

Einleitung

I.

Es besteht ein weitgehender Konsens darüber, dass die Literatur an der Herausbildung des kulturellen Gedächtnisses entscheidend mitwirkt.¹ Dies gilt nicht nur in archaischen Zeiten, in denen die *res gestae* dem Gedächtnis künftiger Generationen anvertraut werden, sondern es gilt auch für die Moderne, in der literarische Texte Teil eines Traditionszusammenhangs sind, mittels dessen eine Gesellschaft sich selbst eine kulturelle Identität zuschreibt. Insbesondere jene Elemente gesellschaftlicher Interaktion, die normativen Erwartungen ausgesetzt sind (beispielsweise Liebeskonzeptionen, Umgang mit Emotionen wie Freude, Trauer, Hass, Haltung, die man zu sich selbst einnimmt, Positionierung des Einzelnen in der Gesellschaft, Bildung usw.), werden Gegenstand bewahrenswerter Kommunikation und können dadurch als aktualisierbarer Sinn (bzw. Semantik im Luhmann'schen Verständnis)² jederzeit verwendet werden. Eine so verstandene Konzeption des kulturellen Gedächtnisses beruht auf dem Gedanken der Kontinuität. Im Extremfall wird solche Kontinuität durch Rituale oder durch die Religion über Jahrhunderte hinweg aufrechterhalten bzw. es wird suggeriert, dass es eine solche Kontinuität gebe. Diese Kontinuität überschreitet auch den Tod des Einzelnen.

Was aber geschieht, wenn aufgrund einer Katastrophe eine ganze Gesellschaft vernichtet wird?³ In der Literaturgeschichte gibt es berühmte Fälle, in

¹ Vgl. z. B. Friedrich Ohly, *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria*, München 1992; Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997.

² Vgl. Niklas Luhmann, »Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition«, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft* (1980), Bd. 1, Frankfurt a.M. 1993, S. 9–71, hier S. 19, wo er unter Semantik »einen höherstufig generalisierten, relativ situationsunabhängig verfügbaren Sinn« versteht. Der »semantische Apparat« einer Gesellschaft ist der »Vorrat an bereitgehaltenen Sinnverarbeitungsregeln«.

³ Unter Katastrophe sei hier und im Folgenden gemäß dem allgemeinen Sprachgebrauch ein destruktives Ereignis großen Ausmaßes verstanden, welches nicht nur einzelne Mitglieder eines Kollektivs, sondern das Kollektiv insgesamt betrifft. Dabei kann es sich sowohl um Naturereignisse (Erdbeben, Überschwemmungen,

denen ein literarischer Text in einem engen, geradezu konstitutiven Zusammenhang mit einer Katastrophe steht. Man denke an Boccaccios *Decameron*, welches seinen Ausgangspunkt in der verheerenden Pestepidemie von 1348 hat. In der Rahmenhandlung des *Decameron* wird erzählt, wie die Pest in Florenz nicht nur über hunderttausend Opfer fordert, sondern wie die zivilisatorischen Errungenschaften der Florentiner Gesellschaft angesichts des Zusammenbruchs der sozialen Ordnung weitgehend aufgegeben werden. Die Menschen verlieren ihr Schamgefühl, die Toten werden nicht mehr bestattet, die Gesellschaft versinkt im Chaos. Dieser Katastrophe entziehen sich die zehn Protagonisten des *Decameron*, indem sie sich auf ein Landgut begeben und dort eine narrative Gegenordnung errichten, die im Modus der Erinnerung die untergegangene Welt wieder aufleben lässt. Andere historische Beispiele könnten hier genannt werden, etwa die Literatur, die vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges entstand (Grimmelshausen, Gryphius) oder die Literatur, die sich mit den Folgeerscheinungen der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege befasst (Foscolo, Chateaubriand, Stendhal). Zu nennen sind im 20. Jahrhundert der Erste Weltkrieg, die Oktoberrevolution, der Spanische Bürgerkrieg, der italienische Faschismus, der deutsche Nationalsozialismus, der Stalinismus, der Vietnamkrieg, der jugoslawische Bürgerkrieg, die Genozide in Kambodscha und Ruanda und vieles mehr. Auch sie wurden und werden vielfach literarisch dargestellt und reflektiert.

Solche Katastrophen hatten komplexe Ursachen, und sie sind keineswegs in jeder Hinsicht miteinander vergleichbar. Wenn sie hier in einer Reihe genannt werden, soll auch keineswegs unterstellt werden, dass die damit verbundenen Verbrechen auf einer Stufe stehen. Es geht vielmehr um die Frage, wie sich das Verhältnis zwischen Literatur und kulturellem Gedächtnis unter dem Eindruck solcher Katastrophen jeweils verändert hat. Denn bei allen Unterschieden ist doch festzuhalten, dass ein gemeinsames Merkmal der genannten menschengemachten Katastrophen insbesondere des 20. Jahrhunderts, auf die wir uns im Folgenden konzentrieren möchten, die Vernichtung der sozialen Rahmenbedingungen des Gedächtnisses ist.⁴ Der Extremfall ist hier die (weitgehende) Auslöschung eines ganzen Volkes, wie des jüdischen Volkes durch die Nationalsozialisten. Zu denken ist aber auch an die soge-

Seuchen) als auch um menschenverursachte Ereignisse (Krieg, Bürgerkrieg, Vernichtungsaktionen) handeln. Eine begriffsgeschichtliche Diskussion und Problematisierung des Konzepts der Katastrophe findet sich in dem Beitrag von Aurelia Kalisky im vorliegenden Band.

⁴ Vgl. hierzu Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), Paris/La Haye 1976.

nannten »ethnischen Säuberungen«, die »Umsiedlungsaktionen« in der Sowjetunion oder in Osteuropa. All diese und viele andere politische Entscheidungen hatten u. a. zur Folge, dass Kommunikationsbedingungen, die zur Identität einer sozialen Gruppe in einem konstitutiven Verhältnis standen, zerstört wurden. Wie kann die Literatur auf solche Situationen reagieren? Gibt es eine ungebrochene Kontinuität in Bezug auf die Gedächtnisfunktion der Literatur oder muss diese sich diesbezüglich völlig neu definieren?

