

Universität Potsdam
Philosophische Fakultät
Institut für Künste und Medien
Master of Arts „Vergleichende Literatur- und Kunstwissenschaft“

Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Masterprüfung

Strategien der Gedächtnisreflexion bei der Inszenierung von Erinnerung in Literatur und bildender Kunst

Erstgutachter: Herr Dr. Hans-Christian Stillmark

Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Andreas Köstler

Abgabefrist: 21. März 2011

eingereicht von
Silvia Boide, geb. Abbel

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:
Namensnennung - Keine kommerzielle Nutzung - Weitergabe unter gleichen
Bedingungen 3.0 Deutschland
Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/de/>

Online veröffentlicht auf dem
Publikationsserver der Universität Potsdam:
URL <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2012/5980/>
URN <urn:nbn:de:kobv:517-opus-59807>
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus-59807>

Inhaltsverzeichnis

I Einleitung.....	1
II Theoretische Grundlagen und Konzepte.....	5
II.1 Kulturelles Gedächtnis.....	5
II.2 Literatur und Kunst als Medien des Erinnerns.....	13
II.2.a Mediale Rahmen des kollektiven Erinnerns.....	13
II.2.b Literatur als Medium des Erinnerns.....	15
II.2.b.1 Gedächtnisbildung und Gedächtnisreflexion als Wirkungspotentiale literarischer Texte.....	16
II.2.b.2 Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses.....	20
II.2.b.2.a Gedächtnisreflexion auf der Handlungsebene	23
II.2.b.2.b Mimesis des Erinnerns.....	25
II.2.b.2.c Gedächtnismetaphorik.....	29
II.2.c Bildende Kunst als Medium des Erinnerns.....	32
II.2.d Vorgehensweise.....	35
III Exemplarische Analysen – Beispiele aus Literatur und Kunst.....	37
III.1 Gedächtnisreflexion in Erzähltexten.....	37
III.1.a Günter Grass – Im Krebsgang.....	37
III.1.b Uwe Timm – Halbschatten.....	51
III.2 Gedächtnisreflexion in der Malerei – ein Versuch.....	65
Gerhard Richter – 18. Oktober 1977.....	65
IV Resümee.....	76
Literaturverzeichnis.....	80
1. Print.....	80
2. Internet.....	83

I Einleitung

Konzeptionen von Erinnerung und Gedächtnis haben seit den 1970er Jahren in den Künsten, in den ihnen zugewiesenen wissenschaftlichen Disziplinen und darüber hinaus ein großes Interesse genossen. Im Anschluss an die Arbeiten von Jan und Aleida Assmann wurden in den Literatur- und Kunstwissenschaften Ansätze zur Einordnung einzelner Werke formuliert. In den Medienwissenschaften wurde die Rolle des Erinnerungsträgers betont, der jeweils spezifische Möglichkeiten der Tradierung, vor allem aber der Reflexion von Gedächtnisprozessen ausbildet. Diese Theorien trugen dazu bei, den Künsten zu einer größeren Berechtigung im wissenschaftsübergreifenden Erinnerungs-Diskurs, insbesondere in Bezug auf die Geschichtswissenschaft, zu verhelfen.

So macht der Historiker Bernhard Jussen aufmerksam auf den gemeinsamen Nenner der Wissenschaft und der Künste, die historisch arbeiten:

Wissenschaftler und Künstler greifen auf dieselbe Öffentlichkeit zu, auf dieselbe politisch-soziale Situation. Die einen wie die anderen arbeiten an den Formulierungen von Geschichtsbildern.¹

Im Bereich der historischen Wissenschaften gebe es nach dem Fall des Geschichtsmonopols und dem zunehmenden Verschwimmen von Kunst und akademischer Forschung jedoch weiterhin zwei Positionen: die der strikten Trennung und die der akzeptierten Überschneidung von künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeitsweisen.²

Wie immer man sich zu diesem Konflikt im Herzen der geschichtswissenschaftlichen Institutionen stellen mag – sei es im Rahmen dieser beiden Positionen, sei es mit einer anderen, die noch zu skizzieren ist –, im Zentrum bleibt das Verhältnis der wissenschaftlichen zur künstlerischen Arbeit an den Vergangenheitsentwürfen.³

Jussen geht es nicht um eine Annäherung der Methodik, lediglich um eine Akzeptanz der jeweils anderen Form von Objektivität. Dabei ist zu beachten, dass der wissenschaftliche und der künstlerische Diskurs nach jeweils anderen Standards von Aufmerk-

¹ Jussen, S. 57.

² Vgl. ebd., 57ff.

³ Ebd., S. 59.

samkeit und nach einem anderen Wissensfundus funktionieren.⁴

Auch wenn das Themenfeld der Erinnerungskultur dazu einlädt, disziplinübergreifend zu argumentieren, ist es für eine Literaturwissenschaftlerin stets ein Wagnis, sich im Bereich der Kunstwissenschaft zu bewegen. So soll an dieser Stelle dieser Arbeit auch voran stehen, dass ihr eine hauptsächlich literaturwissenschaftlich komparatistische Perspektive zugrunde liegt. Ausgehend von dieser soll jedoch auf die parallel zu sehenden Wirkungspotentiale in Werken der zeitgenössischen Kunst hingewiesen werden. Von besonderem Interesse sind dabei die Möglichkeiten der Reflexion von Gedächtnisprozessen.

Eine mögliche Herangehensweise wäre es, innerhalb der Künste und einer sehr alten Debatte nachfolgend, Literatur und Kunst an ihren ästhetischen Möglichkeiten messend, zu entscheiden zu versuchen,

einerseits, welche Kunst so wirke, dass sie sich am besten in das psycho-physische Gedächtnis einpräge und somit optimal erinnerbar sei, andererseits welche Kunst bereits durch ihre materiale Disposition am resistentesten gegen Tilgungen sei und somit größtmögliche Dauer garantiere als Bedingung [...] für ein stabiles kulturelles Gedächtnis.⁵

Über den „Wettstreit der Medien“, so die Autoren Heiser und Holm, werde sichtbar gemacht, welche medialen Potentiale die verschiedenen Medien in sich tragen, die sie von anderen unterscheiden⁶ und somit gegenüber anderen eindeutig positionieren und legitimieren kann. Dieser Wettstreit werde auch innerästhetisch ausgetragen, so können Medien durch selbstreflexiven Bezug auf sich selbst aufmerksam machen.⁷

Im Sinne einer vergleichenden Literatur- und Kunstwissenschaft sollen Literatur und Kunst in dieser Arbeit nicht in eine Konkurrenz gestellt werden. Beide Disziplinen haben Anteil an der Formung und Bewahrung des kulturellen Gedächtnisses. Dabei liegt insbesondere im Bereich der Reflexion und Hinterfragung von Geschichtsinhalten und Konzeptionen ein dankbarer Arbeitsbereich für diese Künste. Von der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung unterscheidet sie, dass in den Künsten keine Verpflichtung

⁴ Vgl. ebd., S. 62.

⁵ Heiser/ Holm, S. 7.

⁶ Vgl. ebd., S. 7f.

⁷ Vgl. ebd., S. 8.

zur Festschreibung angelegt ist, also ein Fiktionspotential gegeben ist. Den Strategien dieser Reflexion von Gedächtnis in literarischen Texten und in der Malerei wird sich der vorliegende Text widmen.

Es ist anzunehmen, dass Literatur und Malerei, obgleich sie ihren Darstellungsformen entsprechend unterschiedliche Werkzeuge nutzen, ähnliche Potentiale der Gedächtnisreflexion für den Rezipienten bereitstellen. Selbst wenn die Strategien zur Erlangung eines Potentials der Reflexion von Gedächtnis also an die jeweilige Disziplin gebunden sind, so können doch die reflektierten Aspekte ähnlich sein. Ziel dieser Arbeit ist es, zu zeigen, dass in Theorie und Praxis solche Überschneidungen auffindbar sind.

In Kapitel II wird es zunächst um die theoretischen Grundlagen in Literatur- und Kunstwissenschaft gehen. In beiden Disziplinen ist in der Beschäftigung mit Erinnerungskultur der Rückbezug auf die Ausführungen Jan und Aleida Assmanns eine zuverlässige Konstante. Daher werde ich anhand einiger zentraler Begrifflichkeiten in Kapitel II.1 die wichtigsten Konzepte grundlegend zusammenfassen, bevor ich dann auf die spezifisch literarischen Fortführungen der Assmann'schen Überlegungen und vergleichbare Überlegungen im Rahmen der Kunstwissenschaft eingehe.

Im darauf folgenden Kapitel werde ich mich mit Astrid Erlls These auseinandersetzen, dass jegliche Erinnerung nur durch ihren medialen Träger überhaupt entsteht. Kunst und Literatur sind neben vielen anderen zwei mögliche solche Medien, die jeweils spezifische mediale Potentiale aufweisen.

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Potentialen der Gedächtnisbildung und der Gedächtnisreflexion im Bereich der Literaturwissenschaft soll die Grundlage für meine Analyse geben. Die kunstwissenschaftliche Perspektive wird nur angerissen. Im abschließenden Methodik-Kapitel werde ich meine Herangehensweise an die Beispiele aus Literatur und Kunst schildern. Anstelle einer tiefer gehenden Analyse einzelner Elemente verfolgt diese Arbeit mehrere theoretische Ansätze und will vermitteln, wie die zu analysierenden Beispiele auf mehreren Ebenen des jeweiligen Werks Strategien der Gedächtnisreflexion zur Anwendung bringen.

In Kapitel III werden an Beispielen aus der zeitgenössischen Literatur und Kunst die zu-

sammengefassten Konzepte erprobt. Dabei soll der Aspekt der Gedächtnisreflexion im Mittelpunkt stehen und erarbeitet werden, ob Literatur und Kunst hierbei ähnliche Strategien vorweisen, um ein gedächtnisreflektorisches Wirkungspotential anzubieten. Diese Strategien sind immer als Potential des Textes/ Bildes gegenüber dem Leser/ Betrachter zu sehen. Es ist zu betonen, dass in diesem Rahmen nur exemplarische Analysen geleistet werden können, anhand derer keine übergreifenden Aussagen möglich sind.

Bei den für die Analyse ausgewählten Werken handelt es sich um Günter Grass' Novelle *Im Krebsgang* (2002), Uwe Timms Roman *Halbschatten* (2008) und Gerhard Richters Bilderzyklus *18. Oktober 1977* (1988). Die Autoren Günter Grass und Uwe Timm und der Maler Gerhard Richter werden in der Öffentlichkeit mindestens national, aber auch international als deutsche Literatur- und Kunstschaffende wahrgenommen, die sich mit Themen der Geschichte, speziell der jüngeren deutschen Geschichte, befassen. Ein Resümee fasst abschließend die gewonnenen Erkenntnisse zusammen.

II Theoretische Grundlagen und Konzepte

II.1 Kulturelles Gedächtnis

Jan und Aleida Assmanns Überlegungen zum kollektiven Gedächtnis sind eine Fortführung der Theorie eines sozialen Gedächtnisses des französischen Soziologen Maurice Halbwachs aus den 1920er Jahren. Eine weitergehende Auseinandersetzung mit seinem Konzept der „sozialen Bedingtheit des Gedächtnisses“⁸ soll hier aus Platzgründen entfallen. Anstelle dessen werde ich mich direkt auf zentrale Begriffe der Assmanns beziehen. Die beiden wichtigsten Publikationen sind in diesem Zusammenhang die Monographien *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (erschienen 1992) von Jan Assmann und *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (erschienen 1999) von Aleida Assmann.⁹

Die zugrunde liegende Übertragung des Gedächtnisbegriffs aus einem neurowissenschaftlichen Umfeld, das sich auf die Leistung von Individuen bezieht, in einen sozialwissenschaftlichen Kontext, der sich auf Kollektive bezieht, geht auf Maurice Halbwachs zurück. Das Gedächtnis eines Individuums existiere nur aufgrund von sozialen Rahmen – ohne sozialen Austausch kein Gedächtnis.¹⁰ Somit sind die sozialen Rahmen eine Existenzbedingung für das Gedächtnis eines Individuums. Bei Halbwachs entsteht der Begriff des »kollektiven Gedächtnisses«, der in der Folge von Jan Assmann weiter differenziert wird.

Das kollektive Gedächtnis besteht aus den individuellen Gedächtnissen der Mitglieder eines Kollektivs, es ist zeitgebunden und veränderlich. Es formt die Identität des Kollektivs und wird geformt durch seine Mitglieder. Es besteht also eine wechselseitige

⁸ J. Assmann (2007), S. 35.

⁹ Publikationshinweis siehe Literaturverzeichnis.

¹⁰ Vgl. J. Assmann (2007), S. 36.

existenzsichernde Beziehung zwischen dem kollektiven Gedächtnis und dem Kollektiv.¹¹ Assmann nimmt diesen Gedanken im dritten Kapitel von *Das kulturelle Gedächtnis* wieder auf und identifiziert in ihm eine „Dialektik von Dependenz und Konstitution.“¹² Zum einen bildet sich die personale Identität eines Individuums über die Gruppe, deren Muster, Normen und Werte es annimmt, zum anderen jedoch besteht die kollektive Identität aus den Identitäten der Mitglieder der Gruppe.¹³

Jan Assmann übernimmt die sozial-konstruktivistische Konzeption der Vergangenheit von Halbwachs. Er verwendet den Begriff des kollektiven Gedächtnisses in seiner Ausarbeitung als Oberbegriff für seine Unterscheidung eines »kommunikativen« von einem »kulturellen« Gedächtnis.¹⁴

Es handelt sich hier um zwei Modi des Erinnerns, zwei Funktionen der Erinnerung und der Vergangenheit [...], die man zunächst einmal sorgfältig unterscheiden muß, auch wenn sie in der Realität einer geschichtlichen Kultur sich vielfältig durchdringen.¹⁵

Das kommunikative Gedächtnis ist ein zumeist biographisch geprägtes, mündlich weitergegebenes Gedächtnis der jüngeren Vergangenheit, es ist nicht künstlich geformt oder institutionalisiert und umfasst drei bis vier Generationen. Das kulturelle Gedächtnis hingegen unterliegt der Formung autorisierter Institutionen oder Träger, der „Wissensbevollmächtigten“¹⁶ einer sozialen Gruppe. Es umfasst eine allgemeingültige absolute Vergangenheit, die es durch bestimmte Medien für die Nachwelt zu bewahren gilt, und die eine identitätsfundierende Funktion hat. Medien für eine solche Bewahrung durch Vergegenwärtigung der Vergangenheit sind Schriften, Kleidung, Tänze und alle Formen von Riten, Tätowierungen und andere Zeichensysteme.¹⁷

Laut Assmann lässt sich die Anwendung der beiden Erinnerungsmodi anhand einer zweifachen Polarität beschreiben: der Polarität der Zeitdimension zwischen Alltag (kommunikatives Gedächtnis) und Fest (kulturelles Gedächtnis); und der Polarität der Sozialdi-

¹¹ Vgl. ebd., S. 34-37.

¹² Ebd., S. 131.

¹³ Vgl. ebd., S. 130f.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 45.

¹⁵ Ebd., S. 51.

¹⁶ Ebd., S. 54.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 48-56.

mension zwischen der Allgemeinheit (kommunikativ) und den Spezialisten (kulturell).¹⁸

Der Formungscharakter des kulturellen Gedächtnisses ist ein überaus wichtiger Aspekt für die Beschäftigung im Bereich der Erinnerungskultur. Im kulturellen Gedächtnis geht es um erinnerte Geschichte, nicht um faktische Geschichte.

Das kulturelle Gedächtnis ist nicht der Speicher des Vergangenen an sich, sondern der Entwurf derjenigen Vergangenheit, die eine Gemeinschaft sich geben will.¹⁹

Innerhalb der kulturellen Erinnerung unterscheidet Assmann im Anschluss an Maurice Halbwachs kalte und heiße Erinnerungsoptionen. Halbwachs hatte heiße von kalten Gesellschaften unterschieden, um die Positiv-Negativ-Opposition von „primitiven“ und „zivilisierten“ Gesellschaften aufzubrechen. Kalte sowie heiße Gesellschaften erzeugen Halbwachs zufolge aktiv Erinnerung. Der Unterschied besteht im Geschichtsverständnis und im Erinnerungskonzept. Während kalte Gesellschaften über das Bewahren ihrer Tradition jeglicher Veränderung trotzten und einen status quo verteidigten, verstünden heiße Gesellschaften ihre Geschichte als prozessual und befürworteten Veränderung.²⁰

Ausgehend von dieser Unterscheidung übernimmt Assmann das Begriffspaar kalt/ heiß, verwendet es aber nicht zur Beschreibung ganzer Gesellschaften, sondern im Sinne gedächtnispolitischer Strategien oder Optionen. Beide Optionen fügen der Erinnerung Sinnhaftigkeit zu. »Kalte Erinnerung« bezeichnet alle Formen des Vergangenheitsbezugs, die eine ordnende, messende Funktion haben, während »heiße Erinnerung« identitätsfundierende, gegenwartserklärende und handlungsweisende Wirkung hat (normativ und formativ).²¹ Assmann fasst zusammen:

Im Licht der Unterscheidung zwischen der kalten und der heißen Option im Umgang mit der Geschichte läßt sich nun unsere Frage nach den Quietiven und Inzentiven des Geschichtsbewußtseins und der Erinnerung präziser formulieren. Quietive stehen im Dienst der kalten Option. Hier geht es darum, Wandel einzufrieren. Der Sinn, der hier erinnert wird, liegt im Wiederkehrenden, Regelmäßigen. [...] Inzentive dagegen stehen im Dienst der heißen Option. Sinn, Bedeutsamkeit

¹⁸ Vgl. ebd., S. 55.

¹⁹ Pethes, S. 65.

²⁰ Vgl. J. Assmann (2007), S. 68f.

²¹ Vgl. ebd., S. 66-70.

[...] kommen hier dem Einmaligen, Besonderen zu [...].²²

Medien einer kalten Erinnerungsstrategie seien beispielsweise in den Königslisten der alten Ägypter zu sehen. Es gehe in diesem Fall nicht um Sinnstiftung, die Geschichte solle still gestellt werden. In Erzählungen hingegen sieht Assmann den Prototyp für eine heiße Erinnerungsstrategie. Aus der Erzählung des Vergangenen werde ein Bewusstsein der eigenen Identität hergestellt.²³

Ein weiteres wichtiges Begriffspaar in diesem Zusammenhang lässt sich in »relativer Vergangenheit« und »absoluter Vergangenheit« finden. Die absolute Vergangenheit findet sich in der mythischen Zeit, die immer im selben Abstand zur Gegenwart steht. Sie rückt im Gegensatz zur relativen Vergangenheit der historischen Zeit niemals in die Ferne, sie ist immer präsent. Hier scheint die Unterscheidung zwischen Geschichte (realer Erinnerung) und Mythos (fiktiver Erinnerung) evident zu sein, doch Jan Assmann verabschiedet diese Opposition im Sinne des kulturellen Gedächtnisses zugunsten des Mythos.²⁴

Das, was hier als Formen erinnerter Vergangenheit untersucht werden soll, umfaßt ununterscheidbar Mythos und Geschichte. Vergangenheit, die zur fundierenden Geschichte verfestigt und verinnerlicht wird, ist Mythos, völlig unabhängig davon, ob sie fiktiv oder faktisch ist.²⁵

Die Frage nach der Referenzialität erübrigt sich im Fall des Mythos im Sinne Assmanns somit. Als Mythos bezeichnet Assmann jegliche Geschichte (im Sinne einer Erzählung), die eine Wahrheit beinhaltet, die normativ und formativ auf die Gesellschaft wirkt, in der sie erzählt wird. Sie hält die Gemeinschaft zusammen, gibt Orientierung und enthält Ansprüche an die Gemeinschaft. „Mythos ist die zur fundierenden Geschichte verdichtete Vergangenheit.“²⁶

In dieser Arbeit wird im Folgenden lediglich die Erinnerung auf Grundlage der historischen Vergangenheit eine Rolle spielen. Eine Gesellschaft, die ihr „geschichtliches

²² Ebd., S. 70.

²³ Vgl. ebd., S. 73 und J. Assmann (1992), S. 40f.

²⁴ Vgl. J. Assmann (2007), S. 75-78.

²⁵ Ebd., S. 76.

²⁶ Ebd., S. 78.

Werden²⁷ zur Basis ihres Selbstbildes macht, ist als heiße Gesellschaft zu verstehen.²⁸
Die Erzählung ist also die typische Form, in der heiße Erinnerung sich materialisiert.

Verinnerlichte – und genau das heißt: erinnerte – Vergangenheit findet ihre Form in der Erzählung. Diese Erzählung hat eine Funktion. Entweder wird sie zum »Motor der Entwicklung«, oder sie wird zum Fundament der Kontinuität.²⁹

Eine letzte Unterscheidung lässt sich nun innerhalb der heißen Erinnerung festmachen. Sie kann entweder »fundierend« oder »kontrapräsentisch« fungieren. Die fundierende und die kontrapräsentische Funktion schließen sich gegenseitig nicht aus. Sie sind dynamisch zueinander und definieren sich nicht über den Inhalt der Erzählungen selbst, sondern in deren Bedeutung für die jeweilige Gegenwart. Diese orientierende Kraft nennt Assmann „Mythomotorik“.³⁰

Jede Gesellschaft hat ihre Mythomotorik, d.h. einen Komplex narrativer Symbole, fundierender und mobilisierender Geschichten, die gegenwartsdeutend und zukunftsweisend wirken.³¹

Diese Mythomotorik wirkt entweder fundierend oder kontrapräsentisch. Die fundierende Funktion stellt die Gegenwart als Ergebnis einer sinnvollen, gottgewollten, notwendigen und unabänderlichen Geschichte dar. Bei Eintreten der kontrapräsentischen Funktion hingegen wird herausgestellt, was in der Gegenwart fehlt, verschwunden oder verloren ist. Sie weist auf den Bruch hin, der zwischen einer oftmals heldenhaften Vergangenheit und der aktuellen Situation besteht. Obwohl diese beiden Funktionen sich auf den ersten Blick gegenseitig auszuschließen scheinen, können beide Elemente innerhalb einer Erzählung auftreten.³² Als gesteigerte Sonderform der kontrapräsentischen Variante nennt Assmann die revolutionäre Mythomotorik, die jedoch nur „bei extremen Defizienzerfahrungen, nämlich unter den Bedingungen der Fremdherrschaft und Unterdrückung“³³ auftritt.

Jan Assmanns Theorie umfasst die Erinnerungskultur in oralen und literalen Kulturen

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. ebd., S.78.

²⁹ Ebd., S. 75.

³⁰ Die Metapher des Motors übernimmt Assmann von Halbwachs. Vgl. J. Assmann (1992), S. 40.

³¹ J. Assmann (1992), S. 40.

³² Vgl. ebd., S. 52.

³³ Ebd.

und macht insbesondere auch den Bruch zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit zum Thema. Die hier aufgelisteten Kategorien gelten für beide Formen des Erinnerns und sind daher als Basis für die vorliegende Arbeit von Interesse. Aleida Assmann konzentriert sich hingegen auf das textuelle Erinnern,³⁴ das neben der Schrift auch andere Medien betrifft, wie Bild, Körper, Ort und bildende Kunst. Ein wichtiges Kapitel in ihren *Erinnerungsräumen* beschäftigt sich mit der Metaphorik der Erinnerung, die entlang der Mediengeschichte geschrieben werden kann.³⁵ Sie rückt die medialen Voraussetzungen des Erinnerns in den Vordergrund, anstatt sich auf die sozialen Bedingungen zu konzentrieren.

Aleida Assmanns Grundvoraussetzung gilt, ebenso wie die Jan Assmanns, dem konstruktiven Charakter des Erinnerns. Sie nimmt den Gedanken der Gegenwartsbezogenheit der Mythomotorik auf.

Das Erinnern verfährt grundsätzlich rekonstruktiv; es geht stets von der Gegenwart aus, und damit kommt es unweigerlich zu einer Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, Erneuerung des Erinnerten zum Zeitpunkt seiner Rückrufung.³⁶

Ausgehend von der begrifflichen Unterscheidung von »Geschichte« und »Gedächtnis« bezieht sich Aleida Assmann auf die Modelle von Friedrich Nietzsche, Maurice Halbwachs und Pierre Nora, mit denen sie das Existenzrecht des Gedächtnisses gegenüber der Geschichte als eigene Kategorie bestätigt sieht.³⁷

Als überleitende Terminologie wählt sie die Unterscheidung von „bewohntem“ und „unbewohntem“ Gedächtnis. Das bewohnte Gedächtnis verfährt selektiv, es enthält Werte, die zur Bildung von Identität und zur Handlungsweisung führen, es verbindet Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und hat einen Träger, der aus einer Gruppe, einer Institution oder einem Individuum bestehen kann. Das unbewohnte Gedächtnis hingegen nimmt global alle Informationen auf, ermittelt Wahrheit, trennt Vergangenheit von Gegenwart und Zukunft und hat keinen spezifischen Ort.³⁸

³⁴ Aleida Assmann verwendet einen erweiterten Textbegriff.

