. (DA 8f.)

Ein alter Mann, der sich bemüht, von dem Strom nicht mitgerissen zu werden, setzt Fuß vor Fuß, bleierne Müdigkeit im Gesicht. [...] Ein junges Mädchen, an ihm vorbeieilend, streift ihn leicht, er hebt das Gesicht, aus einem Traum gerissen, schüttelt den Kopf und geht weiter, wie einer, auf den niemand mehr wartet. (DA 109)

Durch kurz gefasste Sätze entstehen Porträts von Menschen, die Lebendigkeit transportieren und sich durch Klarheit und Eindeutigkeit auszeichnen. Die genaue Beobachtungsgabe des Autors sticht hier hervor, der kleinste Details in den Gesichtszügen ebenso wahrnimmt wie charakteristische Bewegungen. In dem unveröffentlichten Manuskript ›Der Beobachter begegnet sich selbst‹ hat Wander seine Definition der Kunst der Betrachtung formuliert und das „kritische Sehen“ als ein „System der Enthüllung“¹¹⁾ bezeichnet, das für ihn die wichtigste Grundlage des Schreibens darstellt. Die Wörter „Gesichter“¹²⁾ und „porträtieren“ sind nicht allein Signalwörter im Werk Wanders, an ihnen wird auch der Bezug zur Fotografie offenbar. Die nach der Befreiung in Wien aufgenommene Tätigkeit als Fotograf bildet eine wichtige Voraussetzung für seinen Schreibprozess. Bereits während der Emigration in Frankreich,¹³⁾ fortgesetzt von Streifzügen durch Vororte und Straßen

¹⁰⁾ TRAMPE, Gedenken, Erzählen, Leben (zit. Anm. 7), S. 16f.

¹¹⁾ FRED WANDER, Der Beobachter begegnet sich selbst. Von der spielerisch-paradoxen Kunst des Sehens. [Unveröffentlichtes Manuskript 2000].

¹²⁾ Vgl. WANDER: „Gesichter, die aussehen, als hätten sie selbst im Mutterleib nicht Zeit gehabt, richtig auszureifen und die nachher noch weniger Zeit und Kraft gefunden haben, richtige Gesichter zu werden. Menschengesichter, voll Schwäche und Kraft, Neugier und Illusion. Und andere, die sich nach innen gekehrt haben, nicht mehr suchen, nichts erwarten“ (DA 110).

¹³⁾ Vgl. WANDER: „Gehen, durch die unendlich langen Straßen der großen Städte, oft mit leerem Magen und allein. Um Menschen zu sehen, sich an ihrem Anblick zu trösten, wie man durch

Wiens lernt er das Handwerk des Beobachtens,¹⁴⁾ die Entwicklung der Negative gibt ihm wichtige Parameter für die zu erprobenden Erzählstrukturen vor. Während sowohl in den Erzählungen ›Der siebente Brunnen‹ und ›Ein Zimmer in Paris‹ (1975) als auch den Reisereportagen die markant beschriebenen Gesichtszüge und Gestiken der Protagonisten durch ihre Detailtreue hervortreten und die Verbindung zur Fotografie in den Beschreibungen erahnen lassen – „Ihre Augenränder haben sich gerötet, die Adern an den Schläfen und an ihrem dünnen Hals treten bläulich hervor“ (DA 147), „Während er sprach, wechselten in seinem Gesicht Zerknirschung und Trauer, unbewußte Komik und Resignation“ (DA 143) – wird die Kunst des Fotografierens von Wander in seinen Erinnerungen ausführlich beschrieben. Die dargelegten Kriterien können auf seinen Schreibprozess übertragen werden und verdeutlichen zugleich die enge Beziehung, die zwischen beiden Künsten besteht. Ebenso wie das „Hin- und Herwenden der Bilder“ und das „eifrig[e] Suchen der besten Konstellationen“ „neue Details und kleine Geschichten“¹⁵⁾ für den Fotografen eröffnet, ermöglicht auch das Hin- und Herwenden von beschriebenen Gesichtern und Sprachbildern, das Ausprobieren neuer Satzkonstellationen und Erzählstrukturen „unerwartete“ Perspektiven auf die Geschichten. Für beide Verfahren lässt sich so eine „Dramaturgie“ herausstellen, die von „Bilder[n] und vor allem Menschengesichter[n]“ bestimmt wird, die es zu „entdecken“¹⁶⁾ gilt. Auslöser für die Fotografien sowie die Erzählungen sind auf der Straße entdeckte Gesichter, Begegnungen mit Fremden, wieder gefundene Freunde. Während des Entwicklungsprozesses der Fotos werden die Gesichter ‚umgestaltet‘, mit Verfremdungselementen ausgestattet und durch die Arbeit mit Licht und Schatten mit akzentuierten Details versehen. In den Gesichtern werden auf diesem Weg charakteristische Elemente herausgestellt, prägnante Züge nachgezeichnet und ‚verändert‘:

[W]ir entdeckten die Vielschichtigkeit und Möglichkeiten der Verfremdung der Bilder, auch die Gesichter; wir entdeckten das magische Auge der Kamera und uns selbst [...]. Mit Bildern kann man in tiefere Schichten vordringen und der Wahrheit näherkommen. Man kann aber auch schmeicheln, verschönern und lügen, wie mit Worten, nur noch schlimmer.¹⁷⁾

Insbesondere die Beschreibung des Veränderungsprozesses des Gesichtes am Beispiel der befreundeten Renate Rosenberg durch unterschiedliche Kunstgriffe gibt wichtige Hinweise auf die Schaffung *neuer Gesichter*, die Wander in einem zweiten Schritt in seine Geschichten einwebt:

eine Ausstellung geht und die Erfindungsgabe der großen Maler bewundert, die tausend bizarre Gestalten erschaffen haben“ (DgL 162f.); – „Die Wanderungen im Exil – jahrelang nichts anderes als Gehen und Schauen! Sich sättigend am Anblick der Menschen“ (DgL 185).

¹⁴⁾ So schreibt Wander über die ersten Monate nach der Befreiung: „Wir lernten wieder sehen. Man lernte, sich selbst wieder zu betrachten und in sich hineinzuschauen wie in ein leeres Haus“ (DgL 85).

¹⁵⁾ Ebenda, S. 154.

¹⁶⁾ Ebenda.

¹⁷⁾ Ebenda, S. 181.

Die schwarzen Bilder, auf extra hartem Fotopapier, zeigen alle Furchen und Fältchen in ihrem Gesicht, alle Enttäuschung und Niederlage um den Mund. Die weichen, etwas unterbelichteten Bilder dringen gewissermaßen tiefer ein, du siehst nicht so sehr die zerstörte Larve als die darunterliegenden Schichten, wo noch Wärme zu finden ist, ein wenig Glut unter der Asche. [...] Nicht nur die äußerste Schärfe des Objektivs sagt die Wahrheit – sondern auch Verschwommenheit, ein leichter Nebel von Toleranz, ein gewisser Abstand! Die Bilder aus dem weichen Entwickler zeigen eine viel jüngere Ate [Renate], die Falten sind gemildert, um die Augen herum ahnst du noch einen bleibenden Zug von Lebenslust, ihr ganzes Wesen bekommt einen Ausdruck von Abgeklärtheit und Güte.¹⁸⁾

Die Balance zwischen der „äußersten Schärfe des Objektivs“ und der „Verschwommenheit“ herzustellen und damit den Porträtierten in seiner Würde abzulichten, stellt nicht nur ein wichtiges Kriterium für Wanders Fotografie, sondern ebenso für sein Schreiben dar. Weder die Fotografie noch die Literatur darf „ihre ästhetische[n] und moralische[n] Grenze[n]“¹⁹⁾ überschreiten, für beide Künste gilt das Gebot der Menschlichkeit. In all seinen Werken fällt die Suche nach dieser Balance in der Darstellung auf. Die Protagonisten und namenlosen Fremden in den Reisereportagen werden nie einseitig beschrieben und negativ charakterisiert. Selbst in den kürzesten Beschreibungen versucht Wander die Vielschichtigkeit des Einzelnen herauszustellen, verborgene Lebenswelten heraufzubeschwören:

