

EINFÜHRUNG:

Erinnerungskultur 2010

Streitfall Erinnerung

„Jede Kultur beruht auf Erinnerung“:¹ Diese Feststellung Norbert Lammerts umfasst alle kulturellen Bereiche, in denen Erinnerung als identitätsbildender, interpretationsfähiger und interpretationsbedürftiger Prozess stattfindet, von der Architektur über Archive, Bibliotheken, Museen, Denkmale, Gedenkstätten, bildende Kunst, Fotografie, Internet bis zu den Printmedien, dem Radio, bis zu Film, Fernsehen und der Literatur. Kultur ist etwas Gewordenes. Sie entsteht aus der Erinnerung, die Vergangenes mit der Gegenwart in Beziehung setzt und aus der Herkunft Optionen für die Gestaltung der Zukunft ableitet.

In Deutschland sind Gedächtnis und Erinnerung am Anfang des 21. Jahrhunderts besonders auf die Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts bezogen. Es wird aufgrund der Zeitspanne zwischen dem Ersten Weltkrieg und dem Fall des Eisernen Vorhangs ein „kurzes Jahrhundert“ genannt.² In dieses kurze Jahrhundert gehören die Ereignisse von Krieg und Holocaust, von Flucht und Vertreibung. Diese „schlimme Erinnerung“ stört und macht uns zu schaffen.³

Ins kurze 20. Jahrhundert gehören aber auch die positiven Erinnerungsorte demokratischer Traditionsbildung in Deutschland, von der „Weißen Rose“ über die Versöhnungscharta der deutschen Heimatvertriebenen (1950), die historischen Versöhnungsgespräche Konrad Adenauers mit David Ben Gurion und Charles de Gaulle, über den Ostberliner Arbeiteraufstand vom 17. Juni 1953 bis zu der Friedlichen Revolution im Herbst 1989.

Alle Ereignisse sind in der Geschichtsforschung vielfach untersucht und rekonstruiert worden. Was geschehen ist, darüber gehen die Ansichten nur noch selten auseinander. Wie es dazu gekommen ist und welche Auswirkungen die Vergangenheit, die nicht vergeht, auf unser Selbstverständnis der Gegenwart hat, ist eine immer wieder diskutierte Frage.

In der Erinnerungskultur lautet eine zentrale Frage: Wem gehört die Geschichte? Die Politik gedenkt der Geschichte, die Wissenschaft erforscht sie, die Künste erzählen von ihr und interpretieren sie. Es ist auffällig, wie sehr seit den 1990er Jahren der Anspruch gerade von Film und Literatur auf die Deutungshoheit über die Geschichte zugenommen hat. Die Bedeutung der filmischen und literarischen Erinnerungskultur zeigt sich nicht nur in der Fülle, sondern auch in der Repräsentativität der Beispiele. Die Reden und Romane von Martin Walser und Günter Grass, die Holocaust-Filme von Steven Spielberg und Roberto Benigni haben bahnbrechende öffentliche Debatten der Erinnerungskultur ausgelöst.

Literatur und Film haben – anders als Politik, Soziologie und Geschichtswissenschaft – von Natur aus eine ausgeprägte Lizenz zur freien Aufnahme, Behandlung und Ausdeutung historischer Stoffe. Sie übertragen jene Ereignisse und Erinnerungen „aus dem Speichergedächtnis ins Funktionsgedächtnis (lebendiges Gedächtnis), die über einen längeren historischen Zeitraum ausgeblendet, abgewiesen, ausgemustert oder unabgeschlossen waren“. Die Erinnerung wird nicht archiviert. Sie wird reflexiv: zu einem Stoff des Nachdenkens und Neubedenkens.⁴

Wenn nicht gerade ein historischer Roman oder ein Dokudrama angekündigt ist, wird man von einem literarischen oder filmischen Werk weder absolute Quellentreue noch die strenge Abbildung historischer Wahrheit erwarten. Geschichte – im Sinne von *History* – will und soll erzählt werden.

Erinnerungsliteratur und Gedächtnisliteratur als Erzählmuster

Ein Werk der Erinnerungskultur – ein Film oder ein Roman – ist mithin eine Interpretation der Vergangenheit, eine narrative Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte, kurzum: ein Erzählmuster. Es setzt eine bestimmte künstlerische Form des Bezugs auf die Vergangenheit voraus. Dieser „Vergangenheitsbezug“ stiftet immer dann Erinnerungskultur, wenn Zeugnisse aus der Vergangenheit vorliegen und wenn diese Zeugnisse „eine charakteristische *Differenz* zum ‚Heute‘ aufweisen.“

Die filmische oder literarische Erzählung erinnert Geschichte, indem sie die faktischen Zeugnisse mit künstlerischen Fiktionen verknüpft und auf diese Weise die Geschichte nicht nur rekonstruiert, sondern neu erfindet. „Verinnerlichte Vergangenheit findet ihre Form in der

Erzählung“, schreibt Jan Assmann.⁵ Im Gegensatz zum Bildungsroman erzählt die Erinnerungsliteratur nicht eine Geschichte des Werdens, sondern vom Gewordensein und von den Nachwirkungen der Geschichte.⁶ Erinnerungsliteratur bezieht sich – anders als die Gedächtnisliteratur – stärker auf die Gegenwart statt auf die Vergangenheit, sie hat einen unzuverlässigen Erzähler anstelle einer glaubwürdigen Erzählinstanz, die sich ihrer Erinnerungen sicher ist, sie ist artifizieller und thematisiert die Probleme beim Vorgang des Rememberns. Im Erinnerungsroman wird die für den Gedächtnisroman typische Geschlossenheit „aufgebrochen, die Erinnerungen sind brüchig, nur teilweise vorhanden und nur ansatzweise rekonstruierbar“.⁷

Die literarische bzw. filmische Lizenz zur Erfindung der Geschichte steht – bei der Produktion wie auch bei der Auslegung – unter dem Primat von Erfahrung und historischem Wissen, ist aber auch auf die Imagination angewiesen, die den Raum des Selbsterlebten öffnet und mit Erlebnismöglichkeiten und angereicherten, ausgeschmückten oder erfundenen Erinnerungen verbindet.

Autonomie der Fiktion

Die Erfindung von Geschichten hat nicht automatisch mit Unwahrheit, Verfälschung, Willkür oder gar arglistiger Täuschung zu tun. Die Freiheit im Umgang mit historischen Fakten besteht in der im Verlaufe des 18. Jahrhunderts errungenen Autonomie der Fiktion in den Künsten. Der Dichter darf im Unterschied zu dem Historiker, der rekonstruiert, was geschehen ist, glaubhaft erzählen, was geschehen kann und was hätte geschehen können. Die Glaubhaftigkeit der Geschichte wird durch einen fiktionalen Pakt zwischen Autor und Leser besiegelt. Wir vertrauen darauf, dass Günter Grass uns die Wahrheit in seinem autobiographischen Buch *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) sagt, wenngleich er die Tendenz der literarischen Erinnerung zum Schönreden und Ausschmücken freimütig eingesteht.⁸ Nie darf man, schreibt Günter de Bruyn, gegen die „oft verschönenden oder verfälschenden Erinnerungen“ das Misstrauen verlieren, man muss „sie, wenn möglich, überprüfen und korrigieren“.⁹

Für die Fiktionalisierung der Fakten sind die Verdichtung wie auch die Umwandlung des erinnerten Erlebnismaterials notwendig. Dieses Zusammenspiel von Fakten und Fiktionen ist ein Kernmerkmal des Erinnerungsfilms und der Erinnerungsliteratur seit den 1990er Jahren.¹⁰

Zwischen Fakten und Fiktionen

Louis Begley hat das Trauma seiner Kindheitsgeschichte gebannt, indem er diese Geschichte erzählt hat. Seine Verfolgung und das glückliche Überleben des Holocausts in Polen sind Thema des Romans, der 1991/1994 unter dem Titel *Wartime Lies / Lügen in Zeiten des Krieges* erschien. In seinen Heidelberger Poetikvorlesungen *Fakten und Fiktionen* hat Begley den Prozess der Fiktionalisierung der autobiographischen Erinnerung erläutert:

„Wenn ich die Geschichte überzeugend erzählen wollte, mußte ich die Erinnerungen mit meiner Einbildungskraft verdichten und umwandeln. [...] Die Romanform 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 Auslöschung der Juden in Polen ist nur eines davon –, die ich sonst für unzugänglich, wenn nicht sogar verboten gehalten hätte.“¹¹

In Herta Müllers Roman *Atemschaukel* (2009) wird das Prinzip der imaginativen „Verdichtung“ und Umwandlung der Erinnerung zuge-spitzt. Ausdrücklich wurde diese Bedeutung der Erinnerungsliteratur in der Begründung der Schwedischen Akademie betont, die Herta Müller mit dem Literaturnobelpreis 2009 auszeichnete und mit den Worten würdigte, sie zeichne „mittels der Verdichtung der Poesie und der Sachlichkeit der Prosa Landschaften der Heimatlosigkeit“.