³⁵ Vgl. A. Assmann, S. 149. Siehe Kapitel II.2.b.2.c.

³⁶ A. Assmann, S. 29.

³⁷ Vgl. ebd., S. 133.

³⁸ Vgl. ebd.

Aleida Assmann aber geht einen Schritt weiter und bricht die klare Opposition von Geschichte und Gedächtnis auf. Eine Gleichsetzung der beiden Kategorien kommt für sie jedoch ebenso wenig in Frage wie eine Polarisierung. Sie schlägt vor, „Geschichte und Gedächtnis als zwei Modi der Erinnerung festzuhalten, die sich nicht gegenseitig ausschließen und verdrängen müssen.“³⁹ Die Modi verhalten sich in ihren Funktionen komplementär zueinander und werden in der Terminologie »Speichergedächtnis« und »Funktionsgedächtnis« festgehalten.

Das bewohnte Gedächtnis entspricht in der Terminologie Assmanns dem Funktionsgedächtnis, in dem die Inhalte sinnvoll verknüpft erscheinen. Seine Aufgaben bestehen in der »Legitimation« von Herrschaft (retro- und prospektive politische Erinnerung der bestehenden Herrscher), der »Delegitimierung« im Auftrag der Gegenerinnerung (ebenfalls politische Erinnerung, zukunftsgerichtet auf Seiten der Unterdrückten) und der »Distinktion« mit dem Ziel der Bildung und des Erhalts einer kollektiven Identität.⁴⁰

Das unbewohnte Gedächtnis wird zum Speichergedächtnis, das den Hintergrund für das Funktionsgedächtnis darstellt. Es fungiert als ein Reservoir von (noch) nicht verknüpften Inhalten und ist damit eine grundsätzliche Bedingung für eine dynamische Kultur. Als Korrektiv für das Funktionsgedächtnis hat es die wichtige Aufgabe, eine Verselbstständigung des Funktionsgedächtnisses zu unterbinden.⁴¹

Eine Komplementarität auf zwei Ebenen ist das Ergebnis. Aus dem Speichergedächtnis können einerseits jederzeit Inhalte zurück ins Funktionsgedächtnis geholt und bewohnbar gemacht werden, während wiederum auch ein Verlust der Inhalte des Funktionsgedächtnisses im Speichergedächtnis möglich ist. Ebenso komplementär zueinander stehen andererseits auch die Aufgabenbereiche von Funktionsgedächtnis und Speicher. Deshalb ist es wichtig, eine „hohe Durchlässigkeit der Grenze“⁴² zwischen beiden Modi zu gewährleisten. Nur so können beide ihre Aufgaben optimal wahrnehmen, während beispielsweise bei einer Unterdrückung des Speichergedächtnisses kein kultureller Wandel mehr möglich ist.

³⁹ Ebd., S. 133f.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 138f.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 140f.

⁴² Ebd., S. 140.

Während die gegenseitige Ausschließlichkeit beider Modi der Erinnerung hier wie dort problematische Potentiale hervor kehrt, indem sie die Historiographie wertlos und das Gedächtnis mythisch macht, steckt in ihrer Verschränkung ein für beide Seiten heilsames Korrektiv. [...] So wie das Speichergedächtnis das Funktionsgedächtnis verifizieren, stützen oder korrigieren kann, kann das Funktionsgedächtnis das Speichergedächtnis orientieren und motivieren.⁴³

Jan und Aleida Assmann legen in den genannten Publikationen anthropologisch-sozialwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Grundlagen für eine spezifisch literatur- und kunstwissenschaftliche Ausarbeitung des Konzepts eines kulturellen Gedächtnisses. In diesem Rahmen kann und soll keine ausführliche und erschöpfende Darstellung ihrer Konzepte erfolgen, sondern nur auf einige zentrale Kategorien hingewiesen worden sein, die die Entwicklung von der globaleren zur spezifischeren Perspektive zusammenfasst. Insbesondere im Zusammenspiel mit narratologischen Konzepten ergeben sich anwendungsorientierte Ansätze zur Analyse von konkreten Texten, die das folgende Kapitel darlegen möchte.

⁴³ Ebd., S. 142.

II.2 Literatur und Kunst als Medien des Erinnerns

II.2.a Mediale Rahmen des kollektiven Erinnerns

Zwei zentrale Annahmen liegen den Gedächtnistheorien in den Kulturwissenschaften zugrunde. Eine von ihnen beschreibt Birgit Neumann mit der Konstruktivität und Perspektivität von kollektiver Erinnerung.⁴⁴ Diese nämlich sei stets ein Produkt der bewussten Rückwendung aus einer konkreten Gegenwart heraus auf eine Vergangenheit, die durch diese nicht zu umgehende Perspektive automatisch geprägt wird.⁴⁵ In dieser wie auch in der anderen zentralen Annahme, nämlich, dass stets eine Verbindung zwischen dem Erinnern und der Identität eines Kollektivs bestehe, folgt sie Jan Assmann.⁴⁶

Erinnerung und Gedächtnis sind nur über Medien rezipierbar, so die These Astrid Erlls. Als Medium wird verstanden, was Erinnerung vermittelt, transportiert, beinhaltet, aufruft, aufnimmt oder verteilt. Dabei kann es sich also um kulturelle Objektivationen aller Art handeln, darunter Werke aus Literatur, bildender Kunst, Musik, Architektur, aber auch Landschaften, Orte, Körper. „Alles kann zum Zeichen werden, um Gemeinsamkeit zu kodieren.“⁴⁷

Der mediale Charakter von Erinnerung entfaltet sich bereits im Basismedium der mündlichen Übertragung eines Ereignisses und kann deutlicher wahrgenommen werden in Medien im engeren Sinn wie Büchern, Fernseh- und Radioübertragungen und dem Internet. Jedes Medium hat seine spezifischen Grenzen und Potentiale bei der Erinnerungserzeugung,⁴⁸ über die auf das Wirkungspotential der Erinnerung Einfluss genommen werden kann. So bringen beispielweise Schrift, Ton, bewegtes oder unbewegtes Bild unterschiedliche Voraussetzungen mit. Erinnerung ist immer gebunden an ein Medium und somit den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten dieses Mediums unterworfen.⁴⁹

⁴⁴ Vgl. Neumann, S. 159.

⁴⁵ Vgl. z.B. J.Assmann (2007), S. 40ff.

⁴⁶ Vgl. J. Assmann (2007), S. 132f.

⁴⁷ Ebd., S. 139.

⁴⁸ Vgl. Erll, S. 256f.

⁴⁹ Ebd., S. 251.

Medien sind aber nicht nur notwendiger Träger von Erinnerung, sie sind erinnerungskonstitutiv:

Medien sind keine neutralen Träger von vorgängigen, gedächtnisrelevanten Informationen. Was sie zu enkodieren scheinen – Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen, Werte und Normen, Identitätskonzepte – erzeugen sie vielmals erst.⁵⁰

Bei der Erinnerung als „Form der Wirklichkeitskonstruktion und aktiven Welterzeugung“⁵¹ muss also immer die Beeinflussung eines zwischengeschalteten Vermittlers reflektiert werden – sowohl in der Erzeugung als auch in der Rezeption.

Maurice Halbwachs beschreibt die Bedingtheit der Erinnerung durch soziale Rahmen, die jedem Erinnerungsakt zugrunde liegen (siehe Kapitel II.1). Ebenso wie Halbwachs' soziale Rahmen sind auch die medialen Rahmen von Erinnerung nicht umgehbar, sie sind der Erinnerung existentiell. Auf dieser Ebene wird die Konstruktivität von Erinnerung ganz konkret beschreibbar. Mediale, wie auch soziale Rahmen stehen zumeist hinter den Inhalten, die sie transportieren, zurück. Sie treten nur dann in den Vordergrund, wenn „wir Widersprüche feststellen oder ganz bewusst eine Beobachterposition einnehmen.“⁵²

Astrid Erll identifiziert drei Funktionen von Medien des kollektiven Gedächtnisses. Sie können als »Speicher« die Inhalte des kollektiven Gedächtnisses ständig bereithalten, wobei der Text (in Aleida Assmanns Sinn eines erweiterten Textbegriffs) selbst ebenfalls zum Gegenstand der Erinnerung werden kann. Als »Zirkulationsmedien« verbinden vor allem Massenmedien räumlich und zeitlich verstreute Gemeinschaften. Außerdem benennt Erll die Funktion des medialen »cues«, der als Abrufmedium für das kollektive Gedächtnis fungiert, also Erinnerung evoziert. Von einem kommunikationswissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen, ersetzen diese den konkreten Sender einer Information, der in Bezug auf Erinnerung nicht immer vorhanden sein muss. Diese Funktion können alle denkbaren Körper, Texte, Bilder übernehmen und sie sind auf das je-

⁵⁰ Ebd., S. 252.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd., S. 257.

weils individuell erinnernde Subjekt bezogen höchst heterogen.⁵³

In den folgenden Kapiteln sollen die medienspezifischen Potentiale von Literatur und bildender Kunst vorgestellt werden, wie sie in der erinnerungsfokussierten Forschung ihrer jeweils zugehörigen wissenschaftlichen Disziplinen herausgearbeitet worden sind. Dabei wird die Darstellung der literaturwissenschaftlichen Forschung wesentlich detaillierter und strukturierter ausfallen als das Kapitel über die Kunst als Medium des Erinnerns.

II.2.b Literatur als Medium des Erinnerns

Astrid Erll und Birgit Neumann loten in ihren Konzeptionen die Funktionen und Potentiale von Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses in zweifacher Perspektive aus. Einerseits konzentrieren sie sich dabei auf die Rolle der Literatur als einem von verschiedenen Medien der Erinnerung, andererseits stellen sie konkrete Möglichkeiten und Grenzen innerhalb literarischer Werke vor.

Im Zusammenwirken von Literatur mit außerliterarischen Erinnerungsdiskursen betonen beide Theoretikerinnen, dass Literatur zum einen Impulse von außen aufnehmen und zum anderen Impulse nach außen abgeben kann.⁵⁴ Es findet also ein Austausch zwischen Literatur und anderen Erinnerungsdiskursen statt. In einem literarischen Text können bereits in der Gesellschaft bestehende Ansätze und Konzepte verhandelt, diskutiert und reflektiert werden, die dann in literarischer Form wieder an die anderen Erinnerungsdiskurse zurück gegeben werden:

Bei ihrer Welterzeugung greifen literarische Texte auf vorherrschende Vorstellungen von Erinnerung und Identität zurück und bringen diese mit literarischen Techniken ästhetisch verdichtet zur Anschauung.⁵⁵

⁵³ Vgl. ebd., S. 254ff.

⁵⁴ Vgl. Neumann, S. 169f. und Erll, S. 259f.

⁵⁵ Neumann, S. 165.

Als „Teil der übergeordneten Sinnstiftungsprozesse“⁵⁶ ist Literatur in der Lage, die Hierarchie von Werten und Wissensordnungen neu zu formatieren und so zu kulturellem Wandel beizutragen.⁵⁷ Neumann betont dabei insbesondere die Rolle des Rezipienten, der anhand seiner Aktualisierung eines literarisch realisierten Konzepts dem literarischen Werk zu formativer Kraft im allgemeinen Erinnerungsdiskurs verhelfen kann.⁵⁸

In der Überschneidung zwar einer durch die Fiktivität literarischer Werke bestehende Eingrenzung des Anspruches auf Referenzialität zur extrafikionalen Welt und den aber eben doch bestehenden Bezügen zu dieser, liegt das Potential der Literatur innerhalb der Erinnerungskultur zwischen „kulturelle[r] Präformation einerseits [und] imaginative[n] Gestaltungsmöglichkeiten andererseits.“⁵⁹ Der Bezug zur Wirklichkeit ist dabei nicht abhängig von einer »objektiven Wahrheit«⁶⁰, sondern muss sich lediglich auf eine Wahrheit beziehen, die im Sinne des aktuellen kollektiven Gedächtnisses abgleichbar bleibt.⁶¹ Somit hat Literatur zum Beispiel im Vergleich zur wissenschaftlichen Geschichtsschreibung einen größeren Freiraum in der Gestaltung und Kombination von Inhalten und erzählerischen Perspektiven. Sie trägt so dazu bei, dass bestehende Ordnungen reflektiert und aufgebrochen werden können.

II.2.b.1 Gedächtnisbildung und Gedächtnisreflexion als Wirkungspotentiale literarischer Texte

Astrid Erll unterscheidet die literarischen Wirkungspotentiale der Gedächtnisbildung und der Gedächtnisreflexion. Im literarischen Text besteht die Möglichkeit, gleichzeitig auf Aspekte der Inhalte von Geschichte und auf Fragen der Struktur der Erinnerung einzugehen.⁶² Es können also erinnerte Inhalte und das Erinnern selbst im Text verhandelt

⁵⁶ Ebd., S. 169.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 169.

⁵⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 165.

⁶⁰ „Objektiv“ hat hier ganz bewusst in Anführungszeichen zu stehen, da selbst eine Verschriftlichung von objektiv gültigen Inhalten des Gedächtnisses, beispielsweise in der Geschichtsschreibung, bereits nicht mehr diesen Anspruch erfüllen kann.

⁶¹ Vgl. Erll, S. 264.

⁶² Vgl. ebd., S. 265.

werden.

Auch bei Birgit Neumann finden sich als Aspekte innertextueller Möglichkeiten von Romanen sowohl solche der Gedächtnisbildung, beispielsweise die Erprobung neuer Identitätskonzepte oder die Möglichkeit, bisher marginalisierte Erinnerungsversionen in den Mittelpunkt zu rücken, als auch der Gedächtnisreflexion, zum Beispiel die Sichtbarmachung von Prozessen der Gedächtnisbildung.⁶³ Sie unterteilt in ihrer auf den Zusammenhang von Erinnerung, Literatur und Identität fokussierten Ausarbeitung weiterhin Erinnerungsfiktionen nach der Darstellung von individuellem und kollektivem Gedächtnis und schreibt ihnen je verschiedene narrative Verfahrensweisen zu. Während bei der Darstellung individueller Gedächtnisse die Spannung zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit im Fokus steht, die eine Aufspaltung eines homodiegetischen Erzählers in ein erinnerndes und ein erinnertes Ich impliziert, sieht Neumann bei der Darstellung kollektiver Erinnerung die Perspektive als das vorherrschende narrative Kriterium. In der multiperspektivischen oder -fokalisierten Erzählung sieht Neumann die Chancen für die Darstellung kollektiver Erinnerungsprozesse.⁶⁴

Eine strikte Trennung von individuellem und kollektivem Gedächtnis wird für meine Analyse nicht gelten. Vielmehr soll der Fokus auf die narrativen Strategien und konkreten Möglichkeiten der Gedächtnisreflexion im Allgemeinen in Erzähltexten und Malerei gelegt werden. Obwohl der Fokus auf der Gedächtnisreflexion liegt, werde ich zunächst auch auf das Wirkungspotential der Gedächtnisbildung eingehen.

Den Vorgang der Gedächtnisbildung in literarischen Texten beschreibt Erll mit Luhmann als „Beobachtung erster Stufe“. Gedächtnisbildung, also das Aufgreifen von Elementen „der Geschichte“ als literarische Sujets, kann sowohl affirmativ als auch dekonstruktiv oder revisionistisch vor sich gehen, indem die beschriebenen Inhalte des kollektiven Gedächtnisses im literarischen Text entweder bestätigt oder aber verneint oder erweitert werden.⁶⁵

⁶³ Vgl. Neumann, S. 169.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 166ff.

⁶⁵ Vgl. Erll, S. 266.

Die erinnerungskulturellen Funktionen von Literatur sind also im Spannungsfeld zwischen subversiver Imagination und stabilitätsgewährender Reproduktion zu verorten.⁶⁶

Jan Assmann beschreibt die Pluralität von Kollektiven in einer Gesellschaft, durch die auch ein Nebeneinander von verschiedenen Kollektiverinnerungen gegeben ist.

Kulturelle Formationen sind [...] vielfältig, sie sind vor allem polymorph oder polysystemisch. Innerhalb einer Kultur als einer Makro-Formation gibt es eine Menge kultureller Sub-Formationen.⁶⁷

Dieses Nebeneinander von Erinnerungsversionen hat zur Folge, dass einige Perspektiven von anderen hierarchisch verdrängt oder zum Verstummen gebracht werden können. Sie rutschen unter Umständen sogar in das Speichergedächtnis der übergeordneten kulturellen Gruppe ab. Literarische Texte können in dieser Hinsicht ihr Potential in mehrfacher Hinsicht entfalten.

So ist in literarischen Texten beispielsweise eine Zusammenführung von traditionell Erinnertem mit bisher ignorierten oder verdrängten Inhalten des Speichergedächtnisses möglich. Hier entsteht die Möglichkeit einer Erweiterung des Gedächtnisses, einer Relativierung bisheriger Wertordnungen. Ebenso können in einem Text koexistente Kollektiverinnerungen nebeneinander stehen und verhandelt werden. So können beispielsweise das Bewusstsein über die Existenz verschiedener Erinnerungen gefördert werden, oder die Problematik explizit zur Sprache gebracht werden.⁶⁸ Astrid Erll spricht bei diesem Phänomen von der „Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen“:

Zu Medien der Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen werden literarische Texte dort, wo sie Gegen-Erinnerung entwerfen, etwa indem sie das Gedächtnis marginalisierter Gruppen darstellen oder andere Selbstbilder und Werthierarchien als die der dominierenden Erinnerungskultur inszenieren.⁶⁹

Innerhalb der Literatur unterscheidet Aleida Assmann zwischen »kulturellen Texten« und »literarischen Texten«.⁷⁰ Birgit Neumann und Astrid Erll greifen auf diese Unter-

⁶⁶ Neumann, S. 171.

⁶⁷ J. Assmann (2007), S. 140.

⁶⁸ Vgl. Neumann, S. 168.

⁶⁹ Erll, S. 266.

⁷⁰ „Was sind kulturelle Texte?“. In: Poltermann, Andreas (Hrsg.). *Literaturkanon – Medienereignis – kultureller Text: Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*. Berlin, 1995. S. 232-244. Zitiert nach Erll.

scheidung zurück, die nicht anhand von Merkmalen innerhalb des Textes getroffen werden kann, sondern in der jeweiligen Rezeptionshaltung gegenüber dem Text liege.

Aus der Vielzahl literarischer Werke, die eine Gesellschaft produziert und bewahrt, werden einige ausgewählt, denen kanonischer (und d.h. für Aleida Assmann: kultureller) Status zugesprochen wird.⁷¹

Diese Texte vermitteln die Werte und Normen der Gruppe und haben somit eine kollektivbildende Wirkung. Durch die Rezeption dieser Texte wird man zum Teil des Kollektivs. Außerdem wird so auch der betreffende kulturelle Text selbst zu einem erinnerten Gegenstand im kulturellen Gedächtnis der Gruppe.⁷²

Birgit Neumann sieht in dieser Unterscheidung ein gravierendes Problem: Ein großer Anteil literarischer Produktionen werde von der Teilhabe am gedächtniskulturellen Wirken ausgeschlossen. Viele solcher Texte erfüllten aber entsprechend der zunehmenden Pluralität innerhalb von Erinnerungskulturen eine wichtige Funktion,⁷³ so zum Beispiel die Aufwertung marginalisierter Erinnerungsgruppen. Ihr ist es wichtig zu betonen, dass nicht nur kanonische Literatur ihren Beitrag zur Formung und Tradierung des kulturellen Gedächtnisses leiste.⁷⁴

Neben der Gedächtnisbildung ist als weiteres Potential literarischer Werke die Gedächtnisreflexion zu nennen. Dies sei in Luhmanns Terminologie als Beobachtung zweiter Stufe anzusehen, also als Beobachtung der Beobachtung.⁷⁵

Zu Medien der Gedächtnisreflexion [...] werden literarische Texte durch die Darstellung von Prozessen und Problemen der Erinnerungskultur. [...] Sie machen kollektives Gedächtnis beobachtbar.⁷⁶

Häufig sind gedächtnisbildnerische Elemente und Gedächtnisreflexion im Text miteinander verbunden. Die Wirkungspotentiale können in unterschiedlicher Intensität und in unterschiedlicher Relation zueinander auftreten. Astrid Erll unterscheidet zur Kategorisierung, den Schwerpunkten eines gedächtnisfokussierten Textes gemäß, verschiedene

⁷¹ Erll, S. 261.

⁷² Vgl. ebd., S. 261f.

⁷³ Vgl. Neumann, S. 162f.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 170.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 171.

⁷⁶ Erll, S. 266f.

Modi einer Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses,⁷⁷ die im folgenden Kapitel näher vorgestellt werden sollen.

Die Behandlung von Themen des kollektiven Gedächtnisses auf der inhaltlichen Ebene eines Textes impliziert noch nicht automatisch die inhärente Reflexion dieser Vorgänge. Gedächtnisreflexion kann auf unterschiedlichen Ebenen des Erzähltextes stattfinden, nämlich auf einer inhaltlichen, auf einer strukturellen und auch auf der sprachlichen Ebene (siehe hierzu Kapitel II.2.b.2a-c).

II.2.b.2 Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses

Zur weiteren Spezifizierung der Wirkungs- und Funktionspotentiale beschreibt Astrid Erll die Konzeption einer „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses“, die in verschiedenen Modi auftreten kann. Damit stellt sie die Frage nach den narrativen Strategien, die Texte zu Zirkulationsmedien des kollektiven Gedächtnisses machen. Grundsätzlich liegt die Entscheidung, ob ein Text eine kollektive Wirkung hat, immer bei seinem Rezipienten. Und doch vermutet Erll, dass in den Texten selbst zumindest ein „Wirkungspotential“ festgestellt werden kann. Dieses Wirkungspotential kann als Rhetorik des Textes beschrieben werden.⁷⁸

Die Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses ist die Gesamtheit der Formen und Verfahren eines literarischen Textes, die im Sinne eines Wirkungspotentials dazu führen können, dass dieser Text von der Leserschaft als kollektiver Text aktualisiert wird. Die Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses findet ihre Ausprägungen in unterschiedlichen Modi – Ensembles textueller Darstellungsverfahren.⁷⁹

Erll unterscheidet vier Modi: den *erfahrungshafter Modus*, in dem „das Erzählte als Gegenstand des alltagsweltlichen kommunikativen Gedächtnisses“⁸⁰ erscheint; den *monumentalen Modus*, dessen „Darstellungsweise [...] der Repräsentation von Vergangen-

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 267ff.

⁷⁸ Vgl. Erll, S. 267f.

⁷⁹ Ebd., S. 268.

⁸⁰ Ebd.

heit durch Medien und Praktiken des kulturellen Gedächtnisses [...] ähnelt⁸¹; den *antagonistischen Modus*, durch den „Erinnerungskonkurrenzen literarisch ausgehandelt“⁸² werden; schließlich den *reflexiven Modus*, der „eine erinnerungskulturelle Selbstbeobachtung ermöglicht.“⁸³ Verbunden wird mit den Modi, die auch in verschiedenen Kombinationen im selben Text auftreten können, eine erinnerungskulturelle Funktionalisierung:

Literatur kann als Zirkulationsmedium für die Herausbildung und Transformation von kulturellem Gedächtnis fungieren; sie kann kommunikative Gedächtnisse ikonisch anreichern; sie kann bestehende Gedächtnisnarrative dekonstruieren und Gegen-Erinnerung in das kollektive Gedächtnis einschreiben; sie kann die Reflexion über Funktionsweisen und Probleme des kollektiven Gedächtnisses anregen.⁸⁴

Die Funktionen, die Erll den Modi zuordnet, decken sich mit den von Birgit Neumann identifizierten Funktionspotentialen von Literatur als Medium der Erinnerung.

Astrid Erll betont ausdrücklich, dass das Auftreten zweier oder mehrerer Modi in einem Text nicht ausgeschlossen und bei bestimmten Kombinationen sogar häufig anzutreffen ist.⁸⁵ Erfahrungshafter, monumentaler und antagonistischer Modus legen ihren Schwerpunkt jeweils auf das Wirkungspotential der Gedächtnisbildung, während die Gedächtnisreflexion im reflexiven Modus ihren Ausdruck findet. Auf der Analyse des Auftretens dieses reflexiven Modus wird der Schwerpunkt meiner Untersuchungen in Teil III dieser Arbeit liegen. Ich werde nun zunächst einen zusammenfassenden Blick auf die drei übrigen Modi werfen, um danach ausführlich die Darstellungsverfahren des reflexiven Modus in den folgenden drei Unterkapiteln zu beschreiben.

