

„Jetzt können Gedächtnis und Zeugnis Literatur werden.“ Mit diesem Postulat hat Jorge Semprún im Mai 2001 anlässlich der Literaturpreisverleihung der Konrad-Adenauer-Stiftung einen Nerv des gegenwärtigen literarischen Erinnerungsdiskurses getroffen. Was geschieht mit der Erinnerung an Krieg und Holocaust, Flucht und Vertreibung, wenn die Zeitzeugen mit zunehmendem zeitlichen Abstand zu diesen Ereignissen unweigerlich zu einer aussterbenden Minderheit gehören? Was passiert, fragt der spanische Schriftsteller und ehemalige Buchenwald-Häftling Semprún, „wenn keine genaue Erinnerung mehr an das alles wach wäre, sondern nur noch die Erinnerung an die Erinnerung, der Bericht von der Erinnerung im Mund derer, die nie mehr wirklich wissen werden, [...] was das alles einst in Wirklichkeit war“?

Eine Antwort auf diese Fragen gibt die Literatur. Sie zählt zu den prominenten Medien des kollektiven Gedächtnisses, die, wie auch die Museumsausstellung, das Denkmal, der Film, das Wissen der Vergangenheit für die Nachwelt überliefern und auf diese Weise für die Zukunft der Erinnerung sorgen. Die Literatur füllt den Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses, der mit dem Verlust der authentischen Erfahrungs- und Erlebnisberichte der Zeitzeugengeneration entleert wird, mit neuen Geschichten auf. Wenn das Gedächtnis Zukunft haben will, dann ist es auf die Literatur und auf ihre Freiheit geradezu angewiesen, Geschichte nicht nur zu dokumentieren, sondern

auch zu erfinden. Wie die Geschichte ins kollektive Gedächtnis kommt und wie sie dort in literarische Geschichten verwandelt wird, versucht dieser Beitrag in einer historischen und systematischen Darstellung mit besonderem Augenmerk auf der jüngeren Erinnerungsliteratur zu zeigen.

Literatur, Erinnerung und Geschichte

Die Literarisierung der Erinnerung ist keine Erfindung der Spätmoderne. Im griechischen Mythos ist *Mnemosyne*, die Urheberin der Gedächtniskunst, auch die Mutter der für die Künste zuständigen Musen. Schon die homerischen Epen berufen sich auf die Literatur als eines der ältesten Gedächtnismethoden, die das, was erinnerungswürdig ist, aufsammelt, auswählt und überliefert, und zwar nicht nur wie die Geschichtsschreiber in zeitlichen und historischen Zusammenhängen, sondern in künstlerisch geformten Kontexten. Literatur kann Geschichte erinnern und durch Erzählung in Geschichten verwandeln.

Bei der Fiktionalisierung des kulturellen Gedächtnisses gibt es allerdings Stolpersteine. Das Gedächtnis der Kunst, das an die Stelle des Erfahrungsgedächtnisses tritt, folgt anderen Gesetzen als denen der historischen Repräsentation. Nutzt die Zeitgeschichtsschreibung das kulturelle Gedächtnis als Instrument kritischer Selbstreflexion, so kann das Gedächtnis in der Literatur selbst zum Akteur werden. Das literarische Gedächtnis kann auf seine eigenen Bedingungen, vor allem Schriftlichkeit und Medialität, reflektie-

ren; es kann Zweifel an der Wahrheit der Erinnerung formulieren, es kann deren Leerstellen und Lücken thematisieren und, wie Dagmar Leupold schreibt, den „Trost des Allegorischen – auch in der Enttäuschung“ spenden. Narrativer Deutungsmuster bedient sich das literarische ebenso gut wie das zeithistoriografische Erinnern. Aber für den Erzähler ist anders als für den Zeithistoriker, der „den Sinn einer Epoche zu begreifen und die Vergangenheit [...] in einen logischen Zusammenhang zu stellen versucht“ (Saul Friedländer), das Gedächtnis mehr eine fragende und befragte Instanz als eine Instanz der Antworten. Fantasie und Imagination können die Lücken ausfüllen, die das nachprüfbar Erinnerte lässt; deshalb lässt eine Autorin wie Katharina Hacker die Verbindung zwischen einer Romanfigur und ihrem realen „Vorbild“ als *Eine Art Liebe* (so der Titel ihres 2003 publizierten Romans, der Saul Friedländer gewidmet ist) erscheinen.