Herta Müller Erinnerungsfiktion

Müllers Roman schlägt ein bislang vernachlässigtes Kapitel der europäischen Diktaturgeschichte auf. Nach dem Ende des rumänischen Faschismus und der Kapitulation Rumäniens wurden im Namen Stalins viele in Rumänien lebende Deutsche – es waren etwa 80.000 – zum „Wiederaufbau“ der im Krieg zerstörten Sowjetunion zur Zwangsarbeit in russische Lager deportiert. Herta Müllers Hauptquellen sind nicht die eigene Erinnerungen, sondern die mündlichen Erzählungen des aus Hermannstadt stammenden Dichterkollegen und Freundes Oskar Pastior (1927-2006) und von ihrer Mutter, die als Neunzehnjährige in ein Zwangsarbeitslager im Donezbecken der heutigen Ukraine kam und ihre Tochter Herta nannte, weil ihre „beste Freundin im Lager so hieß und verhungert ist“.¹²

Im Jahr 2001 hat Herta Müller damit begonnen, Gespräche mit ehemals Deportierten aus ihrem Heimatdorf und dann vor allem Oskar Pastiors Erinnerungen aufzuzeichnen, welche die Sprache anders „rafften“ als die verstohlenen Hinweise der Mutter. Der Tod Pastiors, kurz vor dessen Büchnerpreisverleihung (2006), machte den Plan eines gemeinsamen Buches zunichte. Stattdessen verwandelte Herta Müller die Erinnerungen Anderer zu einem Roman.

Die Umwandlung der Erinnerungen ist ein Prozess exemplarischer Sprachgenauigkeit, der nicht verwechselt werden darf mit einer das Historische an der Erinnerung erhöhenden Metaphorisierung. Deportation, Lagerjahre und Rückkehr werden im Brennspiegel einer zusätzlich durch ihre Homosexualität stigmatisierten Fiktionsfigur namens Leopold Auerberg geschildert, der im Januar 1945, als Siebzehnjähriger, in Hermannstadt abgeholt und nach wochenlangem Zugtransport in ein russisches Arbeitslager verbracht wird. Zu der sprachlichen Verdichtung gehört, dass das Elend der Lagerjahre nicht im realistischen Stil eines historischen Romans, sondern mit der bildhaft-genauen Absicht poetischer Wahrheit beschrieben ist.

Immer gehen die Kapitel – wie schon in Herta Müllers erstem Roman *Niederungen* (1982 in zensierter Fassung in Rumänien, 1984 in Deutschland, 2010 in ursprünglicher Fassung wieder erschienen) – von den Dingen aus, die den Sicherinnernden selbst 50 Jahre nach der Rückkehr noch heimsuchen.¹³ Der „Hungerengel“, die „Herzschaufel“, die „Mondsichelmadonna“, die „Kalkfrauen“, der „Blechkuss“, das „Meldekraut“: Jedes dieser Wörter enthält eine Welt für sich, das Gedächtnis von Arbeitskolonne und Abendappell aus der „Hautundknochenzeit“ (157), von der „nackten Wahrheit, dass der Advokat Paul Gast seiner Frau Heidrun aus dem Essgeschirr die Suppe stahl, bis sie nicht mehr aufstand und starb“ (230), von der Langeweile als der „Geduld der Angst“ (209), von der Sehnsuchtskrankheit und dem Heimweh als dem „Hunger nach dem Ort, wo ich früher einmal satt war“ (191). Hauptwortreich, ganz ohne Attribute wird die am freiheitsberaubten Menschen ausgeübte Tyrannei beschrieben: „Kälte schneidet, Hunger betrügt, Müdigkeit lastet, Heimweh zehrt, Wanzen und Läuse beißen“ (249).

Allianzen poetischer Wahrheit

Herta Müllers Erinnerungsroman hat eine „tröstungsfreie“ Sprache,¹⁴ die nichts verklärt und nichts verharmlost, die keine Vergeltung predigt und „falsche Verdächtigungen“ verabscheut und so das ihre tut, dass „unser Geschichtsgedächtnis klaren Kopf behält“.¹⁵ Es ist eine Sprache, in der das freie poetische Wort, ohne Milde, über Gewalt und Unfreiheit siegt. Joachim Gauck hat diese Sprache in seiner Laudatio auf die Literaturpreisträgerin der Konrad-Adenauer-Stiftung 2004 als „imaginativen Realismus“ bezeichnet.¹⁶ Erst in der Verbindung der Dorf- und Heimatsprache, des Deutschen, das sie liebte, nicht weil die deutsche Sprache die „bessere ist, sondern die vertrauteste“,¹⁷ mit einer poetisch präzisen Kunstsprache ergibt sich die Erinnerungsbotschaft ihres Werkes. Sie besteht in einem geschärften Blick auf die Dinge durch die Freiheit des poetischen Worts. Damit wird das kollektive Sprachgedächtnis der Diktatur unterlaufen und der Roman zum „Sehschlitz [...] in der Mauer der verordneten Wahrnehmung“.¹⁸

Erinnerungsfilme und Erinnerungsromane

Operation Walküre – Das Stauffenberg Attentat (2008) ist ein prominentes Beispiel unter vielen Erinnerungsfilmen der letzten Jahre, die Ereignisse aus der deutschen Zeitgeschichte aufgreifen.¹⁹ An eine berühmte Widerstandsgeschichte erinnert Marc Rothemunds *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005), an die weniger bekannte Geschichte deutscher Frauen, die gegen die Deportation ihrer jüdischen Ehemänner protestierten, Margarethe von Trottas *Rosenstraße* (2003). Die Perspektive des Tätergedächtnisses der NS-Zeit nimmt Oliver Hirschbiegels *Der Untergang* (2004) auf, von den Helfern der Opfer erzählt Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste* (1993). Quentin Tarantinos *Inglorious Basterds* (2009) verbindet die Geschichten der ihrerseits verfolgten Täter mit denen der rächenden Opfer. Vom Anfang des Untergangs der DDR erzählen Leander Haußmanns *Sonnenallee* (1999) und Wolfgang Beckers *Good bye, Lenin!* (2003). Die Stasi und ihre Opfer ist das Thema von Florian Henckel von Donnersmarcks Film *Das Leben der Anderen* (2005).

Auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gibt es am Anfang des 21. Jahrhundert eine unübersehbare Anzahl von Erinnerungsromanen. Kein Autor von Rang und Namen, der sich in diesem

Genre nicht hervorgerufen hat: Marcel Beyer, Ulrike Draesner, Hans Magnus Enzensberger, Dieter Forte, Julia Franck, Günter Grass, Katharina Hacker, Michael Kleeberg, Herta Müller, Uwe Timm, Hans Ulrich Treichel, Martin Walser. Erinnerungsromane sind nicht auf den deutschsprachigen Raum begrenzt. György Konrád, Imre Kertész, Jonathan Littell, Jorge Semprún haben – auf sehr unterschiedliche Weise – Romane über ihre Erinnerung an die Zeit der nationalsozialistischen Besetzung ihrer Herkunftsländer geschrieben.²⁰

Erinnerungskultur als postnationales, medial geprägtes Paradigma

Diese Konjunktur ist nur die Außenansicht der literarischen und filmischen Erinnerungskultur. Sie ist selbst integraler Teil einer Wissensordnung,²¹ in der viele Disziplinen zusammenlaufen: Altertums- und Religionswissenschaften, Literatur- und Kunstgeschichte, Kultur- und Medienwissenschaft, Demographieforschung und Neurologie. Auffällig an dem Paradigma der aktuellen Erinnerungskultur sind vier Aspekte:²²