Im *erfahrungshaften Modus* erscheint die dargestellte Erzählwelt als abgeschlossene Erfahrung in der Vergangenheit. Beispielsweise können Verfahren des literarischen Realismus dazu beitragen, dass das Erzählte als Inhalt eines autobiografischen Gedächtnisses rezipiert werden kann. Die Abgeschlossenheit erstreckt sich auch auf den Horizont der Erzählwelt. Somit wäre davon auszugehen, dass in einer reinen Form dieses

⁸¹ Ebd., S. 268f.

⁸² Ebd., S. 269.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 269ff.

Modus nur eine Perspektive im Text zu erwarten ist. Erll sieht als klassische Gattungen für diesen Modus beispielsweise Bildungsroman oder Reiseroman.⁸⁶

Im *monumentalen Modus* wird der Fokus auf sinnstiftende Verfahren gelegt. Er ist im Gegensatz zum erfahrungshaften Modus auf einen weiteren kulturellen Horizont ausgerichtet. Dies werde zum Beispiel erreicht über eine auktoriale Erzählinstanz und Darstellungsweisen, „die der Repräsentation von Vergangenheit durch Medien und Praktiken des kulturellen Gedächtnisses [...] ähnelt.“⁸⁷ Typischerweise sei dieser Modus in den Gattungen Tragödie und Epos zu finden.⁸⁸

Dem *antagonistischen Modus* lassen sich solche Texte zuordnen, die ihren funktionalen Fokus auf die Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen legen. Sie tun dies durch Affirmation oder Dekonstruktion, sie wollen Werte vermitteln und ihre Perspektive durchsetzen, die keine Alternativen zulässt.⁸⁹

Der *reflexive Modus* ist gekennzeichnet durch Darstellungsverfahren, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf Problematiken und Prozesse des kollektiven Gedächtnisses lenken, sie fordern ihn auf, über das Erinnern nachzudenken.⁹⁰

Den reflexiven Modus konstituieren alle Formen der Thematisierung und Inszenierung von Prozessen, Problemen und Funktionsweisen des kollektiven Gedächtnisses: Gedächtnisreflexion in Erzähler- und Figurenrede; Gedächtnismetaphorik; die Darstellung der Wirkungsweisen von Erinnerungspraktiken und -medien auf der Handlungsebene; Metafiktion.⁹¹

In der Beschreibung der Merkmale des reflexiven Modus lassen sich Elemente auf drei Textebenen unterscheiden. Die folgenden drei Unterkapitel werden sich mit der Reflexion des Erinnerns auf der Handlungsebene, auf der Darstellungsebene, bzw. in der Struktur des Textes und auf der sprachlichen Ebene eines Textes befassen. Dabei ist zu bedenken, dass diese Unterteilung eine künstliche ist und im literarischen Text selbst die Reflexion ebenenübergreifend stattfindet.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 268.

⁸⁷ Ebd., S. 268f.

⁸⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 269.

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Ebd., S. 269.

II.2.b.2.a Gedächtnisreflexion auf der Handlungsebene

Zur inhaltlichen Reflexion von Gedächtnis und Erinnerung ist jede explizite Thematisierung von Prozessen, Funktionen und Problematiken des Gedächtnisses oder des Erinnerns zu zählen. Das sind vor allem die Darstellung von Erinnerungspraktiken und die Thematisierung des Erinnerns und des Gedächtnisses in der Rede des Erzählers oder der Figuren.⁹² Da jeglicher denkbare Aspekt von Erinnerung und Gedächtnis in seiner Darstellung auf der Handlungsebene hierzu gezählt werden kann, ist eine abschließende Auflistung möglicher Formen hier nicht möglich.

Alle Aspekte können aus der Perspektive oder aus der Rede von Erzähler oder Figuren hervorgehen. Sie werden daher in der Diegese entweder gedanklich oder in wörtlicher Rede geäußert. Auch ein unkommentiertes Geschehen kann eine Gedächtnisreflexion darstellen.

Erinnerungskonkurrenzen oder konkurrierende Erinnerungsversionen, die medialen Prozesse und die intermedialen Verweise, die Strukturen von Raum und Zeit, die Überlappung und die Divergenz zwischen Fakt und Fiktion, all dies sind mögliche Aspekte, die auf der Handlungsebene eines Textes zur Reflexion von Gedächtnis führen können. Häufig geht mit der Reflexion das Aufgreifen eines konkreten erinnerbaren Ereignisses einher, wie ich an früherer Stelle schon erwähnt habe.

Zwei Aspekte werde ich im Folgenden noch näher beleuchten, da sie in den Quellen besondere Beachtung fanden: die Rolle der Intermedialität und die des Raumes. So schreibt Birgit Neumann über eine medial begründete Konkurrenz auf der Ebene der Gedächtnisreflexion. Intertextuelle und intermediale Verweise können auf den „wirklichkeitskonstituierenden Charakter von Medien“⁹³ hinweisen, und somit verdeutlichen, dass eine Weitergabe und Reflexion der Vergangenheit nur in Abhängigkeit von Medien überhaupt möglich ist. Ausgehend hiervon böten sich Möglichkeiten der Inszenierung solcher medialer Erinnerungskonkurrenzen um die gültige Version eines Erinnerungskomplexes auch auf der Handlungsebene.⁹⁴

⁹² Vgl. ebd.

⁹³ Neumann, S. 168.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 168f.

Eine Pluralisierung der Perspektiven durch intertextuelle und intermediale Referenzen bringt also neben der sozialen Dimension des Erinnerns Funktionsweisen der materialen Dimension in den Blick und akzentuiert die Bedeutung von Medien für die kollektive Gedächtnisbildung.⁹⁵

Zur Präzisierung möchte ich hier den Begriff Intermedialität mit Irina Rajewsky auf den Typus des intermedialen Bezugs eingrenzen.⁹⁶ Im Gegensatz zu Medienkombination oder Medienwechsel ist dieser gegeben, wenn mit den Mitteln des eigenen Mediums auf Aspekte eines anderen Mediums Bezug genommen wird. Dies kann auf zweierlei Weise geschehen: als „bloße Thematisierung des Altermedialen“⁹⁷ oder als Simulation der medienspezifischen Möglichkeiten des anderen Mediums. Auf die zweite Form wird im folgenden Kapitel zurück zu kommen sein. Als Funktionspotentiale der ersten Form, der „expliziten Systemerwähnung“⁹⁸ eines alternen Mediums in einem Text, beschreibt Rajewsky die Reflexion des Konstrukt- und Fiktionscharakters, der Medialität und Materialität und darüber hinaus auch die Betonung der „mediale[n] Verfaßtheit jedweder Wirklichkeitswahrnehmung und -vermittlung“⁹⁹, also auch der Erinnerung. Eine explizite Systemerwähnung kann auf diese Weise zum Indikator von Gedächtnisreflexion werden.

Raum ist als potentieller Auslöser von Erinnerung, als erinnertes Raum und als verzeitlichter Raum bzw. verräumlichte Zeit von Interesse für die Inszenierung von Erinnerung im literarischen Text. Grundsätzlich müssen zwei Aspekte des Verhältnisses Raum – Erinnerung – Literatur unterschieden werden: einerseits ist der im Text dargestellte Raum als ein mimetisch abgebildeter Raum von lebensweltlichen Räumen zu sehen,¹⁰⁰ andererseits hat der Raum in der Literatur auch eine symbolische Funktion.¹⁰¹ An diesem Punkt setzt das Chronotopos-Modell Michail Bachtins an, das bestimmte raumzeitliche Konstrukte zur Grundlage von Erzähltexten erennt. Hier wird so auch die Verzeitlichung des Raums und die Verräumlichung der Zeit möglich.¹⁰²

⁹⁵ Ebd., S. 169.

⁹⁶ Rajewsky (2004), S. 38.

⁹⁷ Ebd., S. 41.

⁹⁸ Ebd., S. 49.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Vgl. Basseler/ Birke, S. 130.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 131.

¹⁰² Vgl. ebd.

Der Raum kann als Speicher von Erinnerung fungieren, kann aber zugleich auch ein Indikator für die vergangene Zeit sein, wenn der Raum oder das den Raum wahrnehmende Subjekt Veränderungen aufweisen. Diese Aspekte werden hauptsächlich auf der Handlungsebene eines Textes zur Geltung kommen.

II.2.b.2.b Mimesis des Erinnerns

Um Gedächtnisreflexion auf der Darstellungsebene eines literarischen Textes zu untersuchen, muss auf eine narratologische Herangehensweise zurückgegriffen werden. In den erzählerischen Mitteln eines literarischen Textes vermuten Michael Basseler und Dorothee Birke, eine „Mimesis des Erinnerns“ beobachten zu können. Dieses Konzept definieren sie im Sinne Gérard Genettes und Paul Ricœurs folgendermaßen:

Erinnern kann nicht *wirklich* nachgeahmt, sondern es können lediglich verschiedene Erinnerungsprozesse literarisch ‚inszeniert‘ und damit eine Mimesis-Illusion erzeugt werden.¹⁰³

Sie setzen für den zu analysierenden Text zwei Grundstrukturen voraus: erstens muss ein „Zentrum der subjektiven Wahrnehmung“¹⁰⁴ auf Erzähler- oder Figurenebene wahrnehmbar sein, zweitens muss die Erzählung „über mindestens zwei Zeitebenen verfügen.“¹⁰⁵

Verschiedene Bausteine erzähltechnischer Mittel können flexibel zusammenwirken und in verschiedenen Kombinationen und Kontextualisierungen für verschiedene Arten von Erinnerungsprozessen stehen. Je nach Deutlichkeit der Inszenierung ist von einer höheren oder niedrigeren „Erinnerungshaftigkeit“ eines Textes zu sprechen.¹⁰⁶

Zur Beschreibung der Inszenierung von Erinnerungsprozessen, greifen Basseler/ Birke auf die erzähltheoretischen Kategorien Gérard Genettes zurück. Anhand der Zeitstruktur und der Perspektivierung der Erzählung arbeiten die Autoren die für eine Inszenierung von Erinnerung wichtigen analytischen Fragen heraus.

¹⁰³ Ebd., S. 124.

¹⁰⁴ Ebd., S. 125.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

Die Zeitstruktur einer Erzählung kann in Parametern der Ordnung, Dauer und Frequenz von Interesse sein. Das Verhältnis der beiden (oder auch mehr als zwei) Erzählebenen zueinander kann ein erster Indikator für die Erinnerungshaftigkeit eines Textes sein. Dominiert quantitativ die Basiserzählung oder die Analepse? Wie viele Wechsel zwischen den Ebenen gibt es? Ist die Erzählreihenfolge der Analepsen chronologisch – womit der Schwerpunkt der Erinnerungsdarstellung auf der Entwicklung liegt – oder verschachtelt und assoziativ, also prozessorientiert organisiert? Antworten auf diese Fragen können Aufschluss über die Darstellung des Erinnerns in einem literarischen Text geben. Auch das metanarrative Kommentieren des Ebenenwechsels kann die Erinnerungsdarstellung verstärken.¹⁰⁷

Das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit kann ebenfalls eine Rolle spielen. Als Grundlage sind Genettes vier Grundtypen Zeitraffung (Erzählzeit < erz. Zeit), Pause (Erzählzeit > erz. Zeit), Ellipse (Ausparung) und Szene (Erzählzeit = erz. Zeit) zu nennen.¹⁰⁸ Eine nach Basseler/ Birke für die Darstellung von Erinnerung besonders interessante Variante ist die iterative Erzählung, „das Zusammenziehen von Ereignissen, die sich mehr- oder vielfach ähnlich zugetragen haben, zu einem sozusagen typischen oder ‚allgemeinen‘ Ereignis.“¹⁰⁹ Eine besonders elegante Form ist der Pseudo-Iterativ, das fast unmerkliche Hinübergleiten zwischen singulativem und iterativem Erzählen, also die Einbettung spezieller Ereignisse in eine typisierte Erzählung häufig geschehener Abläufe.¹¹⁰

Neben der Struktur der Zeitebenen ist auch die Struktur der Erzählerfigur in den Blick zu nehmen. Eine typische Erzählerfigur für die Vermittlung von Erinnerung ist der intradiegetische Erzähler. In seiner Aufspaltung in ein erlebendes und ein erinnerndes Ich liegt Potential für die Gedächtnisreflexion. Das große Privileg der Fiktion ist es, beide Erzähleraspekte nebeneinander präsentieren zu können.¹¹¹ Die Funktionen können unmerklich ineinander übergehen und sich auch überlagern.¹¹² Auch der Erinnerungsprozess und die Art des Erinnerns können so deutlich gemacht werden. Steht das erlebende

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 126ff.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 128f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 129.

¹¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 137.

¹¹² Vgl. ebd., S. 136.

Ich im Vordergrund, kann von einem „unvermittelten Eintauchen in die Vergangenheit“¹¹³ im Sinne des Vergegenwärtigens und Wiedererlebens die Rede sein. Wenn andererseits die Perspektive des erinnernden/ erzählenden Ich vorherrscht, entsteht eher der Eindruck einer „gezielten Rekonstruktion der eigenen Vergangenheit.“¹¹⁴ Wechsel zwischen den beiden Fokalisierungen können wiederum vom Erzähler kommentiert werden und als metanarrative Kommentare zu gedächtnisreflektorischen Momenten des Textes werden.

Die Kategorie des unzuverlässigen Erzählers wird im Sinne der Erinnerungsliteratur zu einem Spezialfall. Zu unterscheiden sind dabei eine klassische Unzuverlässigkeit, die ausschließlich über sich widersprechende Elemente in einem Text zum Vorschein kommen, von einer vom Erzähler selbst thematisierten Unzuverlässigkeit.

Thematisiert ein Erzähler häufig den Erinnerungsprozess und gesteht sich Erinnerungslücken und retrospektive Sinnstiftung ein, so kann er nicht mehr als unzuverlässiger Erzähler im eigentlichen Sinn gelten, selbst wenn die von ihm geschilderten Ereignisse sich innerhalb oder außerhalb der erzählten Welt widersprechen.¹¹⁵

Aus der Reflexion der eigenen Unzuverlässigkeit im Text resultiert somit ein grundsätzliches Hinterfragen der Unterscheidung zuverlässig – unzuverlässig.¹¹⁶ Dies wiederum kann als ein weiteres Element der Gedächtnisreflexion eingeordnet werden. Auch Birgit Neumann sieht dieses Verfahren als bewusste Inszenierung der Erinnerung als von Grund auf unzuverlässig und als Ergebnis einer Rekonstruktion.¹¹⁷

Die Betonung von verschiedenen Erinnerungsvarianten kann auch über die Erzählsituation ausgedrückt werden. So befindet Neumann für die Darstellung des kollektiven Erinnerns eine aufgesplittete Perspektive für besonders wirksam.

Multiperspektivisch erzählte oder fokalisierte Texte gewähren Einblick in die Erinnerungen mehrerer Erzählinstanzen oder Figuren und können so Funktionsweisen und Probleme der kollektiven Gedächtnisbildung offenbaren.¹¹⁸

¹¹³ Ebd., S. 138.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd., S. 141.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷ Vgl. Neumann, S. 167.

¹¹⁸ Ebd., S. 168.

Die Gedächtnisreflexion durch Multiperspektivität ist von einer Gedächtnisreflexion auf der inhaltlichen Ebene in Erzähler- und Figurenrede zu trennen. Auch wenn inhaltliche und textstrukturelle Reflexion häufig miteinander verbunden sind, ist die Multiperspektivität als implizite Methode der Reflexion anzusehen, während eine Reflexion auf der inhaltlichen Ebene sich explizit mit den Problemen der Erinnerung und des Gedenkens auseinandersetzt.

Wie ich im vorausgegangenen Kapitel schon angedeutet habe, sind auch auf der strukturellen Ebene eines Textes intermediale Bezüge möglich. Hierzu gehören solche Verfahren, die mit den eigenen medienpezifischen Mitteln spezifische Verfahren anderer Medien imitieren, sie somit evozieren. Für das Gelingen eines solchen Vorhabens setzt Irina Rajewsky zwei Voraussetzungen als maßgeblich an:

Voraussetzen ist also zum einen, daß das jeweilige Erzählverfahren in einer dem altermedialen System adäquaten Weise gestaltet ist (Kriterium der ›Mediumsadäquatheit‹). Voraussetzen ist weiter, daß das Verfahren so markiert ist, daß es vom Leser auch als Bezugnahme auf ein bestimmtes System rezipiert wird.¹¹⁹

Diese sogenannte *marker*-Funktion kann die schon oben beschriebene explizite Systemerwähnung übernehmen.¹²⁰

Die Reflexion des Altermedialen bedeutet zugleich auch das Reflektieren des eigenen Mediums:

Auf unseren Gegenstand bezogen bedeutet das, dass in die Beschäftigung mit dem Altermedialen immer auch die Auffassung über das eigene Medium einbezogen wird. Es findet demnach nicht nur ein Nachdenken über die andere Kunst und deren Ausdrucksmöglichkeiten statt, sondern auch über die Eigenschaften der Literatur.¹²¹

Während durch intermediale Bezüge die Reflexion mit dem Schwerpunkt auf der Abgrenzung zu anderen Medien stattfindet, bieten die Möglichkeiten der intertextuellen¹²²

¹¹⁹ Rajewsky (2004), S. 56.

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Poppe, S. 16.

¹²² Auf die Problematik der Abgrenzung von Intertextualität und Intermedialität in Abhängigkeit des verwendeten Textbegriffs macht Irina Rajewsky aufmerksam (vgl. Rajewsky [2004], S. 41). Gerade für die vorliegende Arbeit ist dies von nicht zu vernachlässigender Bedeutung, da im Zusammenhang mit Aleida Assmanns Darlegungen deren erweiterter Textbegriff bereits zur Anwendung gekommen ist (vgl. Kapitel II.1 dieser Arbeit). Die Darlegung der Problematik kann hier nicht erfolgen und somit nur darauf hingewiesen werden, dass ich Rajewskys (doppelt) eingeschränkte Text- und Intertextuali-

Bezüge und des selbstreflexiven Erzählens weitere Varianten der Reflexion des eigenen Mediums.

II.2.b.2.c Gedächtnismetaphorik

„Wer über Erinnerung spricht, [kommt] dabei nicht ohne Metaphern [aus].“¹²³ Und noch existentieller ist das Verhältnis von Metapher und Erinnerung laut Aleida Assmann: Modelle innerhalb der Gedächtnistheorie sind in der Regel mit einer das Modell umschreibenden Metapher für den Gegenstand ausgestattet, so dass diese das Modell nicht nur umschreiben, sondern eigentlich erst erschließen.¹²⁴

Gleichzeitig lässt sich eine Abhängigkeit der Metapherwahl von der Mediengeschichte beobachten.

Denn die Bilder, die von Philosophen, Wissenschaftlern und Künstlern für die Prozesse des Erinnerns und Vergessens gefunden wurden, folgen jeweils den derzeit herrschenden materiellen Aufschreibesystemen und Speichertechnologien.¹²⁵

Die von Harald Weinrich etablierte Unterteilung aller Memoria-Metaphern in solche des künstlichen Gedächtnisses (»Magazin-Metaphern«) und solche eines natürlichen Gedächtnisses, die eher dem Begriff der Erinnerung nahe stehen (»Tafel-Metaphern«), ist für Aleida Assmann nicht ausreichend, da sie beide räumlich konzipiert sind und die Zeitgebundenheit von Erinnerungsvorgängen nicht berücksichtigen.¹²⁶ Ihre Unterteilung kennt eine Dreiteilung der Typen von Metaphern des Gedächtnis-Erinnerung-Komplexes: „Schriftmetaphern“, „Raum-Metaphern“ und „zeitliche Gedächtnis-Metaphern“.

Erinnerung und Gedächtnis seien zudem keine strikt voneinander trennbaren Begriffe, eher sollen sie „als *Begriffspaar*, als komplementäre Aspekte *eines* Zusammenhangs aufgefaßt werden, die in jedem Modell gemeinsam auftauchen.“¹²⁷ Das komplexe Phä-

tätsbegriffe ansetzen möchte. ‚Text‘ meint damit „ausschließlich verbalsprachlich fixierte Texte“ und „Intertextualität“ meint so lediglich den Bezug eines Textes auf einen oder mehrere konkrete Einzeltexte.“ (Rajewsky [2002], S. 60.)

¹²³ A. Assmann, S. 150.

¹²⁴ Vgl. ebd.

¹²⁵ Ebd., S. 149.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 150f.

¹²⁷ Ebd. S. 151.

nomen des Gedächtnisses, besonders im Hinblick auf die beiden Aspekte Erinnerung und Gedächtnis, so Assmann, kann nicht in einer einzigen Metapher vollständig dargestellt sein. „[D]ie Komplexität [...] spiegelt sich [...] erst in den Überlappungen, Verschiebungen und Differenzen der vielen unzureichenden Bilder.“¹²⁸

So seien Schriftmetaphern grundsätzlich weniger geeignet den Aspekt des Erinnerns abzudecken, da Schrift eine dauerhafte Präsenz impliziert. Erinnerung jedoch ist eher mit einem „Wechselverhältnis von Präsenzen und Absenzen“¹²⁹ beschreibbar. Ein adäquates Bild findet Assmann in den Schriftmetaphern „Palimpsest“ (De Quincey) und „Wunderblock“ (Freud).¹³⁰

Raum-Metaphern sind zunächst einmal grundsätzlich fähig, beide Aspekte zu betonen. Dabei unterscheidet Aleida Assmann geordnete und ungeordnete Räume:

Wo der Raum strukturiert und geordnet ist, haben wir es mit Medien, Metaphern und Modellen des Speicherns zu tun. Wo der Raum hingegen als ungeordnet, unübersichtlich und unzugänglich dargestellt wird, können wir von Metaphern und Modellen des Erinnerns sprechen.¹³¹

Als klassische Beispiele der räumlichen Gedächtnismetaphern nennt Aleida Assmann die „Bibliothek“ und den „Ruhmestempel“. In der Bibliothek wird ungefiltert alles zur jederzeitigen Verfügbarkeit aufgenommen, im Ruhmestempel jedoch „herrscht Platzmangel“¹³², daher muss eine Auswahl getroffen werden (Kanonbildung). Der „Dachboden“ wiederum wird als Bild für das Speichergedächtnis gesehen. Was dort liegt, ist vorhanden, wird jedoch im Moment nicht gebraucht.¹³³ Zuletzt ist noch die Metapher des „Ausgrabens“ zu nennen. In diesem Bild, das Assmann in Freuds Bezeichnung des Psychoanalytikers als Archäologen erkennt,¹³⁴ wird die „Unzugänglichkeit und Unverfügbarkeit“¹³⁵ von Erinnerungen betont.

Als Stärke von zeitlichen Gedächtnis-Metaphern sieht Assmann hingegen die Verdeutli-

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd., S. 154.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 154ff.

¹³¹ Ebd., S. 162.

¹³² Ebd., S. 160.

¹³³ Vgl. ebd., S. 160f.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 162.

¹³⁵ Ebd., S. 163.

chung des Aspekts des Erinnerns:

Mit Verstärkung der Zeitkomponenten treten Vergessen, Diskontinuität, Verfall und Rekonstruktion in den Vordergrund. Der Akzent verschiebt sich [...] hin zur prinzipiellen Unverfügbarkeit und Plötzlichkeit von Erinnerungen, die sogar zum Einfallstor für das Neue werden.¹³⁶

Entsprechend der Zeitbezogenheit verwendet sie Verben zur Bestimmung der in diesem Kapitel aufgeführten Metaphern. Es finden sich da beispielsweise „Wiederkäuen“ und „Verdauen“, „Einfrieren“ und „Auftauen“ und „Schlafen“ und „Erwachen“.

