

Erinnerung und Intermedialität
in deutschsprachigen Generationenromanen der
Gegenwart

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Jian Xie

aus

Anhui, China

Bonn 2023

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Christian Moser, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur-
und Kulturwissenschaft
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Kerstin Stüssel, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur-
und Kulturwissenschaft
(Betreuerin und Gutachterin)

Prof. Dr. Michael Wetzel, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur-
und Kulturwissenschaft
(Gutachter)

Prof. Dr. Bettina Schlüter, Forum Internationale Wissenschaft
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 18.07.2022

Danksagung

Die vorliegende Studie wurde im Wintersemester 2021/2022 von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn als Dissertation angenommen. Während meines Promotionsstudiums habe ich unglaublich viel Hilfe und Unterstützung erhalten. Für die Entstehung dieser Arbeit bedanke ich mich vor allem bei all denen, die mich stetig ermuntert haben.

Mein herzlicher Dank gilt zunächst meiner Betreuerin Prof. Dr. Kerstin Stüssel. Sie hat mich nicht nur von Anfang bis Ende meines Studiums mit Inspiration und Sorgfalt begleitet, sondern auch so viel Hilfe wie möglich für mich als ausländische Studierende geleistet. Prof. Dr. Michael Wetzel danke ich besonders für seine konstruktiven Anregungen und seine Bereitschaft, diese Arbeit zu begutachten.

Dem Graduiertenkolleg 2291 *Gegenwart/Literatur* gilt ebenso mein ehrlicher Dank: Alle beteiligten Wissenschaftler*innen, meine lieben Kolleg*innen, liebe Marlen, ohne Sie und Ihre Unterstützung hätte ich dieses Studium und mein Leben in Deutschland nicht auf diese Weise bewältigen können.

China Scholarship Council bin ich zu großem Dank für die finanzielle Unterstützung verpflichtet.

Von ganzem Herzen geht mein größter Dank an meine Eltern, die mir stets vertraut und meine Abwesenheit von China über Jahre toleriert haben. Nicht zuletzt möchte ich meinem Mann Henan für seine unermessliche Geduld mit meiner Sensibilität danken.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Ausgangspunkt und Fragestellung: Ein Überblick über Intermedialität und Erinnerungsthematik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur	1
1.2. Gattung und Korpus: Väterliteratur, Familienroman oder Generationenroman?.....	5
1.3. Forschungsstand	11
1.4. Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit.....	13
2. Theoretische Grundlage	17
2.1. Intermedialitätstheorien	17
2.1.1. Intermedialität als <i>umbrella term</i> und Verfahren – Konzeption und Entwicklung des Intermedialitätsbegriffs.....	17
2.1.2. Intermedialitätsdifferenzierungen: Irina O. Rajewsky.....	22
2.1.3. Ist Intermedialität noch ‚in‘? – Erkenntnisinteresse und Forschungsstrategien	34
2.2. Gedächtnistheorien.....	36
2.2.1. Was ist das kollektive Gedächtnis? Typologien und Modelle in den kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschungen.....	36
2.2.2. Gedächtnis und/in Medien.....	45
2.2.3. Literatur als Gedächtnismedium.....	51
2.3. Erinnerung und Intermedialität: Mögliche Relationen	53
2.3.1. Dominanzbildung in der Intermedialität: Medialer und intermedialer Vergleich und Wettkampf.....	54
2.3.2. Denkfigur des ‚Gedächtnisparagone‘: Wettstreit der Künste und Medienvergleich für Gedächtnis und Erinnerung.....	57
2.3.3. Bild-Schrift(-Relation): Bildlichkeit, Schriftlichkeit, Schriftbildlichkeit.....	60

3. Fotografie und Literatur – Gedächtnisforschung im Bereich	
„Medienkombination“	65
3.1. Fotografische Funktionen in Erinnerungsdiskursen	68
3.1.1. Kann Erinnern in/durch Fotografien stattfinden? ‚Es-ist-so-gewesen‘ und ‚Gegen- Erinnerung‘ von Roland Barthes	69
3.1.2. Fotografie als Gedächtnismedium: Externalisierung und Spur	72
3.2. Stephan Wackwitz: <i>Ein unsichtbares Land. Familienroman (2003)</i>	75
3.2.1. Foto mit Text – <i>reader</i> mit/ohne <i>post-</i> und <i>transmemory</i>	82
3.2.2. Foto ohne Text – Eine gespenstische Gegenwart	92
3.2.3. Fotografie als Gegenmetapher des Gedächtnisses: Ein unsichtbares Land in unsichtbaren und imaginären Fotografien	103
3.2.4. Zwischenfazit: Lexikon versus Album – Eine emotionalisierte fotografische Erinnerung	106
3.3. Katja Petrowskaja: <i>Vielleicht Esther. Geschichten (2014)</i>	108
3.3.1. Foto ohne Text versus Text ohne Foto	117
3.3.2. <i>Operator</i> -Reflexion: Warum fotografiert?	124
3.3.3. <i>Vielleicht Esther</i> : Fiktion als Darstellungsmuster der Erinnerung	127
3.3.4. Zwischenfazit: Intermediale Darstellung für <i>multidirectional memory</i>	131
3.4. Fazit – Gedächtnisforschung im Bereich „Medienkombination“	134
3.4.1. Komplettierung zu einem Ganzen: Plurimediale Erinnerungsdarstellung	134
3.4.2. Zwischen Dokumentation und Fiktion: Medienkombination in gegenwärtiger Schreibweise der Dokufiktion	136
4. Bildmedien in Literatur – Gedächtnisforschung im Bereich „intermediale	
Bezüge“	139
4.1. Filmische Inszenierungen in Erinnerungsdiskursen: Authentizität und	
Kriegsbezogenheit	140
4.2. Gedächtnisbildung im Fernsehen: Simultaneität, Aktualität und	
Zukunftsorientierung	145

4.3.	Arno Geiger: <i>Es geht uns gut</i> (2005)	150
4.3.1.	Fotografien in <i>Es geht uns gut</i> : Nicht-Erinnern-Können und Nicht-Wissen-Wollen 159	
4.3.2.	Der Heimatfilm <i>Der Hofrat Geiger</i> und Ingrid Erlach.....	168
4.3.3.	Zwischenfazit: Eine Konkurrenzdarstellung der Gedächtnismedien	177
4.4.	Maxim Biller: <i>Sechs Koffer</i> (2018)	178
4.4.1.	Familienfotos: Familienintegration und -desintegration	183
4.4.2.	Der Film <i>Hanka Zweigová</i> und Natalie Gelernter	186
4.4.3.	Fernsehsendung: Familiärer Integrationsfaktor?	189
4.4.4.	Zwischenfazit: Figurengestaltung mit intermedialen Bezügen	191
4.5.	Fazit: Intermediale Bezüge im Gedächtnismedium Literatur	192
5.	<i>Digitale Medien in/und Literatur</i>	195
5.1.	Digitale Erinnerungskulturen: zugänglicher oder vergesslicher?	198
5.2.	Zwischen Virtualität und Realität: Digitale Medien in <i>Vielleicht Esther. Geschichten</i> (2014)	202
5.3.	Ulrike Draesner: <i>Sieben Sprünge vom Rand der Welt</i> (2014)	207
5.3.1.	Medien als Generationenmarker: Akkumulation verschiedener intermedialer Bezüge im jeweiligen Zeitalter	216
5.3.2.	Der siebte Sprung: Digitale Plattform	225
5.3.3.	Zwischenfazit: Hypermediale Kombination für eine kollektive Erinnerungsbildung der Gegenwart.....	228
5.4.	Fazit: Digitales Erinnern in zeitgenössischen Erinnerungskulturen	229
6.	<i>Resümee und Ausblick</i>	232
	<i>Literaturverzeichnis</i>	237
	<i>Abbildungsverzeichnis</i>	251

1. Einleitung

1.1. Ausgangspunkt und Fragestellung: Ein Überblick über Intermedialität und Erinnerungsthematik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur¹

Die Forschung zum Thema Erinnerung ist seit Langem erstaunlich verbreitet und wird in verschiedenen Disziplinen betrieben. In Astrid Erlls Buch *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* wird zu Beginn die Relevanz dieses Themas bestimmt, wobei Erll das Gedächtnis als ein „gesamtkulturelle[s], interdisziplinäre[s] und internationale[s] Phänomen“² beschreibt. Auch in der Literaturwissenschaft besteht seit Jahren Interesse an der Erinnerungsforschung und diese wird gleichermaßen für kulturwissenschaftliche wie für narratologische Untersuchungen fruchtbar gemacht. So beschreibt z. B. Manfred Weinberg das Gedächtnis als ein ‚unendliches‘ Thema.³ Die Popularität der Erinnerung, die sowohl als Motiv als auch als kognitiver Vorgang bzw. als narratives Modell untersucht wird, ist in der Literaturwissenschaft vielfach bewiesen.⁴ In der deutschsprachigen Literatur ist die Erinnerungsthematik häufig zu finden, insbesondere im Hinblick auf die Kriegserinnerung z. B. in der Holocaust-Literatur.⁵

Trotzdem liegt die wiederholte Beschäftigung mit der Erinnerungsthematik in der Literatur nicht nur in der Popularität dieses Themas begründet, sondern auch in der Literatur selbst. Erll charakterisiert Literatur in ihrem Buch als ‚Medium des kollektiven

¹ In diese Arbeit sind die Teilergebnisse meiner 2016 der Fakultät für Germanistik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg vorgelegten Masterarbeit „Erinnerung in deutschsprachigen Generationenromanen der Gegenwart: Arno Geigers *Es geht uns gut* und Ulrike Draesners *Spiele*“ eingegangen (Erstgutachter: Prof. Dr. Dirk Niefanger, Zweitgutachterin: Prof. Dr. Christine Lubkoll).

² Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 3. Aufl., Stuttgart 2017, S. 1.

³ Vgl. Weinberg, Manfred: Das „unendliche“ Thema: Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie, Tübingen 2006.

⁴ Für die Gedächtnisforschung in der Literaturwissenschaft bieten Astrid Erll und Ansgar Nünning einen Überblick in: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar: *Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick*, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, Berlin/New York 2005, S. 1–10.

⁵ Vgl. Bach, Janina: *Erinnerungsspuren an den Holocaust in der deutschen Nachkriegsliteratur*, Dresden 2007.

Gedächtnisses‘, dabei ziehe innerhalb der unterschiedlichen Medien besonders Literatur die Blicke auf sich.⁶ Der Grund für die Privilegierung der Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses liegt vor allem in den Ähnlichkeiten zwischen Literatur und Gedächtnis. Insbesondere beim Prozess der Wirklichkeitserzeugung beruhen Literatur und Gedächtnis gleichermaßen auf Selektion und Wieder-Ordnung.⁷ In verschiedenen literarischen Werken stehen diverse Darstellungsformen der Erinnerung zur Verfügung, etwa unterschiedliche erzähltheoretische Strategien oder intermediale Verfahrensweisen.

Intermedialität in der Literatur ist kein neues Phänomen mehr. Heute, im sogenannten Medienzeitalter, wird Literatur nicht mehr nur intra-, sondern oftmals intermedial ausgerichtet, zielt also nicht nur auf Auseinandersetzungen innerhalb der Literatur, sondern auch zwischen der Literatur und anderen Medien ab. Solche Phänomene evozieren Forschungen aus der Medienperspektive und zugleich aus der literarischen Sicht. Dabei steht das Konzept ‚Intermedialität‘ an erster Stelle. Ab den 1960er Jahren tauchte in der amerikanischen Forschung vermehrt der Begriff ‚interart studies‘ auf. Spätestens seit den 1990er Jahren löste vor allem im deutschsprachigen Raum der Begriff ‚Intermedialität‘ die amerikanische Bezeichnung ab. Schon im Jahr 1998 schrieb Joachim Paech „Intermedialität ist ‚in‘“⁸. Im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* versteht Werner Wolf unter ‚Intermedialität‘

in einem weiten Sinn jedes Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien; in einem engeren ‚werkinternen‘ Sinn analog zur Intertextualität, die eine in einem Text nachweisliche Einbeziehung mindestens eines weiteren (verbalen) Textes bezeichnet, eine in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder (referentielle) Einziehung wenigstens zweier Medien.⁹

Intermedialität in weiterem Sinne umfasst nach Wolf jede Grenzüberschreitung zwischen verschiedenen Medien. Die intermediale Forschung, die seit Jahrzehnten weiterentwickelt

⁶ Vgl. Erll 2017, S. 167–190.

⁷ Vgl. Erll, Astrid: Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren, Trier 2003, S. 86.

⁸ Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, in: Jörg Helbig (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin 1998, S. 14–30, hier S. 14.

⁹ Wolf, Werner: Intermedialität, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 5. Aufl., Stuttgart 2013, S. 344–345, hier S. 344.

wird, konzentriert sich demnach auf die Beziehung sowie die Interaktion zwischen verschiedenen Medien.

Die zentrale Rolle der Intermedialität in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur lässt sich kaum ignorieren; intermediale Grenzüberschreitungen finden sich in einer Vielzahl von Erzähltexten. Auch in der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit deutscher Gegenwartsliteratur ist häufig eine intermediale Perspektive zu finden, wie sie etwa Wehdeking in seiner Monografie in den Vordergrund rückt. Er stellt bereits am Anfang seiner Analyse fest, dass der Einsatz intermedialer Verfahren besonders bei Erzähltexten sprunghaft zugenommen hat.¹⁰ Die häufige Einbeziehung anderer Medien in der Literatur ist eindrucksvoll. Einerseits tragen die Grenzüberschreitungen zwischen Literatur und Bildmedien, insbesondere zwischen Literatur und Film, wesentlich zu den intermedialen Phänomenen bei. Es gibt nicht nur zahlreiche Romane, in denen filmische Schreibweisen vorkommen oder ein einzelner Film eine handlungstragende Funktion erhält, sondern auch solche, die nach einem Drehbuch oder Film entstehen. Andererseits treten die neuen digitalen Medien zunehmend in der Literatur auf.

Der Grund für diese intermediale Tendenz in der Gegenwartsliteratur liegt einerseits in der heutigen Medienkonfiguration. Die Mediendominanz im Alltag führt bei den Rezipierenden zu multimedialen Rezeptionsgewohnheiten. Zugleich werden die Autor*innen¹¹, besonders die jungen, stark beeinflusst. Deshalb spielt Intermedialität eine bedeutende Rolle in der Gegenwartsliteratur. Andererseits liegt der Grund für die intermedial ausgerichtete Literatur in der Literatur selbst, weil diese am stärksten auf der Sprache basiert.¹² Wenn auf das Zeichensystem zurückgegriffen wird, dient Sprache als „das wichtigste Mittel menschlicher Sinnstiftung“.¹³ Deswegen erhält die Literatur die Möglichkeit, andere Medien zu thematisieren und zu inkorporieren. Die Forschung zur

¹⁰ Vgl. Wehdeking, Volker: Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur, Berlin 2007, S. 15.

¹¹ In der vorliegenden Arbeit werden Sprachformen, bei denen sowohl das männliche als auch das weibliche Geschlecht gemeint sind, mit ‚*innen‘ gekennzeichnet.

¹² Vgl. Wolf, Werner: Intermedialität und mediale Dominanz. Typologisch, funktionsgeschichtlich und akademisch-institutionell betrachtet, in: Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität, Bielefeld 2010, S. 241–260, hier S. 253.

¹³ Ebd.

Intermedialität in der Literatur ist deshalb sinnvoll und kann bereits zahlreiche Beispiele vorweisen.

Sowohl die Erinnerungsthematik als auch die Intermedialität waren in den letzten Jahrzehnten beliebte Themen in der Literaturwissenschaft. Trotzdem sind selten Theorien entwickelt worden, die sich speziell und umfassend auf die Beziehung der beiden Aspekte konzentrieren.¹⁴ Jedoch sind die intermedialen Verfahren für die Gedächtnisbildung relevant und können in der Literatur, wie erwähnt, als Darstellungsformen der Erinnerungen bzw. als Strategien dienen. In heutigen Erinnerungsdiskursen zieht Medialität zunehmend Aufmerksamkeit auf sich. Wie Erll betont: „Kollektives Gedächtnis ist ohne Medien nicht denkbar“¹⁵. In ihrem Aufsatz *Intermedialität und Gedächtnis* deutet Kirsten Dickhaut an, dass die beiden Konzepte in der Literaturwissenschaft bisher getrennt erforscht werden.¹⁶ Deshalb sind weitere Forschungen erforderlich, um eine systematische Untersuchungsperspektive für diese Thematik zu entwickeln. Die vorliegende Dissertation geht von den fruchtbaren Zusammenhängen beider Thematiken aus und zielt deshalb darauf ab, Romane unter Einbeziehung von Gedächtnistheorien und Intermedialität zu untersuchen und damit das Thema ‚Erinnerung und Intermedialität in der Literatur‘ weiterzuentwickeln.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf eine intermediale Analyse von Erinnerungsdiskursen in der deutschsprachigen Literatur. Als Themenbeschränkung wird der Generationenroman gewählt. Das Ziel dieser Dissertation ist es, zu analysieren, inwiefern und auf welche Weise die Erinnerungsthematisierung in den Generationenromanen mit Intermedialitätsverfahren verbunden wird. Der Schwerpunkt liegt auf der Analyse der Funktionen der Medien bzw. der verschiedenen intermedialen Darstellungsformen bei der Vergegenwärtigung von Vergangenem. Darüber hinaus werden auch in dieser Arbeit die Produktionsverfahren der Gegenwartsliteratur mithilfe der Gedächtnis- und Intermedialitätsforschung untersucht. Damit soll die Arbeit einen Beitrag zu einer systematischen

¹⁴ Vgl. Dickhaut, Kirsten: *Intermedialität und Gedächtnis*, in: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin: 2005, S. 203–226, hier S. 204.

¹⁵ Erll 2017, S. 135.

¹⁶ Vgl. Dickhaut 2005. S. 205.

Erforschung des Themas ‚Erinnerung und Intermedialität in der Literatur‘ leisten. Folgende Fragen sind in dieser Arbeit aufzugreifen: Welche intermedialen Darstellungsformen der Erinnerung stehen in verschiedenen Generationenromanen zur Verfügung? Welche Strategien zeigen solche Formen bei der Darstellung der Erinnerungsthematik? Können sich die Funktionen verschiedener Gedächtnismedien mithilfe solcher Intermedialitätsverfahren in der Literatur auswirken? Gibt es Konkurrenzbeziehungen zwischen verschiedenen Medien bei der Evokation von Erinnerung, z. B. zwischen Bild(-lichkeit) und Schrift(-lichkeit)?

1.2. Gattung und Korpus: Väterliteratur, Familienroman oder Generationenroman?

Um die intermedialen Erinnerungsdiskurse in der Literatur besser erforschen zu können, werden Textbeispiele für solche intermedialen Verfahren im Hinblick auf die Erinnerungsthematik benötigt. In dieser Arbeit werden fünf Generationenromane als Beispiele gewählt, deren zentrale Motive Erinnerung und Intermedialität sind. Sie werden zugleich nach Intermedialitätstypen kategorisiert. Es handelt sich um *Ein unsichtbares Land. Familienroman*¹⁷ (2003) von Stephan Wackwitz, *Es geht uns gut*¹⁸ (2005) von Arno Geiger, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*¹⁹ (2014) von Ulrike Draesner, *Vielleicht Esther. Geschichten*²⁰ (2014) von Katja Petrowskaja sowie *Sechs Koffer*²¹ (2018) von Maxim Biller.

Obwohl der Generationenroman besonders seit den 1990er Jahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur an Popularität gewonnen hat, ist eine verbindliche Definition des Generationenromans als Terminus in der Literaturwissenschaft kaum zu finden.²² Es gibt zahlreiche zeitgenössische deutschsprachige Generationenromane, die z. B. die Zeit des Zweiten Weltkriegs widerspiegeln oder Erinnerungen der DDR-Zeit sowie der

¹⁷ Wackwitz, Stephan: *Ein unsichtbares Land. Familienroman*, Frankfurt a.M. 2005.

¹⁸ Geiger, Arno: *Es geht uns gut*, 7. Aufl., München 2013.

¹⁹ Draesner, Ulrike: *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, 3. Aufl., München 2014.

²⁰ Petrowskaja, Katja: *Vielleicht Esther. Geschichten*, 3. Aufl., Berlin 2017.

²¹ Biller, Maxim: *Sechs Koffer*, 6. Aufl., Köln 2018.

²² Vgl. Galli, Matteo; Costagli, Simone: *Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman*, in: Simone Costagli und Matteo Galli (Hrsg.): *Deutsche Familienromane*, München 2010, S. 7–22, hier S. 7.

Nachwendezeit darstellen. Aufgrund der mehrere Generationen umklammernden Handlung sind solche Romane oftmals durch eine ausgeprägte Zeitdimension charakterisiert.²³ Wegen dieser zeitlichen Ausdehnung werden Generationenromane häufig eng mit dem Terminus ‚Erinnerung‘ verbunden. Deshalb legen Diskussionen über den Generationenroman oftmals Wert auf die in Romanen thematisierten Erinnerungspraktiken, statt solche Romane als Romantypus zu bestimmen und zu elaborieren. Dabei werden die Erinnerungsdiskurse in Generationenromanen von Theoretiker*innen wie Friederike Eigler²⁴ oder Ariane Eichenberg²⁵ betont und ausführlich behandelt. In ihrem Buch *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende* hat Eigler z. B. die Erinnerungspraktiken sowie verschiedene Gedächtnisdiskurse im Genre des Generationenromans mit den Beispielen, die seit den 1990er Jahren publiziert wurden, untersucht.²⁶ Laut Aleida Assmann ist Erinnerung „die Muse des neuen Generationenromans“²⁷. Die bedeutende Rolle der Erinnerungsthematik in den Generationenromanen erklärt bereits zum Teil, weshalb diese in der vorliegenden Arbeit als Forschungsbeispiele festgelegt wurden. Zunächst werden nun die Entwicklungsgeschichte sowie relevante Begriffe expliziert, um die Wahl des Korpus weiter zu erhellen.

Die Geschichte des Generationenromans steht in engem Zusammenhang mit dem Familienroman. Die beiden Gattungen werden in wissenschaftlichen Bearbeitungen meist als ein Phänomen ohne konkrete Unterscheidung verstanden, wie die oft verwendete Bezeichnung ‚Familien- bzw. Generationenroman‘ als gemeinsamer Begriff in zahlreichen Ansätzen belegt. Für eine genauere Untersuchung wird deshalb zuerst der Familienroman als literarische Gattung dargestellt. Er entstand im 16. Jahrhundert, eng verbunden mit der Entwicklung des bürgerlichen Lebens. Im *Sachwörterbuch der Literatur* (1955) definiert Gero von Wilpert Familienromane als solche Romane, die „stofflich im Problemkreis des

²³ Vgl. ebd., S. 16.

²⁴ Vgl. Eigler, Friederike: *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005.

²⁵ Vgl. Eichenberg, Ariane: *Familie-Ich-Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*, Göttingen 2009.

²⁶ Vgl. Eigler 2005.

²⁷ Assmann, Aleida. *Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktion im zeitgenössischen Familienroman*, in: Andreas Kraft und Mark Weißhaupt (Hrsg.): *Generationen: Erfahrung – Erzählung – Identität*, Konstanz 2009, S. 49–70, hier S. 53.

bürgerl. und adl. Familienlebens, den Konflikten und Bindungen des Zusammenlebens, im weiteren Sinne auch noch der Generationen und der Ehe angesiedel[t] [sind], doch nur selten rein in dieser themat“²⁸. Diese Definition bietet ein breites Feld des Themenbereiches, wobei keine klare Begrenzung zu finden ist. Wilpert konturiert davon ausgehend eine Gattungsgeschichte von Richardsons Briefromanen bis zu den Eheromanen: Der Generationenroman wird am Schluss dieser Begriffserklärung als „[e]ine neue Form“²⁹ erwähnt. Indem er als Untergattung des Familienromans betrachtet wird, fehlt eine klare Abgrenzung zu Letzterem. In weiteren literarischen Lexika werden Familienromane ebenfalls lediglich als Spiegel historischer Familienkultur beschrieben und über ihre soziologische Funktion definiert.³⁰ Gemäß dieser Lexikondefinitionen mangelt es diesem Romantypus an „genretypische[n] Erzählstrukturen“³¹. Für die Zuordnung solcher Romane stehen deshalb die im Roman beschriebenen Themenbereiche an erster Stelle. Das gilt auch für den Generationenroman, der kein klar umrissener Begriff ist und dem es an genrespezifischer Erzähltechnik mangelt.

Allerdings wird in Lexika und Ansätzen *in toto* dennoch eine Unterscheidung zwischen Generationenroman und Familienroman erwähnt, und zwar umfasst der Generationenroman im Unterschied zum Familienroman chronologisch oft mehrere Generationen, d. h. drei oder mehr.³² Aber diese Trennung ist keine fixierte Regel. So versteht Yi-Ling Yu, eine amerikanische Literaturwissenschaftlerin, gemäß ihrer Monografie *The Family Novel* unter *family novel* ebenfalls einen Roman mit mehreren Generationen.³³ Wie oben erwähnt, werden in zahlreichen Ansätzen die beiden als ein Phänomen beschrieben bzw. behandelt. Auch Aleida Assmann, die an Generationenkonzepten sowie zeitgenössischen Familien- bzw. Generationenromanen geforscht hat, nutzt das Wort ‚Familienroman‘ für ihre Analyse und legt für die Typisierung des Familienromans einen Zeithorizont von drei

²⁸ Wilpert, Gero von: Familienroman, in: ders.: Sachwörterbuch der Literatur, 8. erw. Aufl., Stuttgart 2001, S. 259.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Pongs, Hermann (Hrsg.): Familienroman, in: ders.: Das kleine Lexikon der Weltliteratur, 6. erw. Aufl., Stuttgart 1967, Bd. 1, S. 604.

³¹ Galli, Costagli 2010, S. 7.

³² Vgl. Galli, Costagli 2010, S. 8–9.

³³ Vgl. Ru, Yi-Ling: *The Family Novel. Toward a Generic Definition*. New York 1992. S. 1–3.

und mehr Generationen zugrunde.³⁴ Im *Metzler Lexikon Literatur* (2007) ist keine Definition für ‚Generationenroman‘ zu finden; auch hier verweist der Begriff des Familienromans auf ein breites Feld, wobei sich diese Definition teilweise als eine Beschreibung des Generationenromans betrachten lässt. Der Familienroman sei ein

Romantypus, der Verhältnisse familiären Zusammenlebens im Kontext einer oder mehrerer Generationen darstellt. Der Konflikt bleibt selten auf die Familie konzentriert, sondern dient der kritisch-reflektierenden Gestaltung psychologischer, historischer und gesellschaftlicher Bedingungen, aber auch der Ehe-, Generations-, Erziehungs-, Zeit- oder Künstlerproblematik, weshalb die meisten F.e zugleich auch anderen Romankategorien zugeordnet werden können.³⁵

Der Familienroman kann demnach entweder eine oder mehrere Generationen darstellen und sich beispielsweise auf Generationsproblematik konzentrieren. Aus diesem Grund, so die Definition, lassen sich Familienromane oftmals auch anderen Romantypen zuordnen.

Der Versuch, den Familienroman als einen Romantypus klar vom Generationenroman abzugrenzen, erscheint als schwierig. Trotzdem soll in dieser Arbeit die Bezeichnung ‚Generationenroman‘ verwendet werden, statt gebündelt von Familien- und Generationenromanen zu schreiben. An dieser Stelle wird keine Differenzierung der beiden Begriffe akzentuiert, sondern der Begriff ‚Generation‘ sowie die damit evozierte Thematik der Verhältnisse zwischen verschiedenen Generationen werden in den Vordergrund gerückt. In Bezug auf das Wort ‚Generation‘ ist eine Definition wie die folgende aus dem *Metzler Lexikon Literatur* (2007) zu finden. Generation sei

die Gruppe der in einem begrenzten, zwischen zehn und fünfzig Jahre umfassenden Zeitraum geborenen Menschen, der oft bestimmte gemeinsame, historisch und kulturell bedingte Erfahrungen und Eigenschaften zugeordnet werden.³⁶

Die Gemeinsamkeiten sowie die Zugehörigkeit zur selben Generation spielen eine wesentliche Rolle in der vorliegenden Analyse der Erinnerungsproblematik. Die generationsspezifischen Erfahrungshintergründe sowie die analogen Medienerfahrungen verschiedener Generationen sind relevante Themen in der Diskussion. Aleida Assmann legt

³⁴ Vgl. Assmann 2009, S. 49.

³⁵ Singh, Sikander: Familienroman, in: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, 3. Aufl., Stuttgart 2007, S. 229–230.

³⁶ Hofmann, Franck: Generation, in: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, 3. Aufl., Stuttgart 2007, S. 273.

ebenfalls großen Wert auf den Generationenbegriff, wenn sie im ersten Satz ihrer Monografie schreibt: „Das Thema Generationen hat derzeit Konjunktur.“³⁷ Laut Assmann seien Generationen „neue soziale Gruppen mit einer komplexen Dynamik“³⁸. In gegenwärtigen deutschsprachigen Generationenromanen sind dann meist drei Generationen zu beachten: die erste Generation als Zeitzeugen des Weltkriegs, die zweite Generation als „Zeugen des Scheiterns der Elterngeneration und ihrer öffentlichen Beschämung“³⁹, schließlich die dritte Generation als Unwissende hinsichtlich der fernen Vergangenheit. So sind in allen fünf Beispielromanen zumindest drei Generationen dargestellt und die Verhältnisse verschiedener Generationen sowohl in den Romanen als auch in der Analyse von Belang. Daher wird hier ‚Generationenroman‘ statt ‚Familienroman‘ oder ‚Familien- und Generationenroman‘ als ein heuristischer Begriff eingesetzt.⁴⁰

Die aus der Definition von ‚Generation‘ generierte Zugehörigkeitsakzentuierung ist laut Aleida Assmann von Bedeutung für die Unterscheidung zwischen Generationenroman und einer anderen Gattung – dem Väterroman. Sie definiert beide Romantypen als „zwei Subgattungen der deutschen Erinnerungsliteratur“⁴¹ und zeigt eine klare Abgrenzung dazwischen auf: Identitätssicherung bzw. Selbstvergewisserung ist in beiden Gattungen ein zentrales Thema; während jedoch die in der 1970er und 1980er Jahren beliebten Väterromane das Sich-Vergewissern der zweiten Generation durch Bruch und Abrechnung mit den Vätern oder Müttern verbinden, so lassen sich die Generationenromane mit Kontinuität und Wissen-Wollen der dritten Generation (in einer Familien mit drei oder mehr Generationen) verbinden.⁴² Daher ist das intergenerationelle Verhältnis in den Väterromanen oft durch Konflikte zwischen zwei Generationen gekennzeichnet; hingegen deutet die Kontinuität in den Generationenromanen die Bedeutsamkeit jeder Generation sowie ihrer kommunikativen und kulturellen Gedächtnisse im jeweiligen Zeitalter an,

³⁷ Assmann, Aleida: Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur, Wien 2006, S. 17.

³⁸ Ebd.

³⁹ Assmann 2009, S. 55.

⁴⁰ Auch wenn in zahlreichen Ansätzen nur ‚Familienroman‘ angeführt wird, ist meinem Verständnis nach keine Abgrenzung zwischen Familien- und Generationenroman gegeben. Deshalb wird in dieser Arbeit außer in besonderen Fällen die Bezeichnung ‚Generationenroman‘ verwendet.

⁴¹ Assmann 2006, S. 26.

⁴² Vgl. Ebd., S. 26–28.

insbesondere wenn die Angehörigen der dritten Generation selbst keine Zeitzeugen sind und hinsichtlich der Vergangenheit nur ein Nichtwissen besitzen.⁴³ Die durch diese manifeste Unterscheidung implizierte Binarität der zwei Subgattungen mag indessen nicht auf einen Gattungswechsel bzw. auf eine Ablösung des Väterromans zugunsten des Generationenromans nach den 1990er Jahren hinweisen, wie in der Assmann'schen Forschung gezeigt wird; vielmehr bietet diese Abgrenzung eine hybride Generationenkonstellation in der Erinnerungsliteratur an.⁴⁴ Darüber hinaus ergeben sich mehrere Möglichkeiten für die Schreibweisen solcher Literatur. In den fünf literarischen Beispielen, die zum Generationenroman gehören, werden auch *de facto* beide Formen, nämlich das Wissen-Wollen und das Nicht-Wissen-Wollen, skizziert.

Beim Korpus dieser Arbeit ist schließlich die Entstehungszeit der fünf Romane zu beachten, die alle nach 2000 publiziert wurden. Ein wesentlicher Grund dafür liegt in der Zäsur in den 1990er Jahren, nämlich der sogenannten Wende und der Wiedervereinigung. Wie bereits erwähnt gab es nach der Wende eine Hochkonjunktur der Generationenromane, die sich intensiv mit privaten und öffentlichen Kriegserinnerungen und ihrem Verhältnis zueinander auseinandersetzen. Einerseits boten die aus der Wende resultierenden politischen und sozialen Veränderungen ein neues Milieu für verschiedene Erinnerungsdiskurse an, andererseits war eine angemessene Zeitspanne verstrichen, die speziell für das (Wieder-)Erinnern der traumatischen oder schuldbelasteten Vergangenheit nötig war.⁴⁵ Für solche alptrauhaften Erfahrungen ist eine zeitliche Distanzhaltung erforderlich, um die Erinnerung zu rekonstruieren: „20, 40, 60 Jahre später sind die Ereignisse durch veränderte Generationenkonfigurationen in einen neuen Aggregatzustand getreten.“⁴⁶ Das kollektive Schweigen der Zeitzeugen-Generation wurde nach der Wendezeit

⁴³ Vgl. auch Assmann 2009, S. 49: Sie definiert die Familie in der Väterliteratur als „Ort des Generationenkonflikts“ und im Familienroman dann als „*leux de mémoire*“.

⁴⁴ Nach 1990er entstanden zahlreiche Väterbücher, z. B. *Unscharfe Bilder* (2003) von Ulla Hahn, *Mein Kriegsvater. Versuch einer Versöhnung* (2004) von Monika Jetter. Eine Auflistung solcher Literatur findet sich bei Eichenberg 2005, S. 20–21.

⁴⁵ Vgl. auch Assmann 2009, S. 57–58; zum Einfluss der Wiedervereinigung auf die Erinnerungsdiskurse siehe auch Agazzi, Elena: Familienromane, Familiengeschichten und Generationenkonflikte. Überlegungen zu einem eindrucksvollen Phänomen, in: Fabrizio Cambi (Hrsg.): *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Würzburg 2008, S. 187–203, hier S. 187–188.

⁴⁶ Assmann 2009, S. 57.

allmählich von der privaten Vergewisserung der anderen Generationen abgelöst; die fortwährende Diskontinuität der Gedächtnisüberlieferung wegen der Kriegsvorgänge und der Teilung Deutschlands wurde nun aber ein *Trigger* für die Wissbegierde der nationalen und familiären Gedächtnisse.

Außerdem spielte die zunehmende Popularität des Intermedialitätsphänomens in der Literatur nach den 1990er Jahren ebenfalls eine Rolle für die Literaturosauswahl. Das im Jahr 2003 erschienene Werk *Ein unsichtbares Land* von Stephan Wackwitz ist deshalb das erste Beispiel dieser Arbeit, da der Roman nicht nur anhand der oben genannten Differenzierung zwischen Generationenroman und Väterliteratur von Theoretiker*innen als Prototyp des neuen Generationenromans identifiziert,⁴⁷ sondern mit den verwendeten Intermedialitätsverfahren auch dem *family album novel* zugeordnet wird. Dieser Roman bildet zusammen mit vier weiteren Generationenromanen den Forschungsgegenstand dieser Arbeit.

1.3. Forschungsstand

Die Medialität des Gedächtnisses ist eine zentrale Thematik in der Gedächtnisforschung. Astrid Erll erklärt in ihrem Buch *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* die Beziehung zwischen Medien und Gedächtnis und akzentuiert dabei, dass Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses eine besondere Rolle in den Erinnerungskulturen einnimmt.⁴⁸ Auf die Rolle der medialen Schilderung für die Erinnerungskonstitution bezieht sich auch der Sammelband *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*, wobei die Alterität und Medialisierung des

⁴⁷ Vgl. Eigler 2005 sowie Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, 2. Aufl., München 2014. In beiden Monografien zählt *Ein unsichtbares Land* zu den relevanten Beispielen für die Analyse. Dabei hat Julian Reidy in einem Aufsatz die Forschung von Eigler und Assmann diskutiert und verdeutlicht dabei, dass *Ein unsichtbares Land* „in scheinbar idealtypischer Weise den literaturwissenschaftlichen Postulaten über die aktuellen ‚Generationenromane‘“ entspricht, in: „Die Geschichte einer Solidarität“: Problematische intergenerationelle Kontinuitäten in Stephan Wackwitz’ ‚Generationenroman‘ ‚Ein unsichtbares Land‘, in: *Weimarer Beiträge* 59 (2013), H. 1, S. 93–113, hier S. 93. Galli und Costagli stellen eben diese Bedeutung des Romans anhand der feuilletonistischen Texte über *Ein unsichtbares Land* fest: „Spätestens im Frühjahr 2003 wurde die Rückkehrtendenz zum Thema ‚Familie‘ in der deutschen Belletristik endgültig festgestellt“, in: Galli und Costagli 2010, S. 9.

⁴⁸ Vgl. Erll 2017.

Gedächtnisses, die Funktionen der literarischen Medien als Diskussionsthemen gelten.⁴⁹ Für eine interdisziplinäre Medien- und Gedächtniskonzeptualisierung ist ebenfalls der Band *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität* von Bedeutung.⁵⁰ Die literarischen Gedächtniskonzepte werden in *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* aus derselben Reihe systematisch erfasst.⁵¹ In diesem Band fällt insbesondere der Beitrag von Kirsten Dickhaut *Intermedialität und Gedächtnis* auf. Sie hat vor allem die Mängel des Forschungsgebietes für die Thematik ‚Intermedialität und Gedächtnis in der Literatur‘ aufgezeigt und stellt deshalb in diesem Aufsatz einen Überblick über Intermedialität in Bezugnahme auf das kulturelle Gedächtnis dar und erklärt dabei die möglichen hilfreichen Gedächtniskonzepte für eine solche Analyse.⁵² Eine nähere Beobachtung des intermedialen Gedächtniskonzeptes ist in *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen* zu finden; dort wird eine paragonale Medienkonstellation von Erinnerungsprozessen dargestellt, wobei die Konkurrenzbeziehung verschiedener Medien in den Vordergrund gerückt wird.⁵³ Die Text-Bild-Beziehung wurde in der Gedächtnisforschung ebenfalls vielfach unter Berücksichtigung intermedialer Vorstellungen untersucht, z. B. im Sammelband *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift*.⁵⁴

In der Gedächtnisforschung der Literaturwissenschaft sind zahlreiche Forschungen zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien zu finden. Vor allem wird die visuelle Erinnerung in der Literatur vielfach diskutiert, z. B. in *Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur* von Silke Horstkotte.⁵⁵ Horstkotte stellt nicht nur mit literarischen Beispielen die fotografische Erinnerung dar, sondern diskutiert

⁴⁹ Vgl. Borsò, Vittoria; Krumeich, Gerd; Witt, Bernd (Hrsg.): *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*, Berlin/New York 2005.

⁵⁰ Vgl. Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin/New York 2004.

⁵¹ Vgl. Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin/New York 2005.

⁵² Vgl. Dickhaut 2005, S. 215–218.

⁵³ Vgl. Heiser, Sabine; Holm, Christine (Hrsg.): *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*, Göttingen 2010.

⁵⁴ Vgl. Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate: *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift, Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M. 1991.

⁵⁵ Vgl. Horstkotte, Silke: *Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln 2009.

sie auch über das intermediale Verhältnis anhand der Text-Foto-Relation. Mehr zum Thema ‚Fotografische Erinnerungsdarstellung in der Literatur‘ bieten vor allem Monika Schmitz-Emans’ Forschungen, wie ihr Aufsatz *Literatur – Fotografie – Erinnerung* oder der von ihr und Manfred Würzburg herausgegebene Band *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*.⁵⁶

Eine systematische Gedächtnisforschung, die nicht nur die Medialität akzentuiert, sondern auch die Intermedialität in Betracht zieht, ist allerdings vor allem in der Literaturwissenschaft selten anzutreffen. Da in der vorliegenden Arbeit Generationenromane als Analysebeispiele dienen, kann in den entsprechenden Studien bzw. Forschungen kaum eine systematische Kombination von Gedächtnis und Intermedialität aufgezeigt werden. In *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende* werden etwa die Erinnerungspraktiken im Genre des Generationenromans anhand von Beispielen untersucht;⁵⁷ in *Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur* werden beispielsweise die intermedialen Diskurse detailliert behandelt.⁵⁸ Allerdings werden in beiden Monografien die (inter-)medialen Erinnerungspraktiken in den Generationenromanen nur teilweise analysiert. Dieser kurze Überblick verdeutlicht einerseits den Forschungsbedarf für ‚Erinnerung und Intermedialität in der Literatur‘, zeigt andererseits aber hilfreiche Theorien für diese Arbeit auf.

1.4. Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Textanalyse anhand der theoretischen Impulse. Die Theoriebildung soll eine Synthese aus intermedialer Forschung und Gedächtnisforschung darstellen. Als Theoriebasis wird an erster Stelle die intermediale Forschung von Irina O. Rajewsky verwendet, deren Differenzierung unterschiedlicher Phänomenbereiche noch heute Gültigkeit besitzt, in der Forschung diskutiert wird und zugleich einen

⁵⁶ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: *Literatur – Fotografie – Erinnerung*, in: *Der Deutschunterricht* 57 (2005), S. 63–72. Sowie: Schmelting, Manfred; Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, Würzburg 1999.