1. Es ist ein postnationales Paradigma: Durch die Transformationsprozesse nach dem Fall des Eisernen Vorhangs haben sich die räumlichen Strukturen in Europa verschoben. Im zusammenwachsenden Europa nähern sich östliche und westliche Erinnerungskulturen einander an. Zudem kommen durch die Migration gerade in Deutschland, dem drittgrößten Integrationsland weltweit, viele neue Traditionen und Geschichtsbilder zusammen (etwa in den Romanen von Maria Bodožić).
2. Die Medien prägen die Erinnerungen. Sie kommen in Form von Bildern auf uns zu: in Filmen und Ausstellungen, im Internet und in digitalen Projekten, in der bildenden Kunst und in der Architektur.
3. Der Zeitpunkt: Es ist kein Zufall, dass gerade am Anfang des 21. Jahrhunderts so viel Erinnerung herrscht wie nie. Die Zeitzeugen von Krieg und Holocaust, von Flucht und Vertreibung sterben aus. Es geht um die Überführung ihrer individuellen Erfahrungen und Erinnerungen ins Langzeitgedächtnis von Literatur und Film. „Die Geschichtsbilder werden *jetzt* fixiert, die Erinnerungsorte *jetzt* festgelegt, die Anteile von Erinnerung und Vergessen *jetzt* festgelegt“, sagte Wolfgang Frühwald 2007 in der Frankfurter Paulskirche.²³

4. Die Erinnerungskultur ist ein Streitobjekt zwischen den verschiedenen Generationen. Geführt wird diese Auseinandersetzung darüber, wie man mit dem zeitgeschichtlichen Erbe der Deutschen umgehen kann und umgehen soll. Die Zeitzeugen berufen sich auf ihr Erfahrungsgedächtnis, die Nachgeborenen auf die Lizenz zur Fiktionalisierung der Geschichte. Es geht dabei weniger um eine Aufarbeitung oder gar Bewältigung der Vergangenheit, sondern um ihre Nachprüfung im Lichte erzählbarer und überlieferungswürdiger Geschichten. Die angelsächsische Forschung spricht von einem pluralistischen und ikonoklastischen *memory contest* (Anne Fuchs).²⁴

Streit um die Erinnerung

In diesem Erinnerungswettbewerb gibt es eine Reihe von Debatten, die nach 1989/90 mit wachsender Polarisierungskraft um den vermeintlich richtigen oder falschen Umgang mit der Vergangenheit geführt wurden:²⁵

- die Debatte um den Umgang mit der Geschichte der deutschen Nation, angefacht von Günter Grass' Roman *Ein weites Feld* (1995);
- die Diskussion um die Kindheitserinnerung an das „Dritte Reich“, in der die Judenverfolgung ausgeblendet wird, wie es Martin Walsers Kindheitsroman *Ein springender Brunnen* (1998) vorgehalten wurde;
- der Streit um die Rolle der Deutschen als Tätervolk, gipfelnd in der Wehrmachtsausstellung (1995) und Daniel Jonah Goldhagens These von Hitlers „willigen Vollstreckern“ (1996);
- die Debatte um die Deutschen als Opfervolk, initiiert durch W.G. Sebalds Zürcher Vorlesungen (1997) und verschärft durch Grass' Vertreibungs-Novelle *Im Krebsgang* (2002);
- die Auseinandersetzung um die Bewertung der untergegangenen DDR, angefangen vom Literaturstreit um Christa Wolfs Stasiopfer-Erzählung *Was bleibt* (1990) bis zu Uwe Tellkamps DDR-Roman *Der Turm* (2008).

Leitfragen der Erinnerungskultur

In ihrer Anthologie *Grenzübergänge* (2009) formuliert die Schriftstellerin Julia Franck einige Fragen zur Erinnerungskultur:

„Wer kann erzählen, wer will sich erinnern, wer möchte seine Stimme erheben [...], wem gehört eine Geschichte? [...] Nur die Deutschen über ihre Geschichte, ihre Teilung und ihre Grenze? Nur das Opfer über Opfer? Nur der Zeitzeuge über seine Zeit? Wer kann, wer darf, wer muss – und wer erteilt wem ein Verbot?“²⁶

Franck geht von der Frage nach dem Autor der Erinnerung aus. Ebenso wichtig sind der Zeitpunkt, die Modalität und der Ort der Erinnerung. Diese Leitfragen hängen eng miteinander zusammen:

1. Wer erinnert sich? Die Frage nach der Autorschaft und Zeugen-schaft gilt auch der Autorität und der Legitimität der Erinnerung: Warum wird erinnert? Dabei kommt es auf den Unterschied von Täter- und Opfergedächtnis an.
2. Wann wird erinnert? Die zeitliche Distanz, die den sich Erinnernden von dem trennt, was erinnert wird, hat Einfluss auf den Prozess der Erinnerung wie auch auf die Darstellung des Erinnerten. Die historische Forschung unterscheidet zwischen „zeitnahen“ und „zeitfernen“ Zeugnissen.
3. Wie wird sich erinnert? Hier ist erstens auf den Unterschied zwischen dem Autor der Erinnerung und dem Inhalt der Erinnerung zu achten. Dieser Inhalt, das Erinnerte, wird durch Trauma und Trauer, Beschweigen und Verschweigen im Prozess des Erinnerns verändert. Zweitens kann zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis unterschieden werden. Das kommunikative Gedächtnis ist alltagsnah. Es umfasst die persönlichen Erinnerungen von drei Generationen, die in einer Erzählgemeinschaft der Mitlebenden tradiert werden. Das kulturelle Gedächtnis ist alltagsfern und überliefert einen festen Bestand von Inhalten und Symbolen, mit dem sich eine Gesellschaft in Form von öffentlichem Gedenken oder politischem Ritual ihrer Identität vergewissert.²⁷
4. Wo wird erinnert? Erinnerungsorte im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert sind reale Orte, Symbole, Jahrestage, Gedenkstätten. Es sind Kristallisationspunkte von Erinnerungen an eine gemeinsame Vergangenheit. Pierre Nora hat 1984 bis 1992 für Frankreich (in sieben Bänden), Etienne François und Hagen Schulze haben 2001 für Deutschland (in drei Bänden) eine Sammlung von Erinnerungsorten vorgelegt.

Autorschaft der Erinnerung

Primär-, Sekundär- und Tertiärzeugen stehen für unterschiedliche Erinnerungsgenerationen. Die Primärzeugen haben bewusst erlebt, woran sie sich erinnern. Ihre Erinnerungen sind Zeugnisse der Zeit. Sie selbst sind Täter oder Opfer. Die Sekundärzeugen, die nicht (bewusst) erlebt haben, woran sie sich erinnern, können noch mit den Zeitzeugen sprechen. Deren Erinnerungen sind für sie keine Quellen, sondern zu befragende Versionen der Geschichte. Hier spricht die Gedächtnisforschung vom Modell einer „kritischen sekundären Zeugenschaft“.²⁸ Kritisch ist sie, weil sie erst in der Vermittlung des Zeugnisses, das heißt in der Kritik der Erinnerung und im Dialog zwischen den Generationen, beglaubigt wird. Die Tertiärzeugen kennen die Geschichte vom Hörensagen, aus dem Unterricht, aus Büchern und Filmen, aus dem Fernsehen. Sie sind Mitwisser, die keine Schuld, aber eine Verantwortung gegenüber der Geschichte haben und sie selbstständig, ohne das Vorwissen der Primär- und Sekundärzeugen, erkunden wollen.

Zentral für die Autorschaft der Erinnerung ist der Begriff des Zeugen. Der „Zeuge“ fasst die Funktionen des Autors zusammen, der sich erinnert und mit seinen Erinnerungen für die Glaubwürdigkeit des Erinnernten einsteht. Aleida Assmann hat zwischen einer historischen, einer religiösen und einer moralischen Dimension des Zeugen unterschieden. Der historische Zeuge oder Zeitzeuge hat ein wichtiges Ereignis erlebt und soll, wenn er es überlebt hat, seine Wahrnehmung dieses Ereignisses sachlich und unparteiisch an die Nachwelt weitergeben; der religiöse Zeuge bezeugt ein (nicht selbst erlebtes) Martyrium und unterstreicht das Opfergedächtnis; der moralische Zeuge ist Opfer und Zeuge zugleich und betont die moralische Bedeutung seiner „Wahrheitsmission“.²⁹ Ein moralischer Zeuge kann auch Täter sein, wenn er selbstkritisch mit seiner Tätererinnerung umgeht.