Es war Laszlo Kranz, ein ungarischer Jude, der viele Jahre in Prag, in Wien und auch in Berlin gelebt hatte. Ein dunkelhaariger Typ von vielleicht vierzig Jahren, der mir durch seine Ruhe und vornehme Bedächtigkeit auffiel, er ließ sich nicht von der allgemeinen Hektik anstecken, obschon ihn abgrundtiefer Pessimismus erfüllte. [...] Er redete lange und mit ätzendem Spott, aber doch manchmal gutmütig lachend. Unter drei Schichten stachliger Haut war er selbst freundlich und sensitiv, aber er haßte jede Sentimentalität. (DgL 27 u. 29)²⁰⁾

Dann kam der Alte und forderte mich mit bizarrer Würde auf einzutreten. Sein Gesicht drückte tiefste Zerknirschung, verletzten Stolz und zugleich Vorwurf aus. Sein Zorn war noch nicht

¹⁸⁾ FRED WANDER, *Von der Fröhlichkeit im Schrecken*. Das gute Leben, München (dtv) 2009, S. 222. Bemerkenswert ist die unterschiedliche Auslegung dieses Zitates in den beiden Fassungen der Erinnerungen. In der ersten Fassung von 1996 werden diese Sätze und die Fotografien Maxie Wander zugeschrieben, indem der Autor einen Tagebucheintrag Maxie Wanders anführt, in welchem sie sich mit dem Belichtungsprozess des Fotografierens beschäftigt. In der überarbeiteten Fassung von 2006 fehlt der Verweis auf Maxie Wander, die Aussage wird nun von Wander selbst formuliert. In beiden Fassungen hebt Wander die enge Zusammenarbeit für den Paris-Band hervor. Die Verlagerung der Aussage von einer Fremdzur Eigenaussage kann im Zusammenhang mit Wanders Werkverständnis gesehen werden. In den Erinnerungen formuliert er, dass er sowohl sein als auch das Werk seiner Frau als „eins“ betrachtet. Dabei schreibt er Maxie Wander die gleiche Beobachtungsgabe und Neugier zu wie sich selbst: „Es war diese Schau der menschlichen Situation, ihr unsentimentales, starkes Mitgefühl, ihre spontane, vielleicht sogar unbewusste Bereitschaft, sich in den anderen zu verwandeln, um ihn besser zu verstehen. Sie sah Geschichten und Bilder, wohin sie auch blickte.“ (DgL 173); abgewandelt in WANDER, *Von der Fröhlichkeit* (zit. Anm. 18), S. 210.

¹⁹⁾ WANDER, *Der Beobachter* (zit. Anm. 11), S. 9.

²⁰⁾ Parallelen in der Beschreibung des Laszlo bestehen zum „Schwarzseher“ Sascha aus dem Roman *Hotel Baalbek*. Vgl. FRED WANDER, *Hotel Baalbek*. Frankfurt/M. (Fischer Taschenbuchverlag) 1994, S. 21–23.

vollständig verbraucht, er konnte es mir sichtlich nicht verzeihen, daß ich ihn in eine solche Lage gebracht hatte. [...] Er war jetzt ruhig und sah mich fest an. Ich war verblüfft über die Verwandlung des geifernden Trunkenbolds in einen Mann, der sich klar und mit Anstand auszudrücken vermochte. (DA 83f.)

Ergänzt werden die Porträts – die den „Außenseiter[n] der Gesellschaft“ (DgL 30)²¹⁾ beziehungsweise der einfachen Gesellschaftsschicht gewidmet sind, die er unter unterschiedlichen Facetten in seinen Prosawerken gestaltet – durch eine genaue Beschreibung ihrer Lebensräume. Wie bei der Darstellung der Protagonisten wirkt auch hier das fotografische Prinzip. Gleichbedeutend dem Objektiv der Kamera, an dem man unterschiedliche Schärfegrade einstellen kann, vermag Wander mit einer einfachen, aber genau akzentuierten Wortwahl, Räume in einer Einzigartigkeit zu erschaffen, dass sie vor dem Auge des Lesers Lebendigkeit gewinnen und Vergangenheit und Gegenwart ineinander übergehen:

In meinem Zimmer im sechsten Stock hindert mich eine altmodische Tapete, die ruhigen Linien der Dachschräge zu genießen; wie kleine Schreie bohren sich die roten Tapetenrosen in den Raum, die alten Möbel erzählen von lieblosen Füßen, die sich daran stießen, von unruhigen leeren Händen auf dem Tisch. (DA 103)

Unter den Wipfeln uralter Kastanien – ein Steinhaus, von Efeu umrankt, ein Schafstall. [...] Ferner findet man zwei zerbrochene Baststühle, einen wohl hundert Jahre alten hinkenden Tisch und einen Wandschrank, wo immer ein paar Konserven bereitliegen, zwei verstaubte und mit Spinnen umgarnte Flaschen Vin rosé [...]. (DgL 227)

Die Verwendung von Adjektiven und Substantiven, die vor allem zur Beschreibung von Personen gebraucht werden – „hinkend“, „Schreie“ – heben die Leblosigkeit der Gegenstände auf und lassen sie zu einem Bestandteil der von Wander entworfenen Lebenswelt werden. Nicht allein durch die Porträts vermittelt sich für ihn erlebte Geschichte, sondern auch durch die genaue Betrachtung von Straßen, Hotelzimmern, Cafés, Hauseingängen wird gelebtes Leben in seiner Gesamtheit zur Darstellung gebracht. Ein „Lächeln, ein Augenzwinkern, ein Ruf“ geht von ihnen aus, wodurch ihre „Legenden“ (DA 179) transportiert werden. Dabei treten vor allem zwei Motive hervor: das Hotelzimmer und die Baracke²²⁾. Beide Orte sind mit der Exil- und Lagererfahrung verbunden und stehen für die erlebten Ausnahmesituationen. Beiden wird durch die zur ihrer Beschreibung benutzten Adjektive – „Le Babylon ist gewissermaßen ein ehrliches Hotel, denn es lügt nicht, [...] dieses Hotel ist nicht unaufrichtig, vielleicht naïv“²³⁾, „nachts zitterte Block sechzehn, er

²¹⁾ Vgl. Ebenda, S. 28: „(Immer wieder – wenn ich es mir heute überlege – traf ich auf ähnliche, sich innerlich verzehrende Charaktere, die mich beschäftigten und die ich später in meinen Erzählungen zu porträtieren versuchte.)“

²²⁾ Vgl. zur Motiv des Hotelzimmers HANNES KRAUSS, Reise-Erinnerungen an das Exil. Zur Prosa Fred Wanders, in: Deutschunterricht (2002), Heft 4, S. 48–55, hier: S. 53. – Zum Motiv der Baracke HANS HÖLLER, Fred Wander (1917–2006). Eine Würdigung seines Lebens und Werks, in: Literatur und Kritik 41 (2006), Heft 407/408, S. 32–40, hier: S. 33.