1991 erschien ein Buch, das eindrücklich und nachhaltig das Recht des Dichters verteidigte, seine Geschichte zu erfinden: Louis Begleys Roman *War Time Lies*. Dem Buch liegen autobiografische Erfahrungen des Autors zugrunde, der 1933 in Polen geboren wurde, mit seiner Mutter die nationalsozialistische Verfolgung überlebte und dann in New York eine Karriere als Anwalt begann, bis er, über fünfzig Jahre nach den Ereignissen, darüber zu schreiben begann. Dies aber geschieht mit ausdrücklicher Berufung auf die „Macht der Dichtung“. Es wäre verfehlt, Begleys Buch als Schlüsselroman eines jüdischen Holocaust-Überlebenden zu lesen. *Lügen in Zeiten des Krieges* (1994 ins Deutsche übersetzt) ist ein literarisches Zeugnis des kulturellen Gedächtnisses, ein Portalroman der neueren internationalen Erinnerungsliteratur.

Über die Frage nach den Anteilen von „Fakten und Fiktionen“ in seinen Werken hat Louis Begley in den Poetik-Vorlesun-

gen, die er 2007 an der Heidelberger Universität gehalten hat, Auskunft gegeben. Hier schildert er, wie spärlich seine Erinnerungen an frühe Kindheit, Krieg, Flucht und Verfolgung im besetzten Polen waren, zu spärlich für ein Memoirenbuch. Deshalb musste er diese „Erinnerungen mit seiner Einbildungskraft verdichten und umwandeln“. Das Erinnerte wird auf diese Weise zur Literatur.

In diesem Prozess literarisierter Erinnerung gewinnen die Modalität und Artifizialität des Erinnerns an Bedeutung. Das Erinnern verläuft selten geradlinig und logisch, Walter Kempowski (und nicht erst Günter Grass) hat dafür die Formel vom „Krebsgang“ der Erinnerung geprägt. Der Autor, will er sich an zeitlich ferne, traumatisch besetzte Kindheitserlebnisse erinnern, ist angewiesen auf die poetische Imaginationskraft. Um wie viel mehr bedarf dieser Einbildungskraft ein Schriftsteller, der gar keine eigenen Erfahrungen mehr mit der Zeit verbindet, über die er schreibt! Freilich ist die literarische Imagination kein Freischein für ungehemmte Erfindungskunst. Kohärenz der Geschichte, Überzeugungskraft und Wirkungsabsicht auf den Leser – das sind die Kriterien, an denen die Erinnerungsliteratur von Nachkommen der Zeitzeugen gemessen werden muss.

Erfindung der Geschichte

Norbert Gstrein, der mit seinem Jahrgang 1961 noch für die erste Nachkriegsgeneration steht, liefert dafür ein mustergültiges Beispiel. Sein mehrfach mit Preisen ausgezeichneter Roman *Die englischen Jahre* (1999) setzt sich mehr mit der Autorität der Erinnerung auseinander als mit ihren Akteuren. Diese Akteure, jüdische Exilanten und ihre Biografen, sind rundum erfunden, auch wenn die geschilderten Situationen im englischen Exil auf der Isle of Man und im Europa der 1990er-Jahre durchaus ihren Sitz in der europäischen Erinnerungskultur haben. Gstrein

fragt nach der Entstehung, Überlieferung und gegenwärtigen Bedeutung von Erinnerung. Ihm geht es um die Klischees, Mystifizierungen und Lebenslügen, die an der kollektiven und individuellen Gedächtnisbildung beteiligt sind.