In der Erinnerungsliteratur der Gegenwart ist eine Konzentration auf die moralische Zeugenschaft zu beobachten. Sie unterscheidet sich von der historischen Zeugenschaft durch ihren mehr und mehr freien Umgang mit der Geschichte. Hinzuerfindungen und Umschreibungen sind ebenso möglich wie Verfälschungen und Beschönigungen. Die Erinnerung des moralischen Zeugen nimmt insofern keine streng historische Perspektive ein. Sie berührt die Emotionszonen des

Schulddiskurses, Stolz und Ehre auf der einen, Scham und Schande auf der anderen Seite. Der moralische Zeuge kann ein „Opfer“ im Sinne eines Helden und Märtyrers (*sacrificium*) oder eines passiven, traumatisierten Objekts von Gewalt sein (*victim*). Ihm gegenüber steht der „Täter“. Diese ähnlich ausdifferenzierte Kategorie umfasst auch die Mitläufer und Mitwisser. Hinzu kommen die „Zuschauer“, die sich selbst kritisch beim Erinnern beobachten. Martin Walser, der im Dezember 1964 als Gerichtszuschauer den Auschwitz-Prozessen beiwohnte, hat in dieser Zuschauerrolle auch die Angeklagten, also die Täter gesehen.³⁰

Beispielhaft tritt die Figur des moralischen Zeugen im literarischen und filmischen Umgang mit der Erinnerung an die DDR nach ihrem Ende auf. In Wolfgang Hilbig's Roman „*Ich*“ (1993) und in dem Film *Das Leben der Anderen* (2005) sind die Protagonisten Mitarbeiter der Staatssicherheit, die an ihrem Auftrag zweifeln und ihn deshalb mehr oder weniger sabotieren. „Wir hatten keinem etwas getan, aber wir hatten die Menschen an die Wegscheide gestellt, wo wir sie abzählten: brauchbar für uns war nur der Spitzel“, mit dieser halbherzigen Entschuldigung endet Hilbig's Roman.³¹

Der Stasi-Mitarbeiter im Film *Das Leben der Anderen*, der einen Schriftsteller bis in intime Details observiert hat, aber dann auch vor der Verhaftung schützt, betritt nach dem Zusammenbruch der DDR eine Buchhandlung. Dort kauft er das neue Buch des Schriftstellers, die „Sonate vom guten Menschen“, die dem Stasi-Mitarbeiter mit seiner Decknummer „HGW XX/7“ gewidmet ist. Auf die Frage des Buchhändlers, ob er das Buch als Geschenk einpacken solle, sagt der Ex-Stasi-Mitarbeiter: „Nein, es ist für mich!“ Er hat aus der Geschichte gelernt und ist vielleicht kein guter, aber wenigstens ein besserer Mensch geworden. Ob aber der Spitzel eher ein Opfer oder ein Täter der SED-Diktatur gewesen ist, das muss der Leser bzw. der Zuschauer entscheiden.

Auch die Filme *Sophie Scholl – Die letzten Tage*, *Operation Walküre – Das Stauffenberg-Attentat* und *Inglorious Basterds* zeigen einen neuen Umgang mit der Autorschaft der Erinnerung. Es geht um den Widerstand gegen die NS-Diktatur. Doch schon die Studentin Sophie Scholl unterscheidet sich von dem Oberst Stauffenberg dadurch, dass sie den Widerstand des Wortes, nicht des Attentats praktiziert.

Durch ihren Widerstand aber werden beide zu Opfern im Volk der Täter und zu moralischen Zeugen, die zeigen, was man aus der Geschichte lernen kann.

Anders dagegen in dem Film *Inglorious Basterds*: Eine amerikanisch-deutsch gemischte Gruppe jüdischer Soldaten macht „ruhlos“ Jagd auf Nazis. Am Ende der Filmhandlung, bezeichnenderweise im Juni 1944, erschließen sie die NS-Führungsriege bei einer Film Premiere in Paris. Zugleich wird das Kino durch ein zweites, von einer Überlebenden der Judenverfolgung verübtes Attentat in Brand gesetzt. Tarantino inszeniert damit eine kontrafaktische Geschichte, in der die historischen Opfer zu ‚racheengelgleichen‘ Tätern werden. Mit der tatsächlichen Geschichte hat Tarantinos Film kaum mehr als die historischen Figurennamen der NS-Täter gemein, die mit Text-Einblen-



dungen benannt werden. Diese extradiegetischen Zeichen heben die Täter aus dem Figurentableau heraus. Sie erklären das historische Bild und zeigen zugleich, dass es im Nachhinein konstruiert ist. Tarantino geht es um das, was aus der Geschichte hätte werden können. Aus dieser Sicht haben die Satire und die Fiktionalisierung der Erinnerung ihre Berechtigung. Das „Gedächtnis der Zeugen“ wird, wie es Semprún anmahnt, durch den Film mutig entweiht.

Zeitpunkt der Erinnerung

In der Geschichte der Erinnerungsliteratur nach 1945 kommt das Opfergedächtnis gegenüber dem Tätergedächtnis erst spät zum Ausdruck. Die Literatur der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte war vergessensbereit. Sie erinnerte selektiv, sie besaß ein scheinbar ruhiges Gewissen und ein schlechtes Gedächtnis. Ein Beispiel dafür ist der Erzähler in Grass' Roman *Die Blechtrommel* (1959). Oskar Matzerath hat keine Gewissensbisse, seine beiden Väter, den Polen Jan und den Danzigdeutschen Alfred, ans Messer zu liefern; er ertränkt nach 1945 die Erinnerungen an die Kriegsgräuel im Düsseldorfer „Zwiebelkeller“. „Anständig geweint“ wird da beim kollektiven Enthäuten von Zwiebeln,³² kein Wort fällt über die Vergangenheit der Täter. Die Tränen, Ausdruck von „Scham und Angst“, beruhigen das Gewissen.³³

Im Zuge der Protestbewegung der späten 1960er Jahren folgte eine weniger vergessensbereite Generation, die ihren Vätern *Die Unfähigkeit zu trauern* (Alexander und Margarete Mitscherlich, 1967) vorwarf. Die Väterromane von Christoph Meckel (*Suchbild*, 1980) und Bernward Vesper (*Die Reise*, 1977) gehen hochgradig kritisch, aber auch unsicher mit ihren nationalsozialistischen Vätern ins Gericht. Das Urteilsschema „Väter als Täter“ bestimmte den Modus der Erinnerung. Die Söhne konnten nicht verstehen, warum der gute Vater ein Nazi und ein Mörder gewesen sein sollte. Diese Generation war erinnerungsversessen. Sie wollte die Vergangenheit „aufarbeiten“ (Adorno) und war mit einem schlechten Gewissen und einem guten Gedächtnis ausgestattet.

Ihr folgten die Generationen, die den *Abschied von den Kriegsteilnehmern* proklamierten. Mit diesem Titel setzte der 1992 erschienene Roman von Hanns-Josef Ortheil eine unmissverständliche Zäsur. Statt die Väter als Täter zu verurteilen, erzählt Ortheil den Entwicklungs- und Bildungsroman eines sekundären Zeitzeugen.

Ihm geht es um ein kritisches Gedenken, verbunden mit Verständnis und Empathie.

Anders als die Söhne sind die Enkel durchaus bereit, die Erfahrungen und Erinnerungen der Zeitzeugen zu adoptieren. Ihr Gedächtnis ist in das Stadium der *postmemory* (Marianne Hirsch) eingetreten.³⁴ Es verfügt trotz der engen personalen Bindung an die Erlebnisgeneration nicht mehr über deren Erinnerungsschatz. Das zeitferne Erfahrungsgedächtnis der Zeitzeugen steht in einem Gegensatz zu dem Wissen über die Vergangenheit, mit dem die Jüngeren zeitnah durch Schulunterricht, Bücher und Filme aufgewachsen sind.