²³⁾ FRED WANDER, Zehn Punkte zur Arbeit des Prosaschriftstellers, in: Akademie der Künste, Helmut Baierl Archiv Sign. 459, hier: Bl. 33.

röchelte, kochte²⁴⁾ – eine Bedeutung als *anderer Ort* zugeschrieben, der sich zum einen als „Kontrapunkt zur realen Welt“²⁵⁾ beziehungsweise zur normalen Alltagswelt offenbart, zum anderen als Ort, aus dem die Geschichten hervorgehen und die „menschlichen Grunderfahrungen“²⁶⁾ sich in ihrer Radikalität zeigen. Insbesondere die in den Erinnerungen unternommene Gegenüberstellung der Lagerwelt als Ort des Todes, der in seiner „Bestialität“ (DgL 72) nicht mitgeteilt werden kann, und dem französischen Midi, der als Utopie einer freien Gesellschaft entworfen wird, verdeutlicht durch die verwendeten Termini den unüberbrückbaren Bruch zwischen der „Realität des Lagerlebens“, die Wander ständig begleitet, und der „Traumwelt Nachkriegsgesellschaft“²⁷⁾, die es im Sinne eines solidarischen Humanismus zu verändern gilt. Der während der Deportation und der KZ-Haft erlebten „erfrorenen Welt“, die „grau, neblig“ (DgL 70) ist und allein von Menschen ‚bewohnt‘ wird, deren „Gesichter grau, ausgemergelt und fleckig von eitrigen Geschwüren“ sind, die sich „gekrümmt [...] schleppen“ (DgL 73), steht die „Lavendelwildnis“ (DgL 228) von Le Peyrou gegenüber, der Ort, der für Wander Anfang der 1970er-Jahre zur Utopie des „eigentlichen wirklichen Leben[s]“ (DgL 214)²⁸⁾ wird. Metaphern wie „erfrorene Welt“, das Reden wie „Asche und Sand“²⁹⁾ – zentrale Ausdrücke in der Lyrik von Nelly Sachs und Paul Celan – spiegeln die Suche nach sprachlichen Ausdrucksmitteln wider und offenbaren zugleich, dass allein Wörter, die eine Todesmetaphorik transportieren, zur Beschreibung des Schweigens³⁰⁾ gebraucht werden können. Für die Darstellung der Welt nach Auschwitz formuliert Wander Wortspiele, die die Fülle des Lebens transportieren und einen Reichtum an Naturwüchsigkeit evozieren, der den Todesmetaphern entgegengesetzt wird. Wortgruppen wie „das blaue Meer“, „veilchenfarbener Himmel“, „dichtbewaldete Berghänge“, „grünseidene Hügel“ (DgL 224 u. 227) stehen für eine Bejahung des Lebens und die Hoffnung auf eine gerechtere Welt.

²⁴⁾ FRED WANDER, *Der siebente Brunnen*, Göttingen (Wallstein) 2005, S. 76.

²⁵⁾ KRAUSS, *Reise-Erinnerungen* (zit. Anm. 22), S. 53.

²⁶⁾ Ebenda.

²⁷⁾ WALTER GRÜNZWEIG, *Leben mit dem Holocaust. Die „Erinnerungsbücher“ Fred Wanders*, in: *Das jüdische Echo* (2001), Heft 50, S. 302–309, hier: S. 308.

²⁸⁾ Die Worte entstammen einem Zitat aus Henry David Thoreaus *Essay ›Walden‹* (1854). Die Beschäftigung mit Thoreaus Schriften und der Entwurf des kleinen südfranzösischen Ortes Le Peyrou als ‚idealer‘ Lebensort sind meines Erachtens gleichzeitig als Kritik und Gegenentwurf zum Leben in der DDR und in Österreich zu sehen. Die von Thoreau in seinem *Essay ›Über die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat‹* (1849) formulierte Verpflichtung zur Gerechtigkeit nimmt Wanders Forderung nach der Verpflichtung zur Humanität auf. Die Einlösung dieser Verpflichtungen sah er Anfang der 1970er-Jahre in Österreich nicht gegeben, für die DDR hielt Wander allem Anschein zum Trotz dennoch die Hoffnung auf die „Erfüllung humanistischer Ideale“ (DgL 222) aufrecht. Der Enge des Landes und seines Überwachungssystems stellt er die Weite und Freiheit des französischen Südens gegenüber.

²⁹⁾ WANDER, *Hotel Baalbek* (zit. Anm. 20), S. 20: „Sie reden Asche und Sand, von den Dortgebliebenen reden sie und von den Weggelaufenen, das ewig jüdische Thema.“

³⁰⁾ Vgl. ebenda, S. 182: „Und davon reden, was wir gesehen haben, können wir nicht. Also schweigen wir.“

Die Forderung einer ehrlichen Kunst nach Auschwitz

Neben den Jugendbüchern ›Taifun über den Inseln‹ (1957) und ›Bandidos‹ (1963) hat Wander vor allem in dem Bild-Text-Band ›Doppeltes Antlitz‹ erste Erzählverfahren über das Exil in Frankreich, die Deportation und die Lagererfahrung erprobt. Die Wahl der unterschiedlichen Gattungen sowie die Darstellungsweisen in den Texten verweisen auf die Entwicklung einer Erzählstruktur, die zum einen durch einen Wechsel der Erzählerinstanz – vom hetero- zum autodiegetischen Erzähler – zum anderen von einem Wechsel von der direkten zur indirekten Rede und damit zu einer stärkeren Hervorhebung mündlich akzentuierter, mit einfachen poetischen Mitteln arbeitender Sprache gekennzeichnet ist. Die Betonung der Einfachheit von Sprache formuliert Wander Anfang der 1970er-Jahre und stellt heraus, dass „Sprachkunst“ für ihn darin besteht, „mit einfachsten Mitteln, auch die gewöhnlichsten Dinge so zu erzählen, daß sie beim Leser die kompliziertesten und subtilsten Empfindungen erzeugen“³¹⁾. Der Terminus „einfachste Mittel“ wird vom ihm mit den Begriffen „Einfachheit, Klarheit, Aufrichtigkeit und Präzision, [...] Sparsamkeit in der Verwendung wohlklingender Worte“³²⁾ präzisiert. Damit ist eine mündliche Erzähltradition angesprochen, in der er sich ab den 1960er-Jahren verortet, indem er sich selbst als „Geschichtenerzähler“³³⁾ bezeichnet, und die er ab den 1990er-Jahren als explizit jüdische Erzähltradition ausweist³⁴⁾. Die Herausforderung der mündlichen Überlieferung von „Geschichte und Geschichten“ besteht für Wander in der Konzentration auf die „Magie“³⁵⁾ des Wortes. Nach Auschwitz kann allein eine Sprache, die sich einfachen Metaphern und Topoi verpflichtet weiß, die nicht verklärt, sondern aufklärt und auf eine Symbolik zurückgreift, die sich nicht in einer Ästhetisierung verliert und damit ins Metaphysische abgeleitet, für Wander als adäquates Ausdrucksmittel dienen.³⁶⁾

³¹⁾ WANDER, Zehn Punkte (zit. Anm. 23). Der Text ist undatiert. Übereinstimmungen mit Aussagen zum Schreibkonzept der Erzählung ›Der siebente Brunnen‹ lassen die Annahme zu, dass der Text Anfang der 1970er-Jahre entstanden ist. Vgl. Interview von WOLFGANG TRAMPE mit FRED WANDER, in: Sonntag, Nr. 20 vom 16. Mai 1971, S. 7.

³²⁾ WANDER, Zehn Punkte (zit. Anm. 23), Bl. 3.

³³⁾ FRED WANDER, Der Schriftsteller Fred Wander über sich selbst, in: Tribüne, Nr. 263 vom 12. November 1964, S. 6.

³⁴⁾ Vgl. TRAMPE, Gedenken, Erzählen, Leben (zit. Anm. 7), S. 14: „Sie [Familienmitglieder] alle waren Geschichtenerzähler, die sich die Ödnis ihres ärmlichen Lebens versüßt haben durch Reden, durch Mitteilung, vor allem durch ständiges Erzählen von Anekdoten, die ja in der jüdischen Literatur einen besonderen Stellenwert haben.“

³⁵⁾ WANDER, Interview 1971 (zit. Anm. 31), S. 7.