⁵⁷ Vgl. Eigler 2005

⁵⁸ Vgl. Wehdeking 2007.

Höhepunkt der Intermedialitätsforschung bildet. Die Intermedialität lässt sich laut Rajewsky in drei Phänomene unterteilen, nämlich Medienwechsel, Medienkombination und intermediale Bezüge.⁵⁹ Die oben genannten Generationenromane werden eben nach den Phänomenbereichen der Medienkombination und der intermedialen Bezüge kategorisiert.

Mit dem Generationenroman als Untersuchungsgegenstand stehen die werkinternen Verfahren in literarischen Texten im Fokus der Arbeit, d. h., intermediale Phänomene (Medienwechsel) wie Literaturverfilmung werden nicht diskutiert. Denn beim Medienwechsel dienen zwei eigenständige Medienprodukte als Diskussionsobjekte, die einen Vergleich evozieren. Allerdings liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit eher auf den Wechselwirkungen der verschiedenen Medien innerhalb eines Medienprodukts. Außerdem wird im Analyseteil hauptsächlich auf Bildmedien in der Literatur Bezug genommen, weil einerseits bildmediale Grenzüberschreitungen einen großen Teil der intermedialen Fälle in den ausgewählten Beispielen ausmachen und andererseits die Relation zwischen Bildlichkeit und Sprachlichkeit in dieser Arbeit von Bedeutung ist. Die Bezugnahme auf digitale Medien spielt in den ausgewählten Textbeispielen eine Rolle und daher wird im Analyseteil in Verbindung mit entsprechenden Textstellen auf Digitalität in der Gedächtnisforschung eingegangen, allerdings steht eine systematische Erläuterung bzw. Erweiterung der digitalen Erinnerungskulturen nicht im Fokus dieser Arbeit. So lassen sich die fünf Beispielromane folgendermaßen einordnen: *Ein unsichtbares Land* (2003) und *Vielleicht Esther* (2014) als Beispiele für Medienkombination, *Es geht uns gut* (2005) und *Sechs Koffer* (2018) als Beispiele für intermediale Bezüge, schließlich Teilkapitel von *Vielleicht Esther* (2014) sowie *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (2014) als Beispiele für die Einbeziehung digitaler Medien und digitaler Plattformen.

Bei den theoretischen Grundlagen soll ermittelt werden, ob es Erinnerungstheorien gibt, die speziell für eine intermediale Untersuchung geeignet sind. An erster Stelle steht das Assmann'sche Modell der kommunikativen und kulturellen Gedächtnisse, das gerade

⁵⁹ Vgl. Rajewsky, Irina O.: Intermedialität, Tübingen 2003, S. 15–16, siehe auch die Theorieanalyse in Kapitel 2.2.

für die Erinnerungspraktiken in den Generationenromanen geeignet ist. Astrid Erlls Arbeit *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, in der das Erinnerungskulturen-Modell, die Beziehung zwischen Medien und Gedächtnis sowie die Rolle der Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses erarbeitet werden, stellt eine herausragende Einführung in die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung dar. Ihre Konzeptualisierungen kommen in der Textanalyse häufig zum Einsatz und dienen deshalb als bedeutender Grundstein für die gesamte Gedächtnistheorienbildung. Das Handbuch bietet zugleich einen Zugang zu anderen Theorien der Gedächtnispraktiken mit zahlreichen hilfreichen Literaturhinweisen. Schließlich bilden das Gedächtnisparagone-Konzept und das intermediale Dominanzbildungskonzept eine heuristische Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Erinnerung und Intermedialität. Bei den konkreten Analysen muss dennoch die entsprechende Gedächtnisforschung des einzelnen Mediums eingefügt werden, womit die Funktionen dieses Mediums bei Evokation der Erinnerung expliziert werden können. Im literaturanalytischen Teil werden die Textstellen, die Intermedialität aufweisen und die Erinnerungsthematik behandeln, mit *close reading* beobachtet und es wird erklärt, welche Rolle solche intermedialen Phänomene im Hinblick auf die Gedächtnisbildung spielen. Wenn es sich um Medienkombinationsverfahren handelt, spielt die Bildanalyse eben eine wichtige Rolle. Darüber hinaus ist zu beachten, dass bei jedem Literaturbeispiel ein Überblick über die Intermedialitäts- und Erinnerungsthematik im jeweiligen Werk zur Verfügung steht, der nicht nur als Basisimpuls der Analyse dient, sondern auch reflexiv-mosaikhaft das kulturelle Gedächtnis in Deutschland sowie in Europa erhellen kann.

Diese Arbeit ist folgendermaßen aufgebaut: Im Rahmen der theoretischen Grundlagen (Kapitel 2) werden die oben genannten Intermedialitäts- und Gedächtnistheorien dargestellt.

In Kapitel 3 wird zuerst die Bezugnahme im Bereich ‚Medienkombination‘ anhand der Beispielromane *Ein unsichtbares Land* (2003) und *Vielleicht Esther* (2014) untersucht. In beiden Romanen werden reproduzierte Fotos zusammen mit dem Text in einer Medienkombination präsentiert. Mit der Textanalyse soll herauskristallisiert werden, inwiefern

das Verfahren der Medienkombination hinsichtlich der Erinnerungsthematik wirksam ist und auf welche Weise die literarische Repräsentation der Vergangenheit sowie die fotografische Darstellung bei der Gedächtnisschilderung rivalisieren, einander ergänzen und zusammenwirken.

Ob und inwieweit die intermedialen Verhältnisse bei Medienkombination und intermedialen Bezügen unterschiedlich sind, verdeutlicht die Analyse in Kapitel 4. Mit *Es geht uns gut* (2005) und *Sechs Koffer* (2018) werden vor allem intermediale Bezüge auf Fotografien in der Literatur, nämlich ekphrastische Darstellungen unsichtbarer Fotos, erforscht, was einen Vergleich zwischen Medienkombination und intermedialen Bezügen ermöglichen soll. Die Bezugnahme auf andere Bildmedien wie Film und Fernsehen wird ebenfalls diskutiert.

Mit den neuen Konzepten der Intermedialitätsforschungen hinsichtlich digitaler Medien wie ‚Simulierbarkeit‘ beschäftigt sich Kapitel 5. Die werkinterne Bezugnahme auf Computerspiele sowie andere digitale Angebote in *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (2014) und die digitale Plattform des Romans, die für die Weiterrecherche der Rezipierenden gebildet wird, sind für die Analyse in diesem Kapitel von besonderer Relevanz. Das in Kapitel 3 untersuchte Werk *Vielleicht Esther* (2014) bietet zugleich anschlussfähige Reflexionen auf digitale Erinnerung in den ausgewählten Kapiteln und Textstellen an und wird in diesem Teil ebenfalls erneut betrachtet.

Schließlich zieht Kapitel 6 ein Resümee und fasst die Erkenntnisse zu intermedialen Erinnerungsdiskursen in der Literatur zusammen.

2. Theoretische Grundlage

2.1. Intermedialitätstheorien

2.1.1. Intermedialität als *umbrella term* und Verfahren – Konzeption und Entwicklung des Intermedialitätsbegriffs

Die Wurzeln der Intermedialität können bis in die Zeit der Antike zurückverfolgt werden. Der 18. Gesang in Homers *Illias* liefert bereits eine „Urszene der Intermedialität“⁶⁰, wie Jörg Robert in *Einführung in die Intermedialität* beschreibt, wobei der homerische Schild des Achills als Prototyp der Ekphrasis den Beginn der Intermedialitätsgeschichte andeutet. Seit der Spätantike wird die Text-Bild-Relation von Aristoteles und Horaz weiter diskutiert. Horaz' Diktum *Ut pictura poesis* (Wie die Malerei, so die Dichtung) stellt bereits einen Vergleich zwischen Bild- und Dichtkunst dar. Dieser Vergleich wird in der Renaissance durch den italienischen Begriff *il paragone* zum Wettstreit der Künste weiterentwickelt. Der Blickwinkel wird hierdurch auf die Medienkonkurrenz gelenkt, was Kirsten Dickhaut als „eine transgenerische Form der Intermedialität“ beschreibt, da Medienkonkurrenz implizit in den verschiedenen Gattungen erscheint und „über ihren zeithistorischen Kontext hinaus signifikant wirksam“ werden kann.⁶¹ Eine Reihe von Beiträgen fundiert die Theorieentwicklung des Paragone, wobei das Konzept in Deutschland in Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* gipfelt, in dem vorwiegend die Spezifität verschiedener Künste diskutiert wird. Mit Lessings Differenzierung werden einerseits die Zeichenvermischung und die Einheit der Künste und Medien infrage gestellt, andererseits wird durch Weiterentwicklung eine semiotische Intermedialitätstheorie generiert.⁶² Anders als Lessings *Laokoon* steht Richard Wagners Begriff des Gesamtkunstwerks für das Auslösen der Einzelkünste und deren Synthese. Laokoon- und Gesamtkunstwerkkonzept wurden anschließend immer wieder als zwei Orientierungen zitiert, neu formuliert

⁶⁰ Robert, Jörg: *Einführung in die Intermedialität*, Darmstadt 2014, S. 7.

⁶¹ Dickhaut 2005, S. 213.

⁶² Vgl. Robert 2014, S. 15.

und entwickelt. Im 20. Jahrhundert trat in der Avantgarde eine Überschreitung der Kunstgrenzen auf, z. B. in der kubistischen Malerei oder der visuellen Poesie; im Jahr 1917 propagierte Oskar Walzer die „wechselseitige Erhellung der Künste“.⁶³ Ab Mitte des 20. Jahrhunderts trat in der amerikanischen Forschung der Begriff *interart studies* in Erscheinung. Allerdings handelt es sich zunächst stets um die Beziehung verschiedener Künste, was laut Joseph Jurt eher einen Intermedialitätsbegriff im weiteren Sinne darstellt; erst in den 1960er Jahren wurde Intermedialität im modernen Sinne mit Dick Higgins' Intermedia-Konzept angedeutet.⁶⁴ Spätestens seit den 1990er Jahren hat der Begriff ‚Intermedialität‘ sich als Sammelbegriff im deutschsprachigen Raum verbreitet und in verschiedenen Disziplinen Einfluss ausgeübt. Die anschließende Intermedialitätsforschung lässt sich laut Jörg Robert nach drei Phasen und Positionen unterscheiden: Erstens haben Werner Wolf und Jürgen E. Müller in den 1990er Jahren mit ihren klassischen Beiträgen „ein Paradigma an der Schnittstelle zwischen Medienwissenschaft und Literatur“⁶⁵ konstituiert; zweitens wurden die intermedialen Diskurse zwischen den Künsten unter Einfluss der *interart studies* dargestellt; drittens stehen neuere Versuche wie die Arbeit von Rajewsky für eine Methodenfundierung in Anlehnung an Systemtheorie, Semiotik und Intertextualitätstheorie.

Durch die Skizzierung der Entwicklungsgeschichte der Intermedialität wird die Komplexität der Intermedialitätskonzeption bereits ersichtlich. Drei Bezugssysteme sind mittlerweile zu nennen, nämlich Zeichensystem, Medium und Kunst/Künste, die laut Robert als Parameter für die unterschiedlichen Perspektivierungen in den Intermedialitätsforschungen gelten und zu unterschiedlichem Theorieaufbau führen.⁶⁶ Allerdings ist eine klare Unterscheidung zwischen diesen drei Parametern schwierig, weshalb Werner Wolf eine Intermedialitätskonzeption der Literaturwissenschaft erklärt: Dabei

⁶³ Vgl. Zemanek, Evi: Intermedialität – Interart Studies, in: Evi Zemanek, Alexander Nelbig (Hrsg.): Komparatistik, Berlin 2012, S. 159–175, hier S. 164–165.

⁶⁴ Vgl. Furt, Joseph: Frühgeschichte der Intermedialität: Flaubert, in: Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität, Bielefeld 2010, S. 19–40, hier S. 22.

⁶⁵ Robert 2014, S. 19.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 22–23.

[...] ist es für einen literaturwissenschaftlichen Intermedialitätsbegriff zweckmäßig, unter ihm auch Kontakte zwischen solchen Zeichensystemen, Gattungen oder Werken zusammenzufassen, die normalerweise über verschiedene Medien im engeren Sinn vermittelt werden, oder überhaupt [...] einen verbreiteten weiten, auch auf Zeichensysteme oder Künste bezogenen Mediumsbegriff in Anschlag zu bringen.⁶⁷

Mit verschiedenen Schwerpunktsetzungen innerhalb dieser drei Parameter kann bei der Theoriebildung der Intermedialität eine große Menge an Möglichkeiten entstehen, wobei das Intermedialitätskonzept in erweiterten Anwendungsbereichen wirksam sein kann.

Für ein weiteres Verständnis der Intermedialität wird an dieser Stelle zuerst auf den Medienbegriff rekurriert. Laut Erika Fischer-Lichte stehen drei Betrachtungsweisen der Mediendefinition zur Verfügung. So bezeichnet ein schwacher Medienbegriff jeden technischen oder materiellen Übertragungskanal oder jedes Mittel, durch das etwas Absentes präsent gemacht werden kann, wie Stimme oder Telefon; in diesem Sinne rückt das Medium selbst in den Hintergrund und wirkt transparent.⁶⁸ Dem steht eine starke Mediendefinition gegenüber, die etwa Marshall McLuhan mit seinem schlagwortartigen Satz beschreibt: „the medium is the message“.⁶⁹ Eine Begriffsentwicklung in der Mittelposition hat Sybille Krämer geleistet, wobei Medium als Botschaft, Mittler und Spur betrachtet wird.⁷⁰ Fischer-Lichte zufolge wird das schwache Medienkonzept in der Intermedialitätstheorie nicht berücksichtigt.⁷¹ Ähnlich definiert Werner Wolf bei seiner Konzeptualisierung Intermedialität im weiteren Sinne als jedes Grenzüberschreiten eines „konventionell im Sinn eines kognitiven *frame of reference* als distinkt angesehene[n] Kommunikationsdispositiv[s]“.⁷² Dabei verzichtet er auf eine Orientierung an der technisch-materiellen Dimension des schwachen Medienbegriffs – vielmehr akzentuiert er:

⁶⁷ Wolf, Werner: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The String Quartet“, in: AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 21 (1996), H. 1, S. 85–116, hier S. 87.

⁶⁸ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Einleitung, in: dies., Kristiane Hasselmann, Markus Rautzenberg (Hrsg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften, Bielefeld 2010, S. 7–29, hier S. 26.

⁶⁹ McLuhan, Marshall: Understanding media, London/New York 2002 (reprinted), S. 7.

⁷⁰ Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und Apparat, in: dies. (Hrsg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2000, S. 73–94.

⁷¹ Vgl. Fischer-Lichte 2010, S. 26.

⁷² Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, in: Herbert Foltinek, Christoph Leitgeb (Hrsg.): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär, Wien 2002a, S. 163–192, hier S. 165.

Dieses [Kommunikationsdispositiv] ist in erster Linie durch einen spezifischen (z. B. symbolischen oder ikonischen) Gebrauch eines semiotischen Systems (Sprache, Bild), in manchen Fällen auch durch die Kombination mehrerer Zeichensysteme (wie beim Tonfilm [...]) zur Übertragung kultureller Inhalte gekennzeichnet und erst in zweiter Linie – als Unterscheidungskriterium für mediale Unterformen – durch bestimmte technische Medien bzw. Kommunikationskanäle.⁷³

Wolfs Definition des Mediums ist insbesondere für intermediale Praxis anschlussfähig, sodass ein monomediales Konzept zurücktritt und sowohl Medien mit einem semiotischen System wie Literatur als auch Medien mit mehreren Zeichensystemen wie Film in der Intermedialitätsforschung als Einzelmedium betrachtet werden. Auch Rajewsky verwendet Wolfs Definition für ihre Intermedialitätsforschung und argumentiert, dass die Rede von Einzelmedien in der Intermedialität bisher unproblematisch ist und nicht als „reine[] diskursive[] Strategie[]“ eingeschätzt werden kann:

[Es] scheint die Funktionslogik intermedialer Konfigurationen vielmehr auf Relationen zwischen *konventionell als distinkt wahrgenommenen* Medien oder ‚Medialität‘ zu beruhen, die ihrerseits natürlich eine (auch erweiterbare) plurimediale Grundstruktur aufweisen können [...]. Zu beruhen scheint die Funktionslogik intermedialer Konfigurationen mithin auf wandelbaren, konventionalisierten *Vorstellungen* bestimmter ‚Einzelmedien‘ und deren Abgrenzbarkeit von anderen, oder auch [...] auf bestimmten medial gebundenen *frames*, die für die Bedeutungskonstitution gegebener medialer Konfigurationen, bei aller Konstrukthaftigkeit, aber eben doch verfügbar sind.⁷⁴

Trotz des Konstruktcharakters der Medien kann eine von Produktions- und Rezeptionsseite akzeptierte Einzelmedienvorstellung im jeweiligen historischen Kontext ihre Anwendungsfähigkeit in intermedialen Praktiken aufweisen. Erst mit dieser Vorstellung gelingt die Funktionslogik der Intermedialität, wobei Rajewsky die mediale Differenz bzw. Materialität für die Abgrenzung verschiedener Medien sowie die Konzeptualisierung der Intermedialität betont.

Die Mediendefinitionen können demnach unterschiedlich ausfallen, was zu Variationen in der Intermedialitätskonzeption führen kann. Der Film- und Medienwissenschaftler Joachim Paech nutzt Niklas Luhmanns Theorie als Basis für seine Intermedialitätsdefinition, dass Medien nur als Formen untersuchbar sind, da sie „auf der ‚anderen Seite‘ der

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Rajewsky, Irina O.: Medienbegriffe – reine diskursive Strategien? Thesen zum „relativen Konstruktcharakter“ medialer Grenzziehungen, in: Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann, Markus Rautzenberg (Hrsg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften, Bielefeld 2010, S. 33–47, hier S. 39 und S. 43.

Form wiederum als (zweiseitige) Form beobachtet werden können.⁷⁵ Medien selbst sind nicht beobachtbar, sondern treten nur in von ihnen selbst generierten Formen in Erscheinung. Luhmann erklärt zu seiner Differenzierung von Medium und Form: Medien sind „eine offene Mehrheit möglicher Verbindungen, die mit der Einheit eines Mediums noch kompatibel sind.“⁷⁶ Die Dynamik im Rahmen dieses Medium-Form-Verhältnisses wird dadurch expliziert. Für Paech gilt diese Differenzstruktur von Form und Medien als wesentliche Voraussetzung für sein Intermedialitätskonzept, in dem er Intermedialität als ‚Verfahren‘ sowie ‚Formprozess‘ definiert: Medien bei intermedialen Verfahren können „als Formen in den Formen anderer Medien beobachtbar“⁷⁷ sein. Weiter konkretisiert er: „Intermedialität als Verfahren‘ ist daher als eine bestimmte Figur(ation) medialer Formprozesse zu beschreiben, nämlich als Wiederholung oder Wiedereinschreibung eines Mediums als Form in die Form eines (anderen) Mediums, wo das Verfahren der Intermedialität ‚figuriert‘, also anschaulich wird und ‚reflexiv‘ auf sich selbst als Verfahren verweist.“⁷⁸

Paechs pragmatische Erarbeitung der Intermedialität erlaubt es, diese als dynamischen Darstellungsprozess der medialen Reflexionen zu erfassen, womit das intermediale Verfahren in der medialen Praxis allgegenwärtig ist. Auch bei Paech wird die Differenzqualität unterschiedlicher Medien in verschiedenen Formen in den Vordergrund gerückt.

Die in den letzten Jahrzehnten entwickelten Intermedialitätstheorien haben ihre Wirkungen als neues Forschungsparadigma bereits bewiesen. Rajewsky z. B. kristallisiert einen Unterschied zwischen *interart studies* und Intermedialitätsforschung heraus, wobei die Anwendungsbereiche der Letzteren nicht auf hohe Künste, ebenso nicht auf neue Medien eingeschränkt werden. Die drei oben genannten Parameter spielen eine gleichwertige Rolle in den Forschungen zu Intermedialität und ermöglichen es, dass Intermedialität umfangsgenug als *umbrella term* (Oberbegriff) verwendet werden kann.⁷⁹

⁷⁵ Paech, Joachim: Intermedialität als Methode und Verfahren, in: Jürgen E. Müller (Hrsg.): *Media Encounters and Media Theorie*, Münster 2008, S. 57–85, hier S. 59. Vgl. auch Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995.

⁷⁶ Luhmann 1995, S. 168.

⁷⁷ Paech 2008, S. 57.

⁷⁸ Ebd., S. 60.

⁷⁹ Vgl. Rajewsky 2002, S. 6 und 10.

2.1.2. Intermedialitätsdifferenzierungen: Irina O. Rajewsky

Die Intermedialitätsforschung Rajewskys als ein Standardmodell zielt vor allem auf eine methodisch-typologische Darstellung der Intermedialität in Anlehnung an Intertextualitätstheorie ab. Mit ihren Typologisierungen können die intermedialen Forschungspraktiken, besonders in der Literaturwissenschaft, besser realisiert werden. Zunächst werden ihre Differenzierungen mithilfe der Typologie Werner Wolfs sowie im Vergleich zu anderen Typologiebildungen elaboriert.

Rajewsky unterscheidet zwischen ‚Intramedialität‘, ‚Intermedialität‘ und ‚Transmedialität‘. Erstere ist ein Phänomen, das sich nur auf ein Medium bezieht, wie die Intertextualität, die nur auf Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Schrifttexten ausgerichtet ist. ‚Intermedialität‘ im Sinne eines weitgefassten Intermedialitätsbegriffs bezeichnet „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“.⁸⁰ Mit der ‚Transmedialität‘ schließlich werden medienunspezifische und -neutrale Phänomene gefasst; diese können in verschiedenen Medien vorkommen, ohne eine Betonung des Ursprungsmediums, z. B. die Parodie in der Literatur oder im Film oder die Narrativitätsversuche in verschiedenen Medien. Bezüglich dieser Abgrenzung finden viele Diskussionen statt, welche die Beziehung zwischen Intertextualität als Intramedialitätsphänomen und Intermedialität selbst betreffen. Dabei spielt die Intertextualität bei der Intermedialitätsanalyse als Basis sowie Vorbild eine bedeutende Rolle, da sich Theoretiker*innen bereits zu Beginn der 1980er Jahre um die Parallelisierung des Intertextualitäts- und Intermedialitätsbegriffs bemüht haben.⁸¹ Verschiedene intertextuelle Studien von Michail Bachtin, Julia Kristeva, Gérard Genette usw. können als Basis und Ausgangspunkt von intermedialer Forschung betrachtet werden, insbesondere bei einer Systematik intermedialer Bezüge wie Rajewskys Taxonomie.⁸²

⁸⁰ Ebd., S. 14.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 45.

⁸² Vgl. ebd., S. 43–77.

Außer der Differenzierung zwischen Intra-, Inter- und Transmedialität hat Rajewsky eine nur die Intermedialität betreffende grundlegende Unterscheidungsmöglichkeit beschrieben, mit der einzelne Phänomene präzise analysierbar sind und eine einheitliche Theorie gebildet werden kann. Die Intermedialität wird ihr zufolge in drei Phänomene unterteilt, nämlich ‚Medienwechsel‘, ‚Medienkombination‘ und ‚intermediale Bezüge‘. Ein Medienwechsel ist ein Inhaltswechsel von einem Medium zu einem anderen, unterschiedlichen Medium, wobei nur das letzte Medium erfahrbar ist, wie im Falle der Literaturverfilmung. Medienkombination geschieht zwischen mindestens zwei als distinkt wahrgenommenen Medien und enthält statt einer inhaltlichen Transposition eine Kombination wie bei einem Fotoroman oder wie bei Rajewskys Beispielen der Klangkunst oder des Films. Bei der Medienkombination sind zwei Punkte besonders zu beachten. Erstens, wie Rajewsky bei ihrer (Einzel-)Mediumsdefinition erklärt, wie mittels Medienkombinationspraktiken die Vorstellung eines einzelnen Mediums oder einer einzelnen Kunstform revidiert bzw. neu gebildet werden kann.⁸³ Die Klangkunst z. B. war am Anfang ein Versuch der Verschmelzung bereits etablierter Kunstgrenzen, wurde danach aber als eine festgelegte Kunstform angesehen: Die Medienkombination kann zur „Herausbildung eigenständiger Kunst- oder Mediengattungen führen [...], bei denen dann die plurimediale Grundstruktur zu einem Spezifikum des neu entstandenen (Einzel-)Mediums wird.“⁸⁴ Der zweite Beachtungspunkt liegt in der Unterscheidung von Intermedialität (Rajewsky) und *intermedia* (Higgins). Während Filme als Kombination von Ton, Bild und Schrift laut Rajewskys Differenzierungen intermedial sind, erklärt z. B. Yvonne Spielmann in ihrem Beitrag unter Rekurs auf Dick Higgins’ Definition, dass Filme an sich nicht intermedial sind.⁸⁵ Da *intermedia* als Fusion und *mixed media* als Nebeneinander unterschiedlich wirken können, wird Film mit „gleichzeitige[m] Auftreten verschiedener Kunstformen im Rahmen eines Integralmediums“⁸⁶ von Spielmann nur als multimedial im engeren

⁸³ Vgl. Rajewsky 2010, S. 44.

⁸⁴ Rajewsky 2002, S. 15.

⁸⁵ Vgl. Spielmann, Yvonne: Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität, in: Heinz-B., Heller u. a. (Hrsg.): Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft, Marburg 2000, S. 57–68, hier S. 61.

⁸⁶ Ebd., S. 60.

Sinne betrachtet. Dagegen umfasst das Medienkombinationskonzept Rajewskys schon ein bloßes Nebeneinander und ein enges Zusammenspiel verschiedener Medien, wobei sie erklärt:

Medien, die über eine plurimediale Grundstruktur und verschiedenste Kommunikationskanäle verfügen, sind *per se* als im weiteren Sinne intermediale zu bezeichnen, da sie unterschiedliche mediale Systeme miteinander kombinieren, die mit den ihnen jeweils eigenen Mitteln zur Bedeutungskonstitution des entstehenden Produkts beitragen.⁸⁷

Diese Kategorisierungen lassen gerade unterschiedliche intermediale Erkenntnisse und Forschungsstrategien in den Vordergrund rücken. Letztlich versteht Rajewsky unter intermedialen Bezügen:

Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (=Einzelreferenz) oder das semiotische System (=Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eignen Mitteln; nur letzteres ist materiell präsent.⁸⁸

Häufig wird die filmische Schreibweise als Beispiel genommen, woraus auch der Als-ob-Charakter entsteht, der laut Rajewsky auf eine intermediale Systemreferenz zurückzuführen ist.⁸⁹ Es gibt gleichzeitig intramediale Bezüge, die Einzel- und Systemreferenz enthalten und wie erwähnt als Vorbild der intermedialen Bezüge dienen. Beachtenswerter Weise finden bei Rajewskys Differenzierung oftmals Überschreitungen statt; z. B. kann das Literarische bei einer Literaturverfilmung als Medienwechsel in Form von intermedialen Bezügen im Film auftreten. Dabei setzt Rajewsky als weitere Begriffserklärung für solche Überschneidungen, dass, wenn Intermedialität z. B. bei Literaturverfilmung als genetisch oder als kommunikativ-semiotisch angesehen wird, dergestalt bei einem Rückbezug des Films auf die Literatur zu fragen ist: „Ob das ‚Mitlesen‘ der literarischen Vorlage allein auf die Bekanntheit eines (in diesem Fall filmisch umgesetzten) Stoffes und die Text-Kompetenz des Publikums zurückzuführen ist, oder aber auf die spezifische Verfaßtheit des Films selbst.“⁹⁰ Mit generischer Konzeptualisierung wird statt intermedialer Bezüge ein Medienwechselverfahren in den Vordergrund gerückt, da kein markierter Rückbezug des Films auf die Textvorlage zur Verfügung steht und die Verbindung eher

⁸⁷ Rajewsky 2002, S. 176.

⁸⁸ Ebd., S. 76.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 70.

⁹⁰ Ebd., S. 63.

werkgenetisch oder rezeptionsseitig herausgebildet wird; dagegen können von kommunikativ-semiotischer Perspektive aus bei der Literaturverfilmung Bezüge auf den Text im Sinne einer Bedeutungskonstitution im Filmprodukt erstellt werden.⁹¹ Mittlerweile ist es deutlich, dass bei verschiedenen intermedialen Praktiken die Lesekompetenz sowie das Vorwissen der Rezipierenden für das Verständnis eines entsprechenden Werkes relevant sind.

Die verschiedenen Verständnisse von *intermedia* und *mixed media* bzw. von *intermedia* und Intermedialität können durch Wolfs Typologie, hier vor allem als Ergänzung von Rajewskys Modell, näher zusammengestellt werden. Wolfs Unterscheidung beginnt mit der Abgrenzung von Inter- und Intramedialität. In den Rezensionen von Rajewskys Typologie tritt Kritik auf, dass sie Intertextualität als Beispiel der Intramedialität bestimmt, obwohl sich ein Romanbezug auf die Zeitung z. B. mit engerer Medialitätsvorstellung von Texten nicht als intramedial bezeichnen lässt.⁹² Darum erläutert Wolf: „Die Entscheidung, ob man z. B. bei Beziehungen zwischen Roman und Drama von Intermedialität oder Intertextualität ausgehen soll, wird man, so meine ich, vom jeweiligen Erkenntnisinteresse abhängig machen müssen.“⁹³ Während die semiotische Dimension der Intermedialitätsdefinitionen eine bedeutende Rolle spielt, legt Wolf die Mängel einer Fokussierung auf Zeichenkomplexe offen – bei dieser wird keine besondere Rücksicht auf die Produktions- und Rezeptionsseite genommen.⁹⁴

Weiter setzt Wolf eine Aufspaltung von werkübergreifender und werkinterner Intermedialität als Basisdifferenzierung. Bei werkübergreifenden Phänomenen sind unterschiedliche beteiligte Medien zu präsentieren, zu denen die ‚Transmedialität‘ und die ‚intermediale Transposition‘ als Unterformen gehören; die Bedeutung des interpretatorischen Blickwinkels wird dabei betont. Das werkinterne Phänomen ist analog zum Intertextualitätskonzept und beschreibt „eine *innerhalb* eines Werks oder Zeichenkomplexes nachweisbare Einbeziehung von mehr als einem Medium, die zu Art und Inhalt der

⁹¹ Vgl. ebd., S. 64–65.

⁹² Vgl. Isekenmeier, Guido; Böhn, Andres; Schrey, Dominik: Intertextualität und Intermedialität. Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analyse, Berlin 2021, S. 99–100.

⁹³ Wolf 2002a, S. 166.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 167–168.

Bedeutungsgenerierung beiträgt.⁹⁵ Zwei Unterformen davon sind ‚intermediale Referenz‘ und ‚Plurimedialität‘. Hinsichtlich der Definition ist Plurimedialität mit Rajewskys Medienkombination vergleichbar, allerdings schildert Wolf mit verschiedenen Intensitäten zwei Arten der Plurimedialität, nämlich Medienmischung oder -verschmelzung als Hybridform, z. B. Film, sowie Medienkombination (im engeren Sinne) als ein Nebeneinander, z. B. im Fotoroman. Während bei der Medienkombination die beteiligten Medien klar voneinander getrennt werden können, wird durch Medienmischung bereits eine neue (Einzel-)Mediumsvorstellung herausgebildet. Schließlich ist die mit Rajewskys intermedialen Bezügen vergleichbare intermediale Referenz zu nennen, bei der nur ein Medium bzw. ein Signifikantensystem präsent ist. Die Definitionen der verschiedenen Formen bei Wolf sind ähnlich wie bei Rajewskys Differenzierungen, bieten allerdings andere Perspektivierungen an. Beide Typologien besitzen vor allem in Bezug auf literarische intermediale Praktiken Gültigkeit; Wolfs werkseitige und -externe Ansicht können Rajewskys Theorie ergänzen. Die folgende Tabelle⁹⁶ zeigt eine Kombination der beiden Typologien auf:

Intermedialität					
Werkübergreifend (Wolf)		Werkintern (Wolf)			
Transmedialität (Wolf)/Transmedialität (Rajewsky: als getrenntes Phänomen im Vergleich zur Intermedialität)	Intermediale Transposition (Wolf)/Medienwechsel (Rajewsky)	Plurimedialität (Wolf)/Medienkombination (Rajewsky)		Intermediale Referenz (Wolf)/Intermediale Bezüge (Rajewsky)	
		Medienmischung (Wolf) als Verschmelzung	Medienkombination (Wolf) als Nebeneinander	Intermediale Einzelreferenz (Wolf/Rajewsky)	Intermediale Systemreferenz (Wolf/Rajewsky)
				Zwei Formen (Wolf) Implizite Referenz als Imitation Explizite Referenz als Thematisierung	

Die intermedialen Bezüge stellen einen Schwerpunkt von Rajewskys Arbeit dar und sind zugleich relevant für die Beispielanalysen in dieser Arbeit. Diese Kategorie wird in

⁹⁵ Ebd., S. 172.

⁹⁶ Tabelle 1: Vgl. Wolf 2002a, S. 178 und Rajewsky 2002, S. 19.

der Literaturforschung vielfach diskutiert. Vor allem zwischen Literatur und Film kam es insbesondere in den 1960er bis 1980er Jahren zur Interaktion, wofür Begriffe wie filmische Schreibweise verwendet werden. Auch Rajewskys Forschung zu intermedialen Bezügen findet hauptsächlich im Umgang mit Literatur und Film statt, vor allem bei ihren Kategorisierungen der intermedialen Bezüge; die entsprechenden Beispiele werden meist vom Standpunkt der Literatur aus analysiert. Wie die Definition oben dargestellt hat, nimmt ein Medium (das kontaktnehmende) bei intermedialen Bezügen auf eigene Weise Bezug auf ein anderes Medium (das kontaktgebende), wobei nur Ersteres materiell präsent ist. Das bedeutet, dass es sich bei den intermedialen Bezügen um werkinterne Verfahren handelt und ein kommunikativ-semiotischer Begriff im Fokus steht. Dabei sind solche Bezugnahmen von intramedialen unterschieden: Wenn es z. B. in der Literatur eine Bezugnahme auf das Fernsehen gibt, taucht natürlich das spezifische semiotische System Fernsehen nicht auf – solche Bezüge können nur mittels Textzeichen gelingen, wobei stets ein *intermedial gap* als „eine unüberbrückbare mediale Differenz“⁹⁷ zwischen verschiedenen beteiligten Medien erzeugt wird.

Die Schwierigkeiten bei der Analyse intermedialer Bezüge lassen sich deutlich erkennen. An erster Stelle steht das Problem der Historizität der Medien. Um die Bezüge im kontaktnehmenden Medium auf das andere Medium zu identifizieren, könnte man mithilfe der Spezifität des Referenzmediums die Unterscheidung in den Ausdrucksformen des kontaktnehmenden Mediums ermitteln. Allerdings befindet sich die Medienspezifik selbst stets in einem historischen Wandel, wie Hickethiers Mediendefinition zeigt: Medien sind als „Instrumente gesellschaftlicher Vermittlung nur im Kontext der Gesellschaft zu definieren und verändern sich historisch.“⁹⁸ Das heißt, wenn in einem kontaktnehmenden Medium eine Bezugnahme auf ein anderes Medium geschaffen werden soll, sind Merkmale des kontaktgebenden Mediums nicht unveränderbar; andererseits befindet sich die menschliche Wahrnehmung der Ästhetik stets unter dem Einfluss historischer und kognitiver Entwicklungen, von denen sowohl Rezipierende als auch Produzierende

⁹⁷ Rajewsky 2002, S. 70.

⁹⁸ Hickethier, Knut: Das ‚Medium‘, die ‚Medien‘ und die Medienwissenschaft, in: Rainer Bohn, Eggo Müller, Rainer Ruppert: Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft, Berlin 1988, S. 51–74, hier S. 69.

geprägt werden können.⁹⁹ Daher sind die Spezifität des Referenzmediums, die Ausdrucksformen des kontaktnehmenden Mediums sowie die Rezeption historisch variabel. Das führt unmittelbar zu einem weiteren Problem: dem der Nachweisbarkeit der intermedialen Bezüge.¹⁰⁰ Hinzu kommt die Frage der Kausalkette, z. B. zwischen Literatur und Film – wenn sich in der Literatur neue Wahrnehmungsprinzipien bzw. Darstellungsstrategien ergeben; ob und inwiefern die Entwicklungen neuer Filmtechniken und -ästhetiken dies beeinflussen, bleibt aber schwierig zu beantworten. Solche Veränderung können auch von dem „durch großstädtische Zivilisation, [den] industriellen Produktionsprozeß, philosophische Erkenntnisse usf. bereits veränderten Apperzeptionsapparat des Menschen“¹⁰¹ geprägt werden. Die Vielschichtigkeit einer Wahrnehmungsumgestaltung könnte nicht durch eine einfache Kausalverbindung konkretisiert werden. Um diese zwei Fragen durch Analysepraktiken zu adressieren, ist die Markierung der intermedialen Bezüge von besonderer Relevanz. Dabei wird Rajewskys Typologie der intermedialen Bezüge, die verschiedene Grade der Intensität und Quantität solcher Bezüge kennzeichnen kann, wieder in den Vordergrund gerückt.

Intermediale Bezüge sind nach Rajewsky in zwei Kategorien unterteilt: die ‚intermediale Einzelreferenz‘ und die ‚intermediale Systemreferenz‘.¹⁰² Letztere, die auf das semiotische System des kontaktgebenden Mediums Bezug nimmt, bietet mehrere Möglichkeiten zur Kategorisierung. Es gibt zwei Typen der Systemreferenz, nämlich die ‚Systemerwähnung‘ und die ‚Systemkontamination‘. Bei Ersterer sind zwei Grundtypen zu betrachten. Eine davon ist die explizite Systemerwähnung, die sich in Analogie zum Phänomen der Intramedialität wie ‚Reden über‘ bzw. ‚Reflektieren‘ verhält.¹⁰³ Bei ihr wird das Bezugssystem ausdrücklich thematisiert oder deutlich benannt. Deutlichkeit spielt eine wesentliche Rolle bei diesen Referenzen, was als eine Markierung der intermedialen Bezüge und als Rezeptionslenkung dienen kann. Anders formuliert können solche Referenzen als Intermedialitätssignale betrachtet werden, die einen Hinweis auf weitere

⁹⁹ Vgl. Rajewsky 2002, S. 32–37.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 37–38.

¹⁰¹ Ebd., S. 37.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 76.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 79.

mögliche intermediale Referenzen geben.¹⁰⁴ Zu beachten ist, ob eine solche Erwähnung in der Literatur nur auf *histoire*- oder auf *discours*-Ebene formuliert wird, was in konkreten Analysen verschiedene Funktionen generieren kann. Bei diesem ersten Grundtypus handelt es sich auch um den einfachsten Fall der Systemreferenzen. Ein anderer ist die Systemerwähnung *qua* Transposition, die in drei Realitätsformen – Evokation, Imitieren bzw. Simulation und (Teil-)Reproduktion – unterteilt werden kann.¹⁰⁵

1. Eine evozierende Systemerwähnung wird oft in Form von Vergleichen verwirklicht und kann eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem Vergleichsobjekt und dem fremden Medium hervorrufen. Eine Beschreibung wie ‚er verhält sich wie ein Kung-Fu-Star aus einem Film‘ ist somit eine Evokation eines anderen Mediums. Sie ist durch einen Vergleich sprachlich evoziert und effiziert die filmische Wahrnehmung von Lesenden. Schließlich können sich solche Textstellen filmisch auswirken und dadurch eine „Filmhaftigkeit“¹⁰⁶ realisieren. Die evozierende Systemerwähnung kann zugleich explizite Systemerwähnungen enthalten – zusammen wirken die beiden als Markierung eines intermedialen Verfahrens.

2. Die zweite Systemerwähnung ist die simulierende, die diskursiv und unter Verwendung einer Thematisierung bestimmter Elemente des fremden Mediums hergestellt wird. So kann z. B. durch eine sprachliche Imitation der filmischen Spezifik eine filmbezogene Illusion mithilfe der verbalen Sprache hervorgerufen werden. Anschließend ist bei einer solchen Systemerwähnung die Mikroform des referierten Mediums sprachlich simuliert, was auf die Makroform des Fremdmediums hinweist.

3. Die dritte Möglichkeit einer Systemerwähnung ist die (teil-)reproduzierende. Die Grundlage für eine Reproduktion ist, dass die medialen Differenzen zwischen beiden Medien anhand der reproduzierenden Komponenten keine wesentliche Rolle spielen, da eine Reproduktion der Fremdmedienspezifik wie die des Films in der Literatur unmöglich ist.¹⁰⁷ Laut Rajewsky gibt es zwei Realisierungsmöglichkeiten einer (teil-)reprodu-

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 82–83.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 84.