Zentral dabei ist die Frage nach der narrativen Autorität der Erinnerung. Kann der Autor „eine fremde Geschichte zur eigenen“ machen, selbst wenn er „die eigene in der fremden nur spiegelt“? Für Gstrein geht dies nur, wenn die Gedächtnisbildung durch eigene und fremde Erfahrungen von der Gedächtnisreflexion ergänzt wird. Diese Gedächtnisreflexion garantiert den notwendigen Anteil an Verantwortung in der Erfindungsfreiheit der Literatur. Glaubwürdig ist das literarische Gedächtnis nur, wenn nicht nur geschildert wird, was erinnert wird, sondern auch wie erinnert wird. Dieses Bewusstsein der Verantwortung gegenüber der Erinnerung hat, zumindest in der Literatur, stark zugenommen.

Die Geschichte der Generationen

Die Literarisierung der Erinnerung hat ihrerseits eine Geschichte, die von den spezifischen Generationserfahrungen nach 1945 nicht zu trennen ist. In der kulturpolitischen Diskussion spielen die Generationen eine Schlüsselrolle als historischer Index für die „in Zeitgenossenschaften rhythmisierten Lebens- und Geschichtserfahrungen“ (Aleida Assmann). Eine Generation wird konstituiert durch die ihr gemeinsamen Erfahrungen und Erinnerungen. Jede Generation hat somit ihre eigene Vergangenheit, die sie auf je verschiedene Weise erinnert und die sie von der Vergangenheitserzählung anderer Generationen abgrenzt.

Man kann die Generationen der literarischen Gedächtniskultur der Einfachheit halber auf einer diachronen und auf einer synchronen Achse darstellen. In der historischen Abfolge erzählt jede Generation für sich die Geschichte neu, indem sie die

Geschichten der vorhergehenden Generation überschreibt, umdeutet oder verwirft. In der Gegenwart gibt es mehrere Vergangenheitserzählungen von verschiedenen Generationen, die in unterschiedlicher, meist antagonistischer Form im Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses koexistieren.

Über der diachronen Darstellung der Erinnerungsgenerationen nach 1945 steht das Schlagwort vom „Nullpunkt“-Bewusstsein der Nachkriegsliteratur. Wie bei allen Mythen, so ist auch daran nur die Hälfte wahr. Der allegorischen oder utsprischen Erhöhung der Zeitgeschichte und dem gegenwartsfixierten Realismus in den Romanen und Gedichten nach 1945 steht die Erinnerungskunst des Dramas gegenüber. Zwei Theaterstücke boten eine Bühne für die zeitgemäße Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit. In Wolfgang Borcherts Rückkehr-Drama *Draußen vor der Tür*, das als Hörspiel 1947 gesendet, als Bühnenstück im gleichen Jahr uraufgeführt, als Film 1949 gedreht wurde und zu den meistgespielten deutschen Dramen gehört, ist der heimkehrende Soldat nicht Täter, sondern Opfer: Opfer des Krieges und zugleich der vergessensanfälligen Nachkriegsgesellschaft; in Carl Zuckmayers nicht minder erfolgreichem Flieger-Drama *Des Teufels General* (1946) opfert sich der sabotagewillige Mittäter am Ende selbst. Borchert hat, bereits vom Tode gezeichnet, konsequent über die Gedächtniswerdung der Literatur nachgedacht. In einem Brief vom 17. Dezember 1944 findet sich der hellsichtige Satz, dass nicht die Kriegsteilnehmer uns den Krieg „in künstlerischen Werken erhalten, sondern die, die nachher lebten“.

Doch diese Ausnahmen täuschen nicht darüber hinweg, dass die Erinnerung nach 1945 zunächst zum Schweigen gekommen ist. In Albrecht Goes' Erzählung *Das Brandopfer* (1953), die den Begriff „Holocaust“ erstmals wörtlich in die

Nachkriegsliteratur übersetzt hat, heißt es symptomatisch: „Man hat vergessen. Und es muss ja auch vergessen werden, denn wie könnte leben, wer nicht vergessen kann? Aber zuweilen muss einer da sein, der gedenkt.“

