Leseprobe

Michael Paaß

Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion

Zum Werk von Günter Grass

AISTHESIS VERLAG
Bielefeld 2009

Abbildung auf dem Umschlag:
Günter Grass, *Mann im Butt*, 1978, Ätzradierung.

D6

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2009
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-717-6
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 11

I. Theorie und Poetik 21

1. Das „kulturelle Gedächtnis“ versus das „kommunikative Gedächtnis“ 21
2. Die Struktur des kulturellen Gedächtnisses bzw. „Funktionsgedächtnis“ versus „Speichergedächtnis“ 32
3. Der Begriff der „kulturellen Texte“ 37
4. Gedächtnistheoretische Ansätze und Erweiterungen von Astrid Erll 39

4.1 Literatur als „kultureller Text“ bzw. „Speichermedium“, als „kollektiver Text“ bzw. „Zirkulationsmedium“, als Medium mit „cue-Funktion“ und als „medialer Rahmen des Erinnerns“ ... 39

4.2 Das Konzept der „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses“ 45

5. Literatur im Wechselspiel mit anderen Gedächtnismedien und der Transformierungsprozess des Schriftmediums 54
6. Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust als Fixpunkte des kulturellen Gedächtnisses 56
7. Die Möglichkeit des Schreibens nach Auschwitz 61

II. Erinnerungserzählen: „Hundejahre“ 75

1. Die Erinnerungsgemeinschaft des „Autorenkollektivs“ und das Arrangement des Festschriftprojekts 75
2. Die Konzeption der „Frühschichten“ 84

2.1 Das Diarium des Eddi Amsel als Gedächtnismedium und Vorlage für das Festschriftprojekt 84

2.2 Die Erinnerungsansätze der Erzähler-Figur Brauxel 88

2.3 Brauxel als Märchenerzähler 97

3. Die Erzähler-Figur Harry Liebenau oder das Gedächtnis des Zeugen 111

3.1 Die Schneemannszene 111

3.2 Die „Liebesbriefe“ 125

3.3 Das „Schlußmärchen“ 135

4. Die Erzähler-Figur Matern oder das Gedächtnis des Täters 143
4.1 Die „Materniaden“ 143
4.2 Die „öffentliche Diskussion“ 156
4.3 Das Bergwerk als Gedächtnismetapher 163
5. Die auktoriale Erzählinstanz im Hintergrund 177
6. Zwischenfazit 187

III. Geschichtsmärchen: „Der Butt“ 194

1. Einleitende Gedanken 194
2. Das Arrangement der Erzählebenen 200
3. Das Verhältnis von Raum- und Zeitgestaltung 218
3.1 Danzig als „Gedächtnisort“ 218
3.2 Die Zeitdimension der „Vergegenkunft“ 225
4. Die Tradierung eines Märchens 235
4.1 Die „andere Wahrheit“, der „Butt“-Roman als Märchenkonstrukt 235
4.2 Die Variation eines „kulturellen Paradigmas“ 244
5. Mündlichkeit und Schriftlichkeit 259
6. Die Köchin Amanda Woyke 272
6.1 Die Zubereitung und Tradierung von Geschichten 272
6.2 Geschichte(n) im Alltag 291
7. Zwischenfazit 303

IV. Ende der Gedächtniskultur: „Die Rättin“ 307

1. Einleitende Gedanken 307
2. Die Komposition der Erzählebenen 310
3. Das inszenierte und reflektierte Ende des kulturellen Gedächtnisses 327
3.1 „Elegie des Abschieds“ 327
3.2 Die Musealisierung kultureller Gedächtnisgüter 335
3.3 Die Erinnerungsperspektive der Rättin-Figur 351
4. Intermedialität und Gedächtnis oder der „Wettstreit“ der Wirklichkeiten 366
4.1 Medien des Gedächtnisses 366
4.2 Intermediale Referenzen 373
4.2.1 Die Medien Film und Fernsehen 373
4.2.1.1 Das Wechselverhältnis von Filmmedium und literarischem Medium 373

4.2.1.2 Die „Optik der Kamera“ bzw. medial konstruierte Wirklichkeiten ... 384
4.2.2 Das Medium Rundfunk ... 397
4.2.3 Das „Medium“ des Traumes ... 403
4.2.3.1 Medial vermittelte Traumwirklichkeiten ... 403
4.2.3.2 Das Traumphänomen vor dem Hintergrund des Surrealismus ... 409
5. Zwischenfazit ... 414

V. Experimente der Wiederholung: „Im Krebsgang“ und „Beim Häuten der Zwiebel“ ... 419

1. „Im Krebsgang“ ... 419
1.1 Im Krebsgang von den „Hundejahren“ in die Gegenwart ... 419
1.2 Das Arrangement der Erzählebenen und Erzählstränge ... 422
1.3 Schlüsselereignisse und Akte des Memorierens ... 429
1.4 Strategien der Vergegenwärtigung im Kontext eines generationenübergreifenden, intermedialen Erinnerungsdiskurses ... 435
1.4.1 Die „Endloserzählungen“ Tullas ... 435
1.4.2 Erinnerungsansätze der zweiten und dritten Generation bzw. die intermediale Verschränkung von Internet und literarischem Bericht ... 445
1.4.3 Die Inszenierung eines multiperspektivischen Erinnerungsdiskurses ... 462
1.4.3.1 Die Rolle des Ich-Erzählers in ihrer Problematik ... 462
1.4.3.2 Weitere Stimmen des inszenierten Erinnerungsdiskurses 470
2. „Beim Häuten der Zwiebel“ ... 479
2.1 Der „Skandal“ ... 479
2.2 Der Text ... 481
2.2.1 Die Herausforderung des autobiografischen Schreibens 481
2.2.2 Das Motiv der „Zwiebel“ als Erinnerungsmetapher ... 486
2.2.3 Das Motiv des „Bernsteins“ als Erinnerungs- bzw. Gedächtnismetapher ... 492
2.2.4 Die Verkapselung von Schuld und Scham ... 495

VI. Schlusswort ... 500

VII. Literaturverzeichnis 502

1. Primär- und Sekundärliteratur: Günter Grass 502
1.1 Zitierte Werkausgaben 502
1.2 Veröffentlichungen außerhalb der Werkausgaben 503
1.3 Reden und Gespräche 503
1.4 Sammelbände zu Günter Grass 504
1.5 Einzeluntersuchungen 505
2. Literatur zur Gedächtnisthematik 512
3. Primärtexte anderer Autoren 518
4. Literatur zur Literaturgeschichte und Literaturtheorie 520
5. Zusätzliche weiterführende Literatur 522

Dank 524

Einleitung

In seiner 1992 erschienenen Studie „Das kulturelle Gedächtnis" hebt Jan Assmann die seit Beginn der 1980er Jahre zu beobachtende zunehmende Bedeutung der Forschungsthemen „Erinnerung" und „Gedächtnis" hervor, die seiner Ansicht nach die Etablierung eines neuen kulturwissenschaftlichen „Paradigmas" zur Folge hat. Bei Assmann heißt es: „Alles spricht dafür, daß sich um den Begriff der Erinnerung ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften aufbaut, das die verschiedenen kulturellen Phänomene und Felder – Kunst und Literatur, Politik und Gesellschaft, Religion und Recht – in neuen Zusammenhängen sehen läßt."[1]

Die außerordentliche Fülle von Forschungsbeiträgen unterschiedlicher wissenschaftlicher Fachdisziplinen[2] dokumentiert die Konjunktur, die das Thema „Gedächtnis" bis heute hat.[3]

Seit Beginn der 1990er Jahre lässt sich auch für die Literaturwissenschaften eine „kulturalistische Wende"[4], eine Öffnung der Fächer zu kulturwissenschaftlichen Themenschwerpunkten konstatieren, die neben den Gedächtnistheorien auch andere kulturwissenschaftliche Forschungsfelder wie z. B. den New Historicism, die Gender Studies und die Postcolonial Studies in den Fokus philologischer Analyse gerückt hat.

---

1 Vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 5. Auflage. München 2005, S. 11.

2 Als ein Beispiel für eine facettenreiche, interdisziplinär erfolgende Gedächtnisforschung sei der 1997 an der Universität Gießen gegründete Sonderforschungsbereich 434 „Erinnerungskulturen" (SFB) genannt, an dem sich neben „Historikern" und „Germanisten" z. B. auch „Latinisten, Gräzisten, Kunsthistoriker, Romanisten, Anglisten, Orientalisten, Philosophen, Politologen und Soziologen" beteiligen und inhaltliche sowie formale Ausprägungen und Entwicklungen kultureller Erinnerung erforschen. Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart 2005, S. 34ff. Der Gießener Sonderforschungsbereich ist an dieser Stelle besonders hervorzuheben, da die vorliegende Analyse zum Werk von Günter Grass auf verschiedene Publikationen des SFB „Erinnerungskulturen" Bezug nimmt.

3 Vgl. hierzu Aleida Assmann: Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften. In: Lutz Musner; Gotthard Wunberg (Hgg.): Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen. Wien 2002, S. 27-45.

4 Vgl. etwa Wilhelm Voßkamp: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. In: Ansgar Nünning; Vera Nünning (Hgg.): Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart; Weimar, S. 75.

Franziska Schößler konstatiert in ihrer Untersuchung „Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft“:

> Aus der Perspektive der Philologien zeichnet sich die Tendenz ab, kulturwissenschaftliche Themenstellungen zu integrieren und mit bestehenden methodologischen Verfahren zu vernetzen; gefordert wird eine literaturwissenschaftliche Kulturwissenschaft, die das Profil der Disziplinen berücksichtigt und die ausdifferenzierten Lektürepraktiken nicht verspielt.[5]

Die den Forderungen nach Modernisierungs- und Modifikationsprozessen geschuldete Neuausrichtung der Geisteswissenschaften hat dazu geführt, dass fachspezifische Methoden immer stärker hinterfragt, mögliche interdisziplinäre Vernetzungen diskutiert wurden und insbesondere die gesellschaftlichen und kulturellen Funktionen der Philologien Beachtung fanden.

Sabina Becker führt dazu aus: „Über die Verbindung der literaturwissenschaftlichen Interpretation mit übergreifenden historischen und soziokulturellen Fragestellungen sowie durch ihre Integration in den größeren Rahmen der Analyse von Gesellschaft, Kultur und Technik sollte und soll – es handelt sich um einen noch immer anhaltenden Prozess – einer drohenden Isolierung und Marginalisierung des Fachs vorgebeugt werden.“[6]

Für eine kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft erscheint es wichtig, literarische Werke auch in Bezug auf ihre Einbettung in gesellschaftliche und kulturelle Kontexte und ihre mögliche Funktionalisierung in sozialen Gruppierungen zu untersuchen. Schößler hält fest:

> Eine gemeinsame Tendenz der kulturwissenschaftlichen Ansätze scheint nämlich darin zu bestehen, dass sie radikal mit der Vorstellung eines autonomen Kunstwerks jenseits sozialer Kontexte brechen. Literatur wird an soziale Prozesse zurückgebunden; eine kulturwissenschaftliche Perspektive fokussiert kulturelle Mechanismen des Aus- und Einschlusses, hierarchisierende Symbolbildungen und reflektiert die Verknüpfungen von kulturellen Repräsentationen mit Machtinteressen wie sie auch in literarischen Texten zum Ausdruck kommen.[7]

---

5 Vgl. Franziska Schößler: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Tübingen 2006, S. VII.

6 Vgl. Sabina Becker: Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 160.

7 Vgl. Franziska Schößler: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft (wie Anm. 5), S. IX.

In der vorliegenden philologischen Studie wird das Forschungsfeld kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung fokussiert und insbesondere auf die Möglichkeit literarischer Texte eingegangen, in einer Gesellschaft als Medien des kulturellen oder auch des kommunikativen Gedächtnisses fungieren zu können.

Das Phänomen des Gedächtnisses erscheint von so herausragender Bedeutung, da es für jede Kultur konstitutiv ist und erst die Voraussetzung für eine Kontinuität kultureller Tradierung[8] schafft.

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, von Seiten der Deutschen Philologie einen Beitrag zu einer interdisziplinär ausgerichteten Gedächtnisforschung, zu dem von Jan Assmann angesprochenen, nach wie vor aktuellen kulturwissenschaftlichen „Gedächtnisparadigma" zu leisten. Auch diese Studie ist insofern interdisziplinär ausgerichtet, als die ausgewählten Prosatexte vor dem Hintergrund kulturwissenschaftlicher Gedächtnistheorien analysiert werden. Damit folgt die Arbeit der von Schößler akzentuierten „Tendenz", „kulturwissenschaftliche Positionen" in die literaturwissenschaftlichen Fächer „zu integrieren und das methodologische Potenzial der kulturwissenschaftlichen Theoreme für die literaturwissenschaftliche Analyse auszuloten".[9]

Angestrebt wird eine Untersuchung, die literaturwissenschaftliches als kulturwissenschaftliches Arbeiten transparent macht und die aufzeigt, welchen wichtigen Beitrag die Literaturwissenschaft innerhalb einer multidisziplinären Forschung zu kollektiven Gedächtnisformen zu leisten vermag.

Mit Günter Grass wird ein Schriftsteller in den Fokus der Analyse gerückt, der auch in seinen öffentlichen Reden die Wichtigkeit des Themas Erinnerung immer wieder akzentuiert, aber mehr noch mit seinem künstlerischen Werk seit bald sechs Jahrzehnten literarisch, grafisch und auch als Bildhauer veranschaulicht, wie existenziell wichtig die Beschäftigung mit der Vergangenheit, insbesondere mit der jüngsten deutschen Vergangenheit ist – auch für das Verständnis der Gegenwart.

Anlässlich des achtzigsten Geburtstags von Günter Grass haben zahlreiche prominente Persönlichkeiten die herausragende Bedeutung des Nobelpreisträgers gewürdigt. So erklärte Bundespräsident Horst Köhler Grass zu „Deutschlands bekanntestem Schriftsteller", der in der ganzen Welt „zum

8 Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (wie Anm. 2), S. 23.

9 Vgl. Franziska Schößler: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft (wie Anm. 5), S. X.

Gesicht der deutschen Literatur geworden" sei[10] und bezeichnete ihn als „Botschafter deutscher Literatur und Kultur", als eine „Symbolfigur der deutschen Literatur", die heute ähnlich wie Thomas Mann „in der ganzen Welt als Repräsentant Deutschlands gelte".[11]

Auch Zeitungskommentare, in denen Günter Grass anlässlich seines runden Geburtstags beispielsweise als „der größte deutsche Schriftsteller unserer Zeit"[12], als „Autor von Weltrang"[13] und als „wichtigste[r] Repräsentant[] deutscher Literatur"[14] gewürdigt wird, illustrieren einen weitverbreiteten Konsens über die Wichtigkeit und den Rang dieses Schriftstellers und Intellektuellen.

Die Kanonisierung und Stilisierung des Autors bringt für das künstlerische Werk jedoch die Gefahr mit sich, dass bei der allgemein anerkannten, vorausgesetzten Wichtigkeit die Fragen nach der Ursache eben dieser Wichtigkeit nur rudimentär erörtert werden oder ganz unreflektiert bleiben.

Zwar wurden die Bücher des Erfolgsautors in hohen Auflagen verkauft, in viele Sprachen übersetzt und inzwischen in mehreren Werkausgaben[15] zusammengefasst. Jedoch besteht auch für bekannte, einst von Presse, Forschung und Leserpublikum vielbeachtete Grass-Werke wie z. B. den „Butt" die Gefahr, an den Rand des Vergessens zu geraten, wenn sie nicht immer wieder aus wechselnden Perspektiven gelesen, von neuem interpretiert und somit erinnert werden.