Metaphern können in ihrem Wirkungspotential ebenfalls nach Gedächtnisbildung und Gedächtnisreflexion unterschieden werden. Hanne Birk unterteilt Metaphern zu diesem Zweck in zwei mögliche Typen von Metaphern: solche „für“ das Gedächtnis und solche, die im Sinne eines konkreten kulturellen Gedächtnisses arbeiten:

Aufgrund des Verdichtungsphänomens und der Zirkulation der Sprachbilder in den Texten und Diskursen einer Kultur können Metaphern [...] einerseits als Manifestationsformen kollektiver Vorstellungen – Geschichtsbilder, Werte und Normen, Konzepte kollektiver Identität – analysiert werden, und andererseits tragen sie auch zur Tradierung kollektiv relevanter Inhalte und daher zur Konstruktion eben dieser Vorstellungskomplexe bei.¹³⁷

Metaphern, die in Astrid Erlls Begrifflichkeiten der Gedächtnisbildung dienen, fasst Hanne Birk als „Kollektivmetaphern einer Erinnerungskultur“¹³⁸ zusammen und definiert sie als „metaphorische Wendungen [...], in denen Inhalte des kollektiven Gedächtnisses erfaßbar und tradiert werden.“¹³⁹ Gedächtnisreflexion – als „metaphorisch verfaßte Gedächtniskonzepte“¹⁴⁰ – hingegen geschieht in solchen Metaphern, die „als historisch und kulturell variable Sprachbilder Vorstellungen von Gedächtnis bzw. Erinnerung prägnant zum Ausdruck bringen.“¹⁴¹

Aleida Assmanns Auseinandersetzung mit der Metaphorik der Erinnerung wie hier dar-

¹³⁶ Ebd., S. 165.

¹³⁷ Birk, S. 80.

¹³⁸ Ebd., S. 97.

¹³⁹ Ebd., S. 81.

¹⁴⁰ Ebd., S. 92.

¹⁴¹ Ebd., S. 81.

gestellt, bezieht sich auf solche Metaphern, die die Gedächtnismethodik reflektieren, sind also zu den metaphorisch verfassten Gedächtniskonzepten zu zählen.

II.2.c Bildende Kunst als Medium des Erinnerns

Im Gegensatz zur Literaturwissenschaft, die zentrale Kategorien für die Analyse von erinnerungsbezogenen Gegenständen zu etablieren versucht, ist die Kunstwissenschaft eher fokussiert auf die Ansätze einzelner Künstler und auf die themenbezogene Zusammenstellung erinnerungsbezogener Kunstwerke in Ausstellungen oder in Aufsatzsammlungen.¹⁴² Zunächst werde ich einen Überblick über den Erinnerungsdiskurs der Kunstwissenschaft geben und zentrale Überlegungen zusammenfassen.

Ebenso wie die Literaturwissenschaft stützen sich Kunstwissenschaftler auf die Theorien von Jan und Aleida Assmann. Dabei kommen dieselben grundlegenden Argumente zur Sprache, die auch in den Literaturwissenschaften betont werden: Erinnerung wird als soziale Konstruktion verstanden, die aus einer jeweiligen Gegenwart heraus auf die Vergangenheit schaut – als kulturelle Schöpfung (vgl. Kapitel II.2.b).

Die künstlerische Hinwendung zum Themenkreis Erinnerung und Gedächtnis wird parallel zur Erschließung des Themas in den Kulturwissenschaften seit den 1970er Jahren beobachtet.¹⁴³

Diese künstlerische Auseinandersetzung ist zwar jeweils individuell motiviert, aber [...] nicht zu trennen von der breiteren Diskussion um die historische Erinnerung und die gesellschaftlichen Mechanismen des Erinnerns und Vergessens, die seit dieser Zeit in der Öffentlichkeit wie in den Kulturwissenschaften intensiver geführt wird.¹⁴⁴

Die Kunst, wie die Literatur auch, nimmt sich dem außerdisziplinären Gedächtnis-Diskurs an, analysiert ihn, verdichtet ihn durch die disziplinspezifischen Möglichkeiten und

¹⁴² Vgl. beispielsweise die Publikationen *Gedächtnisbilder* (Hrsg. Hemken) und den Katalog *Das Gedächtnis in der Kunst* (Hrsg. Wettengl).

¹⁴³ Vgl. bspw. Wettengl, S. 11 und Hemken (1998), S. 114.

¹⁴⁴ Wettengl, S. 11.

bringt ihn wieder in den disziplinübergreifenden Erinnerungs-Diskurs ein.

Cordula Meier und Kurt Wettengl beobachten bei Künstlern, die sich mit dem Themenkreis Gedächtnis – Erinnerung – Geschichte auseinandersetzen, ein Zurücktreten hinter das Werk.¹⁴⁵ Das beinhaltet auch eine Verweigerung der Übernahme einer moralischen Zeige- oder Überprüfungsinstanz, die in der klassischen Historienmalerei zu finden war.

Mit ihren Werken schreiben die Künstler keine Erinnerung, kein Gedenken, keine Auseinandersetzung vor. Die historische Sinnbildung wird durch die Werke angeregt und den Betrachtern überantwortet.¹⁴⁶

Darin spiegelt sich auch die Auflösung eines stabilen Geschichtsbegriffs, denn es gibt in der Konsequenz so viele Geschichtsversionen wie es Betrachter gibt. Es wird die Auflösung der Idee einer autonomen Geschichte, die aus der Verknüpfung von Fakten besteht, konstatiert. Anstelle dessen werde, so Hemken, eine interferentielle Geschichtsschreibung bevorzugt, die viele parallele interferierende Geschichtsverläufe akzeptiert.

Die künstlerische Erinnerungsarbeit der letzten Jahrzehnte hat auf diese skizzierten Problemzonen der Historiographie indirekt verwiesen. [...] Die Sinnstiftung liegt hierbei in einer Aufforderung zur Reflexion, wenn die Mnemographen verschiedene Ebenen der Form, Verfahren, Medium und Inhalt irritierend und unauflösbar überkreuzen.¹⁴⁷

Aus diesem Grund wird auch die Verwendung des Begriffs der Historienmalerei schwierig, denn dieser konnotiert die wegweisende Funktion eines Bildes in der Sinnbildung von Geschichte. In diesem traditionellen Begriff von Historienmalerei ist der formative Aspekt der Gedächtnisbildung besonders präsent. Genau das gilt aber eben nicht mehr für die künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte seit den 70er Jahren.

Nur schwer läßt sich der Begriff der Historienmalerei in seiner traditionellen Form aufrechterhalten. Nach der Auflösung eines verbindlichen Regelwerks in der Darstellung und Aufgabe der Malerei im allgemeinen und den verschiedenen avantgardistischen Versuchen zur Erneuerung der Kunst besonders seit Beginn des Jahrhunderts hat die Historienmalerei eine Erschütterung ihrer vornehmsten Ziele erlebt: keine Belehrung, keine Verbindlichkeit in der Bildaussage und keine appellative Ansprache an den Betrachter.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Vgl. Meier (2002), S. 43 und Wettengl, S. 14.

¹⁴⁶ Wettengl, S. 14.

¹⁴⁷ Hemken (1998), S. 115.

¹⁴⁸ Ebd., S. 131.

Ein offener Begriff von Geschichte fordert den Betrachter zur Eigeninitiative heraus. Kai-Uwe Hemken schlägt daher alternativ zum Begriff Historienmalerei die Bezeichnung „ästhetische Mnemographie“¹⁴⁹ vor.

Auch in bildkünstlerischen Werken können Gedächtnisbildung und -reflexion nebeneinander stehen, oder, besser gesagt, ineinander greifen. So beobachtet Kurt Wettengl, dass unter Aufgreifen von konkreten Ereignissen strukturelle Aspekte des kollektiven Gedächtnisses thematisiert werden:

Erinnerungsprozesse; die Speicherung von Informationen im Gedächtnis der Dinge; die Funktion der Erinnerung im Sinne der Selbstvergewisserung und Stabilisierung von Identität eines Individuums oder einer Gesellschaft; die Institutionen des kulturellen Gedächtnisses [...]; die stereotype Popularisierung von Historie durch triviale Geschichtsbilder [...].¹⁵⁰

Hemken fasst die Anliegen der künstlerischen Mnemographen – und hiermit sind alle Disziplinen der bildenden Kunst gemeint – in vier zentralen Aspekten zusammen. *Speichern, Erinnern und Vergessen als Verfahren*: In diese Kategorie gehören solche Werke, die die Ästhetisierung von Ordnungsverfahren des Sammelns und Archivierens umsetzen. Zumeist kann man diese Verfahren in Installationen begutachten.¹⁵¹ *Unmittelbarkeit und Autonomie: Geschichtsvisionen*: Hier ordnet Hemken Werke ein, die über einen individuellen Erfahrungshorizont oder über konkrete geschichtliche Ereignisse einen eher emotionalen Zugang zu Geschichte anstreben und andererseits solche, die Geschichte als autonome Größe begreifen.¹⁵² Die *Kritik der Erinnerungspraxis* identifiziert der Kunsthistoriker als grundlegende Tendenz in der mnemographischen Kunst. Sie betrifft besonders Museen, Archive, wissenschaftliche Einrichtungen, Massenmedien und den Umgang mit kollektiven Memorialriten (Denkmäler). Punkt des Anstoßes ist dabei häufig die Institutionalisierung von Erinnerung.

Wertvorstellungen, die mit Erinnerungsprozessen einhergehen, [werden] nicht mehr durch freiwillige Gemeinschaften [...] bestimmt, sondern durch obrigkeitsstaatliche Institutionen.¹⁵³

¹⁴⁹ Ebd., S. 114.

¹⁵⁰ Wettengl, S. 14.

¹⁵¹ Vgl. Hemken (1998), S. 116.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 122.

¹⁵³ Ebd., S. 126.

Gemalte Geschichte: Künstler versuchen eine Erneuerung der Historienmalerei, indem sie ihre Werke ambivalent, irritierend und provokant wirken lassen.¹⁵⁴ Damit unterbinden sie vorgefertigte Sinnstiftung im Bild und verschieben diesen Prozess zwischen Bild und Betrachter.

Die künstlerische Erinnerungsarbeit provoziert durch die Verschränkung der Sinnebenen eine Gleichrangigkeit von Form, Material, Verfahren, Medium und Inhalt, so daß von vorneherein eine verbindliche Wertsetzung verweigert wird.¹⁵⁵

Die Wirkungspotentiale der Gedächtnisbildung und Gedächtnisreflexion sind also auch im künstlerischen Umgang mit Erinnerung und Gedächtnis beobachtet worden. Damit ist eine unerlässliche Grundvoraussetzung erfüllt, anhand derer literarische und künstlerische Verfahren der Erinnerungsarbeit vergleichbar gemacht werden können.

II.2.d Vorgehensweise

In Kapitel II.2.b.2.a-c habe ich, ausgehend von den Ausarbeitungen Astrid Erlls, Birgit Neumanns und des Autorenteam Basseler/ Birke, die Anordnung des gedächtnisreflektorisches Wirkungspotentials eines Erzähltextes auf drei Textebenen verteilt. Anhand dieser Ebenen werde ich in den literarischen Beispielanalysen meine Untersuchungen anordnen.

Jedes besprochene Werk wird zunächst einleitend vorgestellt. Anschließend werden die Strategien der Gedächtnisreflexion auf allen drei beschriebenen Ebenen dargelegt. Die Werke sollen als Beispiele einer Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses im reflexiven Modus vorgestellt werden. Wie in Kapitel II.2.b.2 angedeutet, kann ein Werk verschiedenen Modi der Rhetorik angehören, dies ist sogar wahrscheinlich. In dieser Arbeit werden allerdings nur die Darstellungsverfahren berücksichtigt, die für eine Einordnung in den reflexiven Modus von Bedeutung sind. Für eine weitergehende Darstellung der Verzahnung mit Verfahren der Gedächtnisbildung ist an dieser Stelle kein Platz.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 131.

¹⁵⁵ Ebd., S. 141.

Die sprachliche Ebene der Gedächtnisreflexion wird dabei jeweils auf die Betrachtung einer Metapher beschränkt bleiben. Hier habe ich die Titel der Novelle und des Romans ausgewählt, da sie in beiden Fällen im Text immer wieder aufgenommen werden und somit als „Programm“ des jeweiligen Textes gesehen werden können.

Es stellt sich die Frage nach der Anwendbarkeit dieser Kategorien auf Gemälde. Wie ich im vorangegangenen Kapitel gezeigt habe, ist die Gedächtnisreflexion in zeitgenössischer Kunst nicht nur vorhanden, sie ist geradezu das Movens der Künstler, sich mit dem Gedächtnis oder mit der Geschichte auseinander zu setzen. Bei der Analyse des Bildzyklus‘ von Gerhard Richter werde ich mich auf die Sekundärliteratur zum Werk konzentrieren und dort formulierte Aspekte der Gedächtnisreflexion zusammenfassen um sie anschließend mit den Erkenntnissen aus den Textanalysen zu vergleichen.

III Exemplarische Analysen – Beispiele aus Literatur und Kunst

III.1 Gedächtnisreflexion in Erzähltexten

III.1.a Günter Grass – *Im Krebsgang*

Einleitung. Es sei vorweg genommen, dass die Novelle *Im Krebsgang* in großer Fülle Erinnerungsprozesse sichtbar macht. Sie kann als Paradebeispiel für einen gedächtnisreflexiven Erzähltext gelten und trägt auch zur Gedächtnisbildung bei, indem sie ein konkretes geschichtliches Ereignis in den Mittelpunkt stellt. 2002 erschienen und gewissermaßen an die Danziger Trilogie Grass' anknüpfend, wurde die Novelle laut Elena Wassmann weitestgehend positiv von den Feuilletons aufgenommen.¹⁵⁶

Der 30. Januar 1945, der Tag des Untergang der *Wilhelm Gustloff* wird zum Ankerpunkt für diverse, über mehrere Generationen hinweg und in beiden Richtungen des Zeitstrahls mit dem Ereignis verbundene, öffentliche und private Biografien. Darunter finden sich die Lebensläufe von Wilhelm Gustloff (Namensgeber des Schiffes), David Frankfurter (jüdischer Mörder Wilhelm Gustloffs), Alexander Marinesko (als U-Boot-Kapitän verantwortlich für den Abschuss des Schiffes *Wilhelm Gustloff*), die Geschichte des Schiffes selbst und schließlich die Biografie des Erzählers Pokriefke und seiner Familie. Damit findet eine Parallelführung von kollektivem und persönlichem Erinnern statt. Zwischen den einzelnen Erzählsträngen springt der Erzähler, kommt immer wieder zur Erzählsituation zurück, die ausführlich kommentiert und reflektiert wird. Ein weiterer Handlungsstrang behandelt die Gegenwart: die Sympathien des Sohnes Konny Pokriefke für den Nationalsozialisten Wilhelm Gustloff werden zum Ausgangspunkt einer weiteren Tragödie.

Während der Erzähler „Zeugnis ablegt“, die Biografien miteinander verknüpft und

¹⁵⁶ Vgl. Wassmann, S. 311ff.

gleichzeitig seine eigene Identität erkundet, schreibt er auch an der gegenwärtigen Geschichte mit. Die Recherchen über in der Vergangenheit stattgefundenere Ereignisse decken gleichermaßen Entwicklungen der Gegenwart auf. So ist es der Sohn, der nach der Trennung der Eltern dem Einfluss der Großmutter Tulla erliegt und anstelle des Vaters, der dies immer abgelehnt hat, beginnt, die Geschichte des Schiffsuntergangs zu erarbeiten. Sein Medium ist eine Internetseite namens www.blutzeuge.de, auf der sich über ein Forum der Kontakt zum gleichaltrigen Wolfgang Stremplin ergibt – unter den Decknamen Wilhelm und David. Die Entwicklungen auf der Seite werden parallel zu den anderen Erzählsträngen der Novelle vom Erzähler Pokriefke dargestellt und münden in einem persönlichen Treffen der beiden Jugendlichen, bei dem Konrad Pokriefke sein Gegenüber erschießt. Er geht ins Gefängnis, von wo aus sich schließlich ein besseres Verhältnis zwischen Vater und Sohn entwickelt und eine Umkehr in den ideologischen Vorstellungen des Jungen erfolgt.

Gedächtnisreflexion auf der Handlungsebene. Das Erinnern und die Probleme, die damit verknüpft sind, ist das Hauptthema in Grass' Novelle *Im Krebsgang*. Um das Aufschreiben der Familiengeschichte und um die mit dieser verknüpfte Weltgeschichte dreht sich die Motivation des Erzählens überhaupt. Das Erinnern wird in seinen vielfältigen Facetten explizit thematisiert und ist somit auf der Handlungsebene des Textes stets präsent. Auf einige besonders herausstechende Aspekte möchte ich im Folgenden eingehen.

Die Debatte um den Anteil von Literatur am Gedächtnis-Diskurs wird in der Novelle anhand der Klassifizierung des entstehenden Textes vom Erzähler selbst aufgegriffen. Der Erzähler ist von Beruf Journalist, steht somit also zwar nicht auf der Seite der akademischen Instanzen, andererseits ist er jedoch auch kein Literat. Als Journalist recherchiert er und ist der Wahrheit auf der Spur. Doch bald stellt sich für ihn heraus, dass die Wahrheit zumeist mehrere Versionen hat. Auf das tatsächliche Geschehen kann unwiederbringlich nicht mehr zurückgegriffen werden. Die Unzuverlässigkeit jeglicher Berichterstattung wird deutlich durch sich widersprechende Daten, Augenzeugenaussagen

und Interpretationsversuche.

Neben Internetrecherchen und den Erzählungen der Mutter Tulla stützt sich die Recherche Paul Pokriefkes auf Berichte der Kapitäne und Crew der *Gustloff* und auf verschiedene Publikationen, denen er Informationen zum Untergang des Schiffes entnimmt.

Er muss sich auf die Rede der Augenzeugen verlassen: „Ich kann nur berichten, was von Überlebenden an anderer Stelle als Aussage zitiert worden ist.“¹⁵⁷ Dabei weist er stets auf seine eigene reflektiertere Perspektive hin. So unterscheiden sich auch die informelle Rede der Mutter und der in Auftrag gegebene „Bericht“ des Sohnes in ihrer Sprache:

»Auf die Minute genau als die *Justloff* absoff«, wie Mutter behauptet, oder wie ich sage: Als die *Wilhelm Gustloff* mit dem Bug voran und bei extremer Schlagseite nach backbord hin zugleich sank und kenterte...¹⁵⁸

Es findet sich „eine Streitschrift [...], die der Parteigenosse und Reichsredner Wolfgang Diewerge im Franz Eher Verlag, München, im Jahr 1936 erscheinen ließ.“¹⁵⁹ Dieser, in der das Attentat auf *Gustloff* aus der Perspektive eines Nationalsozialisten beschrieben wird, steht „Emil Ludwigs romanhaft gehalten[e] Schrift »Der Mord in Davos«, die der Erfolgsautor 1936 bei Querido in Amsterdam, dem Verlag der Emigranten, erschienen ließ“¹⁶⁰ gegenüber. Je nach Verfasser wird das Attentat als „feige Mordtat“¹⁶¹ oder als „Kampf Davids gegen Goliath“¹⁶² beschrieben. Damit wird die Aufmerksamkeit drastisch auf die Notwendigkeit einer Perspektive in der Geschichtsschreibung gelenkt und auf die Möglichkeit mehrerer Wertungen.

Ein weiterer Zeitzeuge wird mit dem Überlebenden Heinz Schön, Zahlmeisterassistent der *Gustloff* aufgerufen, der „nach dem Krieg alles zu sammeln und aufzuschreiben [began], was die *Gustloff* in guten und in schlechten Zeiten betraf.“¹⁶³ Seine Veröffentlichungen werden gleichermaßen von Paul und Konny Pokriefke studiert.¹⁶⁴ Zu dessen

¹⁵⁷ Grass, S. 137.

¹⁵⁸ Ebd., S. 145.

¹⁵⁹ Ebd., S. 14.

¹⁶⁰ Ebd., S. 17.

¹⁶¹ Ebd., S. 28.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd., S. 62.

¹⁶⁴ Vgl. ebd.

Sammlung gehören auch Fotos der Matrosen, Marinehelferinnen und zivilen Passagiere der Gustloff.¹⁶⁵

Die Angaben Heinz Schöns werden mit den Erkenntnissen der „englischen Buchautoren Dobson, Miller, Payne“¹⁶⁶ verglichen:

Dabei steht nicht nur bei Schön, sondern auch im Taschenbuchbericht der Engländer Dobson, Miller, Payne, daß am 18. Januar 1945 eisige Kälte herrschte: 18 Grad unter Null.¹⁶⁷

Und auch auf die Berichte der Kapitäne der Gustloff greift Pokriefke zurück; diese jedoch weisen eine Auslassung auf:

Angeblich soll kurz vor dem Angriff von der Brücke des Zielobjekts aus eine Leuchtrakete abgeschossen und sollen Blinksignale gesichtet worden sein; doch dafür gibt es aus deutscher Quelle – den Berichten der deutschen Kapitäne – keine Bestätigung.¹⁶⁸

Der Erzähler konsultiert Quellen unterschiedlicher Herkunft und Perspektive, einige davon existieren tatsächlich, wie die Aufzeichnungen Heinz Schöns und die Publikation von Dobson, Miller, Payne.¹⁶⁹ Der Erzähler schließt aber keine Wertung an. Dem Leser wird ein Panorama an Erinnerung aus verschiedenen Kontexten und Motivationen angeboten, die Sinnstiftung wird im Text selbst nicht abgeschlossen und liegt in der Verantwortung des Lesers, der so auf den perspektiven und subjektiven Charakter von Erinnerung aufmerksam werden kann.

Die auf der Handlungsebene der Novelle für das Zustandekommen der Erzählung verantwortlichen Personen sind drei: der Erzähler selbst, der zur Berichterstattung angetrieben wird von der Figur des „Alten“ und von seiner Mutter Tulla Pokriefke. Der Erzähler wird sowohl in einer öffentlichen als auch in einer privaten Dimension zur Erinnerung „genötigt“. Der Alte wendet sich sozusagen als geschäftlicher Auftraggeber an den Journalisten Pokriefke, der beruflich für die Öffentlichkeit schreibt. Die Mutter jedoch hatte zuvor im privaten Rahmen schon lange den Sohn gedrängt, Aufzeichnungen ihrer

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 125ff.

¹⁶⁶ Ebd., S. 129.

¹⁶⁷ Ebd., S. 115.

¹⁶⁸ Ebd., S. 129.

¹⁶⁹ Vgl. Wassmann, S. 349.

Erinnerungen zu machen. Damit ist eine Verschmelzung der Interessen der öffentlichen und der privaten Sphäre in der Erzählerfigur gegeben. Die Mutter Tulla Pokriefke steht für das kommunikative, persönliche Gedächtnis, der Alte, selbst eine Person des öffentlichen Lebens steht für das kollektive Gedächtnis. Beide bestehen auf der Fortschreibung der Erinnerung in der nächsten Generation. Anhand dieser Konstellation werden bereits zwei Aspekte kollektiver Erinnerung deutlich: die Generationenfrage, also das Übergeben der Verantwortung zu erinnern an die nächste Generation, und die Dringlichkeit des Erinnerns auf zwei verschiedenen Ebenen, nämlich im öffentlichen wie im privaten Diskurs. „Und schon bin ich wieder auf der Spur. Nicht etwa, weil mir der Alte im Nacken sitzt, eher weil Mutter niemals lockergelassen hat.“¹⁷⁰

Seine Geburt zum Zeitpunkt des Unglücks verpflichtet den Erzähler regelrecht zur Niederschrift der Ereignisse. „[D]as Herkommen meiner verkorksten Existenz sei ein einmaliges Ereignis, exemplarisch und deshalb erzählenswert.“¹⁷¹

Der Erzähler Paul Pokriefke wird aufgefordert, als Instrument einer Dynamisierung zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis zu agieren. Seine Widerwilligkeit erklärt sich aus der vormaligen Verdrängung der Geschehnisse aus dem öffentlichen Diskurs.

Aber ich wollte nicht. Mochte doch keiner was davon hören, hier im Westen nicht und im Osten schon gar nicht. Die *Gustloff* und ihre verfluchte Geschichte waren jahrzehntelang tabu, gesamtdeutsch sozusagen.¹⁷²

Im Sinne von Birgit Neumann wird in der Novelle also bisher tabuisierte Erinnerung wieder in das Funktionsgedächtnis eingespeist. Auch dies wird explizit in der Erzählerrede reflektiert.

Alles vergangen, alles verweht! Wer weiß schon, wie dazumal der Leiter der Deutschen Arbeitsfront geheißen hat? Heute werden neben Hitler als einst allmächtige Größen Goebbels, Göring, Heß genannt. [...] Doch wer, außer meinem im Netz turnenden Webmaster, kennt heutzutage Robert Ley?¹⁷³

¹⁷⁰ Grass, S. 31.

¹⁷¹ Ebd., S. 30. Eine genaue Untersuchung des Textes auf die Bezeichnung „Novelle“ hin, hat Elena Wassmann unternommen (siehe Literaturverzeichnis).

¹⁷² Ebd., S. 31.

¹⁷³ Ebd., S. 37f.

Nicht nur innerhalb des Textes, wird das Unglück der *Wilhelm Gustloff* vom Speicher zurück in das Funktionsgedächtnis befördert, gleichermaßen ist die Veröffentlichung der Novelle selbst zu sehen, denn auch für die Leser-Öffentlichkeit wird das Thema hier wieder aufgearbeitet und kann so zur Gedächtnisbildung beitragen. Anders als ein journalistischer Text, kann ein Erzähltext mit dem Etikett „Novelle“ Vergangenheitsversionen freier gestalten.