¹⁰⁶ Ebd., S. 92.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 103.

zierenden Systemerwähnung: Entweder werden medienunspezifische Elemente/Strukturen, wie inhaltliche Aspekte eines Films in einem Roman, oder medial deckungsgleiche Elemente/Strukturen des fremden Mediums, wie sprachliche Kommentare bei plurimedialem Fernsehen in der Literatur, reproduziert.¹⁰⁸ Dabei sind die Unterschiede zwischen einer Imitation und einer Reproduktion klar geworden, da die medienspezifischen Elemente bei den simulierenden Verfahren im Vordergrund stehen. Rajewsky hat den Prozess für solche Verfahren wie folgt erklärt:

Rekurriert wird auf eine (oder mehrere) Mikroform(en) des jeweiligen Bezugssystems. Diese Mikroform ist aufgrund der medialen Differenz zwischen kontaktgebendem und kontaktnehmendem System nicht als solche reproduzierbar; sie läßt sich jedoch aufgrund ihrer spezifischen Verfaßtheit partiell reproduzieren, ist somit *teilreproduzierbar*. Indem nun ihre medienunspezifischen oder medial deckungsgleichen Bestandteile *reproduziert* werden, werden gleichzeitig deren medienspezifischen Korrelate *evoziert*. Dies wiederum bedeutet, daß die Mikroform als ganze *qua* fremdmedial bezogener Illusionsbildung *simuliert* wird.¹⁰⁹

Die (Teil-)Reproduktion des fremdmedialen Bestandteils führt zu einem medienspezifischen Korrelat und bewirkt deshalb eine Illusionsbildung. Letztere ist ein relevantes Merkmal der Systemerwähnung *qua* Transposition, die bei allen drei Untertypen in dem Bezugssystem zu beobachten ist. Sie zielt auf eine Ermöglichung der referierenden Medienerfahrung von Rezipierenden, z. B. können intermediale Bezüge auf Film in der Literatur die Filmerfahrungen der Lesenden evozieren und schließlich können solche Bezugsstelle filmisch wirken. Während bei Evokation und Simulation eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den beteiligten Medien entweder suggeriert oder simuliert wird, die als Basis der fremdmedial bezogenen Illusionsbildung gilt, wird bei der (Teil-)Reproduktion die medienspezifische Qualität erst durch (Teil-)Reproduktion einer Fremdmedien-Unspezifik evoziert und dann eine Illusion generiert.

Eine intermediale Systemerwähnung kommt am häufigsten bei der Analyse literarischer Texte vor, da die explizite Erwähnung als Intermedialitätssignal fungiert und die Systemerwähnung *qua* Transposition bei fremdmedial bezogener Illusionsbildung funktioniert. Die Gemeinsamkeit der verschiedenen Typen von Systemerwähnung liegt im

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 103–113.

¹⁰⁹ Ebd., S. 113.

Wort ‚Erwähnung‘, weil sich solche Verfahren stets punktuell in Texten finden; so werden auch ihre Funktionen wie Illusionsbildung punktuell ausgeübt. Rajewsky hat im Vergleich dazu eine zweite Möglichkeit der intermedialen Systemreferenzen angeboten, nämlich die ‚Systemkontamination‘, die kontinuierlich Bezug auf ein anderes Mediensystem nimmt. Genauer betrachtet implizieren solche Verfahren in Analogie zur intramedialen Systemaktualisierung „[...] überdies die Einhaltung und Applikation der damit einhergehenden präskriptiven und restriktiven Regeln des Bezugssystems und damit zugleich die Einhaltung einer altermedial gebundenen Mediumsadäquatheit“.¹¹⁰ Allerdings kann durch den *intermedial gap* eine Systemaktualisierung wie bei der Intramedialität hier nicht geschehen, weshalb Rajewsky die Bezeichnung ‚Kontamination‘ verwendet. Als Beispiel kann die ‚Musikalisierung der Literatur‘ genannt werden, die dem ersten Typ einer Systemkontamination entspricht, nämlich der ‚Systemkontamination *qua* Translation‘. Bei diesen Phänomenen werden die medienspezifischen Aspekte des Bezugssystems in den Vordergrund gerückt und es wird eine Annäherung des kontaktnehmenden Systems an medienspezifische Aspekte des anderen Systems ermöglicht, während sich die ‚teilaktualisierende Systemkontamination‘ als Sonderfall auf medienunspezifische bzw. medial deckungsgleiche Komponenten des kontaktnehmenden Mediums konzentriert und solche Komponenten durchgehend umsetzt.¹¹¹ Zusammen mit der Systemerwähnung bilden diese zwei Systemkontaminationsverfahren alle Typen der intermedialen Systemreferenzen. Rajewsky akzentuiert bei ihren Kategorisierungen mehrmals, dass die Illusionsbildung dem Erfahrungshorizont der Lesenden bei intermedialen Bezügen besonders Rechnung trägt und eine Markierung bzw. Rezeptionslenkung als Voraussetzung solcher Wirkungen dient.

Die intermediale Einzelreferenz ist ein anderer Grundtypus von intermedialen Bezügen. Sie bezeichnet die Bezugnahme auf ein bestimmtes fiktionales oder nichtfiktionales Produkt. Bei solchen Referenzen entsteht die Möglichkeit, dass die Medienspezifik des Bezugsobjekts nicht betont wird, sondern z. B. die *histoire* des Produkts. In diesem

¹¹⁰ Ebd., S. 118.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 118–145.

Fall ist „eine einzelreferentielle Dimension“¹¹² hergestellt. Auch können in der Ähnlichkeit der Systemerwähnung entweder bestimmte medial deckungsgleiche Elemente, wie der Text eines Liedes, reproduziert werden oder es kann ein ‚Reden über‘ geschaffen werden. Dieses ‚Reden über‘ entspricht einer explizierten oder evozierenden Systemerwähnung, die sich durch eine direkte Thematisierung oder ein evozierendes ‚Reden über‘ unterscheiden. Dabei entsteht die „systemreferentielle Dimension“¹¹³, dass bei solchen Einzelreferenzen das Bezugssystem bzw. die Eigenschaften dieses Fremdsystems in den Vordergrund gerückt werden.

Intermediale Bezüge							
Einzelreferenz		Systemreferenz					
Einzelreferentielle Dimension	Systemreferentielle Dimension	Systemerwähnung			Systemkontamination		
		Explizite Systemerwähnung	Systemerwähnung <i>qua</i> Transposition			Systemkontamination <i>qua</i> Translation	Teilaktualisierende
			evozierende	simulierende	(teil-)reproduzierende		

Die Differenzierungen der intermedialen Bezüge Rajewskys, die auch für die konkrete Textanalyse relevant sind, werden in der oben gezeigten Tabelle¹¹⁴ verdeutlicht. Eine wiederkehrende Akzentuierung bei allen Formen sowie Unterformen der intermedialen Differenzierungen liegt auf der Mediendifferenz oder der Differenzqualität verschiedener Medien. Schon bei der Intermedialitätsdefinition – Phänomene der Grenzüberschreitung von mindestens zwei konventionell als distinkt angesehener Medien – wird auf eine Differenzstruktur abgehoben. Paradoxaerweise wird zu Beginn der

¹¹² Ebd., S. 150.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Tabelle 2: Vgl. ebd., S. 157.

Intermedialitätsforschung dieses Paradigma als Überwindung eines solchen isolierten Medienkonzeptes betrachtet.¹¹⁵ Indes elaboriert Jörg Robert:

Das Reflexionspotenzial der Intermedialität liegt in dieser Spannung zwischen Mono- und Plurimedialität, Differenzierung und Hybridität. Intermedialität ist ein dynamisch-dialektisches Geschehen – in produktions- wie rezeptionsästhetischer Hinsicht. Auf der Ebene der Produktion bedarf es eines Willens zur Intermedialität, auf der Seite der Rezipienten einer gedanklichen Doppelbewegung zwischen Distinktion und Fusion.¹¹⁶

Dieses dynamische Spannungsverhältnis von Differenz und Zusammenwirkung wird in der Textanalyse stets diskutiert, z. B. auf welche Weise bei Medienkombinationsverfahren zwei materiell präsente Medien mit verschiedenen semiotischen Systemen in einem Medienprodukt konkurrieren oder zusammenarbeiten oder wie die literarischen Bezüge auf andere Medien eine Differenz- oder Ähnlichkeitsbeziehung konstituieren: Die Analysepraktiken bewegen sich stets zwischen Diskrepanz und Verschmelzung, zwischen Rezeptions- und Produktionsseite.

Rajewskys Forschung bietet eine systematische Theoriebasis für die Intermedialitätsforschung, hier vor allem für die literaturzentrierte Intermedialitätsforschung, mit der mögliche Kategorisierungen für konkrete Textanalysen etabliert werden. Ihre Fokussierung auf Literatur und Film sowie intermediale Bezüge zeigt zugleich eine Grenze ihrer Arbeit. Ob ihre Typologie für andere Medien oder Künste gilt oder inwiefern weitere Differenzierungen wie bei digitalen Medien notwendig sind, bleibt unbeantwortet. Bei den Beispielanalysen gibt es wie erwähnt häufig Überschreitungen verschiedener Phänomene. Trotzdem sind ihre Differenzierungen als Basiskategorisierung für die werkinterne Fokussierung der fünf Generationenromane dieser Arbeit geeignet – erst mit dieser Basis kann die Funktionsanalyse der Gedächtnisbildung gelingen.

¹¹⁵ Vgl. Robert 2014, S. 75–76.

¹¹⁶ Ebd., S. 76.

2.1.3. Ist Intermedialität noch ‚in‘? – Erkenntnisinteresse und Forschungsstrategien

Die von Paech propagierte Popularität der Intermedialität – „Intermedialität ist ‚in‘“¹¹⁷ – wird von Werner Wolfs „*intermedial turn*“¹¹⁸ weitergeführt. Trotzdem wird diese Popularität in der Gegenwart infrage gestellt: Ist Intermedialität noch ‚in‘? Vor allem mit den digitalen Medien scheint die Gültigkeit der Intermedialität mit Differenzakzentuierung an Relevanz zu verlieren, da die einheitliche Datenverarbeitungstechnik digitaler Medien auf eine Verschmelzung der Mediengrenzen bzw. -differenzen hinweist, wie Friedrich Kittler es in den 1980er Jahren gedeutet hat: „In der allgemeinen Digitalisierung von Nachrichten und Kanälen verschwinden die Unterschiede zwischen einzelnen Medien“, Ton, Bild, Text werden nur als „Oberflächeneffekt“ präsentiert.¹¹⁹ Allerdings schreiben Joachim Paech und Jens Schröter in *Intermedialität. Digital/Analog*: „Die These, alle bisherigen Medien würden im ‚Universalmedium‘ irgendwie ‚verschmelzen‘, ist zu vage“.¹²⁰ Mit ihrer Unterscheidung zwischen analogen und digitalen Medien tritt eine digitale Intermedialität auf. Schröter arbeitet gerade aus medienwissenschaftlicher Sicht seit Langem mit Intermedialität im digitalen Zeitalter.¹²¹

Wenn es eine solche digitale Perspektivierung gibt, scheint die Frage nach der Gültigkeit des Intermedialitätskonzepts nicht relevant zu sein. Allerdings, als die Intermedialitätsforschungen von Rajewsky und Wolf als literaturzentrierte Intermedialität betrachtet werden, stellt Wolf eine Dominanz der Literaturwissenschaft bzw. der Literaturwissenschaftler*innen im akademischen Diskurs der Intermedialität fest.¹²² Die Frage ‚Ist Intermedialität noch ‚in‘?‘ verweist *de facto* eher auf eine Modifikation, nämlich auf ‚Ist

¹¹⁷ Paech, Joachim 1998, S. 14.

¹¹⁸ Wolf, Werner: (Inter)mediality and the Study of Literature, in: *Comparative Literature and Culture* 13 (2011), <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/> [letzter Zugriff am 07.02.2021].

¹¹⁹ Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 7.

¹²⁰ Paech, Joachim; Schröter, Jens: *Intermedialität analog/digital – Ein Vorwort*, in: dies. (Hrsg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S. 9–14, hier S. 13.

¹²¹ Siehe: Schröter, Jens: *Intermedialität, Medienspezifik und die universelle Maschine*, in: Sybille Krämer (Hrsg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 385–411, sowie Schröter, Jens: *Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus*, in: Jens Schröter, Joachim Paech (Hrsg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S. 579–602.

¹²² Vgl. Wolf 2010, S. 254–255.

literaturzentrierte Intermedialität noch ‚in‘?‘ sowie auf ‚Ist Literatur noch ‚in‘?‘. Dabei tritt laut Wolf die Frage auf, ob literaturzentrierte Intermedialitätsforschung „Symptom einer wachsenden Geltungsschwäche der Literaturwissenschaft im Konzert akademischer Disziplinen“¹²³ sei; da Literatur in der neuen Medienkonkurrenz kein Privileg mehr besitze, bräuchten sowohl Literatur als Medium selbst als auch literarische Disziplinen Hilfe aus anderen Disziplinen für ihre „Modernisierung“¹²⁴. Wolf akzentuiert zwei Aspekte für das weitgehende literarische Dominanzverständnis in der Intermedialität: Einerseits ist die Medienspezifität der Literatur von Bedeutung, da sie mit dem sprachlichen System alle anderen Medien integrieren kann und daher für das Intermedialitätsgeschehen geeignet ist; andererseits will Wolf bei ‚literaturzentriert‘ allerdings nicht auf eine Überschätzung der Literaturwissenschaft abzielen, sondern eher auf einen Vorschlag für alle Literaturfachwissenden, dass Wissenschaftler*innen auch bei intermedialen Forschungen „zumindest mit einem Bein in ihrem Gebiet“¹²⁵ bleiben sollten.¹²⁶ Mit Wolfs Plädoyer möchte ich mein eigenes Erkenntnisinteresse explizieren. Die erweiterten und umfangreichen Forschungsschwerpunkte bzw. -perspektiven lassen sich insbesondere in der Intermedialitätsforschung erkennen, wenn auf die dargestellten drei Parameter, nämlich Zeichensystem, Medium und Kunst/Künste, rekurriert wird. Die in dieser Arbeit ausgewählte Theoriebasis, vor allem Rajewskys Typologie, resultiert aus den Forschungsstrategien, mit denen ich den Vergleich und die Analyse der Wechselwirkungen verschiedener Medien besser durchführen kann. Tatsächlich sind die intermedialen Analysenpraktiken von Anfang an bereits interdisziplinär oder intermedial, daher kommen in dieser Arbeit zugleich andere Intermedialitätsbegriffe, z. B. aus der Medienperspektive, zum Tragen.

¹²³ Ebd., S. 255.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Vgl. ebd.

2.2. Gedächtnistheorien

2.2.1. Was ist das kollektive Gedächtnis? Typologien und Modelle in den kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschungen

Eine Reihe unterschiedlicher Forschungsgebiete zeigt großes Interesse am Gedächtniskonzept, was eine Beschäftigung damit in interdisziplinärer Weise ermöglicht. In solchen Forschungen sind ‚Gedächtnis‘, ‚Erinnern‘, ‚Vergessen‘ und ‚Erinnerung‘ die am häufigsten verwendeten Begriffe, die zusammenwirken, in verschiedenen Kontexten aber auch unterschiedlich akzentuiert werden. Jan Assmann bietet eine grundlegende Definition für ‚Gedächtnis‘ und ‚Erinnerung‘ an: „Gedächtnis ist die Fähigkeit, Erlebtes und Gelerntes zu behalten, aber auch zu vergessen, um Neues aufnehmen zu können; Erinnerung ist demgegenüber der Akt, sich im Gedächtnis Gespeichertes bewusst zu machen.“¹²⁷ Ähnlich sieht es Astrid Erll, indem sie Erinnern und Vergessen als zwei Prozesse im Gedächtnis auffasst, das als Fähigkeit oder wandelbare Struktur betrachtet wird. Erinnerung ist dann das Ergebnis von Erinnern.¹²⁸ Bemerkenswert im Erinnerungsprozess sind die Merkmale des „Gegenwartsbezug[s] und konstruktive[n] Charakter[s]“¹²⁹. Erinnerungen, so Erll, die eng mit gegenwärtigen Bedürfnissen im Zusammenhang stehen, sind stets subjektive Rekonstruktionen und nicht eine Abbildung der Vergangenheit.¹³⁰ Diese Beobachtung bietet einen bedeutsamen Impuls für die Analyse der Erinnerungspraktiken in dieser Arbeit und wird in folgender Untersuchung auch bestätigt.

Bei Assmanns Definition fällt auf, dass er großen Wert auf die Interaktionsprozesse der Gedächtnisbildung legt. Die drei Dimensionen des Gedächtnisses, nämlich die neuropsychologische bzw. mentale, die soziale und die materiale bzw. kulturelle Dimension, verweisen laut Assmann auf die Rolle der Kollektivität:

¹²⁷ Assmann, Jan: Gedächtnis/Erinnerung, in: Helmut Reinalter, Peter J. Brenner (Hrsg.): Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriff – Disziplinen – Personen, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 233–238, hier S. 233.

¹²⁸ Vgl. Erll 2017, S. 6.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Vgl. ebd.

In allen drei Dimensionen geht es um das individuelle Gedächtnis in seiner neuromentalen, sozialen und kulturellen Prägung. Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses ist keine Metapher, weil er [...] auf Kontakt und Interaktion zwischen Innen und Außen, Gedächtnisträgern und Erinnerungsauslösern beruht.¹³¹

Diese Akzentuierung der Interaktionspraktiken in allen Dimensionen führt eine kollektive Dimension bzw. das Konzept des kollektiven Gedächtnisses ein, das in diesem Teilkapitel erläutert wird. Erll erklärt in einer positiven Stellungnahme in *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, dass der erinnerungskulturwissenschaftliche Versuch gewissermaßen die Heterogenität der Gedächtniskonzepte und -forschungen umfassen könne; dafür liegt in ihrer Einführung bereits eine Skizzierung des Begriffs vor: „Das ‚kollektive Gedächtnis‘ ist ein Oberbegriff für all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in kulturellen Kontexten zukommt.“¹³² Dieser Begriff als *umbrella term* lässt schließlich die in dieser Arbeit vorkommenden Erinnerungsdiskurse mit unterschiedlichen Verortungen in verschiedenen Generationen und Medien sichtbar werden.

Die Forschungsgeschichte des kollektiven Gedächtnisses beginnt mit Maurice Halbwachs' und Aby Warburgs Theorien Anfang des 20. Jahrhunderts, die eng mit der Geschichte der Kulturwissenschaft verbunden sind. Mit Halbwachs' soziologischen Studien und Warburgs kulturhistorischen Forschungen ist das kollektive Gedächtnis erstmals innerhalb der modernen Kulturtheorie systematisch analysiert worden.¹³³ Die Untersuchungen der beiden sind zugleich zu Grundlagen der heutigen Theorien geworden. Anders als das Konzept zeitgenössischer Theoretiker wie Sigmund Freud, bei dem die Erinnerung individuell betrachtet wird, wird die persönliche Erinnerung nach Halbwachs als kollektives Phänomen verstanden.¹³⁴ Halbwachs betont besonders die soziale Geprägtheit individueller Erinnerung, die Interaktion zwischen einem Individuum und den anderen wird mit der *mémoire collective* erfasst. Der soziale Rahmen fungiert als

¹³¹ Assmann 2011, S. 233.

¹³² Erll 2017, S. 5.

¹³³ Vgl. ebd., S. 11.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 12.

Bezugsrahmen für das individuelle Gedächtnis.¹³⁵ In *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* werden insbesondere Perspektivierungen für weitere kulturwissenschaftliche Forschungen angeboten. Dazu zählen „die Rekonstruktion der Vergangenheit“¹³⁶ beim Erinnern sowie seine Fallbeispiele für das Kollektivgedächtnis dreier Gruppen: Familie, religiöse Gruppe und gesellschaftliche Klasse.¹³⁷ Sein Blickwinkel gilt als Baustein und Inspiration für weitere Studien wie die von Aleida und Jan Assmann oder für Arbeiten über das Generationengedächtnis. Anders als Halbwachs' theoretische Studien konzentriert sich Warburg auf die materiale Dimension der Kultur und stellt mit seiner kunsthistorischen Arbeit das „europäische[] Bildgedächtnis“¹³⁸ dar. In den 1980er Jahren erfolgt eine Konjunktur bzw. Verbreitung der kulturellen Konzeptualisierung des Gedächtnisses, vor allem mit dem Begriff ‚Erinnerungsorte‘ (*Lieux de mémoire*) des französischen Historikers Pierre Nora. Sein Ausgangspunkt ist die Behauptung, dass die Erinnerungsbilder bestimmter Gruppe mit bestimmten Orten verknüpft und dadurch überliefert werden. Solche Orte können z. B. Gebäude oder Städte und im übertragenen Sinne Ereignisse, Persönlichkeiten usw. sein.¹³⁹ Mit seiner radikalen Trennung von Geschichte und Gedächtnis entwickelt sich die Konzeptualisierung der Erinnerungsorte als „Substitute des kollektiven Gedächtnisses“¹⁴⁰. Das Spektrum der Erinnerungsorte fasst Erll zusammen als „alle kulturellen Phänomene [...], die auf kollektiver Ebene bewusst oder unbewusst in Zusammenhang mit Vergangenheit oder nationaler Identität gebracht werden.“¹⁴¹ In den 1980er Jahren hat der von Aleida und Jan Assmann geprägte Begriff ‚das kulturelle Gedächtnis‘ Aufmerksamkeit erfahren. Im deutschsprachigen Raum sind ihre Forschungen vielfach diskutiert und wiederholt verwendet sowie weiterentwickelt worden. Im Folgenden wird zunächst ihre Typologie erläutert; darauf erfolgt mit Erlls

¹³⁵ Vgl. Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, übers. von Lutz Geldsetzer, 6. Aufl., Berlin/Neuwied 2019, S. 21

¹³⁶ Ebd., S. 125.

¹³⁷ Siehe Halbwachs 2019 in den Kapiteln 5, 6 und 7.

¹³⁸ Erll 2017, S. 16.

¹³⁹ Vgl. Erll 2017, S. 20 sowie Kroh, Jens; Lang, Anne-Katrin: Erinnerungsorte, in: Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2010, S. 184–188, hier S. 184.

¹⁴⁰ Kroh und Lang 2010, S. 185.

¹⁴¹ Erll 2017, S. 21.

systematischer Untersuchung der Erinnerungskulturen eine Annäherung an das kollektive Gedächtniskonzept, das für diese Arbeit anschlussfähig ist.

2.2.1.1. Erinnerungsmodi des kollektiven Gedächtnisses: Aleida und Jan Assmann

In diesem Teilkapitel werden zwei Differenzierungsmöglichkeiten im Rahmen des kollektiven Gedächtnisses erklärt: eine zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis sowie eine weitere Differenzierung zwischen Funktions- und Speichergedächtnis. Als Grundlage und Voraussetzung des Assmann'schen Konzepts gilt vor allem die strikte Trennung von zwei Modi des kollektiven Gedächtnisses, nämlich des kommunikativen und des kulturellen Gedächtnisses. Der erste Typ bestimmt das in der Alltagskommunikation konstituierte Gedächtnis und bezieht sich nur auf einen Zeithorizont von ca. 80 bis 100 Jahren (drei bis vier Generationen): „Es sind die Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt. Der typische Fall ist das Generationen-Gedächtnis.“¹⁴² Die Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses sind veränderlich bzw. instabil mit einer informellen Überlieferung.¹⁴³ Der zweite Typ ist demgegenüber ein Oppositionsbegriff. Im kulturellen Gedächtnis werden symbolträchtige mythische Ereignisse gespeichert, es ist „eine Sache institutionalisierter Mnemotechnik“¹⁴⁴. Solch ein Gedächtnis ist mit einer Zeitstruktur der „absoluten Vergangenheit einer mythischen Urzeit“¹⁴⁵ zu verstehen. Der Unterschied der beiden Systeme wird bereits in der jeweiligen Zeitstruktur deutlich. Zwischen der in den beiden Rahmen erinnerten Zeit gibt es deshalb eine Lücke. Hierfür verwendet Jan Assmann einen Begriff von Jan Vansina, nämlich *floating gap*.¹⁴⁶ Zum Verständnis des kollektiven Gedächtnisses beschreibt Assmann diese Polarisierung beider Register folgendermaßen:

¹⁴² Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992, S. 50.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 53.

¹⁴⁴ Ebd., S. 52.

¹⁴⁵ Assmann 1992. S. 56.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 48–49.

Der Polarität der kollektiven Erinnerung entspricht also in der Zeitdimension die Polarität zwischen Fest und Alltag, und in der Sozialdimension die Polarität zwischen einer wissenssoziologischen Elite, den Spezialisten des kulturellen Gedächtnisses, und der Allgemeinheit der Gruppe.¹⁴⁷

Mit dieser Unterscheidung werden einerseits die in den nachfolgenden Textanalysen vorkommenden alltäglichen Erinnerungspraktiken in den Generationen ermessbar; andererseits wird mit Weiterentwicklung und Rekonzeptualisierung vor allem des kulturellen Gedächtnisses eine erweiterte Verwendungssphäre in Bezug auf Kriegserinnerungsdiskurse zur Verfügung gestellt. Die Debatte um diese strikte Trennung bezieht sich zunächst auf die Zäsuren in der nahen Vergangenheit wie die beiden Weltkriege und den Holocaust. In der Praxis können solche Ereignisse, die sich nach den strikt durch die Zeitstruktur voneinander unterschiedenen zwei Systemen nur schwer definieren lassen, sich nur im *floating gap* befinden. Denn obwohl sie eine kulturelle Bedeutungskonstitution entfalten können, liegen sie nicht in der mythischen Urzeit – im Sinne von Assmanns Originalpolarisierung – und können daher nicht als Gegenstand des kulturellen Gedächtnisses bezeichnet werden.

Für diese Problematik versucht Erll mit einem anthropologisch-semiotischen Kulturkonzept eine Lösung zu finden. Kultur wird als ein dreidimensionales Phänomen (sozial, material und mental) definiert. Diese drei Dimensionen werden mit einer Semiotik-Vorstellung dynamisch verbunden, nämlich soziale Kultur als Zeichenbenutzer, materiale Kultur als Texte, mentale Kultur als Codes.¹⁴⁸ Unter Rekurs auf diese drei Dimensionen akzentuiert Erll die mentaldimensionale Kultur als Trennungsmöglichkeit für die Assmann'schen Modi, das heißt, die Art der Erinnerung an dieser Stelle spielt eine bedeutende Rolle.¹⁴⁹ Die Unterscheidung stützt sich auf die Option der Erinnerungsmodi: Mit fundierenden oder biografischen Modi kann ein Ereignis aus einer nahen Vergangenheit wie der Zweite Weltkrieg als Objekt des kommunikativen Gedächtnisses oder wegen seiner Bedeutung für große Erinnerungsgemeinschaften als Objekt des kulturellen Gedächtnisses gelten.¹⁵⁰ Deshalb führt Erll anstelle einer Zeitstruktur (das kommunikative

¹⁴⁷ Ebd., S. 55.

¹⁴⁸ Vgl. Posner, Roland; Schmauks, Dagmar: Kultursemiotik, in: Ansgar Nünning (Hrsg.) Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 5. Aufl., Stuttgart 2013, S. 423–424.

¹⁴⁹ Vgl. Erll 2017. S. 113.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 111.

Gedächtnis umfasst 80 bis 100 Jahre; das kulturelle geht zurück auf eine mythische Urzeit) ein Zeitbewusstsein ein. Dabei sind einmal die biographischen Erinnerungen im Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses mit einem ‚alltagsweltlichen Nahhorizont‘ gekennzeichnet und finden in der Lebenserfahrungswelt statt, während die fundierenden Erinnerungen zum ‚kulturellen Fernhorizont‘ gehören und die kollektive Identität sichern können.¹⁵¹ Die Art des Erinnerns und der Rezeption wird in diesem Sinne in den Vordergrund gerückt.

Außer dieser kulturtheoretischen Revision des Modells führt Erll einen kulturgeschichtlichen Gedanken ein. Die dem kommunikativen und kulturellen Gedächtnis innewohnenden Phänomene sind nicht isoliert, sondern befinden sich in einem Netz, in einer ‚synchronen Pluralität‘ und einer ‚diachronen Pluralität‘: Mit ‚synchroner Pluralität‘ wird die Koexistenz ‚unterschiedlicher kultureller, ethnischer oder religiöser Formationen‘¹⁵² für die Gestaltung des kulturellen Gedächtnisses in modernen Gesellschaften charakterisiert und eine Akzentuierung der Erinnerungsinteressen und -konkurrenzen gewährleistet; mit ‚diachroner Pluralität‘ werden die Veränderbarkeit und die Wandlungsprozesse des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses betont; die Frage, was und wie erinnert wird, wird stets von kommunikativen und kulturellen Gedächtnisträgern bearbeitet.¹⁵³ Die Pluralitätsvorstellung lässt vor allem die Korrelation von kommunikativen und kulturellen Gedächtnissen fruchtbar erscheinen; so erklärt Erll:

Dem kulturellen Gedächtnis entstammende Wissensbestände und Schemata können die Wahrnehmung und Erinnerung im Rahmen der lebensweltlichen kommunikativen Gedächtnisse leiten. Umgekehrt vermögen dem kommunikativen Gedächtnis entstammende Wissensbestände und Schemata – gerade im Falle ihrer Unvereinbarkeit mit dem kulturellen Gedächtnis – die verbindlichen und sinnstiftenden Vergangenheitsversionen einer Gesellschaft zu modifizieren.¹⁵⁴

Mit diesen Rekonzeptualisierungen erhalten die Erinnerungspraktiken in den Generationenromanen, die sich zugleich in kommunikativer und kultureller Dimension verorten lassen, mehrere Bedeutungsmöglichkeiten. Der Zweite Weltkrieg z. B., der mit kulturtheoretischer Umgestaltung als Gegenstand des kommunikativen und kulturellen

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 112.

¹⁵² Ebd., S. 115.

¹⁵³ Vgl. ebd.

¹⁵⁴ Ebd., S. 116.

Gedächtnisses gelten kann, kann einerseits in der lebensweltlichen und in der kulturellen Dimension unterschiedlich erinnert werden; andererseits kann das gegenseitige Hindurchschimmern der beiden Dimensionen in vielfältigen Erinnerungspraktiken gezeigt werden.

Eine weitere Unterscheidung für das kulturelle Gedächtnis der Assmann'schen Modelle beruht auf der Beziehung zwischen Geschichte und Gedächtnis. Theoretiker wie Halbwachs und Nora akzentuieren häufig die strenge Differenz zwischen beiden Konzepten. Halbwachs z. B. pointiert die Identitätsbildungsfunktion beim kollektiven Gedächtnis im Vergleich zur Geschichte. Pierre Nora verweist auf den Gegenwartsbezug des Gedächtnisses, dabei ist die Geschichte nach seiner Auffassung aber „eine Repräsentation der Vergangenheit“¹⁵⁵. Es gibt allerdings auch Gleichsetzungen von Geschichte und Gedächtnis in den Forschungen. Um die Beziehung zwischen beiden besser zu verstehen, operieren Jan und Aleida Assmann mit zwei Erinnerungsmodi, dem Funktions- und dem Speichergedächtnis. So erklärt Aleida Assmann in *Erinnerungsräume*:

Das bewohnte Gedächtnis wollen wir das *Funktionsgedächtnis* nennen. Seine wichtigsten Merkmale sind Gruppenbezug, Selektivität, Wertbindung und Zukunftsorientierung. Die historischen Wissenschaften sind demgegenüber ein Gedächtnis zweiter Ordnung, ein Gedächtnis der Gedächtnisse, das in sich aufnimmt, was seinen vitalen Bezug zur Gegenwart verloren hat. Dieses Gedächtnis der Gedächtnisse schlage ich vor, *Speichergedächtnis* zu nennen.¹⁵⁶

Das Funktionsgedächtnis für Sinnkonstitution und Identitätsbildung als Vordergrund einerseits und das Speichergedächtnis als Möglichkeitsreservoir als Hintergrund andererseits generieren zusammen eine perspektivische statt einer dualistischen Vorstellung für die Geschichte-Gedächtnis-Konzeptualisierung. Die Dynamik – „[s]o wie das Speichergedächtnis das Funktionsgedächtnis verifizieren, stützen oder korrigieren kann, kann das Funktionsgedächtnis das Speichergedächtnis orientieren und motivieren“¹⁵⁷ – macht es deutlich, dass die Geschichte und das Gedächtnis keine Gegenbegriffe bilden sollen. Außerdem wird durch dieses Modell gerade das Spannungsverhältnis zwischen Erinnern und

¹⁵⁵ Nora, Pierre: zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990, S. 13. Für die Skizzierung der Unterschiede zwischen Geschichte und Gedächtnis von verschiedenen Theoretikern siehe auch Aleida, Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, 5. durchgesehene Aufl., München 2010, S. 130–133.

¹⁵⁶ Assmann 2010, S. 134.

¹⁵⁷ Ebd., S. 142.

Vergessen auf kultureller Ebene veranschaulicht. Das kulturelle Gedächtniskonzept lässt sich mit diesen beiden Erinnerungsmodi tiefgehend entfalten.

2.2.1.2. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen:

Astrid Erll

Das kollektive Gedächtnis als ein Ober- bzw. Sammelbegriff wird in erster Linie im kultursemiotischen Modell der Erinnerungskulturen begreifbar. Dabei fasst Astrid Erll in ihrem Handbuch die zentralen Kategorien und Theorien für das kollektive Gedächtnis und für Erinnerungskulturen zusammen und entwirft ein „heuristisches Modell“¹⁵⁸ für weitere Untersuchungen. Als Basis dieses Modells führt sie zwei Bezugspraktiken von Kultur und Gedächtnis ein: erstens ‚Gedächtnis als Kulturphänomen‘ für eine Gedächtnismetonymie-Verwendungsart, zweitens ‚Kultur als Gedächtnisphänomen‘ für eine Gedächtnismetapher-Verwendungsart.¹⁵⁹ Um die Beziehung zwischen Kultur und Gedächtnis genauer zu behandeln, stellt Erll eine Differenzierung des Soziologen Jeffrey Olick voran. Die zwei Beziehungsstränge werden mit *collected memory* und *collective memory* (im engeren Sinne) gefasst. Während *collected memory* unter ‚Gedächtnis als Kulturphänomen‘ als das sozial und kulturell beeinflusste individuelle Gedächtnis definiert wird, umfasst *collective memory* (im engeren Sinne) das mediatisierte und institutionalisierte Gedächtnis, das sich auf die soziale und kulturelle Gemeinschaft bezieht, im Sinne der ‚Kultur als Gedächtnisphänomen‘.¹⁶⁰ Mit diesen beiden Definitionen sind die individuelle und die kollektive Dimension unter dem kollektiven Gedächtnis als Dachbegriff gruppierbar. Beide Teile wirken auf das jeweils andere und bilden zusammen ein reziprokes Verhältnis: *collected memory* mit „individuelle[r] Aktualisierung“ und *collective memory* mit „kulturspezifische[n] Schemata“ interagieren miteinander.¹⁶¹

Das *collective memory* als Speicher oder Vorrat ist als solches nicht beobachtbar und muss mithilfe von Erinnerungsakten als Aktivierung dieses Vorrats verwirklicht

¹⁵⁸ Erll 2017, S. 93.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 94.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 94–95.

¹⁶¹ Ebd., S. 96.

werden.¹⁶² Solche geforderten Akte der kollektiven Erinnerung für das Erkennen einiger Aspekte des *collective memory* können z. B. ein Gespräch in einer Familie oder eine wissenschaftliche Studie zu bestimmten historischen Ereignissen sein. Jedoch erfordern kollektive Erinnerungsakte stets die Teilnahme von Individuen; es muss also zugleich eine solche individuelle Aktualisierung (*collected memory*) ablaufen: „Ohne **individuelle Aktualisierungen** (*collected memory*) gehen die medial gestützten kollektiven Erinnerungsakte ins Leere“.¹⁶³ Dieser Prozess im Gesamten wird durch Erll als Modell der Erinnerungskulturen dargestellt:

Erinnerungskulturen sind die historisch und kulturell variablen Ausprägungen von kollektivem Gedächtnis. [...] Erinnerungskulturen weisen eine Vielzahl koexistenter, häufig konkurrierender kollektiver Gedächtnisse auf. [...] [Dabei] verweist der Begriff ‚Erinnerungskulturen‘ (statt ‚Gedächtniskulturen‘) darauf, dass das wissenschaftliche Konstrukt ‚kollektives Gedächtnis‘ erst durch seine Aktualisierung in einzelnen Akten kollektiver Erinnerung tatsächlich beobachtbar und kulturwissenschaftlich analysierbar wird.¹⁶⁴

Bei den Erinnerungskulturen spielt, parallel zur Kultur als dreidimensionales Phänomen, ebenso die Dreidimensionalität eine bedeutende Rolle. Die soziale Dimension bezeichnet die Institutionen bzw. die weitere Trägerschaft des Gedächtnisses, z. B. die Universität; zur materialen Dimension gehören die Medien und andere kulturelle Artefakte wie Fotos; die letzte Dimension, die mentale, umfasst alle erinnerungskulturellen Schemata und Chiffren wie kulturelle Stereotype.¹⁶⁵ Wenn man auf diese Weise aus einer semiotischen Sicht auch das *collective memory* untersucht, wird dieses als „ein prinzipiell offene[s] und stets in Veränderung begriffene[s] Gewebe sozialer, materialer und mentaler Phänomene“¹⁶⁶ definiert. Außerdem ist zu beachten, dass Erll in ihrem Modell statt Erinnerungskultur den Begriff ‚Erinnerungskulturen‘ etabliert hat und darauf hinweist, dass „[...] es in jeder Gesellschaft eine Vielzahl koexistenter, häufig konkurrierender Erinnerungsgemeinschaften“¹⁶⁷ gibt.

¹⁶² Vgl. Erll 2003, S. 35.

¹⁶³ Erll 2017, S. 101. Hervorhebung im Original.

¹⁶⁴ Erll 2003, S. 36.

¹⁶⁵ Vgl. Erll 2017, S. 99–100.

¹⁶⁶ Ebd., S. 100.

¹⁶⁷ Ebd.

„Erinnerungskulturen“ als Oberbegriff für die Gesamtheit der Erinnerungspraktiken auf individueller und kollektiver Ebene sowie auf der Verwicklungsebene beider Dimensionen lässt vor allem das Spannungsverhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie die entsprechenden Ausdrucksformen begreifbar werden. Innerhalb solcher Gewebe werden unterschiedliche Erfahrungsräume gespeichert, private und kollektive Identitäten mit verschiedenen Erinnerungsakten herausgebildet oder infrage gestellt. Die verschiedenen Dimensionen der Erinnerungskulturen bieten insbesondere Anschluss für die Analysen dieser Arbeit.

2.2.2. Gedächtnis und/in Medien

Die herausragende Rolle der Medien für das kollektive Gedächtnis wird von zahlreichen Theoretiker*innen betont. Auch die Gedächtnisgeschichte kann mit der Mediengeschichte, z. B. der Entwicklung der Schrift oder des Buchdrucks, eng verbunden werden.¹⁶⁸ Sowohl beim *collected* als auch beim *collective memory* kann nicht auf Medien verzichtet werden, wobei diese „als Vermittlungsinstanzen und Transformatoren zwischen individueller und kollektiver Dimension des Erinnerns“¹⁶⁹ verstanden werden. Wie betont beruht der in dieser Arbeit verwendete Erinnerungsbegriff auf der Gegenwärtigkeit von Erinnerungsakten, die keineswegs Abbildungen der vergangenen Wirklichkeit sind, sondern „Wirklichkeitskonstruktion und aktive[] Welterzeugung“¹⁷⁰ stiften. Allerdings ist selbst die Wirklichkeitsvorstellung ohne Medien nicht denkbar. So akzentuiert Sybille Krämer in *Medien, Computer, Realität*: „Medien übertragen nicht einfach Botschaften, sondern entfalten eine Wirkkraft, welche die Modalitäten unseres Denkens, Wahrnehmens, Erfahrens, Erinnerns und Kommunizierens prägt.“¹⁷¹ Im gleichen Band formuliert Martin Seel: „Realität ist nicht *als* mediale Konstruktion, sondern allein *vermöge*

¹⁶⁸ Vgl. Le Goff, Jacques: Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt a.M. 1992, S. 87–136.

¹⁶⁹ Erll 2017, S. 135.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Krämer, Sybille: Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun? Zur Einleitung in diesen Band, in: Sybille Krämer (Hrsg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2000, S. 9–26, hier S. 14.

medialer Konstruktion gegeben.“¹⁷² Da die vergangene Realität unvermeidlich mit medialer Konstruktion verbunden ist und in der gegenwärtigen medialisierten Realität erinnert wird, sind die Medien selbst in mehreren Ordnungen oder auf mehreren (Meta-)Ebenen mit Erinnerung vernetzt. Die Existenz der Medialität taucht allgegenwärtig in der Realitätsvorstellung und auch in der Erinnerungsbildung auf. Für die medialen Leistungen im erinnerungskulturellen Geschehen stellt Erll zwei Prämissen in Anlehnung an Krämers Arbeit *Das Medium als Spur und als Apparat* dar: Zum einen spielen die Medien keine neutrale Rolle in den Erinnerungsprozessen – „[a]n mediengestützten Erinnerungs- und Deutungsakten bewahrt sich stets auch die ‚Spur‘ des Gedächtnismediums“ –, weshalb die „Medienabhängigkeit und -geprägtheit“ betont wird;¹⁷³ zum anderen macht der ‚Apparat‘ die medientechnologische Kraft einer Welterzeugung in den „Welten des kollektiven Gedächtnisses“ sichtbar,¹⁷⁴ sodass die verschiedenen Erinnerungsgemeinschaften mithilfe der Gedächtnismedien die Welt kennen können.