Wie die multimedial geführten Debatten um „Im Krebsgang" und „Beim Häuten der Zwiebel"[16] gezeigt haben, wird eher die öffentliche Figur Grass, der seitens der Medien gern befragte, meinungsbildende Intellektuelle und Literaturnobelpreisträger wahrgenommen, während die einzelnen Werke des Autors – von der stets genannten „Blechtrommel" einmal abgesehen – eher in den Hintergrund treten. In diesem Kontext ist die Antwort Martin Walsers bemerkenswert, die er in einem Zeitungsinterview auf die Frage, ob der öffentliche Grass seinem literarischen Werk nicht im Wege stehe, gibt:

---

10 Vgl. *Die Welt* vom 16.10.2007.
11 Vgl. *Ostholsteiner Anzeiger* vom 29.10.2007.
12 Vgl. *Lübecker Nachrichten* vom 14./15.10.2007.
13 Vgl. *Ostholsteiner Anzeiger* vom 16.10.2007.
14 Vgl. *Ostholsteiner Anzeiger* vom 29.10.2007.
15 Genannt sei z. B. die zu Grass' achtzigstem Geburtstag erschienene, aufwändig gestaltete, zwölfbändige Dünndruck-Ausgabe seiner Werke. Vgl. dazu *Die Welt* vom 16.10.2007.
16 Vgl. dazu den fünften Teil dieser Arbeit.

„Das ist eine deutsche Mode, dass man über drei oder fünf Meinungen eines Autors jahrelang spricht. Die Bücher zu lesen, das ist ja viel zu schwierig."[17]

Anlässlich der in den Medien ausführlich thematisierten Feierlichkeiten zu Grass' achtzigstem Geburtstag, findet Eckard Fuhr treffende, dem Ansatz dieser Studie nahekommende Worte, welche nach allem öffentlichen Medien- und Geburtstagsrummel eine Konzentration auf die Werke des Autors nahelegen:

> Es ist jetzt eine gute Gelegenheit, sich dem Grass zuzuwenden, der nicht für ein Spektakel gut ist. Dem Sprach- und Bildkünstler. Dem unbeirrbaren Protagonisten eines handwerklichen Qualitätsethos. Dem Schöpfer eines erzählerischen Kosmos, in dem alles zu Hause ist, was die deutsche Geschichte vor allem des 20. Jahrhunderts zu bieten hat – nur keine Figuren, die hundertprozentig recht haben.[18]

Die vorliegende Studie fokussiert den Epiker Grass und „wendet" sich einzelnen seiner epischen Werke „zu", um deren erinnerungskulturelles Wirkungspotenzial zu erörtern.

Dabei soll besonders der Modus untersucht werden, wie Grass als Autor, der sich selbst in der Tradition des pikaresken Romans sieht und auch durch das historische Erzählen Alfred Döblins maßgeblich geprägt wurde, das Thema „Gedächtnis" als dichterische Herausforderung angeht und episch gestaltet.

So umfangreich die Forschungsliteratur zu Grass' Werk auch ist – eine detaillierte Analyse mehrerer Prosatexte vor dem von Assmann thematisierten Hintergrund eines kulturwissenschaftlichen Gedächtnisparadigmas steht bis heute noch aus.

Aus diesem Grund wird in der Arbeit ein textzentriertes Analyseverfahren angestrebt, das die Grassforschung an einen interdisziplinären Gedächtnisdiskurs anschließt und die Anschließbarkeit Grassscher Texte an diesen Diskurs aufzeigt.

In der vorliegenden Untersuchung wird, in Anlehnung an die gedächtnistheoretischen Studien Aleida und Jan Assmanns sowie Astrid Erlls, folgende Hauptthese vertreten und diskutiert: Die zu analysierenden Grass-Werke „Hundejahre", „Der Butt", „Die Rättin" sowie „Im Krebsgang" stellen aufgrund ihres kunstvollen, erzählstrukturellen Arrangements im Zuge ihrer Durchführung auf ganz unterschiedliche Weise die Ausbildung und Re-

17 Vgl. *WELT AM SONNTAG* vom 14.10.2007.

18 Vgl. *DIE WELT* vom 16.10.2007

flexion von kulturellem Gedächtnis dar und erlangen ein so großes erinnerungskulturelles Wirkungspotenzial, dass sie als wichtige Medien eines kulturellen Gedächtnisses zu fungieren vermögen. Die ausgewählten Texte veranschaulichen kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion.

Vor dem Hintergrund dieser Hauptthese soll geprüft werden, welche wesentliche Rolle der Literatur des Günter Grass im Hinblick auf die Bewahrung von Erinnerung und die Ausbildung und Erhaltung eines kulturellen Gedächtnisses[19] zukommt. Dabei ist besonders auf das komplexe Wechselverhältnis einzugehen, das zwischen einem „kulturellen", „epochenübergreifenden Gedächtnis"[20] und dem „kommunikativen", zumeist „drei Generationen verbindenden Gedächtnis der mündlich weitergegebenen Erinnerungen"[21] besteht. Aleida Assmann führt in diesem Kontext aus:

> Die Kommunikation zwischen den Epochen und Generationen bricht ab, wenn ein bestimmter Fundus an gemeinsamem Wissen abhanden gekommen ist. Ebenso wie die „großen alten Texte" wie Goethes Faust nur lesbar bleiben vor dem obligatorischen Hintergrund großer, älterer Texte wie der Bibel, die von William Blake „the great Code of Art" genannt worden ist, bleiben die Aufzeichnungen der Urgroßväter und Großmütter nur lesbar vor dem Hintergrund mündlich weitererzählter Familiengeschichten.[22]

Fast fünfundsechzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erweist es sich als erforderlich, verschiedene formale Möglichkeiten und Ausprägungen eines kollektiven, kulturellen Erinnerns zu diskutieren, da die Generation der Zeitzeugen jenes unvorstellbaren „Zivilisationsbruches" und mit ihnen ihre „lebendige Erinnerung"[23] zunehmend stirbt.

In Bezug auf die Problematik und Schwierigkeit, nach dem Zivilisationsbruch des Holocaust weiterhin literarische Werke zu verfassen und neue Formen des Schreibens zu entwickeln, sind für diese Untersuchung die Fragen bedeutsam, welche Möglichkeiten Günter Grass in seinen Prosawerken „Hundejahre", „Der Butt", „Die Rättin" und „Im Krebsgang" für ein

19 Die Termini „kulturelles Gedächtnis" und „kommunikatives Gedächtnis" werden in Kapitel I näher erläutert.

20 Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999, S. 13.

21 Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume (wie Anm. 20), S. 13.

22 Ebd.

23 Ebd.

spätmodernes Erzählen der Gegenwart eröffnet und wie er seine erzählende Prosa im Verlauf der Jahrzehnte weiterentwickelt, variiert und neue Erzählverfahren generiert. In diesem Kontext wird im Verlauf der Arbeit zu prüfen sein, in welcher Form die Vorgänge des Schreibens und Erzählens in Grass' Prosawerken als Erinnerungsprozesse dargestellt werden.

Da die Untersuchung mit „Hundejahre", „Der Butt" und „Die Rättin" Prosawerke der 60er, 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts und mit „Im Krebsgang" einen Text des beginnenden 21. Jahrhunderts fokussiert, wird es eine Aufgabe sein, darzustellen, inwiefern diese in verschiedenen Jahrzehnten der deutschen Nachkriegsgeschichte entstandenen Texte ihren zeitlichen Entstehungskontext widerspiegeln und inwieweit sie aus heutiger Perspektive zu wichtigen zeitgeschichtlichen Dokumenten avanciert sind, die ihrerseits einen festen Platz im kulturellen Gedächtnis beanspruchen können.

Welcher Erfahrungsschatz vergangener Epochen sich dem Leser bei der Beschäftigung mit literarischen Werken zu eröffnen vermag, betont Siegfried Lenz:

> Was Literatur ist, darüber gibt es verschiedene Ansichten, doch eines stellt sie gewiß dar: das kollektive Gedächtnis der Menschen. Sie ist der Speicher, die umfassendste Sammlung von Erlebtem und Gedachtem, sie ist ein einzigartiger Vorrat an Welterfahrung. Alles ist in ihr aufbewahrt, aufgehoben; alles, was erduldet und angenommen, was versucht und beklagt wurde in Jahrtausenden, hat in ihr seinen Ausdruck gefunden.[24]

Inwiefern Günter Grass diesen „einzigartige[n] Vorrat an Welterfahrung", die „Sammlung von Erlebtem und Gedachtem" künstlerisch gestaltet und

24 Vgl. Siegfried Lenz: Über das Gedächtnis. In: S.L.: Über das Gedächtnis. Reden und Aufsätze. 1. Auflage. Hamburg 1992, S. 7. Wie Renate Lachmann in ihrer Studie „Gedächtnis und Literatur" zum Thema „Intertextualität in der russischen Moderne" hervorhebt, erscheint Literatur ihrer Ansicht nach als „mnemonische Kunst *par excellence*, indem sie das Gedächtnis für eine Kultur stiftet; das Gedächtnis einer Kultur aufzeichnet; Gedächtnishandlung ist; sich in einen Gedächtnisraum einschreibt, der aus Texten besteht; einen Gedächtnisraum entwirft, in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden." Lachmann führt weiter aus: „Die Texte repräsentieren das ausgelagerte materialisierte Gedächtnis, d. h. das Gedächtnis, das sich in manifesten Zeichen, im ›äußeren‹ Schreiben materialisiert." Vgl. Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Erste Auflage. Frankfurt am Main 1990, S. 36.

formt und damit seinen literarischen Werken das Potenzial verleiht, zu Medien eines kulturellen Gedächtnisses zu werden, gilt es in den Analysen der ausgewählten Romane zu diskutieren.

Außerdem soll der Frage nachgegangen werden, in welchem Maße Literatur in Konkurrenz zu moderneren Medien, wie z. B. dem Film oder dem Internet, auch heute noch als Medium des kulturellen Gedächtnisses die Möglichkeit offeriert, dem Vergessen gemeinsamen Wissens vorzubeugen, kollektive Erinnerungen der Menschen festzuhalten und für jüngere Rezipienten erfahrbar zu machen.

Um in dieser Studie eine detaillierte, den komplexen Texten angemessene Analysearbeit gewährleisten zu können, erscheint die Konzentration auf wenige, ausgewählte Werke sinnvoll. Die für die Arbeit ausgewählten Romane bilden einen facettenreichen und aussagekräftigen Fundus, an dem sowohl gedächtnistheoretische Fragen erörtert als auch wesentliche – für andere Texte ebenso oder ähnlich zutreffende – Entwicklungstendenzen im literarischen Werk von Günter Grass aufgezeigt werden können.

Mit „Hundejahre" wird exemplarisch Grass' Frühwerk, mit den Romanen „Der Butt" und „Die Rättin" das Werk der mittleren Schaffensperiode und mit „Im Krebsgang" das Spätwerk in den Fokus der Betrachtung gerückt. Wie die späteren Ausführungen zeigen werden, erweisen sich die ausgewählten, zumeist sehr umfangreichen Prosatexte als wichtige Beiträge der Kulturreflexion. In ihrer Vielschichtigkeit eröffnen sie die Möglichkeit, neben der als allgemeiner Leitfaden dienenden Hauptthese ganz unterschiedliche, spezifische Analyseansätze und -schwerpunkte zu untersuchen.

In Bezug auf die Hauptthese ist die Analyse des Verhältnisses von Erzählstruktur und Gedächtnis eine Konstante der Studie, da sie für jede der folgenden Romananalysen fundamentale Bedeutung hat. Es gilt zu zeigen, wie erinnerungskulturelle Wirkungspotenziale in der Durchführung der Werke angelegt sind und durch die Strukturierung der Texte zur Entfaltung kommen.

Vor diesem, für alle Analyseteile gleichermaßen relevanten, strukturanalytischen Hintergrund werden jedoch im Verlauf der einzelnen Texterörterungen ganz unterschiedliche Gedächtnisaspekte und auch verschiedene Entwicklungs- und Schreibtendenzen im Werk von Günter Grass akzentuiert, um eine möglichst facettenreiche Untersuchung zu erarbeiten.

So wird beispielsweise in der Analyse zu „Hundejahre" die Ebene der erzählerischen Vermittlung in ihrer besonderen Bedeutung herausgestellt – anhand der Erzähler des „Autorenkollektivs" die Nazi-Zeit betreffende, kollektive Erinnerungsstrategien erörtert und in Bezug auf die Gedächt-

nis-Rahmen des kommunikativen und des kulturellen Gedächtnisses untersucht.

Eine andere Schwerpunktsetzung erfährt der Analyseteil zum „Butt", indem z. B. Grass' Zeitbegriff der „Vergegenkunft" im Hinblick auf die Gedächtnisthematik, die Variation und Weiterentwicklung überkommener Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses, Fragen nach dem Verhältnis von mündlicher und schriftlicher Tradierung oder auch das Phänomen einer Geschichtstradierung im Alltag thematisiert werden.

Als Hauptpunkt der Analyse zu „Die Rättin" lässt sich neben der Frage, inwiefern in diesem Grass-Text das Ende eines kulturellen Gedächtnisses inszeniert und reflektiert wird, das Verhältnis von Intermedialität und Gedächtnis als fokussiertes Gedächtniskonzept besonders hervorheben.

Die Ausführungen zu „Im Krebsgang" haben das Ziel, innovative Schreibtendenzen für Grass' episches Spätwerk aufzuzeigen und diese im Hinblick auf die Hauptthese der Arbeit zu diskutieren. Zugleich fungiert dieser letzte Analyseteil als eine Art Resümee, das Untersuchungsergebnisse früherer Kapitel noch einmal rekapituliert, indem im Zuge der Texterörterung aufgezeigt wird, wie in Grass' Spätwerk wichtige Themen früherer Werke noch einmal zur Darstellung gelangen und etablierte Erzähltechniken erneut kunstvoll Einsatz finden.

Um die Ergebnisse dieser Studie adäquat demonstrieren und detailliert am Text belegen zu können, wird in der Untersuchung verstärkt darauf Wert gelegt, die Grassschen Prosawerke durch eine umfangreiche Zitation spezifischer Textstellen zu Wort kommen zu lassen und in die Analyse einzubeziehen.

Da es zum interdisziplinären, kulturelle Gedächtnisforschung und Grassforschung verbindenden Ansatz dieser Studie kaum Forschungsliteratur gibt und die Übersichtlichkeit der Analyse nicht durch eine einleitende, überblicksartige Aneinanderreihung von Forschungsständen verschiedener Disziplinen beeinträchtigt werden soll, ist es sinnvoll, einschlägige und weiterführende Beiträge der einzelnen Forschungsbereiche im Verlauf der Untersuchung an adäquater Stelle einzuflechten. So beschränkt sich der erste Teil der Arbeit, das Kapitel „Theorie und Poetik" darauf, einzelne, für die Themenstellung der Studie wichtige Termini zunächst lediglich einzuführen und zu skizzieren, ohne eine Vollständigkeit beanspruchende Übersicht über die komplexen Kontexte, denen sie entstammen, zu geben.

Nach dem einführenden theoretischen Teil, der wesentliche Begriffe wie das „kulturelle" und das „kommunikative Gedächtnis" näher erläutert und einige wichtige, poetologische Ansätze im Werk von Günter Grass

akzentuiert, erfolgen vor dem Hintergrund der Themenstellung ausführliche und detaillierte Untersuchungen zu den Romanen „Hundejahre", „Der Butt" und „Die Rättin".