Der 1965 geborene Marcel Beyer modelliert seine Romanfigur Kaltenburg nach dem Vorbild von Konrad Lorenz (1903-1989). Die historische Erfahrung der Kriegsjahre, in die der Verhaltensforscher Lorenz auf der Seite der Mittäter verwickelt war, teilt Beyer indessen nicht. Deshalb nutzt er in seinem Roman *Kaltenburg* (2008) neben historischen Quellen und Familiendokumenten den Spielraum der eigenen literarischen Imagination. Sein berühmter Tierforscher arbeitet nicht in München, sondern in Dresden und schreibt sein Hauptwerk nicht über die Naturgeschichte der Aggression, sondern über Naturformen der Angst. Ohne eigene autobiographische Erfahrung erfindet Beyer die Erinnerung einer halb realen, halb fiktiven Romanfigur. Er schafft damit ein „Werk der Imagination, nicht der Erinnerung“.³⁵ Für ihn kommt es darauf an, das, was „nah und zugleich ungreifbar“ an der nicht miterlebten Vergangenheit ist, mit eigenen Vorstellungen zu füllen. So wird er zu einem „Spion“ der Vergangenheit.³⁶

Diese Generation der seit den mittleren 1960er Jahren geborenen Autoren hat das kritischste Gedächtnis – und das ambivalente Gewissen einer „Mitwisserschaft“, die sie von Mittäterschaft befreit, aber mit wachsender Verantwortung für das Erbe der Geschichte belastet.

Modus der Erinnerung

Wenn die Erinnerung Literatur wird, nimmt sie eine künstlerische Form an. Sie verläuft nicht geradlinig und chronologisch, sondern in Sprüngen und Schüben. Die literarische Erinnerung spult keinen Lebenslauf ab, sondern kommt der „Zeit eher schrägläufig in die Quere“, nach „Art der Krebse, die den Rückwärtsgang seitlich ausserend vortäuschen, doch ziemlich schnell vorankommen.“³⁷

Walter Kempowski – und nicht erst Günter Grass – hat dafür die Formel vom „Krebstgang“ der Erinnerung geprägt.³⁸ Der Erzähler wechselt die Ebenen von Gegenwart und Vergangenheit, die Erinnerung bestimmt die erzählte Zeit, nicht umgekehrt.

Zudem kommt das Verhältnis zwischen Fakten und Fiktion auf den Prüfstand. Norbert Gstrein hat das Problem mustergültig fixiert: Wie kann man eine fremde Geschichte zur eigenen machen, selbst wenn „man die eigene in der fremden“ Geschichte nur spiegelt?³⁹ Die Antwort ist: durch Literarisierung, durch Fiktionalisierung, durch Mitreflektieren der eigenen Position gegenüber der Geschichte als Zuschauer, teilnehmender Beobachter, kritischer Zeuge, als Erbe. Die Gedächtnisbildung durch eigene und fremde Erfahrungen muss von der Gedächtnisreflexion ergänzt werden.⁴⁰ Diese garantiert den notwendigen Anteil an Verantwortung in der Erfindungsfreiheit der Literatur. Glaubwürdig ist das literarische Gedächtnis nur, wenn es Auskunft darüber gibt, wie erinnert wird. Dieses Bewusstsein der Verantwortung gegenüber der Erinnerung hat in der Literatur stark zugenommen.

Wissen und Verstehen

Dabei tritt abermals die moralische Dimension des Erinnerungszeugen zutage. Wer Erinnerungen erfindet und dabei das gesicherte Wissen über die Vergangenheit verändert, wandelt auf dem schmalen Grat zwischen Geschichtsschreibung und künstlerischer Fiktion, zwischen Wissen und Verstehen, zwischen Realismus und Phantasie. Wer das nicht auseinanderhält, stürzt ab. Wenn „Phantasie sich als Realismus gibt“, schreibt Ruth Klüger, „dann wird sie per definitionem Kitsch.“⁴¹ Erinnerungskitsch, sentimentales Erzählen, Dämonisierung auf der einen, Verharmlosung und Beschönigung auf der anderen Seite sind die Gefahren der literarischen Erinnerung. Im Falle der DDR-Erinnerungsliteratur hat dieses Risiko einen Namen: „Ostalgie“. Das Wort des Jahres 1993 ist ein Kunstwort, zusammengesetzt aus dem „Osten“ und der „Nostalgie“. Gemeint ist eine Erinnerung, die wie in Thomas Brussigs Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) das „Wunder“ vollbringt, einen

„Frieden mit der Vergangenheit zu schließen, in dem sich jeder Groll verflüchtigt und der weiche Schleier der Nostalgie über alles legt, was mal scharf und schneidend empfunden wurde.“⁴²

In den Verdacht des Erinnerungskitschs geriet eines der erfolgreichsten Bücher der jüngeren deutschen Erinnerungsliteratur, Bernhard Schlinks *Der Vorleser* aus dem Jahr 1995. Der in 40 Sprachen übersetzte, mit mehreren Preisen ausgezeichnete, 2008 verfilmte Roman erzählt die Geschichte von der ehemaligen Lageraufseherin Hanna Schmitz und dem 15-jährigen Gymnasiasten Michael Berg. Im Heidelberg der späten 1950er Jahre beginnen sie eine intensive Liebesaffäre. Ein knappes Jahrzehnt später begegnet der Erzähler, inzwischen engagierter Jura-Student, der Frau wieder, die nunmehr als angeklagte Massenmörderin in einem KZ-Prozess sitzt. Wie soll er mit seiner Erinnerung an das Verbrechen der Frau umgehen?

„Ich wollte Hannas Verbrechen zugleich verstehen und verurteilen. Aber es war dafür zu furchtbar. Wenn ich versuchte, es zu verstehen, hatte ich das Gefühl, es nicht mehr so zu verurteilen, wie es eigentlich verurteilt gehörte. Wenn ich es so verurteilte, wie es verurteilt gehörte, blieb kein Raum fürs Verstehen.“⁴³

Erst später erfährt der Erzähler von Hannas Analphabetismus, den sie im Gefängnis überwindet. Doch sie nimmt sich das Leben, nachdem sie im Gefängnis KZ-Literatur und Bücher über den Holocaust gelesen hat. Dieser Selbstmord hebt die Differenzen zwischen Täter- und Opfergedächtnis auf. Ein historisches Zeugnis ist so nicht mehr möglich, nur ein verzerrtes moralisches Zeugnis. Das Mitleid mit der Mörderin unterdrückt das Empfinden mit den jüdischen Opfern und stärkt das Selbstmitleid des erzählenden Mitwissers, der sich selbst zum Opfer stilisiert. Diese „Autoviktimisierung“ ist ein Ausweg aus der erinnerungskulturellen Verantwortung vor der Geschichte: „Die einen waren früher die Opfer, und andere spielen sie heute.“⁴⁴ Zugleich, so ist dem Roman vorgehalten worden, werde die Massenmörderin „als virtuelle Heilige präsentiert“, was den Leser dazu bringe, „an die heilige Kraft der Dichtung zu glauben.“⁴⁵ Doch die Erinnerungskultur ist kein Selbstheilmittel gegen moralische Schuld. Die Literatur über die Täter und Opfer kann Aufklärung ermöglichen, aber das Lesen kann das Geschehene nicht erklären, geschweige denn aus der Welt schaffen.

In Stephen Daldrys Film *Der Vorleser* (2009) wird das Problem verschärft. Als Michael Berg die inhaftierte Hanna Schmitz kurz vor ihrer Entlassung besucht und fragt, was sie denn aus der Vergangenheit gelernt habe, sagt sie: „Ich habe lesen gelernt!“ Wenig später legt



sie Gedichtbände von Reiner Maria Rilke, die *Odyssee* und Leo Tolstois *Krieg und Frieden* auf einen Tisch, steigt auf den Bücherberg und erhängt sich. Der Selbstmord auf dem Kothurn klassischer Erinnerungskultur erscheint als literarische „Wiedergutmachungsphantasie“ (Ruth Klüger). Die Bücher aber können nichts wiedergutmachen. Der Zuschauer – und der Leser von Schlinks Roman – muss weiterfragen: eben nach der Differenz zwischen Wissen und Verstehen, zwischen Realismus und Phantasie.