Die Frage stellt sich umso dringlicher, als bekanntermaßen die Literatur des 20. Jahrhunderts zumindest in ihren radikalen, avantgardistischen Ausformungen das Verhältnis zur kulturellen Tradition fundamental infrage stellt. Es genügt, an die anti-traditionalistischen Einstellungen der Futuristen zu erinnern, die beispielsweise programmatisch die Schönheit eines stinkenden Automobils über die einer antiken Statue gestellt haben. Dieser Befund lässt sich auch auf die Entwicklungen der Musik oder der Malerei des 20. Jahrhunderts ausdehnen. Auch hier kommt es zu radikalen Brüchen mit der Tradition, etwa im Kubismus oder in der Zwölftonmusik. Wenn nun auf der einen Seite die Literatur am kulturellen Gedächtnis partizipiert, wenn sie andererseits vor der Herausforderung steht, das kulturelle Gedächtnis angesichts historischer Katastrophen und Traditionsbrüche völlig neu definieren zu müssen, und wenn sie drittens aufgrund ihrer eigenen Entwicklung im 20. Jahrhundert dem ästhetischen Ideal der Negativität verpflichtet ist, dann stellt sich die Frage, ob dies alles miteinander zu vereinbaren ist und wenn ja, dann wie.

II.

Das Dilemma der Beziehung zwischen Katastrophe und Gedächtnis lässt sich folgendermaßen beschreiben: Das Gedächtnis braucht einerseits Distanz zur Katastrophe, um überhaupt auffassen, begreifen, wiederholen und »ausagieren« zu können; andererseits ist die Distanz des Gedächtnisses nicht so beschaffen, dass es unbeeindruckt vom Katastrophischen bleiben kann – gleichsam eine mnemotechnische Registratur oder ein neutrales Archiv –, nein, die in die Katastrophe verwickelte Erinnerung ist selbst katastrophisch infiziert, sie ist »punktiert«. Jean Paul hat im Postskript zum *Quintus Fixlein* diese aus dem Mittelalter auch emblematisch bekannte »Punktuation« auf die griffige Formel gebracht: »Und da der Stachel des lang vergangenen Unglücks noch in der Erinnerung sticht, wie der ausgerissene Stachel einer zerquetschten Wespe«. ⁵ Friedrich Nietzsche hat in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral*

⁵ Jean Paul, »Leben des Quintus Fixlein«, in: ders., *Werke*, Bd. 1, Norbert Miller (Hrsg.), München/Wien 1988, S. 7–260, hier S. 259 (*Postskriptum*).

diesen Sachverhalt noch drastischer zu formulieren gewusst: »[N]ur was nicht aufhört wehezutun bleibt im Gedächtnis.«⁶ Die im Blick auf Katastrophen festgestellte Zweigesichtigkeit des Gedächtnisses – einerseits distanziert, andererseits affiziert zu sein – ermöglicht fünf Aspekte zu unterscheiden und zu differenzieren: einen kulturanthropologischen, einen medialen, einen narratologischen, einen identitären und einen zeitdiagnostisch modernen.

Paul Valéry hat die distanzschaffende Funktion der Erinnerung mit einer anthropologischen »Insuffizienz des Menschen« erklärt, die die strukturelle Nachträglichkeit der Erinnerung als Verarbeitungsinstanz der zu schnellen Sinneswahrnehmungen braucht. Der Mensch sei nicht in der Lage, die plötzlichen und überraschenden »Eindrücke« sofort zu verarbeiten. Die Erinnerung sei »die Elementarerscheinung [...], um die Zeit zur Organisierung der Reizaufnahme zu gönnen, die uns zuerst gefehlt hat.«⁷ Diese erinnerungskonstitutive Nachträglichkeit angesichts des Katastrophischen korrespondiert aufs Genaueste dem von Jean Paul und Nietzsche benannten Schmerzstachel der Erinnerung. Das Wechselreiten zwischen beidem, dem Echo des Schmerzes als Impuls und der durch Nachträglichkeit gewährten Distanz, stellt die anthropologische Voraussetzung für das Erzählen dar. Die verschiedenen Erinnerungsstrategen und Erzähltheoretiker gewichten die beiden Seiten unterschiedlich. Krikor Beledian hat angesichts des Genozids an Armeniern die partielle Sistierung des Katastrophischen als Bedingung der Möglichkeit für ein Narrativ erklärt: »Die Erinnerung muß die Katastrophe in dem Moment leugnen, in dem sie sich ihr öffnet. So wird die Katastrophe als Erinnern durch das Unerinnerbare bestimmt werden.«⁸ Diesem Unerinnerbaren geht Lyotard nach, indem er das Nicht- und Niebewältigbare der Katastrophe als einen Stachel des »unvergeßlich Vergessene[n]« thematisiert.⁹ Das heißt, die Darstellung der Katastrophe muss das Undarstellbare als ihr Anderes latent mit sich führen.

⁶ Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 5, Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hrsg.), München/Berlin/New York 1999, S. 295.

⁷ Paul Valéry, *Analecta*, Paris 1935, S. 264. Vgl. Walter Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, S. 605–653, hier S. 614.

⁸ Krikor Beledian, »Die Katastrophe und die Erfahrung sprachlicher Grenzen in der armenischsprachigen Literatur«, in: Mihran Dagab/Ante Kapust/Bernhard Waldenfels (Hrsg.), *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*, München 2000, S. 297–316.

⁹ Jean-François Lyotard, *Heidegger und ›die Juden‹*, Peter Engelmann (Hrsg.), Wien 1988, S. 38.

Daraus lässt sich dreierlei folgern: Erstens ist die Erinnerung einer Katastrophe nie abschließbar, sie bleibt unendlich. Walter Benjamin hat das Bodenlose und Abgründige an Prousts Erinnerungsarbeit studiert und ins Bild gebracht:

Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt: es ließe sich entfalten, in den Falten erst sitzt das Eigentliche [...] und nun geht die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste, vom Kleinsten ins Winzige und immer gewaltiger wird was ihm in diesem Mikrokosmos entgegenspringt.¹⁰

Die Forschung hat zweitens beispielhaft an Uwe Johnsons *Jabrestagen* zeigen können, wie sich ein spezifisches Narrativ angesichts des Erinnerns des Katastrophischen entwickelt, welches darin besteht, das »Verschwiegene mitzuerzählen«.¹¹ Das hat schließlich drittens zur Folge, dass alle traditionellen, kollektiv verbindlichen Zeitschemen und Zeitrituale kollabieren.¹² Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Erinnerung von Katastrophen legt das Prekäre des identitären Gedächtnisses offen. Paul Valéry hat hellsichtig davor gewarnt, die identitäre Funktion des Gedächtnisses überzustrapazieren: »Das Gedächtnis gilt im herkömmlichen Sinne als identitätsstiftend, täuscht indes nur habituell die Identität eines Gegebenen vor, das de facto variant und invariant zugleich ist.«¹³ Die Reflexion über Erinnerung von Katastrophen eröffnet die Möglichkeit, den dadurch ausgelösten Identitätszerfall des kollektiven Gedächtnisses und seiner Neuformierung zeitdiagnostisch zu analysieren.