Im Anschluss an die Romananalysen folgt ein Ausblickskapitel, das mit der Novelle „Im Krebsgang" und dem autobiografischen Werk „Beim Häuten der Zwiebel" auch Prosatexte des Grassschen Spätwerks berücksichtigt, wobei besonders die Novelle im Zentrum der Betrachtung steht. Nach der Erörterung von „Im Krebsgang", die nicht nur auf innovative Elemente des Grassschen Spätwerks eingeht, sondern zugleich anhand des Textes auch wichtige Aspekte der vorangegangenen Romananalysen noch einmal aufgreift und in Form eines „Finales" erneut in Erinnerung ruft, bildet eine kurze, punktuelle Thematisierung von „Beim Häuten der Zwiebel" den Abschluss der Untersuchung.

I. Theorie und Poetik

> Man kann sich nur unter der Bedingung erinnern, daß man den Platz der uns interessierenden vergangenen Ereignisse in den Bezugsrahmen des Kollektivgedächtnisses findet. Eine Erinnerung ist um so reicher, je größer die Anzahl jener Rahmen ist, in deren Schnittpunkt sie auftaucht, und die sich in der Tat kreuzen und teilweise gegenseitig decken. Das Vergessen erklärt sich aus dem Verschwinden dieser Rahmen oder eines Teiles derselben, entweder weil unsere Aufmerksamkeit nicht in der Lage war, sich auf sie zu fixieren, oder weil sie anderswohin gerichtet war [...].
> Das Vergessen oder die Deformierung erklärt sich aber auch aus der Tatsache, daß diese Rahmen von einem Zeitabschnitt zum anderen wechseln. Die Gesellschaft stellt sich die Vergangenheit je nach den Umständen und je nach der Zeit in verschiedener Weise vor: sie modifiziert ihre Konventionen. Da sich jedes ihrer Glieder diesen Konventionen beugt, so lenkt es auch seine Erinnerungen in die gleiche Richtung, in die sich das kollektive Gedächtnis entwickelt.
>
> *Maurice Halbwachs / Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*

1. Das „kulturelle Gedächtnis" versus das „kommunikative Gedächtnis"

Bevor die Frage diskutiert werden kann, inwiefern in Grass' Prosawerken „Hundejahre", „Der Butt", „Die Rättin" und „Im Krebsgang" kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion zur Darstellung gelangt, ist es notwendig, zunächst den Terminus des „kulturellen Gedächtnisses" zu erläutern und den Kontext zu bestimmen, dem dieser inzwischen etablierte Begriff entstammt. In diesem Zusammenhang sind insbesondere Jan und Aleida Assmann zu nennen, die den Terminus „kulturelles Gedächtnis" geprägt und in verschiedenen Forschungsbeiträgen so detailliert und umfassend elaboriert haben, dass er heute das bekannteste und das „im deutschsprachigen Raum meistdiskutierte Konzept der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung"[25] bezeichnet. Dieses Konzept des „kulturellen Gedächtnisses" erlangt nicht nur durch seine sorgfältig ausdifferenzierte theoretische und begriffliche Fundierung hohe Attraktivität, sondern gerade auch durch die Möglichkeit, ganz unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen an diese Theorie

25 Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (wie Anm. 2), S. 27.

anschließen und so miteinander in einem interdisziplinären Forschungsdiskurs vernetzen zu können. Erll führt in diesem Kontext aus:

> Durch den in vielen Sammelbänden [...] demonstrierten hohen Grad der Anschließbarkeit an etablierte Disziplinen, Forschungsgegenstände und Methoden wird mit dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses ein gemeinsames Forschungsfeld eröffnet, das so unterschiedliche akademische Fächer wie Geschichtswissenschaft, Altertumswissenschaft Religionswissenschaft, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft oder Soziologie unter einem Dach zu vereinen vermag.[26]

Jan und Aleida Assmanns Forschungsbeiträge zu einem Konzept des „kulturellen Gedächtnisses" finden ihren Ausgangspunkt in dem Bestreben, den von dem französischen Soziologen Maurice Halbwachs konzipierten, allgemein und recht „vage"[27] gehaltenen Begriff des „kollektiven Gedächtnisses"[28] zu präzisieren und zu ergänzen.

---

26 Ebd.

27 Nach Ansicht Aleida Assmanns sind „kollektive Anteile" „sowohl im sozialen Gedächtnis enthalten, das als Nahgruppen- und Familiengedächtnis [...] notwendig über das Individuum hinausgeht, als auch im kulturellen Gedächtnis, das eine Vergemeinschaftung ermöglicht, die nicht nur über das Individuum, sondern auch über Generationen und Epochen hinausgreift." Vor diesem Hintergrund bezeichnet Assmann den Terminus „kollektives Gedächtnis" als zu unpräzise und „vage". Vgl. Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006, S. 35.

28 Vgl. Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart 1967. Neben dem Soziologen Halbwachs ist als weiterer Wegbereiter heutiger Forschungsansätze zum kollektiven Gedächtnis der Kulturhistoriker Aby Warburg zu nennen, der in den 1920er Jahren mit seinen praktisch ausgerichteten Studien zu einem über die Zeit hin weitertradierten europäischen Bildgedächtnis ebenfalls Aspekte überindividuellen Memorierens in den Vordergrund gerückt hat. Vgl. beispielsweise Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne. Hrsg. von Martin Warnke. Berlin 2000. Zu den Ansätzen Warburgs, z. B. zum Konzept seiner in Kunstobjektivationen verschiedener Epochen immer wieder in Erscheinung tretenden „Pathosformeln", vgl. etwa Roland Kany: Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin. Tübingen 1987, S. 131ff.
Auf die von Pierre Nora in den 1980er Jahren entwickelten gedächtnistheoretischen Ansätze, auf sein Konzept der „lieux de mémoire", wird in einem späteren Kapitel dieser Studie eingegangen. Einen Überblick über die Anfänge einer

So unterscheidet der Ägyptologe Jan Assmann in seinen Texten „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“[29] und „Das kulturelle Gedächtnis“ zwischen zwei verschiedenen Formen kollektiver Erinnerung, zwischen dem „kulturellen“ und dem „kommunikativen“ Gedächtnis. Den einen Modus kollektiver Erinnerung, das „kulturelle“ Gedächtnis, beschreibt er zunächst als „Sammelbegriff für den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten […], in deren ›Pflege‹ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt“.[30] Als wichtige charakteristische Merkmale eines „kulturellen Gedächtnisses“ hebt Assmann hervor, dass sich diese Gedächtnisform an bestimmten „Fixpunkten“, speziellen Ereignissen in einer weit zurückliegenden Vergangenheit orientiert und sich durch einen hohen „Grad an Geformtheit“[31] auszeichnet, der z. B. in bestimmten überlieferten Riten, Zeremonien oder anderen „feste[n] Objektivationen wie Texten, Bildern oder Tänzen“ seinen Ausdruck findet. Ein weiteres, für den Kontext der vorliegenden Arbeit besonders wichtiges Merkmal des „kulturellen Gedächtnisses“ bildet die Tatsache, dass nach Assmann die Tradierung dieses Gedächtnisphänomens nur „speziellen“[32] und ausgewählten Personen obliegt. Wie der Ägyptologe in seinen Ausführungen hervorhebt, zählt auch der Schriftsteller zu diesen Hütern des „kulturellen Gedächtnisses“: „Dazu gehören die Schamanen, Barden, Griots ebenso wie die Priester, Künstler, Schreiber, Gelehrten, Mandarine und wie die Wissensbevollmächtigten alle heißen mögen.“[33]

In Abgrenzung zu diesem „kulturellen Gedächtnis“ beschreibt Assmann als weitere Form kollektiver Erinnerung das „kommunikative Gedächtnis“, das sich lediglich auf die jüngste Vergangenheit, auf einen Zeithorizont von achtzig bis hundert Jahren, d. h. von drei bis vier Generationen bezieht

---

Forschung zum kollektiven Gedächtnis bietet Erll. Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (wie Anm. 2), S. 13ff.

29 Vgl. Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Jan Assmann; Tonio Hölscher (Hgg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1988, S. 9-19.

30 Ebd., S. 15. Vgl. auch Dietz Bering: „Kulturelles Gedächtnis“. In: Nicolas Pethes; Jens Ruchatz (Hgg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 329ff.

31 Vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis (wie Anm. 1), S. 56.

32 Ebd., S. 54.

33 Ebd.

und ohne spezielle Formungen von „unspezifischen" interagierenden „Zeitzeugen einer Erinnerungsgemeinschaft" zumeist im Alltag geprägt wird. Für das „kommunikative Gedächtnis" lassen sich nach Assmann als charakteristische Eigenschaften „ein hohes Maß an Unspezialisiertheit, Rollenreziprozität, thematische Unfestgelegtheit und Unorganisiertheit"[34] konstatieren. Es handelt sich hier um einen Erinnerungsraum, der durch die lebendigen Erinnerungen von Zeitzeugen, durch ihre biografische, „persönlich verbürgte und kommunizierte Erfahrung"[35] gebildet wird, der jedoch mit dem Tod dieser Zeitzeugen nach drei bis vier Generationen verloren geht und einem neuen Erinnerungsraum folgender Generationen weicht. Lebendige Erinnerungen von Zeitzeugen, die individuellen Interpretationen ihrer Vergangenheit und ihrer biografischen Geschichtserfahrungen, drohen hier dem Vergessen überantwortet zu werden, wenn sie nicht durch kulturelle Ausformung und Gestaltung dauerhaft im „kulturellen Gedächtnis" verankert werden.

Jan Assmann hat für die kollektive Erinnerungsform des „kulturellen Gedächtnisses" insgesamt sechs signifikante Merkmale herausgearbeitet, die an dieser Stelle nur kurz skizziert werden. Assmann führt für ein „kulturelles Gedächtnis" die Phänomene, „Rekonstruktivität", „Geformtheit", „Organisiertheit", „Gruppenbezogenheit" „Verbindlichkeit" und „Reflexivität"[36] an.

Das für den Kontext dieser Untersuchung wichtige Merkmal der „Rekonstruktivität" muss vor dem Hintergrund eines konstruktivistisch ausgerichteten Ansatzes der Gedächtnisforschung gesehen werden. Dieser geht davon aus, dass sich die Vergangenheit im Gedächtnis nicht allein wie in einem Speicher bewahren und z. B. in Form von archivierten Bildern und Erinnerungsmustern aufheben lässt, sondern dass die sich erinnernden Zeitzeugen ihre Vergangenheit, ihre Erinnerungen und erlebten Geschichten im Rückblick und von ihren gerade aktuellen Gegenwartshorizonten aus, immer wieder neu rekonstruieren. Jede jeweils gegenwärtige Erinnerungsgemeinschaft bildet vor dem Hintergrund ihrer gegenwärtigen Interessen und Schwerpunkte ihren eigenen Bezug und Zugang zu den überlieferten Wissensbeständen und kulturellen Zeugnissen. Sie setzt sich nach Assmann „dazu in aneignende, auseinandersetzende, bewahrende und verändernde

34 Vgl. Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität (wie Anm. 29), S. 10.

35 Vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis (wie Anm. 1), S. 50.

36 Vgl. Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität (wie Anm. 29), S. 13ff.

Beziehung".[37] Erinnerte Wissensbestände erweisen sich nach diesem Ansatz als Konstrukte, die ganz entscheidend von der gegenwärtigen Erinnerungsgemeinschaft und ihrem aktuellen Erinnerungskontext geprägt werden. Wie schon Maurice Halbwachs ausführt und Assmann aufgreift, bleibt als kollektive lebendige Erinnerung erhalten, was „eine Gesellschaft in jeder Epoche mit ihren gegenwärtigen Bezugsrahmen rekonstruieren kann".[38] Während der Zeithorizont des „kommunikativen Gedächtnisses" immer nur die jeweils vergangenen achtzig bis hundert Jahre betrifft, dieser Zeithorizont sich also immer wieder neu nach dem aktuellen Gegenwartspunkt der Erinnerung richtet und parallel zu diesem voranschreitet, bleibt das „kulturelle Gedächtnis" nach Assmann auf ganz bestimmte, weit zurückliegende Ereignisse in der Vergangenheit, wie z. B. die Geburt Christi, fixiert.

In diesem Zusammenhang erlangt das zweite von Assmann hervorgehobene Merkmal des „kulturellen Gedächtnisses", das schon angedeutete Phänomen der „Geformtheit", wesentliche Bedeutung. Um wichtige Phänomene der Vergangenheit als Fixpunkte tradieren und für die Nachwelt erhalten zu können, bedarf es nach Assmann einer kulturellen Formung, einer Kreation von Medien, in welchen das kollektive Wissen einer bestimmten Epoche oder Erinnerungsgemeinschaft seinen Ausdruck zu finden vermag. Für die spätere Betrachtung von Grass' Romanen und das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit erscheint dabei entscheidend, dass sich nach Assmann eine solche Formung nicht nur auf die schriftliche Fixierung von kulturellen Gegenständen beschränkt, sondern genauso für mündlich tradierte Kulturphänomene oder auch bestimmte Tänze oder Rituale gegeben sein kann.

Im Gegensatz zum „kommunikativen Gedächtnis" verfügt das „kulturelle Gedächtnis" über das Merkmal einer bestimmten „Organisiertheit", da es sich durch ganz spezielle Institutionen, Träger, Medien und Formen auszeichnet. Die Phänomene der „Organisiertheit" und „Geformtheit" sind erforderlich, um den „Wiedergebrauch" der sprachlichen, visuellen und rituellen Beiträge zu einem „kulturellen Gedächtnis" zu ermöglichen und somit ein solches „Gedächtnis" zu konstituieren. Das von Assmann konstatierte Merkmal der „Gruppenbezogenheit" bzw. der „Identitätskonkretheit" soll der Tatsache Rechnung tragen, dass die Überlieferung kultureller Wissens- und Textbestände und damit die Ausprägung eines „kulturellen Gedächtnisses" ganz

37 Ebd.

38 Vgl. Maurice Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin und Neuwied 1966, S. 390. Originalausgabe: Maurice Halbwachs: Les cadres sociaux de la mémoire. Paris 1952.

wesentlich von der kulturellen Tradierung einzelner Gruppierungen einer Gesellschaft abhängt. Der tradierte Wissensfundus eröffnet einer gegenwärtigen Erinnerungsgemeinschaft die Möglichkeit, eine eigene Gruppenidentität zu konstituieren und zu bewahren.

Die von Assmann hervorgehobene „Verbindlichkeit" des „kulturellen Gedächtnisses" lässt sich in diesem Zusammenhang damit erklären, dass sich das Bild, das jede Gruppe von sich selbst entwickelt, auf bestimmte favorisierte und damit verbindliche Werte und Normen gründet, wodurch sich für die jeweilige Gruppe „eine klare *Wertperspektive* und ein *Relevanzgefälle*"[39] ergibt. Diese auf Normen basierende Ausrichtung trägt nicht zuletzt dazu bei, dem tradierten Bestand an Wissen und Erfahrungen eine gewisse Struktur zu verleihen.