Orte der Erinnerung

„Groß ist die Kraft der Erinnerung, die Orten innewohnt“, sagt Cicero, der Theoretiker der römischen Mnemotechnik (*De finibus bonorum et malorum*, 394). Damit macht er auf die jedermann vertraute Erfahrung aufmerksam, dass Eindrücke, die man an einem historischen Schauplatz, beispielweise an einer Gedenkstätte empfängt, um einiges lebhafter und aufmerksamer sind als die, von denen man nur hört oder liest. Aber dieses Gedächtnis, das an die Orte der Erinnerung geknüpft ist, wurzelt nicht mehr „in der Wärme der Tradition, im Schweigen des Brauchtums und in der Wiederholung des Überlieferten“.⁴⁶ Im ausgehenden 20. Jahrhundert haben die Historiker – und nicht nur sie – mit ihrem Wissen über die Vergangenheit ein mächtiges Archiv aufgebaut. Es stützt sich auf Erinnerungsorte, die Platzhalter für die abhanden gekommenen ‚lebendigen‘ Erinnerungsmilieus sind. Diese Erinnerungsorte stiften kein zusammenhängendes kollektives Gedächtnis mehr.

Dem französischen Gedächtnisforscher Pierre Nora zufolge muss ein Ort, um zum Erinnerungsort (*lieu de mémoire*) zu werden, einen materiellen, einen symbolischen und einen funktionalen Sinn besitzen: So ist eine Schweigeminute „materieller Ausschnitt einer Zeiteinheit und dient gleichzeitig dazu, periodisch eine Erinnerung wachzurufen.“⁴⁷

Ein anderes Beispiel ist das Gedenken an das Ende des Zweiten Weltkrieges, das aus deutscher Sicht lange Zeit als Kapitulation der Deutschen Wehrmacht und Tag der Niederlage seinen Platz im kollektiven Gedächtnis hatte, bis der damalige Bundespräsident Richard von Weizsäcker 1985 in seiner berühmten Rede zum 8. Mai vom „Tag der Befreiung“ von der „nationalsozialistischen Gewaltherrschaft“ und vom „Tag der Erinnerung“ an die Opfer des Krieges sprach, an erster Stelle die sechs Millionen ermordeten Juden. Damit wurde eine postnationale und europäische Sicht auf den deutschen Erinnerungsort „Kriegsende“ möglich.

Individuelle Erinnerung und kollektives Gedächtnis

Jorge Semprún, der 1923 in Madrid geboren wurde, der an der Sorbonne bei Maurice Halbwachs die Theorie des *mémoire collective* kennenlernte, der 1943 als Mitglied der kommunistischen Résistance von der Gestapo verhaftet und ins Konzentrationslager Buchenwald deportiert wurde, der 1945 nach Paris und von dort aus nach Jahren konspirativer Tätigkeit gegen die Franco-Diktatur und nach der Abkehr vom Kommunismus wiederum nach Spanien zurückkehrte, und zwar als Kultusminister in der Regierung Felipe Gonzáles' (1988-1991), der fünf Bücher über seine Haftzeit in Buchenwald geschrieben hat und anlässlich der Uraufführung seines Erinnerungsdramas *Bleiche Mutter, zarte Schwester* im Jahr 1995 nach Weimar zurückkehrte, Jorge Semprún also hat zu der Situation der Erinnerungskultur am Anfang des 21. Jahrhunderts folgendes gesagt:

„Wir befinden uns nämlich in einer besonderen historischen Situation. Bald, spätestens in einigen wenigen Jahren, gibt es keine Zeugen mehr. Keine lebendigen Zeugen. Niemand mehr will Rauch und Geruch des Krematoriums als persönliche Erinnerung, als inneres Erlebnis beibehalten. Niemand mehr will also von den Lagern wissen. Ich meine: mit Fleisch und Blut wissen. Das ist natürlich nichts

Neues. Immer schon ist Gedächtnis Geschichte geworden. Das Sonderbare, Eigenartige ist nur, dass diese historisch banale Erfahrung uns betrifft. Daß wir – unsere Generation und diejenige unserer Söhne und Enkel – es erleben müssen. Darum wäre es schön, wenn Erzählungen, Romane, Theaterstücke, Musikwerke und andere ästhetische Erfindungen den Platz der Zeugnisse einnehmen. Wir brauchen jetzt junge Schriftsteller, die das Gedächtnis der Zeugen, das Autobiographische der Zeugnisse, mutig entweihen. Jetzt können Gedächtnis und Zeugnis Literatur werden.“⁴⁸

Semprún spricht von der „persönlichen Erinnerung“ und dem „Gedächtnis“, das Geschichte wird. Damit macht er auf die enge Verbundenheit der Begriffe aufmerksam. Die persönliche Erinnerung gehört zum kommunikativen Gedächtnis und wird in der Erzählgemeinschaft von drei Generationen tradiert. Das kulturelle Gedächtnis umfasst Jan Assmann zufolge den Bestand an Ritualen und Symbolen, in denen sich eine Gesellschaft ihrer Geschichte und ihres Selbstbildes versichert. Literatur kann demnach ein System sein, das den Übergang vom kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis inszeniert, indem sie dem letzteren angehört, aber Strukturen des ersteren aufgreift. Literarische Erinnerung ist mithin inszenierte Erinnerung.

„Gedächtnis“, „Erinnerung“, „Vergessen“

Zugleich weist Semprún auf die semantische Differenz von „Gedächtnis“ und „Erinnerung“ hin. Im Deutschen kann man zu dem Substantiv „Gedächtnis“ kein direktes Verb bilden („einer Sache oder Person gedenken“ ist etwas anderes), während das *nomen actionis* „Erinnerung“ auf ein reflexives Verb zurückgeht. Das Gedächtnis ist das Organ, der Speicherinhalt von Erinnerung, es ist auf die Vergangenheit bezogen und enthält eine räumliche Vorstellung, etwa in der auf Platon zurückgehenden Gehirnkammertheorie. Hingegen ist die Erinnerung ein Medium des Gedächtnisses, sie ist auf die Gegenwart bezogen (im Englischen heißt „erinnern“ „to recall“, im Französischen „rapeller“) und hat – trotz der räumlichen Reflexionsbewegung des Er-innerns – vor allem eine zeitliche Dimension.

Zudem ist das Erinnern auf merkwürdige Weise mit dem Vergessen verschwistert. Das Vergessen ist nicht einfach ein Gegensatz zum Erinnern, sondern eine Ergänzung und ein Ersatz. Es dient dazu, das

sich leicht überanstrengende Gedächtnis zu entlasten. In diesem Sinne gibt es ein erlaubtes Vergessen, wie es die Floskel „Forget it“ festhält. Harald Weinrich⁴⁹ hat darüber hinaus auf das etymologische Bündnis von Vergessen und Erinnern hingewiesen: Das Nichtvergessene ist die Wahrheit, griechisch: „*a-letheia*“, bestehend aus der Negationspartikel „*a*“ und dem Totenfluss Lethe, in dem die Erinnerung liquidiert wird.

Wie aber kann, wie es Semprún annimmt, das Gedächtnis sich in Literatur verwandeln? Hier hilft ein Blick auf den antiken Mythos. Er erzählt von der engen Wahlverwandschaft zwischen Literatur und Gedächtnis. Mnemosyne, die Urheberin der Gedächtniskunst, ist auch die Mutter der für die Künste zuständigen Musen. Diese geben dem Dichter zu sagen, was er aus eigenen Kräften nicht zu schildern vermag. Das zeigt der Musenanruf im zweiten Gesang der *Ilias*:

*„doch nun sagt mir, ihr musen, die am olymp wohnt
die ihr göttinnen seid – allwissend und allgegenwärtig –
während wir sänger vom hörensagen alles nur wissen –
sagt mir, musen, wer die heerführer der danaer waren“.*⁵⁰

Die Literatur stammt also vom Gedächtnis ab. Sie ist Speicher des durch Merktechniken schulbaren Gedächtnisses. Diese Kunst, das Gedächtnis zu verbessern, heißt *ars memoriae*. Sie hat an Aktualität nicht verloren:

*„Mit Zahlen- und Schriftsystemen, Bildprogrammen, Merkwörtern, Eselsbrücken, Aufzeichnungen, Fotoalben, mit vorgefertigten Speichern wie Enzyklopädien, Wikipedia u.Ä. bestreiten wir unseren mnemonischen Alltag.“*⁵¹

Erinnerung in der Literatur, Literatur als Erinnerung

„Erinnerungsliteratur“ ist Literatur durch und für die Erinnerung.⁵² ‚Literatur für die Erinnerung‘: Das heißt, Literatur ist ein Gegenstand der Erinnerung (*genitivus objectivus*). Sie wird gespeichert und abgerufen in einem Kanon, einer Anthologie, bei einem Gedenk Anlass wie dem 200. Geburtstag eines Dichters oder in der Gattung der Autobiographie, die ein Modell des Verstehens – von anderen Lebensläufen – im Lesergedächtnis etabliert hat.⁵³

Auf diese Weise ist die Erinnerungsliteratur ein *Speichersystem*, das kulturelles Wissen konserviert.