In einem 2001 erschienenen Aufsatz hat Andreas Langenohl zwei für miteinander unvereinbar gehaltene Forschungsrichtungen analysiert, eine solche, die die vergemeinschaftende identitäre Wirkung kollektiven Erinnerns in den Vordergrund rückt, und eine andere Forschungsrichtung, die sich auf die dissoziative Wirkung von Phänomenen des kollektiven Gedächtnisses beziehen lässt. Freilich könnten in modernen Gesellschaften, in denen »praktisch zu jeder Deutung der Vergangenheit eine Gegendeutung erwartbar und beobacht-

¹⁰ Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1991, S. 467f.

¹¹ Vgl. Günter Butzer, *Fehlende Trauer. Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1998; Christian Elben, »Ausgeschriebene Schrift«. Uwe Johnsons »Jabrestage«: *Erinnern und Erzählen im Zeichen des Traumas*, Göttingen 2002.

¹² Vgl. Thomas Schmidt, *Der Kalender und die Folgen. Uwe Johnsons Roman »Jabrestage«. Ein Beitrag zum Problem des kollektiven Gedächtnisses*, Göttingen 2000.

¹³ Hans Robert Jauß, »Die Kritik der Erinnerung in Valérys *Cahiers*«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hrsg.), *Memoria – Vergessen und Erinnern*, München 1993, S. 425–429, hier S. 426. Jauß paraphrasiert hier einen Gedanken aus Valérys *Cahiers*.

bar sei«, »die dissoziativen von den integrativen Effekten kollektiver Erinnerung nicht mehr systematisch getrennt werden«. Häufig sei es sogar so, dass »die integrativen Tendenzen sich erst aus den dissoziativen ergeben« würden.¹⁴ Ein solcher Fall liegt vor in der Beobachtung Ernest Renans, dass moderne Staaten ihre Herkunftsidentität nicht mehr auf heroisch errungene Siegestaten, sondern auf selbstverursachte Katastrophen gründen. Die Bundesrepublik Deutschland ist dafür keineswegs das einzige, wenn auch ein herausragendes Beispiel. In diesem Kontext beschreibt Reinhart Koselleck eine im Nachkriegsdeutschland beobachtbare Umbesetzung von einem heldisch-offensiven Opfer, das fürs Vaterland gestorben ist, zu einem passiven Opfer, das bloß gelitten hat. Zu dieser »Umbuchung« moderner Erinnerungskulturen vom Sieg zur Katastrophe passt ein wahrnehmungstheoretischer Befund in der Moderne. Der amerikanische Psychologe James Pennebaker führte eine Umfrage in der Bevölkerung durch, um herauszufinden, welche epochalen Ereignisse aus dem 20. Jahrhundert erinnert würden. Es stellte sich folgendes überraschende Ergebnis heraus: Nicht mehr Sieg oder Niederlage gelten als Merkzeichen für Erinnerungswürdiges, sondern Ereignisse, die die kollektive Wahrnehmung am nachhaltigsten verändert haben.¹⁵

Aus der Perspektive der Überlegungen Renans und Pennebakers lassen sich historisch konkrete unterschiedliche Erstreaktionen auf kriegerische Katastrophen durch die Regierungen Nazideutschlands und der Vereinigten Staaten benennen. Nach der Niederlage in Stalingrad versprach sich Goebbels einen Therapieeffekt davon, dass während der dreitägig anberaumten Nationaltrauertage im Radio permanent in deutscher, italienischer und rumänischer Sprache *Ich hatt' einen Kameraden* abgespielt wurde. Nach der Rückmeldung über die Stimmung in der Bevölkerung wurde dieses Ritual freilich abgebrochen und durch Hitlers Verbot, das Wort »Stalingrad« fortan auszusprechen, ersetzt. Im Gegensatz dazu steht die Reaktion Roosevelts auf die Katastrophe des japanischen Überfalls auf Pearl Harbor. Nach anfänglichen Bedenken entschloss er sich, die furchtbaren Bilder der Zerstörung und des Todes in die Kinos zu bringen – mit dem Erfolg, dass der Widerstandswille in der Bevölkerung stieg. Zu dieser medialen und performativen Wirkmächtigkeit passt Frank Trommlers Einschätzung, dass nach Katastrophen weniger Mahnmäler und Dokumentationsstätten, als vielmehr affektintensivierende Kunstwerke einen Wiederanschluss unterbrochener Kommunikation ermöglichten.

¹⁴ Andreas Langenohl, »Erinnerungskonflikte und Chancen ihrer Hegung«, in: *Soziale Welt*, Bd. 52/2001, Heft 1, S. 71–91, hier S. 71f.

¹⁵ Vgl. James Pennebaker u. a. (Hrsg.), *Collective Memories of Political Events. Social Psychological Perspectives*, Hillsdale, New Jersey 1997.

III.

Als ein literarisches Beispiel, an dem sich der Zusammenhang von Katastrophe und Gedächtnis besonders deutlich ablesen lässt, möchten wir im Folgenden kurz den Roman *Suite française* von Irène Némirovsky (1903–1942) betrachten. Die Autorin war russisch-jüdischer Herkunft und hatte sich seit den späten zwanziger Jahren in Frankreich als französischsprachige Autorin etabliert. Obwohl sie sich 1939 taufen ließ, gehörte sie aufgrund ihres Status als Ausländerin im Rahmen der nach der Okkupation durch die Deutschen eingeführten Judengesetzgebung zu den besonders gefährdeten Bevölkerungsgruppen. In den Jahren 1941 und 1942 lebte sie mit ihrer Familie in Issy-l'Évêque und schrieb unter erschwerten Bedingungen an dem Roman *Suite française*, der ursprünglich auf fünf Teile angelegt war, in seiner endgültigen, unvollendeten Form aber nur aus zwei – immerhin 500 Seiten umfassenden – Teilen besteht. Der erste Teil trägt den Titel *Tempête en Juin*, der zweite ist mit *Dolce* überschrieben. Die Autorin, die am 13. Juli 1942 verhaftet, interniert und schließlich nach Auschwitz deportiert wurde, wo die Nationalsozialisten sie am 17. August ermordeten, hat ihr Manuskript vor ihrer Deportation ihren Töchtern anvertraut, die beide den Krieg überlebten. Der Roman erschien postum im Jahr 2004. Die Besonderheit von *Suite française* besteht darin, dass hier eine Autorin, die sich keinerlei Illusionen über das den Juden von den Nationalsozialisten zuge dachte Schicksal machte, die zeitgeschichtlichen Ereignisse aus der Erlebnisperspektive beobachtete und diese Beobachtung in eine Fiktion transformierte.