³⁶⁾ Vgl. dazu Wanders Bestimmung der Voraussetzungen journalistischen Schreibens, die durch den „Lehrmeister“ Ernst Epler formuliert werden: „Moralisiere nicht. Beklage dich nicht über die Schlechtigkeit der Welt, überlaß das den anderen. Berichte sachlich und ehrlich! Keine Sentimentalität! Jammere nicht, meide jede seichte Innerlichkeit. Gefühle beim Schreiben? Laß sie weg. Gefühle sind Sache des Lesers! Die Fröhlichkeit des Schreckens – auch das gibt es. Schreibe in Widersprüchen, aus deiner eigenen Polarität heraus. Du liebst das Porträt? Die Regeln sind nicht weit von jenen des Fotografen entfernt: Verfügt ein Mensch über potentielle Leuchtkraft – solltest du versuchen, sie zu zünden!“ (DgL 105)

Ähnlich wie Jean Améry³⁷⁾ fordert Wander somit ein Engagement des Schriftstellers ein, das von einem ehrlichen Kunstbegriff geprägt und einem humanistischen Gesellschaftsmodell verbunden ist:

Kunst, wenn sie ehrlich sein will, muß sich engagieren. Wenn es menschlich ist, auf Seiten der Unterdrückten zu stehen, und das ist es immer, muß sich der Schriftsteller dieser Aufgabe widmen, auch wenn es unbequem und gefährlich ist.³⁸⁾

Im Gegensatz zu Améry formuliert Wander die Forderung eines politischen Engagements nicht direkt in seinem Werk. Indirekt wird es allerdings transportiert: durch die Wahl des Themas. Seine Prosawerke sind seit Mitte der 1960er-Jahre der Darstellung von Verfolgung und Konzentrationslagerhaft verpflichtet und kreisen um den „Zivilisationsbruch“ Auschwitz. Adornos Ende der 1940er-Jahre formulierte Forderung, die Erschaffung von Kunst im Kontext von „Nach-Auschwitz“³⁹⁾ zu vollziehen, womit zugleich die Möglichkeit und Unmöglichkeit von Kunst angesprochen ist, nimmt Wander auf, indem er sich einer Verhüllung und Vergegenständlichung des Themas innerhalb des ostdeutschen Veröffentlichungsortes verweigert. Die entscheidende Differenz zu anderen Veröffentlichungen in der DDR, vor allem zu Bruno Apitz' ›Nackt unter Wölfen‹ (1958), besteht in der Fokussierung auf die jüdische Erfahrung der Konzentrations- und Vernichtungslager, der Schaffung eines jüdischen Erinnerungsortes in der ostdeutschen Literatur. Auch wenn er seine Themenstellung dem „antifaschistische[n] Widerstand“⁴⁰⁾ zuordnet, distanziert er sich durch die den Texten inhärenten Darstellungsweisen von dem offiziellen Widerstandsbegriff, da er die Erfahrung der jüdischen Häftlinge ins Zentrum rückt. Korrespondierend zu seinem Anspruch, eine Sprache zu finden, die dem Ereignis verpflichtet bleibt und damit vor dem Erzählten in den Hintergrund treten muss, weder angestrengt noch bemüht wirken darf und dennoch das Wesentliche der Erfahrung transportiert, entwickelt er auf inhaltlicher Ebene *seine* Thematik, die sich an der eigenen Erfahrung orientiert. Die Forderung einer „ehrlichen Kunst“ ist sowohl auf die verwendete Sprache als auch den dargestellten Inhalt zu beziehen. Ehrliche Kunst kann sich für Wander nur in einer Literatur ausdrücken, die aus seiner Erlebniswelt entsteht und den jüdischen Ermordeten gilt.

Die Umsetzung von Wanders Kunstanspruch spiegelt sich in seinen Texten wider, auch in dem Bild-Text-Band ›Doppeltes Antlitz‹ und in den Erinnerungen ›Das gute Leben‹. Krauss hat Wanders Reisebücher unter dem Gesichtspunkt der Dekonstruktion als Reiseliteratur untersucht und die Reisebücher als Erinne-

³⁷⁾ Vgl. JEAN AMÉRY, Im Schatten des Dritten Reiches, in: DERS., Geburt der Gegenwart, Olten und Freiburg im Breisgau 1961, S. 159–214.

³⁸⁾ WANDER, Zehn Punkte (zit. Anm. 23), Bl. 2.

³⁹⁾ THEODOR W. ADORNO, Kulturkritik und Gesellschaft, in: DERS., Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen ohne Leitbild: Werke, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1997, Bd. 10/1, S. 11–30, hier: S. 30.

⁴⁰⁾ Interview von JOACHIM WALTHER mit FRED WANDER, in: Autoren-Werkstatt, Die Weltbühne, vom 23. Januar 1973, S. 100–102, hier: S. 102.

nungstexte begriffen.⁴¹⁾ Betrachtet man den Bild-Text-Band ›Doppeltes Antlitz‹ genauer, lassen sich meines Erachtens zwei Gattungsbegriffe erkennen: Der erste Teil wird von den Erinnerungsberichten dominiert, der zweite Teil hingegen ist durch die Reportage geprägt. Die inhaltliche Ausrichtung der Textteile gibt die Gattungswahl vor. Im Zentrum des ersten Teils, er spielt im Juni und Juli 1962, steht der Bezug zur Vergangenheit, die Orte in Paris werden vom Ich-Erzähler – der namenlos bleibt und sich als Österreicher und Reporter einführt – über die Emigrationserfahrung definiert. Der zweite Teil, er spielt im Mai 1964, beschreibt das gegenwärtige Paris und ist mit einer Gesellschaftsanalyse verbunden. Merkmale der Reisereportage, wie der Bericht-Charakter, die Darstellung der erlebten Wirklichkeit, die „akribisch genau wiedergegeben werden soll“⁴²⁾, werden im zweiten Teil durch Porträts von Menschen unterschiedlicher Herkunft ergänzt, über die die französische Gesellschaft der 1960er-Jahre abgebildet wird. Aber auch im zweiten Teil sind zwei Erinnerungsberichte aufgenommen. Der eine bezieht sich auf die Erinnerungen zweier Résistancekämpfer, die vom Ich-Erzähler wiedergegeben werden, der andere stammt von einem jüdischen Franzosen, der die Deportation aus dem jüdischen Viertel in Paris beschreibt (vgl. DA 158f. u. 142–145). Deutlich tritt an den gewählten Textkonstruktionen die Stärke beziehungsweise Schwäche von Wanders Erzählleistung hervor: Sind im ersten Teil die Erinnerungen von einer Lebendigkeit und Sprachsicherheit geprägt, wirkt der zweite Teil dagegen sowohl in der Themenwahl als auch in der sprachlichen Umsetzung bemüht und konstruiert. Gekennzeichnet ist die erzählerische Ausgestaltung des ersten Teils zum einen von den Erinnerungen des Ich-Erzählers:

So habe ich es erlebt, kurz nach meiner Ankunft im Juni 1936. (DA 16)

Und das war Drancy; nur eine halbe Stunde vom Montmartre entfernt [...]. (DA 39)

Die Erinnerung an ihn [Jacques] war plötzlich so stark, daß ich aufstand und ging. (DA 62)

zum anderen durch erinnerte Begegnungen mit und Porträts von französischen Widerstandskämpfern und jüdischen Verfolgten:

[Jacques] war ein Durchschnittsmensch, wie man sagt, aber einer von besonders liebenswürdiger Art, heiter, frech, hungrig nach Leben. [...] In Spanien schwer verwundet, von den Deutschen gefoltert und ins KZ deportiert – das war sein Weg. (DA 63)

[Capitaine Yves] spricht so plastisch, daß ich ihn sehen kann: ein Partisan, ein kleiner, unscheinbarer, verwegener Proletarierjunge in ärmlichen Hosen und einer zu weiten Jacke, unter der zwei große Revolver im Gürtel stecken. (DA 94)

Die in dem Bild-Text-Band eingeführten Porträts stellen die Grundlage für die weiteren Prosaarbeiten ›Der siebente Brunnen‹ und ›Hotel Baalbek‹ dar. Sie werden umgeformt, erweitert, präzisiert, aus ihnen entstehen die Figuren, die den Prosa-

⁴¹⁾ KRAUSS, (W)anders Reisen (zit. Anm. 6), S. 172.