Für eine nähere Betrachtung der Beziehung zwischen Medium und Gedächtnis wird zunächst die Entwicklung der (medialen) Gedächtnismetaphorik dargestellt. Anschließend werden mit Erlls erinnerungskulturwissenschaftlichem Kompaktbegriff eines ‚Mediums des kollektiven Gedächtnisses‘ die medialen Funktionen im Hinblick auf die Gedächtnisthematik erklärt. Schließlich wird ein Überblick über die Bedeutung der literarischen Repräsentation für das Gedächtnis gegeben.

2.2.2.1. Mediale Gedächtnismetaphorik

Das Verhältnis zwischen Gedächtnis und Metapher wird in zahlreichen Forschungen bestätigt. Aleida Assmann erklärt, dass, „wer über Erinnerung spricht, dabei nicht ohne Metaphern auskommt.“¹⁷⁵ Günter Butzer erkennt ebendiese Gedächtnismetaphern als Denkmodelle in Gedächtnisforschungen.¹⁷⁶ Die von Harald Weinrich festgelegten zwei

¹⁷² Seel, Martin: Medien der Realität und Realität der Medien, in: Sybille Krämer (Hrsg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2000, S. 244–268, hier S. 255.

¹⁷³ Erll 2017, S. 137.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Assmann 2010, S. 150.

¹⁷⁶ Vgl. Butzer, Günter: Gedächtnismetaphorik, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft, Berlin/New York 2005, S. 11–30, hier S. 11.

Zentralmetaphern der *Memoria*, nämlich das Magazin und die Wachstafel, werden in Gedächtnismetaphorik-Studien meist als Basismetaphern verwendet. Das Magazin weist auf die Auslagerung und die Speicherung bzw. die rhetorische Mnemotechnik in Bezug auf ein artifizielles Gedächtnis hin, die Wachstafel-Metapher legt unter Rekurs auf Forschungen Platons und Aristoteles‘ ihren Schwerpunkt auf den Erinnerungsprozess des natürlichen Gedächtnisses.¹⁷⁷ Diese raumorientierten Zentralmetaphern deuten bereits die zentrale Rolle der Bilder bzw. der Visualität für die Gedächtnismetaphorik an. Assmann pointiert die Bedeutung von Medialität für eine Gedächtnismetaphorik:

Es bestehen enge Wechselbeziehungen zwischen den Medien und Metaphern des Gedächtnisses. Denn die Bilder, die von Philosophen, Wissenschaftlern und Künstlern für die Prozesse des Erinnerens und Vergessens gefunden wurden, folgen jeweils den derzeit herrschenden materiellen Aufschreibesystemen und Speichertechnologien.¹⁷⁸

Die Entwicklung der Gedächtnismetaphorik wird insofern von der Mediengeschichte begleitet. Die Medialität scheint eine immanente Struktur solcher Denkmodelle zu sein. Während die Bildmetapher des Gedächtnisses vor allem in der Antike als eine der zentralen Gedächtnismetaphern fungiert, wird mit der Tafelmetapher die wachsende Bedeutung der Schrift deutlich. Die Verwendung von Buchstaben statt Bildern auf Schreibtafeln in der römischen Rhetorik und „die mittelalterliche Metapher vom ‚Buch des Gedächtnisses‘“¹⁷⁹ zeigen die Adaption der Schrift für Gedächtnismetaphern. In der Weiterentwicklung der Gedächtnisforschung wird die Schriftmetapher als Leitmetapher vorgestellt.

Die Schrift

gewinnt [...] über die Zuordnung der Merkmale ‚Räumlichkeit‘ und ‚Visualität‘ den Charakter einer omnipotenten Basismetapher der *Memoria*, die alle Leistungen der Tafel- und Magazinmetapher in sich vereint, indem sie Merken, Bewahren und Erinnern als Schreiben, Text und Lektüre konzeptualisiert.¹⁸⁰

Obwohl die Schriftmetapher große Aufmerksamkeit auf sich zieht, widerspricht die Kontinuitätsstruktur oder die Dauerpräsenz des Schreibens laut Aleida Assmann aber der diskontinuierlichen Erinnerungsstruktur – Schriftmetaphorik trifft das „Wechselverhältnis

¹⁷⁷ Vgl. Weinrich, Harald: *Metaphora memoriae*, in: ders.: *Sprache im Texten*. Stuttgart 1976, S. 291–294.

¹⁷⁸ Assmann 2010, S. 149.

¹⁷⁹ Butzer 2005, S. 15.

¹⁸⁰ Ebd.

von Präsenz und Absenz in der Struktur der Erinnerung“ nicht.¹⁸¹ Die Palimpsest-Metapher Thomas De Quinceys und die Wunderblock-Metapher Sigmund Freuds lassen dieses Wechselverhältnis von Präsenz und Absenz sichtbar werden. Die verschiedenen Schichten der Palimpseste zeigen nicht nur die neu geschriebenen Texte, sondern implizieren auch die vorherige Existenz der abgeschabten alten Texte; so ist das menschliche Gedächtnis „ein Hort unsterblicher, unvergänglicher Eindrücke“.¹⁸² Auch Freuds Wunderblock-Schriftmodell betont diese Präsenz der neuen Schriften und die Absenz der alten Dauerspuren und komplementiert die Schriftmetapher des Gedächtnisses mit der „Vorstellung von dauerhaften, aber unverfügbaren Erinnerungsspuren.“¹⁸³

Die Gedächtnismetaphorik kann in Hinblick auf die weitere Medienentwicklung mit Fotografie sowie mit digitalen Medien in Verbindung gesetzt werden. Wie Walter Benjamin erklärt: „[D]ie Vergangenheit habe in ihnen Bilder niedergelegt, die man denen vergleichen könne, die von einer lichtempfindlichen Platte festgehalten werden“;¹⁸⁴ diese Bilder können erst mit zukünftiger Technik sichtbar werden. Der fotografische Entwicklungsprozess ähnelt dem Erinnern insofern, als unsichtbare (Gedächtnis-)Bilder erst später mit bestimmten Techniken sichtbar gemacht werden können.¹⁸⁵ Auch die digitalen Medien können zur Gedächtnismetapher werden, wobei das Netz-Konzept z. B. beim Internet statt des Spur-Konzepts für die Metaphorisierung verwendet wird. Wie Elena Esposito darstellt, wird mit dem Netz das „Gedächtnis als *computing device* gehandelt, das die Informationen nicht speichert, sondern diese auf der Basis eigener Operationen jedes Mal neu erzeugt.“¹⁸⁶

Dieser Überblick über mediale Gedächtnismetaphoriken zeigt mediengeschichtlich und -technologisch die enge Verbindung von Medien und Gedächtnis auf und verdeutlicht,

¹⁸¹ Assmann 2010, S. 154.

¹⁸² Ebd., S. 155. Zur Palimpsest-Metapher siehe De Quincey, Thomas: The palimpsest of the human brain (1845), in: Patrick Madden (Ed.): Quotidiana, 01.12.2006, http://essays.quotidiana.org/dequincey/palimpsest_of_the_human_brain/ [letzter Zugriff am 01.03.2021].

¹⁸³ Assmann 2010, S. 154. Mehr zur Wunderblock-Metapher siehe Freud, Sigmund: Notiz über den Wunderblock, in: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, Wien 1925, Bd. 10 (1), S. 1–5.

¹⁸⁴ Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Abhandlungen, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1980, Bd. 1–3, S. 1238.

¹⁸⁵ Mehr zur fotografischen Erinnerung und Fotometapher siehe Kapitel 3.1 in dieser Arbeit.

¹⁸⁶ Esposito, Elena: Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft, übers. v. Alessandra Corti, Frankfurt a.M. 2002, S. 43.

dass die menschliche Gedächtnisvorstellung bzw. -darstellung medial bedingt ist. Diese Verbindung evoziert fruchtbare Arbeiten auf diesem Gebiet: Wie kann menschliches Erinnern stattfinden und auf welche Weise funktionieren die verschiedenen Medien bezüglich dieses Erinnerungsprozesses? Solche Fragen führen zu einem weiteren Fortschritt in der intermedialen Gedächtnisforschung.

2.2.2.2. Medium des kollektiven Gedächtnisses: Definition und Funktionen

Die Konzeptualisierung des Mediums des kollektiven Gedächtnisses setzt an erster Stelle eine Mediendefinition voraus. Der Definition in der Intermedialitätsforschung, dass das Medium als distinkt wahrgenommenes Kommunikationsdispositiv für die Beschreibung verschiedener Medienverhältnisse besonders geeignet ist, trägt die Gedächtnisforschung allerdings selten Rechnung. Für eine solche Analyse wird die Erkenntnis eines Mediums als „etwas Vermittelnde[s]“¹⁸⁷ von Bedeutung sein. Wie Medien als Vermittlungsinstanz fungieren und auf welche Weise sie Inhalte beeinflussen, steht im Fokus der Gedächtnisforschungen. Erll stellt einen erinnerungskulturwissenschaftlichen Kompaktbegriff eines ‚Mediums des kollektiven Gedächtnisses‘ auf, der ein System mit vier Komponenten auf Basis vom Siegfried J. Schmidts Begriff bildet. Schmidt nennt „semiotische Kommunikationsinstrumente, das technisch-mediale Dispositiv beziehungsweise die jeweilige Medientechnologie, die sozialsystemische Institutionalisierung eines Mediums sowie die jeweiligen Medienangebote“ als vier „konstitutive Komponenten von Medien“.¹⁸⁸ Mit diesen operiert Erll weiter auf zwei Ebenen, nämlich auf materialer und sozialer Ebene, um eine passende Mediendefinition für die Gedächtnisanalyse zu entwickeln. Dabei wird erstens die materiale Dimension in drei Komponenten erklärt. Die Kommunikationsinstrumente wie Sprache sind semiosefähige Gegebenheiten und ermöglichen die Externalisierung des Gedächtnisses – die Kombination oder Konkurrenz verschiedener Kommunikationsinstrumente für die Gedächtnisbildung evoziert gerade die intermediale Perspektive

¹⁸⁷ Erll 2017, S. 142.

¹⁸⁸ Schmidt, Siegfried J: Kalte Faszination. Meiden, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft, Weilerswist 2000, S. 94.

der Forschungen. Medientechnologien wie Filmtechniken bringen die räumliche Verbreitung und zeitliche Tradierung der Inhalte des Gedächtnisses zustande. Die neue Medientechnik, z. B. bei der Entwicklung der Massenmedien, kann die Darstellungsweise des Gedächtnisses verändern. Zudem stellen kulturelle Objektivationen die konkreten Medienangebote dar: Welche Medienangebote in welchen Formen besonders einflussreich für bestimmte Gedächtnisüberlieferungen an kulturelle oder kommunikative Gedächtnisgruppen sind, wird häufig gefragt.¹⁸⁹ Zweitens wird die soziale Dimension durch Institutionalisierung und Funktionalisierung konstituiert. Die Auswahl und die Bestimmung eines kollektiven Gedächtnismediums benötigt stets eine Institutionalisierung sowie eine Funktionalisierung von Produktionsseite, z. B. Historiker*innen, und von Rezeptionsseite.¹⁹⁰ Erst durch das Zusammenspiel dieser beiden Dimensionen wird ein Gedächtnismedium aufgebaut.

Die oben erwähnte materiale Dimension der Gedächtnismedien weist bereits Funktionspotentiale auf. Auf der kollektiven Ebene erfüllen die Gedächtnismedien eine Speicher-, eine Zirkulations- und schließlich eine Abruffunktion. Erstere dient dazu, die Inhalte des Gedächtnisses zeitlich länger zu erhalten. Speichermedien wie Homers *Ilias* können auch selbst Gegenstand der Erinnerung werden. Die Zirkulationsfunktion betrifft die Raumdimension und verbreitet die Erinnerung innerhalb großer Gemeinschaften. Die besonders durch eine Zirkulationsfunktion gekennzeichneten Medien sind nach Luhmann Massenmedien.¹⁹¹ Zudem sind die Zirkulationsmedien wegen ihrer schnellen Aktualisierung selten Gegenstand des kollektiven Gedächtnisses. Letztlich sind es mediale *cues*, die den Anlass für den Abruf von Erinnerungen bieten, die aber nicht unbedingt semiotische Codes aufzuweisen brauchen wie bei den anderen beiden Funktionen.¹⁹² Deshalb können auch Orte oder Landschaften bestimmte Erinnerungen hervorrufen. Außerhalb der kollektiven Ebene entsteht die „gedächtnisbildende Macht der Medien“¹⁹³ auf der individuellen Ebene. Konkrete Medienangebote enthalten nicht nur die dargestellten drei

¹⁸⁹ Vgl. Ertl 2017, S. 143–144.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 145–146.

¹⁹¹ Vgl. Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien, 2. Aufl., Opladen 1996.

¹⁹² Vgl. Ertl 2017, S. 147–149.

¹⁹³ Ebd., S. 151.

Funktionen für das Individuum, vielmehr werden auch die medialen Rahmen für Erinnerung nach Halbwachs¹⁹⁴ berücksichtigt. „Mediale Rahmen des Erinnerns ermöglichen und prägen die Vergegenwärtigung und Deutung von eigener und fremder Erfahrung“,¹⁹⁵ dadurch wird die Wahrnehmung des Individuums stark beeinflusst. Wie und inwiefern sich die mediale Repräsentation auf *collective* und *collected memory* auswirkt, wird mithilfe der Konzeptualisierung und Funktionserklärung des Gedächtnismediums in der Textanalyse näher betrachtet.

2.2.3. Literatur als Gedächtnismedium

Unter den verschiedenen Medien zieht insbesondere die Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses die Blicke auf sich. Literatur selbst hat entweder als Gegenstand oder als Repräsentation an der kollektiven Gedächtnisbildung teilgenommen. Dabei ist die Literatur einerseits diachron durch Intertextualität und Kanonisierung sowie Geschichtsschreibung mit dem Gedächtnis in Zusammenhang zu bringen,¹⁹⁶ wobei Literatur „durch Intertextualität [...] an sich selbst erinnert [und dann] an Literatur [...] in gesellschaftlich institutionalisierter Weise erinnert“¹⁹⁷ wird. Erll nennt dabei das „Gedächtnis der Literatur“¹⁹⁸, was bedeutet, dass die Entwicklung der Literatur und ihrer Wissenschaft stets mit Erinnern verbunden wird. Andererseits kann Literatur synchron die außeliterarischen Gedächtnisdiskurse inszenieren: „Literarische Werke nehmen auf die außeliterarische Wirklichkeit und ihre Diskurse Bezug, reorganisieren sie im Medium der Fiktion und machen sie auf diese Weise beobachtbar“.¹⁹⁹

Um die besondere Rolle der Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses darzustellen, elaboriert Erll einerseits die Ähnlichkeiten zwischen Literatur und Gedächtnis, andererseits die Unterschiede der literarischen Repräsentation im Vergleich zu anderen Gedächtnismedien. Literatur und Gedächtnis basieren gleichermaßen auf

¹⁹⁴ Vgl. Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1991.

¹⁹⁵ Erll 2017, S. 151.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 61–67.

¹⁹⁷ Ebd., S. 62.

¹⁹⁸ Siehe ebd., S. 61 und S. 66.

¹⁹⁹ Ebd., S. 68.

Konstruktionsprozessen für Wirklichkeits- und Vergangenheitsimages.²⁰⁰ Die drei Schnittpunkte, etwa Verdichtung, Narration und Gattungsmuster, konstituieren laut Erll die enge Vernetzung von Literatur und kollektivem Gedächtnis: Sowohl in den Erinnerungskulturen als auch in der Literatur werden Informationen (Vergangenheitsbilder, semantische Details) verdichtet vermittelt; Techniken wie Selektion und Wiederordnung bei narrativen Prozessen in Erinnerungs- und Literaturdarstellungen unterstützen die Realisierung dieser Verdichtung. So werden schließlich Gattungsmuster für weitere Inszenierungen etabliert.²⁰¹ Die Unterschiede der literarischen Erinnerungsarbeiten von anderen medialen Repräsentationen erfasst Erll mit drei Merkmalen: Mit fiktionalen Privilegien und Restriktionen ist z. B. eine literarische Vergegenwärtigung von der Geschichtsschreibung unterschieden. Wolfgang Iser stellt hierzu fest: Es ist „der organisierte Verbund von Fiktivem und Imaginärem, aus dem Literatur allererst entsteht und daher ihre mediale Abgrenzung ermöglicht“.²⁰² Mit Interdiskursivität werden die verschiedenen Redeweisen und Diskurse betont und literarische Werke als „vielstimmige Medien“²⁰³ beschrieben. Schließlich lässt sich mit Polyvalenz die Komplexität der literarischen Gedächtnisinszenierung hervorheben.²⁰⁴

Wie die Literatur Gedächtnis im Vergleich zu anderen Medien repräsentiert, lässt sich auf die Funktionen der Sprache zurückführen. Da wie erwähnt die Literatur mithilfe der Sprache die Eigenschaften anderer Medien gewissermaßen in sich selbst thematisieren und integrieren kann, versucht das literarische Erinnerungsschreiben durch die intermedialen Verfahren sich etwas von den Funktionen anderer Gedächtnismedien zu ‚leihen‘. Dabei entstehen anschlussfähige Fragen wie: Inwiefern sind diese Anleihen gelungen? Welche Funktionen anderer Medien können in der Literatur charakterisiert werden und mit welchen intermedialen Verfahren ist eine solche Thematisierung wirksam?

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 167.

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 168–170.

²⁰² Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a.M. 1991, S. 15.

²⁰³ Erll 2017, S. 177.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 170–172.

2.3. Erinnerung und Intermedialität: Mögliche Relationen

Die materiale Dimension des Mediums des kollektiven Gedächtnisses, vor allem die Komponente der semiosefähigen Kommunikationsinstrumente, bietet bereits einen Fingerzeig darauf, wie verschiedene Zeichen und Zeichensysteme zwecks Gedächtnisdarstellung zusammenwirken können. Kirsten Dickhaut versucht eine intermediale Perspektivierung des Gedächtnisses anhand der Definition Aleida Assmanns. Laut Assmann verhält es sich so, dass

Vergangenheit nicht unvermittelt zugänglich ist, sondern von Akten des Bewußtseins, von imaginativen Rekonstruktionen und von medialen Präsentationen abhängig ist. Im Zentrum des Gedächtnisdiskurses steht deshalb das Problem der Repräsentation. Repräsentation heißt wörtlich: Wiedervergegenwärtigung, was zugleich ein anderes Wort für Erinnerung ist. Denn Erinnerung ist niemals Wiederherstellung von Vergangenheit, sondern immer nur eine Repräsentation derselben. [...] Solche Repräsentation, solches Wieder-gegenwärtig-Machen, kann ausschließlich mit Hilfe von Zeichen geschehen. Sie holt substantiell nichts Vergangenes zurück, sondern muß es in der Gegenwart immer wieder neu konstruieren [...].²⁰⁵

Mit diesen Re-präsentationen, laut Dickhaut mit Bildern und Texten, wird die Intermedialität in den Gedächtnisdiskurs eingeführt: Die Denkfigur der Repräsentation verweist auf „eine[] Zusammenführung von Medienvermittlung und Erinnerung“²⁰⁶, allerdings schildert eine solche Perspektive nur eine umfassende Intermedialitätsvorstellung, ohne die Medienspezifika zu betonen.²⁰⁷ Die Verknüpfung von Erinnerung und Intermedialität ist wie erklärt vor allem in der Literaturforschung anzutreffen. Bei einer intermedialen Gedächtnisbildung können die Verhältnisse zwischen verschiedenen Medien sowie den von verschiedenen Medien evozierten Erinnerungen vielfältig und verschachtelt sein. Dabei liegen einer intermedialen Gedächtnisforschung zuerst die dargestellten intermedialen Differenzierungen zugrunde. Weiterhin beschäftigt sich das Unterkapitel anhand der oben elaborierten Intermedialitäts- und Gedächtnisdiskurse mit möglichen Relationsbildungen, womit die Thematik ‚Erinnerung und Intermedialität (in der Literatur)‘ erhellt werden soll.

²⁰⁵ Assmann, Aleida: Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften, in: Lurz Musner, Gotthart Wunberg (Hrsg.): Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen, Wien 2002, S. 27–45, hier S. 28.

²⁰⁶ Dickhaut 2005, S. 219.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 218 f.

2.3.1. Dominanzbildung in der Intermedialität: Medialer und intermedialer Vergleich und Wettkampf

Werner Wolf skizziert in seinem Beitrag ein mediales bzw. intermediales Dominanzmodell,²⁰⁸ womit sich sowohl das Intermedialitätsphänomen *in toto* als auch die Beziehung verschiedener Medien in den Intermedialitätsverfahren besser begreifen lassen. Da Dominanzbildung eine beherrschende kulturelle Tendenz ist, gilt dies auch für die intermedialen Phänomene: „Wo immer in menschlicher Kultur Systeme sich ausdifferenzieren, besteht die Tendenz, dass bestimmte Teilsysteme Dominanz anstreben oder privilegiert werden.“²⁰⁹ Die Bedeutung des Dominanzbegriffs in der Intermedialitätsforschung wird von einigen anderen Theoretiker*innen akzentuiert:

Aus der gezielten Bezugnahme zwischen zwei Medien resultiert zwangsläufig ein Effekt in ihrem hierarchischen Verhältnis zueinander, der sich als ‚Dominanz‘ niederschlägt. Das eine Medium wird dabei gegenüber dem anderen nicht nur als das vorherrschende, sondern auch als das beherrschende definiert. Derartige Hierarchien sind bedingt durch Gattung und Genre sowie vor allem durch deren Geschichte, und sie lassen sich beispielsweise an der Beziehung von Musik und Sprache in der Oper [...] nachvollziehen.²¹⁰

In seinem Aufsatz diskutiert Wolf die Dominanzbildung in verschiedenen intermedialen Verfahren aus theoretisch-typologischer und historisch-funktionsgeschichtlicher Sicht sowie schließlich im Kontext der Intermedialitätsforschung bzw. des akademischen Diskurses.²¹¹

Aus theoretisch-typologischer Sicht ist eine Dominanzbildung in allen intermedialen Phänomenen zu finden, wenn Rücksicht auf das semiotische System des jeweiligen Referenzmediums genommen wird. Bei der Medienkombination findet eine Dominanz nur fakultativ statt; so gibt es laut Wolf zum einen eine Gleichwertigkeit ohne privilegiertes Medium wie Wort und Musik beim Kunstlied, sowohl Musik als auch Wort müssen verstanden werden; zum anderen kann wie beim Rap auch das Wort im Vergleich zur Musik in den Vordergrund rücken.²¹² Im Falle der intermedialen Bezüge und des

²⁰⁸ Vgl. Wolf 2010, S. 241–259.

²⁰⁹ Ebd., S. 241.

²¹⁰ Caduff, Corinna u.a.: Intermedialität, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 51 (2006), H. 2, S. 211–237, hier S. 212.

²¹¹ Vgl. Wolf 2010, S. 243.

²¹² Vgl. ebd., S. 245–248.

Medienwechsels ist eine Dominanz allerdings unvermeidbar. So ist beim Medienwechsel nur das Zielmedium präsent und daher auch dominant. Wie bei den intermedialen Bezügen zeigt stets das kontaktnehmende Medium seine materielle Präsenz, was seine Dominanz bestimmt. Bei der funktionsgeschichtlichen Perspektive liegt die Bedeutung auf den Verhältnissen verschiedener Medien in der jeweiligen historischen Medienlandschaft. Dabei kann im Falle eines Medienwechsels zugleich die Betonung des Ursprungsmediums eintreffen. Wolf nimmt die Transformation der Geschichte der Bibel als Beispiel dafür, dass die Bedeutung des Ursprungsmediums durch die verbreitete Umsetzung bestimmt und ihre Schriftlichkeit allein durch den Titel ‚Bibel‘ (altgriechisch für ‚Buch‘) im Präsenzmedium angedeutet wird. Innerhalb des Phänomens der Medienkombination spielt z. B. bei Richard Wagners Gesamtkunstwerk-Konzept die Dominanzbildung des Musikdramas werkitern und -extern eine bedeutende Rolle. Medienkonkurrenz sowie Popularität eines Mediums in jedem Zeitalter finden ihren Niederschlag in allen drei Formen, vorwiegend aber in den intermedialen Bezügen.²¹³ Wolf stellt eine historische Entwicklung des Dominanzmediums bei den intermedialen Bezugnahmen in der Literatur als Beispiel dar – in der Romantik wählt Literatur Musik als referenziertes Medium, im Realismus Malerei und Fotografie, im Modernismus Musik, Malerei und Film sowie in der Nachkriegszeit Film – und verdeutlicht die gewonnene ‚Lebensweisheit‘ der Literatur in verschiedenen Medienlandschaften: Mittels „medialer Hegemoniebestrebungen“²¹⁴ nimmt ein Medium wie Literatur Bezug auf ein Fremdmedium mit Prestigegewinn in der jeweiligen Zeit.²¹⁵ Bei der Analyse der entsprechenden Rolle der beteiligten Medien aus theoretisch-typologischer Sicht kann schließlich auf die Relevanz der historischen Perspektive hingewiesen werden.²¹⁶ Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Intermedia-

²¹³ Vgl. ebd. S. 247–249.

²¹⁴ Ebd., S. 249.

²¹⁵ Ähnlich sehen Uta Degner und Norbert Christian Wolf bei ihrer Dominanzforschung der Künste und diskutieren darüber, wie die Medienkonkurrenz die Dominanzverhältnisse beeinflusst und was die Kriterien des Leitmediums für die Intermedialität bedeuten. Sie erklären: „Intermediale Dominanzbildungen lassen sich [...] als Vereinnahmungen von Elementen häufig ‚fremdmedialer‘ Populärkultur für eigene Legitimierungszwecke beschreiben“. Siehe: Degner, Uta; Wolf, Norbert Christian: Intermedialität und mediale Dominanz, in: Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität, Bielefeld 2010, S. 7–18, hier S. 13.

²¹⁶ Vgl. Wolf 2010, S. 259.

lität lässt wie oben erwähnt eine Spur der Dominanz der Literaturwissenschaft erkennen, wobei es allerdings nicht um eine reine Hervorhebung dieser Disziplin geht. Vielmehr sollte eine solche intermediale Forschung das Potenzial der Grenzüberschreitungen verschiedener Medien bekannt machen oder im weiteren Sinne „Intermedialität nicht als Forschungsparadigma, sondern als didaktisches und kulturkritisches Kampfkzept“²¹⁷ betrachten und verwenden.

Die Dominanzbildung in verschiedenen Phänomenen der Intermedialität, hier vor allem aus theoretisch-typologischer und funktionsgeschichtlicher Perspektive, vertieft ein intermediales Verständnis und zeigt die Historizität der Intermedialität auf. Die Wechsel der Leitmedien in der Medienlandschaft, die Wolf als „Zeichen eines tiefergehenden kulturellen und epistemegeschichtlichen Wandels“²¹⁸ beschreibt, sind besonders anschlussfähig für die Analysen in dieser Arbeit. So werden z. B. folgende Fragen generiert: Gibt es eine Leitform der Intermedialität für eine bestimmte Gedächtnisbildung? Lässt die Dominanz eines bestimmten Gedächtnismediums sich in verschiedenen intermedialen Verfahren realisieren und auf welche Weise fungiert dieses Dominanzmedium? Ähnlich akzentuiert Kirsten Dickhaut Medienkonkurrenz für die intermediale Darstellung des kulturellen Gedächtnisses. Sie nennt z. B. das Medienkombinationsverfahren als ein grundsätzliches Kooperationsmodell in Bezug auf kulturelle Gedächtnisdarstellung, wobei ein Medium allein nicht alle Inhalte umfassen und repräsentieren, sondern erst durch Kombination eigene Defizite kompensieren kann.²¹⁹ Allerdings wird erst durch das Konkurrenzverhältnis das Intermedialitätskonzept erweitert:

Die Idee der gegenseitigen Ergänzung bzw. der wechselseitigen Erhellung der Medien erscheint zwar als zentral, ist allerdings nur eine von zwei Möglichkeiten, denn Medien können immer auch in einem Konkurrenzverhältnis stehen, das es sowohl im Bereich der ‚Bezüge‘, des ‚Wechsels‘ und der ‚Kombination‘ von Medien gleichermaßen zu betrachten gilt.²²⁰

Wie Wolf die Dominanzbildung als eine dominante kulturelle Tendenz festlegt, so lassen intermediale Phänomene der Gedächtnisbildung auch die Etablierung des Leitmediums

²¹⁷ Ebd., S. 258.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl. Dickhaut 2005, S. 207.

²²⁰ Ebd., S. 208.

erkennbar werden, da die medialen sowie intermedialen Formen beständig eigene Vorteile ins Spiel bringen möchten, um eine eigenständige Themenverankerung im kulturellen Gedächtnis zu erreichen.²²¹ An dieser Stelle lassen sich die durch den Paragone-Begriff entwickelten Ansätze – außer den vorher dargestellten literarischen Intermedialitätstheorien – nochmals pointieren, wobei die Bewegung zwischen Diskrepanz und Fusion bei Textanalysen angedeutet wird.

Vom Wettstreit der Künste des Paragone über *interart studies* bis zu den medienkomparatistischen Diskursen wird laut Jürgen Fohrmann stets die Kontrastierung verschiedener Medien in den Vordergrund gerückt: „Alles mithin, was sich über ein Medium sagen lässt, ergibt sich erst aus einem Medienvergleich[...].“²²² Lisa Gotto und Annette Simonis verdeutlichen mit ihren medienkomparatistischen Forschungen: „Erst durch die vergleichende Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Medien treten deren jeweils spezifische Eigenheiten deutlich hervor; erst durch den Medienvergleich werden die Einzelmedien in ihrer je eigenen medialen Ausprägung beobachtbar.“²²³ Dergestalt wird beim Zusammenwirken verschiedener Künste und Medien die Synchronizität betont, beim Medienvergleich spielt die Historizität der Medien und ihrer Spezifik eine wesentliche Rolle. Diese medienwissenschaftliche sowie -komparatistische Hervorhebung des Medienvergleichs kann daher einen neuen methodischen Zugang für die Forschung der Thematik ‚Erinnerung und Intermedialität‘ eröffnen.

2.3.2. Denkfigur des ‚Gedächtnisparagone‘: Wettstreit der Künste und Medienvergleich für Gedächtnis und Erinnerung

Die von Wolf erklärte Dominanzbildung sowie die am Konzept des Paragone orientierte medienkomparatistische Vorstellung verdeutlichen pragmatisch, dass bei der Analyse der intermedialen Gedächtnisbildungen stets ein Blick auf Medienkonkurrenz und -vergleich

²²¹ Vgl. ebd., S. 214.

²²² Fohrmann, Jürgen: Der Unterschied der Medien, in: ders., Erhard Schüttpelz (Hrsg.): Die Kommunikation der Medien, Tübingen 2004, S. 5–19, hier S. 7.

²²³ Gotto, Lisa; Simonis, Annette: Medienkomparatistik – Aktualität und Aufgaben eines interdisziplinären Forschungsfelds, in: Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft, 1 (2019), H. 1, S. 7–20, hier S. 9.

geworfen werden sollte. Für solche intermedialen Phänomene schlagen Sabine Heiser und Christiane Holm eine Weiterentwicklung des Paragonebegriffs vor, nämlich ‚Gedächtnisparagone‘ als eine theoretische Bildung. Im Sammelband *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellation* wird der Gedächtnisparagone als Denkfigur etabliert und in verschiedenen Beispielen für Medienvergleiche und -konkurrenzen angewendet. Dabei konstatieren Heiser und Holm bereits in der Einleitung:

Der Gedächtnisparagone ist eine Denkfigur, die sich der medialen Spezifik von Erinnerungsprozessen und Gedächtnismodellen widmet. Denn der Wettstreit, in dem verschiedene Medien gegeneinander antreten und ihre Leistungsfähigkeit für Gedächtnis und Erinnerung aneinander messen, macht ihre medialen Eigenarten in besonderer Weise sichtbar.²²⁴

Der Gedächtnisparagone-Begriff umfasst die vergleichende, konkurrierende Medienkonstellation der Erinnerungsdarstellung und ist in erster Linie mit einer Dominanzbildung verknüpft. Dabei gehört die künstlerische und mediale Leistungsfähigkeit für das Gedächtnis zum zentralen Beobachtungsaspekt: Die Etablierung der Leitkunst und des Leitmediums sowie die Dauer und Stabilität dieser Dominanz stehen im Fokus.²²⁵

Heiser und Holm schildern zuerst eine Begriffsentwicklungsgeschichte des Paragone und die entsprechende (Leit-)Künste- sowie Mediengeschichte. Vom ‚Agon der Künste‘ zum Paragone verwandelte sich die Begriffsakzentuierung des Wettstreits in einen Vergleich. Ob und inwiefern eine Kunst oder ein Medium die Darstellungsmuster der Wahrheit prägt, wurde seitdem stets gefragt. Zunächst bewies die Malerei mit ihrer mimetischen Wahrheitsdarstellung in den künstlerischen Paragonediskussionen ihre Hegemonie. Im 19. Jahrhundert trat das Medium Fotografie mit besonderen Wirklichkeitspräsentation auf; Fotografie beeinflusste nicht nur die paragonale Medienkonstellation der damaligen Zeit, sondern wurde als das von ihr evozierte neue Wirklichkeitsparadigma in der Gedächtnisdarstellung sichtbar. Siegfried Kracauer z. B. betont mit dem Begriff ‚Gedächtnisbilder‘ diesen Wahrheitsanspruch.²²⁶ Die verstärkte Präsenz der digitalen Medien seit dem 20. Jahrhundert führt allerdings nicht zu einer Nivellierung der

²²⁴ Heiser, Sabine; Holm, Christiane: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellation*, Göttingen 2010, S. 7–22, hier S. 7.

²²⁵ Vgl. ebd.

²²⁶ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Die Photographie*, in: ders.: *Das Ornament der Masse. Essay*, Frankfurt a.M. 1977, S. 21–39.

Medienspezifika; für Heiser und Holm spielt die Mediendifferenz weiterhin eine wesentliche Rolle – auf den paragonalen Status kann nicht verzichtet werden.²²⁷ Diese paragonale Entfaltung der Kunst- und Mediengeschichte weist eben auf die Medienkonkurrenz in den Erinnerungskulturen hin.

Ein intermedialer Gedächtnisparagone beruht vorwiegend auf der plurimedialen Repräsentationsforderung der Erinnerungskulturen, deren Ausdrucksformen in Medienkombination, intermedialen Bezügen sowie Medienwechsel verwirklicht werden können. Das bedeutet, dass die Intermedialität der Gedächtnisbildung bereits im (Vor-)Produktionsprozess relevant und zu betrachten ist. Der Gedächtnisparagone konzentriert sich laut Heiser und Holm auf die Medienkonkurrenz, welche Heiser und Holm als Sonderform der Intermedialität betrachtet. Da Rajewskys Kategorisierung die Differenzqualität hervorhebt, würde ich die Sonderform der Medienkonkurrenz eher als eine Zuspitzung der Mediendistinktion einschätzen, wie es Wolfs Dominanzbildung und die medienkomparatistischen Ansätze bereits gedeutet haben. Solche Vergleiche und Konkurrenzen können erst in intermedialen Praktiken präsent sein. Ein Medium kann „seine spezifische Erinnerungskompetenz im Vergleich mit einem anderen nur dann klären, wenn es sich diesem in expliziter oder auch impliziter Form zuwendet, es adressiert, integriert, zitiert, imitiert, parodiert oder anderes mehr.“²²⁸

Die Medienspezifik und ihre Wirkung führen immer Historizität in Diskurse und insbesondere Analysepraktiken ein. Ob sich eine mediale Spezifität besonders oder gar nicht auf die Erinnerung auswirkt, hängt vom vorhandenen historischen Bewusstsein ab. Daher wird für Heiser und Holm mit ‚Gedächtnisparagone‘ pointiert,

dass das paragonale Verfahren sich in einer Selbstbeobachtung durch Fremdbeobachtung realisiert und dabei ein Medien-Differenzbewusstsein generiert. An der Schnittstelle von Theorie und Praxis einerseits sowie Kunst/Medien und Gedächtnis/Erinnerung andererseits lässt sich der Gedächtnisparagone nur im Vollzug beschreiben: als temporäre intermediale Konstellation, an der diese Referenztheorien und -praktiken nicht als gegeben erscheinen, sondern vielmehr modifiziert und dabei nicht selten neu formuliert werden.²²⁹

²²⁷ Vgl. Heiser und Holm 2010, S. 9–12.

²²⁸ Ebd., S. 14.

²²⁹ Ebd., S. 15.

Zusammen mit der medialen und intermedialen Dominanzsuche bildet der Gedächtnisparagone ein heuristisches Denkmodell: Nicht nur sollten die Differenzen verschiedener Medien in Vergleich gesetzt werden, sondern auch das von ihnen (neu-)konstituierte Wirklichkeitsbewusstsein (Produktion) und Wahrnehmungsmuster (Rezeption) für die Erinnerungsschilderung sollte in Beziehung gebracht werden. Dabei kann die Denkfigur des Gedächtnisparagone besonders für die verschiedenen Gedächtnismedienangebote, deren Verhältnis mit Medienwechsel oder Transmedialität gefasst werden kann, anschlussfähig sein. So wird der Vergleich zwischen verschiedenen Medienangeboten für dasselbe Erinnerungsthema in den Vordergrund gerückt. Bei der Medienkombination und den intermedialen Bezügen ist dann innerhalb eines Gedächtnismedienangebots zu untersuchen, ob verschiedene Zeichensysteme konkurrierend funktionieren und wie die jeweilige Medienspezifik solcher Bezugssysteme für die Erinnerungsdarstellung ausfällt.

2.3.3. Bild-Schrift(-Relation): Bildlichkeit, Schriftlichkeit, Schriftbildlichkeit

Die in den ausgewählten Generationenromanen vorkommenden intermedialen Verfahren beziehen sich hauptsächlich auf die Grenzüberschreitungen hinsichtlich der Medien Fotografie, Film, Fernsehen und digitale Medien. Die Hervorhebung der Bildlichkeit fällt insgesamt auf. Oliver R. Scholz schreibt zu Beginn seiner Bildforschung: „Menschen besitzen Fähigkeiten, Bilder herzustellen, mit Bildern etwas darzustellen und auszudrücken, strukturierte Oberflächen als Bilder zu sehen, zu behandeln und zu verstehen.“²³⁰ Die Allgegenwärtigkeit der Bilder liegt in der Medienentwicklung begründet: „Die kulturell dominierenden Bildmedien entwickeln sich zu Massenmedien und Massenspektakeln: vom Panorama und Diorama, über die Fotografie und die illustrierten Zeitungen bis hin zu Kino, Fernsehen und Personalcomputer.“²³¹ Mit dem sogenannten *pictorial* und *iconic turn* lässt sich deuten, dass Bilder sowie Bildlichkeit ein transmediales Phänomen geworden sind.²³² In diesem Teilkapitel sollen die Bezüge zwischen Bildlichkeit und

²³⁰ Scholz, Oliver R.: Bild, Darstellung, Zeichen, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2008, S. 2.

²³¹ Ebd., S. 3.

²³² Mehr zum Thema *pictorial* und *iconic turn* siehe: Maar, Christa; Burda, Hubert: Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004.

Schriftlichkeit skizziert werden. Die interdisziplinären und mit unterschiedlicher Historizität verbundenen Perspektiven können vielfältig sein, was die Bild-Schrift-Relation hochkomplex macht. Für die Thematik ‚Erinnerung und Intermedialität in der Literatur‘ werden in diesem Unterkapitel die paragonale Differenzierung Gotthold Ephraim Lessings aus dem 18. Jahrhundert, das Schriftbildlichkeitskonzept in den zeitgenössischen Diskursen sowie die Bedeutung von Schrift und Bild in der Gedächtnisforschung anhand der Untersuchung Aleida Assmanns dargestellt, womit ein grundlegendes Schrift-Bild-Verständnis für die nachfolgende Textanalyse gestiftet wird.

Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und der Poesie* (1766) bildet im deutschsprachigen Raum einen Höhepunkt des Paragone-Konzepts. Seine Raum-Zeit-Struktur für die Unterscheidung von Poesie und Malerei bzw. bildender Kunst dient für die Diskussion der Differenzqualität auch in der Gegenwart als eine Ausgangsbasis.²³³ Die Malerei und die Poesie „stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.“²³⁴ Allerdings sei die Art der Nachahmung in der Malerei „Figuren und Farben in dem Raume“, in der Poesie „artikulierte Töne in der Zeit“:

[S]o können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen. Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.²³⁵

Das Aufeinanderfolgen als eine zeitliche Struktur in der Poesie (Linearität) und das Nebeneinander als eine räumliche Struktur in der Malerei (Simultaneität) sowie die davon ausgehende simultane und sukzessive Rezeptionsweise fungieren vorwiegend in der Medienkombination von Bild und Schrift in der Literatur als wesentliche Differenzkategorie.

²³³ Vgl. Zemanek 2012, S. 164.

²³⁴ Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und der Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte (1766), Vorwort, in: <https://www.projekt-gutenberg.org/lessing/laokoon/laokoon.html> [letzter Zugriff am 20.07.2020]

²³⁵ Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und der Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte (1766), XVI, in: <https://www.projekt-gutenberg.org/lessing/laokoon/laok161.html> [letzter Zugriff am 20.07.2020].