Gewissen und Gedächtnis

Die Generation der (älteren) Kriegsteilnehmer war eine vergessensbereite Generation mit ruhigem Gewissen und schlechtem Gedächtnis. Günter Grass ist dafür ein oft zitiertes Beispiel. Mit seinem Debütroman *Die Blechtrommel* (1959) hatte der 1927 in Danzig geborene Autor der literarischen Erinnerungskultur der Deutschen einen hoffnungsvollen Weg gewiesen. Er schien in eine Zukunft zu führen, in der die Autoren von der Last der Erinnerung an den Nationalsozialismus zwar nicht befreit, aber so weit in die Pflicht genommen würden, dass über dieses Erbe hinfert ohne Angst und ohne Scham zu schreiben wäre. Oskar, der wachstumsunwillige Held des Romans, ist der geeignete Repräsentant dieser Erinnerungskultur, die der deutschen Literatur einen wirkungsvollen Gründungsmythos stiftet: alt genug, um die Väter- und Tätergeneration, die sich ihrer Schuld nicht stellte, ans Messer zu liefern, zu jung aber, um selbst zum Schuldigen werden zu können. Die Perspektive des ewigen Kindes rechtfertigte einen Neuanfang ohne „Scham und Angst“. Diese essenziellen Eigenschaften einer kritischen Erinnerungsliteratur aber fehlen dem „grandiosen Ich“ Oskar Matzerath völlig – und es gibt Grund, mit Petra Morsbach anzunehmen, dass „Angst und Scham“ auch dem Autor Günter Grass zum mindesten am Anfang seiner Karriere fehlten, einer beispiellosen Karriere, die mit seinem ersten Buch begann und ihn zum singulären Phänomen in der deutschen Literatur werden ließ.

Der vergessensanfälligen Generation der jüngsten Kriegsteilnehmer folgte eine

weniger vergessensbereite Generation, die ihren Vätern die „Unfähigkeit zu trauern“ (Alexander und Margarete Mitscherlich) vorwarf und eine „Aufarbeitung der Vergangenheit“ (Adorno) anmahnte. Das lässt sich in den Väterbüchern von Christoph Meckel (*Suchbild*, 1980) und Bernward Vesper (*Die Reise*, 1977) anschaulich verfolgen. Die Väter als nationalsozialistische Täter: Dieses moralisch-politische Urteilsschema bestimmte einen Erinnerungsmodus, dem zufolge nicht zu verstehen war, warum der gute Vater ein Nazi und ein Mörder gewesen sein sollte. Es war eine erinnerungsversessene Generation mit schlechtem Gewissen und gutem Gedächtnis.

Ihr folgten die Generationen, die statt von Tätern von „Zeugen“ sprachen, die vehement den *Abschied von den Kriegsteilnehmern* (so der Titel des 1992 erschienenen Romans von Hanns-Josef Ortheil) forderten und die kritische Gedenken mit Verständnis und Empathie zu verbinden wussten. Es sind die Generationen der Enkel, die die Erfahrungen und Erinnerungen der Zeitzeugen adoptieren. Ihr Gedächtnis ist in das Stadium der *post-memory* (Marianne Hirsch) eingetreten. Es verfügt trotz der engen personalen Bindung an die Erlebnisgeneration nicht mehr über deren Erinnerungsschatz. Das zeiterne Erfahrungsgedächtnis der Zeitzeugen mit seinen Lücken und Leerstellen steht in einem Gegensatz zu dem geballten Wissen über die Vergangenheit, mit dem die Jüngeren zeitnah durch Schulunterricht, in Büchern und Filmen aufgewachsen sind. Wenn jüngere Autoren wie Marcel Beyer und Tanja Dückers über Erlebnisse vor ihrer Geburt schreiben, wissen sie neben historischen Quellen und Familiendokumenten auch den Spielraum der eigenen literarischen Imagination zu nutzen.

Diese Generation der seit den mittleren 1960er-Jahren geborenen Autoren ist diejenige, die mit dem besten Gedächtnis

ausgestattet ist – und mit dem ambivalenten Gewissen einer „Mitwisserschaft“, die sie von der Mittäterschaft befreit, aber mit der Verantwortung für das Erbe der Geschichte belastet. Bei dieser Generation sind wir mitten im Streit der Gegenwartsliteratur um die Erinnerung – und in der synchronen Betrachtung der Erinnerungskultur.

