

2011 · BAND 36 · HEFT 1

INTERNATIONALES ARCHIV FÜR SOZIALGESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR

HERAUSGEBER

Norbert Bachleitner
Christian Begemann
Walter Erhart
Gangolf Hübinger

MITGLIED DER REDAKTION

Innokentij Kreknin

DE GRUYTER

INTERNATIONALES ARCHIV FÜR SOZIALGESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR (IASL)

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Michel Espagne, Paris
Peter Jelavich, Baltimore

Inka Mülder-Bach, München
Peter Strohschneider, München

MITGLIED DER REDAKTION

Innokentij Kreknin, Münster/Bielefeld

Die Zusammenfassungen/Abstracts wurden von Astrid Nolte ins Englische übersetzt.

ABSTRACTED/INDEXED IN Dietrichs Index Philosophicus, IBR Internationale Bibliographie der Rezensionen geistes- und sozialwissenschaftlicher Zeitschriftenliteratur, IBZ Internationale Bibliographie geistes- und sozialwissenschaftlicher Zeitschriftenliteratur, Scopus (Elsevier), Academic One File (Gale/Cengage), MLA International Bibliography.

Preis- und Bezugsinformationen, Hinweise zur Manuskripteinrichtung und zu älteren Jahrgängen stehen unter www.degruyter.de/iasl zur Verfügung.

ISSN 0340-4528 · e-ISSN 1865-9128

VERANTWORTLICHER HERAUSGEBER Prof. Dr. Walter Erhart, Universität Bielefeld,
Universitätsstr. 25, 33615 Bielefeld, Tel.: +49 (0) 31 9894-22, Fax: +49 (0) 31 9894-50, E-Mail: walter.erhart@uni-bielefeld.de

JOURNAL MANAGER Tanja Schmitt, De Gruyter, Pfondorfer Str. 6, 72074 Tübingen, Germany,
Tel.: +49 (0)7071 9894-22, Fax: +49 (0)7071 9894-50, E-Mail: tanja.schmitt@degruyter.com

ANZEIGENVERANTWORTLICHE Panagiota Herbrand, De Gruyter, Mies-van-der-Rohe-Str. 1,
80807 München, Germany, Tel.: +49 (0)89 76902-394, Fax: +49 (0)89 76902-350,
E-Mail: panagiota.herbrand@degruyter.com

© 2011 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

SATZ UND DRUCK AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten.

Printed in Germany



Inhalt

Aufsätze

- SEBASTIAN SUSTECK: Formen der Kindheit. Das pädagogisch-literarische Projekt Johann Karl Wezels zwischen aufklärerischer Anthropologie und moderner Kindheitsvorstellung 1
- JENS LOESCHER: Episodisches Schreiben und ›Werkgedächtnis‹ bei Jean Paul. Mit einem Seitenblick auf Goethe 47
- BEATE MÜLLER: Agency, Ethics and Responsibility in Holocaust Fiction. Child Figures as Catalysts in Bruno Apitz's *Nacht unter Wölfen* (1958) and Edgar Hilsenrath's *Nacht* (1964) 85

Schwerpunkt: Literatur/Geschichte (1)

- WALTER ERHART/GANGOLF HÜBINGER: Editorial 115
- JÖRN RÜSEN: Topik und Methodik – Narrative Struktur und rationale Methode in der Geschichtswissenschaft 119
- ANGELIKA EPPLE: Die Autonomie der Kunst und die Wahrheit der Geschichtsschreibung. Zwei lange Diskussionen und ein kurzer Kommentar 129
- PETER SCHÖTTLER: Nach der Angst. Was könnte bleiben vom *linguistic turn*? 135
- WOLFGANG STRUCK: Medien, Material, Sprache. Ein Kommentar 153
- PHILIPP SARASIN: Was ist Wissensgeschichte? 159
- ACHIM GEISENHANSLÜKE: Genealogie des Wissens – Archäologie der Literatur 173
- HOLGER DAINAT: Literatur Wissen(schaft) Geschichte 177
- PHILIPP SARASIN: Replik 183
- INKA MÜLDER-BACH: Der »Weg der Geschichte« oder Finden und Erfinden. Geschichtserzählung in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* 187
- GANGOLF HÜBINGER: Robert Musils »Geschichtssinn«. Ein Kommentar 207
- ALEIDA ASSMANN: Wem gehört die Geschichte? Fakten und Fiktionen in der neueren deutschen Erinnerungsliteratur 213
- ASTRID ERLI: The »social life of texts« – Erinnerungsliteratur als Gegenstand der Sozialgeschichte. Ein Kommentar. 227

dieser Moderne, der literarische oder der wissenschaftliche Geschichtsschreiber? Diese Rivalität beherrscht die einschlägigen 80er Kapitel des Geschichtsdenkens Musil.