Schrift als aufgeschriebene mündliche Sprache, die sich vom Bild unterscheidet, wird mit dem Begriff ‚Schriftbildlichkeit‘ infrage gestellt. Die Schriftbildlichkeit betont einen Perspektivenwechsel, insbesondere wenn die Aufmerksamkeit auf nichtalphabetische und nichteuropäische Schriften gelenkt wird.²³⁶ Das Schriftkonzept der Schriftbildlichkeit ist in „dem nur Schriften eigenen Wechselverhältnis zwischen einer (zumeist) im Visuellen gründenden Wahrnehmbarkeit, ihrer unabweislichen Materialität und einer in ihrer Handhabbarkeit verwurzelten Operativität“ substantiiert.²³⁷ Die Schriften werden mit der Doppelstruktur der Textur und Textualität präsentiert. Mit dem Begriff der Textur werden die Materialität und die Wahrnehmbarkeit der Schriften zur Kenntnis genommen, während die Textualität die Interpretierbarkeit der Schriften pointiert – allerdings ist diese Doppelstruktur in europäischer Tradition häufig mit einer Unterordnung der schriftlichen Materialität verbunden. Mit der Schriftbildlichkeit wird daher eine Revision eingeleitet, so Krämer und Totzke: „Alle Schriften führen ein Doppelleben im Spannungsverhältnis von Materialität und Interpretierbarkeit.“²³⁸ Die von dieser Revision eröffneten neuen Diskurse ermöglichen eine „Gleichrangigkeit von Diskursivität und Ikonizität“²³⁹. Die Attribute der Schriftbildlichkeit wie Räumlichkeit der Schriften sowie der Computer als Schriftmaschine können für weitere intermediale Analysen fruchtbar sein, wobei ein neues Verständnis der geschriebenen Sprache evoziert wird.²⁴⁰

Die in der medialen Gedächtnismetaphorik bereits in den Mittelpunkt gerückte Bedeutung der Schrift sowie des Bildes wird an dieser Stelle mithilfe der Forschung Aleida Assmanns nochmals entworfen. Die Schrift, die seit der Antike als eine Mittel gegen Vergessen bzw. gegen ‚sozialen Tod‘ gebraucht wird, tritt seitdem zusammen mit der Unsterblichkeit auf und dient in der Kulturgeschichte als „VerewigungsmEDIUM und

²³⁶ Vgl. Krämer, Sybille; Totzke, Rainer: Einleitung, in: dies., Eva Cancik-Kirschbaum (Hrsg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen, Berlin 2012, S. 13–35, hier S. 14.

²³⁷ Ebd., S. 15.

²³⁸ Ebd., S. 24.

²³⁹ Ebd., S. 25.

²⁴⁰ Krämer und Totzke akzentuieren vier Begriffe bei ihrer Konzeptualisierung der Schriftbildlichkeit: Räumlichkeit, Graphismus, Operativität/Explorativität und Mechanisierbarkeit, mehr dazu siehe: Krämer, Totzke 2012, S. 16–23.

Gedächtnisstütze“.²⁴¹ Die im Umgang mit verschiedenen vergangenen Zeitaltern nachgewiesenen Gebrauchsweisen der Schrift sowie die von ihr ausgehende Gedächtnisvorstellung belegen vor allem ihre herausragende Bedeutung für das kulturelle Gedächtnis und die Identitätsbildung, so Assmann: „Eine Untersuchung der Medien des Gedächtnisses muß von der Schrift ausgehen, und zwar nicht nur von ihrer sozialen und technischen Dimension, sondern auch von ihrer Gedächtnisleistung, die freilich von Kultur zu Kultur und Epoche zu Epoche anders beurteilt wird.“²⁴² Eine solche Schwerpunktsetzung der Schrift für die Gedächtnisforschung ist im digitalen Zeitalter allerdings herausfordernd. Einerseits konfrontiert die traditionelle Schrift die digitale Schrift, womit der „Bezug der Schrift zum menschlichen Körper und Gedächtnis unterbrochen“²⁴³ und eine radikale Serialität gestiftet wird; diese Serialität lässt keinen Raum zum Erinnern entstehen. In Konkurrenz mit neuen Medien gerät die Schrift andererseits in einen Nachteil, da eine „unvorstellbare Speicherkapazität“²⁴⁴ und ein beschleunigter Zirkulationsrhythmus zur Norm werden und die Gültigkeit der alten Schriftausdrucksformen in (digitalen) Erinnerungskulturen infrage gestellt wird.²⁴⁵

In der Renaissance entstand eine Gedächtnisparagone-Debatte über Bild und Schrift; z. B. bestimmte Francis Bacon die Relevanz der Schrift für die Gedächtnisspeicherung und -aktivierung.²⁴⁶ Dabei verweist Assmann darauf, dass Schrift als Leitgedächtnismedium „kulturpolitische Ziele“ anstrebt und deren „Qualitäten wie Lesbarkeit und Transparenz“ im Vergleich zum Bild stark bevorzugt werden.²⁴⁷ Allerdings spielt das Bild bzw. eine bildliche Gedächtnismetaphorik wie erklärt seit der Antike eine bedeutende Rolle für die Gedächtnisbildung sowie in den Gedächtnisforschungen. Die besondere Repräsentationslogik des Bildes mit seiner Unmittelbarkeit und einer damit verbundenen ambivalenten Intransparenz evoziert eine Affektpotenz: „Im Gegensatz zu Texten sind Bilder stumm und überdeterminiert; sie können sich ganz verschließen oder beredter sein als

²⁴¹ Assmann 2010, S. 181.

²⁴² Ebd., S. 180.

²⁴³ Ebd., S. 212.

²⁴⁴ Ebd., S. 213.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 209–217.

²⁴⁶ Vgl. hier die Analyse von Aleida Assmann, in: Assmann 2010, S. 191–195.

²⁴⁷ Ebd., S. 218–219.

jeder Text.²⁴⁸ So können Bilder als Gedächtnisstütze fungieren, wie der Kernbegriff der *memoria* bzw. der antiken Mnemotechnik *imagines agentes* (wirkmächtige Bilder) erhellt: Die wirkmächtigen Bilder mit ihrer Einprägungskraft stützen die Gedächtnisbildung.²⁴⁹ Auch die Verbindung von Bild und Unbewusstem, wie Traum oder Phantasie, bleibt vor allem in psychischen Gedächtnisdiskursen ein Kernthema. Das Bildgedächtnis spielt in europäischen Erinnerungskulturen stets eine signifikante Rolle, was sowohl im dem Bildlichen immanenten Gedächtnisleistungsvermögen als auch im Vergleich zur Schrift begründet ist. Mit dem medientechnischen Fortschritt erreicht die Bildlichkeit ihren Leistungshöhepunkt. Das ‚visuelle Gedächtnis‘, das bereits vielfach erforscht wurde, beschreibt eine entwickelte Kategorie in den Erinnerungsdiskursen.

Konkurrenz oder Kongruenz – so ist das Verhältnis zwischen Bild und Schrift von Wahrnehmungs- bis zu Erinnerungsakten historisch variabel. Ob Bild und Schrift in der jeweiligen Zeitachse um eine Leitfunktion für Wahrnehmung und Gedächtnisbildung konkurrieren oder ob eine Gleichberechtigung herrscht, bestimmen die mit Historizität verbundene Medienspezifik und der entsprechende Wahrnehmungshorizont in verschiedenen Erinnerungskulturen. In den gegenwärtigen Erinnerungspraktiken kann sich dabei die Bild-Schrift-Relation zur Literatur-Fotografie-, Literatur-Film- oder Digitalbild-Schrift-Relation wandeln. Die Frage, wie solche Relationen für das kommunikative und kulturelle Gedächtnis funktionieren, steht im Fokus der Beispielanalysen dieser Arbeit.

²⁴⁸ Ebd., S. 220.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 222.

3. Fotografie und Literatur – Gedächtnisforschung im Bereich ‚Medienkombination‘

„Könnte es nicht sein, daß die Photographie auch im Bereich der Literatur Wirkungen gezeigt hat?“²⁵⁰ Diese Frage wird in der von Rolf H. Krauss veröffentlichten Monografie über Fotografie und Literatur gleich zu Beginn gestellt. Die Beschäftigung der literarischen Forschung mit Fotografie hat augenscheinlich keine lange Geschichte. Im deutschsprachigen Raum liegen erst seit den 1980er Jahren entsprechende Versuche vor, die vor allem auf die Beziehung zwischen Fotografie und der Literatur des Realismus zurückgreifen.²⁵¹ Seitdem kann eine deutliche Entwicklung dieser Thematik verfolgt werden. Die Frage, ob Fotografie Wirkungen auf Literatur hat, stellt sich neben den Fragen, wie sich Fotografie auf Literatur auswirkt und wie Literatur und Fotografie zusammenwirken. Selbst eine Literaturgeschichte der Fotografie des 19. Jahrhunderts bis in die Nachkriegszeit wird in Michael Neumanns Monografie gleichen Namens anhand von Beispielen von E. T. A. Hoffman über Franz Kafka bis hin zu Günter Grass entwickelt: „Die Theoriegeschichte der Photographie zeigt sich in hohem Maß abhängig von den entsprechenden literarischen Positionen.“²⁵² Diese Integration der beiden Medien und deren bedeutende Rolle sind heute unbestritten und ein intermedialer Gesichtspunkt ist bereits fruchtbar geworden. Dieser Aspekt führt zu einer näheren Betrachtungsweise meiner Analyse, nämlich wie sich Fotografie als Gedächtnismedium im Bereich der Literatur auswirkt.

²⁵⁰ Krauss, Rolf H.: Photographie und Literatur: zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Ostfildern 2000, S. 9

²⁵¹ Vgl. ebd. S.11. Dieser Forschungsschwerpunkt zieht seit den 1980er Jahren Aufmerksamkeit auf sich und es lassen sich zahlreiche weitere Forschungen hierzu finden, z. B. Becker, Sabina: Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter, München 2010. Auch vgl. Plumpe, Gerhard: Der tote Blick zum Diskus der Photographie in der Zeit des Realismus, München 1990.

²⁵² Neumann, Michael: Eine Literaturgeschichte der Photographie, Dresden 2006. Forschungen über Fotografie in der Literatur sieht man auch in Monografien und Aufsätze von Monika Schmitz-Emans, z. B. Schmitz-Emans, Monika: Gespenster. Metaphern der Photographie in der Literatur, in: Annette Simonis (Hrsg.): Intermedialität und Kulturaustausch, Bielefeld 2009, S. 303–330. Ihre auf fotografische Erinnerungsdiskurse in der Literatur konzentrierten Analysen findet man in: Schmitz-Emans, Monika: Literatur – Fotografie – Erinnerung, in: Der Deutschunterricht 57 (2005), S. 63–72. Sowie: Schmitz-Emans, Monika: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern, in: dies. und Manfred Schmeling (Hrsg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, Würzburg 1999, S. 17–34.

Die Verbindung mit Erinnerung ist in fotografischen Diskursen stets von Belang. Laut Walter Benjamin ist der „Kultwert“ von Fotografie nur durch „Erinnerung an die ferneren oder die abgestorbenen Lieben“ determiniert, in der die „Aura“ der Fotografie besteht.²⁵³ Susan Sonntag bestimmt in *Über Fotografie* die erste weitverbreitete Anwendung von Fotografie für Familien. So sollten z. B. relevante Lebensereignisse von Familienmitgliedern wie Hochzeiten dokumentiert werden – „Kameras begleiten das Familienleben“.²⁵⁴ Dadurch ist nicht nur die Bedeutsamkeit solcher Ereignisse gezeigt, sondern auch die „Erinnerungswürdigkeit des Geschehens“ fixiert – „In der Aktualität des Geschehens wird schon die künftige Erinnerung mitbedacht“.²⁵⁵ Gleichzeitig kann Fotografie im öffentlichen Anwendungsbereich als „Werkzeug moderner Staaten bei der Überwachung und Kontrolle einer zunehmend mobilen Bevölkerung“ und als „unwiderleglicher Beweis“²⁵⁶ gelten. Die Rolle der Fotografie als Gedächtnismedium wird offenkundig in zahlreichen Theorien belegt.²⁵⁷

Diese tragende Rolle der Fotografie als Gedächtnismedium gilt als einer der Auslöser dafür, dass Fotografie vermehrt Eingang in die Gegenwartsliteratur findet, an erster Stelle in Literatur zum Thema Krieg sowie zum Terroranschlag 9/11. Besonders in deutschsprachigen Generationenromanen wird seit der Wendezeit häufig eine intermediale Darstellung von Kriegserinnerungen gezeigt. Die literarische Auseinandersetzung mit Fotografie ist in zahlreichen derartigen Romanen zu finden: *Spione* (2000)²⁵⁸ von Marcel Beyer, *Himmelskörper* (2003)²⁵⁹ von Tanja Dücker, *Ein unsichtbares Land*.

²⁵³ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 6. Aufl., Berlin 2010, S. 17.

²⁵⁴ Sonntag, Susan: *Über Fotografie*, übers. von Mark W. Rien, Gertrud Baruch, dritte Aufl., München/Wien 1989, S. 14.

²⁵⁵ Ruchatz, Jens: *Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen*, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin/New York 2004, S. 83–105, hier S. 102.

²⁵⁶ Sonntag, S. 11.

²⁵⁷ Hier sind zwei Monografien von Silke Horstkotte und Jan Gerstner zur Bedeutung der Fotografie in literarischer Gedächtnisforschung zu nennen: Horstkotte, Silke: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln 2009; Gerstner, Jan: *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2013.

²⁵⁸ Beyer, Marcel: *Spione*, Köln 2000.

²⁵⁹ Dückers, Tanja: *Himmelskörper*, Berlin 2003.

Familienroman (2003)²⁶⁰ von Stephan Wackwitz, *Es geht uns gut* (2005)²⁶¹ von Arno Geiger, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (2014)²⁶² von Ulrike Draesner, *Vielleicht Esther. Geschichten* (2014)²⁶³ von Katja Petrowskaja, *Sechs Koffer* (2018)²⁶⁴ von Maxim Biller usw.

Bei der Integration von Literatur und Fotografie lassen sich grundsätzlich zwei Formen unterscheiden: Zum einen können den Lesenden die reproduzierten Fotos zusammen mit dem Text in einer Medienkombination präsentiert werden; zum anderen kann durch intermediale Bezüge bzw. durch ekphrastische Darstellung auf sichtbare oder unsichtbare Fotos verwiesen werden, z. B. durch eine explizite Benennung des Mediums Fotografie oder eine verbale Beschreibung eines Fotos im Text. In diesem Kapitel werden vor allem die Bezugnahmen im Bereich ‚Medienkombination‘ anhand zweier Beispielromane untersucht, und zwar *Ein unsichtbares Land. Familienroman* (2003)²⁶⁵ von Stephan Wackwitz und *Vielleicht Esther. Geschichten* (2014)²⁶⁶ von Katja Petrowskaja. Hierbei sollen nicht nur Medienkombinationsverfahren, sondern auch textuelle Bezüge auf das Medium Fotografie beobachtet werden. In diesem Zusammenhang ist herauszuarbeiten, wie und inwiefern das Verfahren der Medienkombination hinsichtlich der Erinnerungsthematik wirksam ist, ob und wie die intermedialen Verhältnisse bei Medienkombination und intermedialen Bezügen unterschiedlich sind und ob bei solchen Verfahren nur die medialen Differenzen und die Medienkonkurrenz zu akzentuieren sind.

²⁶⁰ Wackwitz 2005.

²⁶¹ Geiger 2013.

²⁶² Draesner 2014.

²⁶³ Petrowskaja 2017.

²⁶⁴ Biller 2018.

²⁶⁵ Wackwitz 2005.

²⁶⁶ Petrowskaja 2017.

3.1. Fotografische Funktionen in Erinnerungsdiskursen

„We are all aware of the photographic trap: to treat the photograph as if it were reality duplicated.“²⁶⁷

Ein Foto kann einen vergänglichen Moment ‚einfrieren‘ und die Vergangenheit in der Gegenwart wiedergeben, wenn man das Medium Fotografie ontologisch betrachtet. Allerdings stellt Clive Scott dies als eine „photographic trap“ dar: „to treat the photograph as if it were reality duplicated“²⁶⁸, so kann die fotografische Arbeit nicht schlicht als Wiedergabe der Vergangenheit bzw. als realistische Darstellung betrachtet werden. In Anlehnung an Charles Sanders Peirce überträgt Clive Scott die Zeichendimensionen auf die Fotografie, wodurch das Verhältnis von Fotografie und Vergangenheit verdeutlicht werden kann. Fotografie kann als Index (1), der über die physikalische und kausale Verbindung mit der Vergangenheit verfügt, als Ikon (2), durch dessen eigentümliche visuelle Repräsentation die individuelle bzw. kollektive Darstellung der Vergangenheit vollbracht und die Ähnlichkeit in der Beziehung mit dieser charakterisiert werden kann, oder als Symbol (3), das einen Dekodierungsprozess erfordert und Bedeutungen stiftet, betrachtet werden.²⁶⁹ Mit diesen drei Zeichendimensionen lässt sich artikulieren, dass das Medium Fotografie nicht nur als „ein Zeichen für die Vergangenheit“²⁷⁰ gilt, sondern auch als Symbol gegenwarts konstruktiv sein kann, was eine besondere Anschlussfähigkeit für die nachfolgenden Analysen der Fotografie als Gedächtnismedium bedeutet.

Im Folgenden werde ich mithilfe der Arbeiten von Roland Barthes und Jens Ruchatz die fotografischen Funktionen für das Erinnern entziffern. In *Die helle Kammer (La chambre claire. Note sur la photographie)*²⁷¹ von Roland Barthes steht einerseits eine

²⁶⁷ Scott, Clive: *The Spoken Image: Photography and Language*, London 1999, S. 9.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Vgl. Scott 1999, S. 26–45 sowie die weitere Analyse von Astrid Erll in *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 155. In Bildanalysen wird oftmals auf einen ‚fundamentalen‘ Unterschied zwischen Fotografie als Index und Malerei als Ikon hingewiesen, weil bei der Malerei eine Ähnlichkeitsbeziehung mit dem Objekt pointiert und bei der Fotografie eher ein physikalischer Produktionsprozess durch das Licht in den Vordergrund gerückt wird; Scott führt inzwischen aber die ikonische Dimension ein: Fotos, die mit verschiedenen Selektionen der Fotograf*innen hergestellt werden, sind ebenfalls Images, die nicht reine Kopie von Realität sind, sondern auch rekonstruktiv sein können. Vgl. Scott 1999, S. 32–34.

²⁷⁰ Erll 2017, S. 155.

²⁷¹ Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a.M. 1989.

phänomenologische Perspektive und andererseits eine mit Subjektivität verbundene Betrachtungsweise zur Verfügung, womit die indexikalischen und ikonischen Dimensionen des Mediums Fotografie in den Vordergrund gerückt werden. Die Beliebtheit von Barthes' systematischer Ausführung ist an den zahlreichen Forschungen zu erkennen, in denen dieses Werk zitiert bzw. diskutiert wird. Deshalb dient *La chambre claire* als ein Zugang für die Erkundung der fotografischen Rolle in der Erinnerungsthematik. Zudem wird die Bedeutung der Fotografie für das Gedächtnis von Jen Ruchatz akzentuiert. Durch dessen Modell werden alle drei Dimensionen skizziert und die Fotografie wird als Gedächtnismedium bestimmt. Zusammen mit den gedächtnismedialen Funktionen nach Astrid Erll dienen die beiden Arbeiten als theoretische Bausteine für die folgenden Analysen.

3.1.1. Kann Erinnern in/durch Fotografien stattfinden? ‚Es-ist-so-gewesen‘ und ‚Gegen-Erinnerung‘ von Roland Barthes

In *Die helle Kammer* aus dem Jahr 1980, dem letzten auf Fotografie bezogenen Werk von Roland Barthes, fällt eine häufig aufgeworfene fotografische Konzeption in Bezug auf Gedächtnisbildung auf:

‚Photographischen Referenten‘ nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe. [...] Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das Wesen, den Sinngehalt (*noema*) der PHOTOGRAPHIE ansehen. Worauf ich mich in einer Photographie intentional richte [...], ist [...] die REFERENZ, die das Grundprinzip der PHOTOGRAPHIE darstellt.

Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also: ‚Es-ist-so-gewesen‘ oder auch: das Unveränderliche.²⁷²

Barthes bietet für die Betrachtung eines Fotos drei Sichtweisen an: *operator* (Fotograf), *spectator* (Betrachter) und *spectrum* (Gegenstand).²⁷³ Die Fotografie stellt für ihn keine Vergegenwärtigung des *spectrum* dar. Sie teilt dem *spectator* schlicht mit: ‚Es-ist-so-gewesen‘. Das heißt, dass die Vergangenheit durch Fotografie niemals im Gedächtnis wieder hervorgerufen wird. Hingegen bestätigt die Fotografie, dass etwas tatsächlich gewesen ist, wie Barthes weiter betont: „Jegliche Photographie ist eine Beglaubigung von

²⁷² Ebd., S. 86–87.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 17.

Präsenz“.²⁷⁴ Gerade in dieser Beglaubigung liegt die Wirkung der Fotografie auf den *spectator*. Die Realität oder das Wirkliche der Vergangenheit wird in der Gegenwart des *spectator* gezeigt bzw. bestätigt, da das *spectrum* einmal fotografiert wird und dann unveränderlich bleibt.²⁷⁵

Deshalb spiegelt Fotografie in Anlehnung an Barthes keine Erinnerung zurück; allerdings ruft diese Erkenntnis über dieses Medium eine dokumentarische Funktion der Fotografie hervor. Eine Authentizitätsstiftende Darstellung der Fotografie fällt besonders auf, wobei die Unmittelbarkeit und Wahrhaftigkeit mithilfe der indexikalischen und der ikonischen Dimension entstehen und eine starke Wirkung auf den *spectator* ausüben.²⁷⁶ Die Vergangenheit kann mithilfe der beglaubigenden Kraft der Fotos dokumentiert werden, die z. B. Familientreffen oder Kriegsereignisse bestätigen. Besonders wenn diese Gewissheit der Fotografie in einen Vergleich zur Sprache bzw. Schrift gesetzt wird, steht Erstere als Beweis und Dokumentation auffallend im Vordergrund, während „die Sprache [...] ihrem Wesen nach Erfindung“ ist.²⁷⁷ Daher dient die Fotografie in zahlreichen Generationenromanen besonders der Recherche nach eigener Familiengeschichte (etwa in *Sechs Koffer*²⁷⁸ von Maxim Biller) oder nationaler Vergangenheit (etwa in *Spiele*²⁷⁹ von Ulrike Draesner). Der Unterschied der Medien lässt eine fruchtbare intermediale Analyse auch in Bezug auf Erinnerung erkennbar werden.

Barthes erklärt weiter eine Gegen-Erinnerungs-Funktion der Fotografie in *Die helle Kammer*, wonach „die ZEIT [in der Fotografie] stockt. [...] Nicht nur ist das PHOTO seinem Wesen nach niemals Erinnerung, es blockiert sie vielmehr, wird sehr schnell

²⁷⁴ Ebd., S. 97.

²⁷⁵ Vgl. ebd. S. 93.

²⁷⁶ Der Authentizitätsbegriff kann so vielfältig erklärt werden, dass eine Reihe von Forschungen aus verschiedenen Disziplinen daran arbeiten. Das in dieser Arbeit verwendete Authentizitätskonzept basiert auf der Forschung von Susanne Knaller und Harro Müller; Sie akzentuieren dabei die „Aura von Echtheit, Wahrhaftigkeit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit“ der Authentizität als ästhetisches Begriffs und erklären inzwischen: „Der Authentizitätsbegriff vermag also nicht nur empirische, interpretative, evaluative und normative Elemente miteinander zu verbinden, er kann auch [...] ästhetische, moralische und kognitive Momente miteinander verknüpfen“, in: Knaller, Susanne; Müller, Harro: Einleitung. Authentizität und kein Ende, in: dies. (Hrsg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2007, S. 7–16, hier S. 7 und S. 8. Die anderen Beiträge in diesem Band bieten ebenfalls eine Annäherung an diesen Begriff.

²⁷⁷ Vgl. Barthes 1989, S. 96.

²⁷⁸ Biller 2018.

²⁷⁹ Draesner, Ulrike: *Spiele*, München 2007.

Gegen-Erinnerung.²⁸⁰ Die Fotoinhalte blockieren dann die Erinnerung und rücken sich selbst in den Vordergrund, wobei zwei Lesarten von Gegen-Erinnerung beleuchtet werden können: Einmal kann diese Gegen-Erinnerung der Fotografie einen Ersatz von Erinnerung inszenieren.²⁸¹ Sich zu erinnern, ist mit einem vorhandenen Foto fast unmöglich, weil das Foto schon „bei jeder Betrachtung den Blick mit Gewalt ausfüllt“.²⁸² Aus der Unveränderbarkeit und dem mit gewaltsamen Details abgebildeten ‚Es-ist-so-gewesen‘ resultiert, dass die Erinnerung als subjektive Rekonstruktion und eine Vergegenwärtigung kaum ausgebildet werden. Die fotografischen Details können selbst Füllstoff des Erinnerens werden und die gegenwärtigen Bedürfnisse des Betrachters werden in den Hintergrund gerückt. Die vergangene Gegenwart und die gegenwärtige Gegenwart treten in diesem Sinne in eine Diskontinuität, die Gegenwärtigkeit des Betrachters wird blockiert. Auch in John Bergers *Understanding a photograph* fällt diese Unterbrechung auf: „Every photograph presents us with two messages: a message concerning the event photographed and another concerning a shock of discontinuity.“²⁸³ Das Geschehen auf einem Foto findet immer in der Vergangenheit statt und stellt keine Verbindung zu anderen Zeitdimensionen wie der Gegenwart her – „sie ist keineswegs eine *Gegenwart*.“²⁸⁴ Mit ihrer „analogische[n] Perfektion“²⁸⁵ bildet die Fotografie als Ikon einen separaten bzw. diskontinuierlichen Raum, in dem nur die perfekten Details vorhanden sind und ein Erinnerungsprozess so nicht notwendig ist: Die Fotografie ist zum Medium der Gegen-Erinnerung geworden. Als zweite Lesart kann die Gegen-Erinnerung außerdem mit dem Begriff ‚Deckerinnerung‘ assoziiert werden. Freud verwendet ‚Deckerinnerung‘ für die

²⁸⁰ Barthes 1989, S. 101–102.

²⁸¹ Vgl. Kawashima, Kentaro: *Autobiographie und Photographie nach 1900*. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald, Bielefeld 2011, S. 217–218.

²⁸² Barthes 1989, S. 102.

²⁸³ Berger, John: *Understanding a photograph*. Edited and introduced by Geoff Dye, London 2013, S. 62. Diese Diskontinuität bzw. Blockierung haben zahlreiche Theoretiker*innen betont; auch Susan Sontag erklärt in *Über Fotografie*: Das Foto ist „ein schmaler Ausschnitt von Raum ebenso wie von Zeit. In einer von fotografischen Bildern beherrschten Welt erscheinen alle Grenzen (‚Rahmen‘) willkürlich.“ In: Sontag 1989, S. 27. Auch Roland Barthes betont diese Diskontinuität bei seiner zeichentheoretischen Analyse der Fotografie, vgl. Barthes, Roland: *Rhetorik des Bildes*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III, übers. von Dieter Hornig, 9. Aufl., Frankfurt a.M. 2019a, S. 29–40.

²⁸⁴ Barthes 2019a, S. 39.

²⁸⁵ Barthes, Roland: *Die Fotografie als Botschaft*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III, übers. von Dieter Hornig, 9. Aufl. Frankfurt a.M. 2019b, S. 11–27, hier S. 13.

Beschreibung einer Art Kindheitserinnerung, die bedeutsame, häufig traumatische Erinnerungen überdeckt.²⁸⁶ Die vom Foto blockierte Erinnerung wird von Fotodetails beiseite gedrängt und bleibt deshalb unsichtbar. In diesem Fall kann Fotografie als Deckerinnerung auch zu falscher Erinnerung führen.

3.1.2. Fotografie als Gedächtnismedium: Externalisierung und Spur

Das in einer phänomenologischen Perspektive verfasste Werk von Barthes bringt eine häufig zutreffende Interpretation des Mediums zum Ausdruck, nämlich Fotografie als Index und Ikon der vergangenen Wirklichkeit zu verstehen. Jedoch wird gleichzeitig der Konstruktionscharakter der Fotografie in zahlreichen fotografischen Diskursen betont. Einerseits ist Fotografie in Bezug auf die Produktion stets ein Artefakt, das z. B. bereits bei der Auswahl des fotografierten Gegenstandes mit einem bestimmten Zweck verbunden ist.²⁸⁷ Alle Operationen des Fotografen, wie Auswahl, Komposition usw., finden in der ästhetischen Praxis statt.²⁸⁸ Andererseits spielt die Interpretation von einer Rezeptionsperspektive aus ebenfalls eine bedeutende Rolle. An dieser Stelle wird das Foto für ein Symbol gehalten, dessen Wirkung sich erst mit Beteiligung des Betrachters entfaltet. Daher deutet Reinhard Matz an: „Fotografien liefern Betrachtungsweisen der Wirklichkeit und niemals diese selbst.“²⁸⁹ Trotzdem lässt sich der Einfluss der fotografischen Gewissheit nicht übersehen:

Eine Fotografie gilt als unwiderleglicher Beweis dafür, daß ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich so abgespielt hat. Das Bild mag verzerren; immer aber besteht Grund zu der Annahme, dass etwas existiert – oder existiert hat –, das dem gleicht, was auf dem Bild zu sehen ist.²⁹⁰

Fotografie gilt als Index und Konstruktion zugleich. Dieses ontologische Paradox des Mediums verweist gerade darauf, dass Fotografie die Realität sowohl beweisen als auch verändern kann.²⁹¹

²⁸⁶ Vgl. Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum, Berlin 1907. S. 37–44.

²⁸⁷ Vgl. Horstkotte 2009, S. 32.

²⁸⁸ Vgl. Matz, Reinhard: Fotografien verstehen, hrsg. von Bernd Stiegler, Köln 2017. S. 16.

²⁸⁹ Matz 2017, S. 21.

²⁹⁰ Sontag 1989, S. 11.

²⁹¹ Vgl. McLaine, Brent: Photofiction as Family album: David Galloway, Paul Therous and Anita Brookner, in: Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature 24 (1991), No. 2, S. 131–149, hier S. 132.

Im Hinblick auf dieses Paradox werden die Funktionen von Fotografie als Gedächtnismedium besonders in der Theorie von Jens Ruchatz zusammenfassend erklärt. In Ruchatz' Aufsatz werden zwei Modelle von Externalisierung und Spur hinsichtlich der Rolle der Fotografie als Gedächtnismedium vorgestellt.²⁹² Bei der Externalisierung ist Fotografie selbst Gedächtnis oder Gedächtnisträger, was einer traditionellen Konzeption in solchen Analysen von Gedächtnismedien entspricht und auf eine metaphorische Überlegung rekurriert. Da die Visualität des menschlichen Gedächtnisses häufig betont und Fotografie als ‚gedächtnisförmig‘ betrachtet wird, können das menschliche und das fotografische Vermögen des Erinnerns analog betrachtet werden.²⁹³ Entsprechend legt Irene Albers bei ihrer Schilderung des ‚Fotomnemonik‘-Begriffs fest: „Wahrnehmung, Zeitbewußtsein, Imagination, Gedächtnis werden dabei nach dem Modell des fotografischen Prozesses von Aufnahme, Entwicklung, Speicherung konzipiert, das Subjekt als Foto-Medium entworfen.“²⁹⁴ Die fotografische Metaphorik des mnemonischen Prozesses wird von zahlreichen Theoretiker*innen erkannt. Die Externalisierungsfunktion wird daher von dieser Metapher unterstützt. Im Sinne von Externalisierung rücken außerdem die Speicherfunktion und die Funktion der Zirkulation der Fotografie in den Vordergrund, bei denen Fotos als externe bzw. materiale Speicherungen bzw. Gedächtnisträger dienen. Allerdings bleibt, wie bereits erwähnt, die fotografische Speicherung einerseits unveränderlich, andererseits aber stets ein Artefakt: „Will man dabei im Bild der Externalisierung bleiben, so wäre hier nicht nur das Behalten, sondern auch das Wahrnehmen externalisiert.“²⁹⁵ Die Materialität bzw. die physikalische Eigenschaft der Fotografie ist jedoch nicht das einzige Element, das in der fotografischen Externalisierung eine wesentliche Rolle spielt; so ist die Subjektivität während des Fotografiegeschehens nicht übersehbar. Eine Vergegenwärtigung durch das Medium Fotografie als Symbol wird immer subjektiv gestaltet.

²⁹² Vgl. Ruchatz 2004, S. 83–105.

²⁹³ Vgl. ebd. S. 86.

²⁹⁴ Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 2, S. 534–550, hier S. 546.

²⁹⁵ Ruchatz 2004, S. 88.

Das Modell der Spur lässt sich deutlich mit Barthes ‚Es-ist-so-gewesen‘ in Zusammenhang bringen, da sich beide Ansätze auf die Beglaubigungskraft der Fotografie beziehen. Ruchatz pointiert die beiden Zeichendimensionen des Mediums und führt aus, dass die fotografische Spur sich als Beweis für vergangene Ereignisse insbesondere auf die Zusammensetzung von indexikalischen und ikonischen Merkmalen der Fotografie stützt: „Über das ‚surplus‘ der ikonischen Repräsentation vergegenwärtigt die Fotografie ein Ereignis in einem Bild, das indexikalisch in der Vergangenheit geerdet ist.“²⁹⁶ Die Spur lesbar zu machen, erfordert dann eine Kooperation von Betrachtenden, die bereits verschiedenartige Verbindungen zu dieser Spur haben, z. B. als Gegenstand oder Zeuge des Fotografierens. In diesem Fall können Fotos als Anlässe zur Erinnerung oder – wie Erll beschreibt – als *mediale cues* gelten.

Jens Ruchatz skizziert diese beiden Modi anschließend nochmals und hält fest, dass eine fotografische Spur „eher materieller Aufhänger und Anlass von Erinnerung“ ist, während das Externalisierungskonzept „eine bereits angeeignete, subjektivierte Erinnerung“ artikuliert.²⁹⁷ Bei der Betrachtung von fotografischen Wirkungen auf die Erinnerung muss sich die Analyse beständig in dieser Polarisierung bewegen. Ebenso wie Roland Barthes mehrmals das Dagewesen-Sein des Mediums und Ruchatz die ikonische sowie die indexikalische Dimension betont, kann sich Fotografie von anderen Medien wie der Schrift abheben und liefert einen Hinweis darauf, warum Fotografie als Artefakt paradoxerweise in seiner dokumentarischen Funktion stets Aufmerksamkeit auf sich zieht.²⁹⁸

²⁹⁶ Vgl. Ruchatz 2004, S. 89–90.

²⁹⁷ Ebd., S. 91.

²⁹⁸ Auch wenn die digitale Technik heute viel in der Fotografie benutzt und die Authentizität bzw. die Dokumentationsfunktion der Fotografie deshalb eher idealisiert wird, wird meines Erachtens auf diese traditionelle Verwendung, nämlich Fotografie als Spur, nicht verzichtet. Da die intermedialen Verwendungen der Fotografie sich in dieser Arbeit hauptsächlich in der Literatur befinden und weniger den Fall von digitalen Fotos betreffen, werden die Theorien der digitalen Fotografie hier nicht speziell dargestellt.

3.2. Stephan Wackwitz: *Ein unsichtbares Land. Familienroman* (2003)

Das von Stephan Wackwitz verfasste und im Jahr 2003 erschienene Werk *Ein unsichtbares Land. Familienroman* identifizieren einige Theoretiker*innen besonders anhand der Differenzierung zwischen Generationenroman und Väterliteratur als Prototyp des neuen Generationenromans. Wie zuvor erwähnt, unterscheidet sich der Generationenroman von der Väterliteratur insbesondere in Bezug auf seinen Umfang von mehr als drei dargestellten Generationen und eine transgenerationelle Kontinuität, was in *Ein unsichtbares Land* akzentuiert wird. In diesem autobiografischen Werk schildert Stephan Wackwitz die eigene Familiengeschichte, beginnend bei der Generation seines Urgroßvaters im 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart, und deren Integration in die kulturelle Geschichte Deutschlands. Der Erzähler Stephan Wackwitz als ein Akteur der 68er-Generation vollzieht eine Vergewisserung seiner Familiengeschichte mithilfe eines Familienarchivs in Form von Familienalben oder Tagebüchern und kultureller Archive.²⁹⁹ Die gegenseitige Durchdringung von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis tritt vor allem durch zwei Familienmitglieder – Großvater Andreas Wackwitz und Enkel Stephan Wackwitz – zutage.

Andreas Wackwitz, geboren im Jahr 1892 im niederschlesischen Primkenau, ist „freiwillig und vom ersten bis zum letzten Tag [...] an der galizischen Front und später in den flandrischen Schützengraben und Schlachten“³⁰⁰ am Ersten Weltkrieg beteiligt. Als Gegner der Weimarer Republik nimmt er am Kapp-Putsch teil. Von 1921 bis 1933 ist er in Anhalt, einem damals schon polnischen Dorf nur zehn Kilometer entfernt von Auschwitz, und dann von 1933 bis 1939 im ehemals deutsch-südafrikanischen Windhuk (heute Windhoek in Namibia) als Pastor tätig. Im Jahr 1939 fährt er mit dem Schiff *Adolph Woermann* mit seiner Familie zurück nach Deutschland. Anschließend ist er von 1940 bis 1950 in Luckenwalde wieder als Pfarrer tätig. Gegenüber seinem Enkel zeigt er nur

²⁹⁹ Vgl. Eigler 2005, S. 185.

³⁰⁰ Wackwitz 2005, S. 41.

Schweigen sowie „Familientraurigkeit“,³⁰¹ sodass ihm seine „Rolle als Familienoberhaupt kaum gelingen [will]“³⁰². Allerdings verfasst er zwischen den 1950er Jahren und 1973 für die nachkommenden Generationen eine Reihe von Erinnerungsbüchern, wodurch er seine Vergangenheit der dritten Generation zugänglich macht, die diese Vergangenheit nicht erlebt hat.

Dabei wird die nationalsozialistische Position des Großvaters artikuliert, vor allem durch seine Orientierung an Adolf Hitler. Tatsächlich hat er zweimal Gelegenheit, in der Nähe von Hitler zu sein: am 24. Juni 1917 und am 29. Januar 1933. Bezüglich der zweiten Begegnung beschreibt Andreas Gustav in seinem Memoire: „[...] *daß alte, konservative Politiker in seinem Kabinett waren, [...] schien mir beruhigend. [...] Ich wurde sehr nachdenklich und hatte das Gefühl, Zeuge einer historischen Wende zu sein*“.³⁰³ Diese historische Wende steht für Andreas Wackwitz *in facto* für die Hoffnung, dass „das Land wieder groß [...] werden könnt[e]“³⁰⁴. Im Vergleich zum „adolfhitlerhaften“³⁰⁵ nazistischen Gedankengut wird im Text parallel Stephan Wackwitz’ linksextreme Stellung dargestellt, als er als Mitglied einer Delegation des MSB Spartakus an der Studentenbewegung beteiligt ist. Dabei wird Rudi Dutschke als Vertreter der Studentenbewegung und Vorbild Stephan Wackwitz’ in den Vordergrund gerückt. Jedoch liefert dieser hier keine Gegenüberstellung des rechts- und linksextremen Gedankenguts. Im Jahr 1990 fährt er, dem „familiären Sentimentalitätsimpuls nachgebend“³⁰⁶, nach Luckenwalde, wo sein Großvater 1940, zurück aus Windhuk, weiter als Pfarrer arbeitet und wo 1940 Rudi Dutschke geboren ist. Stephan Wackwitz schildert viele Male pointiert die Relevanz der beiden Menschen,

deren gemeinsame Anwesenheit hier mein eigenes Leben bestimmt hat und mit deren unsichtbarer Verbindung ich mir weit über meinen Familienroman hinaus die Geschichte meiner Lebenszeit und Generation ein wenig verständlicher machen und in einem tröstlicheren Licht erscheinen lassen will.³⁰⁷

³⁰¹ Ebd., S. 21.

³⁰² Ebd., S. 20.

³⁰³ Ebd., S. 203, kursiv im Original.

³⁰⁴ Ebd., S. 204.

³⁰⁵ Ebd., S. 171.

³⁰⁶ Ebd., S. 223.

³⁰⁷ Ebd., S. 223–224.

Nicht nur sein Großvater und Rudi Dutschke, sondern auch Hitler, der im Jahr 1940 den „Völkermordkrieg“³⁰⁸ anfang, werden auf diese Weise verknüpft. Mit dem Jahr 1940 und dem Ort Luckenwalde, die sich beide als Erinnerungsort auswirken, werden die Familiengeschichte und die nationale Geschichte unmittelbar verbunden. In demselben Kapitel („Mord“) wird konkretisiert, dass es sich nicht um einen Widerspruch bzw. Bruch zwischen dem Großvater und ihm handelt.

Insofern bin ich meinem Großvater vielleicht nie im Leben so nah gewesen wie 1975 in jenem Gewerkschaftserholungsheim im kommunistisch beherrschten Brandenburg und überhaupt während der Jahre, als ich mich so weit von ihm und seinen Ansichten entfernen wollte wie möglich; zur Zeit meines Flirts mit dem anderen Totalitarismus, dem ich mich damals zum Zweck der Provokation (und meinem eigenen Schaden) an den Hals geworfen hatte.³⁰⁹

Dieses Nah-gewesen-Sein kann auf eine Parallele zwischen Linkextremismus und Nationalsozialismus im Text zurückgeführt werden. Für den Erzähler erscheint an dieser Stelle die 68er-Generation als ein geerbter Totalitarismus der 33er-Generation.³¹⁰ Gerade diese Entdifferenzierung bzw. Emotionalisierung spielt eine zentrale Rolle in *Ein unsichtbares Land*.