Streit um die Erinnerung in der Gegenwartsliteratur

Der Streit um die Erinnerung ist wesentlich ein Streit der Generationen. An seinem Anfang steht das wohl erfolgreichste Buch der jüngeren deutschen Erinnerungsliteratur, Bernhard Schlinks *Der Vorleser* aus dem Jahr 1995. Der in vierzig Sprachen übersetzte, mit mehreren Preisen ausgezeichnete Roman erzählt die Geschichte einer misslingenden Versöhnung der Generationen in Form einer Liebesgeschichte, die sich in den späten Fünfzigerjahren zwischen einer ehemaligen Lageraufseherin und dem jugendlichen Erzähler abspielt. Ein knappes Jahrzehnt später begegnet der Erzähler, inzwischen Jura-Student, der Frau wieder, die nunmehr als Angeklagte 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.“ Mit der Figur Hannas, die ihren Analphabetismus überwindet, sich aber das Leben nimmt, nachdem sie im Gefängnis KZ-Literatur gelesen hat, findet Schlink ein hilflos anmutendes Bild für das Schwanken zwischen Verstehen und Verurteilen. Die einstige Mörderin drohe zum mitleid-erregenden Opfer zu werden: Diesen Vorwurf von Jeremy Adler – dem Sohn

H. G. Adlers (1910–1988), des Autors maßgeblicher Studien zur jüdischen Deportation – muss sich Schlinks Roman gefallen lassen.

In seinem Gefolge erschien eine Reihe von deutschsprachigen Erinnerungsromanen, die sich aus der Perspektive verschiedener Generationen mit der Vergangenheit der Kriegsteilnehmer und Zeitzeugen befassten. Doch diese Vergangenheit ist kein einheitliches Geschichts-konstrukt mehr. Sie zerbricht in viele Geschichten im kulturellen Gedächtnis:

Erstens: Die deutsche Vergangenheit will von der jüngeren Generation nicht mehr aufgearbeitet oder bewältigt, sie will vielmehr verstanden und in größere historische Kontexte eingeordnet werden – auch mit der Lizenz zur Erfindung. „Spione“ der Vergangenheit könnte man diese Autoren mit dem 1965 geborenen Marcel Beyer nennen. Für sie kommt es darauf an, das, was „nah und zugleich ungreifbar“ an der nicht miterlebten Vergangenheit ist, mit eigenen Vorstellungen zu füllen.

Zweitens: Anders verhält es sich mit den Sekundärzeugen, deren Täter- oder Opfererfahrung aufgrund der späteren Geburt schon entwicklungspsychologisch limitiert ist. Die Primärzeugnisse sind für sie noch so nah, dass sie persönlich betroffen machen können, zugleich aber schon so in Distanz gerückt, dass sie sich nicht mehr nahtlos mit den Zeitzeugen identifizieren können. Die Memorialforschung spricht hier vom Modell einer „kritischen sekundären Zeugenschaft“. Kritisch ist sie, weil sie erst in der Vermittlung des Zeugnisses, das heißt im transgenerationalen Dialog, beglaubigt wird. Auf diese Weise gewinnt die Kritik des Erinnerungszeugnisses an Bedeutung. Unfälle und Unstimmigkeiten bei der Überlieferung, Verschweigen und Vergessen kommen ebenso auf den Prüfstand wie die Rolle des Zeugen: als Opfer oder als Zuschauer. Anlässlich der Auschwitz-Pro-

zesse hat Martin Walser als Gerichtszuschauer in seinem Tagebuch (Dezember 1964) vermerkt: „Nur für die Zeugen, die Opfer in Auschwitz waren, hat Auschwitz Realität, nur sie finden Auschwitz so unerträglich, wie es war und ist. Sie tragen an ihren Zitaten wie an einer Last, für sie ist es nicht leicht, die Zitate hier vorzu bringen, sie können oft nicht weitersprechen ... Alle anderen sind Zuschauer, wir, die Gerichtspersonen, ja sogar die Angeklagten gebärden sich als Zuschauer.“

