

Vom Umgang  
mit Fakten und Fiktionen  
in der Erinnerungsliteratur

# Die Vergangenheit begehbar machen

Aleida Assmann

*Wir kommen der Wahrheit nie näher  
als in erfundenen Geschichten.*

*Louis Begley*

Als Julia Franck ihre Anthologie über die Erfahrung der innerdeutschen Grenze zusammenstellte, bekam sie wiederholt zu hören, diese oder jener könne keinen Text schreiben, weil ihr oder ihm die Erfahrung fehle. Sie fährt fort:

„Diese häufig gehörte und gelesene Antwort aus dem Westen hätte ich gern mehrfach abgedruckt. [...] Es provoziert die Frage danach, wem gehört eine Geschichte? Darf nur ein Mann über die Geschichte eines Mannes schreiben?

Darf nur ein Jude über Juden schreiben? Nur der Ostler über den Osten? Nur die Deutschen über ihre Geschichte, ihre Teilung, ihre Grenze? Nur das Opfer über Opfer? Nur der Zeitzeuge über seine Zeit? Wer kann, wer darf, wer muss – und wem erteilt wer ein Verbot?“ (Julia Franck, *GrenzÜberGänge*) Damit liegen eigentlich schon alle Fragen auf dem Tisch.

## Sprachfähigkeit und Erfindungskraft

Worin aber besteht das außergewöhnliche Kapital der Schriftsteller? Es sind zwei Grundkompetenzen, die bei ihnen überdurchschnittlich ausgeprägt sind: ihre außergewöhnliche Sprachfähigkeit und ihre Imaginations- beziehungsweise Erfindungskraft (finger).

Sie erschaffen Welten mithilfe von Worten, die ihre Leser und Leserinnen betreten, besichtigen und bewohnen können. In diesen Welten sind wir vorüber-

gehend zu Gast, in manchen wird man lebenslang heimisch. Thomas Manns Ägypten oder der Zauberberg sind solche Welten, in denen man sich tummeln und Erfahrungen aus zweiter Hand machen kann, die weit über den Horizont des Selbsterlebten hinausgehen. Genau das ist das einmalige Angebot der Literatur (und anderer fiktionaler Genres): die Dehnung des Vorstellungs- und Erlebnishorizonts weit über die Grenzen des Selbsterfahrenen und Selbsterfahrbaren hinaus.

## Fiktion und Erfahrung

Bis vor Kurzem spielte es dabei keine Rolle, ob die Konstruktion dieser Welten auf der Seite der Autoren und Autorinnen durch Eigenerfahrung verbürgt war oder nicht. Daniel Defoe – um hier ein Paradebeispiel anzuführen – war nie auf der Pazifikinsel, auf der sein Held Robinson Crusoe achtundzwanzig Jahre verbracht hat. Er hat sein Erfahrungsdefizit anderweitig ausgleichen können, nämlich durch ein Interview mit dem Seemann Alexander Selkirk, der tatsächlich ein ähnliches Schicksal hatte. Defoes Roman ist eine vollständige Verwandlung der Ursprungsgeschichte von einem Tatsachenbericht in eine Fiktion. Auf dem anonymen Titelblatt der Erstausgabe, auf dem Defoe als Herausgeber auftritt, wurde freilich das Gegenteil beteuert:

“The editor believes the thing to be a just history of fact; neither is there any appearance of fiction in it“ (Daniel Defoe,

*Robinson Crusoe* [1719], Harmondsworth 1972).

So musste man damals gegenüber einer puritanischen und aufgeklärten Leserschaft argumentieren, die Imagination und Erfindungskraft verteuflerten beziehungsweise als kindliches oder weibliches Vergnügen abtat. Auf Deutsch hieß das damals: „Wer Romane liest, liest Lügen“ (Erich Schön, *Geschichte des Lesens*, 35). Von dieser Frühgeschichte des Romans sind wir meilenweit entfernt. Ich selbst habe eine Dissertation über den langen Kampf um die Legitimation der Fiktion in der frühen Neuzeit geschrieben. In diesem Kampf wurde der Literatur ihr Existenzrecht in einer neuen Eigensphäre zugesprochen, die niemand mehr von außen infrage stellen durfte: weder die Priester, noch die Politiker, noch die Historiker. Die Literatur hatte am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ihre Autonomie gewonnen.