⁴²⁾ PETER J. BRENNER, Der Reisebericht in der deutschen Literatur, Tübingen 1990, S. 635.

arbeiten ihre Einzigartigkeit verleihen. Offensichtlich wird daran die Entwicklung von Wanders Erzählverfahren, insbesondere auf den Ebenen der Erzählperspektive, der Verdichtung der Erzählsequenzen und der Erzählstruktur. Während im ›Doppelten Antlitz‹ ein autodiegetischer Erzähler berichtet, wechseln in der Erzählung der ›Siebente Brunnen‹ Diegese und Modus, womit die Lebenswelten der zahlreichen Protagonisten von diesen selbst transportiert, vor allem aber erzählt werden. So vielfältig wie die unterschiedlichen Lebensweisen sind Sprache und Stil, in denen berichtet wird.

Wie kommt ein grober Türk, ein Marktjude, ein fahrender Händler zu einer Dame wie Mirjam? Nu, hab ich gewartet geduldig. Der Vater ist nebbich bald gestorben. Die Mutter hat das Geschäft weiter geführt mit drei Gesellen, Jiden ohne Verstand. [...] Bin nur immer gekommen wie ein Freund, ein Chawer, und hab gefragt, wie es so geht, hab der Mutter geholfen [...] die Frau hat gesehen, ein Türke, ein grober ungebildeter Marktjude kann sein ein guter Versorger.

Hert mich ojss, pflegt Meir Bernstein zu beginnen, well ich ajch dazejln a majsse.⁴³⁾

Im Bild-Text-Band fehlt dies noch. Die Erprobung einer ausdifferenzierteren Darstellungsweise der Protagonisten und ihrer Lebensräume wird vollzogen, unterliegt aber noch den Anforderungen der Textgattung. Erst der Rückgriff auf Gattungen wie die Erzählung und den Roman, die Berufung auf eine Fiktionalisierung erlauben Wander die Loslösung von legitimierten Erzählweisen über die Lagerwelt, wie den Erinnerungsbericht. Finden sich bereits im ›Doppelten Antlitz‹ Versuche der Fiktionalisierung, unterliegen diese dennoch dem Gebot der Wahrhaftigkeit. Dieses Gebot wird in den Prosaarbeiten keineswegs aufgegeben, aber durch den Einsatz einfacher Metaphern und der mündlichen Erzählweise zu einer neuen Darstellung gebracht, in deren Zentrum die Vermittlung der Lagerwelt nicht die Frage nach der historischen Genauigkeit steht. Die Dekonstruktion einer chronologischen Textstruktur, das Einbrechen von Erinnerungen, die nicht dem ordnenden Verfahren der Nachkriegswelt unterliegen können, bilden seit den 1960er-Jahren ebenso wie die genaue, ehrliche Porträtierung der Protagonisten wesentliche Merkmale von Wanders Erzählkonzept. Eine Diachronie des Erzählens wird erstmals im Bild-Text-Band deutlich. Die Chronologie des Gesamttextes wird im ersten Teil durch die Ankunft des Ich-Erzählers in Paris im Juni 1962 (DA 7), durch Verweise auf die Dauer der Reise⁴⁴⁾ und die Abreise (DA 100) bestimmt, im zweiten Teil durch die erneute Ankunft und die Erinnerungen an die zwei Jahre zurückliegende Reise,⁴⁵⁾ die Begegnung mit Capitaine Yves (DA 112) und die

⁴³⁾ WANDER, Der siebente Brunnen (zit. Anm. 24), S. 22 u. S. 47.

⁴⁴⁾ DA 19: „ich bin seit drei Tagen hier“; DA 46: „zwei Tage und zwei Nächte verbrachte ich an diesem Ort“. Korrespondierend zum Vorhaben, eine Gesellschaftsanalyse Frankreichs zu unternehmen, fungieren als Zeitangaben die Tage um das Referendum über die Selbstbestimmung Algeriens, das am 1. Juli 1962 durchgeführt wurde: „Es ist Juni 1962, nur wenige Tage vor dem Referendum in Algerien [...]“ (DA 33), „Die Algerier hatten nach dem ersten Juli, dem Tag des Referendums, in Paris ihre Freiheit gefeiert“ (DA 100).

⁴⁵⁾ DA 103: „Mai 1964“, „zwei Jahre sind vergangen“; DA 126: „Auf der Suche nach einem malerischen Viertel, das ich vor zwei Jahren nach dem Pont de Neuilly entdeckt hatte“.

Abreise (DA 178). Durchbrochen wird diese Chronologie jedoch im ersten Teil durch die Erinnerungen des Ich-Erzählers, die entweder eingeleitet werden – „Ich aber sehe noch die Gestalten, die damals meine Zimmernachbarn waren“ (DA 8), „auch an Jockel erinnere ich mich jetzt deutlich“ (DA 9) – oder unvermittelt in den Text einbrechen: „Heute früh haben sie den vornehmen alten Herrn vom fünften Stock geholt“ (DA 26). Die Erinnerungsberichte stehen der Chronologie entgegen und bilden den eigentlichen Faden und das Zentrum der Erzählung. Die Orte in Paris geben die Erinnerungsrahmen vor, die durch die Wiederbegegnung aktiviert werden. Wie Lichtblitze brechen die Erinnerungen in die Gegenwart ein und als diese können sie nur auszugsweise wiedergegeben werden. Dem Versuch, erstmals ein narratives Modell für die eigenen Erfahrungen zu schaffen, ist bereits die Absage an eine ordnende und lineare Darstellung inhärent.⁴⁶⁾ Das Erzählen über die Erfahrungen der Emigration, Verfolgung und Deportation kann nur fragmentarisch vonstatten gehen. Stellen die Porträts Vorarbeiten für die Prosaarbeiten dar, bilden die Erinnerungsberichte des Ich-Erzählers zentrale Elemente der späteren Erinnerungen ›Das gute Leben‹. Erstmals wird von Wander in dem Bild-Text-Band die Verhaftung an der Schweizer Grenze und die darauf folgende Auslieferung sowie die Deportation von Drancy nach Auschwitz beschrieben, allerdings unter anderen Prämissen. Wesentlich detaillierter erzählt als in den Erinnerungen, wählt Wander für die Perpignan-Passage im ›Doppelten Antlitz‹ einen hetero- anstatt autodiegetischen Erzähler und übermittelt das eigene Erlebnis als neutraler Beobachter, der nicht Bestandteil der Handlung ist:

Vielleicht war dies das stärkste Erlebnis meiner Jugend: Sieben Männer, an eine lange Kette gefesselt, reisten damals von Annemasse, an der Schweizer Grenze, nach Perpignan, am Fuße der Pyrenäen. [...] Es war Markttag [...]. Auf dem weiten Platz verstummte die Menge, Bauern, Hausfrauen, Mädchen, Greise und Kinder. Die Frauen wandten sich der Straße zu, auf der sich die Gefangenen in einer Linie bewegten. Viele knieten nieder, falteten die Hände. Eine Matrone kam den Gefangenen entgegen, beugte sich nieder, küßte jedem die gefesselten Hände, benetzte sie mit ihren Tränen und bat laut vernehmlich um Vergebung für das Unrecht, das ihnen geschah. (DA 18f. Hervorh. i. Orig.)