Drittens: Doch mittlerweile, seit etwa 1990, haben viele Primärzeugen im Abstand von mehr als fünf Jahrzehnten ihre autobiografischen Erinnerungen zu Papier gebracht. Dazu gehört die Holocaust-Literatur jüdischer Autoren von Elie Wiesel bis Ruth Klüger, aber auch die Erinnerungsliteratur seinerzeitiger deutscher Kriegsteilnehmer. Bei der Analyse dieser Werke ist man gut beraten, zwischen den Rekonstruktionsweisen, Authentizitätsansprüchen und Popularisierungsmustern der Texte zu unterscheiden. Was in Günter de Bruyns Autobiografie über seine Zeit als Luftwaffenhelder akribische Rechenschaftslegung und Selbsterforschung ist, das ist in Martin Walsers Roman *Ein springender Brunnen* die Erfindung der Kindheit im Medium der Sprache – und das wird in Grass' Memoiren ausdrücklich als Lizenz einer subjektiven Wahrheit der Geschichte deklariert. Diese Subjektivierung der Geschichte sollte man nicht vorschnell abwerten, weil sie sowohl für den Autor wie auch für den Leser „keine Beliebigkeitserlaubnis, sondern Aufforderung zu höchster Wachsamkeit“ ist.

Der Fall Günter Grass

Bei Günter Grass hat es mit der Frage, wer sich erinnert, eine besondere Bewandtnis. Mit seinem Geständnis, 1944/45 Panzerschütze der Waffen-SS gewesen zu sein, hat Günter Grass im Sommer 2006 für die heftigste Debatte der jüngeren litera-

rischen Erinnerungskultur gesorgt. Sie war gut für sein neues Buch *Beim Häuten der Zwiebel*, dessen Erstauflage (150 000 Exemplare) binnen kurzer Zeit verkauft war, aber schlecht für den Autor. Jahrzehntelang hatte er an der Grenze zur Unbelehrbarkeit seinen Ruf als moralische Instanz der Deutschen, als sich einmisschender „Bürger“ verteidigt, hatte er an die nationalsozialistische Vergangenheit deutscher Politiker erinnert, aber von der eigenen wohlweislich geschwiegen; nun standen diese „Merk- oder Markenzeichen“ des Autors auf dem Spiel. Dabei ging es nicht um die in Grass' Buch selbstkritisch sezierte Verführbarkeit eines Jugendlichen im „Dritten Reich“. Ein „Kainsmal“ (so Grass) wurde die doppelte Rune, die Holocaust-Überlebende zeitlebens entsetzt, aus einem anderen Grund. Grass hatte Jahrzehntelang diesen Teil seines episodischen Gedächtnisses verschwiegen, und mit ihm hatten die prinzipiell zugänglichen Quellen, die seine SS-Mitgliedschaft dokumentieren, geschwiegen. Nicht das Verschwiegen, sondern das „andauernde Verschweigen“ war also das Hauptproblem für Grass, das „sich in ‚nachwachsender Scham‘, wie er es genannt hat, zum Verschweigen des Verschweigens ausgewachsen hatte und ihn zunehmend blockierte, auch wenn es für den eigenen Blick nur zu vorübergehenden Beschwigungen reichte“. In dem Gedicht „Mein Makel“ räumt Grass ein: „Ja, es dauerte, / bis ich Wörter fand / für das vernutzte Wort Scham.“

Wem die Geschichte seines Lebens gehört, die er in *Beim Häuten der Zwiebel* vom Kriegsausbruch 1939 in Danzig bis zu dem Erfolgsdebüt der *Blechtrommel* 1959 erzählt, daran lässt Grass keinen Zweifel. Nur der Autor hat das Recht, seine Erinnerung zu hüten, die unzuverlässig sein kann und subjektiv sein muss. „Gedächtnislücken“ und „Blindstellen“ gehören so mit zum Erzählprogramm von Grass, dem der „Krebsgang“ der individuellen