### Autonomie und Komplexität der Kultur

Diese Autonomie ist eine Errungenschaft der Evolution unserer Kultur, die damit an Komplexität gewonnen hat. Wir leben seither nicht mehr nur in einer Welt, sondern in mehreren. Niklas Luhmann nannte dies die funktionale Ausdifferenzierung moderner Gesellschaften. In der modernen Gesellschaft wird den Bürgerinnen und Bürgern zugemutet, mit mehreren Wahrheiten zu leben: einer religiösen Wahrheit und einer wissenschaftlichen Wahrheit, einer historischen und einer literarischen Wahrheit. Diese Spannungen und Konflikte lassen sich aushalten unter der Bedingung der von Max Weber sogenannten Trennung der Wertsphären. Wir leben gleichzeitig in mehreren Welten: der Welt der Kirche und der Universität, der Welt der Zeitungs- und der Romanlektüre.

Zu Spannungen kommt es erst durch die von außen auferlegte fundamentalistische Forderung der Entdifferenzierung: dass an die Stelle der multiplen Wahrheiten eine einzige Wahrheit zu treten habe. Diese Forderung würde die kulturelle Errungenschaft moderner Gesellschaften rückgängig machen, indem sie wieder das Einheitsregime einer Religion oder Partei einführt.

Obwohl wir für das Problem des „Primats der *einen* Wahrheit“ in unserer heutigen Gesellschaft einige Anschauung haben (man denke nur an den Streit zwischen Darwinisten und Kreationisten oder die Fatwa des Ajatollah Khomeini gegen den Schriftsteller Salman Rushdie), stellt sich das Problem, mit dem wir es hier zu tun haben, auf eine ganz andere Weise.

### Primat der Erfahrung

Die autonome Hoheits- und Freiheitszone der Literatur wird gegenwärtig aus einer ganz anderen Richtung infrage gestellt. Ich möchte dieses Problem als „Primat der Erfahrung“ bezeichnen. Niemals galt in der Literatur der Grundsatz, dass der Raum der Erfindung durch die eigene Erfahrung begrenzt ist. Der Primat der Erfahrung spielte für die Literatur bislang keine Rolle. Was man selbst nicht erlebt hatte, das konnte man sich über Informanten (wie Daniel Defoe) oder über Bücher und andere Dokumente aneignen. In meinem Studium habe ich gelernt, dass Leben und Werk zwei Welten sind, die nichts miteinander zu tun haben. Uns wurde eingeprägt, dass das Leben eines Autors völlig irrelevant sei für die Lektüre seiner Texte. Wer diese Regel nicht beachtete, bekam eine schlechte Note; man hatte sich des „biografischen Trugschlusses“ schuldig gemacht.

An diesem Punkt hat sich inzwischen einiges geändert. In der Erinnerungsliteratur haben wir es mit einem neuen Genre zu tun, das unter dem Primat der

Erfahrung steht. Zu Sprachvermögen und Fantasie als den primären Antriebskräften der Literatur ist die eigene Erfahrung hinzugetreten. Damit hat sich das Bild erheblich verändert. Eigene Erfahrung ist *per definitionem* unveräußerlich; man kann sie nicht wie eine Information übertragen und sich einverleiben. Was man nicht selbst in den Knochen hat, kann man nicht nachträglich in diese Knochen injizieren. Unter dem Primat der Erfahrung werden der literarischen Gestaltung enge Grenzen gesetzt. An diesem Punkt endet die Fähigkeit zur Aneignung; gleichzeitig verändert sich der Status der Literatur und die ganze Problematik der Legitimität der Fiktion.

### Erfahrung als Rohstoff der Literatur

Die neue Erinnerungsliteratur ist nach 1945 entstanden. Sie ist eine Antwort auf die Gewaltgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts und motiviert auch Menschen, die sich nicht vordringlich als Schriftsteller verstehen, zum Schreiben. In diesem Genre sind die Grenzen durchlässig geworden zwischen autobiografisch inspirierten Lebenszeugnissen und hoch elaborierten literarischen Fiktionen.