Im ersten Teil des Textes werden im Wesentlichen Ereignisse erzählt, die in den Monaten Juni und Juli 1940 stattfinden. Anhand mehrerer Einzelfiguren, die *pars pro toto* die französische Gesellschaft repräsentieren, werden die chaotischen Bedingungen dargestellt, die nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in Frankreich herrschten. Im Mittelpunkt der Handlung stehen die großbürgerliche Familie Péricand, der Schriftsteller Corte, das kleinbürgerliche Ehepaar Michaud und der Porzellanhändler Langelet. Sie alle sind gezwungen, Paris zu verlassen und vor den herannahenden deutschen Truppen in den unbesetzten Teil Frankreichs zu fliehen. Bei dieser Massenflucht kommt es zu tumultartigen Szenen: Die Straßen sind blockiert, Lebensmittelvorräte und Kraftstoff reichen nicht für die anströmenden Massen, es kommt zu Plünderungen, Mundraub und Gewaltausbrüchen bis hin zum Mord, und das alles vor dem Hintergrund der Kriegshandlungen, die auch die Zivilbevölkerung gefährden. Ein besonders eindringliches Beispiel für den Rückfall von der Zivilisation in die Barbarei ist die Geschichte von Philippe Péricand, einem katholischen Priester, der eine Gruppe von Waisenkindern auf der

Flucht von Paris in den Süden begleitet. Sein Großvater unterstützt das Waisenhaus finanziell, und Philippe hat sich selbstlos bereiterklärt, die schwierige Mission zu übernehmen. Auf der Reise kommt es zu einem Zwischenfall, bei dem einige der Waisenkinder, während die anderen unter freiem Himmel übernachten, in ein verlassenes Anwesen eindringen. Der Priester folgt ihnen und will sie daran hindern, Gegenstände aus dem unbewohnten Haus zu entfernen. Dabei schlagen sie ihn bewusstlos und ertränken ihn in einem Teich, um ungestört das Anwesen plündern zu können. An einer anderen Stelle des Textes ist von einem Streit zwischen Mme Péricand und ihren jüngeren Kindern Jacqueline und Bernard die Rede, bei dem die Mutter, weil ihre Kinder sich verbotenerweise an den mitgenommenen Vorräten zu schaffen gemacht haben, in rasende Wut gerät, was offenbar für sie sehr untypisch ist:

La charité chrétienne, la mansuétude des siècles de civilisation tombaient d'elle comme de vains ornements révélant son âme aride et nue. Ils étaient seuls dans un monde hostile, ses enfants et elle. Il lui fallait nourrir et abriter ses petits. Le reste ne comptait plus.¹⁶

Anhand des Soldaten Jean-Marie Michaud wird der Zusammenhang von Trauma und Gedächtnis thematisiert. Jean-Marie, der Sohn des Bankangestelltenhepaaars Michaud, ist bei einem der Gefechte schwer verletzt worden und wird nun in einem Bauernhaus in Bussy gepflegt. Als er aus seinen Fieberträumen erwacht, fällt sein Blick als erstes auf einen Kalender, der eine Szene aus dem Ersten Weltkrieg darstellt. In den Gesprächen, die die Bewohner des Hauses miteinander führen, ist ständig die Rede von Ereignissen des Ersten Weltkrieges (Verdun, Charleroi, La Marne, Mulhouse usw.), während über den aktuellen Krieg so gut wie gar nicht gesprochen wird: »De la guerre présente, de la défaite, on parlait peu, elle n'avait pas encore pénétré les esprits, elle ne prendrait sa forme vivante et terrible que des mois plus tard, peut-être des années [...]«¹⁷ Dieser Gedanke enthält eine implizite Theorie des kollektiven Gedächtnisses bzw. der ihm innewohnenden spezifischen Zeitstruktur. Einschneidende Ereignisse wie Krieg und Besatzung benötigen offenbar eine bestimmte Latenzzeit, um gedächtnisfähig zu werden. Es ist kein Zufall, dass der Text in diesem Zusammenhang darauf hinweist, dass Jean-Marie im Ersten Weltkrieg geboren wurde. Durch diesen Hinweis wird der zeitliche Abstand zwischen den beiden Kriegen markiert, und es wird klargemacht, dass die kollektive Erinnerung an den Ersten Weltkrieg als ein Ereignis, welches prägend für eine ganze Generation von Menschen war, den zeitlichen Abstand einer Generation voraussetzt.

¹⁶ Irène Némirovsky, *Suite française*, Paris 2006, S. 99.

¹⁷ Ebd., S. 203f.

Ein zweiter wichtiger Punkt, der in diesem Kapitel thematisiert wird, ist die Diskrepanz zwischen der privaten und der politischen Erinnerung. So wird etwa gesagt, dass Jean-Maries Eltern sich an das Jahr 1914, also den Beginn des Ersten Weltkrieges, in erster Linie als an das Jahr ihrer eigenen Vermählung erinnern. »1914? C'est l'année où nous nous sommes mariés, ton père et moi. Nous avons été très malheureux pour finir mais très heureux pour commencer.« Et pourtant cette sinistre année avait été adoucie, colorée par le reflet de leur amour.¹⁸ Die private Perspektive auf die Ereignisse der Vergangenheit weicht also markant von der politischen Perspektive ab. Daraus lässt sich folgern, dass eine kollektive Erinnerung immer Ausdruck einer Konventionalisierung ist, dass man sich, mit anderen Worten, nach einer bestimmten Zeit im Kollektiv darauf geeinigt hat, welche Elemente der Vergangenheit besonders privilegiert erinnert werden. Dieser Schritt zur Bildung eines kollektiven Gedächtnisses ist im Hinblick auf den Ersten Weltkrieg schon vollzogen worden, während er im Hinblick auf den gerade stattfindenden Zweiten Weltkrieg, dessen Konsequenzen, wie wir heute wissen, noch viel gravierender waren als die des Ersten, erst noch bevorsteht.