Im Zusammenhang mit der „Geformtheit" des „kulturellen Gedächtnisses" erlangt schließlich das Merkmal der „Reflexivität" fundamentale Bedeutung. Indem Kulturphänomene ausgeformt und damit explizit gemacht werden, können sie für Zeitzeugen, aber auch für nachfolgende Generationen Diskussions- und Reflexionsgegenstand sein. Das „kulturelle Gedächtnis" setzt sich somit in der kritischen Beurteilung seiner hervorgebrachten Kreationen mit sich selbst auseinander. Bei Ansgar Nünning heißt es in diesem Zusammenhang: „Reflexiv ist das kulturelle Gedächtnis, weil es deutend, kritisierend und kontrollierend auf sich selbst, verbreitete Konventionen und das Selbstbild der jeweiligen Gruppe Bezug nimmt."[40] Die bewusste Auseinandersetzung mit überlieferten Kulturerscheinungen entscheidet darüber, ob ein „Text" in den Kanon einer bestimmten Gruppe Aufnahme findet oder aufgrund ihrer „Wertperspektive" kritisiert oder gar abgelehnt wird. Assmann geht in diesem Zusammenhang darauf ein, dass diese Momente der „Reflexivität" und der kritischen Auseinandersetzung in schriftlosen Kommunikationssituationen nur eine untergeordnete Rolle spielen, da „das, was beim Publikum keine Akzeptanz findet", „den Augenblick nicht zu überstehen" „vermag".[41] Mündlich dargebotene Beiträge, die den Anspruch hegen, auch in schriftloser Form für eine gewisse Dauer Bestand zu haben, sind somit dem Dilemma ausgesetzt, schon bei ihrer Konzeption die normativen

39 Ebd., S. 14.

40 Vgl. Ansgar Nünning: Kulturelles Gedächtnis. In A.N. (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart; Weimar 2001, S. 213.

41 Vgl. Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität (wie Anm. 29), S. 14f.

Werte der rezipierenden Gruppe und deren spezielle Selbstsicht voraussetzen und berücksichtigen zu müssen.

Für den Ansatz der vorliegenden Arbeit muss als besonders wichtig hervorgehoben werden, dass sich „kommunikatives" und „kulturelles Gedächtnis" als zwei Modi kollektiver Erinnerung nur in der Theorie strikt voneinander trennen lassen, dass diese Phänomene in realen Erinnerungskulturen dagegen vielmehr unmittelbar voneinander abhängig sind und sich überschneiden können. Jan Assmann führt in diesem Kontext aus: „Es handelt sich hier um zwei Modi des Erinnerns, zwei Funktionen der Erinnerung und der Vergangenheit – „uses of the past" –, die man zunächst einmal sorgfältig unterscheiden muß, auch wenn sie in der Realität einer geschichtlichen Kultur sich vielfältig durchdringen."[42]

Indem das „kommunikative Gedächtnis" „die eigensinnige Verständigung" verschiedener Gruppenmitglieder darüber darstellt, „was sie für ihre eigene Vergangenheit im Wechselspiel mit der Großerzählung der Wir-Gruppe halten und welche Bedeutung sie dieser beilegen"[43], wird deutlich, wie unmittelbar sich beide Gedächtnisformen aufeinander beziehen.

Wie Angela Keppler in ihrem Text „Soziale Formen individuellen Erinnerns"[44] unterstreicht, erscheint eine strikte Unterscheidung von „kommunikativem", d. h. alltagsnahem und unspezifischem „Gedächtnis" und der alltagsfernen, hochspezifischen Form des „kulturellen Gedächtnisses" im Zeitalter moderner Massenmedien fraglich, da Erinnerungsgruppen heute durch die modernen Medien auch in ihrem Alltag verstärkten Zugriff auf Formen und Artefakte des „kulturellen Gedächtnisses" besitzen und diese bei der Rekonstruktion ihrer eigenen Vergangenheit bewusst oder auch unbewusst miteinbeziehen.[45] Nach Ansicht Kepplers kann Jan Assmanns Differenzierung „[u]nter dem Begriff des kommunikativen Gedächtnisses fassen wir jene Spielarten des kollektiven Gedächtnisses zusammen, die ausschließlich auf Alltagskommunikation beruhen", für heutige Gesellschaften

42 Vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis (wie Anm. 1), S. 51.

43 Vgl. Harald Welzer: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München 2002, S. 15.

44 Vgl. Angela Keppler: Soziale Formen individuellen Erinnerns. Die kommunikative Tradierung von (Familien-)Geschichte. In: Harald Welzer (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001, S. 137ff.

45 Harald Welzer geht in diesem Zusammenhang beispielsweise auf die unbewusste Integration und Montierung von Spielfilmsequenzen in autobiografische Erinnerungen ein. Vgl. Harald Welzer: Das kommunikative Gedächtnis (wie Anm. 43), S. 40.

keine Gültigkeit mehr beanspruchen, weil viele Erinnerungen, die innerhalb einer gegenwärtigen Gruppe als relevant erachtet werden, sich heute häufig auf außeralltägliche, medial vermittelte Ereignisse und Wissensbestände beziehen und von diesen mitgeprägt werden. Inwiefern einzelne Grass-Texte eine Überlagerung von „kommunikativem" und „kulturellem Gedächtnis" darstellen, wird im Verlauf der Arbeit untersucht.

Im Hinblick auf die durch Jan und Aleida Assmann postulierte Abgrenzung eines „kulturellen Gedächtnisses" von einem „kommunikativen Gedächtnis", müssen auch einige erweiternde Ansätze der Anglistin Astrid Erll Erwähnung finden, die sie in ihrer Studie „Gedächtnisromane" und in weiteren Abhandlungen[46] entwickelt. Für Erll erweist sich die Assmannsche Differenzierung zwischen beiden erörterten Gedächtnis-Rahmen insofern als problematisch, als dieser Abgrenzungsversuch dem Unterscheidungsmerkmal der „Zeitstruktur" zentrale Bedeutung beimisst. Jan Assmanns Differenzierungsansatz, der, wie bereits erörtert, als Zeitstruktur für das „kulturelle Gedächtnis" eine „absolute Vergangenheit einer mythischen Urzeit"[47] annimmt, für das „kommunikative Gedächtnis" hingegen einen mit der jeweiligen Gegenwart „mitwandernde[n]" zeitlichen Nahhorizont von „80-100 Jahren"[48] festmacht, erscheint für Erll als Problem, da diese zeitstrukturelle Einteilung den Eindruck zu suggerieren vermag, dass nur Ereignisse einer fernen, jenseits des „floating gap"[49] liegenden Vergangenheit zum Gegenstand eines „kulturellen Gedächtnisses" werden können und Geschehen, das sich zeitlich innerhalb jenes „3-4 Generationen" umfassenden Nahhorizontes vollzieht, zwangsläufig dem Gedächtnis-Rahmen des „kommunikativen Gedächtnisses" zuzurechnen ist. Entgegen einer solchen, an der Zeitstruktur orientierten Einteilung, vertritt Erll die These, dass bestimmte Ereignisse der Vergangenheit, unabhängig davon, wann sie stattgefunden haben, sowohl Gegenstand eines „kulturellen" als auch eines „kommunikativen Gedächtnisses" sein können, dass eben nicht primär die Zeitstruktur oder weitere soziale und materiale Merkmale der memorierten Gegenstände

46 Vgl. etwa Astrid Erll: Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren. Trier 2003. Vgl. auch Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (wie Anm. 2).

47 Vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis (wie Anm. 1), S. 56.

48 Ebd., S. 49.

49 Vgl. zu diesem von Jan Vansina geprägten Begriff, der eine Überlieferungslücke zwischen der jüngsten Vergangenheit und einer fernen Vorzeit bezeichnet, die Ausführungen von Jan Assmann. Vgl. ebd.

für die Zuordnung zu einem der beiden Gedächtnis-Rahmen entscheidend sind, sondern dass es vielmehr darauf ankommt, welcher Modus der Erinnerung[50] von den Rezipienten einer Erinnerungskultur in Bezug auf das memorierte Geschehen herangezogen wird. Nach Erll beruhen „kommunikatives" und „kulturelles Gedächtnis" „auf einem Aspekt der mentalen Dimension von Kultur: auf der (bewußten oder unbewußten) Entscheidung darüber, in welchem *Modus* erinnert wird".[51] Erll konstatiert weiter:

> Das bedeutet, daß in einem gegebenen historischen Kontext dasselbe Ereignis zugleich Gegenstand des kulturellen und des kommunikativen Gedächtnisses sein kann. Bei einem solchen Szenario handelt es sich nicht um Grenzfälle, sondern um ein wiederkehrendes Merkmal bestimmter kultureller Konstellationen. In Gesellschaften, die in jüngster Zeit einschneidende Veränderungen erlebt haben, ist es ein Regelfall: So waren beispielsweise die Französische Revolution um 1800 und der Erste Weltkrieg in den 1920er Jahren Gegenstände sowohl des kulturellen als auch des kommunikativen Gedächtnisses. Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust sind es bis heute.[52]

Erll trägt mit ihren Überlegungen somit der Tatsache Rechnung, dass einschneidende Ereignisse wie der Zweite Weltkrieg und der Zivilisationsbruch des Holocaust, mithin historische Einschnitte, die relativ kurz zurückliegen, schon nach kurzer Zeit als „fundierendes" Geschehen wahrgenommen werden können und somit als „fundierende Geschichte" Eingang in den „Fernhorizont" des „kulturellen Gedächtnisses" zu finden vermögen. Wie sie hervorhebt, kann es sich bei diesem von Assmann angedeuteten „Fernhorizont" des kulturellen Gedächtnisses folglich „im Sinne der historisch-chronologischen Zeit" „um eine äußerste Nähe handeln".[53]

---

50 Vgl. die theoretischen Ausführungen Erlls zur „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses", die später im Unterkapitel 4.2 des Theorieteils nachgezeichnet werden.

51 Vgl. Astrid Erll: Gedächtnisromane (wie Anm. 46), S. 48.

52 Ebd. Zu einer gleichzeitigen Verortung des Holocaust im kommunikativen und kulturellen Gedächtnis führt Dirk Rupnow aus: „Auschwitz war allerdings bereits kurz nach dem Krieg im „kulturellen Gedächtnis" verankert, zu symbolischen Formen geronnen, doch immer noch unterstützt durch und im Konflikt mit dem „kommunikativen Gedächtnis des Erlebens." Vgl. Dirk Rupnow: Täter – Gedächtnis – Opfer. Das „Jüdische Zentralmuseum" in Prag 1942-1945. Wien 2000, S. 28.

53 Vgl. Astrid Erll: Gedächtnisromane (wie Anm. 46), S. 49.

Wenn Erll in ihren Ausführungen statt der „Zeitstruktur" das jeweilige „Zeitbewußtsein" als entscheidendes Unterscheidungsmerkmal der beiden „Modi Memorandi" hervorhebt, unterstreicht sie die ausschlaggebende Bedeutung der Rezeptionssituation bzw. der Rezeptionsumstände:

> Zentrales Differenzkriterium der Erinnerungsmodi ‚kulturelles' und ‚kommunikatives Gedächtnis' ist daher nicht die meßbare Zeit, der zeitliche Abstand der erinnerten Ereignisse von der Gegenwart des Erinnerungsaktes, sondern die Art der Erinnerung, die kollektive *Vorstellung* von der Bedeutung des Erinnerten und von seiner Einbettung in zeitliche Prozesse.[54]

Da Günter Grass' Werke häufig historische Zäsuren und Ereignisse einer nahen Vergangenheit erzählend aufgreifen und reflektieren, erscheinen diese Überlegungen Erlls für die später erfolgende Untersuchung der ausgewählten Prosatexte von fundamentaler Bedeutung.

Von ihnen ausgehend eröffnet sich die Frage, welche Gedächtnis-Rahmen bzw. in welchem Dominanzverhältnis diese Rahmen hinsichtlich der in Grass' Texten thematisierten geschichtlichen Begebenheiten inszeniert werden bzw. welcher Erinnerungsmodus bei den in Prosa geschilderten Erinnerungsprozessen überwiegt. Es wird zu überprüfen sein, ob die in den Werken erzählten geschichtlichen Ereignisse der jüngsten Vergangenheit wie z. B. der Zweite Weltkrieg, der Holocaust und die atomare Bedrohung des Kalten Krieges eher als Gegenstände „kommunikativer Generationengedächtnisse" geschildert werden, welche in der alltäglichen Lebenswelt „begrenzter sozialer Formationen"[55] als lebendige Erfahrung Wirkung entfalten und wahrgenommen werden oder ob innerhalb der Werke eher die Eingliederung dieser Geschehnisse in den Rahmen „eines kulturellen Fernhorizonts" zur Darstellung gelangt, wie „*ad hoc* Transformationen von kaum vergangenen Ereignissen zu fundierender Geschichte"[56] durch die Grasssche Prosa inszeniert und auch reflektiert werden.

Vor dem Hintergrund der von Jan Assmann aufgestellten These, dass sich „kultureller" und „kommunikativer Gedächtnis-Rahmen" nicht exakt voneinander abgrenzen lassen, hebt Erll mit den „kulturellen" und „sozialen Paradigmen" zwei mögliche „Schnittstellen" zwischen beiden Gedächtnis-Rahmen hervor, an denen sich der wechselseitige Übergang von „kommunikativem" und „kulturellem Gedächtnis" vollzieht und sich im Zuge von

54 Ebd.
55 Ebd., S. 48.
56 Ebd., S. 49.

Textanalysen beobachten lässt. Im Hinblick auf diese Paradigmentypen, die jeweils unterschiedlichen Gedächtnis-Rahmen zuzuordnen sind, differenziert Erll:

> Kulturelle Paradigmen sind dem kulturellen Gedächtnis entstammende Wissensbestände und Schemata, die die Wahrnehmung und Erinnerung im Rahmen der lebensweltlichen kommunikativen Gedächtnisse leiten können. Umgekehrt sind soziale Paradigmen dem kommunikativen Gedächtnis entstammende Wissensbestände und Schemata, die gerade im Falle ihrer Unvereinbarkeit mit dem kulturellen Gedächtnis, auch die verbindlichen und sinnstiftenden Vergangenheitsversionen einer Gesellschaft modifizieren können. Die Sinnstiftungen des kulturellen Gedächtnisses werden dann an den Paradigmen eigener oder vermittelter Lebenserfahrung gemessen. Doch erst wenn solche sozialen Paradigmen zur Sozialdominanz gelangen, können sie kulturelle Gedächtnisse im Sinne gesamtkulturell wirksamer Vergangenheitsversionen verändern.[57]

Indem Astrid Erll in der zitierten Passage den Begriff des „kulturellen Gedächtnisses" im Plural gebraucht, trägt sie der Tatsache Rechnung, dass die begriffliche Differenzierung zwischen einem „kulturellen" und „kommunikativen" Gedächtnis nicht alleine vor dem Hintergrund „abstrakter kulturtheoretischer Konzepte"[58] erfolgt, sondern sich auch in einem kulturgeschichtlichen Kontext verwenden lässt. Im Hinblick auf die komplexen Strukturen heutiger Gesellschaften ist es, wie Erll betont, aus einer solchen kulturgeschichtlichen Perspektive erforderlich, eine Mehrzahl sich konstituierender kollektiver Gedächtnisformen in den Blick zu nehmen, „von der Pluralität kommunikativer und kultureller Gedächtnisse auszugehen".[59]

Die bisherigen Überlegungen haben deutlich gemacht, dass die beiden diskutierten Erinnerungsmodi „nur analytisch zu trennen"[60] sind, wie Harald Welzer konstatiert.