Wie gehen nun Literaturwissenschaft und Geschichtswissenschaft in ihren unterschiedlichen Zugriffen auf die Literaturgeschichte mit dieser Rivalität um? Extrem verkürzt gesagt: komplementär, indem die Literaturwissenschaft Strategien der »Fiktionalisierung« von Wirklichkeit betont, die Geschichtswissenschaft dagegen Strategien der »Faktisierung« behandelt. Das sind zwei unterschiedliche Strategien, mit der historiographischen Grundspannung von »Fakten und Fiktionen, Leben und Geschichte, Erfinden und Finden«²¹ umzugehen. Wenn Nietzsche als Musils Ideengeber recht haben sollte, dass »Geschichtsschreibung auf Fiktionen beruht«,²² dann hat Nietzsches Zeitgenosse Theodor Mommsen in der Auseinandersetzung mit dem gleichen Grundproblem der Moderne nicht weniger recht, wenn er zwischen dem »Künstler« der Geschichtsschreibung und dem »Kärner« der Geschichtsforschung differenziert, nicht um den einen gegen den anderen auszuspielen, sondern um zwei professionelle Wege im Umgang mit der Geschichte zu legitimieren, zwei Beobachtungsweisen zu schulen. Eine moderne Sozialgeschichte der Literatur, welche die Wirklichkeit der Fiktionen und die Sozialgestalt der Texte behandelt, kann diese zwei Traditionen »geschulter Beobachter« zusammenführen. Eines muß unsere Gesellschaft mit ihren Instrumenten moderner Selbstbeobachtung dabei in Kauf nehmen. Es wird immer zweierlei Antworten geben auf die Frage, »war eigentlich Balkankrieg?«.

²¹ Mülder-Bach: Der »Weg der Geschichte« (Anm. 3), S. 201.

²² Mülder-Bach: Der »Weg der Geschichte« (Anm. 3), S. 201.

ALEIDA ASSMANN

Wem gehört die Geschichte?

Fakten und Fiktionen in der neueren deutschen Erinnerungsliteratur

Wir kommen der Wahrheit nie näher
als in erfundenen Geschichten.
Louis Begley: *Zwischen Fakten und Fiktionen*

This essay discusses the distinct features of memory fiction, a new genre that has emerged during the last two decades. It works through memories of the Nazi past and traumatic episodes of the Second World War within new literary frameworks. In this orientation towards the past the memory novel maintains distance from the research of historical reconstruction, as well as from the popular presentation of the past in the visual mass media. With respect to the new literary genre, various questions arise concerning its status and quality. One of these concerns the distinction and interplay between fictional and documentary features in the new format. Another one has to do with the emphasis on biographical experience that in many cases has become an important trigger and source for the text, endowing it with the stamp of authenticity or moral authority. It is also true, however, that war-related experience, trauma and suffering can no longer be claimed by members of the second and third generation who either write their own lives into the chain of generations connected with the Second World War and the Holocaust, or create a new access to central events of the traumatic national history from the perspective of a fictional private family. In both ways they testify to the aftermath of the traumatic past which, as they show, is still part of the present.

Als Julia Franck im Vorfeld des 20-jährigen Mauerfall-Gedenkens ihre Anthologie über die innerdeutsche Grenze zusammenstellte, bekam sie wiederholt zu hören, diese oder jener könne keinen Text schreiben, weil ihr oder ihm die Erfahrung dazu 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?¹

In diesem Zitat hat Julia Franck eigentlich schon alle Fragen auf den Tisch gelegt, mit denen ich mich im Folgenden beschäftigen will. Mein Beitrag gliedert sich in drei Teile. Ich beginne mit dem »Primat der Erfahrung« als einer in der Literaturwissenschaft bislang ungekannten Kategorie, die in der Erinnerungsliteratur – da-

¹ Julia Franck: *Grenzübergänge*. Frankfurt/M.: Fischer 2009, S. 2.

von handelt der zweite Teil – eine wichtige Rolle spielt und neue Mischungsverhältnisse von Fakten und Fiktionen produziert. Der letzte Teil behandelt Leerstellen, die in Erinnerungsromanen jedoch anders ausfallen als in der wissenschaftlichen Geschichtsforschung und im populären Geschichtsfilm, der ebenfalls Fakten und Fiktionen mischt, wo diese aber grundsätzlich vermieden werden.

1. Der Primat der Erfahrung

Ich beginne ganz grundsätzlich mit der Frage: Worin besteht das außergewöhnliche Kapital der Schriftsteller? Es sind m. E. drei Grundkompetenzen, die bei ihnen überdurchschnittlich ausgeprägt sind: unkonventionelle Aufmerksamkeit, außergewöhnliche Sprachfähigkeit und gesteigerte Imaginations- bzw. Erfindungskraft (*fingere*). Sie entdecken und erschaffen Welten mithilfe von Worten, die ihre Leserinnen betreten, besichtigen und bewohnen können. In diesen Welten sind wir vorübergehend zu Gast, in manchen wird man lebenslang heimisch. Thomas Manns Ägypten oder der Zauberberg, aber auch J. R. R. Tolkiens Middle Earth und das italo-amerikanische Mafiamilieu in New Jersey der TV-Serie *The Sopranos* sind beliebige Beispiele für 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. Bis vor kurzem spielte es dabei keine Rolle, ob die Konstruktion dieser Welten auf der Seite der 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 28 Jahre verbracht hat. Er hat sein Erfahrungsdefizit anderweitig ausgleichen können, nämlich durch ein Interview mit dem Seemann Alexander Selkirk, dem ein ähnliches Schicksal tatsächlich zugestoßen ist. 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. Dort heißt es: »The editor believes the thing to be a just history of fact; neither is there any appearance of fiction in it.«²

So musste man damals gegenüber einer puritanischen und aufgeklärten Leserschaft argumentieren, die Imagination und Erfindungskraft verteufelte bzw. als kindliches oder weibliches Vergnügen abtat. Auf Deutsch hieß das damals: »Wer Romans list, der list Lügen.«³ Von dieser Frühgeschichte des Romans sind wir meilenweit entfernt. Nach einem Kampf um die Legitimation der Fiktion in der

² Daniel Defoe: *Robinson Crusoe*. Harmondsworth: Penguin 1972 (zuerst 1719), S. 25.