Indem literarische Äußerungen als vorgängig aufgefasst werden, übernehmen sie gegenüber journalistischen Texten eine entlastende Funktion [...]. Literatur kann unter den Bedingungen einer relativen Unverbindlichkeit und Wirklichkeitsentlastung Vergangenheitsdarstellungen erproben, deren gesellschaftliche und politische Relevanz im journalistischen Bereich benannt wird.¹⁷⁴

Zu Beginn des letzten Viertels der Novelle verabreden sich die beiden Jugendlichen Konny und Wolfgang zu einem persönlichen Treffen. Konny besteht darauf, dieses „an geschichtsträchtiger Stelle“ zu begehen.¹⁷⁵ Gemeint ist die Ruine eines NS-Ehrenmals in Schwerin, wo auch ein Findling mit dem Namen Wilhelm Gustloffs liegt. Diese Information aus dem Netz macht sich der Erzähler zum Anlass, den Ort aufzusuchen. Beschrieben wird über ca. zwei Seiten die Umgebung und der Weg zur Stätte, wo nun eine Jugendherberge Platz gefunden hat. Es schließt sich die Beschreibung des Ortes selbst an, die folgendermaßen endet:

Ich stand noch lange zwischen den bemoosten Granitbrocken, von denen einer sogar restliche Schrift und ein gemeißeltes Runenzeichen bewahrte. Fundsachen, aus welchem Jahrhundert?¹⁷⁶

Der nächste Absatz, durch eine Leerzeile vom vorhergehenden Text getrennt, beginnt mit der Beschreibung dieses Ortes kurz nach Kriegsende. Die Begehung des Ortes auf der Handlungsebene wird also für den Erzähler zum Auslöser der Erinnerung einer bestimmten Episode, die ebenfalls diesen Ort involviert – Tulla ging hier immer Holz suchen.¹⁷⁷ Der Ort fungiert hier als Übergang zwischen Gegenwart und Erinnerung und ist somit als symbolischer Ort zu sehen.

¹⁷⁴ Prinz, S. 193.

¹⁷⁵ Grass, S. 160.

¹⁷⁶ Ebd., S. 163.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 164.

Intermediale Verweise tragen nach Astrid Erll deutlich zur Reflexion über den medialen Rahmen von Erinnerungen bei. In *Im Krebsgang* finden sich zahlreiche Verweise auf verschiedene Medien, die zugleich in ihrer Bedeutung für Erinnerungsprozesse gedeutet werden. Auch deren Potentiale und Grenzen werden ausgelotet. Dazu gehören verschiedene Textmedien, in großem Umfang das Internet, Fotografien, Filme und Denkmäler. Es finden sich sowohl explizite Systemerwähnungen als auch inter- und intramediale Einzelreferenzen.

Das Internet ist ein deutlich repräsentiertes Medium in der Novelle. Die Internetseite des Erzählersohnes Konny Pokriefke beispielsweise wird für den Erzähler zum Ausgangspunkt seiner Recherche und in der Folge zu einer ständigen Begleitung während seines Berichtes.

Anfangs glaubte ich nicht, daß ein von der Geschichte längst abgehaktes Provinznest irgendwen, außer Touristen, anlocken könnte, doch dann wurde der Ausgangsort meiner Story plötzlich im Internet aktuell. [...] Und plötzlich – mit einem Schiffsnamen als Suchwort – hatte ich die richtige Adresse angeklickt: »www.blutzeuge.de«. [...] Seitdem steht fest, wessen Blut zeugen soll.¹⁷⁸

Zunächst ahnt der Vater noch nichts von der Identität des Webmasters. Die Seite wird als Webpräsenz einer „Kameradschaft Schwerin“ beschrieben, die den Sohn der Stadt, Wilhelm Gustloff, als Märtyrer feiert. Die Darstellung der Biografie Gustloffs und des Prozesses gegen den Mörder David Frankfurter wird begleitet von einer Forumdiskussion zwischen den Usern „Wilhelm“ und „David“, die heftig diskutierend Partei für ihre jeweiligen historischen Namensvettern ergreifen. So wird das Internet gar zu einem weiteren Schauplatz der Geschichte.

Es war, als spielte sich dieser Schlagabtausch im Jenseits ab. Dabei ging es irdisch gründlich zu. [...] Während der eine sich propagandistisch verbreitete, etwa kundtat, daß es im Reich zum Zeitpunkt des Prozesses 800 000 Arbeitslose weniger als im Vorjahr gegeben habe, [...] zählte der andere klagend auf, wie viele jüdische Ärzte und Patienten aus Krankenhäusern und Kurorten vertrieben worden seien [...]. So ging es hin und her.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Ebd., S. 8.

¹⁷⁹ Ebd., S. 48.

Bald wird der „Schlagabtausch“ auch auf einer freundschaftlichen Ebene fortgeführt, dann eskaliert er wieder. Es stellt sich später heraus, dass hinter „David“ ebenfalls ein Jugendlicher steckt. Fatalerweise sollen sich ein Mord und ein Prozess an die Internetdiskussionen anschließen. Konny Pokriefke erschießt Wolfgang „David“ Stremplin bei einem persönlichen Treffen und muss sich vor Gericht dafür verantworten.

An der innertextlichen Referenz zwischen historischer Erzählung im Medium Internet mit der Erzählwelt wird so auch gleichzeitig der Einfluss der konstruierten Erinnerung auf die Lebenswelt und auf den allgemeinen Gedächtnisdiskurs kommentiert.

Daneben werden Vergleiche zwischen konkreten medialen Erzeugnissen angestellt, wie beispielsweise zwischen dem Internetauftritt und einem Schwarzweißfilm aus dem Jahr 1959.

Doch mit dem, was am 30. Januar 1945 ab einundzwanzig Uhr sechzehn tatsächlich auf der *Wilhelm Gustloff* geschah, hatten die sich im Cyberspace übertrumpfenden Zahlen wenig zu tun. Eher ist es Frank Wisbar in seinem Schwarzweißfilm »Nacht fiel über Gotenhafen« gelungen, [...] einiges von der Panik einzufangen, die auf allen Decks ausbrach.¹⁸⁰

Anhand von einzelnen Beispielen wird auf die Konkurrenz der Medien im Erinnerungsdiskurs angespielt und somit eine weitere Ebene der Reflexion der eigenen Medialität des Textes aufgerufen.

Gedächtnisreflexion auf der Darstellungsebene. Basseler/ Birke verlangen als Grundvoraussetzungen für eine Mimesis der Erinnerung ein Zentrum der subjektiven Wahrnehmung und eine mindestens aus zwei Ebenen bestehende Zeitstruktur innerhalb des Textes. Beide Voraussetzungen sind in Grass' Text gegeben. Der autodiegetische Erzähler, Journalist Paul Pokriefke, steht mit seiner ganzen Existenz im Mittelpunkt des Geschehens. Er berichtet, aufgefordert von einem namenlosen „Alten“, ehemaliger Dozent des Erzählers, der sich selbst „sich müdegeschrieben hat“,¹⁸¹ vom Untergang der *Wilhelm Gustloff*.

¹⁸⁰ Ebd., S. 135.

¹⁸¹ Ebd., S. 99.

»Warum erst jetzt?« sagte jemand, der nicht ich bin. [...] Noch haben die Wörter Schwierigkeiten mit mir. Jemand, der keine Ausreden mag, nagelt mich auf meinen Beruf fest.¹⁸²

So der Beginn der Novelle.

Die Basiserzählung ist anzusiedeln auf der Ebene der Berichterstattung; von hier aus wird in zahlreichen Analepsen auf die verschiedenen relevanten Erzählungen hingeführt. Sie ist dabei weder über- noch unterrepräsentiert, was Basseler/ Birke als Zeichen für eine hohe Präsenz der Mimesis des Erinnerns deuten.

Die Mimesis des Erinnerns tritt [...] in solchen Texten stärker in den Vordergrund, in denen die Dominanzverhältnisse der Ebenen nicht zu einem der beiden Pole neigen, sondern sich ausgewogener verhalten.¹⁸³

Doch der Erzähler berichtet nicht nur, er reflektiert die Form seiner Darlegung, führt unterschiedliche Versionen der Geschichte an, zerlegt sie und lässt den Leser am Entstehungsprozess des Textes teilhaben.

Die Geschichte des Schiffes und aller mit ihr verwobenen Biografien werden „simultan“ und „antichronologisch“¹⁸⁴ erzählt. Die einzelnen Erzählstränge werden nicht am Stück dargelegt, sondern aufgesplittet. Das bedeutet, dass vom Leser ein hohes Maß an Kombinationsvermögen verlangt wird und ein flexibles Springen zwischen den einzelnen Geschichten erfordert, die teilweise räumlich und zeitlich weit auseinander liegen. Der Titel der Novelle weist bereits auf diese Erzählweise hin. Elena Wassmann fasst sie folgendermaßen zusammen:

Wesentliche Elemente dieser ‚krebssenden‘ Erzählweise sind Erzählabbrüche, collageartige Verschränkungen verschiedener Handlungslinien und -episoden, der Einbezug der Vor- und Nachgeschichte(n), anekdotische Einschübe, Rückverweise, Doppelungen, Sprünge zwischen verschiedenen Zeitebenen und Orten sowie die Mischung ganz unterschiedlicher Sprachebenen und das Nebeneinander verschiedener Quellen und Versionen des Erzählten.¹⁸⁵

¹⁸² Ebd., S. 7.

¹⁸³ Basseler/ Birke, S. 127.

¹⁸⁴ Wassmann, S. 342.

¹⁸⁵ Ebd., S. 344.

Die Übergänge zwischen den Ebenen und den einzelnen Analepsen werden häufig kommentiert. Der Erzähler stoppt sich selbst zuweilen, wenn er „aus Versehen“ Ereignisse in der Erzählung vorzieht oder abzuschweifen droht. Manchmal geschieht eine Abschweifung auch ganz bewusst – nie jedoch ohne Kommentar.

Ich lasse das Schiff jetzt liegen, wo es, von Luftangriffen abgesehen,
einigermaßen sicher lag, und komme im Krebsgang auf mein privates
Unglück zurück.¹⁸⁶

Nach Gérard Genette ist der hier zitierte Übergang zwischen den narrativen Ebenen eine klassische Metalepse.¹⁸⁷ Metalepsen sind wichtige Indikatoren einer Reflexion des Erzählvorgangs. Gleichzeitig wird im obigen Zitat auch die Parallelführung von öffentlicher und privater Geschichte thematisiert.

Birgit Neumann entdeckt eine Häufung von Ich-Erzählungen innerhalb der zeitgenössischen erinnerungsbezogenen literarischen Texte. Die Ich-Erzählung befindet sie als besonders geeignet, um individuelle Erinnerung umzusetzen, während sich für kollektive Erinnerungsakte eine multiperspektivische Erzählstruktur anbietet.¹⁸⁸ Indem der Erzähler Pokriefke als zu einem großen Teil nicht eigenständig Erinnernder auf die Erinnerungen anderer Teilhaber an seiner Geschichte angewiesen ist, finden sich im *Krebsgang* sowohl Multiperspektivität als auch ein homodiegetischer Erzähler.

Für eine weitere Unterteilung setzt Neumann den „Grad der Profilierung der Situation des Erinnerungsabrufes“¹⁸⁹ als entscheidenden Aspekt an. Auf der einen Seite kann dieser sehr weit in den Hintergrund gerückt werden. In *Im Krebsgang* jedoch ist das Gegenteil der Fall. Sehr eindeutig gibt der Erzähler über seine Motivation der Berichterstattung Auskunft.

Die auf der Handlungsebene narrativ elaborierte Lebensgeschichte erscheint in solchen Romanen als ‚work in progress‘. [...] Die individuelle Identität erscheint in solchen Romanen weniger als das Produkt zurückliegender Erfahrungen, sondern vielmehr als ein sich erst im narrativen Prozess herausbildendes Konstrukt, das angesichts der Po-

¹⁸⁶ Grass, S. 88.

¹⁸⁷ Vgl. Genette, S. 167ff.

¹⁸⁸ Vgl. Neumann, S. 164ff.

¹⁸⁹ Neumann, S. 166.

lyvalenz der Vergangenheit doch nur instabil und vorläufig bleibt.¹⁹⁰

Die Identität Pokriefkes ist unsicher und sein Bericht auch ein Suche danach, denn einerseits weiß er nicht, wer sein Vater ist, andererseits kann er nicht endgültig klären, auf welchem Schiff und unter welchen Umständen seine Mutter ihn zur Welt gebracht hat.

Aber das stimmt alles nicht. Mutter lügt. Bin sicher, daß ich nicht auf der *Löwe*...[...] Aber sie will keine Niederkunft auf der *Gustloff*. Lügt sich zwei Matrosen zusammen, die mich in der Kajüte des Maschinenoffiziers abgenabelt haben. [...] Selbst Mutter, die sonst alles mit Bestimmtheit weiß, schwankt in ihrer Meinung und läßt [...] einen weiteren Geburtshelfer aktiv werden: der Kapitän der *Löwe*, Paul Prüfe, soll mich abgenabelt haben.¹⁹¹

Bei Neumann sowie bei Basseler/ Birke wird das Spannungsverhältnis zwischen erinnerndem (erzählendem) und erinnertem (erlebenden) Ich in den Mittelpunkt gerückt.¹⁹² Beim Erzähler Pokriefke steht die Erzählung der eigenen Biografie gleichberechtigt neben den Biografien anderer, die Erinnerung betrifft nicht nur die eigene Geschichte. Ein zentrales Thema der eigenen Biografie ist die ständige Bedrängung durch die Mutter, der Erzähler solle seine Geschichte aufschreiben. In diesen Disput schaltet sich auch der Auftraggeber ein. Aber auch die Identitätsfindung (Geburt und Vatersuche) spielt eine große Rolle.

Bemerkenswert ist das Einfühlungsvermögen des Erzählers in weiter zurück liegende Ereignisse, die er nicht selbst erlebt hat, aber nun, in der intensiven Erinnerungssituation nachempfindet. Anlässlich der Darlegung der Fertigstellung des Schiffes schreibt er sich in die Besichtigungstour für Journalisten ein.

Auch ich [...] hätte als zurückdatierter Journalist wie alle anderen das Maul gehalten. Nur pflichtschuldig staunen durften *wir* von Deck zu Deck. [...] *Ich* sah das geräumige [...] Sonnendeck, sah Duschkabinen und sanitäre Einrichtungen. [...] Staunend sahen *wir* die Festhalle [...]. *Wir* fragten nach den Namen der zeitgenössischen Künstler und machten Notizen.¹⁹³

¹⁹⁰ Ebd., S. 167.

¹⁹¹ Grass, S. 146f.

¹⁹² Vgl. Neumann, S. 166 und Basseler/ Birke, S. 134.

¹⁹³ Grass, S. 58f. (Hervorhebung von mir.)

Basseler/ Birke weisen auf das Potential von literarischen Texten hin, Zeitebenen zu überschreiten. Das hier zitierte Beispiel ist zwar keine Überlagerung der Bewusstseinszustände von erzählendem und erlebendem Ich im klassischen Sinn. Der Erzähler fühlt sich aber in die Situation seiner Berufsgruppe zu einem früheren Zeitpunkt ein, als sei er selbst dabei gewesen. Er relativiert durch das Eingeständnis, dass er selbst nicht anders gehandelt hätte, die Verantwortung seiner zeitversetzten Kollegen.

Bei seinen Recherchen stößt der Erzähler auf sich widersprechende Versionen der Vergangenheit. Als Berichterstatter stellt ihn das vor die Schwierigkeit, entscheiden zu müssen, welcher der Erzählungen er Glauben schenken kann. Doch anstelle einer Entscheidungsfindung wird vielmehr eben diese Unsicherheit in den Mittelpunkt gerückt.

Textstellen wie „So wird, so kann es gewesen sein. So ungefähr ist es gewesen“,¹⁹⁴ oder „Nur die Wetterprognosen schienen unumstritten zu sein“,¹⁹⁵ sehen Basseler/ Birke als thematisierte Unzuverlässigkeit oder Widersprüchlichkeit und als Funktionalisierung derselben.¹⁹⁶ Unzuverlässigkeit im Erzählen bekomme im Zusammenhang mit der Darstellung von Erinnerungsprozessen eine neue Qualität. Das Konzept der Unzuverlässigkeit könne in diesem Fall auch nicht mehr im Sinne eines klassischen unzuverlässigen Erzählers gestützt werden:

Thematisiert ein Erzähler häufig den Erinnerungsprozess und gesteht sich Erinnerungslücken und retrospektive Sinnstiftung ein, so kann er nicht mehr als unzuverlässiger Erzähler im eigentlichen Sinn gelten [...]. Eine besondere Funktion dieses ‚Sonderfalls‘ des unreliable narrator in zeitgenössischen Romanen scheint [...] primär zu sein, die Vorstellung von potenziell uneingeschränkter Zuverlässigkeit zu hinterfragen und damit das Konzept einer dichotomen Unterscheidung ‚zuverlässig-unzuverlässig‘ zu unterminieren.¹⁹⁷

Aus einer so gestalteten Erzählung resultiert also eine „erhöhte Erinnerungshaftigkeit“.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Ebd., S. 101.

¹⁹⁵ Ebd., S. 121.

¹⁹⁶ Vgl. Basseler/ Birke, S. 141.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd.

Die Art des entstehenden Textes ist ein weiterer Unsicherheitsfaktor. Es ist nicht entschieden, und für diesen Erzähler auch nicht entscheidend, ob er dokumentarisch oder fiktional zu werten sei. Der alte Auftraggeber sieht jedenfalls literarisches Potential in diesem Text: „Er sagt, mein Bericht habe das Zeug zur Novelle. Eine literarische Einschätzung, die mich nicht kümmern kann. Ich berichte nur.“¹⁹⁹ Für den Erzähler mag diese Unterscheidung nicht von Bedeutung sein. Sie ist es jedoch für den Leser, der den Text ausdrücklich als Novelle liest. Zum einen ist dieser Hinweis selbstreflexiv und deutet auf ein mediales Bewusstsein hin, zum anderen wird dadurch vorgeschlagen, dass die Grenze zwischen einem journalistischen und einem literarischen Text nicht unbedingt deutlich zu ziehen sein muss. Dies wirkt sich wiederum auf die Referenzialität aus, die in einem fiktionalen Text offener gestaltet sein darf.

Ein weiteres Beispiel für den selbstreflexiven Charakter des Textes ist der Verweis auf Grass' Roman *Hundejahre* zu Beginn des vierten Kapitels. Der Auftraggeber erklärt dem Erzähler den Grund für dessen Existenz:

Er und kein anderer hätte deshalb von allem, was das Schiff angehe [...] berichten [...] müssen. Gleich nach dem Erscheinen des Wälzers »Hundejahre« sei ihm diese Stoffmasse auferlegt worden. [...] Leider, sagte er, sei ihm dergleichen nicht von der Hand gegangen. [...] Ersatzweise habe er mich zwar nicht erfunden, aber nach langer Suche auf den Listen der Überlebenden [...] entdeckt. Als Person von eher dürftigem Profil, sei ich dennoch prädestiniert: geboren, während das Schiff sank.²⁰⁰

Gleichzeitig ist dies natürlich auch als intertextueller Verweis zu sehen. Intertextuelle Verweise und selbstreflexives Erzählen machen ebenso wie die im vorangegangenen Kapitel beschriebenen intermedialen Bezüge auf die Medialität des Textes und somit auf die Medialität des Erinnerns aufmerksam.

¹⁹⁹ Grass, S. 123.

²⁰⁰ Ebd., S. 77f.

Der Krebsgang als Metapher für den Erinnerungsprozess. Der namensgebende Krebsgang wird im Verlauf der Novelle mehrfach wieder aufgerufen.²⁰¹ Direkt auf den ersten Seiten heißt es:

Aber noch weiß ich nicht, ob, wie gelernt, erst das eine, dann das andere und danach dieser oder jener Lebenslauf abgespult werden soll oder ob ich der Zeit eher schrägläufig in die Quere kommen muß, etwa nach Art der Krebse, die den Rückwärtsgang seitlich ausscheidend vortäuschen, doch ziemlich schnell vorankommen.²⁰²

Der Krebsgang ist in erster Linie eine Metapher für den in der Novelle praktizierten Erzählvorgang (s.o.). Ihm entgegen stehen eine lineare Erzählweise und eine zyklische, die, so Elena Wassmann, von den Figuren des Alten und Tulla vertreten werden.²⁰³

[D]as bewusste Ineinander von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft [...] soll den Konstruktcharakter von Geschichte betonen und den fiktionalen Charakter jeder Chronologie enthüllen.²⁰⁴

Der Krebsgang kann also nicht als Metapher für das Gedächtnis an sich gesehen werden, sondern zielt eher auf die Verbildlichung eines gewollten, geplanten und rekonstruktiven Erinnerungsvorganges. Er betont zum einen die zeitliche Ebene, hat aber auch eine räumliche Komponente, im Sinne des Abschreiten eines Erinnerungsraumes. Ein Speicherungs- oder Archivierungsvorgang ist nicht berücksichtigt, damit auch keine Festschreibung. Betont wird implizit auch die Notwendigkeit des stetigen Abschreitens der Erinnerung.

Einordnung. In Günter Grass' Novelle *Im Krebsgang* finden sich auf inhaltlicher wie auf struktureller Ebene Inszenierungen von Gedächtnisprozessen. Verschiedene Ansätze konnten zur Analyse herangezogen werden, wie Aleida Assmanns Konzept von Speicher- und Funktionsgedächtnis, der narratologische Ansatz einer Mimesis des Erinnerns vom Autoren-Duo Basseler/ Birke und die medial fokussierte Methode Astrid Erlls.

Es konnte eine große Varietät an gedächtnisreflektierenden Verfahren festgestellt werden, wie die Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen im persönlichen und offiziell-

²⁰¹ Der Krebsgang ist an fünf Stellen erwähnt: im Titel, im Text auf den Seiten 8, 88, 107, 176.

²⁰² Grass, S. 8f.

²⁰³ Vgl. Wassmann, S. 343.

²⁰⁴ Ebd.

len Diskurs, die Verweise auf den medialen Charakter von Erinnerung und eine ausgeprägte Reflexion des Erinnerungsprozesses über die ausgiebigen Wechsel zwischen den Erzählebenen. Weitere zentrale Aspekte stellen die Metapher des Krebsganges und die Thematisierung der Dynamik zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis dar.

Auf allen Ebenen des Textes sind Strategien zur Reflexion von Erinnerung zu finden. Das macht, wie ich eingangs schon erwähnt habe, *Im Krebsgang* zu einem Paradebeispiel für den reflexiven Modus einer Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses.

III.1.b Uwe Timm – *Halbschatten*

Einleitung. Uwe Timms 2008 erschienener Roman *Halbschatten* schließt eine Romantrilogie ab, die mit den Romanen *Johannisnacht* (1996) und *ROT* (2001) begonnen hatte.²⁰⁵ Anhand der kurzen Biografie einer jungen deutschen Fliegerin schreitet Timm in diesem Roman Aspekte der deutschen Geschichte ab. Die Rahmenerzählung des Romans ist auf dem Invalidenfriedhof in Berlin angelegt, einem geschichtsträchtigen Ort. Der Erzähler trifft dort auf seinen Stadtführer. Gemeinsam wandern sie über den Friedhof und hören den Stimmen der Toten zu, auf der Suche nach der „wahren Geschichte“ der Flugpionierin Marga von Etzdorf, deren Grab sich ebenfalls hier befindet. 25-jährig hat sie sich in Aleppo erschossen. Die Gründe dafür sind unklar. Aus verschiedenen Perspektiven – den Stimmen der anderen dort Begrabenen – wird ihre Geschichte erzählt und kommentiert. Viele Persönlichkeiten sind historische Figuren, einige sind fiktiv ergänzt.

Die Figuren des Romans – ob historisch oder fiktiv – sind miteinander verflochten. Ihr „Geflecht von Rede und Gegenrede“²⁰⁶ macht die Struktur des Romans aus. Die Figuren erzählen von sich und von den Anderen, ergänzen und korrigieren sich in der Darstellung der anderen Figuren und in der Beschreibung der eigenen Persönlichkeit.

Marga von Etzdorf beschreibt in der zentralen Erzählung des Textes eine besondere

²⁰⁵ Vgl. Video „Uwe Timm über seinen neuen Roman *Halbschatten*.“

²⁰⁶ Kilb, S. 73.