Historisches – sei es in autobiografischer, biografischer oder dokumentarischer Form – spielt eine große Rolle in der Erinnerungsliteratur. Die Bedeutung dieser Gattung besteht dabei darin, die zerstörerische Wucht der großen Geschichte in ihrem Niederschlag auf Einzelgeschichten und individuelle Schicksale zu vergegenwärtigen und sich dabei vornehmlich auf jene Erfahrungen zu konzentrieren, die weder in die historischen Darstellungen noch in das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft eingegangen sind. Ist damit das unmittelbare Gewicht der eigenen Erfahrung zum wichtigsten Rohstoff literarischen Schreibens geworden? Ist deshalb eine literarische Fiktion, die ohne biografische Erfah-

rung auskommt, dasselbe wie ein ungedeckter Scheck?

Ich möchte mich diesen komplizierten Fragen im Folgenden über einige Beispiele annähern und dabei versuchen, einige der komplexen Facetten, Variationen und Verwerfungen dieses Problems in den Blick zu fassen.

### Literarische Ausarbeitung der autobiografischen Erfahrung

Mit der Erfahrung des Holocaust, eines traumatischen Erlebnisses, für das es keine Erzählmuster gab, ist die neue Gattung des Zeugnisses entstanden. Schreiben wurde in dieser Situation zunächst zu einer Form des Widerstands und dann zu einer ethischen Pflicht, um denen, die als unschuldige Opfer entrechtet und vernichtet wurden, nachträglich eine Stimme zu geben. Schreiben, Bezeugen und Erinnern verbinden sich in dieser Gattung, für die Primo Levi und Ruth Klüger als Beispiele angeführt werden können. Beide Texte, die ein halbes Jahrhundert auseinanderliegen, sind offenkundig literarisch hoch elaboriert; gleichwohl insistieren sie auf ihrer außertextlichen Referenz und einem Wahrheitsanspruch, der durch eine transparente Schreibweise mit dem Anspruch auf äußerste Genauigkeit unterstrichen wird. Der Wahrheitsanspruch folgt der Formel, mit der die Kopisten in den Epochen vor Einführung des Buchdrucks die Richtigkeit ihrer Abschriften bestätigten: „Ich habe nichts hinzugefügt, nichts weggelassen und nichts umgestellt.“ Die Welt des Grauens, die sich in diesen Texten öffnet, das *univers concentré*, ist kein fiktionales Universum.

Zu dieser Gruppe der autobiografisch fundierten Texte gehören viele Romane der deutschen Erinnerungsliteratur. In diesen Generationenromanen wird die eigene Geschichte, die man in den Knochen hat, unter unterschiedlichen Blickwinkeln literarisch elaboriert. Die Autoren und Autorinnen sind dabei festgelegt auf

ihre eigene Generationenperspektive, sie ist der spezifische Rohstoff und Fundus dieser Literatur. Zu ihnen gehört Uwe Timm, der sowohl als 68er als auch als 1940 geborenes Kriegskind Erinnerungsromane aus seiner Generationenperspektive geschrieben hat.

### Fiktionalisierung der Erfahrung

Wir müssen hier eine wichtige Unterscheidung vornehmen zwischen literarischer Ausarbeitung und Fiktionalisierung.