³ Erich Schön: *Geschichte des Lesens*. In: Bodo Franzmann / Klaus Haseemann / Dietrich Löffler (Hg.): *Handbuch Lesen*. München: K. G. Saur 1999, S. 1–59, hier S. 35.

frühen Neuzeit wurde der Literatur ihr Existenzrecht in einer neuen Eigensphäre zugesprochen, die niemand mehr von außen in Frage stellen durfte: weder die Priester, noch die Politiker, noch die Historiker. Die Literatur hatte am Ende des 18. Jahrhunderts im Rahmen der Gewaltenteilung kultureller Wertsphären ihre ästhetische Autonomie gewonnen, womit die Fiktion vom Verdacht der Lüge endgültig freigesprochen und als ein genuiner Aussagemodus etabliert wurde.⁴

Diese Autonomie ist eine Errungenschaft westlicher Kultur, die in der Evolution der Moderne 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: der Welt der Kirche und der Universität, der Welt der Zeitungs- und der Romanlektüre. Zu Spannungen kommt es erst durch eine von außen auferlegte fundamentalistische Forderung zur Entdifferenzierung: dass an die Stelle der multiplen Wahrheiten die einzige und einheitliche Wahrheit einer Religion oder Partei zu treten habe.

Es gibt in unserer heutigen Gesellschaft durchaus Beispiele für diesen Ruf nach dem Primat der *einen* Wahrheit; man denke nur an den Streit zwischen Darwinisten und Kreationisten oder an die Fatwa des Ayatollah Khomeini gegen den Schriftsteller Salman Rushdie. Die autonome Hoheits- und Freiheitszone der Literatur wird gegenwärtig aber auch aus einer ganz anderen Richtung in Frage gestellt. Es handelt sich dabei um den »Primat der Erfahrung«. Niemals galt bisher 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 noch 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 »biographischen Trugschlusses« schuldig gemacht. Der »New Criticism«, u. a. vertreten durch die ehrwürdigen Autoritäten René Wellek und Austin Warren, hatte entschieden, dass im Bereich der Literatur eine ästhetische Autonomie bestehe. Sie machten geltend, dass zwischen »intrinsischen« und »extrinsischen Faktoren« eine kategorische Grenze verlief, die nicht überschritten werden durfte:

Keinerlei biographisches Material kann die kritische Wertung verändern oder beeinflussen. Das landläufig angeführte Kriterium der »Aufrichtigkeit« ist durchaus falsch,

⁴ Vgl. Aleida Assmann: *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*. München: Fink 1980.

wenn es Literatur auf Grund biographischer Wahrheitstreue, auf Grund der Übereinstimmung mit den Erlebnissen oder Gefühlen des Dichters, wie sie durch äußere Beweisstücke bezeugt sind, beurteilt. Zwischen ›Aufrichtigkeit‹ und Kunst besteht keine Beziehung.⁵

Während wir konstatieren müssen, dass diese Prämisse weiterhin Gültigkeit hat, müssen wir zugleich einräumen, dass ihre Gültigkeit in einem Punkt modifiziert ist, wo Erinnerung und Literatur in ein neues Verhältnis zueinander getreten sind. In der Erinnerungsliteratur haben wir es mit einem neuen Genre zu tun, das nicht mehr erschöpfend nach den von Wellek und Warren formulierten Kriterien erfasst und beurteilt werden kann. Zu Aufmerksamkeit, Sprachvermögen und Phantasie als den primären Antriebskräften der Literatur tritt in diesem Fall noch die eigene Erfahrung hinzu, die zum Anstoß oder Rohstoff der Literatur wird. 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 endet die Fähigkeit zur Aneignung. An diesem Punkt verändern sich Status und Legitimität der Fiktion und es tauchen eben jene Fragen auf, die Julia Franck in ihrem programmatischen Eingangsstatement so pointiert aufgeworfen hat.

2. Die neue Erinnerungsliteratur

Im Oktober 2004, einige Monate vor der »Erinnerungsschlacht um den 60. Jahrestag des Kriegsendes« registrierte der Historiker Norbert Frei einen »erinnerungspolitischen Gezeitenwechsel«, bei dem nach einer Phase des kritisch aufklärenden Umgangs mit Geschichte nun die »gefühlte Geschichte« auf dem Vormarsch sei.⁶ Ausgelöst worden sei diese neue Phase durch einen Generationen- und Perspektivenwechsel, der mit einer Auflösung der klaren Rollen von Tätern, Mitläufern und Opfern einherging. Frei bezog sich in seinem Essay auf eine Medienoffensive fiktionaler Filmbilder und »forcierter Erinnerungsbücher«, die das Thema der NS-Zeit in einer Weise aufnehmen, die die seit den 1960er Jahren geltende selbstkritische Auseinandersetzung mit dieser Zeit hinter sich lässt.