Nacht in Hiroshima. Am Ziel eines Rekordversuchs angekommen – als erste Frau will sie alleine von Europa nach Japan fliegen, was ihr auch gelingt – lernt sie den deutschen Diplomaten Christian von Dahlem (fiktiv) kennen. Er bietet ihr die Hälfte seines Zimmers als Unterkunft an und sie verbringen die Nacht redend. Während Marga von Etzdorf sich offensichtlich sehr zu ihm hingezogen fühlt, erwidert von Dahlem diese Gefühle nicht. Sie lässt sich, deutet der Text an, von ihm schließlich in Waffenschmuggel verwickeln und soll schließlich auch bei ihrer letzten Bruchlandung in Aleppo eine Lieferung an Bord gehabt haben.²⁰⁷

In diese Erzählung, die am häufigsten von dem ebenfalls fiktiven Schauspieler Anton Miller unterbrochen und kommentiert wird, streuen die anderen Friedhofs-„Bewohner“ ihre Kommentare, die die dargestellten Ereignisse nicht immer direkt betreffen. Es entsteht ein Gewirr von Stimmen, nicht immer leicht einzuordnen, das der Autor Timm mit der Form eines Oratoriums verglichen haben soll.²⁰⁸

Patrick Bahners sieht *Halbschatten* als historischen Roman, „der stellenweise einen dokumentarischen Anspruch erheben kann“²⁰⁹, nicht zuletzt aufgrund der zitierten Berichte des Auswärtigen Amtes zur Besteigung des Fujiyamas und über den Tod Marga von Etzdorfs.²¹⁰

Gedächtnisreflexion auf der Handlungsebene. Das Erinnern und die Geschichtsschreibung sind als Themen in Timms Text nicht so explizit vorhanden, wie in Grass' Novelle. Dazu tragen einige Grundvoraussetzungen bei, die im Sujet zu suchen sind. Der Erzähler ist nicht persönlich in die Geschichte verstrickt, er ist ein Interessierter, kein direkt Involvierter. Das Erinnern und der Erinnerungsvorgang selbst werden nicht zum Thema. Die Motivation des Erzählers, den Friedhof aufzusuchen und sich von einem Kundigen führen zu lassen, wird bereits auf den ersten Seiten des Textes beschrieben, aber es scheint zunächst keinen tieferen Beweggrund zu geben als die Neugier und den Forscherdrang. Nachdem „der Graue“ das erste Mal die Fliegerin Marga von Etzdorf erwähnt, antwortet der Erzähler:

²⁰⁷ Vgl. Timm, S. 80.

²⁰⁸ Vgl. Bahners.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Timm, S. 270.

Ja, sage ich, sie sei der Grund, warum ich hierhergekommen bin. Ich hatte vermutet, sie sei abgestürzt, las dann aber, sie habe sich nach einer Bruchlandung in Syrien, in Aleppo, erschossen. Das weckte meine Neugier. Eine Frau, eine Fünfundzwanzigjährige, erschießt sich nicht wegen einer Bruchlandung, dachte ich.²¹¹

Das Erinnern wird also nicht aus einer Identitätssuche heraus aufgenommen, sondern aus einer viel allgemeineren Haltung heraus.

Der Friedhof als Schauplatz dieser Erzählung ist schon der erste Hinweis auf die zu erwartende Gedächtnisreflexion im Text. Der Friedhof ist ein Ort des Erinnerns, wer auf den Friedhof geht, tut dies, um zu gedenken. Der Invalidenfriedhof ist bei Timm kein beliebig gewählter Schauplatz einer Geschichte – er regt die Geschichte an, durch ihn existiert die Geschichte, wird die multiperspektivisch aufgebaute Erzählung möglich. „An diesem Ort [...] liegt die deutsche, liegt die preußische Geschichte begraben, jedenfalls die militärische.“²¹²

Alles hat sich hier versammelt, die Schlachtenlenker, die Helden der Lüfte, die Widerstandskämpfer, Reaktionäre und Reformen, Demokraten und Nazis.²¹³

Mit dem Handlungsschauplatz Invaliden-Friedhof wird die konsequente Darstellung einer Erinnerungspraxis vollzogen, die implizit den ganzen Text bestimmt. Der Leser kann der Friedhofssituation jeweils nur in den einzelnen Erinnerungspassagen der untergeordneten Erzählungen entfliehen. Er befindet sich also konstant entweder am Erinnerungsort oder in der erzählten Erinnerung selbst. Weitergeführt wird dies in den Passagen über die Geschichte des Friedhofs: auch der Ort selbst hat eine bewegte Geschichte, eine Biografie.²¹⁴ Eingeweiht 1748 in Zusammenhang mit dem Bau des Invalidenhauses,²¹⁵ wird er zum Schauplatz der Geschichte des Dritten Reiches und der deutschen Teilung.²¹⁶

²¹¹ Ebd., S. 10.

²¹² Ebd., S. 9.

²¹³ Ebd., S. 73.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 73f. und 89f.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 89.

²¹⁶ Vgl. Kilb, S. 73f.

Ende April, also ein paar Tage vor Kriegsende, hat die Gestapo noch Widerstandskämpfer erschossen. Die Leichen lagen in den Trümmern und wurden Tage später hier begraben, hinten an der Ziegelmauer [...]. Und an dem Tag, als Berlin kapitulierte, am 2. Mai, hat eine Gruppe SS-Soldaten [...] versucht, von hier Richtung Westen aufzubrechen. [...] Nach dem Bau der Mauer [...] wurde hier der erste Flüchtling erschossen. [...] Nach der Wende wurde die Mauer abgerissen, jetzt ist, zu Füßen von Marga von Etzdorf, ein Stück der Mauer wieder aufgebaut worden.²¹⁷

Der Graue, Friedhofsführer des Ich-Erzählers, kennt den Ort, kennt die Stimmen, kennt die Geschichten und führt den Schützling durch das Totenreich. Die Toten sprechen selbst und der Graue ergänzt, kommentiert und erklärt für den Geführten und für den Leser. Maïke Albath vergleicht ihn anhand dieser Funktionen und Eigenschaften mit Dantes Vergil in der *Divina Commedia*.²¹⁸ Sie wandeln gemeinsam über den Friedhof und hören den Stimmen der Toten zu. Mit Wissen und Erfahrung im Totenreich steht der Graue dem Erzähler zur Verfügung und hilft, die Eindrücke einzuordnen.

Explizit thematisiert werden Probleme und Prozesse des Erinnerens insbesondere im Gespräch zwischen dem Grauen und dem Erzähler. Beispielsweise erörtern sie die Frage der Verantwortung für das Erinnern bei den Nachkriegsgeborenen. Der Graue erfragt das Geburtsjahr seines Gastes und schließt daraus auf ein ungewöhnlich starkes Interesse für die Zeit des Zweiten Weltkrieges im Vergleich zu anderen Angehörigen seiner Generation.

Was für ein Ballast, sagt der Graue. Was für ein Gerümpel tragen Sie da noch mit sich herum. Für Ihren Jahrgang eher ungewöhnlich. Die meisten, die mich begleiten, sind, wie gesagt, ratlos. Das hier sagt ihnen immer weniger und den Jüngeren gar nichts mehr.²¹⁹

Die meisten anderen gingen im Gegensatz zu ihm „taub und dumm“²²⁰ über diesen Ort, so der Graue einige Seiten zuvor, als erstmals sich eine Stimme aus den Gräbern ungefragt an die Friedhofswanderer wendet.

Der Erinnerungsprozess besteht für die Stimmen des Friedhofs in einer ständigen festgeschriebenen Wiederholung, die, so der Graue, in der Konsequenz eine Einebnung her-

²¹⁷ Timm, S. 73f.

²¹⁸ Vgl. Albath. Ebenso Andreas Kilb, S. 73.

²¹⁹ Timm, S. 30.

²²⁰ Ebd., S. 27.

beiführt.

Es ist immer wieder dasselbe. Das ist die Hölle. Alles ist für immer fest und getan. Die ewige Gegenwart ist unerträglich. Keine Schuld und keine Vergebung. [...] [D]a sich hier nur alles wiederholen, nichts ändern kann, gibt es kein Gut, kein Böse. Hier ist alles gleich. Die von Bomben Getroffenen, die in den Kellern Verbrannten, die erschossenen Häftlinge. Die Opfer und ihre Mörder.²²¹

Betont wird in diesem Monolog die Unauflösbarkeit einer subjektiven Perspektive. An diese Episode schließt aus gedächtnisreflektorischer Sicht ein weiterer Dialog zwischen dem Grauen und dem Erzähler an. Denn auch andere Perspektiven, andere Erzählungen sind möglich:

Es gibt hier kein Wäre. Dieser Ort kennt keine Möglichkeitsform./ Aber es gibt doch einen anderen Teil der Geschichte./ Ja. Dann müssen Sie zum Jüdischen Friedhof gehen, wo Moses Mendelssohn liegt, oder zum Dorotheenstädtischen Friedhof. Er ist gar nicht so weit entfernt von hier. Dort finden Sie Hegel, Fichte und Brecht. Aber wir sind doch auf Ihren Wunsch hier, wegen dieser Frau.²²²

Die Perspektive wird also bewusst eingenommen und sie muss eingenommen werden. Es ist im Zusammenwirken dieser beiden Textabschnitte gleichermaßen die Unausweichlichkeit und die freiwillige Entscheidung einer Perspektivierung formuliert. Eine Perspektive wird eingenommen, doch es ist möglich, sie bewusst einzunehmen und damit zu reflektieren. Neben diesen beiden expliziten Erwähnungen des Dilemmas kann auch die Existenz der namenlosen oder anonymen Stimmen als Inszenierung dessen gedeutet werden. Eine von ihnen berichtet ganze drei Seiten lang von der Vertreibung aus den Ostgebieten, von der Odyssee in Treckwagen über die Dörfer.

Die erzählt von denen dort hinten. Liegt alles durcheinander. Die meisten unbekannt. Was so gefunden wurde, als die Kämpfe aufhörten, auf den Straßen, in den Parks, an den Brücken.²²³

Intermediale Bezüge sind in *Halbschatten* insbesondere auf der strukturellen Ebene zu finden, doch auch als explizite Erwähnungen in Form von intermedialen Einzelreferen-

²²¹ Ebd., S. 75.

²²² Ebd., S. 113f. Mit Schrägstrichen kennzeichne ich in den Zitaten Absätze, die im Schriftbild zur Kennzeichnung einer neuen Stimme eingesetzt werden.

²²³ Ebd., S. 180.

zen sind sie vorhanden. Gerade zu bildender Kunst, Architektur und Musik findet man Verweise. Eine besonders deutliche Gedächtnisreflexion findet sich in einem Monolog des Grauen, der Adolph Menzels Gemälde „Friedrich der Große hält eine Ansprache an seine Generäle vor der Schlacht von Leuthen“ beschreibt. Sie sei hier stellvertretend beschrieben. Der Graue sieht einen Bruch in dem Gemälde, der sich aus den folgenden Textabschnitten ableiten lässt:

Das Interessante an dem Bild ist, dass Menzel, der ja zur Glorifizierung des Königs beigetragen hat, dieses Bild nicht vollendet hat. Es zeigt unbemalte Flächen, Grundierungsfarben, Bleistiftzeichnungen, aber noch interessanter, Menzel hat es zerstört, auch zerstören lassen, Frauen, die bei ihm Modell standen, durften es zerkratzen. [...] Es ist vielleicht das beste Bild Menzels, besser als die anderen seiner Historienbilder, [...]. Menzel hat das Kriegerische anekdotisch verklärt, in nuancierter Bewegung und in ganz erstaunlichen Farben, zugegeben. Aber in diesem Bild, dieser Ansprache Friedrichs an seine Generäle, wird die Ahnung des Schreckens deutlich, der in der Rationalität des Plans liegt. Etwas Ungeheuerliches geht von dem Bild aus.²²⁴

Der Bruch betrifft das Verhältnis zwischen Menzels anderen Historienbildern und diesem. Während in anderen Werken eine Verklärung des Krieges geschieht, mache Menzel sie in diesem Bild rückgängig, erkläre sie für ungültig, indem er Leerstellen lässt. Das Unfertige, nicht Festgeschriebene, noch Offene wird von der Figur des Grauen als Ideal dargestellt, wenn es zur Darstellung geschichtlicher Ereignisse kommt. Es sei „vielleicht das beste Bild Menzels“ (siehe Zitat).

Gedächtnisreflexion auf der Darstellungsebene. Die vielen Erzählungen zweiter Ebene prägen den Charakter dieses Romans. Verschiedene Stimmen wechseln sich ab, lassen sich nicht ausreden, widersprechen sich. Das Erinnern hat sich mit der einen Perspektive, mit der einen Erzählung nicht erledigt. Es gibt keine endgültige Version, jede Erzählung hat ihre feinen Eigenheiten, ihre ganz bestimmte Wahrnehmung der Dinge. Uwe Timm treibt die Mehrstimmigkeit in *Halbschatten* fast über den Punkt des Distinguierbaren hinaus. Nicht jede Stimme auf dem Friedhof hat einen Namen, manchmal wird es auch schwer zu unterscheiden, wer gerade tatsächlich spricht. Diese Herangehensweise macht jedoch die Unübersichtlichkeit und die Subjektivität nur noch deutli-

²²⁴ Ebd., S. 109f.

cher wahrnehmbar.

Unterschieden werden müssen zum einen die unterschiedlichen Stimmen, zum anderen die unterschiedlichen Erzählsituationen. Die Basiserzählung findet auf dem Invalidenfriedhof in Berlin statt, an ihr sind zwei der Diegese entsprechend lebendige Personen beteiligt, nämlich der Graue und der Ich-Erzähler. Die Erzählsituation wird auf den ersten Seiten geschildert.

Der Kanal, die Steinböschung, zertretenes Gras, ein Weg, asphaltiert, dahinter der kleine, gärtnerisch gepflegte Bereich, alte Grabsteine, viele durch Einschüsse und Bombensplitter beschädigt, weiter hinten Wildnis, Unkraut, hohes Gras, Disteln. Früher war der Friedhof militärisches Sperrgebiet. [...] Ein Mann um die fünfzig, hager, das Haar schon grau, ein schmales Gesicht, asketische Falten um Mund und Nase. [...] Der Graue hustet, und man sieht ihm an, dass er friert. Es war eine Führung, allein für mich. Er war mir als Kenner des Ortes empfohlen worden.²²⁵

In den Dialog der beiden Figuren mischen sich nun die Stimmen aus der Totenwelt, derjenigen, die auf dem Invalidenfriedhof begraben sind. Die meisten dieser Stimmen, derer Ulrich Greiner 25 gezählt hat,²²⁶ kommentieren, mischen sich ungefragt ein. Dabei sind sie nicht nur „Füllmaterial“, sondern wollen selbst auch ihre Geschichte erzählen.²²⁷

Die zentrale Gestalt des Romans ist Marga von Etzdorf. Um sie gruppieren sich drei fiktive Figuren, Christian von Dahlem, Anton Miller und dessen Geliebte Fräulein Erpenbeck, auch „die Unberührbare“ genannt. „Diese drei Figuren stellen die Verbindung her zwischen dem Leben der Fliegerin und dem Panorama der deutschen Geschichte.“²²⁸

Zwei größere und kontinuierlichere Erzählstränge werden durch die Figuren Marga von Etzdorf und Anton Miller bereit gestellt. Durch die angebundenen Geschichten weiterer Erzähler auf dem Friedhof, wird das Bild der Marga von Etzdorf komplexer. Doch nicht nur sie ist Gegenstand der Erinnerungen, auch Anton Miller wird beschrieben, beispielsweise von seiner ehemaligen Geliebten und von einem namenlosen Dichter.²²⁹

²²⁵ Ebd., S. 7, 8, 9.

²²⁶ Vgl. Greiner.

²²⁷ Vgl. Kilb, S. 73.

²²⁸ Ebd., S. 72.

²²⁹ Vgl. Timm, S. 57.

Weniger als Anton Miller geht die Figur der Marga von Etdorf auf die Kommentare, Fragen und Erzählungen der anderen „Friedhofsbewohner“ oder aber der Friedhofsbesucher ein. Sie scheint in ihrer Erinnerung versunken, erzählt ruhig und bestimmt ihre Geschichte.²³⁰ Als Grund für ihren Selbstmord gibt sie Stolz und Würde an. „Die Größe in der Selbstbestimmung.“²³¹ Anton Miller und Fräulein Erpenbeck hingegen sind in das Gespräch der anderen verwickelt. Sie streiten mit ihnen und sprechen den Leser an.²³² Doch wenn es um seine eigene Reputation geht, bleibt auch Anton Miller stumm. Durch die Erzählung der Unberührbaren als Betrüger seiner Frau angeklagt, antwortet er, auf die Frage des Erzählers, was er davon halte, schlicht: „Ich kann mich nicht erinnern.“²³³

In Rezensionen wird *Halbschatten* in die Nähe der Kunstformen des Dramas,²³⁴ des Hörspiels,²³⁵ des Requiems²³⁶ gebracht – und auch der Autor selbst soll seinen Roman mit einem Oratorium²³⁷ verglichen haben. Mit Darstellungsformen also, die (unter anderem) auditiv funktionieren. Gemeinsam und der schriftlich erfassten Literatur voraus haben sie damit die Möglichkeit einer Struktur, die die Gleichzeitigkeit verschiedener Stimmen erlaubt. Die Stimmen prägen den Roman. Das Urteil der Rezensenten kann im Sinne eines intermedialen Bezugs gedeutet werden. Dieser Bezug findet nicht explizit statt, er betrifft die Textstruktur und kann demnach mit Irina Rajewsky als „Systemerwähnung qua Transposition“²³⁸ identifiziert werden. Dem Leser ist, „als-ob“ er einem Hörspiel oder Oratorium beiwohnt. Zur Evokation dieses Eindrucks trägt einerseits die Quantität der Stimmen bei, andererseits auch deren Präsentation. Diese geht meist ohne Einleitung vonstatten. Verschiedene Stimmen sind durch Absätze gekennzeichnet, doch dem Leser kann die Zugehörigkeit der Stimme in vielen Fällen erst nach einigen Zeilen klar werden. Erzählungen werden unterbrochen und an anderer Stelle wieder aufgenommen und nicht selten gibt es Zwischenrufe vom Typ „Wer redet denn da?“²³⁹ oder „Die-

²³⁰ Vgl. ebd., z.B. S. 68ff.

²³¹ Ebd., S. 245.

²³² Vgl. Kilb, S. 72f.

²³³ Timm, S. 171.

²³⁴ Vgl. Schaible.

²³⁵ Vgl. Steinert.

²³⁶ Vgl. Greiner.

²³⁷ Vgl. Bahners.

²³⁸ Vgl. Rajewsky (2002), S. 83f.

²³⁹ Timm, S. 93.

ser Possenreißer, dieser Scharlatan. Was hat der hier zu suchen?“²⁴⁰ Die Stimmen auf dem Friedhof streiten auch zuweilen:

Kann man dieses verkommene Maul nicht stopfen, ruft eine Stimme./ Und aus der Ferne hört man leise: Aber meine Herren Offiziere, wäre es nicht möglich, etwas lauter zu reden? Ich höre schlecht./ Die Akten müssen gerettet werden. Ich gehe voran./ Ich bin überglücklich vor Ihro Majestät getanzt zu haben./ Je voudrais bien vous baisier./ Was ist das für ein Schweinekerl./ Einer vom Planungsamt. Wehrmacht./ Völlig verkommen. Für solche Leute haben wir unser Leben hingegeben./ Wenn ich das schon höre – hingegeben. Als ob man gefragt worden wäre. Verdun, sage ich, Hackepeter./ Aas./ Schnauze!²⁴¹

Dies als Beispiel für die teils unüberblickbare Stimmenflut, die den Eindruck eines unkontrollierten Chaos erweckt, eines Durcheinanderredens. Implizit aufgerufen wird hier natürlich auch das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. „Ja, sagt der Graue, auch Stimmen sind Erlebtes.“²⁴²

Die evozierte Auditivität hat noch eine weitere Funktion im Sinne eines gedächtnisreflexiven Gedanken. Sie dient als Tor zwischen Geschichte und Gegenwart, wie bei Grass die Ortsbegehung (s.o.).

Hören Sie das Stampfen?/ Ja, sagt der Graue, dort drüben werden Stahlpfeiler in den Boden gerammt, dort wird der Hauptbahnhof gebaut./ Das ist ein anderes Stampfen. Wie von Stiefeln. Knobelbecher? Wie beim Parademarsch? Nein, schneller, weit schneller, ein rhythmisches Stampfen. Auf einem Holzboden.²⁴³

Für den Leser wird hier der Eindruck einer Überblendung vom Geräusch der Baustelle über ein Stampfen von Stiefeln auf einem Holzboden bis hin zum Applaus des Publikum in einem Saal. Die Vergegenwärtigung der Vergangenheit geschieht anhand einer Überblendung der Geräuschkulissen. Das Stampfen wird direkt nach dieser Episode auch von den anderen Stimmen des Friedhofs thematisiert und wird so als Stichwort aufgenommen: „Die stampfen, stampfen in ihren Knobelbechern.“²⁴⁴ oder „Im Saal

²⁴⁰ Ebd., S. 39.

²⁴¹ Ebd., S. 107f.

²⁴² Ebd., S. 94.

²⁴³ Ebd., S. 37f.

²⁴⁴ Ebd., S. 38.

stampften sie, wollten die Tänzerinnen sehen, keinen Mann.“²⁴⁵ So schließen die Stimmen ihre eigenen Erinnerungen an das Stampfen an.

In dem zuletzt beschriebenen Beispiel ist im Gegensatz zum gesamttextlich evozierten auditiven Eindruck im strengen Sinne kein intermedialer Bezug zu sehen. Trotzdem verstärkt die explizite Erwähnung des Geräusches das generelle auditive Moment des Textes.

Dem Ich-Erzähler geht es, konfrontiert mit den vielen durcheinander redenden Stimmen auf dem Friedhof nicht viel anders als möglicherweise dem Leser. Die Orientierung innerhalb dieses Stimmengewirrs fällt schwer.

Dieses Stimmengewirr, was hat das mit dieser Frau zu tun, mit der Pilotin?/ Warten Sie ein wenig. Es wird sich entwirren. Ein wenig Geduld.²⁴⁶

Dieser Beruhigungsversuch des Grauen geht nicht nur an sein Gegenüber innerhalb des Textes, sondern gleichermaßen an den Leser, der sich nicht zu diesem frühen Zeitpunkt schon entmutigen lassen soll. Es ist eine Aufforderung zum Weiterlesen. Als potentielle Überschreitung der Grenze zwischen Innen und Außen des Textes und auch auf die Struktur der Vielstimmigkeit bezogen, kann dies als selbstreflexiver Kommentar auf den konkreten vorliegenden Text gewertet werden.

Nicht nur auf die mündliche Überlieferung der auf dem Friedhof Ruhenden stützt sich der Roman. Schriftliche Berichte werden eingeflochten, im Schriftbild kursiv vom Rest des Textes abgesetzt. Dabei stechen insbesondere zwei Berichte heraus, die – so Timm in seiner „Nachschrift“ zum Text²⁴⁷ – aus den Akten des Auswärtigen Amtes entnommen sind. Der Bericht des deutschen Konsuls in Beirut über den Tod Marga von Etzdorfs wird vom Grauen in mehreren Abschnitten vorgelesen und begleitet so den Leser während der ganzen Lektüre.

²⁴⁵ Ebd., S. 39.

²⁴⁶ Ebd., S. 34.

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 270.

Ich habe diesen Bericht in den Akten des Auswärtigen Amtes gefunden und mir kopieren lassen, sagt der Graue. Es ist der Bericht, der unmittelbar nach ihrem Tod vom deutschen Konsul in Beirut geschrieben wurde.²⁴⁸

Der erste Abschnitt (55f.) erzählt von der Bruchlandung und Ankunft der Fliegerin, der nächste Abschnitt (79f.) berichtet von der Absendung eines Telegramms der Etdorf und von ihrem Tod durch zwei Schüsse 23 Minuten nach der Landung, ein nächster Abschnitt (187f.) legt die Auffundsituation der Leiche dar und schildert die nächsten Handlungsschritte der anwesenden Personen und schließlich (237) wird noch die Obduktion im Beisein des Konsuls beschrieben.