Die Erinnerungsszene dient im ›Doppelten Antlitz‹, neben der Darstellung der Verfolgung, der Vermittlung der solidarischen Haltung der französischen Bevölkerung an das ostdeutsche Lesepublikum, deren Widerstand von Wander als Ideal dargestellt wird. In den Erinnerungen steht die Szene im Kontext der „großen Reise“ (DgL 65), wie Wander in Anlehnung an Jorge Sémpruns Erzählung die Deportation bezeichnet. Die Kette wird zum Symbol der Ausgrenzung und drohenden Vernichtung, das Gebet der Frauen zum Hoffnungszeichen:

Mit Ketten an den Händen – diese sinnlose Erniedrigung, dieses jähe Herausgerissenwerden aus der Menschengemeinschaft stürzt dich in tiefe Einsamkeit und Kälte, der du nicht mehr entrinnen kannst. [...] Die Vernichtung hatte begonnen. [...] Und eine alte Frau kam uns entgegen, wir blieben stehen [...] und die Matrone küßte unsere in Ketten gelegten Hände und bat uns

⁴⁶⁾ Vgl. GRÜNZWEIG, Die Erinnerungsbücher (zit. Anm. 5), S. 193f.

weinend um Verzeihung für das, was Frankreich uns tat. Das alles hinterließ in mir eine letzte verzweifelte Hoffnung, die mich durch die Jahre begleitete. (DgL 68)

Deutlich wird an diesem Beispiel auch, dass Reflexionen über das Erlebte in der Reisereportage kaum unternommen werden. Im Vordergrund steht der Versuch einer ersten Erzählung, die Suche nach einer Narratologie, die das Erlebte zu transportieren vermag und einen Bezug zur Gegenwart herstellt, der nicht losgelöst vom Veröffentlichungsort, dem Verlag Volk und Welt und der literarischen Öffentlichkeit der DDR, betrachtet werden kann. Vom Lektor Roland Links wurde die Ausrichtung des Buches als „literarisch“⁴⁷⁾ hervorgehoben, um der Kritik, dass es sich nicht um einen ‚typischen‘ Reiseband handle, bereits vorn vornherein entgegenzuwirken.⁴⁸⁾ Indem Wander die „ungewöhnliche Anlage“ von „Impressionen“ und „äußerst sachliche[n], fast dokumentarische[n] Berichte[n] und Gespräche[n]“⁴⁹⁾ wählt, gelingt es ihm nicht nur, die Ebenen von Gegenwart und Vergangenheit gekonnt miteinander zu verweben, sondern vor allem den Anspruch zu unterwandern, den Band allein auf adäquate politische Kriterien hin auszurichten. Das von dem Gutachter Friedrich W. Stöcker verliehene Prädikat eines „zutiefst politische[n] Buches, in dem viele Wahrheiten unverblümt ausgesprochen werden“⁵⁰⁾, spiegelt die Intention des zweiten Teils wider. Im ersten Teil dagegen unternimmt Wander einen Diskurs zum Widerstandsbegriff, der durch die positive Darstellung der französischen Résistance implizit Kritik an dem offiziellen ostdeutschen antifaschistischen Widerstandsbegriff übt, damit die vorgegebenen Kriterien unterläuft und in der Erzählung ›Der siebente Brunnen‹ fortgesetzt wird.⁵¹⁾

Im Gegensatz zu dem Bild-Text-Band nehmen in den Erinnerungen ›Das gute Leben‹ Reflexionen und Selbstbefragungen einen großen Raum ein. Insbesondere an die Erinnerungssequenzen der Verfolgung und Haft schließen sich Überlegungen zur narrativen Vermittlung und Fragen zur Bedeutung der Erinnerungen für die gegenwärtige Gesellschaft an. Die Chronologie der Erinnerungen folgt den Lebensstationen Wanders. Die Behandlung der Deportations- und Lagererfahrung bildet den kürzesten Abschnitt der Lebensstationen und steht am Ende des ersten Teils. Auf den Seiten 47 bis 76, dies umfasst die Kapitel 11 bis 15, berichtet Wander von den

⁴⁷⁾ SAMPO, Bestand DR1-Ministerium für Kultur, HV Verlage und Buchhandel, Sign. 2330a.

⁴⁸⁾ Ebenda, Bl. 1: „Das muß betont werden, da jede Forderung nach geographischer oder topographischer Totalität dem Buch unrecht täte.“ Nach Roland Links wurde der Band ›Doppeltes Antlitz‹ gerade in seiner inhaltlichen Konzeption zu einem Vorbild für die späteren Bände der Bild-Text-Reihe des Verlages Volk und Welt. Vgl.: ROLAND LINKS, Bild-Text-Bände bei knappen Devisen, in: SIMONE BARCK und SIEGFRIED LOKATIS (Hrsgg.), Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt, Berlin 2003, S. 101–211.

⁴⁹⁾ SAMPO, Bestand DR1 (zit. Anm. 47).

⁵⁰⁾ Ebenda, Gutachten Stöcker.

⁵¹⁾ Vgl. dazu: ULRIKE SCHNEIDER, Fred Wanders Positionierung innerhalb der ostdeutschen Thematik von Widerstand und seiner Darstellung, in: DIES., Die erinnerungsgeschichtlichen und poetologischen Konzepte der Autoren Jean Améry und Fred Wander im Kontext ihrer publizistischen Heimat Bundesrepublik und DDR, phil. Diss. Potsdam April 2010, S. 198–230.

Jahren 1939 bis 1945,⁵²⁾ von der Internierung als feindlicher Ausländer im Stadel de Colombes bis zur Lagerhaft in Buchenwald. Auch hier wird „die chronologische Abfolge des Lebens [...] durch di[e] [Lager-]Erfahrung außer Kraft gesetzt“⁵³⁾. Bereits der letzte Abschnitt des zehnten Kapitels deutet auf einen Wechsel innerhalb des bisher Erzählten hin. Nicht allein das Unvermögen, die nun folgenden Geschehnisse in eine lineare Struktur zu ordnen, kündigt sich hier an,⁵⁴⁾ sondern vor allem die Frage nach der inhaltlichen Bestimmung des Erlebten und dessen Vermittlung angesichts des Zeitabstands und eines konstatierten Überdrusses an der Geschichte wird aufgeworfen,⁵⁵⁾ wenn Wander dem Bericht über die Lager „das Bild“ aus dem befreiten Lager Buchenwald voranstellt:

Du erinnerst dich nicht? O ja, du erinnerst dich an das Bild. Du erinnerst dich an das Bild vom Mai 1945, kurz nach der Befreiung, als oben auf dem Ettersberg bei Weimar, hinter dem Lager Buchenwald, zwei riesige Bagger aufkreuzten. Wir haben zugesehen. [...] Wir haben zugesehen, wie sie eine tiefe und langgestreckte Grube aushoben, indem sie hin und her fuhren und mit ihren Baggerschaufeln die Erde aufrissen und sich immer tiefer wühlten, hin und her, vor einem Berg von Toten. [...] Und nun erinnerst du dich an das Bild ... (DgL 46)

Die viermalig gebrauchte Erinnerungsformel „du erinnerst dich“ – die in den Abschnitten über das Exil und die Deportation ebenfalls zu finden ist (DgL 36f.) – wird doppeldeutig gesetzt: Zum einen ist es die Erinnerung des Erzählers, die mit diesen Worten herauf beschworen und über die im zweiten und dritten Teil der Erinnerungsprozess des Erzählers definiert wird,⁵⁶⁾ zum anderen ist es eine Lesersprache, die der Autor unternimmt. Ebenso wie es für den Erzähler notwendig ist, an Erinnerungsschichten zu rühren, um diese für den Erzählvorgang zu aktivieren, ist es für den Leser unerlässlich, sich diese Erinnerungen bewusst zu machen, sie als Bestandteil der eigenen Geschichte zu begreifen. Der Adressatenbezug bildet am Ende des ersten Teils ein wesentliches Element des Textes, da allein durch die Aufnahme des Erzählten durch den Leser der Erzählvorgang als gemeinsame Arbeit am Erinnerungsprozess eingelöst werden kann. Gleichzeitig stellt Wander darüber den Gegenwartsbezug des Textes her. Das erneute Durchleben der historischen Ereignisse, auf Leser- und Autorseite unterschiedlich ausgerichtet, beinhaltet für beide Seiten einen Arbeitsprozess, aus dem sich Forderungen an die gegenwärtige Gesell-

⁵²⁾ In der zweiten Fassung umfasst dies die Seiten 60 bis 97, Kapitel 11 bis 17.

⁵³⁾ GRÜNZWEIG, Die Erinnerungsbücher (zit. Anm. 5), S. 191. – Vgl. weiterhin KRAUSS, (W)anders Reisen (zit. Anm. 6), S. 172.