Ich möchte die neue Erinnerungsliteratur, die in den letzten beiden Dekaden entstanden ist, hier nicht wie Frei (mit einem Seitenblick auf Martin Walser) pauschal als »Selbstentpflichtung aus dem ›Erinnerungsdienst‹« abkanzeln, sondern im Gegenteil als einen neuen Erinnerungsschub und eine späte Antwort auf die Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts ernst nehmen. Diese Literatur bezeugt, dass das, was die Elterngeneration durch Euphemismen, Schweigen, Schuldab-

⁵ René Wellek / Austin Warren: *Theorie der Literatur*. Frankfurt/M.: Ullstein 1963, S. 65f.

⁶ Norbert Frei: *Gefühlte Geschichte*. In: *Die Zeit*, Nr. 44 vom 21. 10. 2004.

wehr und andere Selbstimmunisierungsreflexe eingekapselt und von sich fern gehalten hatte, dennoch auf subkutanem Wege an die zweite und dritte Generation weitergeleitet worden ist. Es ist diese nicht weitergereichte aber weitergeleitete Geschichte, mit der sich die Autorinnen zum Teil auf sehr persönliche Weise auseinandersetzen. In diesem qualitativ unterschiedlichen Genre melden sich avancierte Autorinnen, Debütantinnen und Dilettantinnen mit und ohne literarische Ambitionen zu Wort. Es ist ein charakteristisches Merkmal dieses Genre, dass die Grenzen auf neuartige Weise durchlässig werden zwischen autobiographisch inspirierten Lebenszeugnissen und hoch elaborierten literarischen Fiktionen.⁷ Historisches – sei es in autobiographischer, biographischer oder dokumentarischer Form – spielt dabei immer eine zentrale Rolle. Die Bedeutung dieser Gattung besteht 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 bislang weder in die historischen Darstellungen noch in das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft eingegangen sind. Ist damit das Gewicht der eigenen Erfahrung zum wichtigsten Rohstoff literarischen Schreibens geworden? Wird unter diesen Umständen eine literarische Fiktion, die in der Erinnerungsliteratur ohne biographische Erfahrung auskommen muss, zu einem ungedeckten Scheck? Ich möchte mich diesen Fragen im Folgenden über konkrete Beispiele annähern und dabei versuchen, einige der komplexen Facetten, Variationen und Verwerfungen dieses Problems genauer in den Blick zu nehmen.

2.1 Die autobiographische Erfahrung wird literarisch ausgearbeitet

In der Folge des Holocaust, einer traumatischen Erfahrung, für die es keine angemessenen Erzählmuster gab, ist die neue Gattung des ›Zeugnisses‹ entstanden. Schreiben wurde für viele Überlebende zunächst zu einer Form des Widerstands und dann zu einer ethischen Pflicht, um denen, die als unschuldige Opfer entrechtet, geschunden 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 zwei sehr unterschiedliche Beispiele angeführt werden können. Beide Texte, die ein halbes Jahrhundert auseinander liegen, sind offenkundig literarisch hoch elaboriert; gleichwohl insistieren sie auf ihrer außertextlichen Referenz und einem Wahrheitsanspruch, der durch eine möglichst transparente Schreibweise mit dem Anspruch auf äußerste Genauigkeit unterstrichen wird. Der Wahrheitsanspruch folgt der Formel, mit der die Kopisten in der Epoche vor Einführung des Buchdrucks die Richtigkeit ihrer Abschriften bestätigten: »Ich habe nichts hinzugefügt, nichts weggelassen und nichts umgestellt.«⁸ Die

⁷ Das negative Pauschalurteil, mit dem dieses gesamte Genre oftmals abgekanzelt wird, hat m.E. etwas mit diesem Kategorienbruch zu tun.

⁸ Vgl. zur Zeugen- bzw. ›Kanonformel‹ Aleida Assmann: *Fiktion als Differenz*. In: *Poetica* 21 (1989), S. 239–260.

Welt des Grauens, die sich in diesen Texten öffnet, das *univers concentraine*, ist absolut kein fiktives Universum.

Neben dieser ethisch motivierten, Menschheitsverbrechen anklagenden Zeugnisliteratur gibt es die neue deutsche Erinnerungsliteratur, die ebenfalls autobiographisch fundiert ist. In diesen Romanen wird die eigene Geschichte, die man in den Knochen hat, aus unterschiedlichen Blickwinkeln literarisch elaboriert. Die Autorinnen sind dabei strikt auf ihre eigene Generationenperspektive festgelegt, die als der spezifische Rohstoff und Fundus dieser Literatur bezeichnet werden kann. Zu ihnen gehört Uwe Timm, der sowohl als 68er als auch als 1940 geborenes Kriegskind Erinnerungsromane aus seiner spezifischen Generationenperspektive geschrieben hat.