Eine wichtige Voraussetzung für die Bildung eines kollektiven Gedächtnisses ist das Erzählen von Geschichten. Insofern wirkt der Text, der uns diese Geschichte erzählt, also *Suite française*, selbst an der erst noch zu leistenden sozialen Konvention hinsichtlich der Ausprägung eines kollektiven Gedächtnisses mit. Genau dies bzw. das damit verbundene Scheitern reflektiert der Text an dieser und auch an vielen anderen Stellen. Zu nennen ist hier insbesondere der Schriftsteller Corte, dessen großbürgerlich komfortable Welt durch den Exodus aus Paris genauso zerbrochen ist wie die vieler anderer der im Roman dargestellten Figuren. Als er endlich ein Hotelzimmer in der Provinz erreicht hat und erstmals zum Nachdenken über die Ereignisse der letzten Tage kommt, wird ihm bewusst, dass eine radikale Veränderung stattgefunden hat und dass dies Auswirkungen auf seinen Stellenwert als Schriftsteller haben wird. Bei seiner Flucht führt er ein Romanmanuskript bei sich, von dem er nun meint, dass es für die Zukunft überhaupt nicht mehr tauglich sei.

Il pensa à son roman, à ce manuscrit sauvé du feu, des bombes, et qui reposait sur une chaise. Il éprouva un intense découragement. Les passions qu'il décrivait, ses états d'âme, ses scrupules, cette histoire d'une génération, la sienne, tout cela était vieux, inutile, périmé. Il dit avec désespoir: périmé!¹⁹

¹⁸ Ebd., S. 205.

¹⁹ Ebd., S. 245.

Cortes Überlegungen zielen somit genau auf jene Erfahrung des Bruchs, der Diskontinuität, des Zerbrechens einer alten Ordnung, welche in Némirovskys *Suite française* insgesamt dargestellt wird. Die Frage, die Corte sich stellt, ist auch die Frage, mit der Némirovsky sich auseinandersetzen musste, nämlich wie man angesichts einer zerbrechenden Gesellschaftsordnung ein Kunstwerk schaffen kann, das für eine Zukunft von Lesern geeignet ist, deren Erinnerungsmodi noch völlig unbekannt sind. Kommunikationstheoretisch gesprochen gilt für jeden Text, dass er ein Stück Vergangenheit in die Zukunft projiziert. Denn ein Text ist ja nichts anderes als die Basis für eine Kommunikationshandlung im Rahmen einer »zerdehnten Sprechsituation,²⁰ d. h. der Text fungiert als Umschaltstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft, und beide Zeitdimensionen sind gleichermaßen konstitutiv für seine Existenz. Das Problem, das sich hieraus ergibt, besteht in der Notwendigkeit, für das Verständnis unabdingbare Kontextbedingungen für den künftigen Rezipienten des Textes bereitzustellen. Ein geschriebener Text muss daher expliziter sein als ein mündlicher Kommunikationsakt. Will ein Text von einer Vergangenheit Zeugnis ablegen, die, wie Corte es treffend diagnostiziert, abgelaufen ist (»périmé«), dann muss er also mehr an Kontextbedingungen liefern, als wenn das imaginierte Zielpublikum in einer kulturellen Kontinuität zu der Vergangenheit steht. Genau dies unternimmt Némirovskys Text, der die vor den Augen der Autorin zerbrochene Gesellschaftsordnung ausführlich rekonstruiert und zugleich das Zerbrechen dieser Ordnung vorführt. Damit situiert sich der Text genau in jenem Spannungsverhältnis zwischen Destruktion und Restitution, welches in den Beiträgen des vorliegenden Bandes aus unterschiedlichen Perspektiven und anhand unterschiedlicher historischer Zusammenhänge untersucht wird.²¹

²⁰ Vgl. Konrad Ehlich, »Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis nach Überlieferung«, in: Aleida Assmann/Jan Assmann/Christof Hardmeier (Hrsg.), *Schrift und Gedächtnis*, München 1983, S. 24–43, hier S. 32.

²¹ Die meisten der hier versammelten Beiträge sind aus Vorträgen hervorgegangen, die anlässlich eines Kolloquiums gehalten wurden, das am *Freiburg Institute for Advanced Studies* (FRIAS) vom 25. bis zum 27. Juni 2009 stattfand. Die Herausgeber dieses Bandes sind der sprach- und literaturwissenschaftlichen Abteilung des FRIAS, zu dessen Fellows sie damals zählten und dem sie viele anregende Begegnungen verdanken, und insbesondere dem Leiter dieser Abteilung, Werner Frick, zu großem Dank für die finanzielle und logistische Unterstützung verpflichtet. Ebenfalls möchten wir uns bei Dorothee Gomille bedanken, die als damalige Doktorandin des Romanischen Seminars der Universität Freiburg bei der Konzeption und Durchführung des Kolloquiums tatkräftig mitgewirkt hat. Ihre Dissertation, aus der sie im Rahmen des Kolloquiums ein Kapitel vorstellte, wurde

IV.

Eingeleitet wird der Band durch zwei theorieorientierte Aufsätze. AURELIA KALISKY stellt zu Beginn die für alle hier vorgelegten Beiträge grundlegende Frage nach den epistemologischen Konsequenzen, welche sich aus den historischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts für das Archiv und damit für das kulturelle Gedächtnis ergeben. Kalisky vertritt die These, dass sich die spezifischen Formen kollektiver Gewalt bis hin zum Genozid im 20. Jahrhundert tendenziell als Vernichtung des Archivs vollziehen, da ihre Urheber darauf bedacht seien, die den von ihnen begangenen Taten eingeschriebenen Gewaltspuren auszulöschen. Es handle sich mithin um sich selbst negierende Verbrechen. Dadurch erwachse der individuellen Zeugenschaft und der persönlichen Erinnerung Einzelner eine besondere Bedeutung, die zugleich aber im Zeitalter des Archivs, in dem historische Faktizität nur dann anerkannt werde, wenn sie sich auf Dokumente des Archivs stützen könne, einen grundsätzlich fragwürdigen Status besitze. Die Prekarität individueller Zeugenschaft werde indes teilweise supplementiert durch literarisch transformierte Darstellungen der Katastrophen, beispielsweise im Fall des Genozids an den Armeniern während des Ersten Weltkriegs, insbesondere aber im Zusammenhang mit der Shoah.