Ein weiterer Bericht stammt aus der Feder eines japanischen Botschaftsmitarbeiters, der auf dem Invalidenfriedhof liegt und neben dem Bericht über die Fuji-Besteigung von Etdorf bei ihrem Japan-Besuch²⁴⁹ auch über den Text verteilt sechs verschiedene Haikus zum Stimmenwirrwarr auf dem Friedhof beiträgt.²⁵⁰

Er war Dolmetscher. Er hat den Text übersetzt, damals, als sie in Japan war. [...] Wurde von einer Garbe aus der Maschinenpistole getroffen, als er den Rotarmisten, die in das Stadtzentrum eingedrungen waren, den Eintritt in die Botschaft verwehren wollte. [...] Und jetzt liegt er hier. Keiner versteht ihn, eben nur das, was er für sie damals aus der japanischen Zeitung übersetzt hat.²⁵¹

Sein Bericht wird durch Zwischenrufe der anderen Stimmen gestört, sie wollen dem „Japsen“²⁵² nicht zuhören müssen.

Weiterhin lassen sich ein Bericht über Ewald von Kleist²⁵³ finden, vorgelesen vom Grauen, mit der Begründung: „So wie er lebte und starb, könnte auch er hier liegen“,²⁵⁴ und die Berichte zweier anonymen Stimmen über die Vertreibung aus den Ostgebieten.²⁵⁵

²⁴⁸ Ebd., S. 56.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 153-55 und 158.

²⁵⁰ Die Haikus sind im Text im Original in lateinischer Schrift wiedergegeben, ihre Übersetzungen sind in der Nachschrift nachzulesen. Haikus im Text: S. 39, 67, 75, 76, 153 und 166, 197. Übersetzungen auf S. 269f.

²⁵¹ Timm, S. 153.

²⁵² Ebd., S. 155.

²⁵³ Vgl. ebd., S. 111-113.

²⁵⁴ Ebd., S. 111.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 178-180 und 198ff.

Die Einflechtung tatsächlich existierender historischer Dokumente – Uwe Timm greift nicht das erste Mal zu dieser Darstellungsform²⁵⁶ – und deren Markierung und Quellenangabe in einer Nachschrift ist, ebenso wie das gemischt fiktive und historische Figurenrepertoire und der Verweis auf den Autor im Text,²⁵⁷ ein weiteres Mittel, den Roman in einen engeren Bezug zur historisch dokumentierten Geschichte zu rücken. In *Halbschatten*, so Andreas Kilb, habe diese Vorgehensweise den größten Einfluss auf die Form des Textes.²⁵⁸ Einen Rezensenten brachte dies zur Beschreibung des Romans als „historische[n] Roman, der stellenweise einen dokumentarischen Anspruch erheben kann.“²⁵⁹

Der ständige Wechsel der Perspektive und derjenige zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit erzieht den Leser in diesem Text zur Aufmerksamkeit. Wer sagt, beziehungsweise schreibt was? Was ist ein alberner Kommentar, was ein offizieller Bericht? Welchen Quellen darf man Glauben schenken – im Sinne einer Wahrheit innerhalb des Textes? Gibt es ein richtig oder falsch? Der Text lässt die Fragen sich im Leser treffen. Und dann: „Und die Moral von der Geschichte?/ Gibt’s nicht.“²⁶⁰

Der Halbschatten als eine nicht zu umgehende Bedingung des Erinnerns. Auch in *Halbschatten* kann der Titel des Romans als Metapher für einen Aspekt des Gedächtnisses gesehen werden. Das Schlüsselzitat findet sich in einem Monolog des Grauen:

Die früher geredet haben, reden weiter, die nichts gesagt haben, schweigen weiter, und die nichts zu sagen hatten, haben später auch nichts zu sagen. Keine Änderungen mehr, alles fest und gleich. [...] Hier ist nichts korrigierbar. Im Licht ist Bewegung. Das Vorher, das Nachher, das Jetzt, die Wahlmöglichkeit. Hier ist alles wahllos. Wir können ein wenig auswählen, vielleicht ein wenig Licht bringen, einen Halbschatten, ein Zwielflicht. Nichts ist ganz klar, kaum beugen wir uns über das Geschehene, werfen wir unseren Schatten darauf. Sie wissen, wie verzerrt der sein kann.²⁶¹

²⁵⁶ Vgl. Kilb, S. 74.

²⁵⁷ Vgl. Timm, S. 30 u. 93f. Vgl. Kilb, S. 76ff.

²⁵⁸ Vgl. ebd.

²⁵⁹ Vgl. Bahners.

²⁶⁰ Timm, S. 245.

²⁶¹ Ebd., S. 171.

„Halbschatten“ beschreibt die Grenzen der Möglichkeiten bei der Einschätzung von Vergangenheit und geht auf verschiedene Problematiken des Vorgangs ein. Die Notwendigkeit des „Auswählens“ aus einer Masse von Stimmen ist das erste Problem. Andere Stimmen sind bereits verstummt. Welchen Stimmen schreibt man Glaubhaftigkeit zu? Doch schon die Zeugnisse, die Erzählungen erscheinen durch ihre Subjektivität im „Zwielicht“. Schließlich wird auch die eigene Perspektive des Betrachters noch einen weiteren „Schatten“ darauf werfen und die Erkenntnisse „verzerren“. Wenn die Vergangenheit also im Dunkeln liegt, können die Erinnerung und das Gedächtnis daraus einen Halbschatten machen, nicht mehr, aber auch nicht weniger. „Jede Erzählung, auch die aufrichtigste, heißt das, verzerrt ihren Gegenstand, indem sie ihn zur Erscheinung bringt.“²⁶²

Weniger also auf einer zeitlichen oder räumlichen Basis aufgebaut, als vielmehr eine generelle Konstitution beschreibend, bietet das Bild des Halbschattens für das Erinnertere keine Lösung an, sondern illustriert – wie auch der Text selbst anhand seiner Struktur und seiner Vielstimmigkeit – eine Bedingung, derer man sich als Erinnernder (ob privat oder öffentlich) stets gewahr sein sollte.

Einordnung. In Uwe Timms Roman *Halbschatten* sind auf allen Ebenen des Textes Potentiale der Gedächtnisreflexion zu finden. Auf der Handlungsebene werden Aspekte wie Erinnerungsort und Erinnerungspraxis im Schauplatz des Friedhofs vergegenwärtigt, das Bewusstsein einer Perspektivität und Subjektivität der Erinnerung und der Geschichte geweckt, die Frage des Generationenwechsels wird angesprochen und der Anteil der Künste am Erinnerungsdiskurs gewürdigt.

Als stärkstes Element sehe ich in diesem Text die Struktur, die die explizit erwähnten Problematiken des Erinnerungsprozesses reflektiert, aber stärker als solche expliziten Erwähnungen dem Leser Gelegenheit gibt, verwirrt zu sein, nachzufragen: die vielen Stimmen, die achronologisch erzählten Geschichten. Nur langsam fügen sich für den Leser die Bilder und Geschichten der Figuren und der Ereignisse zusammen, je aus mehreren Perspektiven. Er muss selbst entscheiden, wie die einzelnen Elemente zu wer-

²⁶² Kilb, S. 75.

ten sind und trotzdem ist am Ende nichts verbürgt, nichts sicher. Der Leseprozess wird zum Konstruktionsprozess. Die Vielfalt der angeführten Zeugnisse zwischen öffentlich und privat, mündlich und schriftlich oder fiktiv und dokumentarisch tragen zu dieser Vielfalt noch bei.

Die Metapher des Halbschattens, der eine unumgängliche Bedingung der Erinnerungsarbeit reflektiert, steht in dieser Konzeption folgerichtig als Titel über dem Text.

„So könnte es gewesen sein, sagt der Graue. Es ist spät geworden. Sie müssen jetzt gehen. Winterzeit. Das Tor wird gleich geschlossen.“²⁶³

²⁶³ Timm, S. 267. Ende des Romans.

III.2 Gedächtnisreflexion in der Malerei – ein Versuch

Gerhard Richter – 18. Oktober 1977

Einleitung. Gerhard Richters Zyklus *18. Oktober 1977*²⁶⁴ entstand im Jahr 1988 und besteht aus 15 Bildern (alle Öl auf Leinwand) unterschiedlicher Formate im Stil der Fotomalerei. Der Titel verweist auf den Todestag dreier in Stuttgart-Stammheim inhaftierter Terroristen der Rote-Armee-Fraktion, die nach der Befreiung der entführten Lufthansa-Maschine in Mogadischu am 17. Oktober 1977 in ihren Zellen tot aufgefunden wurden: Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe. Die Bilder beschränken sich nicht auf eine Darstellung der Ereignisse dieses Tages, sondern nehmen auch weitere Figuren der Gruppe, Ulrike Meinhof und Holger Meins, in den Blick. Meins war bereits 1974 an den Folgen eines Hungerstreiks und Meinhof 1976 durch Selbstmord gestorben.

Der Zyklus rief eine Vielzahl an Stimmen aus Presse, Politik und Kunstwissenschaft hervor und wurde in der Öffentlichkeit kontrovers diskutiert.²⁶⁵ Als Betrachter ist eine Annäherung an die Bilder von mehreren Ausgangspunkten möglich²⁶⁶ und so verhält es sich auch mit der analytischen Erschließung. So müssen einerseits die dargestellten Motive in ihrer Herkunft und Zusammenstellung befragt werden, andererseits die malerische Umsetzung. Daraus ergeben sich vielfältige Spannungsfelder, denen der Betrachter ausgesetzt wird. Allem voran muss in jedem Fall eine Beschreibung der Bilder, ihrer Herstellung und ihrer Zusammenstellung gehen.

Alle Bilder des Zyklus sind malerische Umsetzungen real existierender Fotos, die mehrheitlich aus der Presseberichterstattung oder einer polizeilichen Verwendung stammen.²⁶⁷ Die Ausnahme bildet das *Jugendbildnis*, das auf ein Privatfoto zurückgeht.²⁶⁸ Wie auch bei vorangegangenen fotomalerischen Arbeiten übertrug Richter die Motive per Linienrastersystem und mit Hilfe eines Projektors auf die Leinwände und malte sie

²⁶⁴ Die Bilder des Zyklus' können auf der offiziellen Homepage Gerhard Richters angesehen werden. (Quellenangabe siehe Literaturverzeichnis).

²⁶⁵ Vgl. Hemken (1998), S. 9.

²⁶⁶ Vgl. Henatsch, S. 9.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 35.

²⁶⁸ Vgl. Hemken (1998), S. 64 und S. 172f.

zunächst detailgetreu auf. Anschließend verwischte er die Konturen,²⁶⁹ so dass der Anschein eines verwackelten, schlecht belichteten oder schlecht entwickelten Fotos entsteht, der sich bei genauerem Hinsehen als Übermalung identifizieren lässt. Der erste Schritt in der Arbeit an diesem Zyklus kam jedoch der Auswahl der umzusetzenden Motive zu.²⁷⁰ Sie entstammen Richters über mehrere Jahrzehnte angelegtem „Atlas“, „der ihm als Anregungs- und Vorlagenvorrat für seine Malerei dient.“²⁷¹

Von Gerhard Richter selbst gibt es keine ordnende Reihenfolge der einzelnen Gemälde innerhalb des Zyklus. Somit unterscheiden sich auch die Hängungen in den unterschiedlichen Ausstellungen des Zyklus‘ voneinander.²⁷² Meine Reihenfolge bei der Beschreibung nimmt zunächst die Personendarstellungen, dann die Darstellungen von Räumen und Gegenständen und schließlich die Ereignisdarstellungen in den Blick. Die Zuordnung der Bildinhalte ist anhand der Verwischungen in der Maltechnik und des Verzichts der genauen Benennung im Titel nicht unbedingt problemlos möglich,²⁷³ und soll es auch nicht sein.²⁷⁴ In meinen Bildbeschreibungen gehe ich jedoch von einer bereits vorgenommenen Identifizierung aus.

Jugendbildnis zeigt ein Portrait der jungen Ulrike Meinhof, das von allen Bildern die deutlichsten Konturen aufweist. Die leichten Verwischungen wirken wie ein vor die abgemalte Person gehängter Schleier. Neben der geringeren Verwischung hebt sich auch das Motiv von den anderen Bildern ab, in seiner Privatheit – motivisch und in der Herkunft der Vorlage – und in seiner Datierbarkeit – es liegt mit Abstand vor den anderen dargestellten Ereignissen.²⁷⁵

Das Triptychon *Tote* besteht aus drei unterschiedlich großen Ansichten der tot daliegenden Ulrike Meinhof, an deren Hals sich deutliche Male der Strangulation abzeichnen. Das Motiv ist in allen drei Umsetzungen identisch, jedoch ändern sich mit dem immer kleiner werdenden Format einerseits geringfügig der Bildausschnitt und andererseits der

²⁶⁹ Hemken (1998), S. 64 und Henatsch, S. 33-36.

²⁷⁰ Vgl. Henatsch, S. 35.

²⁷¹ Ebd., S. 33.

²⁷² Vgl. ebd., S. 8f.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 8.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 33.

²⁷⁵ Vgl. Hemken (1998), S. 173.

Grad der Verwischung und die Skala der Farbwerte. Das größte der Bilder ist am deutlichsten und am kontrastreichsten, während mit abnehmender Größe die dargestellte Figur im Bild zu versinken scheint.²⁷⁶

Das zweite Triptychon des Zyklus, *Gegenüberstellung 1*, *Gegenüberstellung 2* und *Gegenüberstellung 3* zeigt Gudrun Ensslin in Dreiviertelansicht, fast frontal und seitlich, wodurch während der Betrachtung in dieser Reihenfolge der Effekt einer Bewegung eintritt. Hier sind die Verwischungen in ihrer Ausführung stärker im ersten und dritten Bild, während die Frontalansicht etwas deutlichere Konturen aufweist.²⁷⁷

Erschossener 1 und *Erschossener 2* sind zwei perspektivisch leicht unterschiedliche Ansichten des erschossenen Andreas Baader. Sie weisen deutliche Unterschiede in der Konturenschärfe und der Kontrastreife auf.

Zwei der Bilder gewähren Einblick in Zellen des Stammheimer Gefängnisses. *Erhängte* zeigt Gudrun Ensslin, in ihrer Zelle am Fenstergitter hängend, in starken Verwischungen. Hauptsächlich durch den Titel wird der Betrachter auf das Sujet des Bildes hingewiesen, der Körper ist nur schemenhaft zu erkennen, während die Struktur des Gitterfensters, an dem er hängt, deutlich wahrnehmbar ist.

Die gleichformatig dargestellte *Zelle* zeigt Baaders Gefängniswohnraum, doch es werden nicht, wie bei Bildern von Gefängniszellen üblich, Bett und Toilette in den Fokus genommen, hier ist der Blick auf einen Kleiderständer und ein Bücherregal gerichtet. Die Verwischungen sind grob in vertikaler Ausrichtung ausgeführt.²⁷⁸

Der dargestellte *Plattenspieler*, als einzige Darstellung eines einzelnen Gegenstandes, sticht wiederum motivisch aus dem Zyklus heraus. Der Plattenspieler nimmt deshalb eine besondere Bedeutung ein, da er die versteckte Pistole für Andreas Baader beinhaltet haben soll.²⁷⁹

Auf *Festnahme 1* und *Festnahme 2* sind zwei Szenen der Verhaftung Holger Meins‘ im Hinterhof eines Wohnhauses zu sehen, ins Auge fällt insbesondere der Panzer, der zu seiner Festnahme anrückt und das Haus, das einen Großteil der Leinwandfläche ein-

²⁷⁶ Vgl. Henatsch, S. 76.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 76f.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 83.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 79.

nimmt. Holger Meins ist in beiden Umsetzungen nur schwer auszumachen. In beiden Bildern sind grobe Verwischungen in horizontaler Linie deutlich sichtbar.²⁸⁰ Zudem hat die zweite Ausführung eine kleinere Farbskala aufzuweisen.

Beerdigung schließlich, als größtes Bild des Zyklus, zeigt drei Särge, die durch eine große Ansammlung teilnehmender Menschen getragen werden und stellt die aufmerksam von der Öffentlichkeit beachtete Beerdigung Baaders, Ensslins und Rapses dar.

Martin Henatsch beschreibt das künstlerische Gesamtkonzept Gerhard Richters, als eines, das auf Stilvielfalt angelegt ist.²⁸¹ Das heißt in Richters Fall das Aufheben einer ideologischen Unterscheidung, nämlich der zwischen abstrakter und gegenständlicher Kunst.²⁸² So findet man in Richters Werk beides, einerseits abstrakte und andererseits fotomalerische Gemälde. Die beiden Stile stehen sich in dieser Gesamtkonzeption komplementär gegenüber.²⁸³ Henatsch deutet dies als Richters Statement, sich keiner Ideologie unterordnen zu wollen, sondern das Kategorische an sich abzulehnen. Ebenso wie die Bestimmung figürlicher Kunst als ideologiebehaftet, sei die kategorische Abkehr von derselben als ideologisch einzustufen.²⁸⁴

Die Demarche, zu der er als Maler greift, spricht gegen die kategorische Aussage: denn die Botschaft, die das Werk auf stilistischer Ebene vorträgt, besteht nicht zuletzt darin, dass in den Augen Richters keine letzte Entscheidung getroffen werden kann. [...] Der bewusst labile Stil, könnte man sagen, entwapfnet grundsätzlich jede Rechthaberei. Nicht nur die ästhetische, auch die moralische. Es kann auch inhaltlich kein Entweder-Oder geben.²⁸⁵

In seiner Monographie über Richters Bilderzyklus zum 18. Oktober 1977 diagnostiziert Kai-Uwe Hemken in diesem Werk einen Aspekt der Gedächtnisreflexion:

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 80f.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 67.

²⁸² Vgl. ebd., S. 56.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 63.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 58.

²⁸⁵ Spies, S. 142f.

Richters Blick auf die Historie ist [...] nicht nur auf das geschichtliche Ereignis fixiert, sondern gleichermaßen auf die *Bedingung der Möglichkeit des Erinnerns* auf dem Felde der Kunst.²⁸⁶

Im Folgenden werde ich versuchen, die bereits aufgedeckten Aspekte der Gedächtnisarbeit im Werk Richters im Sinne eines Potentials der Gedächtnisreflexion zu beschreiben.

Strategien der Gedächtnisreflexion in den 15 Bildern des Zyklus' 18. Oktober 1977.

Die dargestellten Motive des Zyklus lassen sich, wie ich bereits erwähnte, zurückführen auf Fotografien, die Gerhard Richter in seinem „Atlas“-Projekt gesammelt hatte. Somit ist in jedem Foto eine intermediale Einzelreferenz gegeben, denn die gemalten Bilder wiederholen und bearbeiten Inhalte eines anderen Mediums, der Fotografie.

Einige Photos lagen bei mir über Jahre, wie etwas Unerledigtes. [...] Also, das Material, die ganzen Photos liegen sehr lange und werden wieder und wieder angesehen, und dann fängt man irgendwo an, und die Auswahl wird immer kleiner, die Auswahl der Photos, die malbar sein könnten.²⁸⁷

Der Prozess des Auswählens gehört zur Konzeption des Zyklus‘ dazu und äußert sich in einer Beschränkung einer großen Auswahl,²⁸⁸ die einerseits mit einer Art Bestimmung vor sich geht – die ausgewählten Fotos haben sich unter den immer wieder angesehenen durchgesetzt –, andererseits aber auch mit einer Art Zufälligkeit – denn es hätte auch das danebenliegende Foto treffen können. Die nicht ausgewählten Fotos werden so durch die vorliegenden ausgewählten Bilder automatisch miterinnert.²⁸⁹ In der Konzeption des Zyklus‘ wird somit die Problematik reflektiert, stets nur eine Auswahl des zur Verfügung stehenden Materials verarbeiten zu können.

Gerhard Richter verfügte für den Bildzyklus, dass er nur als Ganzes gezeigt und auch nicht zum Objekt des Kunstmarktes werden dürfe.²⁹⁰ Das hat zum einen Aussagekraft für eine optionale narrative Struktur, die sich nur über die Gesamtbetrachtung des Zy-

²⁸⁶ Hemken (1998), S. 141.

²⁸⁷ Richter/ Thorn-Prikker, S. 127.

²⁸⁸ Vgl. Storck, S. 12.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Vgl. Richter/ Thorn-Prikker, S. 135.

klus' erschließen kann, zum anderen stellt sich die Frage der intendierten Funktion der Bilder für die Öffentlichkeit, der sie laut Richter nur in Museen präsentiert werden sollten.²⁹¹

Eine vorgegebene chronologische Anordnung der Bilder des Zyklus gibt es von Gerhard Richter nicht.²⁹² Ebenso wenig lässt sich eine kausale Verbindung zwischen den Inhalten der einzelnen Bilder ausmachen.²⁹³ Es ist sozusagen keine Erzählreihenfolge vorge-schrieben. Lediglich im Triptychon *Gegenüberstellung* und in der Bildfolge *Festnahme I* und *2* lassen sich zeitliche Ebenen oder Abfolgen feststellen.

Auch die Bildtitel der einzelnen Gemälde lassen keine Einordnung zu. Die dargestellten Personen und Ereignisse werden angedeutet, aber nicht zugeordnet.

Richter [...] [vermeidet] bewusst eine narrative Struktur, denn sie birgt die Gefahr, dass die komplexen geschichtlichen Ereignisse in eine homogene mythische Erzählung gepreßt werden. Am Ende würde sogar der Blick auf Ursachen und Kausalzusammenhänge der Handlungen versperrt sein, denn durch die Homogenität der Erzählung könnte [...] die Geschichte zur Natur werden, d.h. zum Mythos erwachsen.²⁹⁴

Die Mythisierung soll jedoch vermieden werden, und somit verweigert Richter die Rekonstruktion von Geschichte, stellt im Gegensatz ihre Fragmentarität in den Vordergrund.²⁹⁵ Die Verantwortung einer Sinnzuschreibung liegt somit beim Betrachter.

Innerhalb des Zyklus lassen sich dennoch auch Zusammengehörigkeiten einzelner Bilder feststellen, wie die beiden Triptychen (s.o.) und die beiden Doppeldarstellungen des *Erschossenen* und der *Festnahme*. Hemken deutet die Serialität der Bilder als Ausdruck einer Ratlosigkeit über die Darstellbarkeit der Motive:

Es scheint, als habe Richter nach einer adäquaten Bildfassung gesucht und bewußt nicht gefunden. Gerade die Parallelität beinahe identischer Motivfassungen benennt die Unmöglichkeit einer bildmäßigen, »optimalen« Wiedergabe dieser Situation.²⁹⁶

²⁹¹ Vgl. Ebd.

²⁹² Vgl. bspw. Hemken (1998), S. 79; Storck, S. 13; Henatsch, S. 8.

²⁹³ Vgl. Henatsch, S. 8.

²⁹⁴ Hemken (1998), S. 79f.

²⁹⁵ Vgl. Henatsch, S. 9.

²⁹⁶ Hemken (1998), S. 86.

Gleichzeitig kann dies aber auch als Teil der Reflexion des Mediums Fotografie gesehen werden. Die Abfolge der drei Ausführungen von Gegenüberstellung erwecken den Eindruck von Serienaufnahmen. Aus dem Rückbezug auf die Fotografie lassen sich jedoch noch mehr Bezugfelder erschließen.

Die Fotomalereien Richters sind gemalt, imitieren jedoch das Erscheinungsbild von Fotografien, das heißt sie ahmen mit den Mitteln der Malerei die Fotografie nach. Demnach haben wir es hier mit intermedialen Bezügen (vgl. Rajewsky) zu tun. Dabei fallen mehrere Typen ineinander. Da die Bilder auf tatsächlich existierende Fotografien zurück gehen, können wir von intermedialen Einzelreferenzen sprechen, gleichzeitig ist aber auch eine explizite Systemreferenz zur Fotografie gegeben. Und schließlich besteht die Möglichkeit, dass der Betrachter die Bilder zunächst für Fotografien hält und sie erst bei näherem Hinsehen als Malerei erkennt. Demnach könnte auch von einer Transposition die Rede sein, da der von Rajewsky so bezeichnete „Als-ob“-Effekt eintritt (s.o.).

Hemken und Henatsch sehen in der Verknüpfung von geschichtlichem Ereignis und Fotomalerei bei Richter mehrere für den Aspekt der Gedächtnisreflexion bedeutende Diskurse angesprochen. Die „malerische Aneignung der Fotografie“²⁹⁷ reflektiert einerseits die Konkurrenz der Medien Fotografie und Malerei als Dokumentatoren von Geschichte. So bedeutete die Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert für die Malerei den Verlust der gesellschaftlichen Funktion als primäres Bildmedium.²⁹⁸

Mit der im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit bildlicher Vorlagen offensichtlich sinnlos gewordenen, altertümlich handwerklichen Übertragung auf eine Leinwand macht Richter auf den zunehmenden Ersatz unserer Lebenswelt durch ihre technischen Surrogate und Abbildungen aufmerksam. Seine Fotomalereien knüpfen an die Bildwelt der Massenmedien an, ebenso wie diese geben sie vor, Realität zu imitieren. Indem die Malerei das abgebildete Objekt jedoch als nachgeahmt, als Bild nämlich, vorführt, distanziert sie sich zugleich von diesem und zerstört dessen Illusionskraft.²⁹⁹

²⁹⁷ Germer, S. 51.