2.2 Die autobiographische Erfahrung wird fiktionalisiert

»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 *freier Erfindung* zu unterscheiden. Da eine unvermittelte Präsentation der Vergangenheit undenkbar ist, gehören Medien und Darstellungsformen immer schon mit zur Grundausstattung des Erinnerns. Das heißt jedoch nicht, dass jede geformte Erinnerung *eo ipso* ungläubwürdig ist. Es ist deshalb keineswegs müßig, in der Erinnerung zwischen Graden der Ausformung und der freien Erfindung zu unterscheiden. Genau diese Unterscheidung verwischt jedoch 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, die von Scham, Schuld und Trauma im Zusammenhang der Nachwirkung einer extremen Gewaltgeschichte handelt, entfernt sich von dieser postmodernen Prämisse. Ich möchte hier deshalb die Unterscheidung zwischen literarischer Ausarbeitung und Fiktionalisierung vorschlagen. Literarische Ausarbeitung bezieht sich auf Fragen der Darstellung wie Rahmung, Narrativierung, stilistische Mittel, Deutungsangebote usw. Fiktionalisierung bedeutet demgegenüber, dass Teile der Erzählung bewusst hinzuerfunden, umgestellt oder anderweitig verändert werden. Sehr kalkuliert ist Louis Begley mit dieser Grenze in seinem Roman *Wartime Lies* umgegangen. In seiner Heidelberger Poetikvorlesung hat er sich explizit 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.«⁹ In diesen beiden Verben steckt das

⁹ Louis Begley: Zwischen Fakten und Fiktionen. Heidelberger Poetikvorlesungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 13.

ganze Spektrum möglicher Bearbeitungen: verdichten (bzw. literarische Ausarbeitung) und umwandeln (bzw. 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 bzw. 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.¹⁰

»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.«¹¹ Die Fiktionalisierung ist für Begley eine Form, den Schrecken seines Traumas zu bannen; nur auf diesem Umwege konnte er überhaupt in seine Geschichte zurückkehren und sie auch für andere öffnen. Begley spricht mit Blick auf seine erlebte Geschichte von »unzugänglich« und »verboten«: die Tabus, die er dabei respektiert, sind individuelle ebenso wie kollektive Selbstschutzmaßnahmen. Fiktionalisierung bedeutet in diesem Zusammenhang also keineswegs »freie Erfindung« sondern Umschreibung unter dem Überdruck biographischer Erfahrung.

Die Fiktionalisierung der autobiographischen Erinnerung gilt auch für Kurt Vonneguts Roman *Slaughterhouse Five*, der die Bombardierung Dresdens zum Inhalt hat, die er selbst in dieser Stadt erlebt hat.¹² Auch er hielt die eigenen Erlebnisse für sowohl unergiebig als auch für unansprechbar. Zunächst zur Spärlichkeit: Er beschreibt am Anfang seines Romans, wie er die Unterstützung eines Kriegskameraden suchte, »but neither of us could remember anything good.«¹³ Als er tiefer in seine Erinnerungen eindrang, stellte er fest, dass sie für einen Roman nicht ausreichten. Die Erfahrung hatte ihn sprachlos gemacht »because there is nothing intelligent to say about a massacre.«¹⁴ Damit sind wir beim Aspekt der Unzugänglichkeit. Traumata versperren sich der literarischen Präsentation, weil für sie keine Narrative und andere kulturellen Schemata bereitstehen. Vonnegut konnte seinen Erinnerungsroman erst 25 Jahre später niederschreiben, nachdem sich das gesellschaftliche und kulturelle Klima in den USA durch den

¹⁰ Ebd., S. 13.

¹¹ Ebd., S. 14f. Begley zählt andererseits die Episoden aus seinem Roman auf, die auf Selbsterlebtes zurückgehen (ebd., S. 14). Eine solche Beweislage ist höchst ungewöhnlich und kann für die Literatur in aller Regel nicht eingeholt werden.

¹² Kurt Vonnegut: *Slaughterhouse Five*. London: Triad Paladin 1989 (zuerst 1969). Dieser Roman kann als ein Vorläufer der Erinnerungsliteratur angesehen werden.

¹³ Ebd., S. 10.

¹⁴ Ebd., S. 14.

Vietnamkrieg und die Auflösung des traditionellen männlichen Heldenbildes grundlegend 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-Genre. Auf diese Weise hat er seinen Schrecken gebannt durch eine Zutat, die zwischen regressiver Wunscherfüllung und einem philosophischen Rahmen changiert.¹⁵

2.3 Die Darstellung eines historischen Traumas durch vermittelte autobiographische Erfahrung

Ein historisches Trauma ohne autobiographische Erfahrungsgrundlage ist der Gegenstand von Herta Müllers *Atemschaukel* (2009). In diesem Roman hat sie biographische Erfahrungen verarbeitet, wenn auch nicht ihre eigenen. Sie selbst schreibt dazu: »Ich empfinde mich im Schreiben nicht als Zeugin. Ich habe das Schreiben gelernt vom Schweigen und Verschweigen.«¹⁶ Es ist primär die Erfahrung ihrer eigenen Mutter, die in Stalins Arbeitslagern interniert war und dieses Trauma im engen Milieu des familiären Austauschs 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 unbekannt 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 / nicht selbst erlebt ist also keineswegs so einfach, wie das auf den ersten Blick erscheint! Diese besondere biographische 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 lebenswichtigen aber 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 hochpoetischen Schreibweise und »tröstungsfreier Sprache« (Jürgen Wertheimer) führt sie ihre Leserinnen sinnlichen nah an die peinigenden Erfahrungen heran: Hunger und Durst, Schmutz und ungenügende Kleidung, Schmerz, Erschöpfung und äußerste Verlassenheit. Es gibt in ihrem Text kein Entkommen, keinen Überblick, keine narrativen Strukturen,

¹⁵ Als ein weiteres Beispiel für die Fiktionalisierung eines autobiographischen Traumas ließe sich der Roman von Hans Ulrich Treichels anführen: *Der Verlorene*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.