Die epistemologische Dimension von Walter Benjamins gedächtnistheoretischen Überlegungen in den *Geschichtsphilosophischen Thesen* untersucht VITTORIA BORSÒ, indem sie Benjamins Thesen im Lichte der seit den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts eingetretenen historischen Katastrophen neu liest. Sie vertritt die These, dass sich die Kunst des Gedächtnisses bei Benjamin in der Zäsur zwischen Bild und Kommentar, zwischen Sichtbarkeit und Sagbarkeit, manifestiere. Anhand einiger Beispiele zeigt sie auf, wie Benjamins Thesen in Frankreich (Didi-Huberman, Rancière), Lateinamerika (Bolívar Echeverría) und Italien (Magris) sowohl auf der Ebene der Theoriebildung als auch auf der Ebene ästhetischer Praxis weitergedacht wurden.

Auf die beiden Grundsatzbeiträge zur Theoriebildung folgt eine Reihe von Fallstudien zu unterschiedlichen historischen Katastrophen des 20. Jahr-

2011 abgeschlossen und ist unter dem Titel *Den Holocaust erzählen. Untersuchungen zum erinnernden Schreiben in Giorgio Bassanis »Romanzo di Ferrara«* im Netz veröffentlicht worden (vgl. http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/8568/pdf/Diss_DGomille.pdf). Bei der Organisation des Kolloquiums wurden wir seitens des FRIAS von Christine Rühling, Ursula Menne und Kristina Huch unterstützt. Unser Dank geht auch an Simone Baum und Marion Wenzel, die bei der Durchführung des Kolloquiums im unermüdlichen Einsatz waren, sowie an Johanna Gropper, Anna Pevoski und Frauke Janzen, die uns zusammen mit Simone Baum bei der redaktionellen Gestaltung des Manuskripts geholfen haben.

hunderts. Zunächst geht es um den Ersten Weltkrieg. In einer intensiven Lektüre von Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* zeigt ALEXANDER HONOLD, dass diesem Text durch Zitate, Allusionen und Verschlüsselungen das Gedächtnis an den Ersten Weltkrieg unterschwellig eingeschrieben ist. Der Protagonist Franz Biberkopf erscheint in Honolds Lektüre als an einer Kriegsneurose leidende Figur, die unter einem Wiederholungszwang steht. So deutet Honold die Fahrt des aus dem Gefängnis entlassenen ehemaligen Häftlings Biberkopf mit der Linie 41 (eine Umkehrung von 14) zurück in die Stadt als Verschlüsselung eines Wunsches, ins Jahr 1914 zurückzukehren. Der Roman bilde die Unfähigkeit des Traumatisierten nach, über sein Trauma sprechen zu können, indem er die Analogie von Biberkopfs Großstadterfahrungen mit den Erlebnissen im Schützengraben zwar nahelege, aber nicht ausspreche, sodass ein blinder Fleck entstehe. Somit sei der Roman eine Schrift gegen die Abwesenheit des Krieges.

Der Erste Weltkrieg bildet auch den Gegenstand von ANGELIKA CORBINEAU-HOFFMANNs Beitrag, der anhand des Malers Otto Dix und der Autoren Henri Barbusse und Wilfred Owen verschiedene Modi der Auseinandersetzung mit dem Kriegserlebnis untersucht. Für den Weltkriegsteilnehmer Dix sei der Krieg nicht nur eine persönliche Erfahrung gewesen, sondern auch eine künstlerische Herausforderung. Die Darstellungen des Krieges trügen somit die »doppelte Signatur von Erfahrung und Experiment«. Die epochale Bedeutung von Dix' Kriegsbildern habe schon der französische Autor Henri Barbusse erkannt, der, seinerseits Weltkriegsteilnehmer, ein Vorwort zu einer Buchausgabe von Dix' Zyklus *Der Krieg* verfasst hat. In seinem eigenen Buch *Le feu* stelle Barbusse seinerseits das Neuartige der Kriegserfahrung dar, indem er die Einschreibung derselben in die Wahrnehmung der Natur sichtbar mache. Auch die Lyrik von Wilfred Owen wird von Corbineau-Hoffmann als eine Variante der Darstellung des Kriegserlebnisses betrachtet, in der das Kriegstrauma durch Wiederholung und Erinnerung zu einer Katharsis gebracht werde.

Eine zentrale Phase des 20. Jahrhunderts, in der Katastrophe und Gedächtnis in einen Zusammenhang gebracht werden, ist die NS-Zeit, welche in mehreren Beiträgen behandelt wird. LUTZ WINCKLER untersucht den Zusammenhang von Exil und Erinnerungsarbeit am Beispiel von Anna Seghers' Roman *Transit*, dessen Ich-Erzähler als Teil der Romanhandlung zugleich Zeuge der dargestellten Wirklichkeit und Doppelgänger eines toten Schriftstellers ist und somit zum Beispiel einer für traumatische Phänomene laut Freud charakteristischen Ich-Verdoppelung wird. Der Roman von Anna Seghers setzt sich aus heterogenen Elementen zusammen und verweist, so Winckler, durch die daraus resultierende Hybridität auf die historische Kri-

sensituation, in der er entstanden ist. Bedroht sind, wie Wincklers Lektüre zeigt, nicht nur die kulturelle Überlieferung und die Literatur, sondern auch die individuelle Erinnerung.

Eine zentrale Rolle spielt im Zusammenhang mit den Überlegungen des vorliegenden Bandes die von vielen Interpreten als unsagbar oder undarstellbar bezeichnete Auslöschung der Juden durch die Nationalsozialisten. Diese historische Erfahrung stellte die wenigen Überlebenden vor besondere Darstellungsprobleme, die teilweise im Rekurs auf die kulturelle Überlieferung zu lösen versucht wurden. Ein von manchen Autoren verwendetes Narrativ katastrophischen Erinnerns ist die in der kulturellen Tradition präformierte Unterweltsreise, welche GÜNTER BUTZER in den Mittelpunkt seiner Untersuchung stellt. Nachdem er im ersten Teil seines Beitrags eine historische Typologie von Unterweltsreisen erstellt hat, untersucht er am Beispiel von Primo Levis *Se questo è un uomo* und von Werner Warsinskys *Kimmerische Fahrt* zwei Verwendungsweisen der Unterweltsfahrt im Zusammenhang mit der Darstellung von Krieg und Shoah. Levis Text verwendet den Topos der Unterweltsfahrt auf aporetische Art und Weise, denn aus dem von ihm als Hölle dargestellten Konzentrationslager gibt es keinen Weg zurück. In Warsinskys Text wird die Unterweltsfahrt zur Darstellung einer Kriegsneurose verwendet und, wie schon bei Döblin, zur Inszenierung eines traumatischen Wiederholungszwangs.