Für die vorliegende Arbeit erscheinen die analytischen Begriffe „kulturelles" und „kommunikatives Gedächtnis" als weiterführende und hilfreiche Termini, die dazu beitragen können, die Komplexität der Gedächtnisthematik und des Phänomens der Erinnerung zumindest teilweise zu reduzieren. Der schon für den Titel dieser Studie zentrale Begriff *kulturelles Gedächtnis*

57 Ebd., S. 52f.
58 Ebd., S. 51.
59 Ebd.
60 Vgl. Harald Welzer: Das kommunikative Gedächtnis (wie Anm. 43), S. 15.

wird dabei in der Studie in einer relativ weitgefassten Form verwendet, die sich zwar an den Assmannschen Ausführungen orientiert, jedoch den Raum bietet, z. B. die gedächtnistheoretischen Erweiterungen Erlls in die Analyse einzubeziehen. Eine weiter gefasste Verwendung des Terminus erscheint schon insofern erforderlich, als die Vorstellung eines „gestifteten", in hohem Grad „geformten" und auf die „absolute Vergangenheit einer mythischen Urzeit" bezogenen „kulturellen Gedächtnisses"[61] eine strikte Verbindlichkeit suggeriert, die sich – wie die Untersuchung verdeutlichen wird – in ihrer verengenden und statischen Form für eine Betrachtung Grassscher Prosawerke von vornherein als problematisch erweist.

Für die vorliegende Studie ist es besonders wichtig, kulturelles Gedächtnis nicht nur als einen Gedächtnis-Rahmen zu untersuchen, der ausgewählte, erinnernswerte Inhalte und Kulturgegenstände über lange Zeitspannen hin tradiert und im „Fernhorizont" bewahrt, sondern der zugleich auch in dynamische Prozesse ständiger kultureller Veränderung involviert ist und somit eine stetige und lebendige Kulturreflexion erforderlich macht. In diesem Kontext eines weiter zu fassenden Begriffes von kulturellem Gedächtnis erscheinen zunächst die theoretischen Erwägungen Aleida Assmanns weiterführend, die hinsichtlich der Struktur dieses kollektiven Gedächtnis-Rahmens zwischen einem „Funktionsgedächtnis" und einem „Speichergedächtnis" unterscheidet und dadurch auch die Möglichkeit erinnerungskulturellen Wandels fokussiert.[62]

2. Die Struktur des kulturellen Gedächtnisses bzw. „Funktionsgedächtnis" versus „Speichergedächtnis"

Die nähere Bestimmung der kollektiven Erinnerungsform des kulturellen Gedächtnisses ist auch Gegenstand verschiedener Forschungsbeiträge von Aleida Assmann. Ihr Werk „Erinnerungsräume" ist besonders hervorzuheben, da sie hier nicht nur auf formale Ausprägungen des kulturellen Gedächtnisses eingeht, sondern auch verschiedene Entwicklungsstadien dieser Gedächtnisform herausarbeitet. Um die komplexe Strukturierung eines kulturellen Gedächtnisses differenziert aufzeigen zu können, unterscheidet

61 Vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis (wie Anm. 1), S. 56.

62 Der weiter gefasste Begriff *kulturelles Gedächtnis* wird im Verlauf der vorliegenden Analyse dadurch kenntlich gemacht, dass er nicht durch Anführungszeichen markiert ist.

Aleida Assmann zwischen einem „Speichergedächtnis“[63] und einem „Funktionsgedächtnis“, d. h. zwischen zwei verschiedenen Dimensionen des kulturellen Gedächtnisses, die sich trotz ihrer Gegensätzlichkeit gegenseitig ergänzen und wechselseitig bedingen. Mit dem „Speichergedächtnis“ wird zunächst die Möglichkeit thematisiert, Informationen und Wissensbestände wie in einem bestimmten Speichermedium, z. B. einer Festplatte oder einem Archiv abzulegen und von dort in unveränderter Form jederzeit wieder abrufen zu können. Nach Assmann umfasst der „Modus des Speichergedächtnisses“ „das schiere Aufheben, Konservieren und Katalogisieren“[64] von Wissensbeständen. Zwar vermag ein solcher Wissensspeicher Kunstwerke und Quellen der Vergangenheit zu archivieren; um das Bild eines Gedächtnisphänomens zu legitimieren, reicht dieser Speicher alleine jedoch nicht aus, da die konservierten Gegenstände an sich keinen direkten Bezug zur jeweiligen Gegenwart aufweisen oder herstellen. Damit der Terminus „Gedächtniss“ auch auf ein kollektiv geteiltes Wissen sinnvoll angewendet werden kann, müssen nach Assmann zwei wesentliche Bedingungen gegeben sein, Bedingungen, die den Horizont reiner Archivierung übersteigen. Assmann konstatiert: „Um überhaupt metaphorisch von einem Gedächtnis sprechen zu können, müssen mindestens zwei Voraussetzungen erfüllt sein: es muss eine identitätsrelevante Auswahl getroffen sein und es müssen Voraussetzungen für eine individuelle Aneignung des Wissens bestehen.“[65] Dem Phänomen des Speicherns, welches Assmann als ein „mechanisches Verfahren“ bezeichnet, das die „Identität von Einlagerung und Rückholung anzielt“[66], wird daher zusätzlich die Dimension des „Funktionsgedächtnisses“ gegenübergestellt. Dieser zweite Modus des kulturellen Gedächtnisses stellt nach Assmann „die Auswahl, die Verengung und Wertzuschreibung, die Aneignung und Rückvermittlung an individuelle Gedächtnisse durch Institutionen der Kanonisierung, Erziehung und Bildung sowie öffentlicher Inszenierungen von Kultur“[67] dar. Der archivierte Wissensbestand des „Speichergedächtnisses“ bildet die breite Basis, auf die das speziellere „Funktions-

63 Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume (wie Anm. 20), S. 130.
64 Vgl. Aleida Assmann. Das kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle. Konstanz 2004, S. 24.
65 Ebd.
66 Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume (wie Anm. 20), S. 28.
67 Vgl. Aleida Assmann: Das kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle (wie Anm. 64), S. 24.

gedächtnis" durch die Ausprägung eines bestimmten Werkkanons[68] und die Vergegenwärtigung und Erinnerung ausgewählter Artefakte zugreift. Erst durch diesen aktiven Zugriff verschiedener Rezipienten, durch die kontinuierliche, vergegenwärtigende Auseinandersetzung mit diesen kulturellen Gütern werden die ausgewählten Kunstwerke zu Bestandteilen eines kulturellen Gedächtnisses, das sich in einem ständigen Wandlungsprozess befindet. Indem bestimmte Werke Eingang in einen Kanon[69] herausragender Kulturgegenstände finden und mit der Tradierung dieser Auswahl immer wieder neu von einem gegenwärtigen Zeithorizont aus erinnert werden, bleiben sie als Bestandteile des „Funktionsgedächtnisses" einer Gesellschaft in einen lebendigen Überlieferungs- bzw. Rezeptionsprozess eingebunden und erscheinen somit weniger der Gefahr ausgesetzt, in Vergessenheit zu geraten. In Bezug auf diese kanonisierten Werke heißt es bei Aleida Assmann:

> Sie bleiben trotz der Bewegung beschleunigter Innovation auf den Lehrplänen der Bildungsinstitutionen, auf den Spielplänen der Theater, in den Sälen der Museen, den Aufführungen der Konzerthallen und Programmen der Verlage. Was im Funktionsgedächtnis einer Gesellschaft gespeichert wird, hat Anspruch auf immer neue Aufführung, Ausstellung, Lektüre, Deutung, Auseinandersetzung. Solche beständige Pflege und Auseinandersetzung führt dazu, dass bestimmte kulturelle Artefakte nicht gänzlich verstummen, sondern über Generationen hinweg immer wieder neu aufgenommen werden können.[70]

Der Archivierung von Wissen wird mit dem „Funktionsgedächtnis" ein Erinnerungsprozess gegenübergestellt, bei dem erinnerungswürdige kulturelle Gegenstände in immer neuen Rezeptions- und Interpretationsansätzen von einer gegenwärtigen Situation aus erinnert und neu wahrgenommen werden. Wie Jan Assmann betrachtet auch Aleida Assmann diesen von ihr als „vis"[71] bezeichneten Erinnerungsakt als einen aktiven Vorgang, bei dem

68 Vgl. dazu Siegfried J. Schmidt; Peter Vorderer: Kanonisierung in Mediengesellschaften. In: Andreas Poltermann (Hg.): Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung. (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung; Bd. 10) Berlin 1995, S. 145ff.

69 Vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis (wie Anm. 1), S. 103ff.

70 Vgl. Aleida Assmann: Das kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle (wie Anm. 64), S. 25.

71 Assmann stellt den Verfahren und Erscheinungsformen eines „künstlichen" von ihr als „ars" bezeichneten Gedächtnisses das „natürliche", mit „vis"

Vergangenheit rekonstruiert wird. Im Gegensatz zum „Speichergedächtnis", das Informationen unverändert bewahrt, werden Erinnerungen im Rahmen des „Funktionsgedächtnisses" bei ihrer Rekonstruktion immer wieder transformiert und verändert: „Das Erinnern verfährt grundsätzlich rekonstruktiv; es geht stets von der Gegenwart aus, und damit kommt es unweigerlich zu einer Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, Erneuerung des Erinnerten zum Zeitpunkt seiner Rückrufung."[72]

In Bezug auf den ständigen Wandlungsprozess, in dem sich das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft befindet, und im Hinblick auf ein Erinnern kultureller Güter, spielt das Vergessen eine fundamentale Rolle.[73] Im Unterschied zum Vorgang des Speicherns, dem es entgegengesetzt ist, erscheint das Vergessen als ein der Erinnerung komplementäres Phänomen. Während mit Hilfe des „Speichergedächtnisses" beliebig viele Artefakte archiviert und angesammelt werden können, dieser Bereich des kulturellen Gedächtnisses somit einen theoretisch unbegrenzten Zugriffsspielraum eröffnet, manifestiert sich der Erinnerungsakt im Rahmen des „Funktionsgedächtnisses" als eine notwendige Kombination aus Erinnern und Vergessen, die jeweils von einer bestimmten Gegenwart ausgeht. Aleida Assmann hebt in diesem Kontext hervor: „Zur Psychomotorik des Erinnerns gehört insbesondere, daß Erinnern und Vergessen stets untrennbar ineinandergreifen. Das eine ist die Ermöglichung des anderen."[74] Erst die Tatsache, dass Eindrücke

---

umschriebene Gedächtnis gegenüber, das für den rekonstruktiven Akt des Zugreifens auf Vergangenheitsphänomene steht. Der Terminus „vis" trägt der Tatsache Rechnung, dass es beim Prozess des Erinnerns im Gegensatz zu einem reinen Speicherprozess durch den Einfluss der Zeit „zu einer grundsätzlichen Verschiebung zwischen Einlagerung und Rückholung kommt": „Während bei der Mnemotechnik die exakte Übereinstimmung von input und output entscheidend war, kommt es bei der Erinnerung zu ihrer Differenz." Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume (wie Anm. 20), S. 27ff.

72 Ebd., S. 29.

73 Elena Esposito konstatiert im Hinblick auf dieses der Erinnerung entgegengesetzte Vergessensphänomen: „Gerade weil Vergessen von grundlegender Bedeutung ist, muss seine Existenz latent gehalten werden. Man kann sich daran erinnern, dass man erinnert, aber man muss vergessen, dass man vergessen hat – ansonsten könnte das Gedächtnis seine Funktion nicht ausüben. Die Funktionsweise des Gedächtnisses besteht in der Aktivierung dieser potentiellen Paradoxie." Vgl. Elena Esposito: Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft. Erste Auflage. Frankfurt am Main 2002, S. 29.

74 Ebd., S. 30.

aus der Vergangenheit im Laufe der Zeit verblassen und in Vergessenheit geraten, schafft somit die Voraussetzung für einen Akt des Erinnerns, in dem die vergangenen Ereignisse vom jeweils gegenwärtigen Zeitpunkt aus rekonstruiert werden. Im Zusammenspiel von „Speichergedächtnis" und „Funktionsgedächtnis" manifestiert sich die Möglichkeit des kulturellen Gedächtnisses, sich weiterzuentwickeln, sich zu verändern und ständig zu erneuern. Indem die Abgrenzungen zwischen beiden Gedächtnisdimensionen des kulturellen Gedächtnisses durchlässig sind, wird ein fortschreitender Wandlungsprozess möglich, der einerseits darin bestehen kann, dass bisher unberücksichtigte Kulturgüter aus dem „Speichergedächtnis" in den Fokus des „Funktionsgedächtnisses" gelangen können und somit in einem Erinnerungsakt neu rekonstruiert und vergegenwärtigt werden. Andererseits kann ein Wandel des kulturellen Gedächtnisses ebenso dadurch hervorgerufen werden, dass Bestandteile des kanonisierten „Funktionsgedächtnisses" aus dem Bewusstsein einer Gesellschaft nach und nach verschwinden, in Vergessenheit geraten und schließlich nur noch im archivarischen „Katalog" des „Speichergedächtnisses" vermerkt sind.

Vor dem Hintergrund der komplexen Wechselbeziehung zwischen „Speichergedächtnis" und „Funktionsgedächtnis", ist deutlich geworden, dass sich das kulturelle Gedächtnis, wie Aleida Assmann es erörtert, nicht durch eine starre und konstant bleibende Struktur auszeichnet, sondern ständigen Veränderungsprozessen unterworfen ist: „Die Struktur des kulturellen Gedächtnisses besteht in diesem Spannungsverhältnis von Erinnertem und Vergessenem, Bewusstem und Unbewusstem, Manifestem und Latentem."[75]

Zu Recht weist Aleida Assmann in diesem Kontext nicht nur auf die dadurch mögliche „Wandlungsfähigkeit", sondern auch auf die daraus resultierende „Fragilität" des kulturellen Gedächtnisses hin. Das „Funktionsgedächtnis" stellt sich als eine Oberflächenstruktur des kulturellen Gedächtnisses dar, auf der die verschiedenen kanonisierten und vergegenwärtigten Artefakte im Hinblick auf die ihnen durch die gesellschaftliche Öffentlichkeit gewährte Aufmerksamkeit in ständiger Konkurrenz zueinander stehen und der Gefahr, sukzessive vergessen zu werden, ausgeliefert sind. Der „Bestand" dieser Gedächtnisform ist somit nie gleichbleibend und erweist sich als „stets umkämpft".[76]

75 Vgl. Aleida Assmann: Das kulturelle Gedächtnis an der Milleniumsschwelle (wie Anm. 64), S. 27.

76 Ebd., S. 27.

3. Der Begriff der „kulturellen Texte“

In ihrem Aufsatz „Was sind kulturelle Texte?“[77] nimmt Aleida Assmann eine begriffliche, bewusst „überpointiert“[78] gewählte Differenzierung zwischen „literarischen Texten“ und „kulturellen Texten“ vor, wobei beide Begriffe unterschiedliche Rezeptionsrahmen markieren.[79] Nach Assmann vermögen die Phänomene „Identitätsbezug“, „Rezeptionsverhalten“, „Innovationsdruck und Kanonisierung“ und schließlich die „Überzeitlichkeit“ als Kriterien zu fungieren, an denen sich der Unterschied zwischen beiden Rezeptionsrahmen am deutlichsten festmachen lässt.