¹⁶ Herta Müller: Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. In: Birgit Lermen / Milan Tvrđik (Hg.): *Literatur, Werte und Europäische Identität*. Prag 2002, S. 281–299, hier S. 283.

keine Schutzvorrichtungen. Im Mittelpunkt steht die Anstrengung des puren Überlebens von Tag zu Tag unter den herabwürdigenden Bedingungen einer an die Peiniger schutzlos ausgelieferten Existenzform.

Ein weiteres Beispiel für eine vermittelt autobiographische Erinnerungsliteratur ist die Romantrilogie über den Ersten Weltkrieg der Engländerin Pat Barker aus den 1990er Jahren. Wir können in diesem Fall auch von einer Literatur aus dem Archiv sprechen. Die Historiker sind nicht mehr die einzigen, die auf Quellen zugreifen und diese bearbeiten; sie haben im Archiv inzwischen Gesellschaft durch die Autorinnen bekommen. In englischer Perspektive ist der Erste Weltkrieg nicht durch den Zweiten überdeckt worden, sondern als der Große Krieg – *the Great War* – auch nach 80 Jahren noch ein wichtiger Bestandteil im Gedächtnis der Öffentlichkeit und der Familien. Die Autorin hat die traumatische Spur dieses Krieges in der Geschichte ihres Großvaters gefunden und wieder aufgenommen. In ihrem weiblichen Blick auf die militärische Männergesellschaft konzentriert sie sich ganz auf die destruktiven Nachwirkungen des Krieges auf die Soldaten und auf das Unvermögen der Ärzte, mit den verstörenden Folgen neuartiger Kriegstechnologie, dem durch Granaten produzierten »Shell-Shock-Trauma umzugehen, das Wunden nicht nur im Körper, sondern auch in der Seele schlägt. Dabei mischt sie bekannte historische Personen wie Robert Graves, Siegfried Sassoon und Dr. W. H. R. Rivers mit der fiktiven Hauptfigur Billy Prior, den sie dazuerfunden hat, und der vielleicht nicht zufällig denselben Vornamen und dieselben Initialen hat wie Vonneguts Anti-Held. Barkers exakte Zeichnung des historischen Settings und der Charaktere beruht auf ausgedehnten Recherchen und entspricht dem aktuellen Stand der 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 direkte Konstellation mit der großen Geschichte versetzt.

2.4 Die Darstellung eines historischen Traumas ohne autobiographische Erfahrung

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 die unverkennbar autobiographischen Züge seines Autors trägt. Der andere Dresdenroman stammt von Marcel Beyer, der 1965 in Westdeutschland geboren ist und seit 1996 in Dresden lebt. 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. Der Roman umfasst die kurze Vor- und lange Nachgeschichte dieser traumatischen Nacht, die einerseits nach Posen in die frühen 1940er Jahre und andererseits die DDR hin-

durch bis zum Jahre 2005 reicht. Auch drei Charaktere seines Romans, der ebenfalls mit Archivarbeiten unterlegt ist, haben einen historischen Hintergrund. Beim Montieren und Modellieren von Fakten und Fiktionen nimmt sich Beyer allerdings alle Freiheiten. Durch die Hauptfigur Ludwig Kaltenburg schimmert zum Beispiel der Ethologe und Nobelpreisträger Konrad Lorenz durch, hinter zwei weiteren Protagonisten sind die Umriss des Künstlers Joseph Beuys und des Tierfilmers Heinz Sielmann zu erkennen. Aber nicht nur die Namen hat Beyer verändert. Er hat das historische Material auch nach seinen künstlerischen Prinzipien gründlich umgeformt. Sein berühmter Vogelforscher lebt statt mit Graugäusen mit Dohlen, er forscht nicht in Seewiesen 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 eröffnen Beyers hochgradig reflexive Romane neue Blicke auf die Vergangenheit.¹⁷ Die Autorisierung durch Trauma und Leiden kann für die nachwachsenden Generationen, die sich historischer Themen annehmen, immer weniger gelten, sie kehren dennoch zu bestimmten Ereignissen der Vergangenheit zurück, weil sie entweder deren Nachwirkungen spüren oder das Bedürfnis haben, diese Geschichte auf eine neue Art und Weise zu erzählen. So oder so bezeugen sie, dass die Vergangenheit, mit der sie sich befassen, noch nicht vergangen und noch Teil unserer Gegenwart ist.