Zuvor wird im Text bereits angedeutet, dass Stephan Wackwitz mit seinem autobiografischen Schreiben von Anfang an eine „Geschichte einer Solidarität“³¹¹ darstellen möchte. „Das Überleben meines Großvaters, die Überlieferung seiner Gene und Erinnerungen durch meinen Vater und mich an meinen Sohn“³¹² sowie eine unbewusste Überlieferung des Ersten Weltkriegs stehen dabei im Fokus: „Der Erste Weltkrieg [...] ging weiter bis 1989, und in gewisser Weise hat nicht nur mein Vater, sondern auch ich in ihm weitergekämpft [...]“.³¹³ Die transgenerationale Überlieferung, die auch als relevantes Kennzeichen der Generationenromane im Vergleich zur Väterliteratur fungiert, lässt die Autorenintention erkennen. In dieser Solidaritätsgeschichte wird kein Urteil über den

³⁰⁸ Ebd., S. 224.

³⁰⁹ Ebd., S. 233.

³¹⁰ Es gibt auch Forschungen, die solche Vergleiche bestimmen, z. B. bezeichnet Jillian Becker die RAF als *Hitler's Children*, siehe: Becker, Jillian: *Hitler's children: the story of the Baader-Meinhof terrorist gang*, New York 1978. Julian Reidy beschreibt aber in ihrem Aufsatz deutlich, dass hier Stephan Wackwitz „enorm problematische Parallelen“ gestaltet hat, siehe Reidy 2013, S. 104.

³¹¹ Wackwitz 2005, S. 91.

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd., S. 133.

Großvater des Autors generiert, nicht nur weil Stephan Wackwitz „am wenigsten berechtigt“³¹⁴ ist, sondern auch, weil er sich einer emotionalen und psychoanalytischen Interpretation der Familiengeschichte bedienen möchte. Selbst der Untertitel *Familienroman* verweist auf *Familienroman der Neurotiker* von Sigmund Freud, worauf sich Stephan Wackwitz wiederum im Text explizit bezieht.³¹⁵ Es zeigt sich also, dass der Autor mit seinem Überlieferungsschema die längst politisch gewordenen öffentlichen Diskurse der Kriegsvergangenheit in seinen Familienkontext stellt. Ebendiese „Divergenz und Inkompatibilität von öffentlichem und privatem Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit“ zeigt laut Helmut Schmitz die Tendenz zur „Pluralisierung und Entmoralisierung“ in neuen Erinnerungsdiskursen.³¹⁶

Jedoch wird diese Pluralisierung nicht nur durch die transgenerationale Überlieferung ermöglicht. Der Text wird von Stephan Wackwitz mehrmals „unser Familienroman“³¹⁷ genannt. Die Tagbücher des Großvaters aus dem Jahr 1918 sowie seine in mehreren Jahren geschriebenen Memoiren werden in *Ein unsichtbares Land* direkt und mehrmals zitiert, was durch Blocksatz und Kursivsetzung markiert wird. Die Textstelle aus der Schrift des Vaters wird am Ende des Buches ohne Kursivsetzung wiedergegeben. Dieser Familienroman ist somit ein von drei Generationen zusammengeschriebener Familienroman. Tatsächlich konstituiert der Familienroman der Wackwitz-Familie zugleich einen Familienroman mit kollektiver Identität, die weiter durch Zitate und Paraphrasen aus der deutschen Literatur und aus philosophischen Texten bestimmt wird. Insbesondere wird mithilfe der deutschen philosophischen Traditionen eine Legitimation des Denkens des

³¹⁴ Vollständiges Zitat: „Von uns allen bin deshalb ich wahrscheinlich am wenigsten berechtigt, meinem Großvater Vorwürfe wegen seiner Luckenwalder Blindheit zu machen, und weiß am besten, wie erschrocken und deprimiert man sein kann, wenn man um die Fassaden, die der Nationalsozialismus und dann der deutsche Sozialismus so kunstreich einzurichten wussten wie ihre realen Angelegenheiten nie, aus Versehen einmal herumgeht und einen Blick auf die Wirklichkeit wirft, die zu vergessen man sich dann wochenlang vergeblich bemüht.“ In: Wackwitz 2005, S. 234.

³¹⁵ Vgl. Wackwitz 2005, S. 123.

³¹⁶ Schmitz, Helmut: Annäherung an die Generation der Großväter: Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land* und Thomas Medicus' *In den Augen meines Großvaters*, in: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 19 (2006), H. 2, S. 247–248.

³¹⁷ Vgl. Wackwitz 2005, S. 59, 129, 146.

Großvaters angestrebt.³¹⁸ Mit Johann Gottlieb Fichte wird Andreas Wackwitz' Ideologie ausgelegt:

Aber Fichte hat meinen Großvater gekannt und ihn in dem kleinen grünen Buch beschrieben: die Art, in der Andreas Wackwitz deutsch sein wollte, tief, ernst, protestantisch, tapfer, kindlich, unüberwindlich, eine feste Burg und vollkommen anders als alle Franzosen, Engländer und Neger.³¹⁹

Des Weiteren setzt Stephan Wackwitz aber „Fichtes Feind“³²⁰, Friedrich Schleiermacher, der in demselben Pfarrhaus wie Andreas Wackwitz in Anhalt lebte, als eine andere grundlegende deutsche Tradition ein. Während Fichte „den Ursprung des Deutschseins im Nationalcharakter, [...] in der Sprache, in einer völkischen Substanz“ sucht, ist Schleiermacher, wie Richard Rorty ein „preußischer *pragmatist liberal*“, der Ansicht, dass „wir uns im Verstehen der Vergangenheit und der alten Texte selbst verstehen und dass nicht von jeher zwangsläufig ausgemacht ist, wie wir sind und wohin wir gehen müssen“.³²¹

Anhand der mittels Fichte und Schleiermacher angedeuteten deutschen Traditionen und zahlreichen intertextuellen Passagen stellt Stephan Wackwitz in *Ein unsichtbares Land* nicht nur die eigene Familiengeschichte dar, sondern eröffnet auch einen Zugang zur deutschen Vergangenheit. Mit seiner emotionalen und psychoanalytischen Sicht werden neue Erinnerungsdiskurse signalisiert und den sogenannten privaten Diskursen mehr Wert und Aufmerksamkeit verliehen.

In diesem Roman spielt außer der Erinnerungsthematik zugleich die intermediale Bezugnahme auf verschiedene Medien, etwa Fotografie, Musik und Film, eine bedeutende Rolle. Dabei kommen intermediale Systemerwähnungen, zahlreiche Einzelreferenzen auf bestimmte Filme – „Woody Allen spielt in seinem Pseudodokumentarfilm ‚Zelig‘ eine Art Geschichts-Hochstapler“³²² – und besonders Medienkombinationsverfahren in Bezug auf Fotografie zum Einsatz. Vor allem durch ein „[u]nverhofftes Wiedersehen“³²³ einer alten Kamera wird die Fotografie im Text in den Vordergrund gerückt.

³¹⁸ Vgl. Reidy 2013, S. 108.

³¹⁹ Wackwitz 2005, S. 172.

³²⁰ Ebd., S. 179.

³²¹ Ebd., S. 179–180.

³²² Ebd., S. 47.

³²³ Ebd., S. 12.

Im Jahr 1993 bekommt Gustav Wackwitz, Vater von Stephan Wackwitz, wegen einer alten Kamera einen Dienstbriefbogen von der Dienststelle in Berlin-Tegel. Diese No. 1A Pocket Kodak wird 1939, während seiner Rückfahrt mit dem Dampfer *Adolph Woermann* von Deutsch-Südwestafrika nach Deutschland, vom damals 17-jährigen Gustav Wackwitz an einen britischen Offizier der Royal Navy ausgehändigt, da er die entsprechende Quittung verloren hat. Fast sechzig Jahre hat Gustav Wackwitz die Kamera aus seinem Gedächtnis verloren. Gustav und Stephan Wackwitz erhoffen sich, durch die Kamera Fotos aus der damaligen Zeit zu erhalten. Der Apparat, der „ohne die geringste Beschädigung durch den Krieg und die Jahrzehnte danach gekommen“ ist, kann jedoch nicht „zaubern“.³²⁴ Es handelt sich um eine Kamera „mit eigelegtem und offenbar belichtetem Film“.³²⁵ Die Geschichte um den Apparat widmet sich einem der zentralen Motive des Textes in zweierlei Hinsicht. Zuerst gelingt es dem Autor, mithilfe der Kamera einen Anlass zur Wiedergabe der eigenen Familiengeschichte zu effizieren:

Nachdem ich durch jenen ersten Anruf meines Vaters von der Geschichte der wiedergefundenen Kamera erfahren hatte, dachte ich im Büro, unter der Dusche, auf dem Weg zur Arbeit, [...] was auf dem über ein halbes Jahrhundert lang vergessenen Film [...] zu sehen gewesen wäre, [...]. Das Nachdenken [...] festigte sich zu einer fixen Idee; als könne ich nicht genug davon bekommen, vom sicheren Gestade meines eigenen Landes und Lebens aus den Untergang der ‚Adolph Woermann‘ mir immer wieder vorzustellen und auszumalen [...].³²⁶

Erst mit diesem Apparat entflammt bei Stephan Wackwitz die Wissbegierde über die Vergangenheit und er nimmt daraufhin erstmals „den grün marmorierten Band mit den Erinnerungen [s]eines Großvaters an Südafrika aus der wenig benutzten Ecke [s]einer Bibliothek, wo er seit Jahrzehnten ungelesen stand“.³²⁷ Zweitens steht diese sich geisterhaft auswirkende Kamera als eine Metonymie des Unsichtbaren im Text.³²⁸ Dabei wird das Schwarz des Films als „unsichtbares Zentrum der verwirrenden, verborgenen und ver-schlungenen Windungen eines Familienromans“³²⁹ angesehen.

³²⁴ Ebd., S. 17.

³²⁵ Ebd., S. 12.

³²⁶ Ebd., S. 26.

³²⁷ Ebd., S. 27.

³²⁸ Vgl. Schmitz 2006, S. 257, sowie in Unterkapitel 3.2.3 wird diese Beobachtung näher untersucht.

³²⁹ Wackwitz 2005, S. 18.



Abb. 1: Wackwitz 2005, S. 11. (Alle Abbildungen in dieser Arbeit sind Bildzitate.)

Das durch diese Kamera erweckte Interesse an Familiengeschichte lässt sich insbesondere durch das Familienarchiv befriedigen, etwa das Familienalbum, die zwischen den 1950er Jahren und 1973 entstandenen Erinnerungsbücher mit Kommentaren der 1918 geschriebenen Tagebücher des Großvaters sowie Tagbücher von Gustav Wackwitz. Erst durch diese Fotos und Dokumente wird die Familienerinnerung für die dritte Generation bzw. Stephan Wackwitz erreichbar. Dabei ziehen insbesondere die Familienfotos, die zahlreich im Text abgebildet werden, Aufmerksamkeit auf sich. Eine der bedeutsamsten fotografischen Praxen findet sich gerade im familiären Milieu, in dem Pierre Bourdieu das Medium als ein Integrationsmittel für Familienmitglieder und als „Ritus des Haushaltes“ beschreibt – „die großen Augenblicke des Familiendaseins zu feiern und überliefern“, führt zu besserer Integration der Gruppe.³³⁰ Beide grundsätzlichen Formen, nämlich Medienkombination (siehe Abb. 1) und intermediale Bezüge, treten in diesem Roman auf. Zwölf Abbildungen, die Familienfotos von Familie Wackwitz, werden dabei in Form einer Medienkombination im Fließtext präsentiert.³³¹ Im Folgenden werden das Medium Fotografie und die Funktionen intermedialer Bezugnahmen genauer betrachtet.

³³⁰ Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie, in: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, übers. von Udo Rennert, Frankfurt a.M. 1983, S.31.

³³¹ Das Medienkombinationsverfahren in *Ein unsichtbares Land* lässt eine intertextuelle Verbindung mit W. G. Sebalds Werken erkennen, zu dieser Intertextualität vgl. Schmitz, Helmut: Zweierlei Allegorie: W.G. Sebalds *Austerlitz* und Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land*, in: Fisher, Gerhard (Hrsg.): W.G. Sebald:

3.2.1. Foto mit Text – *reader mit/ohne post- und transmemory*

Fünf Abbildungen der zwölf gedruckte Fotos werden von ekphrastischen Beschreibungen begleitet, womit beide Verfahren – Medienkombination und entsprechende intermediale Einzelreferenzen – für Lesende präsentiert werden.³³² Wie erwähnt beziehen sich solche Bilder auf Wackwitz' Familienkreis aus alten Familienalben sowie Erinnerungsarbeiten des Großvaters und des Vaters, was bedeutet, dass der Erzähler als dritte Generation kein *spectrum* solcher Fotos, sondern nur *spectator* ist – die vergangenen Momente seiner Familiengeschichte liegen für ihn bereits in der Ferne. Ich möchte hier zunächst eine Konkretisierung bzw. Ergänzung der von Roland Barthes' Analyse gelieferten Sichtweise *spectator* erläutern und anhand der Differenzierung der Medienwissenschaftlerin Patricia Holland das *user-* und *reader-*Konzept (besonders bei privaten Fotos) hervorheben. *User* haben laut Holland Zugang zu den fotografischen Indexen bzw. den fotografischen Erinnerungen, die in der Gegenwart für sie wieder abrufbar sind, während *reader* eher als Unwissende das Foto als Symbol übersetzen bzw. interpretieren und in einem weiteren kulturellen Kontext dekodieren müssen.³³³ Obwohl in *Ein unsichtbares Land* die Familienfotos gewissermaßen einen Zugang zu dem von Fotos dargestellten Vergangenen für spätere Generationen eröffnen und diese Generation so als Nutzer ausweisen, wird an dieser Stelle der Erzähler vorwiegend als *reader* anstatt als *user* der Familienfotos identifiziert bzw. das *reader-*Konzept stärker akzentuiert. Die dritte Generation nahm nicht an der Produktion der Familienfotos teil; so ist ihr Zugang trotz ihres kommunikativen Gedächtnisses eingeschränkt und die symbolische Dimension der Fotografien ist stets von Bedeutung. Mit dem *reader-*Konzept wird in vorliegender Analyse die Rezeptionsseite artikuliert, wobei dieses Konzept während der Analyse weiter präzisiert wird.

Schreiben ex patria / Expatriate writing. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik (No.72), Amsterdam 2009, S. 257–276 sowie Horstkotte 2009, S.253–268.

³³² Diese Fünf Fotos sind auf S. 126, 132, 225, 228, 229 in Wackwitz 2005 zu finden. Das Foto auf S. 229 wird im Text allerdings nicht so detailliert wie die anderen vier Fotos dargestellt, die in diesem Unterkapitel analysiert werden.

³³³ Vgl. Holland, Patricia: 'Sweet is it to scan...': personal photographs and popular photography, in: Liz Wells (Hrsg.): Photography. A critical introduction, 5. Aufl, London/New York 2015, S. 133–188, hier S. 137–142.

Hier wird ein Schwarz-Weiß-Foto des Onkels, der Tante und der Großmutter als erstes Beispiel dargestellt (Abb. 2), woneben zusätzlich eine detaillierte Textdarstellung steht.



Abb. 2: Wackwitz 2005, S. 225.

Meine jüngste Tante, kinder klein vor irgendwie unheilstarrend, überdimensioniert, fast yuccahaft spitz in die Luft des Pfarrgartens ragenden Mais- oder wahrscheinlich Tabakblättern, die Walmdachhaube jenes Glocken- oder Wehrturms im Hintergrund. Der jüngere Bruder meines Vaters, mein Onkel, in HJ-Uniform: kurze Hosen, Schnürstiefel, Hemdbluse, eine militärische und trotzdem zugleich irgendwie jugendbewegte Krawatte, die er sorglos, fast ein bisschen dandyhaft gelockert hat. Er sitzt, den Arm um die Schulter seiner Schwester, die die Hände sittsam im Schoß zusammengelegt hat; daneben meine Großmutter in einem geblühten Kleid. Sie sitzen auf drei Stufen, die vom Haus in den Garten führen, und lächeln, als könne ihnen ihr Lebtage lang nichts mehr passieren; aber ein dicker weißer Pfeil rechts im Bild weist auf ein verborgenes Kellerfenster [...].³³⁴

Nicht nur der Ort und der Hintergrund, sondern auch Kleidung und Pose der drei Dargestellten in einem Garten werden neben dem gedruckten Foto beschrieben, wo somit eine intermediale Einzelreferenz mit Reproduktion des Fotoinhalts erfolgt. Durch die detailliert wiedergegebene Textdarstellung werden unmittelbar die Fragen generiert: Ist das eng daneben liegende Druckfoto nötig, wiederholen die zwei verschiedenen Darstellungsarten den gleichen vergangenen Moment oder warum geschieht nochmals eine Textdarstellung? Stellt diese ekphrastische Wiedergabe durch die dritte Generation als *reader* keine Besonderheit dar im Vergleich zur *reader*-Sicht der Lesenden?

An dieser Stelle wird vor allem auf den indexikalischen Spielraum der Fotografie anstatt auf die Dekodierung fokussiert. Wenn die dritte Generation selbst kein Zeitzeuge ist, gibt eine fotografische Spur einen idealen Einlass für die eigene Familiengeschichte

³³⁴ Wackwitz 2005, S. 225–226.

– so ist das ‚Dagewesensein‘ der drei Familienmitglieder im Luckenwalder Pfarrgarten durch dieses Foto dokumentiert bzw. bestätigt; Rezipierenden dieses Buches wird durch diesen *reader* keine fiktive Familienvergangenheit erzählt. Bei allen fünf sprachlich reproduzierten Abbildungen (ob detailliert oder wenig detailliert) kann die indexikalische Dimension der vergangenen Zeit gewährleistet werden, die einmontierten Fotos können die Familiengeschichte in diesem autobiographischen Familienroman beglaubigen und ergänzen.

Während die Druckbilder als Zeitindex dienen, zielt die Textbeschreibung nicht nur auf eine reine Reproduktion, sondern eher auf die Interpretation durch den Dritte-Generation-*reader*. Das Lächeln der drei auf diesem Foto stellt der *reader* so dar: „[...] lächeln, als könne ihnen ihr Lebtage lang nichts mehr passieren.“³³⁵ Zusammen mit anderen Schwarz-Weiß-Fotografien, die der Vater in seinen Luckenwalder Memoirenband geklebt hat, wird dieses „ewige heroische Lächeln und optimistische Dreinschauen“ vielmals betont und der Enkel bzw. Neffe möchte trotz dieses Lächelns nur fragen: „[w]arum kommt mir das alles unausdenkbar trübsinnig vor?“³³⁶ Diese (melancholische) Interpretation lässt das relevante Merkmal des Dekodierungsprozesses der dritten Generationen erkennen, nämlich eine emotionalisierte, private Lesart mit *family gaze*. Was der Familienmitglied-*reader* in solchen Fotos sieht und wie er sie dann interpretiert, sollte sich auf jeden Fall von anderen *readers* unterscheiden. Das von Marianne Hirsch illustrierte Konzept *family gaze* – „the powerful gaze of familiarity which imposes and perpetuates certain conventional images of the familial and which ‚frames‘ the family in both senses of the term“³³⁷ – artikuliert an erster Stelle eine Familienzugehörigkeit, womit *spectator* und *spectator* eines Familienfotos verwickelt bzw. interaktiviert und verschiedene Familienfotos vernetzt werden.

³³⁵ Ebd., S. 226.

³³⁶ Ebd., S. 226–227.

³³⁷ Hirsch, Marianne: *Family Frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge 1997, S. 11.

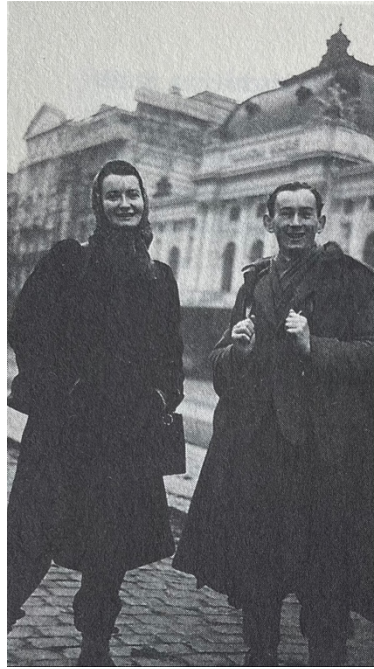


Abb. 3: Wackwitz 2005, S. 228.

Dementsprechend betont eine Fotowiedergabe (Abb. 3) direkt nach der Luckenwalder Pfarrgartenfotodarstellung auch das „Lächeln“, das „so befreit und glücklich“ ist, „dass man das Foto nicht betrachten kann, ohne wenigstens mit ihm zu lächeln“.³³⁸ Diese intermediale Einzelreproduktion enthält zudem zahlreiche Details, wie Bekleidung und Pose der beiden, die Tante, die mit „ein[em] Kopftuch und eine[m] dicken ehemaligen Uniformwintermantel mit so viel Grazie“ bekleidet ist, und den Vater, der mit „Mänteln, Jacken und Schals“ daneben steht und „die Daumen unternehmungslustig unter die Tragrümmen eines Rucksacks gehakt“ hat.³³⁹ Jedoch wird erst mit dieser Lächeln-Interpretation der dritten Generation eine Intramedialität zwischen den beiden nacheinander reproduzierten Familienfotos hergestellt: Die Bilder sind damit vernetzt, ein Familienimage von Wackwitz' Familie wird konstituiert und durch mehrere Bildinterpretationen schrittweise ergänzt. Ebenso fällt eine Verbindung von Abwesenden und Anwesenden ins Gewicht, da der *reader* beim Betrachten mitlächeln sollte – die Gegenwart des *reader* wird

³³⁸ Wackwitz 2005, S. 227, an dieser Stelle ist zu beachten, dass die Fotowiedergabe und das gedruckte Foto nicht auf der gleichen Seite platziert sind, sondern die Fotowiedergabe steht zuerst auf Seite 227, dann sehen die Leser*innen das Foto auf Seite 228.

³³⁹ Ebd., S. 227.

beim Fotobetrachten unmittelbar mit dem vom Foto dargestellten Vergangenen ‚synchronisiert‘.

Der Erzähler kann nicht nur mit einem *family gaze* die Familienfotos abweichend von anderen *readers* betrachten, sondern solche Fotos dienen für ihn als ein Instrument der Illusionsbildung. Im Text wird die fotografische Funktion für das kommunikative Gedächtnis reflektiert:

Aber ich muss nur zu jenen merkwürdig bedrückten Fotografien aus den Jahren 1943 und 44 zurückblättern, um zu wissen, dass ich [...] mich gegen alle Wahrscheinlichkeit und Denkbarekeit zumindest als ein gefühlsmäßiger Zeitgenosse jener unbestimmt deprimierten Luckenwalder Pfarrhausidylle fühlen kann. Ich scheine wirklich etwas zu wissen von der Lähmung, der Mulmigkeit, dem unterdrückten Schuldgefühl, der verleugneten Zukunftsangst [...]. Ich weiß, dass etwas Unheimliches zu hören war in der Melancholie der Chopin-Märsche, die mein Großvater und mein Onkel auf dem Flügel im Wohnzimmer spielten, im Brausen der Bachchoräle am Sonntag in der Johanniskirche [...].³⁴⁰

Die alten Fotos ermöglichen eine Zeitreise für die dritte Generation, die als „ein gefühlsmäßiger Zeitgenosse“ des „Schulgefühl[s]“ und der „Zukunftsangst“ die Gefühle der ersten und zweiten Generation erfahren und sogar die vom Großvater und Onkel gespielte Musik hören kann. In der fotografischen ikonischen Dimension führt die ‚analogische Perfektion‘ zu der Illusion, dass der Erzähler alle Details wahrhaftig selbst gesehen hat und die gleichen Emotionen fühlen kann – er ist zum Zeitzeugen geworden. Die eigentümliche Medialität der Fotografie wird an dieser Stelle reflexiv in den Vordergrund gerückt.

In ihrer Studie über Familienfotos bzw. das Familiengedächtnis führt Hirsch den Begriff *postmemory* an, mit dem die intergenerationelle Erinnerungsstruktur erfasst wird. Das Familiengedächtnis könne an andere Familienmitglieder, die nicht präsent oder dabei waren, überliefert werden, wobei das Medium Fotografie gerade im Fokus dieser Überlieferung steht.³⁴¹ *Postmemory*, als eine besondere Form des Gedächtnisses, schildert die inter- und transgenerationelle Überlieferung oder die Rückkehr der traumatischen Erfahrungen und der Kenntnisse der vorherigen Generationen in einer Familie; das

³⁴⁰ Ebd., S. 228.

³⁴¹ Eine genaue Analyse findet man in Hirsch 1997 sowie Hirsch, Marianne: *The Generation of postmemory: writing and visual culture after the holocaust*, New York 2012.

‚post‘ prononciert hier nicht nur die zeitliche und räumliche Distanz, sondern lässt sich eher mit dem Derrida’schen ‚*supplement*‘-Konzept verbinden – die Anwesenheit des *postmemory* gibt zugleich einen Fingerzeig auf die Abwesenheit der Erstgeneration-Erinnerung,³⁴² *postmemory* „reflects an uneasy oscillation between continuity und rupture.“³⁴³ Bei solchen Überlieferungen spielen einerseits die traumatischen Erfahrungen eine bedeutende Rolle, da laut Hirsch nur solche Erfahrungen die nachfolgenden Generationen affektiv tief genug beeinflussen und zum *postmemory* werden können; andererseits fällt der Mediatisierungsprozess bei der Transformation von Erstgeneration-Erinnerung zur Post-Erinnerung anderer Generationen besonders auf. So zählt die Fotografie zu den relevantesten Medien in Bezug auf diesen Prozess. Zum einen wird, wie zuvor erwähnt, bei Bourdieu das Medium als ein Integrationsmittel für Familienmitglieder definiert, zum anderen sind die drei bereits erklärten Fotodimensionen von Bedeutung. Die Fotos können 1) als Index, der die Familienvergangenheit für abwesende Generationen beweist, 2) als Ikon, das die analogischen Details für das *postmemory* anbietet und überdies, wie das Beispiel oben zeigt, Illusionsbildung schafft, sowie 3) als Symbol, das mit dem und im *family gaze* von Familienmitgliedern Interpretationen generiert, angesehen werden. Hirsch akzentuiert dabei die Funktion der Familienfotografien: „[T]hey [...] symbolize the sense of family, safety, and continuity that has been hopelessly severed. [...] family photos, and the familial aspects of postmemory would tend to diminish distance, bridge separation, and facilitate identification and affiliation.“³⁴⁴

Einen ähnlichen oder ergänzenden Begriff im Vergleich zum *postmemory* stellt Christa Schönfelder in ihrer Traumaforschung vor, nämlich *transmemory*³⁴⁵. Für Schönfelder liegt das Charakteristikum dieses Begriffs im den Wunsch nach einer Verbundenheit der Post-Generation, während *postmemory* eher ein passives Überlieferungsgeschehen für diese entwirft:

³⁴² Vgl. Hirsch 2012, S. 12–15.

³⁴³ Ebd., S. 15.

³⁴⁴ Ebd., S. 38.

³⁴⁵ Siehe: Schönfelder, Christa: Wounds and Words. Childhood and Family Trauma in Romantic and Post-modern Fiction, Bielefeld 2013.

Transmemory, [...] arises from the subject's longing for a state of connectedness with a loved one, even after his or her death, through transmitted or imagined memories. While postmemory mainly refers to the involuntary transmission of a severely traumatic past, transmemory encompasses a broader sense of connectedness, one that may involve both memories and thoughts and traumatic as well as non-traumatic memories.³⁴⁶

Ohne Betonung einer traumatisierten Erinnerung, zusammen mit dem Verbundenheitswunsch, kann *transmemory* die von Hirsch dargestellte generationelle Erinnerungsstruktur komplettieren. Wie bei der Skizzierung des Romaninhalts im letzten Unterkapitel dargestellt, wird in *Ein unsichtbares Land* von Anfang an eine Überlieferungs- und Solidaritätsgeschichte vorgestellt, was einen Verbundenheitswunsch artikuliert. An dieser Stelle wird anhand der bisherigen Analyse der Dritte-Generation-Fotobetrachter als *reader* mit *post-* und *transmemory* definiert. Im Unterschied zu *readers* ohne *post-* und *transmemory* der eingebetteten Fotos, wie die Leser*innen des Romans, tendiert die dritte Generation dazu, solche Fotos wie *users* zu verwenden, wobei die fotografische Externalisierung in eigener Gegenwart wieder zugänglich ist. Die beschriebenen Familienfotos können in diesem Sinne als Externalisierung und Spur des *post-* und *transmemory* bestimmt werden, was sich nur im *family gaze* der dritten Generation realisieren kann.

Die Rolle des Familienfotos als eines der zentralen Medien für *post-* und *transmemory* wird von einem weiteren Beispiel im Text belegt. Ernst Gustav Wackwitz, der Großonkel, von den Familienmitgliedern ‚Matzen‘ genannt, starb zur Zeit des Ersten Weltkriegs bei einem Übungsflugunfall im Alter von 32 Jahren. Nachdem niemand mehr lebt, der über die Erinnerungen an Ernst Gustav verfügt, sind „nur noch ein paar Fotos übrig geblieben“.³⁴⁷ Mit diesen Fotos kann der Großonkel vor der dritten Generation wieder ‚präsent‘ sein; wie er aussieht und wo er einmal gewesen ist – alles wird mit Fotos dokumentiert. Im Text werden zwei Fotos von Ernst Gustav Wackwitz in Form der ‚Medienkombination‘ und gleichzeitig in Form der ‚intermedialen Bezüge‘, wie die oben dargestellten Beispiele, repräsentiert. Neben einem alten Foto (siehe Abb. 4) steht der Text:

Auf einer der Aufnahmen von Matzen, die uns geblieben sind, einem bräunlichen, geisterhaft verwischten Abzug, sitzt er, vielleicht zwanzigjährig, in Nagelstiefeln und Kniebundhosen, einen Jägerhut auf dem Kopf, im Freien vor Büschen und Bäumen, die sich an den Rändern des quadratischen

³⁴⁶ Schönfelder 2013, S. 259.

³⁴⁷ Wackwitz 2005, S. 126.

Bildchens ins Unschärfe auflösen. Er raucht eine lange Pfeife mit Porzellankopf, die bis fast auf den Boden reicht. Ein großer Hund hat seinen Kopf auf seinen Schoß gelegt, ein anderer liegt löwenartig im Gras [...].³⁴⁸



Abb. 4: Wackwitz 2005, S. 126.



Abb. 5: Wackwitz 2005, S. 132.

Die Lächeln-Interpretation bzw. -Darstellung folgt auch dieser intermedialen Einzelreproduktion: „[D]er junge Mann lächelt so entschuldigend und verlegen, als sei es ihm, zu Gast in der Wirklichkeit des achtzig Jahre jüngeren Betrachters, ein bisschen unbehaglich zumute.“³⁴⁹ Eine Interaktion zwischen dem Anwesenden und dem Abwesenden wird nochmals im *family gaze* beim Fotobetrachten von Familienmitgliedern ermöglicht, so dass die zeitliche und räumliche Dimension in den Hintergrund rückt. Direkt nach dieser Fotobeschreibung folgen die textuellen Darstellungen zweier weiterer Fotos des Großonkels, die allerdings anders als bei diesem Foto nicht auf der gleichen oder auf der nächsten Seite einmontiert werden.

Diese beiden Bilder, von „einer moderneren und besseren Kamera“ fotografiert und deshalb „deutlicher“³⁵⁰ stellen den Großonkel und dessen Freundin, „in einem eleganten Mantel, feinen Lederhandschuhen und einer Pelzmütze“³⁵¹, im belgischen Park an einem Wintertag dar, werden aber nicht an dieser Stelle präsentiert. Erst auf Seite 132 (sechs

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Ebd.

Seiten später) befindet sich ein einmontiertes Foto dieser Szene. Stattdessen werden zunächst die Erinnerungen des Großvaters an dieses Paar sowie an den Unglücksfall in seinen Memoiren zitiert. Auch der Erzähler selbst recherchierte nach dem Typ des Unfallflugzeugs in „Meyers Lexikon von 1926“³⁵², wo das Flugzeug beschrieben wird. Die Lexikonerklärung wird von Stephan Wackwitz im Text direkt zitiert und macht deutlich, dass dieses Flugzeugmodell als mangelhaft beurteilt und zu Kriegsende kaum verwendet wird. Nach dem Lexikonzitat fällt durchgehend wieder das Zitat aus dem Erinnerungsbuch des Großvaters auf: *„Am Nachmittag des 16. Juli, als das Unglück geschah, hatte meine Braut [...] ein unerklärliches, tiefes und plötzliches Angstgefühl: es ist etwas passiert! Ist es Andreas? Ist es Matzen?“* Folgend steht dann akzentuiert: „Es war nicht Andreas. Es war Matzen. Es war der Beginn unseres Familienromans.“³⁵³ Vom metaphysischen Angstgefühl bis zum Identifizieren des Familienromananfanges findet hierbei eine emotionalisierte Übersiedelung der nationalen Vergangenheit in die private Familiengeschichte statt. Die private Wackwitz-Familiengeschichte könnte nicht allein als eine Mitläufer- oder Tätergeschichte erzählt werden; es gibt ebenso Opfer wie Matzen in der Familienvergangenheit, der „eigentlich nicht beim Siegenwollen umgekommen, sondern vielmehr einem Produkttest zum Opfer gefallen ist“³⁵⁴. Die Pluralisierung der Vergangenheitserzählung bzw. Erinnerungsdarstellung wird damit in den Vordergrund gerückt. Die alltäglichen Fotos des Großonkels dienen einerseits als Auslöser bzw. Anreiz für diese Emotionalisierung und Pluralisierung, die besonders durch Interpretationen des *reader* mit *post-* und *transmemory* gekennzeichnet wird; andererseits gelten die Familienfotos als Integrations- und Identitätsbildungsmittel sowie als ein Symbol dieser Emotionalisierung.

Weiter wird die Rolle der Familienfotos für die dritte Generation (fiktionintern) und für die Lesenden (fiktionextern) expliziert. Am Anfang dieses Unterkapitels wurde gefragt, ob die beiden intermedialen Verfahren sich wiederholen und ob die gedruckten Bilder notwendig sind. Die Fotodarstellungen in Verfahren intermedialer Bezüge zeigen die

³⁵² Ebd., S. 128.

³⁵³ Ebd., S. 129. Kursiv im Original.

³⁵⁴ Ebd.

Dekodierungsprozesse der alten Familienfotos vom *reader* mit *post-* und *transmemory*, als die dritte Generation z. B. die Fotos als Post-Gedächtnisträger verwendet und mit *family gaze* die Familienvergangenheit betritt: Einerseits sind die Fotos mit ikonischer Detailliertheit Füllung der Familienerinnerung für Post-Generationen, andererseits ist der symbolische Spielraum bei der Gedächtnisbildung von Bedeutung. Für *readers* ohne *post-* und *transmemory* sind die wörtlichen Fotodarstellungen aber der einzige Zugang zur Wackwitz'schen Familienerinnerung. Wenn solche *readers* die Fotos betrachten, kennen sie die darauf dargestellte Vergangenheit nicht und können entweder Hilfe in den entsprechenden Wörtern suchen oder die Fotos als Rätsel selbst interpretieren. Derartige Fälle können dazu führen, dass solche *readers* andere Details der Fotos erkennen und anders interpretieren als *readers* mit *post-* und *transmemory*. Während beispielsweise der Erzähler am Schwarz-Weiß-Foto im Luckenwalder Garten (Abb. 2) das fröhliche Lächeln betont, finden Silke Horstkotte und ihre Studierenden, dass die drei Personen auf diesem Foto nicht besonders freudig lächeln.³⁵⁵ Es könnte sein, dass die Pointierung der Fröhlichkeit nur als ein Kontrast gegenüber der Charakterisierung der melancholischen Interpretation danach, also als eine Erzählstrategie des Autors, fungiert. Das zeigt einerseits, wie unterschiedlich und subjektiv eine Bildbetrachtung sein kann, andererseits auch, wie sich erst durch die Textentsprechung des Bildes die Autorenintention erkennen lässt.

Schließlich bietet der ‚Dagewesensein‘-Charakter des Mediums Beglaubigungskraft, die nicht nur für die an der Familienvergangenheit nicht teilnehmende Generation funktioniert, sondern sich vielmehr auch auf die Rezipierenden des Buches auswirkt. Die Zuverlässigkeit dieses autobiographischen Generationenromans wird besonders durch die gedruckten Fotos für die Lesenden erzeugt. Zudem ist zu beachten, dass die gedruckten Bilder ein Ausrufezeichen beim Textlesen signalisieren. Da im gesamten Buch nur zwölf Bilder gezeigt werden, werden die Aufmerksamkeit sowie das Interesse der Rezipierenden an solchen Stellen geweckt: weil sie nicht vorhersehen können, wie und wo die Bilder präsentiert werden; und wenn die Bilder auftreten, ist nicht klar, wie man solche Fotos betrachten und verstehen kann. Mit dieser Zufälligkeit unterbrechen die gedruckten

³⁵⁵ Vgl. Horstkotte 2009, S. 79.

Bilder den Text- bzw. Lesefluss und können so als Leserstörung wirken.³⁵⁶ Eine „unerklärliche Anziehungskraft“³⁵⁷ resultiert daraus. Anders formuliert, konfrontieren die Textlesenden (mit sukzessivem Rezeptionsprozess) unter Rekurs auf die Simultaneität des Bildes und die Linearität der Schrift mit einem simultan präsentierten Zeichensystem. Insbesondere wenn auf den Diskontinuitätscharakter des Fotomediums zurückgegriffen wird, kann ein durch ein Foto evoziertes eigenständiges Segment von Raum und Zeit eine Grenzlinie ziehen und die Zeit der Lesenden blockieren. Bei den Großonkel-Fotos z. B. (Abb. 4 und 5), müssen die Leser*innen zwischen dem Bild (Abb. 5) und der textuellen Darstellung im Buch blättern; daher wird nicht nur ihr Erinnerungsvermögen benötigt, sondern es werden auch unvermeidbar eine Leerstelle sowie ein Bruch provoziert. Wenn die Rezipient*innen allerdings mehr Zeit für solche Fotos und Textstellen investieren müssen, fällt die Relevanz der Großonkel-Geschichte eben ins Auge: Die gedruckten Fotos gelten in diesem Sinne als Leserstörung sowie als Signal.

3.2.2. Foto ohne Text – Eine gespenstische Gegenwart

Eine Leserstörung und eine Unterbrechung für Lesende, nämlich für *readers* ohne *post-* und *transmemory*, finden noch stärker bei Bildern ohne explizite Textdarstellungen statt. So ist bei einem Foto (Abb. 6) ein handschriftliches Heft mit einigen Federn darauf zu sehen, das auf einem Hemd liegt. Es wird keine direkt darauf bezogene Beschreibung gegeben. Eine Seite davor allerdings steht die Hintergrundgeschichte, dass es bei der Tante in Berlin einen großen Karton mit Onkel-Tuca-Aufdruck voll alter Hefte und Erinnerungsarbeiten des Großvaters gibt. Ob das Heft in diesem Bild „das Schussbuch des Laskowitzer Oberförsters“, „das kindergeburtstagsrote Heft mit der Aufschrift ‚Exercise book‘“ mit dem „afrikanischen Jagdabenteuer“ von Andreas Wackwitz oder sein Tagebuch voll Weltkriegserinnerung mit „himmelblauem, am Rücken bräunlich abgegriffenem Einband, aus dessen Seiten [...] Fotos [...] [und] Federn [...] fallen“, ist, können die

³⁵⁶ Vgl. Niehaus, Michael: Ikonotext. Bastelei. *Schwindel. Gefühle* von W. G. Sebald, in: Silke Horstkotte, Karin Leonhard (Hrsg.): Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate im Bild und Text, Köln 2006, S. 155–176, hier S. 159.

³⁵⁷ Ebd., S. 160.

Rezipierenden ohne Postgedächtnis nur schwer identifizieren.³⁵⁸ Das Bild erscheint eher als ein inszeniertes Foto des Autors, mit dem dieser sein Schreiben für Lesende beglaubigen und die Existenz der im ganzen Buch wiederholt zitierten Erinnerungshefte des Großvaters beweisen möchte.

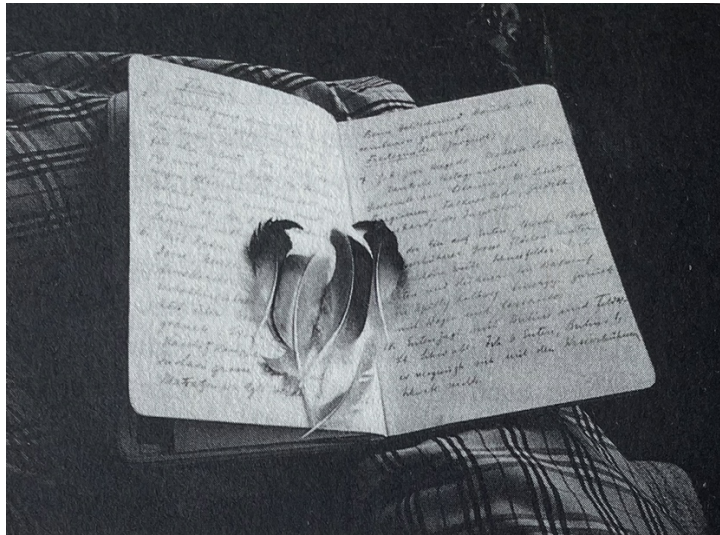


Abb. 6, Wackwitz 2005, S. 82.