„Literatur durch die Erinnerung“: Erinnerung ist hier das Subjekt (*genitivus subjectivus*), das die Literatur speist und ihr die Bilder und Mythen, die Medien und Sprachmuster, die Figuren und Szenarien liefert, in denen sich historische Erfahrung und tradiertes Wissen artikulieren können. Insofern ist die Erinnerungsliteratur ein *Symbolsystem*. Die Erinnerung kann selbst zum „Akteur“ in einem literarischen Werk werden. Das literarische Gedächtnis kann

- seine eigenen Bedingungen, vor allem Schriftlichkeit und Medialität, reflektieren;
- es kann Zweifel an der Wahrheit der Erinnerung formulieren;
- es kann deren Leerstellen und Lücken thematisieren;
- es kann Empathie erzeugen, indem es den „Troost des Allegorischen“ – auch in der Enttäuschung“ spendet.⁵⁴

Der Unterschied zwischen Literatur als Gedächtnisspeicher und Literatur als aktiver Imagination kann schaubildhaft verdeutlicht werden:

Literatur ist Gedächtnis	Literatur „hat“ Erinnerung
Hypomnema	Mneme
<i>ars</i> (Speicherwissen)	<i>vis</i> (aktive Erinnerung)
Speichersystem der Rhetorik	narratives Symbolsystem
Betonung des Medienträgers	Betonung des Medieninhalts
öffentliche, kollektive Funktion	individuelle Funktion
Autonomie der Dokumente	Selektion und Kritik
passiver Raum	aktive Zeit
Speicher, Archiv, Museum	„Fundgrube, Müllhalde“ ⁵⁵
Konservierung historischen Wissens	Aktualisierung der Geschichte
input	output

Katharina Hackers Prosastück *Mnemon* erzählt von dieser Doppelfunktion der Erinnerung.⁵⁶ Die Titelfigur Mnemon ist ein Rollensprecher. Er ist einer der professionellen „Merker“, die in der schriftlosen ‚Bürokratie‘ der Antike wichtige öffentliche Vorgänge (Erbstreitigkeiten, politische Akten, Kriminalfälle) auswendig lernten und so vor dem Vergessen schützten. Das Gedächtnis wird also lebendig in der Person seines Trägers. Doch Mnemon hat ein Problem. Er kann sich der Übermacht der gemerkten Bilder und Sätze nicht erwehren. Er trägt „zu viel des Guten“ (112) in sich und weiß nicht, wie alle Gegenstände überhaupt Platz in seinem Kopf finden können. Kurzum: er leidet an seinem professionellen Gedächtnis und will es loswerden.

Mnemon entspricht dem klassischen Verständnis des Gedächtnisses als Speicher und Archiv. Je kostbarer der Inhalt, desto größer ist auch der Wert des Behälters; deswegen wird er streng bewacht. Zugleich zweifelt er an dieser Funktion. Er will vergessen, kann es aber nicht, er will verstehen, kann aber nur wissen. Somit vertritt er das Gedächtnis nicht nur als rhetorisches Merksystem, sondern auch als Symbolsystem, als Instrument und Medium des Erinnerns.

In der Gedächtnisforschung wird diese Differenz mit den Begriffen *ars* und *vis* bezeichnet. Das Gedächtnis als *ars* ist eine Technik, die man lernen kann, ein passiver Raum, ein sich aus externen Informationen speisender Wissensspeicher, das griechische Wort dafür ist (in der klassischen Stelle in Platons *Phaidron* 275D) *Hypomnema*. Das Gedächtnis als *vis* ist ein aktiver Akt der Erinnerung, ein schöpferischer Prozess „von innen her aus sich selbst“, mehr Verstehen als Wissen, das griechische Wort dafür ist *Mneme*.

Katharina Hackers Mnemon, den seine Auftraggeber also eigentlich Hypomnemon nennen müssten, steht zwischen diesen beiden Typen des Gedächtnisses. Er ist ein verhandelter, zum Schweigen verurteilter Geschichtenerzähler, der an einem Zuviel des Speicherwissens (*ars*) und einem Zuwenig an aktiver Erinnerung (*vis*) leidet. Insofern ist er kein Schüler Ciceros, sondern ein verfrühter Adept Friedrich Nietzsches. Mnemons Schicksal lehrt, dass wir heute das Problem von Erinnerung und Gedächtnis durch die hohen elektronischen Speicherkapazitäten keineswegs gelöst haben. Vor dieser Beschleunigung

des Erfahrungswissens und vor der tendenziellen Gedächtnislosigkeit der Speichermedien warnt Katharina Hacker in einem Gedicht:

*„dies vollständigste archiv macht
was ein mensch hinterließ und
die erinnerung zunichte
die unzähligen dinge
zerstören die erinnerung.“⁵⁷*

- 1| Norbert Lammert: *Jede Nation hat ihre eigene Geschichte*. In: ders.: *Zwischenrufe. Politische Reden über Geschichte und Kultur, Demokratie und Religion*. Berlin 2008, S. 73-85, hier S. 84. – Für Anregungen besonders zu Kap. 3 danke ich Prof. Dr. Günther Rüter, Elisabeth Enders für redaktionelle, Hildegard Krengel und den MitarbeiterInnen der Bibliothek der Konrad-Adenauer-Stiftung für bibliografische Hilfen.
- 2| Vgl. Eric Hobsbawm: *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München 1998.
- 3| Christian Meier: *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit*. München 2010, S. 13.
- 4| Carsten Gansel: *Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. In: ders., Pawel Zimniak (Hrsg.): *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen 2010 (*Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien*, Bd. 3), S. 19-35, hier S. 19.
- 5| Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 5. Aufl. München 2000, S. 75 und 31 f.
- 6| Diesen Hinweis verdanke ich dem (unveröffentlichten) Vortrag von Aleida Assmann „Wem gehört die Geschichte? Vom Umgang mit Fakten und Fiktionen in der Erinnerungsliteratur“ auf dem Literatursymposium der Konrad-Adenauer-Stiftung „Jahrestage. Zeitgeschichte in der Literatur“ am 10.12.2009 in Berlin.
- 7| Vgl. Carsten Gansel: *Rhetorik der Erinnerung – Zu Literatur und Gedächtnis in den ‚geschlossenen Gesellschaften‘ des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989*. In: ders. (Hrsg.): *Rhetorik der Erinnerung. Literatur und Gedächtnis in den ‚geschlossenen Gesellschaften‘ des Real-Sozialismus*. Göttingen 2009 (*Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien* Bd. 1), S. 9-16, hier S. 29. Ein Beispiel für den Gedächtnisroman ist Eleonora Hummels russlanddeutscher Migrationsroman *Die Fische von Berlin* (2005), ein Beispiel für den Erinnerungsroman Hans-Ulrich Treichels *Der Verlorene* (1998).
- 8| Günter Grass: *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen 2006, S. 8. – Zum unzuverlässigen Erzähler wird Grass, wenn er Joseph Ratzinger zu seinem Diskussionspartner im Kriegsgefangenenlager Aiblingen stilisiert; vgl. dazu Verf.: *Audienz der Autoritäten. Deutsche Schriftsteller und der Papst*. In: *Orientierung* 71 (2007) Nr. 15/16, S. 166-167.
- 9| Günter de Bruyn: *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*. Frankfurt a.M. 1995, S. 42.