„Fiction“ ist nach der Definition des Oxford English Dictionary alles, was geformt, gerahmt, inszeniert und erfunden ist. Die postmoderne Theorie unterscheidet nicht zwischen diesen Bedeutungen. Für unsere Zwecke ist es allerdings wesentlich, zwischen Fiktion im Sinne der Formung und Fiktion im Sinne von Erfindung zu unterscheiden. Da es keine unvermittelte Präsentation der Vergangenheit gibt, gehören Medien und Darstellungsformen zur Grundausstattung des Erinnerens. Das heißt jedoch nicht, dass jede geformte Erinnerung eo ipso ungläubwürdig ist. Es ist keineswegs müßig, in der Erinnerung zwischen Graden der Ausformung und der freien Erfindung zu unterscheiden. Genau diese Unterscheidung verwischt der postmoderne Diskurs, der von Authentizität und Faktizität nichts wissen will. Er beruht auf der konstruktivistischen Prämisse, dass alles, womit Menschen zu tun haben, von ihnen erfunden und gemacht ist. Die Gattung der Erinnerungsromane entfernt sich von diesen Prämissen. Literarische Ausarbeitung bezieht sich auf Fragen der Darstellung wie Rahmung, Narrativierung, stilistische Mittel, Deutungsangebote und so weiter. Fiktionalisierung bedeutet demgegenüber, dass Teile der Erzählung bewusst hinzuerfunden, umgestellt oder anderweitig verändert werden. Als ein Beispiel nenne ich Louis Begleys Roman *Wartime Lies*. In seiner Heidelberger Poetikvorlesung hat er sich sehr klar

zum Verhältnis von Fakten und Fiktionen in seinen Texten geäußert. Dabei nannte er vor allem zwei Gründe für die Fiktionalisierung seiner Erfahrungen.

Der erste ist die Spärlichkeit seiner Erinnerungen an frühe Kindheit und Krieg:

„Wenn ich die Geschichte überzeugend erzählen wollte, musste ich die Erinnerungen mit meiner Einbildungskraft verdichten und umwandeln“ (Louis Begley, *Zwischen Fakten und Fiktionen*. Heidelberger Poetikvorlesungen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, 13).

In diesen beiden Verben steckt das ganze Spektrum möglicher Bearbeitungen: Verdichten beziehungsweise literarische Ausarbeitung und Umwandeln beziehungsweise fiktionale Umschreibung. Durch literarische Ausarbeitung lässt sich die Spärlichkeit des Stoffs ausgleichen. Umwandlung dagegen impliziert die Entscheidung, die Geschichte bewusst anders zu erzählen, als sie sich zugetragen hat. Ich zitiere Begleys Erklärung zur Fiktionalisierung beziehungsweise Umwandlung seiner Erinnerungen:

„Tanja (die Tante) habe ich erfunden, weil ich über meine Mutter nicht ohne Hemmungen hätte schreiben können, solange sie am Leben war, und weil ich für eine Zeit des beispiellosen Grauens und des Umsturzes eine Heldin brauchte, die anders war als meine Mutter – eine Heldin in der Größenordnung von Stendhals Herzogin von Sanseverina oder Pasternaks Lara.“

„Die Romanform“, so fährt er fort, „und die Freiheit zur Erfindung, die sie gewährt, boten mir die psychische Abschirmung, durch die es überhaupt möglich wurde, Themen in Angriff zu nehmen [...], die ich sonst für unzugänglich, wenn nicht sogar verboten gehalten hätte.“ Begley zählt andererseits die Episoden aus seinem Roman auf, die auf Selbsterlebtes zurückgehen. Fiktionalisierung ist für Begley eine Form, den Schrecken seines Traumas zu bannen; nur

auf diesem Umweg kann er in seine Geschichte zurückkehren und sie auch für andere öffnen. Er spricht mit Blick auf die erlebte Geschichte von „unzugänglich“ und „verboten“: Die Tabus, die er dabei respektiert, sind individuelle ebenso wie kollektive Selbstschutzmaßnahmen.

Die Fiktionalisierung der autobiografischen Erinnerung gilt auch für Kurt Vonneguts Roman *Slaughterhouse-Five*, der die Bombardierung Dresdens zum Inhalt hat, die er selbst in dieser Stadt erlebt hat (Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five*, 1969, London: Triad Paladin 1989). Auch er hielt die eigenen Erlebnisse für sowohl unergiebig als auch für unansprechbar. Zunächst zur Spärlichkeit: Er beschreibt, wie er sich Unterstützung bei einem Kriegskameraden sucht, „but neither of us could remember anything good“.