Während der Leser bei der Lektüre „literarischer Texte“ als autonomes Individuum auftritt, das den jeweiligen Text in der Zurückgezogenheit seiner bürgerlichen Privatsphäre „genießt“[80], erscheint der Rezipient eines „kulturellen Textes“ als Mitglied einer kulturellen Gemeinschaft, das hinsichtlich des „Identitätsbezuges“ durch die Rezeption dieses „kulturellen“, eine „übersubjektive Identität“ betreffenden Textes, seine „Zugehörigkeit“ zu einem bestimmten Kollektiv demonstriert. Die Lektüre „literarischer Texte“ ist nach Assmann durch ein „Rezeptionsverhalten“ gekennzeichnet, das eine „ästhetische Distanz“[81] zum jeweiligen Werk wahrt und sich

77 Vgl. Aleida Assmann: „Was sind kulturelle Texte?“ In: Andreas Poltermann (Hg.): Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung. (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung; Bd. 10) Berlin 1995, S. 232-244.

78 Ebd., S. 241.

79 Im Hinblick auf den Terminus „kulturelle Texte“ ist zu beachten, dass Jan und Aleida Assmann zunächst von einem sehr weit gefassten Textbegriff ausgehen, der sich nicht auf das Symbolsystem Literatur und seine Schriftform beschränkt, sondern Texte ganz allgemein als „Sprechakte im Kontext zerdehnter Situationen“ fasst. Vgl. Jan Assmann: Kulturelle Texte im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: Andreas Poltermann (Hg.): Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung. (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung; Bd. 10) Berlin 1995, S. 272.
Auch Manifestationen anderer Symbolsysteme, z. B. Filme oder Musikkompositionen vermögen vor diesem, den Tradierungskontext fokussierenden Hintergrund, Texte darzustellen, die z. B. als „kulturelle Texte“ in Erinnerungskulturen rezipiert werden können.

80 Vgl. Aleida Assmann: Was sind kulturelle Texte? (wie Anm. 77), S. 241.

81 Ebd., S. 241.

der fiktionalen Markierung unverbindlicher Wahrheiten durch den Text bewusst bleibt. Dagegen gestaltet sich die Rezeption „kultureller Texte" als „Verehrung, wiederholtes Studium und Ergriffenheit"[82], wodurch der Tatsache Rechnung getragen wird, dass diesen Texten eine „verbindliche, unhintergehbare und zeitlose Wahrheit"[83] zugesprochen wird. Wie Jan Assmann im Anschluss an Aleida Assmann festhält, können „kulturelle Texte" auch als solche Texte definiert werden, welche „für die Gesamtheit einer Gesellschaft besondere normative und formative Verbindlichkeit besitzen".[84] Es handelt sich folglich um Texte, die nicht nur bestimmte soziale Normen hervorheben, sondern auch dazu geeignet sind, kollektive identitätsstiftende Wissensbestände einer Gesellschaft bzw. Gemeinschaft zu transportieren und so das kollektive „Selbstbild"[85] dieser Gruppe zu konturieren. Während sich „kulturelle Texte" als exponierte Bestandteile auf Dauer angelegter Kanones darstellen, erscheinen „literarische Texte" nach Assmann dem Zwang ständiger Innovation ausgesetzt. Im Zuge fortschreitenden konjunkturellen Wandels müssen „literarische Texte" nicht nur permanent der Gefahr schnellen Veraltens begegnen, sondern sich auch den ständig im Wandel befindlichen „Wahrnehmungskonventionen"[86] und Erwartungen der Rezipienten anpassen, um in den Fokus der Aufmerksamkeit gelangen zu können. Eine langfristige, „überzeitliche" Rezeption „literarischer Texte" erscheint nach Assmann fraglich, da sie den „Epochenschwellen, Brüchen, Strömungen, Moden" und „Horizontverschiebungen" der Geschichte ausgeliefert sind und es nicht garantiert ist, dass nachfolgende Rezipientengenerationen diese Texte immer wieder neu für sich entdecken und in den Fokus ihres Untersuchungsinteresses rücken. „Kulturelle Texte" wie z. B. die „Bibel" oder Goethes „Faust" stehen dagegen innerhalb eines relativ festen Rahmens traditioneller Überlieferung, innerhalb dessen ihnen seitens der Rezipienten der Status zugesprochen wird, bewahrenswerte Kulturgüter von „nie veraltende[r] Aktualität"[87] zu sein.

Im Hinblick auf die Frage, wie ein „literarischer Text" zu einem „kulturellen Text" zu avancieren vermag und in einen Kanon überlieferungswürdiger

82 Ebd., S. 242.
83 Ebd.
84 Vgl. Jan Assmann: Kulturelle Texte im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit (wie Anm. 79), S. 272.
85 Ebd.
86 Vgl. Aleida Assmann: Was sind kulturelle Texte? (wie Anm. 77), S. 242.
87 Ebd., S. 243.

Kulturgegenstände Eingang finden kann, ist gerade die innerhalb von Erinnerungskulturen erfolgende, rezipientenseitige Wahrnehmung, kollektive Beurteilung und Klassifizierung des Textes das entscheidende Moment:

> Durch diesen dezisionistischen Akt und nur durch ihn erhält der kulturelle Text seine transhistorische Qualität der Unüberholbarkeit. Ohne diese fundierende Entscheidung und die mit ihr zusammenhängende Kanonisierung verfallen Texte dem Verdikt der Historisierung. Eine intrinsische Qualitätsgarantie, die gegen Vergessen und Erosion in der Zeit immunisiert, gibt es nicht. Denn Texte existieren nicht isoliert, sie stehen in Rezeptionsrahmen, die die Formen ihres Vergessens, ihrer Wiederaufnahme oder ihrer verminderten Hegung bestimmen."[88]

Hinsichtlich der hier skizzierten Assmannschen Gegenüberstellung zweier Rezeptionsmöglichkeiten, die in überzeichneter Form „kulturelle Texte" von „literarischen Texten" abzuheben sucht, erweist sich der von Aleida Assmann akzentuierte Punkt als wesentlich, dass auch der Rezeptionsrahmen „kultureller Texte" trotz eines relativ „geschlossenen Horizonts der Tradition"[89], trotz seiner überzeitlichen Ausrichtung auch Prozesse der Veränderung, der Innovation einzubeziehen vermag und dadurch eine gewisse Dynamik erlangen kann.

Diese besondere Dynamik im Bereich des kulturellen Gedächtnisses gilt es in der Textanalyse der ausgewählten Romane näher zu erörtern.

4. Gedächtnistheoretische Ansätze und Erweiterungen von Astrid Erll

4.1 Literatur als „kultureller Text" bzw. „Speichermedium", als „kollektiver Text" bzw. „Zirkulationsmedium", als Medium mit „cue-Funktion" und als „medialer Rahmen des Erinnerns"

In diesem Kontext müssen die theoretischen Ansätze Astrid Erlls Erwähnung finden – ihre wiederholte Fragestellung, inwiefern Literatur als ein Medium des kollektiven Gedächtnisses zu fungieren vermag und welche unterschiedlichen Funktionalisierungen literarische Texte innerhalb von Erinnerungsgemeinschaften erfahren können. Erll ergänzt die Assmannschen Ansätze,

88 Ebd.
89 Ebd.

indem sie neben den bereits erörterten „kulturellen Texten" das Phänomen „kollektiver Texte" thematisiert und in diesem Zusammenhang die unterschiedlichen erinnerungskulturellen Funktionen differenziert, die literarische Werke innerhalb der jeweiligen Rezeptionskontexte zu erfüllen vermögen.

Indem „kulturelle Texte" mit einer Wahrnehmungsweise verbunden erscheinen, die ihnen den Status der „Überzeitlichkeit" zuerkennt, den Status, eine „zeitlose Wahrheit" zur Darstellung zu bringen, können diese Texte nach Erll im Gegensatz zu „kollektiven Texten", als Speichermedien eines „kulturellen Funktionsgedächtnisses"[90] fungieren.

Werden literarische Werke vor dem Hintergrund dieses spezifischen Rezeptionsrahmens der „kulturellen Texte" gelesen, so vermögen sie Speichermedien des kulturellen Gedächtnisses zu bilden, die die literarisch dargestellten kulturellen Werte und Normen für die Nachwelt über den Wandel der Zeit hin bewahren. Wie Erll treffend akzentuiert, lässt sich für „kulturelle Texte" die Besonderheit hervorheben, dass sie dabei nicht allein als Erinnerung generierende Medien des kulturellen Gedächtnisses dienen können, die einen Zugriff auf bewahrenswerte kulturelle Erinnerungsgegenstände ermöglichen, sondern dass sie oft auch selbst zu Manifestationen des kulturellen Gedächtnisses avancieren, derer man sich im Rahmen von Erinnerungskulturen erinnert. Erll hält in Bezug auf diese Doppelfunktion „kultureller Texte" fest: „Sie sind erinnernder und erinnerter Gegenstand des kulturellen Gedächtnisses zugleich."[91]

Mit ihrem Konzept der „kollektiven Texte" illustriert Erll eine weitere Möglichkeit, wie literarische Texte in Erinnerungskulturen funktionalisiert und wahrgenommen werden können. Literarische Werke, die als „kollektive Texte" rezipiert werden, besitzen die Möglichkeit, als „Zirkulationsmedien"[92] zu fungieren, die bestimmte, literarisch entworfene Vergangenheitsbilder, Wissensbestände, Wirklichkeitsentwürfe und kollektive Selbstbilder innerhalb von Erinnerungskulturen distribuieren und somit beispielsweise dazu beitragen können, Reflexionsprozesse und kontroverse Diskussionen über die dargestellten Gegenstände in der Erinnerungsgemeinschaft zu initiieren. Im Gegensatz zum Rezeptionsrahmen der „kulturellen Texte" können nach Erll unter den Terminus der „kollektiven Texte" auch gerade die literarischen Werke subsumiert werden, welche nicht, bzw. noch nicht eine exponierte

90 Ebd., S. 158.
91 Ebd.
92 Ebd., S. 158.

Stellung in Literaturkanons erlangt haben, die (noch) nicht innerhalb von erinnerungskulturellen Institutionen als ein Lehrstoff vermittelt werden, dem der Status zugesprochen wird, verbindliche Werte und bleibende Wahrheiten zur Darstellung zu bringen. Erll konstatiert, dass theoretisch „jeder literarische Text“[93] als „kollektiver Text“ funktionalisiert werden kann. Mit dem Konzept der „kollektiven Texte“ dehnt Erll den Blick somit auch auf Texte der Populärkultur aus und sucht so zu berücksichtigen, dass gerade auch literarische Werke, die nicht den Status „hochkultureller“ kanonisierter Artefakte innehaben, in Bezug auf die Ausbildung kollektiver Erinnerungsformen bedeutenden Einfluss erlangen können:

> Historische Romane, wie Walter Scotts The Heart of Midlothian [...] oder Felix Dahns Ein Kampf um Rom (1876), Abenteuer- und Reiseromane des 19. Jahrhunderts oder die Landser-Heftchen, die heute noch an jedem Kiosk erhältlich sind, spielten und spielen bei der Konstitution kollektiver Gedächtnisse eine wichtige Rolle. Sie vermitteln dem Leser kollektive Identitäten, Geschichtsbilder, Werte und Normen. Um der Rolle der Literatur im Prozess der Ausformung von Erinnerungskulturen Rechnung zu tragen, ist von der nahe liegenden Vorstellung Abstand zu nehmen, nur so genannte ›hohe Literatur‹ werde mit Bezug auf das kulturelle Gedächtnis gelesen. Gerade die Trivialliteratur bedient sich symbolischer Ressourcen, die dem kulturellen Gedächtnis zuzuordnen sind. In ihr werden Mythen erzeugt und perpetuiert, kulturspezifische Sinnstiftungsschemata vermittelt.“[94]

Wie das Konzept „kultureller Texte“ so stellt auch das Konzept der „kollektiven Texte“ ein Rezeptionsphänomen dar, das sich innerhalb von Erinnerungskulturen auf kollektive Prozesse der „Konsensbildung“[95] gründet. Von diesen kollektiven Übereinkünften und den daraus resultierenden Rezeptionsstrategien hängt es ab, ob ein literarischer Text als „kultureller Text“, als bewahrenswerter und verbindlicher Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses funktionalisiert wird oder ob er eher als „kollektiver Text“, als ein „Zirkulationsmedium“ rezipiert wird, das Modelle und Möglichkeiten der „kollektiven medialen Konstruktion und Vermittlung von Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen“[96] zur Darstellung bringt, verbreitet

93 Ebd., S. 160.
94 Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (wie Anm. 2), S. 158.
95 Ebd.
96 Ebd.

und zur Diskussion stellt. Erll sieht als Charakteristikum der „Zirkulationsmedien", dass sie in ihrer Ausrichtung auf aktuelle, „spezifische erinnerungskulturelle Herausforderungslagen"[97] schnell veralten und aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwinden, da „sich ihre Funktion in der synchronen Verbreitung von Informationen erschöpft und sie schnell durch aktuellere Medienangebote ausgetauscht werden".[98]

Für den Kontext der vorliegenden Arbeit muss hervorgehoben werden, dass ein und derselbe literarische Text in Erinnerungskulturen sowohl als „kultureller Text" als auch als „kollektiver Text" funktionalisiert werden kann, dass eine exakte Zuordnung zu einer besonderen Rezeptionsweise oft nicht möglich erscheint und der Text je nach Rezeptionsmodus zugleich als ein „Speichermedium" und als ein „Zirkulationsmedium" zu fungieren vermag.[99]

Die entscheidende Voraussetzung dafür, dass ein literarischer Text innerhalb einer Erinnerungsgemeinschaft als „kollektiver Text" rezipiert wird, bildet nach Erll seine Anschließbarkeit an die spezifischen Wahrnehmungsweisen dieses Kollektivs, an die „Sinnhorizonte, kulturspezifischen Schemata, Narrationsmuster sowie Imaginationen der Vergangenheit"[100] der jeweiligen Erinnerungskultur. Nur wenn der Text Bezüge zur erinnerungskulturellen Wirklichkeit der rezipierenden Gruppe eröffnet und damit Anschluss an die jeweilige Gegenwart der Erinnerungsgemeinschaft möglich macht, vermag er den Status eines „kollektiven Textes" zu erlangen.

Im Hinblick auf die Rezeption literarischer Texte als „Zirkulationsmedium" spricht Erll treffend von einer „geradezu paradoxalen Aneignungsweise von Literatur"[101], bei der der Rezipient zwar den fiktionalen Status des jeweiligen Werkes anerkennt, er jedoch gleichzeitig Bezüge zwischen dem Text und seiner erinnerungskulturellen Gegenwart knüpft und den

97 Vgl. Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Astrid Erll; Ansgar Nünning (Hgg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005, S. 255.

98 Ebd.

99 Vgl. auch die Ausführungen Astrid Erlls, in denen sie auf diese Gleichzeitigkeit bestehender und aktualisierter Funktionalisierungsmöglichkeiten hinweist. Vgl. Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses (wie Anm. 97), S. 254.

100 Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (wie Anm. 2), S. 160.