- 10| Vgl. Meike Herrmann: *Vergangenwart. Erzählen vom Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren. Würzburg 2010 (Epistemata 691), S. 273 f.*
- 11| Louis Begley: *Zwischen Fakten und Fiktionen. Heidelberger Poetikvorlesungen. Aus dem Amerikanischen von Christa Krüger. Frankfurt a.M. 2008, S. 13 f.*
- 12| Herta Müller: *Der König verneigt sich und tötet. München/Wien 2003, S. 146.*
- 13| *Zitate im Folgenden mit Seitenzahl aus: Herta Müller: Atemschaukel. Roman. München 2009.*
- 14| Jürgen Wertheimer: *Im Papierhaus wohnt die Stellungnahme. Zu Herta Müllers Bild-Text-Collagen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Herta Müller. München 2002, S. 80.*
- 15| Walter Hinck: *Das mitgebrachte Land. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 1994 an Herta Müller. In: Sinn und Form 47 (1995) H. 1, S. 141-146.*
- 16| Joachim Gauck: *Laudatio auf Herta Müller. In: Günther Rüter (Hrsg.): Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung 2004: Herta Müller. St. Augustin 2004, S. 18.*
- 17| Müller: *Der König verneigt sich (Anm. 12), S. 12.*
- 18| Norbert Otto Eke: *Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht. In: Arnold: Herta Müller (Anm. 14), S. 67.*
- 19| *Eine andere Auffassung vertreten Astrid Erll und Stephanie Wodianka (Hrsg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin/New York, 2008 (Media and Cultural Memory), S. 8: „Nicht der Gegenstand des im Film Erinnerung, sondern das durch den Film ‚um den Film herum‘ Erinnerung macht seinen Status als Erinnerungsfilm aus.“*
- 20| Vgl. Verf.: *Krieg und Literatur. Zu den neuen Romanen von Ulla Hahn, Klaus Modick und Uwe Timm. In: Der Deutschunterricht 56 (2004) H. 3, S. 84-86. – Teile des vorliegenden Kapitels sowie der beiden folgenden Kapitel stammen aus meinem Buch: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Köln/Weimar 2010 (UTB 3352).*
- 21| Vgl. vor allem Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999; Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006; Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München 2007. Einen vorzüglichen Überblick über die aktuelle Erinnerungsliteratur bietet Elena Agazzi: Erinnerung und rekonstruierte Geschichte. Drei Generationen deutscher Schriftsteller und die Fragen der Vergangenheit. Aus dem Italienischen von Gunhild Schneider und Holm Steinert. Göttingen 2005. Vgl. auch Anne Fuchs: Phantoms of War in Contemporary German Literature, Films, and Discourse. The Politics of Memory. Houndsmill, New York 2008; Carsten Gansel, Pawel Zimniak (Hrsg.): Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Anm. 7); Erhard Schütz: Zwischen Heimsuchung und Heimkehr: Gegenwartsräume und Zeitgeschichte des Nationalsozialismus. In: Frank Bösch, Constantin Gschler (Hrsg.): Public History. Öffentliche Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft. Frankfurt a.M./New York 2009, S. 252-280. Wilhelm Staudacher (Konrad-Adenauer-Stiftung, Rom) hat 2010 das Portal Fremde Freunde? Politische Kultur in Deutschland und Italien im Dialog ins Netz gestellt (vgl. zur Erinnerungskultur: <http://www.kas.de/wf/de/71.7680/>).*
- 22| Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar 2005, S. 3 f.*

- 23| Wolfgang Frühwald: *Laudatio auf Saul Friedländer*. In: *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2007: Saul Friedländer*. Frankfurt a.M. 2007, S. 37.
- 24| Anne Fuchs u.a. (Hrsg.): *German memory Contests. The Quest for Identity in Literature, Film, and Discourse since 1990*. Rochester, NY 2006.
- 25| *Über 30 Debatten um den Umgang mit der NS-Vergangenheit seit den 1990er Jahren referieren Torben Fischer, Matthias N. Lorenz (Hrsg.): Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Berlin 2007.
- 26| Julia Franck: *Die Überwindung der Grenze liegt im Erzählen*. In: dies. (Hrsg.): *Grenzübergänge. Autoren aus Ost und West erinnern sich*. Frankfurt a.M. 2009, S.21 f.
- 27| Vgl. Jan Assmann (Anm. 5).
- 28| Ulrich Baer: *Einleitung*. In: ders. (Hrsg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt a.M. 2000, S. 19.
- 29| Vgl. Assmann: *Der lange Schatten* (Anm. 21), S.85-92 und Cornelia Blasberg: *Zeugenschaft. Metamorphosen eines Diskurses und literarischen Dispositivs*. In: Barbara Beßlich u.a. (Hrsg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin 2006 (*Philologische Studien und Quellen* 198), S. 21-34.
- 30| Martin Walser: *Leben und Schreiben. Tagebücher 1963-1973*. Reinbek 2007, S. 134 f.
- 31| Wolfgang Hilbig: *„Ich“*. Roman. Frankfurt a.M. 1993, S.372.
- 32| Günter Grass: *Die Blechtrommel*. Roman. Reprint der Erstausgabe. Göttingen 2009, S. 693.
- 33| Petra Morsbach: *Warum Fräulein Laura freundlich war. Über die Wahrheit des Erzählens*. München/Zürich 2006, S. 163.
- 34| Vgl. Marianne Hirsch: *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge 1997 und dies.: *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. In: *The Yale Journal of Criticism* 14 (2001) No. 1, S. 5-37.
- 35| Marcel Beyer: *Nachwort*. In: ders.: *Flughunde*. Roman. Frankfurt a.M. 2007 (*Bibliothek Suhrkamp*), S.307.
- 36| Marcel Beyer: *Spione*. Roman. Köln 2000, S. 7.
- 37| Günter Grass: *Im Krebsgang*. Novelle. Göttingen 2002, S. 8. Zitate aus der Novelle im Folgenden mit der Sigle IK.
- 38| Walter Kempowski: *Vorwort*. In: ders.: *Das Echolot. Bd. I*. München 1999, [S. 7] spricht vom „Krebsgang der Menschheit“.
- 39| Norbert Gstrein: *Wem gehört eine Geschichte?* Frankfurt a.M. 2004, S. 31.
- 40| Vgl. Gansel (Anm. 7), S.9-16.
- 41| Ruth Klüger: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen 1994, S. 13.
- 42| Thomas Brussig: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*. Roman. Berlin 1999, S. 157. Vgl. dazu Eva Banchelli: *Ostalgie: eine vorläufige Bilanz*. In: *Fabrizio Cambi (Hrsg.): Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Würzburg 2008, S. 57-68.
- 43| Bernhard Schlink: *Der Vorleser*. Roman. Zürich 1995, S. 151 f.
- 44| Christian Meier: *Zum deutschen Gedenkwesen*. In: Norbert Lammert (Hrsg.): *Erinnerungskultur. Dokumentation der Potsdamer Gespräche der Konrad-Adenauer-Stiftung, 16.-17.10.2004*. Sankt Augustin 2004, S. 21-42, hier S.28 f.
- 45| Jeremy Adler, zit. nach: Manfred Heigenmoser: *Bernhard Schlink: Der Vorleser. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart 2005, S. 125.

- 46| Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser. Frankfurt a.M. 1998, S. 19.*
- 47| *Ebd.*, S. 26.
- 48| Jorge Semprún: *Laudatio auf Norbert Gstrein. In: Günther Rüter (Hrsg.): Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung 2001: Norbert Gstrein. St. Augustin 2001, S. 10.*
- 49| Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens. München 1997.*
- 50| Homer: *Ilias. Übersetzt von Raoul Schrott. München 2008, S. 50.*
- 51| Renate Lachmann: *Gedächtniskünste. In: Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar 2010, S. 141.*
- 52| Vgl. dazu Astrid Erll: *Literaturwissenschaft. In: Gedächtnis und Erinnerung (Anm. 51), S. 288-298.*
- 53| Michaela Holdenried: *Autobiographie. Stuttgart 2000, S. 12 f.*
- 54| Dagmar Leupold: *Poetischer Stoffwechsel: Vergessen, Erinnern, Korrespondieren. Oder: Wie die Poesie entsteht (Kieler Poetik-Vorlesung 2002). In: dies.: Alphabet zu Fuß. Essays zur Literatur. München 2005, S. 85.*
- 55| Günter Grass: *Ich erinnere mich ... Rede in Vilnius, 2.10.2000. In: ders., Czesław Miłosz, Wisława Szymborska: Die Zukunft der Erinnerung. Hrsg. von Martin Wälde. Göttingen 2000, S. 29.*
- 56| Katharina Hacker: *Mnemon. In: dies.: Morpheus oder Der Schnabelschuh. Frankfurt a.M. 1998, S. 103-124. Zitate aus der Erzählung im Folgenden mit Seitenzahlen.*
- 57| Katharina Hacker: *Überlandleitung. Prosagedichte. Frankfurt a.M. 2007, S. 97.*