²⁹⁸ Vgl. ebd.

²⁹⁹ Henatsch, S. 62.

Die Instrumentalisierung der Fotografien (sofern in einem massenmedialen Kontext bereit gestellt), die bereits aus einem bestimmten Interesse heraus publiziert werden, nämlich der Überführung und Mythisierung der Terroristen und der massenhaften Verbreitung, wird dadurch offengelegt.³⁰⁰ Gleichmaßen wird so auf die medialen Rahmen der Geschichtsvermittlung verwiesen.³⁰¹

Die Fotografien, so unleserlich sie an manchen Stellen durch Richters Verwischungen geworden sind, bleiben als solche doch immer als Ausgangspunkt einer malerischen Reflexion erkennbar.³⁰² Die zunächst wahrgenommen geglaubte Unmittelbarkeit durch den fotografischen Darstellungsmodus verflüchtigt sich und wird durch die Verwischung, durch die als unvollkommen wahrgenommene Unschärfe wieder annulliert.

Denn, ausgehend von alltäglicher Wahrnehmung beurteilen wir Unschärfe als Beeinträchtigung und Trübung der Wirkkraft eines Bildmediums. Bezogen auf die Malerei Richters würde dies allerdings zweierlei voraussetzen: erstens die grundsätzliche Rekonstruierbarkeit historischer Ereignisse und zweitens das Primat der Abbildlichkeit in der Malerei.³⁰³

Beide Voraussetzungen sind jedoch aus heutiger Perspektive nicht mehr gegeben. Der Betrachter wird an das Bild herangezogen, um vielleicht doch noch etwas genaueres erkennen zu können, wird aber dann feststellen müssen, dass mit zunehmender Nähe das Dargestellte immer weiter in die Distanz rückt, da die Verschwimmung zunimmt. So kann die Unschärfe in Richters Bildern eher als Augenöffner gewertet werden, da sie auf eine vermeintliche Unvollkommenheit des Bildes hinweist und somit das Bild selbst in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt. Ohne das Medium Bild ist das Dargestellte gar nicht zugänglich. Es steht immer zwischen dem vergangenen Ereignis und dem in der Gegenwart Erinnernden. Die Konsistenz des Mediums bestimmt die Konsistenz der Erinnerung. Die Unschärfe im Bild kann somit einen Beitrag zur Reflexion der Medialität von Erinnerung darstellen.

Hemken deutet die Verwischungen als Hinweis auf die „Gemaltheit“ des Bildes. Diese Betonung sieht er im Sinne der Dekontextualisierung aus dem Pressedienst der ur-

³⁰⁰ Vgl. Germer, S. 51.

³⁰¹ Vgl. Henatsch, S. 40.

³⁰² Vgl. ebd., S. 37.

³⁰³ Ebd., S. 36.

sprünglich „unschuldigen“ Fotografien.³⁰⁴ Besonders deutlich trete dies durch die bis zur Unkenntlichkeit verwischten entscheidenden Bildelemente in *Festnahme 1* und *2* zutage, auf denen die Person Holger Meins nicht einmal mehr eindeutig vom Betrachter lokalisiert werden kann.³⁰⁵ Das Bild erscheine dadurch inhaltslos, so Storck.³⁰⁶ Damit ist durch die Verwischungen ein weiterer Punkt der Reflexion angesprochen, nämlich die Frage nach der Instrumentalisierung der Erinnerung.

Martin Henatsch bewertet die Verwischungen zudem noch auf der Ebene des einzelnen Bildes. So könne man die horizontale Übermalung in *Festnahme 1* und *2* als Betonung der zeitlichen Ebene³⁰⁷ und die vertikale Verwischung in *Zelle* als Verdeutlichung eines Zustandes³⁰⁸ sehen. Andere Effekte sind die Einebnung des Motivs in den Hintergrund durch abnehmende Schärfe und Kontraste im Verlauf der drei Versionen von *Tote* und in den beiden Ausführungen von *Erschossener*.³⁰⁹

In allen vorliegenden Quellen wird der Verweis auf das Genre der Historienmalerei festgestellt.³¹⁰ Mit der Wahl des Sujets, so Hemken, scheine zunächst ein Kriterium des Genres erfüllt zu sein, den eigentlichen Anspruch des traditionellen Historienbildes, nämlich den Aspekt der Sinnstiftung, verweigere der Zyklus aber.³¹¹ Anstelle dessen werden Erinnerungsprozesse aus einer zweiten Beobachtungsstufe heraus reflektiert:

[Richter] spricht das Problem der selbstreflexiven Erinnerungsarbeit zwischen Individuum und Masse, zwischen privater und öffentlicher Sphäre und zwischen den Bedingungen und Möglichkeiten des historischen Bewußtseins an.³¹²

Zum Bruch mit den traditionellen Anliegen des klassischen Historienbildes führen mehrere Faktoren: die Momenthaftigkeit der Einzel-Motive, das Fehlen eines „fruchtbaren Augenblicks“, die Fragmenthaftigkeit in der Zusammensetzung des Zyklus, die Verwei-

³⁰⁴ Hemken (1998), S. 66.

³⁰⁵ Ebd., S. 67.

³⁰⁶ Vgl. Storck, S. 16.

³⁰⁷ Vgl. Henatsch, S. 81.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 83.

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 76.

³¹⁰ Vgl. bspw. Henatsch, S. 42f., Germer, S. 51, Hemken, S. 110f.

³¹¹ Vgl. Hemken (1998), S. 113.

³¹² Ebd., S. 111.

gerung konkreter Bildtitel bei Verweis auf ein bestimmtes historisches Ereignis durch den Zyklus-Titel und schließlich auch die Verwischungen.

Die Andeutung des Genres Historienmalerei und dessen gleichzeitige Brechung bedeuten einen selbstreflexiven Rückgriff auf die Kunstgeschichte. Im Fokus dieses in der Tradition gebrochenen Historienbildes steht die Reflexion der Fragmenthaftigkeit von Geschichte und ihrer Abhängigkeit von den Medien, die sie speichert.

Der Betrachter wird durch die Andeutung des historischen Sujets an den Zyklus herangezogen, jedoch durch den mehrfach ausgeübten „Verweigerungsgestus“ im selben Moment wieder zurückgestoßen. Innerhalb dieses Spannungsverhältnisses bleibt der Betrachter auf der Suche nach einem Standpunkt zurück.³¹³ Die aufgeworfenen Fragen bleiben unbeantwortet, die Ambivalenzen bleiben bestehen, wodurch der Betrachter selbst in die Verantwortung genommen wird.³¹⁴ Die Bilder lassen sich nicht festlegen: „Die Bilder sind nicht parteiisch, darin sind sie eindeutig.“³¹⁵

Das Verhältnis zur Historienmalerei sieht Hemken als eines, das einerseits eine historische Trauer ausdrücke und andererseits die Bedingungen des Erinnerns in der Kunst untersuche.³¹⁶ Die These von der historischen Trauer lässt sich mit Richters eigenen Worten bestätigen:

T.P. Was ist ihr Standpunkt? Registrieren? G.R. Auch das. Und Trauer, Mitleid und Trauer. Sicher auch Angst. T.P. Trauer worüber? G.R. Dass es so ist, wie es ist.³¹⁷

So werde die Perspektive eines historischen Bewusstseins als grundsätzlich problematisch dargestellt und mit Walter Benjamin, so Hemken, ein reflexiver, geschichtsphilosophischer Ansatz bei Richter erkennbar, der einen einführenden Standpunkt aus der Gegenwart auf die historischen Ereignisse einnehme.³¹⁸

³¹³ Vgl. Richter/ Thorn-Prikker, S. 133f.

³¹⁴ Vgl. Storck, S. 13f.

³¹⁵ Richter/ Thorn-Prikker, S. 135.

³¹⁶ Vgl. Hemken, bspw. S. 112 und 141.

³¹⁷ Richter/ Thorn-Prikker, S. 134.

³¹⁸ Vgl. Hemken (1998), S. 144f.

Aus dieser geschichtlichen Perspektive, die die historische Trauer über eine verpaßte Chance gesellschaftlicher Entwicklung einerseits und die Reflexion über den eigenen geschichtlichen Standort andererseits fassen will, erwächst Richters Zyklus zu einer neuen Form der Gedächtniskunst.³¹⁹

Einordnung. Bei der Betrachtung von Richters Zyklus *18. Oktober 1977* konnten mehrere Aspekte zusammengetragen werden, die als Potentiale der Gedächtnisreflexion gedeutet werden können. Im Mittelpunkt steht dabei die Position des Betrachters, der durch verschiedene im Bildzyklus angelegte Unsicherheiten in die Verantwortung der Einnahme eines eigenen Standpunktes gedrängt wird. Dazu zählen die konkrete Betitelung des Zyklus und die im Gegenteil abstrakte Betitelung der einzelnen Bilder, die momenthafte Auswahl der Motive, die nicht per se in einen Kausalzusammenhang gestellt werden können, die Beliebigkeit der Reihenfolge beim Betrachten der Bilder, das Erscheinungsbild der Leinwände zwischen Fotografischem und Malerischem und die Verwischungen, die die Motive teilweise bis hin zur Unkenntlichkeit verfremden. Aus diesen Grundvoraussetzungen der Bilder erschließen sich Fragen nach dem Kontext und den dargestellten Figuren und Ereignissen, die Frage nach der Darstellbarkeit von Geschichte einerseits durch Malerei und andererseits durch Fotografie, demnach der historische intermediale Konflikt der beiden Medien um ein Primat in dieser Funktion, gleichermaßen auch die Frage nach der Rolle der Massenmedien in dieser Hinsicht. Auf das eigene Medium verweisen die Bilder durch den Bezug zum Genre der Historienmalerei, das in seiner traditionellen Funktion gebrochen wird und durch die das Malerische der Bilder betonenden Übermalungen der Motive.

³¹⁹ Ebd., S. 112.

IV Resümee

Im Mittelpunkt meiner Arbeit stand die Frage nach den Strategien in Literatur und bildender Kunst, die mit Themen der Geschichte arbeiten, die in dem betreffenden Werk Potentiale der Reflexion von Erinnerungsprozessen entstehen lassen. Ferner stellte ich die Frage nach Überschneidungen in den reflektierten Aspekten von Gedächtnis in Werken der Literatur und Malerei.

Dazu fasste ich zunächst die theoretischen Grundlagen zusammen und stellte das Konzept des kulturellen Gedächtnisses von Jan und Aleida Assmann vor, auf das sich die Literatur- und Kunstwissenschaften gleichermaßen beziehen. Es folgte eine Darstellung der verschiedenen Ansätze im Bereich der Literaturwissenschaft, die in der von Astrid Erll formulierten Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses zusammenlaufen. Es konnten überordnend Strategiepotentiale auf drei verschiedenen Ebenen eines Textes beschrieben werden: auf der Handlungsebene, in der Struktur des Textes und schließlich auf der sprachlichen Ebene. Im Bereich der Kunstwissenschaften ging aus den befragten Quellen hervor, dass ebenso wie in der Literatur die Potentiale der Gedächtnisbildung und der Gedächtnisreflexion im Werk ineinander übergehen. Anhand dieser Übereinstimmung sollten nun in Teil III der Arbeit die Strategien in drei spezifischen Werken untersucht und verglichen werden. Dazu wählte ich die Prosatexte *Im Krebsgang* von Günter Grass und *Halbschatten* von Uwe Timm und den Bilderzyklus *18. Oktober 1977* von Gerhard Richter aus.

Erinnerung steht immer in Abhängigkeit des Mediums, das sie transportiert. Sie ist subjektiv und perspektivisch. Sie lässt sich nicht (mehr) festschreiben. Dies sind die Aspekte, auf die alle untersuchten Werke in ihrer Reflexion der Prozesse und Probleme des Gedächtnisses aufmerksam machen. Beim Lesen oder Betrachten des Werks wird der Rezipient jedoch nicht vor eine vollendete Tatsache gestellt, sondern direkt mit der Perspektivität, der Subjektivität, der Medialität, dem Fragmenthaften und Nicht-Festschreibbaren konfrontiert. Diese Aspekte werden im Akt des Lesens oder der Betrach-

tung erfahrbar gemacht und treten in verschiedenen Strategien zutage. Die Werke können, wie Astrid Erll formuliert, „die Reflexion über Funktionsweisen und Probleme des kollektiven Gedächtnisses anregen.“³²⁰

Die Analysen der beiden Prosatexte der Autoren Grass und Timm und des Bilderzyklus des Malers Richter haben gezeigt, dass es einige Reflexionspotentiale gibt, die sowohl in literarischer als auch in malerischer Ausprägung zu finden sind. So sind sowohl in *Im Krebsgang* und *Halbschatten* als auch in *18. Oktober 1977* dokumentarische Quellen eingearbeitet. Jedes Werk zeigt aber unterschiedliche Typen der Bezugnahme auf, so verweist Grass' Novelle auf Berichte der am Untergang der *Gustloff* beteiligten Kapitäne und zitiert diese in kleinen Ausschnitten, während in *Halbschatten* ganze Textpassagen verschiedener Quellen in den Text eingeflochten sind. Richter reproduziert wiederum ganze Fotografien detailgetreu auf seine Leinwände, um sie dann zu verfremden.

Alle untersuchten Werke nehmen intermediale Referenzen zu Hilfe, um die Medialität von Erinnerung reflektierbar zu machen. In Grass' Novelle spielt sich ein Teil der Handlung im Internet ab, zudem werden auf der Handlungsebene die Wirkungsweisen von Internet- und Filmdarstellungen des Schiffsunglücks verglichen, das im Mittelpunkt der Novelle steht. Bei Uwe Timm wird neben Einzelreferenzen auf Werke der Kunst oder Musik ein „Als-ob“ eines auditiven Eindrucks über die Textstruktur evokiert, was ein Reflexionspotential der Basismedien Mündlichkeit und Schriftlichkeit darstellt. In Gerhard Richters Bilderzyklus wiederum steht der mediale Konflikt zwischen Malerei und Fotografie im Mittelpunkt. Alle diese Strategien weisen auf ein Potential der Reflexion der Medialität von Erinnerung hin.

In der Struktur der untersuchten Texte konnte festgestellt werden, dass beide Prosatexte keine homogene einheitliche Darstellung der historischen Ereignisse darbieten. Vielmehr ist in der multiperspektivischen Erzählstruktur angelegt, dass der Leser sich verschiedenen Vergangenheitversionen gegenübergestellt sieht die sich widersprechen oder in einer nicht-konsistenten Weise ergänzen. Die Texte entziehen sich somit der Einordnung dieser dargestellten Ereignisse und überantworten den Sinnstiftungsprozess dem Leser. In diesem treffen sich nun nicht nur die verschiedenen Versionen, sondern auch

³²⁰ Erll, S. 269.

die Frage nach der Authentizität und Zuverlässigkeit der einzelnen Berichte. In Richters Bildzyklus ist dieses Potential ebenfalls angelegt; es äußert sich hier über die nicht vorgegebene Reihenfolge der Bilder (Sinnstiftung) und die Verwischungen (Zuverlässigkeit). Hinzu kommt die Verweigerung einer kontinuierlichen Erzählweise. Alle drei Werke arbeiten mit Fragmenten, die diskontinuierlich zusammengesetzt oder, wie bei Richter, in keine vorgeschriebene Reihenfolge gesetzt sind.

Die beiden Prosawerke konnten entsprechend dem reflexiven Modus einer Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses vorgestellt werden. In Richters Bildzyklus ließen sich ebenfalls Potentiale der Gedächtnisreflexion beschreiben. Während der disziplin- oder medienübergreifende Vergleich zwischen literarischem und malerischem Werk bei der Beschreibung ähnlicher Wirkungspotentiale stehen bleiben muss, können über die Prosatexte weitere Vergleiche angestellt werden.

Beide Autoren verwenden sowohl fiktives als auch historisches Personal, wobei in Timms Text die Abstände zwischen den Aktionssphären der Figuren weniger groß sind. Orte werden als Ankerpunkt für das Erzählen auserkoren und gleichzeitig ebenfalls zum Personal der Erzählungen gemacht. Das Schiff „Wilhelm Gustloff“ und der Berliner Invalidenfriedhof werden auch jeweils mit einer Ortsgeschichte gewürdigt. Beide Ich-Erzähler sind Angehörige der Nachgeborenen-Generation, bekommen aber auch einen Vertreter zur Seite gestellt, der im Fall von *Im Krebsgang* vom Erzähler fordert, im Fall von *Halbschatten* den Erzähler betreut und führt.

Die Erzähler unterscheiden sich zudem auch in ihrer Motivation des Erzählens. Während Paul Pokriefkes privates Schicksal mit der von ihm erzählten Geschichte verknüpft ist, kann der Erzähler von *Halbschatten* mit etwas mehr Distanz auf die verschiedenen Metaerzählungen des Textes reagieren. Der Erinnerungsprozess steht in Grass' Text daher auch als Handlungsgegenstand explizit im Vordergrund, während in *Halbschatten* das Erinnern subtiler reflektiert wird.

So kann schließlich zusammenfassend gesagt werden, dass trotz unterschiedlicher medialer Grundvoraussetzungen einerseits und verschiedener im Werk angelegter Strategien andererseits, das im Leser oder Betrachter sich manifestierende Wirkungspotential bei der Rezeption von Werken der Literatur oder Malerei im Kontext geschichtlicher

Themen ein ähnliches sein kann. Inwieweit eine Aktualisierung dieses Potentials funktioniert, ist in jedem Rezeptionsprozess selbst zu suchen und hängt schließlich auch immer davon ab, ob das Werk vom Rezipienten als Träger kollektiver Erinnerung wahrgenommen wird.

Literaturverzeichnis

1. Print

- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, 2009 (1999).
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, 2007 (1992).
- Assmann, Jan. „Frühe Formen politischer Mythomotorik: Fundierende, kontrapräsentische und revolutionäre Mythen.“ In: Dietrich Harth, Jan Assmann (Hrsg.). *Revolution und Mythos*. Frankfurt/ Main, 1992. S. 39-61.
- Basseler, Michael und Dorothee Birke. „Mimesis des Erinnerns.“ In: Erll, Astrid und Ansgar Nünning (Hrsg.). *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, 2005. S. 123-148.
- Birk, Hanne. „‘Das Problem des Gedächtnisses [...] drängt in die Bilder‘: Metaphern des Gedächtnisses.“ In: Erll, Astrid, Marion Gymnich und Ansgar Nünning (Hrsg.). *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier, 2003. S. 79-101.
- Erll, Astrid. „Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses.“ In: Erll, Astrid und Ansgar Nünning (Hrsg.). *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, 2005. S. 249-276.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. München, 1998.
- Germer, Stefan. „Ungebetene Erinnerung.“ In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden. *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*. Köln, 2005 (1989). S. 51-53.
- Grass, Günter. *Im Krebsgang. Eine Novelle*. München, 2009 (Göttingen, 2002) Heiser, Sabine und Christiane Holm. „Einleitung.“ In: dies. (Hrsg.). *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*. Göttingen, 2010. S. 7-22.
- Held, Jutta und Norbert Schneider. *Grundzüge der Kunstwissenschaft: Gegenstandsbe-
reiche – Institutionen – Problemfelder*. Köln, 2007.
- Hemken, Kai-Uwe. „Einleitung.“ In: ders. (Hrsg.). *Gedächtnisbilder: Vergessen und
Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig, 1996. S. 9-14.
- Hemken, Kai-Uwe. *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*. Frankfurt/ Main, 1998.
- Henatsch, Martin. *Gerhard Richter – 18. Oktober 1977: Das verwischte Bild der Ge-
schichte*. Frankfurt/ Main, 1998.

- Hoffmann, Detlef. „Vom Leben der Historie – vor und nach ihrem Tode.“ In: Wettengl, Kurt (Hrsg.). *Das Gedächtnis der Kunst: Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit, 2000. S. 29-55.
- Jussen, Bernhard. „Die »Geschichte« der Wissenschaft und die »Geschichte« der Kunst: Was die historischen Wissenschaften von der bildenden Kunst lernen können und was nicht.“ In: Wettengl, Kurt (Hrsg.). *Das Gedächtnis der Kunst: Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit, 2000. S. 57-70.
- Kilb, Andreas. „Ein deutsches Requiem. Uwe Timms Roman *Halbschatten* (2008).“ In: Olaf Kutzmutz (Hrsg.). *Uwe Timm – lauter Lesarten. Beiträge zur Poetik der Gegenwartsliteratur*. Wolfenbüttel, 2009. S. 70-79.
- Meier, Cordula. *Kunst und Gedächtnis: Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher*. München, 2002.
- Museum für Moderne Kunst und Portikus, Frankfurt am Main (Hrsg.). *Gerhard Richter. 18. Oktober 1977: Presseberichte*. Köln, 1989.
- Neumann, Birgit. „Literatur, Erinnerung, Identität.“ In: Erll, Astrid und Ansgar Nünning (Hrsg.). *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, 2005. S. 149-178.
- Pethes, Nicolas. *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*. Hamburg, 2008.
- Poppe, Sandra. „Literarische Medienreflexion. Eine Einführung.“ In: Poppe, Sandra und Sascha Seiler. *Literarische Medienreflexionen: Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*. Berlin, 2008.
- Prinz, Kirsten. „»Mochte doch keiner was davon hören« – Günter Grass‘ *Im Krebsgang* und das Feuilleton im Kontext aktueller Erinnerungsverhandlungen.“ In: Erll, Astrid und Ansgar Nünning (Hrsg.). *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin/New York, 2004. S. 179-194.
- Rajewsky, Irina. *Intermedialität*. Tübingen/ Basel, 2002.
- Rajewsky, Irina. „Intermedialität ›light‹? Intermediale Bezüge und die ›bloße Thematisierung‹ des Altermedialen.“ In: Lüdeke, Roger und Erika Grebe (Hrsg.). *Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen, 2004. S. 27-77.
- Reck, Hans-Ulrich. „Transitorische Turbulenzen I. Konstruktionen des Erinnerns.“ In: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.). *Gedächtnisbilder: Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig, 1996. S. 65-89.

- Richter, Gerhard und Jan Thorn-Prikker. „Gespräch über den Zyklus «18. Oktober 1977»“. In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden. *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*. Köln, 2005 (1989). S. 127-36.
- Spies, Werner. *Der ikonografische Imperativ der Deutschen: Von George Grosz zu Anselm Kiefer*. Berlin, 2009.
- Storck, Gerhard. „Ohne Titel (Gemischte Gefühle).“ In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden. *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*. Köln, 2005 (1989). S. 11-18.
- Timm, Uwe. *Halbschatten*. München, 2010. (Köln, 2008) Wassmann, Elena. *Die Novelle als Gegenwartsliteratur: Intertextualität, Intermedialität und Selbstreferentialität bei Martin Walser, Friedrich Dürrenmatt, Patrick Süskind und Günter Grass*. St. Ingbert, 2009.
- Wettengl, Kurt. „Das Gedächtnis der Kunst.“ In: ders. (Hrsg.). *Das Gedächtnis der Kunst: Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit, 2000. S. 11-19.

2. Internet

Albath, Maike. „Kunstvolles Mosaik.“ In: *Frankfurter Rundschau Online*, 29.08.2008.

<http://www.fr-online.de/kultur/literatur/kunstvolles-mosaik/-/1472266/3101058/-/index.Html>

Bahners, Patrick. „Seufzen und Sausen.“ In: FAZ.net, 06.07.2009.

<http://www.faz.net/s/Rub79A33397BE834406A5D2BFA87FD13913/Doc~EF6C2F620C8A5488E904C33A482E33109~AtpI~Ecommon~Scontent.html>

Greiner, Ulrich. „Deutsches Requiem.“ In: Zeit Online, 17.10.2008.

<http://www.zeit.de/2008/42/L-Timm>

Schaible, Ira. „Uwe Timms Roman über Marga von Etzdorf.“ In: Die Berliner Literaturkritik, 22.09.2008.

<http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/uwe-timms-roman-ueber-marga-von-etzdorf.html>

Steinert, Hajo. „Göring und die tote Fliegerin.“ In: Welt Online, 23.08.2008.

http://www.welt.de/welt_print/article2342419/Goering-und-die-tote-Fliegerin.html

Video: „Uwe Timm über seinen neuen Roman *Halbschatten*.“ In: Youtube, Kanal *kiepenheuerwitsch*, 04.08.2008.

<http://www.youtube.com/watch?v=Dk-of3pgahA>

Webseite: Gerhard Richter.

http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/category.php?catID=56

Letzter Zugriff auf alle Internet-Quellen am 23. März 2012.