Als er tiefer eindringt, stellt er fest, dass es für einen Roman nicht reicht: „Because there is nothing intelligent to say about a massacre.“ Damit sind wir beim Aspekt der Unzugänglichkeit. Traumata versperren sich der literarischen Präsentation, weil für sie keine Narrative und andere kulturellen Prototypen bereitstehen. Vonnegut konnte seinen Erinnerungsroman erst fünfundzwanzig Jahre später niederschreiben, nachdem sich das gesellschaftliche und kulturelle Klima in den USA durch den Vietnamkrieg und die Auflösung des traditionellen Heldenbildes tief greifend verändert hatte. Um das Trauma in seinen Erinnerungstext hineinzuholen, musste Vonnegut neue Darstellungsformen erfinden und neue Typen schaffen wie seinen pazifistischen und kindlichen Antihelden Billy Pilgrim. Besonders extravagant war das, was er hinzuerfunden hat: eine Nebenhandlung im Stil des Science-Fiction-Genres. Auf diese Weise hat er seinen Schrecken gebannt durch eine Zutat, die zwischen regressiver Wunscherfüllung und einem philosophischen Überbau changiert. Ein

historisches Trauma ohne autobiografische Erfahrungsgrundlage ist auch der Gegenstand von Herta Müllers *Atemschaukel* (2009).

### Historisches Trauma aus zweiter Hand

In diesem Roman hat sie durchaus biografische Erfahrungen verarbeitet, wenn auch nicht ihre eigenen. (Ein Zitat aus diesem Roman findet sich auf Seite 82.) Sie selbst schreibt dazu: „Ich empfinde mich im Schreiben nicht als Zeugin. Ich habe das Schreiben gelernt vom Schweigen und Verschweigen“ (Herta Müller, „Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich“, in: Birgit Lermen, Milan Tvrđík, Hrsg., *Literatur, Werte und Europäische Identität*, Prag 2002, 283).

Es ist primär die Erfahrung ihrer eigenen Mutter, die in Stalins Arbeitslagern interniert war und dieses Trauma im engen Milieu des familiären Austausch an die Tochter weitergegeben hat. Dieses Trauma aus zweiter Hand, wie wir es vielleicht nennen können, ist ein Teil der Identität der Autorin geworden und hat möglicherweise zu dem starken Bedürfnis geführt, diese unbekannte eigene Geschichte, in die sie atmosphärisch eingeschlossen war, noch einmal nachzuerleben, um sie sich auf bewusste Weise aneignen und damit zugleich verarbeiten zu können. Die Trennung zwischen „selbst erlebt“ und „nicht selbst erlebt“ ist also keineswegs so einfach, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Diese besondere biografische Vorgeschichte jedenfalls erklärt, warum die Freundschaft mit Oskar Pastior später eine solche Bedeutung für Herta Müller gewonnen hat: Er war für sie eine Brücke zu diesen für sie selbst unzugänglichen Ereignissen.

Für Herta Müllers Schreiben gilt genau das Umgekehrte wie für Begley und Vonnegut. Ihre literarische Anstrengung konzentriert sich nicht darauf, das

Trauma zu bannen, sondern es im Gegenteil zu beschwören und mit sinnlichen Worten in die Gegenwart zu holen. Mit ihrer hoch poetischen Schreibweise und „tröstungsfreien Sprache“ (Jürgen Wertheimer) führt sie ihre Leser und Leserinnen sinnlich nah an die peinigenen Erfahrungen heran: Hunger und Durst, Schmutz und ungenügende Kleidung, Erschöpfung und Verlassenheit. Es gibt in ihrem Text kein Entkommen, keinen Überblick, keine narrativen Strukturen, keine Schutzvorrichtungen. Im Mittelpunkt steht die mühsame Selbstsorge von Tag zu Tag unter den herabwürdigenden und peinigenden Bedingungen einer schutzlos ausgesetzten Existenzform.