3. Leerstellen der Erinnerung

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 vielen kleinen privaten Geschichten spiegelt sich die große Geschichte. Diese Familiengeschichten sind nicht *repräsentativ* wie die der Familie Buddenbrock, die für den Niedergang des Bürgertums im Zweiten Kaiserreich steht. Sie stehen nicht als Einzelschicksale für das Ganze, sondern sind *exemplarische* Stellvertreter 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 Exempla-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

¹⁷ Vgl. Aleida Assmann: *History from the bird's eye view – Marcel Beyer's Kaltenburg*. In: Anne Fuchs u. a. (Hg.): *Reimagining the Nation. Transformations of German Cultural Identity since 1989*. Rochester, NY: Camden House 2011 (im Erscheinen).

Auslassungen, an Erinnerungslücken und Brüchen.«¹⁸ Dieser Schritt von den *Lehren aus der Geschichte* zu den *Leerstellen der Erinnerung* ist signifikant für die neue Gattung, über die wir hier sprechen. Lehren aus der Geschichte zu ziehen – das war, wie Reinhart Koselleck gezeigt hat, schon durch die Beschleunigung des geschichtlichen Wandels in der Moderne nicht mehr ohne weiteres möglich. Walter Benjamin hat obendrein darauf hingewiesen, dass die Kriegs-Heimkehrer von 1918 die ersten waren, die nichts mehr zu erzählen hatten. Dieses Schweigen war damals aufs Engste verknüpft mit der Traumatisierung der Soldaten infolge des Einsatzes neuer Kriegstechnologie, die die Soldaten nicht nur tötete, sondern buchstäblich in der Luft zerriss.¹⁹ Der sinnliche Erfahrungsverlust, der auch die dafür bereitstehenden kulturellen Tradierungsformen zerstört hat, ging für Benjamin mit einem »Verstummen des inneren Menschen« einher.²⁰

Während die Historiker bei der Frage nach 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 18. Jahrhundert darin geübt, zwischen der vorgestellten Welt des Romans und ihrer realen Umwelt unterscheiden zu können. In Bezug auf die Erinnerungsromane sind sie jedoch angehalten, historisch Verbürgtes neben frei Erfundenem gelten zu lassen. Diese »bewegliche Verknüpfung zwischen disparaten Ordnungen«²¹ (Özkan Ezli), ist ein wesentliches Merkmal dieser Gattung, die auf ihrer externen Geschichtsreferenz besteht.

Dieses literarische Mischungsverhältnis von Faktischem und Fiktionalem ist unbedingt zu unterscheiden von den Verfahren des Infotainment, mit denen seit ebenfalls zwei Jahrzehnten die NS-Geschichte in Film und Fernsehen für den Massenkonsum aufbereitet wird. »Die Narratio des heutigen Fernsehens«,

¹⁸ 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 (Hg.): *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*, S. 100–114, hier S. 112.

¹⁹ Walter Benjamin: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In: W.B.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt/M.: 1972 ff. Bd. II.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 438–464, hier S. 442.

²⁰ Walter Benjamin: *Krisis des Romans. Zu Döblins »Berlin Alexanderplatz«*. In: W.B.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt/M.: 1972 ff. Bd. III.: Kritiken und Rezensionen. Hg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, S. 230–236, hier S. 231.

²¹ Özkan Ezli: *Von der interkulturellen zur kulturellen Kompetenz*. In: Ö.E. / Dorothee Kimmich / Annette Werberger (Hg.): *Wider den Kulturenzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 207–230, hier S. 220.

schreibt Rainer Wirtz mit Blick auf diese Produktionen, »mindert [...] die erkennbare Differenz von Fiktion und historischer Realität.«²² In Doku-Shows mit hohen Einschaltquoten wird die NS-Geschichte auf eine Weise medial vermittelt, die nahtlos Fiktion und Fakten vermischt. *Fiktion* wird eingesetzt in der Dramaturgie einer Erzählung, die personalisiert, Spannung aufbaut und emotionalisiert. *Fakten* werden thematisiert im Kontext einer historischen Episode, die von Experten wissenschaftlich akkreditiert, von Zeitzeugen beglaubigt und mit historischen Quellen unterfüttert ist. Diese filmische Vermittlung von Geschichte glättet dabei auf der visuellen Oberfläche die Differenz zwischen gefühlter und erforschter Geschichte mit dem Ziel einer identifikatorischen Teilhabe seitens der Zuschauer. Durch die trügerische Geschlossenheit des Gesamtbildes wird die Frage nach der Arbeit an der Rekonstruktion der Vergangenheit, nach den unterschiedlichen Perspektiven, nach der Offenheit der Deutungen verstellt. »Es gibt keine Leerstelle, keine offene Fragen, keine Möglichkeit zum Einhaken, zur Phantasie für eigene Bilder, jegliche Vorstellung wird besetzt.«²³ Ganz im Gegensatz dazu bleibt die Arbeit des Historikers, so betont Wirtz, »notgedrungen ein lückenhafter Rekonstruktionsversuch mit Nachweisen, sein Bild ist eben kein abgeschlossenes Gemälde, es ist vielmehr ein Mosaik mit vielen Leerstellen, für die dem Leser unterschiedliche Plausibilitätsangebote gemacht werden.«²⁴