⁵⁴⁾ In den Teilen zwei bis vier der Erinnerungen schieben sich immer wieder Erinnerungssequenzen in den Text und durchbrechen die chronologische Ordnung.

⁵⁵⁾ Vgl. WANDER: „Aber wie soll man Geschehnisse dieser Art mitteilen? Wer es nicht selbst erlebt hat, wird es nie begreifen können. Und genauso, wie das Blut mit einem Gerinnstoff versehen ist, um das Ausbluten bei Verletzungen zu verhindern, so besitzt die menschliche Psyche offenbar einen chemischen Stoff der Verdrängung und Vernebelung, der uns vor zu großem Leid und Skrupeln schützt. Sie sagten früher: ‚Wir haben es nicht gewußt!‘ Heute sagen sie: ‚Ich kann es nicht mehr hören!‘“ (DgL 72).

⁵⁶⁾ DgL 80: „Jetzt, während ich diese Zeilen schreibe, erinnere ich mich an ein Gespräch“; DgL 82: „erinnere ich mich genau“; DgL 144: „es erinnerte mich“.

schaft ergeben. Wanders differenzierte Analyse der österreichischen und ostdeutschen Nachkriegsgesellschaft weisen einerseits auf Kontinuitäten hin, andererseits verteidigt er seine Suche nach einer besseren Gesellschaft, die für ihn von undogmatischen antifaschistischen und humanitären Kriterien bestimmt sein musste:

Meine Loyalität einem Staat und dem Sowjetvolk gegenüber, an dessen Existenz die Kriegsmaschine Hitlers zerschellt war, diese Loyalität auch einem System gegenüber, das – wie wir heute sehen – versagt hat, bedrückt mich nicht, denn sie war der Prüfstein in all den zwielichtigen Jahren nach dem Krieg, sie war die Treue gegenüber Vergangenheit und Größe des Widerstands [...]. (DgL 202)⁵⁷⁾

Grünzweig hat Wanders Schreiben im Sinne Adornos als Kulturkritik charakterisiert und in seiner Analyse von dessen Erinnerungsbüchern auf deren Funktion verwiesen, „die Selbstzufriedenheit der neuen Gesellschaft“⁵⁸⁾ zu hinterfragen und eine „Optik [zu vermitteln], mit der die Kinder der Täter, die Nachgeborenen, sehen lernen können“⁵⁹⁾. Angesprochen ist damit Wanders Forderung nach einer ehrlichen und engagierten Kunst, die er mit seinem Werk umsetzen wollte und die allein im Sinne Sartres durch eine dialektische Wechselbeziehung zwischen Autor und Leser verwirklicht werden kann.

Die Integration des Lesers in seinen eigenen Erinnerungsprozess unternimmt Wander des Weiteren durch einen Tempuswechsel, der an entscheidenden Textstellen eingesetzt wird. Die Erinnerungssequenzen wechseln in dem Moment vom Präteritum ins Präsens und werden so als Gegenwart begriffen, wenn sie wichtige Einschnitte in das Leben des Autors betreffen. So sind die Ankunft in Auschwitz, die Begegnung mit Elfriede Brunner, der späteren Maxie Wander, die Beschreibung des Pariser Aufenthaltes in den 1930er- und 1960er-Jahren sowie die Krebserkrankung Maxie Wanders im Präsens gestaltet:

An den Eingängen zur Métro hocken Clochards, in Lumpen gekleidet, und blicken verächtlich um sich. Die strahlenden Augen der jungen Mädchen, die gerade erst drei Tage hier sind und sich nicht satt sehen können! Auch die Prostituierten, aufgepflanzt an den Eingängen gewisser Seitenstraßen. Dann wieder die Alten und die Einsamen, die an keinem Ort fehlen. (DgL 16)

Ankunft im Osten, ein grauer, nebliger Tag. Der Zug hält schon eine Stunde. Alles ist still. Draußen hört man nur eiliges Getrappel und verhaltene Kommandorufe. Ich dränge mich an die Luke. Wo sind wir? Der Zug steht auf einem Abstellgleis am Rande eines dunklen Waldes. Wird wohl das Ende unserer Reise sein? In den Waggonen halten die Gefangenen den Atem an. (DgL 70)

Ich stehe vor dem mit Glas überdachten Eingang des Wiener Konzerthauses. [...] Mitten unter den Leuten entdecke ich ein Mädchen, das mir bekannt vorkommt. Sie ist unauffällig gekleidet,

⁵⁷⁾ Wander formuliert sowohl in der ersten als auch zweiten Fassung seiner Erinnerungen Kritik an der DDR. In der überarbeiteten Fassung von 2006 fehlt die obige Passage jedoch. Deutlich wird in dieser Passage, insbesondere in der Einleitung, die durch eine Abgrenzung gegenüber konservativen Politikvorstellungen und einer Kapitalismuskritik bestimmt wird, Wanders Loyalität gegenüber den Schriftstellern und Künstlern der ehemaligen DDR, die an die Verwirklichung einer anderen Gesellschaft, auch nach 1989, glaubten.

⁵⁸⁾ GRÜNZWEIG, Die Erinnerungsbücher (zit. Anm. 5), S. 200.

⁵⁹⁾ Ebenda, S. 199.

und ich empfangen einen kurzen verlegenen Blick. [...] Wir stehen im Parterre des großen Saales, immer noch eng zusammengedrückt, so daß wir uns kaum bewegen können. Drei Stunden lang stehen wir so da, wie in einer Umarmung. (DgL 112)

Während die Wahl des Präsens in der ersten Sequenz dazu dient, das Pariser Straßenleben als lebendige Szenerie einzufangen und zu literarisieren, wird mit der Beschreibung der Ankunft in Auschwitz in Form des Präsens eine Unmittelbarkeit transportiert. Durch das zeitdeckende Erzählen wird nicht allein eine Langsamkeit und Authentizität des Erzählten erreicht, sondern die Bedeutung des Erzählten betont. Mit der Wahl des Tempus wird während des Erzählvorgangs die Aufhebung jeglicher Normalität, die Grenze zwischen der zuvor erfahrenen Lebens- und bevorstehender Lagerwelt spürbar, die „Ankunft *dort*“ (DgL 72, Hervorh. i. Orig.), die jegliche Humanität außer Kraft setzte. Zugleich erlaubt allein die Schilderung mit kurzen, knappen Worten und einfachen Sätzen, die jede Ausschmückung verneinen, das Erlebte mitzuteilen, ohne es in seiner Radikalität aufzuheben. Der Beschreibung der ersten Begegnung mit Maxie Wander stellt Wander Überlegungen zur Gestaltung dieser Szene voran. Der „tiefe Einschnitt“, den dieser Tag für ihn bedeutete, erfordert bestimmte Erzählstrukturen, die „an diesem Ereignis zeigen“ sollen, „daß der Zufall kein Zu-fall ist, sondern sich lange vorbereitet.“⁶⁰ Auch hier dient das Präsens zur genauen Darlegung der Einzelheiten dieser Begegnung, die szenenhaft gestaltet ist und damit eine Teilhabe an dieser evoziert. Die „unerhörte Erregung, eine nervöse Spannung“⁶¹, mit der Wander die Stimmung auf dem Völkerkongress für den Frieden 1952 beschreibt, dient gleichzeitig zur Charakterisierung der Begegnung. Steht die Szene der Ankunft in Auschwitz für den Austritt aus der normalen, ‚realen‘ Lebenswelt, transportiert die Szenenbeschreibung der ersten Begegnung mit Maxie Wander eine mögliche Rückkehr in diese Lebenswelt, eine positiv anstatt negativ konnotierte „Berührung“ mit „Menschenmassen“⁶².