Tatsächlich signalisiert das Foto als Indiz nochmals die Bedeutung der Erinnerung des Großvaters und der Weltkriegserinnerung für das Gegenwärtige. Am Anfang dieses Kapitels „Vier Kriege“ wird bereits reflexiv expliziert:

Die Schriftsteller, Geschichtsschreiber und Theologen sind unaufhörlich damit beschäftigt gewesen, Überreste des Lebens in etwas zu übersetzen, das nicht mehr so deutlich an das Leben erinnert. Es ist da eine Art Scham, eine Art Ekel, eine Art Angst am Werk. Denn die Krusten und Zettel, Locken, Briefe und Häufchen, die vom Vergangenen übrig bleiben, stinken, nässen und beunruhigen durch eine merkwürdige Strahlung, die von ihnen ausgeht. Als seien sie mit Leichengift getränkt. Als könnten die Toten wieder kommen und uns holen.³⁵⁹

Diese merkwürdige Strahlung der Vergangenheit gilt nicht nur im privaten Raum, wie Ernst Gustav Wackwitz, Opfer eines Produkttestes zur Zeit des Ersten Weltkriegs, als Beginn der Familiengeschichte beschrieben wird oder wie die Erinnerung Andreas Wackwitz' noch in die Gegenwart des Enkels ausstrahlt; sondern, so akzentuiert Stephan Wackwitz weiter danach: „Alles Gesellschaftliche, was einen heute interessieren kann, leitet die Hintergrundstrahlung des Ersten Weltkriegs an die Gegenwart weiter.“³⁶⁰ Die

³⁵⁸ Wackwitz 2005, S. 82–83.

³⁵⁹ Ebd., S. 80.

³⁶⁰ Ebd., S. 86.

nationale Vergangenheit strahlt weiter im Gegenwärtigen eines oder einer jeden. Was für eine Form diese Strahlung hat, wird im Text mehrmals hervorgehoben, nämlich „die Traumgestalten und Geister“ des Landes des Großvaters, die im Land der dritten Generation „gespukt“ haben.³⁶¹ Geister und Gespenster sind wiederkehrende Bestimmungen im Text. Die Gespenstererscheinung eines verstorbenen Pastors im Pfarrhaus in Anhalt z. B. taucht mehrmals in der Familiengeschichte auf.³⁶² Anhalt und Laskowitz als bedeutsame Orte für die kommunikativen und kulturellen Gedächtnisse im Text werden stets von Spukgestalten begleitet: „Gespenster bevölkerten die Stadt.“³⁶³ Zunächst ist zu erklären, wie Gespenster als besondere Gestalt in einer gespenstischen Gegenwart in Anlehnung an Jacques Derridas ‚Hauntologie‘-Konzept wirksam sind und auf welche Weise die fotografische Spektralität in diesem Roman bei der Erinnerungsdarstellung mitwirkt.

Mit Gespenstererscheinungen werden häufig unmittelbar die Fragen generiert: ‚Sind die Gespenster wahr?‘ und ‚Welche Gestalten sieht man und warum erscheinen sie?‘. So stehen verschiedenartige Diskussionen über Gespenster in der Psychoanalyse und der Phänomenologie zur Verfügung, wie z. B. Diskussionen über die Bedrohung durch Gespenster. In *Marx’ Gespenster* stellt Derrida mit seiner Hauntologie eine „Logik des Gespensts“³⁶⁴ dar, wobei insbesondere seine dekonstruktive Denkweise in Bezug auf Räumlichkeit und Zeitlichkeit für die vorliegende Analyse anschlussfähig ist. Mit dem Spuk eröffne sich ein Zwischenraum, der paradoxerweise gegenwärtig und nicht gegenwärtig sei:

Wenn es das ist, was zu tun bleibt, daß man leben lernt, dann kann es nur zwischen Leben und Tod geschehen. Weder im Leben noch im Tod *allein*. Was zwischen zweien passiert, wie zwischen Leben und Tod und zwischen allen anderen ‚zweien‘, die man sich vorstellen mag, das kann sich nur *dazwischen halten* und *nähren* dank eines Spuks. Man müßte also die Geister lernen. [...] Es gibt kein *Mitsein* mit dem anderen, kein *socius* ohne dieses *Mit-da*, [...]. Und dieses Mitsein mit den Gespenstern wäre auch – nicht nur, aber auch – eine *Politik* des Gedächtnisses, des Erbes und der Generationen.³⁶⁵

³⁶¹ Ebd., S. 52.

³⁶² Vgl. ebd., S. 8–9.

³⁶³ Ebd., S. 242.

³⁶⁴ Derrida, Jacques: *Marx’ Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, übers. von Susanne Lüdemann, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2014, S. 93.

³⁶⁵ Ebd., S.10.

Dieses Mitsein, als „Politik des Gedächtnisses, des Erbes und der Generationen“, ist zugleich ein Fingerzeig auf ein anderes Zeit- sowie Raumverständnis, wie man „jenseits der Opposition von Präsenz und Nicht-Präsenz, Faktizität und Nicht-Faktizität, Leben und Nicht-Leben, die Möglichkeit des Gespensts [...], das Gespenst als Möglichkeit“³⁶⁶ erfassen könnte. Weiter skizziert er eine das Vergangene und Zukünftige in Form von Gespenstern schon einbeziehende Gegenwart und ignoriert alle möglichen Grenzen dazwischen:

Wenn es so etwas gibt wie die Spektralität, das Gespenstige, dann gibt es Gründe, diese beruhigende Ordnung der Gegenwarten anzuzweifeln, und vor allem die Grenze zwischen der Gegenwart, der aktuellen oder präsenten Realität der Gegenwart, [...]. Vor allem muß die Gleichzeitigkeit der Gegenwart mit sich selbst bezweifelt werden. Bevor man wissen kann, ob es einen Unterschied gibt zwischen dem Gespenst der Vergangenheit und dem der Zukunft, der vergangenen Gegenwart und der zukünftigen Gegenwart, muß man vielleicht fragen, ob der Spektral-Effekt oder die Wirkung des Gespenstigen nicht darin besteht, diese Opposition, wenn nicht gar diese Dialektik zwischen der wirklichen Anwesenheit und ihrem anderen außer Kraft zu setzen.³⁶⁷

Mit diesem Denkmodell des Gespensts wird der lineare Zeitverlauf gebrochen, da die Gegenwart „durch ein komplexes Geflecht von Vor- und Rücklauf durchdrungen“³⁶⁸ werden kann: „Das Gespenst kennt mehrere Zeiten“³⁶⁹ oder, wie Marcus Steinweg in seinem Beitrag *Gespenstische Gegenwart* erweist: „Die Zukunft ist längst eingetroffen, die Vergangenheit will nicht gehen.“³⁷⁰ Vor allem der Weiterbestand der Vergangenheit in Form der Gespenster in der Gegenwart ist für die Erinnerungsdiskurse konstruktiv, da das Gespenstische als ein Geheimzeichen der Erinnerung angesehen werden kann.

Die Überquerung von Tod und Leben, Vergangenheit und Gegenwart, Präsenz und Absenz wird durch dieses Gespenstermodell zustande gebracht; dies gilt gerade in *Ein unsichtbares Land* als ein zentrales Motiv. Wie erwähnt sucht das Pastorgespenst des 19. Jahrhunderts die Nacht heim, während die Familienmitglieder von der Gespenstidentität nicht wissen und diese Spukgeschichte an nachfolgende Generationen weitererzählen.

³⁶⁶ Ebd., S. 28.

³⁶⁷ Ebd., S. 61–62.

³⁶⁸ Sternad, Christian: Das Gespenst und seine Spektralität. Die hermeneutische Funktion des Gespensts, oder: eine phänomenologische Hantologie, in: *Nebulosa 03* (2013), S. 27–41, hier S. 38.

³⁶⁹ Derrida 2014, S. 139.

³⁷⁰ Steinweg, Marcus: *Gespenstische Gegenwart*, in: Marcus Quent (Hrsg.): *Absolute Gegenwart*, Berlin 2016, S. 162–172, hier S. 172.

Die Familienvergangenheit tritt damit gespenstisch in die Gegenwart der nachkommen-
den Generation ein:

Aber erst als ich selbst nach Anhalt kam, habe ich verstanden, wo der Ort eigentlich liegt. Als seien sie selbst Gespenster, sind meine Großeltern, meinen Tanten, mein Onkel und mein Vater in einem schmalen Korridor durch eine Zeit und eine Gegend gegangen, die fast jedem Menschen auf der Welt etwas ganz anderes bedeutet als ihnen.³⁷¹

Auch in Auschwitz als *lieux de mémoire* wird im ersten Satz des ersten Kapitels „Geister“ das Gespenstische präzisiert: „Im neunzehnten und noch bis weit ins zwanzigste Jahrhundert hinein hat es in der Gegend um die alte galizische Residenzstadt Auschwitz viel gespuht.“³⁷² Der Fortbestand oder die im Roman beschriebene „Strahlung“ der Vergangenheit in das Gegenwärtige wird mit unsicheren Gespenstererscheinungen wie dem Pastorgespenst oder dem Wiederkommen der Toten gestattet. Gerade das Medium Fotografie signifiziert bzw. materialisiert diese Erscheinung und Wiederkehr in *Ein unsichtbares Land*. Bei den Großonkelfotos z. B. ist das erste Foto (Abb. 4) ein altes, unscharfes Foto, ein „bräunliche[r], geisterhaft verwischte[r] Abzug“³⁷³, der durch den Enkel detailliert dargestellt und mit seinem Post- und Transgedächtnis interpretiert wird. Bei dem viel deutlicheren zweiten Foto (Abb. 5) äußert der Erzähler allerdings, dass er die zwei deutlicheren Fotos „schon lange nicht mehr betrachten [kann], ohne dass auch sie sich gespenstisch verändern.“³⁷⁴

Die Verbindungen zwischen Fotografie und Tod, zwischen Fotografie und Gespenstern lassen sich in zahlreichen Ansätzen verdeutlichen.³⁷⁵ In den frühen Fotos und Fotodiskursen, etwa im 19. Jahrhundert, kommt z. B. häufig die Geisterfigur vor. Mit begrenzter Technik, etwa relativ langer Belichtungsdauer, werden in der Anfangsphase häufig unscharf oder durchsichtig Dargestellte als Phantome gesehen. Danach entsteht langsam das Interesse an solchen Erscheinungen; mit der Kamera möchte man solche

³⁷¹ Wackwitz 2005, S. 10.

³⁷² Ebd., S. 7.

³⁷³ Ebd., S. 126.

³⁷⁴ Ebd., S. 132. Wie erwähnt gibt es zwei Fotos des Großonkels, die deutlicher sind, gedruckt wird aber im Text nur ein davon (Abb. 5).

³⁷⁵ Für einen Überblick über diese Verbindungen und die entsprechenden klassischen Beiträge siehe: Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt a.M. 2006, S. 139–141 sowie S. 167–171.

gespenstischen Formen sogar belegen.³⁷⁶ In der populären Zeit des Spiritismus im 19. und 20. Jahrhundert werden die Gebrauchsweisen der Fotografie stark beeinflusst, dabei gibt es die bekannten ‚Geisterfotos‘, die für die „Manifestation geisterhafter Erscheinungen“³⁷⁷ eingesetzt werden. Um solches Unsichtbares des Jenseits in der menschlichen Wahrnehmung greifbar zu machen, werden auch spezielle Techniken der Fotografie wie Belichtungs-, Raumkonstellations- und Entwicklungsmanipulation verwendet.³⁷⁸ Die in den Fotografien gebannten Phantome mögen dabei ein Erinnerungstrigger sein oder sogar Warnungen des zukünftigen Todes realisieren. Roland Barthes proklamiert in *Die Helle Kammer* eine Omnipräsenz der Gespenster und des Todes in der Fotografie, sodass jedes Foto eben „die Wiederkehr des Toten“³⁷⁹ darstellt; so wird auch in *Ein unsichtbares Land* beschrieben: „Als könnten die Toten wieder kommen und uns holen.“³⁸⁰ Laut Barthes sind die Fotografen auch „Agenten des TODES“³⁸¹, mit den Fotografien ist erlaubt, in „die Ebene des *gewöhnlichen* TODES“³⁸² einzutreten. Fotografiert zu werden heißt für den eigenen Körper, von der Kamera abgetötet zu werden und einen Ersatz in der fotografischen Welt zu hinterlassen: Man „verwandle sich eben damit momentan in ein Phantom.“³⁸³

Die Dargestellten der Fotografien liegen nur in der Vergangenheit, daher kann bei jedem Betrachten nur ein Konnex mit etwas nicht Gegenwärtigem eingerichtet werden. In diesem Sinne ermöglicht das Medium Fotografie, einen Übertragungskanal zwischen den Lebenden und den Toten zu bilden. Bernd Stiegler resümiert in seiner Analyse der Ambiguität der Fotografie-Tod-Beziehung, dass Fotografie einerseits als *Memento mori* gilt und einen künftigen Tod vorhersagt, andererseits aber ein Versuch ist, der Angst vor dem Tod zu entfliehen.³⁸⁴ Sowohl die Diskurse über den Tod als auch die Gespensterdiskurse der Fotografie zeichnen dabei aus, dass Fotografie als ein Medium, als ein

³⁷⁶ Vgl. ebd., S. 167.

³⁷⁷ Schmitz-Emans 2009, S. 307.

³⁷⁸ Vgl. ebd., S. 307–308.

³⁷⁹ Barthes 1989, S. 17.

³⁸⁰ Wackwitz 2005, S. 80.

³⁸¹ Barthes 1989, S. 102.

³⁸² Ebd., S.103.

³⁸³ Schmitz-Emans 2009, S. 312.

³⁸⁴ Vgl. Stiegler 2006, S. 139.

Dazwischen, besonders auf die Polarisierung zwischen Tod und Leben sowie zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem verzichtet und in diesem Sinne das Hauntologie-Konzept ausdrückt.

Die gespenstischen Fotografien sind in der literarischen Spiegelung eine verbreitete Thematik.³⁸⁵ In *Ein unsichtbares Land* ziehen insbesondere drei unscharfe oder sogar gespenstisch wirkende Fotos die Aufmerksamkeit auf sich. Diese drei Fotos werden alle in Form einer Medienkombination ohne sprachliche Einzelreferenz dargestellt. Im Sommer 2000 besuchen der Erzähler und sein Vater den Ort Anhalt/Holdunów, ein nur zehn Kilometer von Auschwitz entferntes Dorf, in dem Friedrich Schleiermacher und Andreas Wackwitz in demselben Pfarrhaus gelebt haben. Während des Besuches

schob sich die Erinnerung auf Schritt und Tritt vor die – dadurch seltsam entwerteten und etwas unbestimmt Gespenstisches annehmenden – zeitgenössischen Überreste der friderizianischen Weberkolonie Anhalt, und mehr als einmal ergab sich für Vater und Sohn Gelegenheit, darüber nachzudenken, ob die so genannte Wirklichkeit [...] nicht mehr eher ein lockeres und veränderliches Gewebe aus Erinnerungen, Geistern, Stimmungen ist und erst in zweiter Linie aus Tatsachen und Gegenständen besteht.³⁸⁶

Wieder wird an dieser Stelle Anhalt als Erinnerungsort verdeutlicht und eine gespenstische Gegenwart voller Erinnerungen für Vater und Sohn – die Wirklichkeit ist „ein lockeres und veränderliches Gewebe aus Erinnerungen, Geistern, Stimmungen“ – geschildert. Die Vermischung sowie Ablösung aller Grenzen, wie sie auch Derridas Hauntologie darstellt, verstärkt sich am meisten („fast überwältigend stark“), wenn beide in das alte Pfarrhaus hineingehen – sie geraten „in eine Zone verringerter Realitätsfestigkeit“.³⁸⁷

³⁸⁵ Zum Beispiel analysiert Schmitz-Emans in ihrem Aufsatz solche Geisterfotos in der Literatur am Beispiel von *Spione* (2002) von Marcel Beyer sowie *Austerlitz* (2001) von W. G. Sebald und deutet auch die Popularität dieser Topik in der Gegenwartsliteratur, siehe Schmitz-Emans 2009.

³⁸⁶ Wackwitz 2005, S. 136.

³⁸⁷ Ebd.

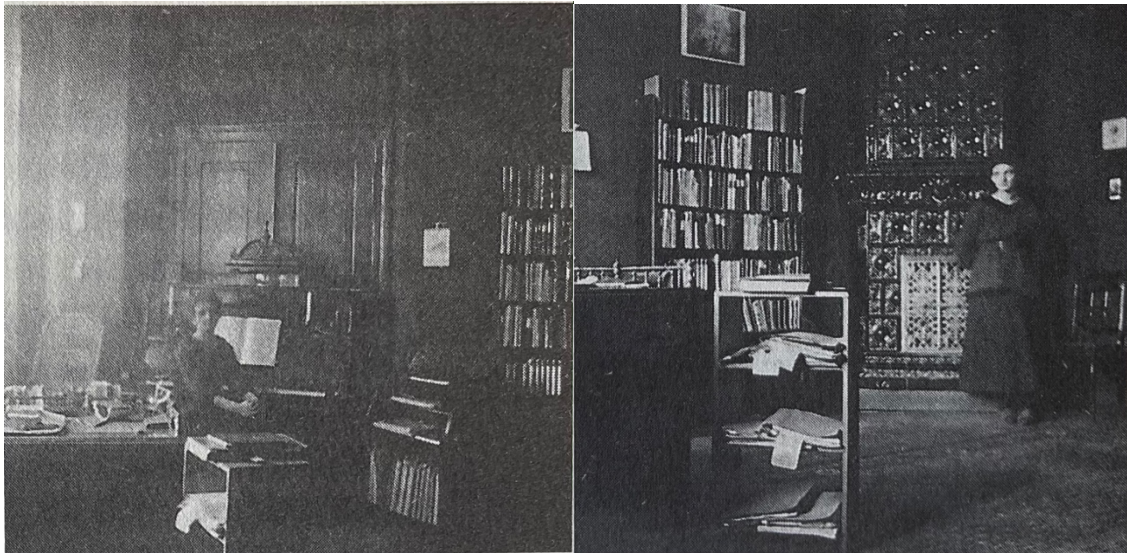


Abb. 7, Wackwitz 2005, S.137.

Abb. 8, Wackwitz 2005, S. 139.

Zusammen mit dieser halluzinatorischen Gefühlsdarstellung wird auf der nächsten Seite ein Foto präsentiert (Abb. 7). Für die Rezipierenden wirkt das alte Schwarz-Weiß-Foto (wahrscheinlich) wegen der Belichtung aus dem Fenster links besonders unscharf, das Gesicht der fotografierten Frau ist fast nicht zu erkennen. Wenn *readers* ohne *post-* und *transmemory* Hilfe in der Textbeschreibung suchen, ist eine Identifikation des Fotos ebenfalls schwierig zu finden. Es könnte vielleicht das „saalartig proportionierte Arbeitszimmer“³⁸⁸ des Großvaters im Pfarrhaus sein, so gibt es laut dem Vater in diesem Zimmer den Bücherschrank, den Schreibtisch und einen Ledersessel am Fenster. Alle diese Möbel sind in diesem Foto zu sehen, sie gehören allerdings zu einer in einem Arbeitszimmer häufig vorkommenden Möbelkonstellation. Die Frau im Bild wird in diesem Kapitel nicht erwähnt. Hingegen wird neben diesem Foto im Text nochmals beschrieben, wie die Gespenstererscheinung des Pastors in der Nacht hervorkam und vor dem Haus saß – „Gespenster erfüllten die Luft.“³⁸⁹ So bildet sich der gespenstische Effekt weiter. Das Foto könnte nur auf eine Atmosphärenbildung sowie Illusionsbildung für die Lesenden ohne *post-* und *transmemory* abzielen, als ob diese die „verringerte Realitätsfestigkeit“ mit den gewaltsamen Bilddetails der Unschärfe mitfühlen könnten. Diese Atmosphärenbildung

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Ebd., S.137.

kann vor allem ohne eine sprachliche Entzifferung des Fotos und mit einer Spukgeschichte besser geleistet werden.

Zwei Seiten später begegnet man nochmals einem verschwommenen und nicht dargestellten Foto (Abb. 8). Durch dasselbe Bücherregal in beiden Fotografien sowie den weißen Bildrand des zweiten Fotos (Abb.8) lässt sich deuten, dass beide das gleiche Zimmer repräsentieren. Die Frau im Kleid könnte ebenfalls dieselbe sein. Mit den zwei verwischten und düsteren Bildern hat die gespenstische Atmosphäre ihren Höhepunkt erreicht, sodass hierbei die Fotografien metaphorisch das Gespenstische signifizieren und schließlich als Metaphern einer gespenstischen Gegenwart dienen. Die Verdrängung der Kriegsvergangenheit bzw. des Verlustes fällt in der Textdarstellung auf der linken Seite (S. 138) auf:

„Auschwitz“ ist heute für alle Menschen überall auf der Welt das Wort für eine historische Antimaterie, die im zwanzigsten Jahrhundert zum ersten Mal erschienen und auf die Menschen losgelassen worden ist. Der Name dieses österreichischen Landstädtchens bezeichnet uns ein schwarzes Loch in der Historie der modernen Welt, in das alles hineinstürzt, was in seine Nähe kommt, und dessen Ränder als drohender Horizont alles umgeben, was man von nun an über das letzte Jahrhundert und über die Geschichte überhaupt wird sagen können.³⁹⁰

Die Bedeutung von Auschwitz als ein kultureller Gedächtnisort für alle Menschen weltweit wird nähergebracht und akzentuiert. Allerdings wird direkt darauffolgend erklärt, dass diese Bedeutsamkeit erst in den letzten Jahren sichtbar geworden ist. Bei der ersten und zweiten Generation, die in der Nähe des Zeitraums zwischen 1921 und 1933 lebte, bildete sich eine Abweichung bzw. Diskrepanz zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis heraus. Während Andreas Wackwitz in den Jahren 1964 und 1965 seine Erinnerungen an Anhalt und Auschwitz dokumentiert, gibt es eine „epochale Begebenheit“³⁹¹ nämlich die Frankfurter Auschwitz-Prozesse. Mit dieser Begebenheit haben laut dem Erzähler die deutschen Zeitungslesenden, z. B. Andreas Wackwitz, erst davon erfahren, was in der Nähe ihrer Wohnung in der Vergangenheit tatsächlich passiert war, nämlich dass „von 1943 an zwischen eine und zwei Millionen Menschen industriell

³⁹⁰ Ebd., S. 136.

³⁹¹ Ebd., S. 139.

ermordet worden waren und ihre Körper, durch Verbrennung entsorgt, als Niederschlag über der Gegend niedergingen“.³⁹²

Allerdings versucht der Großvater auch, eigene Erinnerungen an Anhalt in seinen Memoiren oder, wie im Text beschrieben, „ein literarisches Gegenbild zu jenen entsetzlichen Frankfurter Augenzeugenberichten“³⁹³ zu konstituieren – ob gelungen oder nicht. In den Familiengesprächen wird die alte Vergangenheit des Pfarrhauses jüngerer Generation erzählt, allerdings ohne die Geschichte des Holocaust:

Das schwarze Loch in der Geschichte des Jahrhunderts hatte zu Beginn der sechziger Jahre die geographische Lage des Ortes in sich hineingerissen und zugleich war in die Gespräche unserer Familie ein kleines, bedeutsames Schweigen eingeschleppt worden.³⁹⁴

Das Inkompatibel-Sein der öffentlichen und privaten Kriegserinnerungsdiskurse veranschaulicht hierbei, wie eine emotionalisierte private Familiengeschichte anders als die nationale Geschichte aufgeschrieben werden kann. Der Zweite Weltkrieg, als Gegenstand gleichzeitig des kommunikativen und des kulturellen Gedächtnisses, wird in der alltagsweltlichen Dimension und in der kulturellen Dimension unterschiedlich erinnert. Die kulturelle Gedächtnisschilderung ist in der Wackwitz'schen Familie einerseits ein schwarzes Loch, existiert andererseits aber unvermeidbar als gespenstisch. Die unscharfen Fotos in diesem Kapitel, begleitet mit dem gespenstischen Vergangenen in Auschwitz und dem Familienvergangenen in Anhalt, stiften erstens wie erwähnt die gespenstische Atmosphäre im Sinne einer Illusionsbildung, womit schließlich die Fotografien als Metapher des Gespenstischen bzw. der gespenstischen Holocausterinnerung angesehen werden; zweitens fungieren sie als Metonymie der Emotionalisierung in den privaten Erinnerungsdiskursen, vor allem durch die wesentliche Gebrauchsweise der Familienfotos als Integrationsmittel für eine Familie. Auch die Seiteneinteilung bzw. Konstellation des Textinhaltes und des zweiten Fotos erhält einen Fingerzeig darauf, da dieses Foto (Abb. 8) durch die Textdarstellung des kulturellen Gedächtnisses von Auschwitz fast eingerahmt wird.

³⁹² Ebd., S. 140.

³⁹³ Ebd., S. 144.

³⁹⁴ Ebd., S. 148.



Abb. 9, Wackwitz 2005, S. 115.

Beachtenswert ist, dass diese beiden Fotos vermutlich keine Familienvergangenheit in Anhalt darstellen, sondern in Laskowitz. Zwei Kapitel zuvor, wo der Besuch der dritten Generation in Laskowitz und die Erinnerungen des Großvaters an Laskowitz zur Darstellung gebracht werden, kommt ein weiteres Foto (Abb. 9) mit Unschärfe vor. Die Frau in diesem Foto trägt das gleiche Kleid wie das in den beiden oben dargestellten Fotos. Ob diese Frau die Urgroßmutter von Stephan Wackwitz in „einem Kleid aus gepunktetem Wollstoff“ ist oder ob diese Fotos die „kleine[n] braunstichige[n] Fotos mit gezackten Rändern“ in der Erinnerungsschrift von Andreas Wackwitz sind, bleibt ohne sprachliche Entsprechung für Lesende aber unklar.³⁹⁵ Bei den Zitaten aus den Memoiren des Großvaters gibt es direkt neben diesem Foto eine Darstellung des Schlossparks von Laskowitz mit „einem 4–5 m hohen Standstein-Denkmal [...], einem Kreuzifix“, sodass man von Weitem das Kreuz sehen kann; zudem gibt es hoch und schlank gewachsene Rotbuchen auf der Allee.³⁹⁶ Was hier beschrieben wird, können Lesende auch auf dem Foto daneben finden, wobei dieses Bild als Ergänzung und Spur für die Darstellung des Großvaters dient. Dabei schildert dieser zugleich die Familienwohnung in Laskowitz, in der es ein Klavier und einen großen Schreibtisch gab. Ob dieses Klavier dasselbe wie das auf dem

³⁹⁵ Ebd., S. 112.

³⁹⁶ Ebd., S. 114–115.

Foto der sitzenden Frau (Abb. 7) ist, können Rezipierende ohne explizite Bezugnahme des Textes auf die Identität des verschwommenen Fotos nur schwer bestimmen.

Die Fotografien in diesem Roman ohne entsprechende Textdarstellungen können einerseits als Beweise und Ergänzungen die Zuverlässigkeit der Familiengeschichte versichern, was allerdings die Kooperation der Lesenden an solchen Stellen erfordert. Denn bei diesen Fotos entstehen mehrere Leer- bzw. Bruchstelle für *readers* ohne *post-* und *transmemory*, deshalb müssen die Lesenden selbst im Text mögliche Entzifferung suchen. Andererseits spielen die drei unscharfen Fotografien der Frau eine bedeutende Rolle für das Gespenstermotiv des Romans, wobei diese Fotos die gespenstische Gegenwart allegorisch repräsentieren und als Symbol einer Emotionalisierung der kommunikativen Gedächtnisbildung gelten können.

3.2.3. Fotografie als Gegenmetapher des Gedächtnisses: Ein unsichtbares Land in unsichtbaren und imaginären Fotografien

Die intermedialen Verfahren in Bezug auf Fotografie in diesem Text kommen nicht nur in einmontierten Bildern und den entsprechenden intermedialen Einzelreferenzen, sondern auch in Einzelreferenzen auf unsichtbare und imaginäre Fotos zum Einsatz. Die Unsichtbarkeit wird in erster Linie durch eine alte Kamera von Gustav Wackwitz gekennzeichnet. Diese im Jahr 1939 bei einer Gefangennahme auf dem Dampfer *Adolph Woermann* beschlagnahmte Kamera wird 1993 von der Dienststelle in Berlin-Tegel unerwartet an den Vater zurückgeschickt. Wie erwähnt wird erst mit diesem Wiedererscheinen des Apparats die Wissbegierde der dritten Generation in Bezug auf die Familienvergangenheit erregt.

Als ein Geburtstagsgeschenk hatte der Vater diese Kamera bereits längst vergessen. Das Amt in Berlin, dem zahlreiche Dinge anvertraut werden, versucht immer, deren Besitzer*innen zu finden, wird durch den Erzähler aber als „Totendepot“³⁹⁷ bezeichnet. Einige viel bedeutsamere Altobjekte stapeln sich dort noch, auch „[f]ünzig Millionen

³⁹⁷ Ebd., S. 14.

Menschen sind aus dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr nach Hause gekommen“³⁹⁸, diese Kodak ist allerdings zurück bei ihrem Besitzer. Eine Häufung intertextueller Zitate aus Hebels *Unverhofftes Wiedersehen* ist in diesem Kapitel mit demselben Kapitelnamen zu finden, wobei auch die Rückkehr dieser Kamera als unverhofftes Wiedersehen erachtet werden kann. Mit diesem Wiedersehen allerdings kommen bei Vater und Sohn trotzdem Erwartungen auf, welche alten Fotos aus dem Jahr 1939 wieder gezeigt werden können. Die beiden stellen sich am Telefon zusammen vor, ob Fotos des „Denkmal[s] des ‚Reiters von Südwest‘“, der „Christuskirche“, des „Pfarrhaus[es] in Windhuk“ oder der „Szenen der Verwirrung und Verzweiflung bald darauf, als Passagiere und Besatzung vor der Versenkung des Dampfers in Rettungsbooten auf der hohen See trieben“, verfügbar sein würden.³⁹⁹ Die Selbstversenkung der *Adolph Woermann* 1939 auf ihrem Weg nach Deutschland wird danach nochmals von der dritten Generation ausgemalt, der Erzähler sucht in den schriftlichen Erinnerungen des Großvater an Südafrika diese Rückreise und den Untergang des Schiffs:

„Schiff sinkt, wir gehen in die Boote.“ [...] Der Wind drückte die Boote an die Schiffswand, und die Wellen ließen sie steigen und fallen. Was würde nun mit uns geschehen? Da öffnete Dr. Lehfeld, ein aus Sumatra heimkehrender Studienrat, bedächtig seine Zigarrentasche und bot mir eine seiner Zigarren an. Ich sagte: ‚Donnerwetter, Lehfeld, das werde ich nie vergessen!‘ und wir setzen in aller Ruhe die Glimmstengel in Brand und rauchten mit Gelassenheit.⁴⁰⁰

Bei der Begegnung mit einem englischen Dampfer beginnt der (selbst herbeigeführte) Untergang der *Adolph Woermann* und alle Passagiere müssen in die Boote gehen. Die Paniksituation ist aber durch das Rauchen mit Gelassenheit aufgelöst, weshalb ein starker Wunsch bei Andreas Wackwitz entsteht, dass der junge Gustav Wackwitz mit seiner Kamera den Rauchmoment seines Vaters hätte fotografieren können.

Wie sie auf den Wellen des Atlantiks schaukelnd ihre Sumatras rauchten. Eine Zigarre auf dem hohen Meer. Diese wilhelminische Nervenstärke, diese Offiziers-Stoa, dieser Weltkriegs-Epikureismus hätte zu den Erinnerungsstücken an meinen Großvater gehört, die ich gern angenommen hätte.⁴⁰¹

³⁹⁸ Ebd., S. 13.

³⁹⁹ Ebd., S. 16.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 32. Kursiv im Original.

⁴⁰¹ Ebd., S. 33.

Diese Aufnahme, wie die beiden „den eigenen Schiffbruch als rauchende Zuschauer betrachten“⁴⁰², ist schließlich nur ein imaginäres bzw. fiktives Foto geworden, da der Film in der Kamera belichtet wurde und deshalb nicht entwickelbar ist. „Anders als in den Tragödien und Romanen gab es keinen dramatischen Moment des Wiedererkennens“⁴⁰³, so betont der Erzähler darauf.⁴⁰⁴

Mit dieser imaginären Szene, die aus der Schrift des Großvaters rekonstruiert wird, deutet der Erzähler eine Reflexion der fotografischen Zeugenkraft an, dass nämlich kein Foto eben keinen Beweis bedeutet und die Existenz der rauchenden Zuschauer daher nicht bestätigt wird. Ein Vergleich zwischen Schriftlichkeit und Bildlichkeit wird gezogen: Während die schriftliche Erinnerungsarbeit des Großvaters imaginäre Szene für den Dritte-Generation-Leser suggerieren kann und daher auf die Unbestimmtheit der Sprache hinweist, werden die indexikalische Dimension der Fotografie und die ikonische Gewissheit der Fotografie an dieser Stelle in den Vordergrund gerückt. Die unsichtbaren Fotos, fotografiert mit dem alten Apparat, reizen zwar zu einer Vergewisserung über die Familiengeschichte, funktionieren aber eher als eine Metonymie des unsichtbaren Lands in diesem Familienroman. Solche Fotos, wie im Text beschrieben, „als unsichtbares Zentrum der verwirrenden, verborgenen und verschlungenen Windungen eines Familienromans“⁴⁰⁵, können das schwarze Loch und das Schweigen im Familiengedächtnis bezüglich Auschwitz als Erinnerungsort symbolisieren. Das Medium Fotografie, das im Rahmen des Externalisierungsmodells mit einer Gedächtnismetapher verbunden wird, ist hier dekonstruktiv zur Gegenmetapher des Gedächtnisses geworden: Nur Unsichtbarkeit wird gezeigt und ein Nicht-Erinnern-Können wird charakterisiert.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Ebd., S. 17.

⁴⁰⁴ Das Titelblatt des Buches zeigt ein gedrucktes Foto des Schiffs *Adolph Woermann*, das laut der Buchinformation unter dem Klappentext ein Foto von Gustav Wackwitz ist. Ob das Foto von einem anderen Apparat fotografiert wurde oder ob dieses Kodak eigentlich entwicklungsfähig war, lässt sich allerdings nicht feststellen, was gerade die Unsicherheit der unsichtbaren Fotos akzentuiert. Die Autorenintention sowie die Erzählstrategie im Text werden nicht davon beeinflusst.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 18.

3.2.4. Zwischenfazit: Lexikon versus Album – Eine emotionalisierte fotografische Erinnerung

In *Ein unsichtbares Land* werden zwei Bezugsformen der Fotografie präsentiert, die Medienkombination und die intermedialen Bezüge. Differenziert man allerdings weiter, lassen sich bei der Medienkombination zwei verschiedene Kombinationsverfahren erkennen, nämlich Fotos, die mit Textentsprechung kombiniert sind, sowie Fotos, die mit anderen Texten kombiniert sind. So ist das erste Verfahren eine Verbindung von Medienkombination und intermedialer Einzelreproduktion; von der Produktionsseite aus ist ein Medienwechsel von visuellen zu verbalen Zeichen vorhanden. Wenn die intermedialen Phänomene in Form der intermedialen Bezüge differenziert werden, gibt es Einzeltextreferenzen (Teilreproduktion) auf gedruckte Fotos und Einzeltextreferenzen (Teilreproduktion) auf nicht einmontierte Fotos. Solche intermedialen Praktiken funktionieren in verschiedenen Mikroformen auch unterschiedlich.

Die Fotografien mit Textdarstellungen im Roman werden nicht nur ekphrastisch wiedergegeben, sondern deuten durch den sprachlichen Ausdruck auf die Interpretation durch die dritte Generation hin. Dieses Verfahren legt den Schwerpunkt gerade auf die Kombination, deren Funktion bezüglich der Erinnerungsdiskurse auf einer Text-Bild-Zusammenwirkung beruht. Dabei wird vor allem die fotografische Externalisierung für die dritte Generation mit *post-* und *transmemory* vorangestellt, was besonders durch die verschiedenen Betrachtungsweisen der dritten Generation und der Lesenden hinsichtlich derselben gedruckten Fotos sichtbar wird. Die Fotografien ohne Textentsprechungen können dann vornehmlich auf die Lesenden als Fotoaffekt wirken, z. B. bei der gespenstischen Atmosphärenbildung. Weil die Rezipierenden bei solchen unscharfen Bildern ohne sprachliche Darstellung die Fotoidentität kaum determinieren können, wird die Spektralität verstärkt und werden derartige Fotografien als Symbole für eine gespenstische Gegenwart angesehen. Sowohl mit als auch ohne wörtliche Darstellung können die gedruckten Fotografien als Spur des Vergangenen die Wackwitz-Familiengeschichte beweisen und deren Zuverlässigkeit belegen, was die Verschmelzung von Faktualität und Fiktionalität in einem autobiographischen Familienroman in den Vordergrund rückt und eine

hybride Form der Erzählung stiftet. Zuletzt werden bei intermedialen Bezügen im Text unsichtbare Fotos, z. B. die imaginäre Aufnahme, abgebildet, wodurch die authentische Dimension der Fotografie infrage gestellt und das Medium Fotografie dekonstruktiv als Gegenmetapher des Gedächtnisses eingesetzt wird. Während im Roman eine semiotische Dominanz der Schriftlichkeit im Vergleich zu den zwölf gedruckten Fotografien erkennbar ist, lässt sich aus funktionaler Sicht, hier bezüglich der Erinnerungsthematik, nur schwer determinieren, ob Literatur oder Fotografie als Leitgedächtnismedium definiert werden kann und ob das Verfahren der Medienkombination oder das Verfahren der intermedialen Bezüge als eine Dominanzform gelten kann. Die beiden (inter-)medialen Darstellungen fungieren als ein Ganzes, wobei die verschiedenen Repräsentationsformen von Text und Foto hervorgebracht und verknüpft werden; so kann sich die Zusammenwirkung aller Medien, aller Formen der Erinnerungsdarstellung in diesem Werk vollziehen.

Die symbolische Dimension des Mediums Fotografie wird an dieser Stelle nochmals pointiert. Alle Fotografien in diesem Roman, alle sprachlichen Abbildungen und eingebetteten Bilder stützen die Relevanz der symbolische Ebene der Fotografie in Hinblick auf Gedächtnisbildung. Die mit *family gaze* verwirklichte Sichtweise der dritten Generation sowie die Fotografien als Metapher und Metonymie des Gespenstischen bzw. eines unsichtbaren Landes sind vorwiegend als emotionalisierte Erinnerung in einem Familienroman ersichtlich. Harald Welzer, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall zeigen in *Opa war kein Nazi*⁴⁰⁶ ihre Forschungen zum Familiengedächtnis in der Nachkriegszeit, wobei die Diskrepanz und Inhomogenität von „kognitive[m] Geschichtswissen und emotionalen Vorstellungen über die Vergangenheit“⁴⁰⁷ Aufmerksamkeit erhalten. Sie gehen davon aus, dass das „menschliche Gedächtnis mit unterschiedlichen Systemen für kognitive und emotionale Erinnerungen“ vorgeht und sich daher „eine kognitive und eine emotionale Dimension“ des Geschichtsbewusstseins ergeben.⁴⁰⁸ Mit Halbwachs' ‚kollektivem Gedächtnis‘ sowie der sozialen Bedingtheit der individuellen Erinnerung wird die

⁴⁰⁶ Welzer, Harald; Moller, Sabine; Tschuggnall, Karoline: „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Aufl. 6, Frankfurt a.M., 2006.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 9.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 10.

familiäre Geprägtheit erklärt. Familie dient als eine besondere Gruppe und für das Familienerinnern entwickelt sich im Rahmen dieses Mikrokosmos ein eigenes Modell – „Kohärenz sichern, Identität bewahren und Loyalitätsverpflichtung nachkommen“⁴⁰⁹, die Familienerinnerungen werden stets davon beeinflusst und geformt. Die oben genannte Divergenz und die Kontinuitätskonstituierung spielen wie analysiert gerade in *Ein unsichtbares Land* eine bedeutende Rolle.

Ein Metaphorisierung des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses fällt für das Fotosymbol ins Auge: Während das ‚Lexikon‘ das Nationalgedächtnis über den Holocaust mit Stichwörtern wie ‚Vernichtung‘ und ‚Verbannen‘ repräsentiert, schildert das ‚Album‘ ein emotionales, kommunikatives Gedächtnis mit Leiden, Opferschaft und Verdrängung.⁴¹⁰ Die Uneinigkeit bzw. der Konflikt zwischen ‚Lexikon‘ und ‚Album‘ deutet auf einen der aktuellen Erinnerungsdiskurse in Generationenromanen hin, wie in *Ein unsichtbares Land*. Was bei dieser Metaphorisierung anschlussfähig ist, ist die Verbindung von ‚Album‘ und Familiengedächtnis oder die Wahl von ‚Album‘ als einer Metapher. Die affektive Dimension der Fotografie ist in diesem Sinne besonders auffällig. Die melancholische Interpretation im *family gaze* der dritten Generation, die Unsichtbarkeit bzw. Verdrängung der Holocausterinnerung in unsichtbaren Fotografien in dieser Kontinuitätsgeschichte zeigen dabei auf: Das Medium Fotografie ist wie beim ‚Album‘-Modell selbst eine Metapher der emotionalisierten Familiengeschichte in diesem Roman.