Ein weiteres Beispiel für eine vermittelt autobiografische Erinnerungsliteratur ist die Romantrilogie über den ersten Weltkrieg der Engländerin Pat

Barker aus den 1990er-Jahren. Aus englischer Perspektive ist der Erste Weltkrieg nicht durch den Zweiten überdeckt worden, sondern als der Große Krieg auch nach achtzig Jahren im Gedächtnis der Öffentlichkeit und der Familien stehen geblieben. Die Autorin hat die traumatische Spur dieses Krieges in der Geschichte ihres Großvaters gefunden und wieder aufgenommen, die von einer Generation zur anderen eher weitergeleitet als weitergereicht wurde. In ihrem deutlich weiblichen Blick auf die militärische Männergesellschaft konzentriert sie sich auf die destruktiven Nachwirkungen dieses Krieges auf die Soldaten und das Unvermögen der Ärzte, mit diesen verstörenden neuartigen Erscheinungen umzugehen. Dabei mischt sie historische Personen, die mit ihren eigenen Namen benannt sind, mit einer fiktiven Hauptfigur, die sie dazuerfunden hat.

### Gründlich wie die Stille

*Als ich die Hautundknochenzeit und den Rettungstausch hinter mir – als ich Ballettki, Bargeld, zu essen, neues Fleisch auf der Haut und neue Kleider im neuen Koffer vor mir hatte, kam die unzumutbare Entlassung. Für alle fünf Jahre Lager kann ich heute fünf Dinge sagen:  
1 Schaufelhub = 1 Gramm Brot.  
Der Nullpunkt ist das Unsagbare.  
Der Rettungstausch ist ein Gast von drüben.  
Das Lager-Wir ist ein Singular.  
Der Umfang geht ins Tiefe.  
Aber für alle fünf Dinge gilt ein und dasselbe:  
Sie sind gründlich wie die Stille zwischen ihnen und nicht vor Zeugen.*

aus: Herta Müller: Atemschaukel. Roman. München, Wien: Hanser, 2009, S. 263

„Gründlich wie die Stille“ gehört zu den Kurzkapiteln in Herta Müllers „Atemschaukel“, in denen die Erinnerung an die Erfahrung von deportierten Rumäniendeutschen in russischen Arbeitslagern 1945 bis 1949 beschrieben werden, wie Herta Müller in ihrem Nachwort zum Roman erläutert.



Ihre exakte Zeichnung des Settings und der Charaktere beruht auf ausgedehnten Recherchen und entspricht dem Stand historischer Forschung. Diese Selbstverpflichtung zu einem hohen Ethos historischer Genauigkeit verbindet sich problemlos mit der freien Erfindung einer weiteren Person, die zum Träger der Geschichte des Großvaters wird und damit das Familientrauma in eine Konstellation mit der großen Geschichte versetzt.

### Historisches Trauma als künstlerisches Material

Im Jahr 2008 erschienen gleich zwei Dresdenromane. Einer aus der Feder von Uwe Tellkamp, der in *Der Turm* ein großes Panorama einer geschlossenen Gesellschaft innerhalb der geschlossenen DDR-Gesellschaft und dazu einen Protagonisten geschaffen hat, der unverkennbar autobiografische Züge trägt.

Der andere Dresdenroman stammt von Marcel Beyer. Er wurde 1965 in Westdeutschland geboren und lebt seit 1996 in Dresden. Sein Roman *Kaltenburg* (2008) erzählt von der Bombardierung Dresdens aus der Perspektive des 1934 geborenen fiktiven Protagonisten Hermann Funk, der sich 71-jährig aus großem zeitlichen Abstand an seine Kindheit und Jugend erinnert. Er enthält die Vor- und Nachgeschichte dieses Traumas, das einerseits nach Posen in die frühen 40er-Jahre und andererseits nach Dresden und durch die DDR hindurch bis zum Jahre 2005 reicht. Beim Montieren und Modellieren von Fakten und Fiktionen nimmt sich Beyer alle Freiheiten. Drei Charaktere seines Romans haben einen historischen Hintergrund. Durch die Hauptfigur Ludwig Kaltenburg schimmert der Ethologe Konrad Lorenz durch, hinter zwei weiteren Protagonisten sind die Umriss des Künstlers Joseph Beuys und des Tierfilmer Heinz Sielmann zu erkennen. Aber nicht nur diese Namen hat Beyer verändert.