Erinnerung wichtiger ist als die auf Genaugigkeit und Geradlinigkeit bedachte Historiografie. Schon beim Nobelpreisträgertreffen in Vilnius im Oktober 2000 hat Grass dies betont: „Erinnerung darf schummeln, schönfärben, vortäuschen, das Gedächtnis hingegen tritt gerne als unbestechlicher Buchhalter auf.“

Die Last der persönlichen Erinnerung verteilt Grass auf zwei Schultern: auf den aus der Gegenwart erzählenden Chronisten und auf sein jugendliches Alter Ego, das durch die grammatische dritte Person in zeitliche und zugleich räumliche Distanz gerückt wird. Von dem „Jungen, der du einmal warst“, dem „Rekrut meines Namens“, einem „uniformierten Selbst“, später auch dem „Bildhauer, der sich als Dichter sah“, ist die Rede; dieser entfernte Teil des „gedoppelten Ich“ ist der Adressat des Erinnerungstabus. Eine solche Erinnerung an die Vergangenheit muss sich verkappen und verkapseln: „Weil aber so viele geschwiegen haben, bleibt die Versuchung groß, ganz und gar vom eigenen Versagen abzusehen, ersatzweise die eigene Schuld einzuklagen oder nur uneigentlich in dritter Person von sich zu sprechen: Er war, sah, hat, sagte, er schwieg ... Und zwar in sich hinein, wo viel Platz ist für Versteckspiele.“

Das Gleichnis für ein solches moralisches Zwei-Personen-Drama aus Mitläuf er und Aufklärer liefert das Titelmotiv der Zwiebel. Das „Häuten der Zwiebel“ trübt den Blick, liefert unscharfe Erinnerungsbilder und wird von Grass mit der Erinnerung verglichen, weil auch diese „gehäutet sein möchte, damit freigelegt werden kann, was Buchstab nach Buchstab ablesbar scheint: selten eindeutig, oft in Spiegelschrift oder sonst wie verrätselt“. Das auf das Rätselhafte an der Geschichte, ihren „Kern“ zulaufende Pathos dieses Vergleichs ist verräterisch. Das Häuten der Zwiebel kompensiert den

Mangel an Trauer in der „tränenlosen“ Nachkriegsgesellschaft. Wenn Grass im dritten Buch der *Blechtrommel* die Gäste im Düsseldorfer „Zwiebelkeller“ beim Zwiebelschälen weinen lässt, so ist dies wohl als Ersatzhandlung für ihre unterdrückten „Offenbarungen, Selbstanklagen, Beichten, Enthüllungen, Geständnisse“ zu verstehen.

Wem gehört die Geschichte?

Die betrachteten Werke der Erinnerungsliteratur haben, so unterschiedlich sie in Struktur und Stil auch sind, auffällige Gemeinsamkeiten. Zum einen bei der Suche nach den traumatischen Erinnerungsarten. Die Autoren markieren (um Pierre Noras Begriffe aufzugreifen) ihre *milieux de mémoire*, finden aber keine *lieux de mémoire*: Grass situiert seine Zeit bei der Waffen-SS „irgendwo weit weg in den böhmischen Wäldern“. Zum anderen ringen die Erzähler mit dem Problem, wie vertrauenswürdig die Erinnerungen sein können, ihre eigenen und die des kollektiven Gedächtnisses, und ob diese heterogenen Erinnerungsformate in einen gemeinsamen Gedächtnisrahmen passen. Jeder Versuch aber, die Authentizität der Erinnerung mit der Autorität des Erzählers zu besiegen, führt zu graduell verschiedenen narrativen Lösungen.

Ersichtlich ist aber: Die Zukunft der Erinnerung wird gestiftet durch die Literatur. Sie überträgt die Geschichte in die Gedächtniskulturen des sich der gemeinsamen und trennenden Geschichten verwissernden Europas. Aus wachsender Distanz gibt die Literatur das Maß vor, nach dem die individuellen und kollektiven Erinnerungskonstruktionen der Deutschen ins kulturelle Langzeitgedächtnis übertragen werden. Dieser Prozess der Literarisierung der Geschichte und der Erfindung der Erinnerung hat gerade erst begonnen.