101 Vgl. Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses (wie Anm. 97), S. 264.

fiktiven Text zumindest in Ansätzen als reale Einflussgröße betrachtet und reflektiert:

> Der literarische Text wird *als* Literatur wahrgenommen, wobei auch eine Aktualisierung seines symbolsystem-spezifischen Leistungsvermögens [...] möglich ist. Doch *zugleich* erfolgt eine Zuschreibung von Referenzialität. Bei dieser Form des Wirklichkeitsbezugs geht es jedoch nicht so sehr um Referenzen auf die Ebene eines pränarrativen vergangenen Geschehens (wie das bei der Lektüre historiographischer Texte z. B. der Fall ist), sondern um eine Referenz auf die Sinnhorizonte des gegenwärtigen Kollektivgedächtnisses – und damit auf eine ‚Wirklichkeit', die bereits hochgradig symbolisch verdichtet, narrativ strukturiert und durch Gattungsmuster überformt ist.[102]

Neben den erörterten Funktionalisierungen literarischer Texte als „kultureller" oder „kollektiver Text" bzw. als „Speichermedium" oder „Zirkulationsmedium" lässt sich für Literatur eine weitere mögliche erinnerungskulturelle Funktion ausmachen, die Erll als „*cue*-Funktion"[103] beschreibt und die Ansätze der psychologischen Gedächtnisforschung aufgreift. Wie Erll ausführt, können literarische Texte wie auch andere Manifestationen, z. B. markante Gedächtnisorte oder Familienfotos jene „Abrufhinweise" bzw. „cues" enthalten, die nicht nur beim einzelnen Rezipienten, sondern auch innerhalb kollektiver Gemeinschaften Prozesse des Erinnerns zu initiieren und bestimmte Assoziationsfolgen zu eröffnen vermögen. Als ein wichtiges Charakteristikum medialer „*cues*", lässt sich nach Erll die Tatsache festhalten, dass diese ihre Abruffunktion nur innerhalb eines bestimmten erinnerungskulturellen Kontextes und innerhalb einer bestimmten Erinnerungsgemeinschaft erfüllen können, da sie für Außenstehende keinen „semiotischen Kode im engen Sinne"[104] zu ihrer Entzifferung und Deutung bereithalten.[105]

---

102 Ebd. Auf Grass' Novelle „Im Krebsgang", die Erll bemerkenswerterweise als Beispiel für ein „Zirkulationsmedium" hervorhebt, wird im Rahmen des fünften Teils der Arbeit eingegangen.

103 Vgl. Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses (wie Anm. 97), S. 254.

104 Ebd., S. 255.

105 Erll fasst beispielsweise jene von Pierre Nora beschriebenen „lieux de mémoire" als *cues* für kollektive Erinnerungsformen auf und hebt als Beispiel solcher „Abrufhinweise" hervor, wie allein durch die Erwähnung der Goethe-Werke „Faust" und „Wilhelm Meister" „in breiten gesellschaftlichen Kreisen Assoziationen von deutscher Tradition und Nationalliteratur ausgelöst werden", auch wenn diese Texte Teilen der Bevölkerung nur dem Titel nach bekannt sind.

Wie Erll im Anschluss an die theoretischen Ausführungen von Maurice Halbwachs erörtert, vermag Literatur auch als „medialer Rahmen des Erinnerns“[106] zu fungieren. Geht Halbwachs’ Konzept der „cadres sociaux de la mémoire“[107], davon aus, dass sowohl individuelles als auch kollektives Erinnern durch „soziale Rahmen“ geprägt erscheint, die in sozialen Gruppen durch kommunikativen Austausch nach und nach ausgebildet werden, dass sich Erinnerungsprozesse also immer an diesen sozialen Rahmenstrukturen ausrichten, so sucht Erlls an Halbwachs anschließende Begriffsmodifikation des „medialen Rahmens“ der Tatsache Rechnung zu tragen, dass in Erinnerungskulturen erfolgende Erinnerungsansätze und Zugriffe auf Vergangenheit auch massiv durch unterschiedlichste Medien beeinflusst werden, sich stark an medialen Vorgaben und Mustern orientieren.[108] Nach Erll schafft erst diese Fähigkeit von Literatur, als ein „medialer Rahmen“ in Erinnerungskulturen Wirkung zu entfalten, die Möglichkeit literarischer Texte, in Erinnerungsgemeinschaften entweder als „Speichermedium“, als „Zirkulationsmedium“ oder als Medium mit „*cue*-Funktion“ zu dienen und entsprechend wahrgenommen zu werden.

Wie schon Maurice Halbwachs durch die berühmt gewordene Schilderung seines Londonbesuchs deutlich gemacht hat, bei dem er – vorgeprägt durch die Lektüre von Charles Dickens Werken – den Eindruck erlangt, beim Besuch der Stadt mit dem Dichter spazieren zu gehen, vermögen bestimmte,

---

Vgl. Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses (wie Anm. 97), S. 255ff. In diesem Kontext sei auf die von Etienne François und Hagen Schulze herausgegebene Auswahl deutscher „Erinnerungsorte“ verwiesen, in der neben Goethe auch z. B. der Reichstag, die Paulskirche, das Jahr 1968, die Mauer, das Thema Flucht und Vertreibung oder auch die Nationalhymne als spezifisch deutsche „Erinnerungsorte“ dargestellt werden. Vgl. Etienne François; Hagen Schulze (Hgg.): Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl. München 2005. In Bezug auf den Nobelpreisträger Günter Grass und seinen besonderen Status, der bekannteste, lebende deutsche Nachkriegsautor zu sein, kann in Analogie zu den Ausführungen Erlls besonders für Grass’ bahnbrechenden Welterfolg „Die Blechtrommel“ eine solche *cue*-Funktion angenommen werden.

106 Vgl. Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses (wie Anm. 97), S. 258.

107 Vgl. Maurice Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin und Neuwied 1966. Originalausgabe: Maurice Halbwachs: Les cadres sociaux de la mémoire. Paris 1952.

108 Das Thema „medialer Rahmen“ wird besonders in der Analyse zu „Die Rättin“ im Kapitel „Intermedialität und Gedächtnis“ fokussiert.

den literarischen Texten inhärente Muster, „Modelle und Schemata“[109] auf die Rezipienten der Werke einzuwirken, so dass die Leser diese Muster bei der Wahrnehmung und Bewältigung ihrer realen Lebenssituationen später heranziehen und somit auch ihre individuellen Erinnerungsakte an diesen rezipierten Rahmenstrukturen ausrichten können. Bei Erll heißt es: „Wo Literatur als medialer Rahmen des Erinnerns Wirkung entfaltet, ist sie eine Quelle ‚kultureller Paradigmen‘ […]: Literarischen Werken entstammen Modelle und Schemata, die unsere Begegnung mit der Wirklichkeit präformieren, unsere Vorstellungen von Vergangenheit formen und unsere persönlichen Erinnerungen mitprägen.“[110] Literarische Texte stellen somit durch ihre mediale Rahmenbildung Hilfestellungen zur Verfügung, an denen sich sowohl individuelle als auch kollektive Erinnerungsansätze orientieren können.

In den später erfolgenden Romananalysen wird auch die Frage nach den möglichen Funktionalisierungen der ausgewählten Grass-Texte Gegenstand der Betrachtung sein.

4.2 Das Konzept der „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses“

Für die vorliegende Arbeit erscheint das von Astrid Erll entwickelte Konzept der „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses“ bedeutsam, das aus der Perspektive einer erinnerungshistorischen Literaturwissenschaft einen Beitrag dazu zu leisten versucht, die Literaturwissenschaft durch kulturwissenschaftliche Perspektiven und Ansätze zu erweitern.[111]

Ausgehend von der These, dass auch literarische Verfahren Bedeutung tragende Elemente darstellen, dass sie „semantisiert“[112] sind, verbindet Erll in ihrem Konzept erzähltheoretische und gedächtnistheoretische Kategorien, um so das Phänomen Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses näher untersuchen und in den Blick bekommen zu können.

Wie Erll in Anlehnung an Aleida Assmann hervorhebt, sind für die Frage, ob sich ein literarischer Text zu einem Medium des kollektiven Gedächtnisses

109 Vgl. Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses (wie Anm. 97), S. 259.

110 Ebd.

111 Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (wie Anm. 2), S. 192.

112 Ebd.

zu entwickeln vermag, nicht primär die im literarischen Werk angewandten Erzählverfahren und ästhetischen Kompositionsstrategien maßgeblich, sondern der Prozess der Rezeption, die Aktualisierung des Textes durch die Leser einer Erinnerungskultur. Bei Erll heißt es: „Ob und wann ein literarischer Text zu einem Medium des kollektiven Gedächtnisses wird, kann damit letztlich nur über die Analyse seiner historischen Wirkung in der jeweiligen Erinnerungskultur beantwortet werden."[113]

Auch wenn im Text angelegte ästhetische Kompositionsverfahren somit eine Rezeption des Werkes als Medium des kollektiven Gedächtnisses nicht zwangsläufig bedingen, so können diese textuellen Merkmale nach Erll durch ihr Gedächtnis generierendes „Wirkungspotential"[114] jedoch zumindest dazu beitragen, eine solche gedächtnismediale Rezeption in der Erinnerungskultur zu animieren.

Die „Gesamtheit der Formen und Verfahren"[115], durch die ein literarischer Text dieses Wirkungspotenzial erlangt und somit aufgrund seiner Kompositionskriterien zumindest potenziell eine Rezeption des Werkes als Gedächtnismedium wahrscheinlich werden lässt, subsumiert Astrid Erll unter ihrem Begriff der „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses".[116] Als Analysekategorien, die dem Facettenreichtum und den verschiedenen Darstellungsformen dieser „Rhetorik" Rechnung tragen, unterscheidet Erll fünf Modi der „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses", einen „erfahrungshaftigen", einen „monumentalen", einen „historisierenden" einen „antagonistischen" und einen „reflexive[n] Modus".[117]

Nach Erll sind diese Darstellungsmodi nur in der Theorie exakt voneinander zu trennen und treten in den jeweiligen literarischen Texten häufig kombiniert und in variierenden Misch- und Dominanzverhältnissen auf. Allen Modi gemeinsam ist die Tatsache, dass sie als „Ensembles textueller Darstellungsverfahren"[118] in Erscheinung treten. Erll hält bezüglich dieser Darstellungsmodi fest: „Sie können durch eine Vielfalt literarischer Ausdrucksformen erzeugt werden, durch Selektionsstruktur, Konfiguration,

113 Ebd., S. 169.
114 Ebd., S. 168.
115 Vgl. Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses (wie Anm. 97), S. 268.
116 Ebd., S. 267.
117 Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (wie Anm. 2), S. 168.
118 Ebd.

paratextuelle Gestaltung, Erzählerdiskurs, Fokalisierung, Figurendarstellung, Intertextualität, Zeit- und Raumdarstellung, Symbolik und Metaphorik."[119]

Vor dem Hintergrund, dass in der vorliegenden Arbeit unter anderem erörtert wird, inwiefern in den ausgewählten Grass-Texten eine Überlagerung der Gedächtnis-Rahmen des kulturellen und des kommunikativen Gedächtnisses inszeniert und reflektiert wird, muss an dieser Stelle besonders auf die von Erll postulierte Unterscheidung zwischen einem „erfahrungshaftigen" und einem „momumentalen" Modus eingegangen werden, die sich unmittelbar an den beiden genannten Gedächtnis-Rahmen, jenen „Basis-Registern" kollektiven Erinnerns orientiert.

Zeichnet sich der „erfahrungshaftige Modus" gerade durch Darstellungsverfahren aus, die den Erzählstoff als „Gegenstand des alltagsweltlichen kommunikativen Gedächtnisses"[120] erscheinen lassen, so lässt sich nach Erll ein „monumentaler Modus" durch Verfahren charakterisieren, die den „Fernhorizont" des kulturellen Gedächtnisses inszenieren und die tradierten Erzählgegenstände als Bestandteile dieser normativen, stark geformten, den alltäglichen kollektiven Nahbereich häufig übersteigenden Gedächtnisformation kenntlich machen.

Wie Erll ausführt, vermögen literarische Texte nicht nur dem Leser durch realistische Darstellungsverfahren, durch die Inszenierung „lebensweltliche[r] Details und spezifische[r] Erfahrungen" ein fiktives Erzählgeschehen sinnlich konkret vor Augen zu führen, ihm so einen Eindruck von „Erfahrungshaftigkeit"[121] zu vermitteln und einen unmittelbaren Einblick in die Ausprägungen alltäglicher kommunikativer Gedächtnisformen zu gewähren. Mit Blick auf den Monumentbegriff von Aleida Assmann, der unter Monument ein „aufgerichtetes, ein gestiftetes Zeichen" fasst, das „eine an die Mit- und Nachwelt gerichtete Botschaft"„kodiert"[122], das „betrach-

119 Ebd.

120 Ebd.

121 Vgl. Astrid Erll: Gedächtnisromane (wie Anm. 46), S. 152.

122 Vgl. Aleida Assmann: Kultur als Lebenswelt und Monument. In Aleida Assmann; Dietrich Harth (Hgg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt am Main 1991, S. 13f. Aleida Assmann führt zu ihrem Monumentbegriff aus: „Daneben gibt es aber auch die Ansichtsseite der Kultur, das ist die Seite, in der sie als Monument erfaßt werden will, als Zeichen, das auf sich selbst verweist. Kultur als Monument meint diese Seite der Kultur, die sich inszeniert, die sich für die Mit- und Nachwelt zur Schau stellt, die gesehen, bewahrt, erinnert sein will. Während Kultur als Lebenswelt keinen Betrachter impliziert und dieser nur durch die Hintertür oder nachträglich als Beobachter auf den

terbezogen" und dazu bestimmt ist, die Gegenwart zu überdauern, geht Erll außerdem auf die mögliche „Monumentalität"[123] ein, die literarischen Texten als kulturellen Artefakten eigen sein kann.

Im Hinblick auf die Frage, ob ein literarischer Text eher durch einen „kommunikativen", „erfahrungshaftigen" Modus geprägt wird und somit als „erfahrungsgesättigtes Medium und die in ihm dargestellte Wirklichkeit als spezifische Lebenserfahrung einer Epoche oder sozialen Gruppe"[124] wirkt oder ob er durch einen dominierenden „monumentalen Modus" eher als „traditionshaltiges, geformtes und sinnstiftendes Medium"[125] des kulturellen Gedächtnisses erscheint, geht Erll auf verschiedene literarische Darstellungsverfahren ein, die das Dominanzverhältnis zwischen diesen beiden Modi beeinflussen und bei einer Analyse als Indikatoren dieses Verhältnisses herangezogen werden können. Als mögliche, modusbestimmende bzw. modusbegünstigende Darstellungsverfahren können Erll zufolge etwa die „Selektionsstruktur" des Erzählstoffes, die „paratextuelle Gestaltung", Formen von „Intertextualität", „Interdiskursivität" und „Intermedialität", bestimmte „Plotstrukturen und Gattungsmuster", die „erzählerische Vermittlung", „Innenweltdarstellung" oder auch die „Raum- und Zeitdarstellung"[126] fungieren.

In den später erfolgenden Textanalysen wird es darum gehen, die Texte im Hinblick auf einzelne dieser literarischen Darstellungsverfahren zu untersuchen und dabei auch auf das Wechselverhältnis zwischen „erfahrungshaftigem" und „monumentalem" Modus, zwischen diesen zumeist gleichzeitig auftretenden und „stets ineinander greifende[n] Formen des literarischen Vergangenheitsbezugs"[127] näher einzugehen.

Wie Erll betont, hat das Zusammenspiel beider Modi in erinnerungskultureller Hinsicht eine große Bedeutung, da literarische Werke gerade durch dieses Wechselspiel in der jeweiligen Erinnerungskultur ganz bestimmte Funktionen erfüllen und ein spezifisches Wirkungspotenzial entfalten können:

> Sie vermögen zum einen überkommene Elemente des kulturellen Gedächtnisses durch Erfahrungshaftigkeit anzureichern und damit in die Kontaktzone

Schauplatz des Geschehens gelangt, ist Kultur als Monument konstitutiv auf den Betrachter bezogen." Ebd., S. 13.