Sprachspuren

Wanders Texte sind durch Sprachspuren gekennzeichnet, die auf die Einflüsse der erfahrenen Lebenswelten hindeuten und abschließend betrachtet werden sollen. Vor allem im ›Doppelten Antlitz‹ und der 1975 im Aufbau-Verlag veröffentlichten Erzählung ›Ein Zimmer in Paris‹ bilden französische Wörter und Sätze ein wesentliches Sprachelement der Texte. Ist dies einerseits bedingt durch das Sujet und den Ort der Handlung, offenbart der Einsatz der französischen Sprache andererseits Wanders Verwobensein mit dem ehemaligen Exilland. Allerdings geht es ihm nicht um die Wiedergabe des intellektuellen französischen Literatur- und Kulturlebens, sondern um die Darstellung des einfachen Straßenlebens, welches er erfah-

⁶⁰) Ebenda, S. 108.

⁶¹) Ebenda, S. 112.

⁶²) Ebenda.

ren hat und worauf seine Erzählungen aufbauen. Die verwendeten französischen Begrifflichkeiten entstammen der Alltagssprache und werden zur Kennzeichnung und Nuancierung der Protagonisten sowie in der Rede des Ich-Erzählers eingesetzt. Die teilweise dem Argot entnommenen Redewendungen, insbesondere in der Erzählung ›Ein Zimmer in Paris‹, spiegeln das Leben einer Gesellschaftsschicht wider, die in der hohen Literatur oftmals abwertend dargestellt wird. Indem Wander auf die Sprache der Protagonisten zurückgreift, löst er seinen Anspruch ein, „ihre Haltung oder auch Verkrümmung“⁶³⁾ darzustellen, ohne sie zu kompromittieren, und begreift die ihnen eigene Lebenswelt als gleichberechtigt. Auf jiddische Redewendungen und Sätze greift Wander seit der Erzählung ›Der siebente Brunnen‹ vermehrt zurück. In der Erzählung dient das Jiddische, das die Rede der osteuropäischen, aber auch französischen, türkischen oder deutschen Juden kennzeichnet, zur Konstruktion einer jüdischen Häftlingsgemeinschaft, die einerseits den politischen Häftlingen, andererseits der Lager-SS und den Funktionshäftlingen entgegengestellt wird. Die jiddische Sprache wird als gemeinsamer Sprachcode eingeführt, über den die unterschiedlichen Lebensgeschichten wiedergegeben, die einzelnen Protagonisten in ihrer Individualität beschrieben und zugleich die unterschiedlichen Lebensentwürfe von der Orthodoxie bis zur gescheiterten Assimilation transportiert werden. Mit der jiddischen Sprache hat Wander ein Gestaltungsmittel gefunden, das seinen Anspruch einer ehrlichen Kunst nach Auschwitz unterstützt, da durch diese die Lebenswelten zur Darstellung gebracht werden können, die er als sein inhaltliches Thema ausweist. Zugleich beginnt mit der Aufnahme von jiddischen Redeweisen und jiddischer Syntax die Verortung in einer jüdischen Erzähltradition, die er seit Ende der 1960er-Jahre immer stärker ausformt. Neben französischen Begriffen bilden jiddische Termini ein wesentliches Element in der Erzählung ›Ein Zimmer in Paris‹.⁶⁴⁾ In dem 1991 veröffentlichten Roman ›Hotel Baalbek‹ wird das Jiddische ebenfalls zur Charakterisierung der Protagonisten eingesetzt. In dem Bild-Text-Band sind dagegen keine jiddischen Sprachspuren zu finden, auch in den beiden Fassungen der Erinnerungen ›Das gute Leben‹ werden jiddische Begriffe im Gegensatz zu den Prosawerken seltener eingesetzt. Was in den Erinnerungen auffällt, ist die Verwendung von österreichischen Wörtern, die auf die Herkunftssprache des Autors verweisen. Typische Austriazismen wie „Jänner“, „Feber“, „heuer“, dazu auch „Kaffeehäuser“ werden von Wander aufgenommen, aber auch Verben wie „kratzen“ für den Begriff „mit den Füßen scharren“ oder „zärteln“ für „lieblosen“.⁶⁵⁾ Im Gegensatz zur ersten tritt in der zweiten Fassung der Einsatz der österreichischen Sprache stärker hervor. Die aufgenommene Kor-

⁶³⁾ TRAMPE, Gedenken, Erzählen, Leben (zit. Anm. 7), S. 17.

⁶⁴⁾ In den Ausgaben der Erzählungen ›Der siebente Brunnen‹ und ›Ein Zimmer in Paris‹ im Aufbau-Verlag war ein Glossar enthalten, das eine Übersetzung der französischen, jiddischen und z. T. hebräischen Begriffe enthielt. Die Wiederauflage der Erzählung ›Der siebente Brunnen‹ enthält ebenfalls ein Glossar.

⁶⁵⁾ DgL 193, 133, 125, 256, 266.

respondenz zwischen Fred und Maxie Wander vom Sommer 1973, die in beiden Fassungen ein wesentliches Element bildet, verdeutlicht die Sprachbearbeitungen des Autors. So finden sich charakteristische österreichische Redewendungen und Wörter wie „Stüchl“, „hamma net“, „nasche“. ⁶⁶⁾ Zudem hat Wander die Anrede verändert, aus „Maxie“ wird die wienerische Form „Mäxl“ oder „Fritzilein“. ⁶⁷⁾ Die Aufnahme der österreichischen Herkunftssprache in der Korrespondenz hebt die Zwischenposition beider hervor, die in den Briefen erörtert wird. Als österreichische Staatsbürger sahen sie sich als Außenseiter in der DDR, die lange verzögerte Vergangenheitsaufarbeitung in Österreich verhinderte jedoch eine Rückkehr in das Land. Der von Wander in der zweiten Fassung hervorgehobene Gebrauch des Österreichischen verstärkt die Erfahrung des Zwischen-den-Orten-Stehens und zeigt, dass eine Wieder-Annäherung an die Herkunftssprache nicht gleichbedeutend mit einer Beheimatung in der österreichischen Gesellschaft ist.

Anhand der Analyse der beiden Werke ›Doppeltes Antlitz‹ und ›Das gute Leben‹ wurde deutlich, dass Wander seine Poetologie auf dem Anspruch aufbaute, eine ehrliche Kunst nach Auschwitz zu schaffen. Er entwickelte durch die Erprobung unterschiedlicher Gattungen seit den 1960er-Jahren ein Erzählmodell, das durch einen andauernden, unabgeschlossenen und diachronen Erzählprozess geprägt ist. Grundlage seines Erzählmodells bildet ein auf den Kriterien Einfachheit und Klarheit beruhendes Sprachkonzept, welches ihm eine adäquate Umsetzung der Erfahrung von Exil, Verfolgung, Deportation und Konzentrationslagerhaft erlaubte. Dabei entfaltete er über die Fotografie Kriterien für ein Schreiben, in dessen Zentrum die solidarische und humane Abbildung des Menschen steht. Zentrales und wichtigstes Element seiner Erzählungen sind seine Erinnerungen, deren Umgestaltung und Erweiterung sein Werk durchzieht. Mit jedem neuen Werk erprobte er somit nicht allein neue Erzähl-, sondern ebenso Sprach- und Darstellungsformen.

Und du wirst fortan danach hungern, die Buchstaben zu finden, die seismographischen Zeichen innerer Beben, das erlösende Wort – um diesen Rausch zu schmecken, um dich zu verwandeln. ⁶⁸⁾

⁶⁶⁾ WANDER, Von der Fröhlichkeit (zit. Anm. 18), S. 245, S. 246, S. 252.

⁶⁷⁾ Ebenda, S. 245, S. 248, S. 257, S. 262. Daneben steht eine Erweiterung des Textkorpus. In der zweiten Fassung wurden Briefe aus dem Jahr 1973 inhaltlich umgestellt sowie weitere Briefe aus dem Jahr 1974 aufgenommen, weiterhin fünf Kapitel zu einem Kapitel gefasst. Vgl. DgL 202–217, Kap. 51–55; WANDER, Von der Fröhlichkeit (zit. Anm. 18), S. 243–273, Kap. 52.

⁶⁸⁾ WANDER, Vom Geschmack der Wörter (zit. Anm. 2), S. 56.