SILKE SEGLER-MESSNER vergleicht in ihrem Beitrag zwei filmische Auseinandersetzungen mit der Shoah: *Nuit et brouillard* von Jean Cayrol und Alain Resnais sowie *Shoah* von Claude Lanzmann. Beide Filme problematisieren die Darstellung von »Auschwitz« und erscheinen als exemplarische Dokumente einer »Krise filmischer Zeugenschaft«. Trotz der radikal unterschiedlichen ästhetischen Strategien, die in diesen Filmen verwendet werden, vermag Segler-Messner Echo-Effekte und Korrespondenzen zwischen ihnen nachzuweisen, welche sie als Zeichen für die Komplementarität dieser Filme deutet. Cayrols narratives Werk interpretiert sie als Modell einer Ästhetik »nach Auschwitz«, bevor sie dann Resnais' Film, zu dem Cayrol das Drehbuch schrieb, als in der Kontinuität der von Cayrol entwickelten »lazarenischen Ästhetik« stehend deutet und schließlich *Shoah* von Lanzmann als »halluzinatorische Erfahrung der Auslöschung« und damit als angemessene künstlerische Reaktion auf das Fehlen von Archivdokumenten liest.

PETER KUON analysiert Albert Camus' Roman *La Chute* als einen Text, in dem Strategien des Verschweigens und des Verdrängens der Judenvernichtung inszeniert werden, denen eine unterschwellige Präsenz der verdrängten historischen Ereignisse im Text selbst entgegengestellt werde. Mit den Freud'schen Begriffen der Deckerinnerung und des Traumas operierend,

vermag Kuon zu zeigen, auf welche Weise die Erinnerung an die Deportation und an die Vernichtungslager im Text chiffriert wird. Camus' Roman greife dabei auch auf danteske Modellierungsverfahren zurück, welche er re-funktionalisiere. Durch die Inszenierung der Shoah als eines ›leeren Ortes‹ stelle Camus das kollektive Versagen der frühen Nachkriegsgesellschaft dar, der es nicht gelang, ein nicht auf Verdrängen gegründetes Gedächtnis an den Zweiten Weltkrieg zu erzeugen.

Den komplexen Zusammenhang zwischen *imaginatio* und *memoria* untersucht ROLF G. RENNER am Beispiel von Jorge Semprún und W. G. Sebald. Der Buchenwald-Überlebende Semprún hat, wie Renner zeigt, in seinen Texten die Erinnerung an die tatsächlich erlebte Gewalt von Deportation und nationalsozialistischem Schreckensregime im Konzentrationslager mit ästhetisch gestalteten, sich aus fremden Texten und Medien speisenden Bildern der Gewalt montageartig kombiniert. Dies entspricht dem Leitprinzip von Semprúns Schreiben, d. h. der Transformation, dem Um-Schreiben der erlebten Traumata. W. G. Sebald dagegen kann auf keine selbst erlebte Erfahrung aufbauen, wenn er in seinem Roman *Austerlitz* durch intertextuelle und intermediale Konfigurationen die von seinem Protagonisten erlebte Gewalterfahrung imaginativ rekonstruiert. Die beiden Autoren verhalten sich mithin zueinander so wie die Begriffe des ›Um-Schreibens‹ und des ›Er-schreibens‹.

Anhand der drei Autoren Jorge Semprún, Imre Kertész und Norbert Gstrein stellt MONIKA NEUHOFFER die Frage, welche poetischen Transformationen der durch Katastrophen geprägten Wirklichkeit erfolgen können und wie diese poetischen Entwürfe auf das kollektive Gedächtnis von historischen Katastrophen zurückwirken. Erkenntnisleitende Funktion hat für Neuhofer die Ich-Erzählsituation und die damit verbundene besondere Form der Gedächtnisleistung, welche es gestattet, mit literarischen Mitteln davon zu schreiben, »worüber nicht gesprochen werden kann«. Die Untersuchung der drei Autoren kommt zu dem Ergebnis, dass sich mit der mnemonischen Leistung von Ich-Erzählungen eine kritische Reflexion über die Bedingtheit und Mittelbarkeit und damit letztlich über den Konstruktcharakter von Gedächtnis verbindet.

Gegenstand des Beitrags von MARISA SIGUAN ist die überlebensstiftende Funktion der literarischen *memoria* bei Autoren, die wie Ruth Klüger, Jean Améry, Jorge Semprún und Primo Levi Opfer und Überlebende der NS-Verfolgung waren. So zeigt sie, dass bei diesen Autoren das Einbeziehen fremder literarischer Texte in das eigene Werk eine grundlegende Gemeinsamkeit ist, welche darauf ziele, die erfolgte Identitätsauslöschung durch einen literarisch fundierten Gegenentwurf des Ichs zu konterkarieren. Literatur werde

dergestalt zur Überlebenshilfe, und dies nicht erst bei der späteren literarischen Bearbeitung der Erfahrung, sondern zum Teil auch schon im Lager selbst. Alle Autoren verbinde außerdem eine Kritik an der realistischen Darstellungsweise, obwohl sie alle über real erlebte Erfahrungen schreiben.

Ein besonderes Kapitel der literarischen Shoah-Darstellung wurde in der Literatur der DDR geschrieben, welcher sich THOMAS SCHMIDT widmet, indem er Romane von Peter Edel, Jurek Becker und Fred Wander untersucht. In Edels *Die Bilder des Zeugen Schattmann* zeige sich der Widerspruch zwischen dem offiziellen antifaschistischen Selbstbild der DDR und der Zeugnis-Intention des Autors, der die staatlich geforderte Instrumentalisierung von ›Auschwitz‹ als einem imperialistischen Verbrechen nicht nachvollziehen wolle und stattdessen ›Auschwitz‹ zum Symbol sozialistischer Solidarität umwidme. In Wanders und Beckers Romanen dagegen fänden sich von Beginn an Momente der Selbstreflexivität des Erzählens, welche der Begründung einer autonomen literarischen Rede über den Genozid diene.