Er nimmt sich auch die Freiheit, das historische Material nach künstlerischen Prinzipien umzuformen. Sein berühmter Vogelforscher lebt statt mit Graugänsen mit Dohlen, er forscht nicht in München, sondern in Dresden, und er schreibt sein Hauptwerk nicht über die Naturgeschichte der Aggression, sondern über Naturformen der Angst. Trotz oder besser wegen seines freien Umgangs mit historischem Material ermöglichen Beyers hochgradig reflexive Romane neue Blicke auf die Vergangenheit und unseren Umgang mit ihr. Die Autorisierung durch Trauma und Leiden kann für die nachwachsenden Generationen nicht mehr gelten, die sich historischer Themen annehmen; sie kehren zu bestimmten Ereignissen der Vergangenheit zurück, weil sie entweder deren Nachwirkungen weiter spüren oder das Bedürfnis haben, diese Geschichte auf eine neue Art und Weise zu erzählen. So oder so bezeugen sie, dass die Vergangenheit noch nicht vergangen, sondern noch Teil unserer Gegenwart ist.

### Erinnerungsroman als exemplarische Geschichte

Die neue Erinnerungsliteratur stellt eine besondere Herausforderung für die Literaturwissenschaft dar, weil sich in ihr die klaren Unterscheidungslinien zwischen Literatur und Leben sowie zwischen Fakten und Fiktionen verwischen. In den kleinen privaten Geschichten spiegelt sich die große Geschichte. Sie sind nicht repräsentativ im Sinne einer metaphorischen Überhöhung, sondern exemplarisch im Sinne des (metonymischen) Stellvertreters für Hunderte und Tausende anderer kontingenter, nicht erzählter, nicht gehörter, nicht aufgezeichneter Geschichten.

Im Titel seines Erinnerungsbuchs *Am Beispiel meines Bruders* hat Uwe Timm die exemplarische Bedeutung seiner Familiengeschichte selbst hervorgehoben. Michael Braun hat den Roman deshalb in die Tradition der antiken Exemplar-

literatur gestellt, „in der die Historie als eine vorbildliche Beispielsammlung lehrreicher Erfahrungen galt“. Allerdings fügt er sogleich hinzu, dem Autor liege „weniger an der Lehre der Geschichte als vielmehr an ihrer Leere, an ihren Auslassungen, an Erinnerungslücken und Brüchen“ (Michael Braun, „Wem gehört die Geschichte? Tanja Dückers, Uwe Timm, Günter Grass und der Streit um die Erinnerung in der deutschen Gegenwartsliteratur“, in: Erhard Schütz, Wolfgang Hardtwig, Hrsg., *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*). Dieser Schritt von den Lehren aus der Geschichte zu den Leerstellen der Erinnerung ist höchst signifikant für die neue Gattung, über die wir hier sprechen. Lehren aus der Geschichte zu ziehen – das war, wie Koselleck gezeigt hat, schon durch die Beschleunigung des geschichtlichen Wandels in der Moderne nicht mehr ohne Weiteres möglich.

### „Verstummen des inneren Menschen“

Walter Benjamin hat zudem darauf hingewiesen, dass die Kriegsheimkehrer von 1918 die Ersten waren, die nichts mehr zu erzählen hatten. Dieses Schweigen war eng verknüpft mit der Traumatisierung der Soldaten infolge neuer Kriegstechnologie (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II.2, 442). Der sinnliche Erfahrungsverlust, der auch die dafür bereitstehenden kulturellen historischen Tradierungsformen zerstört hat, ging für Benjamin mit einem „Verstummen des inneren Menschen“ einher (*Gesammelte Schriften*, III, 231).