123 Vgl. Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (wie Anm. 2), S. 169.

124 Ebd., S. 174.

125 Ebd., S. 175.

126 Ebd., S. 170ff.

127 Ebd., S. 175.

> der Gegenwart (zurück)zuführen – was zugleich aber auch einen gewissen Verlust an Verbindlichkeit impliziert. Sie können zum anderen (bzw. häufig zugleich) Erfahrung, die im Rahmen außerliterarischer individueller und kommunikativer Gedächtnisse kodiert wird, exemplarisch als Gegenstand des ›kulturellen Fernhorizontes‹ darstellen und damit die Transposition von ›lebendiger Geschichte‹ etwa des Generationengedächtnisses in das kulturelle Gedächtnis literarisch mitformen."[128]

Neben dem „erfahrungshaftigen" und „monumentalen" Modus geht Erll in ihrem „Konzept der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses" auf zwei weitere Modi, den „historisierenden" und den „antagonistischen Modus" ein, die wie die schon erörterten Modi dem Leser vor Augen zu führen vermögen, wie innerhalb literarischer Texte die Ausbildung kollektiver Gedächtnisformen inszeniert werden kann.

Nach Erll wird im „historisierenden" Modus häufig ein Expertenwissen dargestellt, das, indem es auf zahlreiche historische Quellen rekurriert, die jeweiligen Erzählgegenstände explizit im wissenschaftlichen Diskurs der Geschichtsschreibung verortet. Für den Vergangenheitsbezug dieses Modus erscheint bedeutsam, dass, anders als bei den bereits angesprochenen Modi, der Erzählstoff aus einem spezifischen historischen „Zeitbewusstsein"[129] heraus als historisches Faktenwissen einer „abgeschlossenen Vergangenheit" inszeniert wird, welche keinen lebendigen Bezug zu gegenwärtigen Erinnerungskulturen mehr aufweist.

Ein „antagonistischer Modus" lässt sich nach Erll dann konstatieren, wenn in literarischen Texten ein Konkurrenzverhältnis unterschiedlicher Erinnerungsentwürfe und Vergangenheitsbezüge in Szene gesetzt wird und sich literarische Darstellungsverfahren beobachten lassen, die dazu beitragen, „bestehende Gedächtnisnarrative affirmativ zu verstärken oder subversiv zu dekonstruieren und durch andere zu ersetzen".[130]

Literarische Texte, die stark durch einen „antagonistischen Modus" geprägt sind und zu den dominierenden Vergangenheitsentwürfen einer Erinnerungskultur alternative Gedächtnisbilder, Formen einer Art „Gegen-Erinnerung"[131] entwerfen, welche z. B. die Erinnerungen zuvor vernachlässigter Gruppen oder anderer Kulturen stärker akzentuieren, können

128 Ebd.
129 Ebd., S. 117.
130 Ebd., S. 182.
131 Ebd., S. 178.

nicht nur als „Medien der Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen“[132] fungieren, die den in einer Erinnerungskultur stattfindenden Wettstreit um Erinnerungshoheit transparent machen, sie vermögen nach Erll vielmehr durch die Darstellung neuer Erinnerungsperspektiven auch „aktiv“[133] an diesem Erinnerungswettstreit zu partizipieren. Durch ihr „antagonistisches Wirkungspotential“, durch ihre selektiv von einem bestimmten Standpunkt und aus einer ganz bestimmten Perspektive erfolgende Inszenierung gegensätzlicher Entwürfe von Vergangenheit, ist literarischen Texten das Potenzial eigen, durch dieses Aushandeln von konkurrierenden Erinnerungsansätzen exemplarisch die Möglichkeit bzw. gegebenenfalls auch die Notwendigkeit erinnerungskultureller Veränderungen aufzuzeigen und somit als kontrovers diskutiertes Medium den Erinnerungsdiskurs innerhalb einer Erinnerungskultur zu beleben – auf ihn einzuwirken.

Als letzten Modus einer „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses“ spricht Erll den „reflexiven Modus“ an, der die Besonderheit aufweist, dass in ihm „Funktionsweisen und Probleme des kollektiven Gedächtnisses inszeniert“ werden und dem Rezipienten somit durch das Medium des literarischen Werkes die Möglichkeit eröffnet wird, dargestellte erinnerungskulturelle Phänomene und Entwicklungen zu beobachten, „an einer distanzierten Betrachtung von Erinnerungskulturen teilzuhaben“.[134] Während die bisher skizzierten Modi der „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses“ in Szene setzen, wie Literatur zu einem Medium der „literarischen Gedächtnisbildung“[135] zu avancieren vermag, rückt ein vorherrschend „reflexiver Modus“ eher die kritische Reflexion auf kollektive Gedächtnisformen und -phänomene bestimmter Erinnerungskulturen in den Vordergrund. Treffend hält Erll diesbezüglich fest: „Reflexive Modi der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses ermöglichen der Leserschaft die Beobachtung von Erinnerungskultur und damit auch ein kritisches Hinterfragen der Selektionsmechanismen, der Produktion, Kontinuierung, Manipulation und politischen Funktionalisierung kollektiver Gedächtnisse.“[136]

In Bezug auf literarische Darstellungsmöglichkeiten, die einen „reflexiven Modus“ akzentuieren und somit dem Leser Einblicke in geschilderte Erin-

132 Ebd.
133 Ebd.
134 Ebd., S. 189.
135 Vgl. Astrid Erll: Gedächtnisromane (wie Anm. 46), S. 149.
136 Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (wie Anm. 2), S. 188.

nerungskulturen gewähren, lässt sich nach Erll zwischen „expliziten“ und „impliziten“ Verfahren unterscheiden.

Neben „explizite[n] Reflexionen“, bei denen z. B. im Bereich der erzählerischen Vermittlung durch Kommentare der Erzählerinstanzen Probleme kollektiver Gedächtnisbildung offen thematisiert und angesprochen werden können, vermögen Erll zufolge auch implizite Phänomene wie geschilderte Handlungsabläufe, die die Generierung kollektiver Gedächtnisformen darstellen, oder auch prägnante sprachliche und strukturelle Merkmale des literarischen Textes, einen „reflexiven Modus“ zu markieren und eine rezipientenseitige Gedächtnisreflexion zu initiieren.[137]

Da im Verlauf der nachfolgenden Textanalysen hinsichtlich des Verhältnisses von Gedächtnis und Erzählstruktur gerade die Strukturierung der Werke einen Schwerpunkt der Untersuchung bildet und dabei insbesondere die Ebene der erzählerischen Vermittlung immer wieder fokussiert wird, ist die Tatsache bedeutend und hilfreich, dass Erll für diese Ebene drei Strategien der Darstellung besonders hervorhebt, die sich durch ein „gedächtnisreflexives Potential“[138] auszeichnen.

Ein solches Potenzial weisen nach Erll erstens homodiegetische bzw. autodiegetische Erzähltexte auf, die dem Rezipienten zumeist den Erinnerungsprozess eines zurückblickenden, seine Vergangenheit memorierenden Ich-Erzählers vor Augen führen. Für den Leser wird im Zuge dieser auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung dargestellten Erinnerungsbestrebungen nachvollziehbar, wie ein erzählendes Ich aus dem ganz spezifischen erinnerungskulturellen Rahmen seiner Erzählgegenwart und aus seinem ganz besonderen Blickwinkel heraus Vergangenes zu rekonstruieren sucht. Durch das häufig in Ich-Erzählungen inszenierte Spannungsverhältnis zwischen Handlungs- und Erzählebene, zwischen dem memorierten erlebenden und dem erinnernden Ich, vermag der Leser nicht nur nachzuvollziehen, durch welche „kollektive[n] Bezugsrahmen“[139] und soziokulturellen Einflüsse das dargestellte handelnde Ich geprägt ist, sondern gleichzeitig zu verfolgen, wie der Ich-Erzähler diese Prägungen seiner Vergangenheit mit dem Horizont gegenwärtiger Bezugsmuster konfrontiert und vor diesem reflektiert.

Am Beispiel memorierender Ich-Instanzen vermögen homo- bzw. autodiegetische Werke Modelle und Möglichkeiten für einen Zugriff auf Erinnerungsgegenstände zu inszenieren und den Fokus des Rezipienten auf die

137 Ebd., S. 185.
138 Ebd., S. 186.
139 Ebd.

etwaige Problematik dieser Erinnerungsprozesse zu lenken. Erll konstatiert in diesem Zusammenhang:

> Die literarische Inszenierung der Rekonstruktion und Aneignung von Vergangenheit – individuell-biographischer wie kollektiv-geschichtlicher – auf der Erzählebene kann zu Reflexionen über die Diskrepanz zwischen vergangener Erfahrung und Erinnerung, über Individualität und kulturelle Bedingtheit des Gedächtnisses, über Konstruktivität, Perspektivität und Standortgebundenheit der Erinnerung und die sinnstiftenden Funktionen des Erzählens anregen."[140]

Als zweites Darstellungsverfahren, dem ein gedächtnisreflexives Potenzial eigen ist, kann nach Erll das Phänomen „unzuverlässigen Erzählens" gesehen werden, welches eine besondere Form der Ich-Erzählung darstellt. Bei Erzähler-Figuren, deren narrative Konstruktionen als unglaubwürdig, nicht schlüssig und vage inszeniert werden, obliegt es gerade dem Leser, den geschilderten Erinnerungsprozess kritisch zu hinterfragen und die Motive für eine derartige unzuverlässige Darstellung zu beleuchten. Durch das Beispiel einer „Unreliable narration"[141] wird für den Leser ersichtlich, dass Erinnerungen aus ganz spezifischen Motivationslagen einer spezifischen Gegenwartssituation heraus konstruiert werden und dabei Erinnerungskonstrukte und Vergangenheitsversionen generiert werden, die eine kritische Reflexion durch den Rezipienten heraufbeschwören und erforderlich machen.[142]

Als drittes Verfahren der Darstellung, das im Hinblick auf den „reflexiven Modus" der „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses" besondere Beachtung finden muss, hebt Erll das Phänomen der „Multiperspektivität"[143] hervor, welches dem Leser mehrere, ganz unterschiedliche Blickwinkel auf dargestellte Erinnerungskulturen zu eröffnen vermag und dabei auch die Gleichzeitigkeit variierender, zum Teil einander entgegengesetzter und mit-

140 Ebd.

141 Vgl. Ansgar Nünning: Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzähllliteratur. Trier 1998.

142 Das Phänomen eines „unzuverlässigen Erzählens" wird besonders in der Analyse zu „Hundejahre" bei der Untersuchung der einzelnen Erzähler-Figuren Bedeutung erlangen und fokussiert.

143 Bei der Untersuchung der in „Hundejahre" geschilderten Erzähler-Figuren wird auch das Phänomen multiperspektivischen Erzählens große Wichtigkeit haben.

einander konkurrierender Erinnerungsentwürfe einer bzw. mehrerer Erinnerungsgemeinschaften aufzeigt. Durch multiperspektivisches Erzählen kann der Leser, folgt man einer systemtheoretischen Terminologie, als Beobachter „zweiter Ordnung" eine Mehrzahl dargestellter Sichtweisen und Bezugsmöglichkeiten auf kollektive Gedächtnisdiskurse nachvollziehen und beobachten, wie sich inszenierte Figuren als Beobachter „erster Ordnung" im Rahmen ihrer Erinnerungsprozesse mit sie betreffenden und beschäftigenden Gedächtnisphänomenen und Problemen des Erinnerungsdiskurses reflektierend auseinandersetzen.

Für eine literaturwissenschaftliche Analyse, die bei der Untersuchung literarischer Werke auf eine „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses" eingehen möchte und der Frage nachzugehen sucht, welche Modi dieser Rhetorik in den einzelnen Texten dominant zur Darstellung gelangen, erscheint es nach Erll wichtig zu berücksichtigen, dass zumeist mehrere Modi gleichzeitig in ganz unterschiedlichen Kombinationen auftreten und sich wechselseitig bedingen können.

Aus erinnerungskultureller, rezipientenseitiger Sicht können diese im Text in unterschiedlichen Dominanzverhältnissen inszenierten Modi der „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses" als Indikatoren fungieren, die dem Leser unterschiedliche mögliche „Optionen"[144] vor Augen führen, auf welche Weise ein literarischer Text im Rahmen einer Erinnerungskultur eingestuft und „funktionalisiert"[145] werden könnte:

> Literatur kann als Medium der Herausbildung und Transformation von kulturellem Gedächtnis fungieren; sie kann kommunikative Gedächtnisse ikonisch anreichern; sie kann Mythos und rezente Alltagserfahrung modellhaft zusammenführen; sie kann Vorstellungen von Geschichte mitprägen; sie kann bestehende Vergangenheitsversionen dekonstruieren und Gegen-Erinnerung in das kollektive Gedächtnis einschreiben, sie kann schließlich die kritische

144 Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (wie Anm. 2), S. 189.

145 Ebd. Noch einmal sei hier betont, dass die in Texten zu beobachtenden Kombinationen unterschiedlicher Modi dieser „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses" lediglich Aussagen über ein mögliches Wirkungspotenzial, eine mögliche Funktionalisierung der Texte im Rahmen von Erinnerungskulturen zulassen. Dieses Potenzial kann sich von der tatsächlichen, aus zeitlicher Distanz heraus zu konstatierenden Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte eines Werkes erheblich unterscheiden. Im Rahmen dieser Untersuchung soll gerade dieses Wirkungspotenzial der ausgewählten Texte erörtert werden.

Reflexion auf Funktionsweisen und Probleme des kollektiven Gedächtnisses anregen.[146]

Eine Aufgabe der vorliegenden Untersuchung besteht darin, die ausgewählten Grass-Texte in diesem Koordinatensystem vielfältiger erinnerungskultureller Funktionalisierungsmöglichkeiten zu verorten bzw. das ihnen eigene Funktionalisierungspotenzial herauszuarbeiten.

5. Literatur im Wechselspiel mit anderen Gedächtnismedien und der Transformierungsprozess des Schriftmediums

Aleida Assmann hat in ihrem Buch „Erinnerungsräume" ganz verschiedene Medien der Erinnerung hervorgehoben. Neben dem Medium der „Schrift", geht sie insbesondere auf die Erinnerungsmedien des „Bildes", des „Körpers" und das „Gedächtnis der Orte"[147] ein. Auch wenn in der vorliegenden Untersuchung mit Grass' Romanen Literatur und damit das Gedächtnismedium der „Schrift" im Vordergrund steht, ist auch eine Einbeziehung und Betrachtung anderer Medien sinnvoll, da sich auch für Grass' künstlerisches Gesamtwerk ein Zusammenspiel unterschiedlicher künstlerischer Disziplinen konstatieren lässt. Diese alternierende, für Grass typische Kombination von Schrift, Grafik und Skulptur erweist sich für die Untersuchung nicht nur in Bezug auf die Entstehungsgeschichte der einzelnen Prosatexte als ein wesentlicher, zu berücksichtigender Punkt. Sie wirft ebenso im Hinblick auf die Gedächtnisthematik die Frage auf, welche verschiedenen Erinnerungsmedien in Grass' künstlerischem Werk eingesetzt und zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Für die Untersuchung der Ausgangsfrage, inwiefern die ausgewählten epischen Grass-Texte einen Beitrag zur Ausbildung, Inszenierung und Reflexion eines kulturellen Gedächtnisses leisten, spielt der mediale Kontext dieser Werke und die Opposition der angeführten Gedächtnismedien eine entscheidende Rolle.

146 Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung (wie Anm. 2), S. 189.

147 Assmann zeichnet detailliert nach, wie sich der Stellenwert einzelner Erinnerungsmedien im Verlauf der letzten Jahrhunderte gewandelt hat. Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume (wie Anm. 20), S. 179ff.