Im Format des populären Geschichtsfilms findet »eine Reflexion über den Unterschied oder über das Beziehungsgeflecht von Erinnerung und Geschichte [...] nicht statt.«²⁵ Genau das aber ist das Thema der zum Teil sehr anspruchsvollen Erinnerungsromane, die sich ebenso sehr vom populären Geschichtsfilm wie vom wissenschaftlichen Diskurs des Historikers unterscheiden. Das lässt sich am unterschiedlichen Begriff der »Leerstelle« erläutern. Die Leerstellen der Geschichtsschreibung entstehen dadurch, dass das jeweilige Rekonstruktionsangebot vergangener Ereignisse in allen Richtungen offen und durch neue Quellen und Zugangsweisen immer wieder revidierbar ist. Forschungsgegenstand ist ein Ausschnitt von Vergangenheit, der immer nur teilweise erfasst und – das ist entscheidend – niemals abschließend in einen Text übersetzt werden kann. Durch diese Vergangenheits-Referenz bleibt jede historische Darstellung notwendig porös und hat die Struktur eines Mosaiks mit vielen Leerstellen, an denen andere immer wieder weiterarbeiten können. Die Struktur des literarischen Textes ist demgegenüber eine ganz andere. Alle seine Bestandteile formieren sich nach dem Gesetz der ästhetischen Geschlossenheit. Auch die Leerstellen des fiktionalen / literarischen Textes sind Teil dieses unauflösbaren Gesamtzusammenhangs. Sobald der literarisch fiktionale Text abgeschlossen ist, ist er von außen nicht mehr revidierbar,

²² Rainer Wirtz: Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History. In: Thomas Fischer / Rainer Wirtz (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK 2008, S. 9–32, hier S. 31.

²³ Ebd., S. 22.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 21.

weil hier alles untrennbar und aus einem Guss ist. Es ist paradoxerweise eben diese strukturelle Geschlossenheit, die überhaupt erst die Offenheit der Deutung ermöglicht. Der historiographische Text ist darauf angelegt, verstanden zu werden und zu überzeugen, was ihm besser oder schlechter gelingen mag, aber er gibt keinen Anlass zu endlosen Deutungen. Die künstlerischen Leerstellen betreffen hier eben nicht Grenzen der Recherche und Lücken des Materials sondern allein die vom Text gesteuerte Wirkung und Produktivität der Lektüre. Eigentlich müsste man, schrieb Peter Buchka über einen Film von Alexander Kluge, »und das ist nicht überspitzt, diesen Film hundertmal sehen, um die 100 Filme zu registrieren, die in ihm stecken.«²⁶ Die Gattung der Erinnerungsromane unterscheidet sich darüber hinaus von anderen literarischen Texten durch ihre historische Referentialität. In diesem Genre präsentiert sich der literarische Text wie andere auch als formal geschlossene Textur, aber nicht wie andere als ein in sich geschlossenes Universum. Trotz seiner formalen Stimmigkeit verweist der Text auf ein Außerhalb seiner selbst. In diesem Punkt, und das macht die Erinnerungsromane zu einer hybriden Gattung, ist ihre Struktur mit der von historischen Sachtexten vergleichbar: sie sind durchlässig für die geschichtliche Realität.

Durch fiktionale Ausarbeitung und fiktives Erfinden tragen Erinnerungsromane dazu bei, das historisch Verbürgte zu veranschaulichen und eine Innenperspektive auf die Ereignisse zu ermöglichen, die die selbstgesteckten Grenzen der Geschichtsschreibung weit übersteigt. Im Erinnerungsroman gibt es freie Lizenzen zum Erfinden, die sich von den Darstellungsregeln des historischen Diskurses lösen, ohne dabei aber den Anspruch aufzugeben, neue Zugänge zu der historischen Welt zu eröffnen. Im Erinnerungsroman wird die Geschichte neu besichtigt und rekonstruiert mit dem Ziel, unbewältigt schwebende und noch unbekannte, oder besser: nicht anerkannte Aspekte der historischen Wahrheit freizulegen.

In markantem Gegensatz zum Bildungsroman erzählt der Erinnerungsroman keine Geschichte des Werdens und der Identitäts(trans)formation, sondern eine der Traumatisierung und 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 von der Gesellschaft über lange Zeit de-thematisiert, tabuisiert oder ganz einfach übersehen und vernachlässigt worden ist. Es geht somit vorzugsweise um das, was noch nicht den Status einer Erinnerung, Erfahrung, Erzählung gewonnen hat, was widersprüchlich, disparat, unantastbar geblieben ist und vom gesellschaftlichen Bewusstsein ausgeschlossen oder abgeblendet wurde. Diese fiktionale Arbeit an den Leerstellen der Erinnerung hat eine aufklärende, ethische, therapeutische und nicht zuletzt kommunikative Funktion. Die Leser erhalten neue Perspektiven auf unerzählte Aspekte der belastenden deutschen Geschichte sowie neue Wissens-, Reflexions- und Deutungsrahmen, die ihnen auch neue Einsichten in ihre eigene (Familien-)Geschichte ermöglichen.

²⁶ Die Rede ist von dem Film *Die Patronin*. URL: http://www.berlinale.de/external/en/filmarchiv/doku_pdf/20023182.pdf (zuletzt eingesehen am 30. 12. 2010).