### Erfundenes neben Verbürgtem

Während die Historiker bei der Frage von Fakten und Fiktionen auf einem strikten Entweder-oder beharren müssen, arbeiten die Autoren von Erinnerungsromanen mit einem Sowohl-als-auch. Wie die Erinnerung selbst bewegt sich diese Gattung zwischen Fiktionen und Fakten,

zwischen Imagination und Recherche, zwischen Phantom und Reflexion, zwischen Erfindung und Authentizität. Die Leser von literarischen Fiktionen haben sich seit dem achtzehnten Jahrhundert darin geübt, zwischen der vorgestellten Welt des Romans und ihrer realen Umwelt unterscheiden zu können. In Bezug auf die Erinnerungsromane sind sie angehalten, historisch Verbürgtes neben frei Erfundenem gelten zu lassen. In dieser Gattung tragen Ausarbeitung und Erfindung dazu bei, das historisch Verbürgte zu veranschaulichen und eine Innenperspektive auf die Ereignisse zu ermöglichen. Im Erinnerungsroman gibt es freie Lizenzen zum Erfinden, die sich von den Darstellungsregeln des historischen Diskurses lösen, dabei aber – und das ist wichtig – dem Anspruch, neue Zugänge zu der historischen Welt zu schaffen, nicht im Wege stehen. Im Erinnerungsroman wird die Geschichte neu besichtigt und rekonstruiert mit dem Anspruch, noch unbekannte Aspekte der historischen Wahrheit freizulegen.

### Geschichte der Nachwirkungen

In deutlichem Gegensatz zum Bildungsroman erzählt der Erinnerungsroman keine Geschichte des Werdens, sondern eine der anhaltenden Nachwirkungen. Er startet in der Gegenwart und bewegt sich „im Krebsgang“ rückwärts, um die Vergangenheit tastend wie mit einer flackernden Taschenlampe auszuleuchten.

Diese richtet sich auf die Leerstellen und blinden Flecken, auf das, was dethematisiert, tabuisiert oder ganz einfach übersehen und vernachlässigt ist. Es geht somit um das, was nicht den Status einer Erinnerung, Erfahrung, Erzählung hat, was widersprüchlich, disparat, unantastbar geblieben ist und vom gesellschaftlichen Bewusstsein ausgeschlossen oder abgeblendet wird. Wenn es richtig ist, dass der Erinnerungsroman nicht nur von direkten Erinnerungen, sondern auch



von anhaltenden Nachwirkungen angetrieben ist, kann die Frage nicht heißen: Wem gehört die Geschichte? Sie muss vielmehr heißen: Wer ist von dieser Geschichte getroffen, berührt und hat zu ihr etwas Wichtiges zu sagen?

Zur zeitlichen Dynamik der Erinnerung gehört ferner, dass die Vergangenheit niemals gänzlich abgeschlossen ist, sondern beständig revidiert und neu perspektiviert werden kann und muss, um sie an die Bedürfnisse und Erfordernisse der immer neuen Gegenwart anzupassen. Die Erinnerungsromane tun genau das – sie halten die Erinnerungen an die NS- oder DDR-Zeit im Fluss und machen sie für neue Generationen anschließbar. Walser hat einmal geschrieben: „In der

Vergangenheit, die alle zusammen haben, kann man herumgehen wie in einem Museum. Die eigene Vergangenheit ist nicht begehbar“ (Martin Walser, *Ein springender Brunnen*, 9f.)

Die Erinnerungsliteratur macht die eigene Vergangenheit begehbar und damit auch für andere zugänglich. Wir können deshalb dieses Ethos auch auf die Formel bringen: Wo Schweigen war, soll Literatur werden.

*Der Beitrag wurde erstmals veröffentlicht in „Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur“, Jahrgang 36/1, 2011, Seiten 213–225 und ursprünglich als Vortrag auf dem Symposium „Jahrestage“: Zeitgeschichte in der Literatur, veranstaltet von der Konrad-Adenauer-Stiftung in Zusammenarbeit mit der Humboldt-Universität Berlin am 10. Dezember 2009 ebendort gehalten.*

## Die **Politische Meinung** sondiert im **September** den Stand der Ökumene in Deutschland.

Es schreiben unter anderen der Bischof für Ökumene und Auslandsarbeit der Evangelischen Kirche in Deutschland Martin Schindehütte und der katholische Bischof Gerhard Ludwig Müller von Regensburg und Vorsitzender der Ökumenekommission der Deutschen Bischofskonferenz.