In dem Beitrag von CLAUDIA BRODSKY wird ein Nexus zwischen Lanzmanns *Shoah*, Rousseaus zweitem *Discours* und Goethes *Wahlverwandtschaften* hergestellt. Ausgangspunkt ist der Moment reiner deiktischer Referenzialität in *Shoah*, in dem einer der von Lanzmann befragten Zeugen die spurlos verschwundene Grenze zwischen dem Innen und dem Außen des Lagers Sobibór gestisch markiert. Diese deiktische Markierung des Unsichtbaren bezieht Brodsky auf Rousseaus Kritik des Eigentums im zweiten *Discours*, welche sich an der Urszene der Grenzmarkierung zwischen Eigentum und Nicht-Eigentum entzündet. Die Katastrophe der Geschichte bestehe für Rousseau in der spurlosen Löschung der eigentumsbegründenden willkürlichen Grenzziehung. In ähnlicher Weise werde in Goethes *Wahlverwandtschaften* die kulturelle Erinnerung an die Toten durch Charlottes zeichenlöschende Aktivität zerstört. Lanzmann greife also zur Darstellung der nicht-darstellbaren Katastrophe auf literarisch präformierte Verfahren zurück.

Eine wichtige historische Schwelle wurde in den letzten Jahren und Jahrzehnten erreicht, in denen zunehmend Texte entstehen, welche sich mit der historischen Wirklichkeit der Shoah aus der Perspektive der Nachgeborenen und damit zwangsläufig aus der Perspektive der Fiktionalisierung beschäftigen. BETTINA BANNASCH untersucht Entwürfe mythischen Erzählens in der neueren Shoah-Literatur von weiblichen Autoren. Ausgehend von der »Um-Schreibung« des Narrativs der Mittäterschaft von Frauen in Ruth Klügers autobiographischem Text *weiter leben*, der ähnlich wie die zeitgenössischen feministischen Bekenntnistexte den Opferstatus hinter sich lassen wolle, untersucht Bannasch Texte von Autorinnen der ›zweiten‹ und

›dritten Generation‹. Am Beispiel von Gila Lustiger, Eva Menasse und Minka Pradelski zeigt sie, dass diese Schriftstellerinnen, die sich auf der Schwelle des Übergangs vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis situieren, durch Verfahren der Mythisierung das Wissen um die Shoah an die Nachwelt zu überliefern versuchen.

Vor dem Hintergrund der jüdisch-amerikanischen Shoah-Literatur untersucht MICHAEL BUTTER zwei im letzten Jahrzehnt entstandene Romane von Jonathan Safran Foer und Philip Roth. Foers *Everything Is Illuminated* liest Butter als einen Text, der – entgegen der häufig formulierten Annahme, die Shoah sei nicht repräsentierbar – sich gemäß seiner eigenen impliziten Poetik die Aufgabe stellt, die Lebensgeschichten der Ermordeten zu rekonstruieren, und sei es um den Preis der Fiktionalisierung. Roths *The Plot against America*, eine *alternate history*, wird dagegen gedeutet als ein Text, der zeige, dass durch die in den USA sehr prominent betriebene Erinnerung an den Genozid der europäischen Juden eine andere Katastrophe verdeckt werde, nämlich die Geschichte der Sklaverei.

Dass der literarische Diskurs um Katastrophe und Gedächtnis in der Gegenwart nicht mehr ausschließlich von der Shoah geprägt ist, zeigen die drei abschließenden Beiträge des Bandes. DOROTHEE BIRKE beschäftigt sich mit Kazuo Ishiguros Romanen *A Pale View of Hills* und *When We Were Orphans*, in denen – teilweise am Beispiel von Hiroshima – Traumatisierung, Verdrängung und Wiederkehr des Verdrängten mit experimentellen Erzähltechniken gestaltet werden. Dabei werde die ambivalente Rolle des Erzählens im Hinblick auf die Verarbeitung erlittener Traumata deutlich, etwa wenn in *When We Were Orphans* das kohärenzstiftende Erzählen als illusionär erscheine und unklar bleibe, ob der Protagonist aus seiner Geschichte eine neue, ihn stabilisierende Rolle ableiten könne.

URSULA HENNIGFELD untersucht die Art und Weise, in der Narrative der Shoah auf die Ereignisse des 11. September 2001 übertragen werden. Betrachtet werden u. a. Texte von Antonio Muñoz Molina, Juan Manuel de Prada, Luc Lang, Serge Joncourt, Frédéric Beigbeder und Don DeLillo. In diesen und anderen Texten zeige sich ein direktes Anknüpfen an Shoah- und Traumadiskurse und an den Diskurs der (unmöglichen) Zeugenschaft. Diese Aktualisierung der literarischen Shoah-Diskurse habe unter anderem die Konsequenz, dass die These von der Unvergleichbarkeit der Shoah negiert und dass durch das Ereignis des 11. September die Shoah rückwirkend anders wahrgenommen werde.

Mit literarischen Darstellungen der Zerstörung Dresdens im Zweiten Weltkrieg beschäftigt sich GESA VON ESSEN. Sie betrachtet Texte von Walter Kempowski, Durs Grünbein und Marcel Beyer. Kempowski fügt dokumen-

tarisches Material aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs zu einer Textcollage zusammen; dabei verzichte er zwar auf jede distanzierende Kommentierung, bringe aber implizit ein teleologisches Verfahren zum Einsatz, bei dem der Autor als allwissender Arrangeur auftrete, indem er etwa Zerstörung und Wiederaufbau Dresdens sinnstiftend miteinander in Bezug setze. Grünbein dagegen stelle in seiner poetischen Gestaltung des Untergangs seiner Heimatstadt, den er altersbedingt nicht persönlich erlebt hat, den Phantomschmerz und die Leerstellen der Gedächtnisräume in den Mittelpunkt. Beyer schließlich schreibe aus noch größerer Distanz über die Zerstörung jener Stadt, mit der ihn biographisch nichts verbindet, außer dass er 1996, aus Westdeutschland kommend, in sie übergesiedelt ist; in seinem Roman *Kaltenburg* erscheine Dresden als ein symbolischer Ort, an dem sich »stets zwei Sinnhorizonte überschneiden«, nämlich das reale Dresden der Gegenwart und das magisch-imaginäre der Vergangenheit.

Freiburg und Gießen, im Frühjahr 2013