3.3. Katja Petrowskaja: *Vielleicht Esther. Geschichten* (2014)

Der Generationenroman *Vielleicht Esther. Geschichten* von Katja Petrowskaja, erschienen im Jahr 2014, wurde mit zahlreichen Literaturpreisen ausgezeichnet. Schon im Jahr 2013 gewann Katja Petrowskaja, eine ukrainisch-deutsche Schriftstellerin, mit einem Auszug aus Kapitel 5 von *Vielleicht Esther* den Ingeborg-Bachmann-Preis; danach erhielt sie mit dem gesamten Werk eine Reihe von Preisen, wie den aspekte-Literaturpreis des ZDF 2014, den Premio Strega Europeo 2015 und den Schubart-Literaturpreis der Stadt

⁴⁰⁹ Ebd., S. 20.

⁴¹⁰ Vgl. ebd., S. 10.

Aalen 2015. Dieser autobiographische Generationenroman ist mit einem *Eastern European turn* an die Gegenwartsdiskurse der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur gekoppelt, da Autor*innen mit osteuropäischer Herkunft zunehmend Einflüsse durch deutschsprachige Inszenierungen der jüdischer Geschichte ausüben.⁴¹¹ Das Werk, welches auch als „Reiseerzählung“ und „Autobiographie-nahe Erinnerungsprosa“⁴¹² angesehen wird, stellt einen Rechercheprozess einer in der Ukraine geborenen Ich-Erzählerin der vierten Generation nach den jüdisch-russisch-polnisch-ukrainischen Familien- und Kulturvergangenheiten dar. Für ihre Recherche versenkt sie sich in öffentliche und private Archive und reist in mit ihrer Familiengeschichte verbundene Städte: Die in Kiew geborene Protagonistin aus einer jüdisch-ukrainischen Familie beginnt ihre Reise in Berlin, hinterlässt danach ihre Spuren in Polen (Kalisz, Warschau), in der Ukraine (Kiew, Babij Jar), in Russland (Moskau) und in Österreich (Mauthausen, Wien), um ihre Familiengeschichte zu komplettieren und ihre eigene Identität zu bestimmen. Die Weltkriege, der Holocaust und der Genozid, die schon in der Gegenwart der Erzählerin fernliegen, prägen ihre Familiengeschichte väterlicher- und mütterlicherseits. Auch hier liegt keine lineare Erzählung vor, sondern es finden sich, wie der Untertitel des Buches schon andeutet, „Geschichten“ im Plural. Die erinnerungstopographischen Darstellungen der verschiedenen Geschichten bilden ein Mosaik, bleiben aber fragmentarisch. Zunächst lassen sich die Hauptmotive von Gedächtnisbildung und Intermedialitätsthematik elaborieren.

Die Familiengeschichte blickt auf die Generation der Urgroßeltern zurück. Im 20. Jahrhundert wurden mehrere Familienmitglieder in dieser großen Familie ermordet – solche „Verluste des Krieges“⁴¹³ sind für die in den 1970er Jahren geborene Katja Petrowskaja schon weit weg. Daher lässt sich vor allem das von Hirsch gelieferte

⁴¹¹ Vgl. Lizarazu, Maria Roca: The Family Tree, the web, and the Palimpsest: Figures of Postmemory in Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther* (2014), in: The Modern Language Review, 113 (2018), No. 1, S. 168–189, hier S. 169, sowie Ortner, Jessica: The reconfiguration of the European Archive in contemporary German-Jewish migrant-literature. Katja Petrowskaja's novel *Vielleicht Esther*, in: Nordisk Judaistik/Scandinavian Jewish Studies Special Issue: Ethics and Aesthetics of Holocaust Memory 28 (2017), No. 1, S. 38–54, hier S. 38.

⁴¹² Hahn, Hans-Joachim: „Oak Ridge hat die Welt gerettet“. Sarkastische Neophyten und nichtjüdische Juden als letzte Europäer in Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther*, in: Yearbook for European Jewish Literature Studies 5 (2016), H. 1, S. 247–262, hier S. 247.

⁴¹³ Petrowskaja 2017, S. 23.

postmemory-Konzept in *Vielleicht Esther* thematisieren. Hier wird Hirschs Definition nochmals präsentiert:

„Postmemory‘ describes the relationship that the ‚generation after‘ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they ‚remember‘ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right.⁴¹⁴

Diese psychisch betonte Überlieferung traumatisierter Erinnerungen von der Zeitzeugen-Generation an die Post-Generationen ist gerade in diesem Werk definitionsgetreu zu finden; so erklärt die vierte Generation: „Das Gefühl des Verlustes trat ohne Vorwarnung in meine ansonsten fröhliche Welt, es schwebte über mir, streckte seine Flügel aus, ich kriegte keine Luft und kein Licht, wegen eines Mangels, den es vielleicht gar nicht gab“.⁴¹⁵ Weiter akzentuiert sie: „Ich hatte keinen Grund zu leiden. Trotzdem litt ich, von früh an, obwohl glücklich und geliebt [...]“.⁴¹⁶ Die „stories“ werden z. B. von Katjas Mutter, deren Großmutter Anna Levi-Krzewina und Tante Ljolja in der Zeit des Zweiten Weltkriegs getötet werden, stets an die Post-Generation überliefert:

Immer wieder erzählte sie mir vom Krieg, obwohl es kaum etwas zu erzählen gab, nur ein paar wenige Geschichten, aber aus diesen Primärfarben malte sie alle weiteren Geschichten ihres Lebens. Ihr Krieg wurde zu meinem, wie auch die Unterscheidung eines Davor und eines Danach zu meiner wurde, und irgendwann war es mir nicht mehr möglich, ihren Krieg von meinen Träumen zu unterscheiden und ihre Erinnerung in den Regalen meines Gedächtnisses ruhen zu lassen.⁴¹⁷

Die traumatische Erinnerung der Mutter wird zum Teil des Gedächtnisses der Erzählerin und eine passive psychische Überlieferung wird an dieser Stelle inszeniert. Für solche transgenerationellen Überlieferungen entwickelt Sigrid Weigel in Anlehnung an Freuds ‚archaische Erbschaft‘ den Begriff *téléscopage*, besonders für die Erinnerungsdiskurse nach dem Zweiten Weltkrieg: „Since transgenerational traumatisation affects a generation who did not participate in the events from which the trauma arises, it means that the retrospective symptom-formation, which according to Freud characterises every trauma, has now broken through into historical time.“⁴¹⁸ Diese implizierte *téléscopage* lässt eine

⁴¹⁴ Hirsch 2012, S. 5.

⁴¹⁵ Petrowskaja 2017, S. 22.

⁴¹⁶ Ebd., S. 23.

⁴¹⁷ Ebd., S. 80.

⁴¹⁸ Weigel, Sigrid: Families, Phantoms and the discourse of ‚Generation‘ as a politics of the past. Problems of Provenance. Rejecting and Longing for Origins, in: Stefan Berger et al. (Ed.): Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts, New York/Oxford 2008, S. 133–152, hier S. 148, zum

verzerrte Genealogie erkennen, das Generationskonzept wird dann „a category of memory“.⁴¹⁹ Eine solche psychoanalytische Betonung anstatt einer historischen sowie kontextuellen Positionierung des kulturellen Gedächtnisses sowohl beim *télescopage*- als auch beim *postmemory*-Begriff findet ihren Platz vor allem in den Generationendiskursen, die die Verbindungen zwischen Familienmitgliedern bzw. Familie als einer Gruppe in den Vordergrund rücken. Mit Hirschs Perspektivierung wird die (Re-)Medialisierung des *postmemory*, besonders wie erwähnt in Hinblick auf die fotografische Rolle beim *postmemory*, markiert.

Allerdings charakterisiert das *postmemory* vorwiegend den psychischen Affekt der traumatischen Erlebnisse der früheren Generationen, deren Inhalte sind aber niemals vollständig und haben eine Konstruktionseigenschaft inne. In *Vielleicht Esther* werden fehlerhafte, fragmentarische Erinnerungen, ob traumatisch oder nicht, mehrmals reflektiert, so gibt Katja z. B. bei der Auflistung ihrer fernen Verwandten die Unbestimmtheit der Akte des kommunikativen Gedächtnisses wieder:

Rusja studierte in Wien und Jusak in Paris, an diesen Satz meiner Großmutter erinnere ich mich. Wer Rusja und Jusak waren, habe ich nie erfahren, irgendwelche Verwandte eben. Vielleicht war es gerade umgekehrt: Rusja studierte in Paris und Jusak in Wien. Das Wort Konservatorium fiel, aber ich erinnere mich nicht, wem dieses Wort zugewiesen wurden.⁴²⁰

Auch bei der Geschichte des Urgroßvaters Ozjel Krzewin kommt eine Verwirrung vor. Die Familie der mütterlichen Seite hat zweihundert Jahre lang – in sieben Generationen – gehörlose Kinder unterrichtet. Ozjel Krzewin, im Jahr 1870 in Wien geboren, setzt diese Lehrkarriere nach dem Tod seines Vaters fort und übernimmt die Schule in Warschau. Katjas Recherche zeigt, wie ihr Urgroßvater als „Heiler“⁴²¹ bezeichnet wird, und sie zitiert Dankesbriefe aus alten Zeitungen. Wegen des Krieges flüchtet die ganze Familie, Ozjel mit seiner Frau Anna und den drei Kindern Rosa, Ljolja und Arnold, im Jahr 1915 nach Kiew, wo Ozjel die erste Schule für gehörlose Kinder gründet. Sein Sohn Zygmunt aus erster Ehe bleibt aber in Polen. Seit langem wird Katja erzählt, dass Ozijels erste Frau

Begriff ‚*Télescopage*‘ siehe auch Weigel, Sigrid: *Télescopage im Unbewussten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur*“, in: ders. u.a. (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln 1999, S. 51–76.

⁴¹⁹ Weigel 2008, S. 148.

⁴²⁰ Petrowskaja 2017, S. 26.

⁴²¹ Ebd., S. 95.

früh verstorben wäre und Ozjel danach Anna, Katjas Urgroßmutter, geheiratet hätte; nicht erzählt wird aber der Grund, warum Zygmunt nicht mit Ozjel zusammen nach Kiew ausgesiedelt ist. Die kommunikativen Erinnerungsakte, die in der familiären Kommunikation generiert werden, sind lückenhaft und fragmentarisch.

Während Katjas Reise in Kalisz, wo Ozjel im 19. Jahrhundert mit der Familie lebte, versucht sie den Grund herauszufinden. Dort wird im öffentlichen Archiv die Urkunde von Ozjels erster Ehe gefunden. Darauf steht Estera Patte als Braut, „taubstumm und minderjährig“ und Ozjel Krzewin als Bräutigam, „Vater unbekannt, zwanzig Jahre alt“.⁴²² Ozjel ist laut dieser Urkunde ein uneheliches Kind. „Aber das erzählst du nicht in deinem Buch, sagte meine Mutter, als ich ihr davon berichtete“, empört ihre Mutter sich über diese Inkongruenz zwischen dem Archiv und ihrem Gedächtnis, „er hatte doch seine Schule und seinen Beruf vom Vater, [...] wenn er nie darüber gesprochen hat, dass er ein uneheliches Kind war, dann geht es gegen seine Ehre, und auch du handelst dir keine Ehre ein, wenn du davon erzählst“.⁴²³ Nicht nur diese Unsicherheit taucht in der Familiengeschichte auf, auch Estera ist nicht wie erzählt früh gestorben: „[S]ie lebte ein Jahr länger als der 1939 in Kiew gestorbene Ozjel“.⁴²⁴ Die beide haben auch einen anderen Sohn, Adolf Krzewin (1899-1938), der niemals in Familiengesprächen erwähnt wird. Erst mithilfe der Archive kann Katja die Antwort bekommen, dass Zygmunt damals im Jahr 1915 bei seiner Mutter geblieben und deshalb nicht zusammen mit Ozjel ausgewandert ist. Die öffentlichen Archive fungieren als lückenfüllende Mittel für ihre eigene Familiengeschichte.⁴²⁵ Katjas Besuche des Museums sowie der nationalen Archive in verschiedenen Städten, wo sie alte Dokumente und Fotoarchive für das kulturelle und kommunikative Gedächtnis findet und verwendet, spielen eine bedeutende Rolle bei ihrer Identitätssuche.

⁴²² Ebd., S. 130.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Ebd., S. 131–132.

⁴²⁵ Mehr zum Thema ‚Archiv‘ in *Vielleicht Esther* vgl. Osborne, Dora: Encountering the Archive in Katja Petrowskaja’s *Vielleicht Esther*, in: Seminar: A Journal of Germanic Studies 52 (2016), No. 3, S. 255–272 sowie vgl. Ortner 2017.

Das psychologische Erbe der traumatischen Erlebnisse als *postmemory* und die materialen Archive bilden gegenwärtige Rekonstruktionen der Vergangenheit, wobei die vierte Generation andeutet:

Geschichte ist, wenn es plötzlich keine Menschen mehr gibt, die man fragen kann, sondern nur noch Quellen. Ich hatte niemanden mehr, den ich hätte fragen können, der sich an diese Zeiten noch erinnern konnte. Was mir blieb: Erinnerungsfetzen, zweifelhafte Notizen und Dokumente in fernen Archiven.⁴²⁶

Die Quellen, gespeichert durch Personen und Institutionen, werden in verschiedenen Formen überliefert, allerdings können sie trotzdem keine Vollständigkeit der Familien- und Nationalvergangenheit hervorbringen. Die Erzählerin macht ihre Befürchtung deutlich, dass sie „keine Macht über die Vergangenheit habe, sie lebt, was sie will, sie schafft es nur nicht zu sterben.“⁴²⁷ Bei Katja Petrowskajas Reisespuren fällt in Hinblick auf ihre Machtlosigkeit hinsichtlich der Vergangenheit besonders Auschwitz auf. Auschwitz, im Text wird das polnische „Oświęcim“⁴²⁸ verwendet, besucht Katja im Jahr 1989. Von diesem Besuch der Konzentrationslager werden in ihrem Gedächtnis z. B. „die flache Landschaft“, „Nachbarn im Bus“, „ein kleines Geschäft am Eingang von Oświęcim, voll mit Gegenständen, die nichts mit der Gedenkstätte zu tun hatten“,⁴²⁹ alle Kleinigkeiten und einzelne touristische Szenen gespeichert. Während ihres Einkaufs der Souvenirs und Geschenke zieht allerdings ein amnesieartiger Bruch die Aufmerksamkeit auf sich: „Als ich [...] vor dem Tor von Oświęcim stand, machte mein Gedächtnis halt. Von diesem Augenblick an erinnere ich mich an nichts. Ich habe mehrmals versucht, mein Gedächtnis durch das Tor schleichen zu lassen, nur zur Besichtigung – vergeblich. Keine Spur.“⁴³⁰ Weiter prononciert sie, dass sie natürlich ein Erkenntnisvermögen besitzt und die Tür sowie andere Details kennt:

Ich weiß, wie die Wege verlaufen, ich weiß, was es zu sehen gab, was ich dort hätten sehen können, denn ich habe später die Baracken, die Container, wie aus dem Großhandel, und das ganze Gelände mehrmals gesehen, oft genug, um es mir ins Gedächtnis einzuprägen, aber von jedem Tag habe ich nichts in Erinnerung.

⁴²⁶ Petrowskaja 2017, S. 30.

⁴²⁷ Ebd., S. 133.

⁴²⁸ Ebd., S. 57.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd., S. 58.

Ich habe versucht, diese Amnesie, die mir wie eine dicke Milchglasscheibe vorkam, mit späteren Eindrücken zu überkleben, nichts hat gehalten, alles verschwand wie vorjähriges Laub, und ich sah nur einen goldenen Herbsttag mit Mischwald am Rande eines Gemäldes.⁴³¹

Obwohl es genug Details für die Gedächtnisbildung gibt, tritt diese Amnesie in Erscheinung und beherrscht ihren Besuch des Konzentrationslagers. Auch ihre Mitreisenden, „die damals in Polen als Russen galten“, sind an diesem Tag außergewöhnlich schweigsam und zeigen dabei, „dass auch sie aus ihrem Albtraum noch nicht ganz erwacht waren“.⁴³² Die Inszenierung des Vergessens an dieser Stelle verweist nicht nur darauf, dass die Erzählerin keine Macht über die Vergangenheit hat, vielmehr entfaltet sich die Macht der traumatischen Vergangenheit in den Erinnerungspraktiken – trotz Speicherung und Überlieferung bewirkt diese Macht Leerstellen und bewegt sich stets zwischen Erinnern und Vergessen.

Auschwitz/Oświęcim, das in *Ein unsichtbares Land* ein schwarzes Loch in der Familiengeschichte bildet und mit Tabuisierung verbunden ist und in dem sich in *Vielleicht Esther* die Macht der traumatischen Vergangenheit betätigt, wird gewissermaßen als Zentrum der gegenwärtigen Erinnerungsdiskurse in Europa begriffen. Aleida Assmann differenziert dabei traumatische Orte von Gedenk- bzw. Erinnerungsorten. Demnach beeinflussen einander Erinnerungsorte und Geschichtserzählung gegenseitig: „[D]er Erinnerungsort [wird] stabilisiert [...] durch die Geschichte, die von ihm erzählt wird, wobei der Ort seinerseits diese Erzählung stützt und verifiziert“⁴³³; während traumatische Orte die Erzählung wegen persönlicher Pression oder öffentlicher Tabuisierung verhindern.⁴³⁴ Sie erklärt dabei:

Traumatische Orte unterscheiden sich von Gedenkortern dadurch, daß sie sich einer affirmativen Sinnbildung versperren. [...] Ausdrücke wie Sünde, Schade, Zwang, Schicksalsmacht, Schatten sind solche Tabu-Worte, Deckbegriffe, die nicht mitteilen, sondern Unausprechliches abwehren und in seiner Unzugänglichkeit einschließen.⁴³⁵

Auschwitz ist zu ihrem Kernbeispiel dieses Konzeptes geworden, dessen Vergangenheit untrennbar mit Krieg und Vernichtung verbunden ist. So schildert Assmann, wie dieser

⁴³¹ Ebd., S. 60.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Vgl. Assmann 2010, S. 329.

⁴³⁴ Vgl. ebd.

⁴³⁵ Ebd., S. 328–329.

traumatische Ort auf Pol*innen, auf jüdische Zeitzeug*innen oder die Deutschen unterschiedlich abfährt – „Mit dem sehr allgemeinen Wort ‚Betroffenheit‘ wird eine ganze Palette unterschiedlich akzentuierter Affekte ab- und zuweilen auch zugedeckt.“⁴³⁶ Mit dieser Komplexität ist Auschwitz/Oświęcim gleichzeitig ein Erinnerungsort und ein traumatischer Ort für verschiedene Gruppen. Die Amnesie in *Vielleicht Esther* präzisiert den psychischen Einfluss eines traumatischen Ortes auf nachfolgende Generationen der Opfer. Die Begierde der vierten Generation, die Familiengeschichte aufzufüllen und ihre eigene Identität zu versichern, begegnet dem Vergessen bzw. den Erinnerungsleerstellen. Ihr Versuch, einen Stammbaum zu erstellen, indiziert schon solche Bruchlinien:

Am Anfang dachte ich, ein Stammbaum sei so etwas wie ein Tannenbaum, ein Baum mit Schmuck aus alten Kisten, manche Kugeln gehen kaputt, zerbrechlich wie sie sind, manche Engel sind hässlich und robust und überleben alle Umzüge. Jedenfalls war ein Tannenbaum der einzige Familienbaum, den wir hatten, [...].⁴³⁷

Dieser Tannenbaum als der einzige Familienbaum wird mit ihrem Stammbaum gleichgesetzt, womit Katja Petrowskaja ihre bruchstückhafte Familiengeschichte symbolisiert. Die Erinnerungsthematik in *Vielleicht Esther* ist von Fragmenten, von einem psychologischen Erbe begleitet.

In diesem Werk spielen sowohl Intertextualität als auch Intermedialität vor allem für Erinnerungsdiskurse eine bedeutsame Rolle. Intertextuelle Bezüge auf griechische Mythen, Homers Epen und Gedichte wie *Babi Jar* von Jewgenij Jewtuschenko werden in die Erzählung der Familiengeschichte eingeflochten. Bei den intermedialen Verfahren im Text stehen einerseits Medienkombinationen von Fotografie und Literatur, andererseits auch punktuelle intermediale Bezüge auf die Medien Film, Musik, Fotografie sowie auf digitale Medien⁴³⁸ zur Verfügung. Zahlreiche evozierende, teilreproduzierte Systemerwähnungen sowie Einzelreferenzen liefern den Erfahrungshorizont der Erzählerin und schildern eine weitere Gestaltung der familiären und kulturellen Vergangenheit. Während ihrer Reise in Kalisz taucht beispielsweise das Lied *Hey Jude* auf; der Liedtext wird

⁴³⁶ Ebd., S. 330.

⁴³⁷ Petrowskaja 2017, S. 17.

⁴³⁸ Zur Analyse der intermedialen Bezüge auf digitale Medien in diesem Werk siehe Kapitel 5.2.

teilreproduziert – „Hey Jude, [...] and any time you feel the pain, hey jude, refrain.“⁴³⁹ –, womit eine melancholische und bittere Stimmung für den Vergangenheitsverlust des Judentums thematisiert wird. Zudem stehen die musikalischen Bezüge in enger Verbindung mit Rosa, der Großmutter von Katja auf der mütterlichen Seite. Rosa wollte Opernsängerin werden, aber unterrichtet danach wie andere Familienmitglieder gehörlose Kinder. Sie singen Lieder auf Russisch, die Lied- und Arientexte von Rosas Songliste wie die *Internationale* oder *La Traviata* werden teilreproduziert. Mit diesen Referenzen wird Rosas Image schrittweise illustriert und die Musik macht Rosas Leidenschaft für die Enkelin „so gegenwärtig“.⁴⁴⁰ Weiterhin ermöglicht eine Schallplatte mit Rosas Gesang eine Illusion, eine Zeitreise:

Als wäre sie beim Erinnern ertappt worden, streckte sich die Zeit aus und griff nach Rosa, durch die Schallplatte erreichte sie und erweckte Rosas Erinnerungen, die, so schien es, völlig verstummt und verschüttet waren [...]. Seit diesen Liedern, die meine Babuschka mitsang, dazu komisch und ungeschickt im Sitzen hüpfend [...], denke ich über die unendlichen Varianten unseres Schicksals nach, pausenlos, die in ganz anderen Liedern hätten erklingen können.⁴⁴¹

So wie die Musik als Träger und Trigger der Erinnerung angesehen wird, tragen zahlreiche evozierende Systemerwähnungen dem Medium Film bei der Gedächtnisschilderung Rechnung. Katjas Mutter erzählt ihr eine Geschichte von Rosa: Rosa „holte bei jeder Gelegenheit Wasser, das war nur möglich, wenn der Zug in der Nähe eines Bahnhofs hielt [...]. Einmal geschah es, dass sich der Zug in Bewegung setzte, als Rosa mit ihrer Kanne noch am Brunnen stand“.⁴⁴² Die Enkelin stellt sich vor, wie Rosa mit einer Kanne Wasser den Zug einholen möchte und so schnell wie möglich rennt. Diese imaginäre Szene wird filmisch beschrieben; so gibt es Rezeptionslenkungen mit evozierenden Referenzen – „wie nach einem Filmschnitt“, „wie im Stummfilm“ oder „wie in einem Trickfilm“.⁴⁴³ Auch eine technische Besonderheit des Films wird direkt genannt: „Ich sehe die Szene zuerst im Schnelldurchlauf, dann setzt eine Verlangsamung [ein]“.⁴⁴⁴ Nicht nur werden die Familienerinnerungen mit filmischen Bezügen in Verbindung gesetzt, auch ruft eine

⁴³⁹ Petrowskaja 2017, S. 136.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 66.

⁴⁴¹ Ebd., S. 77.

⁴⁴² Ebd., S. 81–82.

⁴⁴³ Ebd., S. 82–83.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 82.

andere explizite Erwähnung des Dokumentarfilms *A Film Unfinished* das kulturelle Gedächtnis hervor, nämlich die Vergangenheit im Warschauer Ghetto.

Der Überblick über intermediale Darstellungsformen in Hinblick auf die Erinnerungsthematik zeigt, dass in *Vielleicht Esther* eine Vielfalt intermedialer Bezüge auf verschiedene Medien vorkommt. Eine weitere Annäherung an das Ineinandergreifen der Erinnerungs- und Intermedialitätsdiskurse erfolgt zunächst durch die Analyse der fotografischen Funktionen. Beide Verfahren, die Medienkombination und die intermedialen Bezüge, treten in diesem Werk in Hinsicht auf das Medium Fotografie in Erscheinung. Dabei werden vierzehn Fotografien gedruckt gezeigt, indem auch verschiedene Fotoschnitte desselben Fotos präsentiert werden. Allerdings wird stets keine detaillierte Textentsprechung dargestellt, wobei manche Fotos von explizierten Erwähnungen im Text, andere Fotos gar von Textbezügen begleitet werden. Zudem ist zu beachten, dass sowohl die *reader-* als auch die *operator-*Perspektive in der nachfolgenden Analyse in Betracht gezogen werden.

3.3.1. Foto ohne Text versus Text ohne Foto

Im Nachwort des Buches stehen eine Danksagung sowie ein Bildnachweis, der den Ursprung der im Text kaum beschriebenen Fotografien verdeutlicht. Von den vierzehn Abbildungen kommen fünf Fotos aus dem Familienarchiv.⁴⁴⁵ Katjas Tante Lida (Lidija), die sich in ihrem gesamten Leben für die Heilpädagogik eingesetzt hat, hinterlässt den nachfolgenden Generationen nur ein Rezept für Kwas. Erst nach Lidas Tod, so betont die Erzählerin, kann sie die Bedeutung von ‚Geschichte‘ verstehen – „War ich nun erwachsen, weil Lida tot war? Ich fühlte mich der Geschichte ausgeliefert.“⁴⁴⁶ So steht in dem Kapitel über Lida ein Foto (Abb. 10), das ohne Textdarstellung oder Erwähnung ist und eine Frau mit Kinn auf der Hand und direkt in die Kamera gerichtetem Blick zeigt. Die vierte Generation als möglicher *reader* mit *postmemory* bietet allerdings keine Hinweise für andere *readers* ohne *postmemory*, besonders in Bezug auf die Erinnerungsdarstellung. Ob dieses Foto Lida mit ihrer „Schönheit“ und „Belesenheit“ darstellt oder ob es eines der

⁴⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 285.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 30.

Familienfotos ist, die ein *family gaze* stiften – „[A]ls ich Lida erlebte, die aus den Fotos dieser Zeit ruhig und etwas lässig auf uns herabschaute [...]“⁴⁴⁷ –, bleibt ohne direkte intermediale Bezüge unklar. Jedoch können die Rezipierenden die Fotoidentität als Lida bereits durch die Platzierung bzw. das Layout in diesem Kapitel ableiten. Auch durch den Bildnachweis am Ende wird versichert, dass es ein Foto von Lidija Sinjakowa ist. Die Rezipierenden können darüber hinaus erfahren, dass es ein Foto ca. aus dem Jahr 1957 aus dem Familienarchiv ist. Das Foto scheint nur als eine Bestätigung von Lidas Schönheit und als Rezeptionslenkung für die Textgestaltung zu dienen.



Abb. 10: Petrowskaja 2017, S. 33.

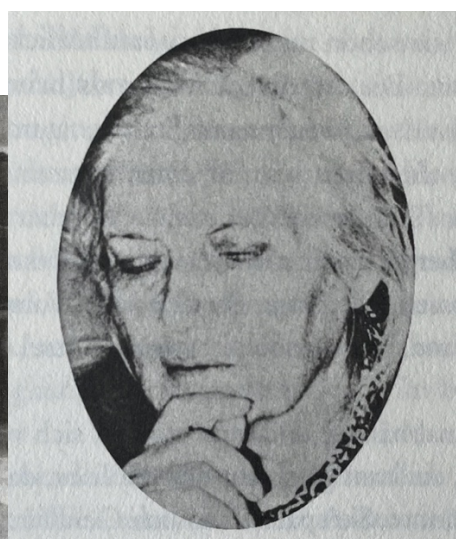


Abb. 11: Petrowskaja 2017, S. 63.

Ähnlich präsentiert ein anderes Foto aus dem Familienarchiv die Großmutter Rosa (Abb. 11): ihre Augen schließend, Finger auf dem Kinn, als ob sie gerade an etwas denkt. Der Text direkt darunter stellt Rosas Erblindung dar, dieses Fotos wird aber nicht erwähnt. Am Ende dieses Teils wird jedoch eine Textdarstellung eines Familienfotos vorgelegt.

Auf dem Foto ist mein Großvater Wassilij zu sehen, ein schöner Mann mit schmalen Gesicht und feinen Zügen. Er stützt sich auf sein linkes Knie, auf dem Tisch liegt eine schwere Tischdecke mit Fransen, darauf ein Korb voller Rosen. Rosa tanzt keck auf dem Tisch, etwas aus einer Operette von Kálmán, „Die Schöne, die Schöne, die Schöne aus dem Caberet“. Ich kann auf diesem Bild nichts verändern, nur den Rosenkorb ein wenig zur Seite schieben, hier geht es um einen Heiratsantrag, so wurde uns erzählt, ein Korb voller Rosen und Rosa, die Logopädin, auf dem Tisch.⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ Ebd., S. 31.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 68.

Diese (Teil-)Reproduktion eines Fotos im Text, ohne entsprechende Einbettung daneben in einer Medienkombinationsform, gibt an dieser Stelle zahlreiche Details wieder. Wer fotografiert wird und wie ihre Körperhaltung sowie die Umgebung aussehen, wird ausführlich ausgemalt. Sogar Rosas Tanz wird mit einer bestimmten Operettenszene identifiziert. Während ein Foto nur einen fixierten Ausschnitt aus Raum und Zeit zeigen kann, wird diese Identifizierung infrage gestellt. Ob Rosas Pose zu den bekannten Tanzschritten aus dem *Cabaret* gehört und deshalb wiedererkennbar ist oder ob diese Fotobeschreibung eine Interpretation des *reader* mit *postmemory* signifiziert, können fiktionsexterne Rezipierende ohne Fotoeinbettung nicht bestimmen. Daher haben diese keine andere Wahl, als in der Textwelt und bei der Ungewissheit, die diese Welt schafft, zu bleiben. Lesestörung und Unterbrechung finden beide stark bei den nicht dargestellten Fotodrucken und bei der Teilreproduktion des unsichtbaren Fotos statt. Eine andere Funktion dieser Reproduktion liegt in der Gestaltung von Rosas Image im kommunikativen Gedächtnis; zusammen mit den oben genannten literarischen Bezügen auf Musik und Film wird auf Rosas Sehnsucht nach Musik und Tanz verwiesen und ihr Image dadurch ergänzt.



Abb. 12: Petrowskaja 2017, S. 95. Abb. 13: Petrowskaja 2017, S. 97. Abb. 14: Petrowskaja 2017, S. 98.

Weiter präsentieren drei Fotoeinbettungen aus dem Familienarchiv, von denen zwei eigentlich Fotoausschnitte aus dem dritten Foto sind, die durch den Urgroßvater Ozjel Krzewin gegründete Taubstummenschule in Kiew. Der erste Fotoausschnitt (Abb. 12) zeigt Ozjel mit Bart und einen Jungen neben ihm mit dunklem und unscharfem Bildrand. Ozjel, der im Jahr 1870 in Wien geboren ist, muss im Jahr 1915 wegen einer Spionageanklage ins Gefängnis; direkt danach verlässt Ozjel mit der Familie Warschau und lebt in Kiew weiter. Dort errichtet er die erste Schule für Gehörlose. Es folgt die zweite

Einbettung (Abb. 13) mit der gesamten Klasse. Zwei kleine Mädchen sitzen am Tisch links, sechs Jungen mit einem größeren Tisch sind in der Mitte platziert, neben der Tafel steht links Oszel mit einem Jungen, was auch im vorherigen Bild gezeigt wird; rechts sind ein weiterer Mann und ein anderer Junge zu sehen. Das Alter dieser Fotografie spiegelt sich im Licht und in der Unschärfe des Bildes wider. Dieses Gruppenfoto wird direkt unter dem Foto im Text erwähnt: „Auf diesem Foto sind sie alle zu sehen. Rechts steht Silberstein, der taubstumme Lehrer, der aus Warschau mitgekommen war.“⁴⁴⁹ Erst mit dieser Erwähnung wird die Identität des Mannes auf der rechten Seite offenbart. Mit dem Artikel ‚diesem‘ wird direkt auf das Foto oben verwiesen und der Erinnerungsprozess der Erzählerin in diesem Sinne reflektiert. Ihre Erinnerung an Silberstein wird durch dieses Foto evoziert und wiedergegeben. Diese sprachliche Darstellung impliziert zugleich ein Kommunikationsbedürfnis der Autorin, als ob ihr bereits bewusst wäre, dass die implizierten Betrachter*innen das Bild oben schon gesehen hat und jetzt die Wörter lesen. Daher erklärt sie weiterführend die Geschichte von Silberstein.

Silberstein als Lehrer der Schule wählt 1916 den Freitod wegen einer unmöglichen Liebesaffäre. Unmittelbar auf der nächsten Seite steht ein weiterer zugeschnittener Foto- teil (Abb. 14) und weist nur Silbersteins Oberkörper auf. Die Lesenden können nur nach Betrachten aller drei Fotos sicher sein, dass es sich hier um dasselbe Foto handelt. Ihr Gedächtnisvermögen beim Lesen wird gefordert. Die Fotoausschnitte wirken als ein Zoom-in-Effekt des Gruppenfotos, was die Aufmerksamkeit der Lesenden wecken kann. Dabei wird vor allem die Frage generiert, warum gerade diese zwei Teile zugeschnitten und vergrößert werden. Eine solche Schnittform ohne ausführliche Textbezüge führt das Sehen wieder zurück zum Lesen, wobei die sprachlichen Inhalte in den Vordergrund gerückt werden. Während der Zeit des Ersten Weltkriegs nimmt Oszels Schule Waisenkinder aus Pogrom-Familien auf, weshalb die ganze Familie – Urgroßvater Oszel, Urgroßmutter Anna, Großonkel Arnold und Großmutter Rosa – in der Schule arbeitet. In den 1930er Jahren „wurde die Gebärdensprache verboten, sie galt als sichtbares Merkmal einer Minderheit, einer geschlossenen Gesellschaft, doch in der Sowjetunion durfte es keine

⁴⁴⁹ Ebd., S. 97.

Minderheiten mehr geben“.⁴⁵⁰ Die Erzählerin beschreibt Ozjels Tod als „rechtzeitig“, weil er Anfang Oktober 1939 verstorben ist: „Am 1. September hatte Deutschland Polen überfallen. Am 17. September waren die Truppen der Roten Armee von der anderen Seite her auf Polen zumarschiert.“⁴⁵¹ Die Verflechtung der Familienkarriere und der Kriegsvergangenheit wird in der Schrift geschildert.

Bei anderen Fotos, die aus den öffentlichen Archiven oder Zeitungen stammen, steht ebenso keine Texterklärung zur Verfügung. Judas Stern, Katjas Großonkel väterlicherseits, beteiligt sich im Alter von 28 Jahren an einem Attentat auf den deutschen Botschafter Fritz von Twardowski und wird aus diesem Grund im Jahr 1932 erschossen. Die Intention dieses Attentats liege laut damaligen Berichten im Beziehungsbruch zwischen Deutschland und der Sowjetunion.⁴⁵² Judas Sterns Geschichte wird aber nicht an nachfolgende Generationen überliefert: „Es war lebensgefährlich, sich an Judas Stern zu erinnern. Er selbst hatte keine Sekunde lang über die Folge seiner Tat für seine Angehörigen nachgedacht. Wie sollten sie ihn dann im Familiengedächtnis bewahren?“⁴⁵³ Als Katjas Vater ihren Großvater Semjon Petrowskij – ein Deckname von Schimon Stern während der Revolution – mehrmals nach Judas fragt, erhält er nur „einen knappen Kommentar“: „Van der Lupe“.⁴⁵⁴ Dieser knappe Kommentar wird viele Jahre später durch den Vater ergänzt, indem er sich an das Wort ‚Meschuggener‘ erinnern kann. Mit weiterem Zeitabstand kommt dem Vater die neue Erinnerung, dass Semjon gesagt hat: „In jeder jüdischen Familie gibt es einen Meschuggenen“.⁴⁵⁵ Die Unsicherheit des Erinnerns als ein subjektiver Konstitutionsprozess, z. B. die Selektion des Erinnerungsstoffs, wird an dieser Stelle reflektiert.

Zwar wird Judas Stern in der Familiengeschichte tabuisiert, allerdings sind Katjas Fragen und ihre Neugierde bereits erwacht: „Wer brauchte dieses Attentat und wozu? Wer wollte die Geschichte lenken und in welche Richtung?“⁴⁵⁶ Daher recherchiert die

⁴⁵⁰ Ebd., S. 100.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Vgl. ebd., S. 153.

⁴⁵³ Ebd., S. 143.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 144.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 147.

Erzählerin weiter in den öffentlichen Archiven in Moskau. Zielte Judas mit diesem Anschlag nur auf seine Bekanntheit in Zeitungen ab, war es ein Attentat für die „Forcierung des Getreideexports“⁴⁵⁷ oder kam es von polnischer Seite? Die Erzählerin hat nur die Zeitungen, die Dokumente. Die Details Judas’ Vernehmung stehen auch in alten Zeitungen. Über Judas’ Geständnisse in der Vernehmung fragt Katja aber, ob er auch anderes ausgesagt hat, als was in Zeitungen steht. Weder Familienüberlieferung noch öffentliche Gedächtnisspeicherung können sie befriedigen.



Abb. 15: Petrowskaja 2017, S. 162. Abb. 16: Petrowskaja 2017, S. 170. Abb. 17: Petrowskaja 2017, S. 158.

In Kapitel 4 über Judas Stern werden drei integrierte Fotos gezeigt. Auf dem ersten Foto von Judas Stern (Abb. 16) sieht man ein unscharfes Gesicht, seine Augen entsetzt auf die linke Seite starrend. Erst beim Weiterblättern und -lesen wird klar, dass es sich hier um den Zuschnitt eines Prozessfotos (Abb. 14) und erneut um einen Zoom-in handelt. Direkt darunter findet sich wieder eine textuelle Einzelreferenz auf ein nicht gezeigtes Foto:

Papa, ich sehe was, was du nicht siehst, es ist ein Foto von einem Kind. Dein Vater und alle seine Geschwister. Wer reitet so spät? Dein Vater Semjon, der Älteste, hält einen kleinen Knaben an der Hand, hält ihn ganz fest, er hält den kleinen Judas mit dem verstörten Blick, oder Jeguda, genau werden wir es nie wissen, er ist zwei oder drei Jahre alt, dein Vater war zehn, aber er sieht älter aus. Hat dieses Festhaltenmüssen ihn älter gemacht? Ich werde dir nie von diesem Foto erzählen. Jegudas Blick sagt bereits alles, als wüsste er um seine Zukunft, als würde sich diese Zukunft in seinen mit Furcht und Verwirrung angefüllten Augen spiegeln, als hätte er die Gorgo Medusa gesehen [...].⁴⁵⁸

Diese Textdarstellung des Fotos richtet sich an Katjas Vater, keine Details werden ausgemalt. Allerdings sticht der verstörte Blick des Knaben Judas Stern heraus. Die vierte

⁴⁵⁷ Ebd., S.154.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 158–159.

Generation mit *postmemory* entziffert diesen Blick als eine Prophezeiung von Judas Sterns eigener Zukunft. Obwohl die Rezipient*innen dieses Foto nicht sehen können, setzen sie unmittelbar diesen prophetischen Blick mit dem Blick aus dem gezeigten Fotoschnitt in Verbindung – sieht der beschriebene Blick gleich aus wie der in diesem Bild? Beim dritten Foto (Abb. 15), das von der schriftlichen Wiederinszenierung des Prozesses vom 4. April 1932 umkreist wird, zeigt nochmals Judas Stern in einem Zoom-in anderer Größe aus dem Prozessfoto. Eine Seite danach fällt eine Szene auf: „Stern lächelt, dann blickt er starr und verfällt einer Art Ironie, als ob es ihm egal sei, dass vom Ausgang dieses Prozesses sein Leben abhängt, vielleicht auch, weil der Ausgang des Prozesses längst feststeht und er daher frei ist, sich keine Sorgen mehr machen zu müssen.“⁴⁵⁹ Fixiert das Prozessfoto ebendiese Szene? Wirkt Judas’ Blick eher ironisch und gleichgültig statt verstörend? Ohne eine sprachliche Antwort lässt sich dies anhand der alten Bilder nicht herausfinden.

Die zwei Fotoschnitte und das Prozessfoto, die aus der *Vossischen Zeitung* (17.04.1932)⁴⁶⁰ stammen, dienen eher als ein Beleg für die Verhandlung – ‚es-ist-so-gewesen‘ – die Authentizität der Attentatsgeschichte wird bestätigt. Während die Fotos sowohl aus dem Familienarchiv als auch aus dem öffentlichen Archiv meist weder dargestellt noch erwähnt werden, zeigt die intermediale Teilreproduktion der nicht gedruckten Fotografien den Standpunkt der vierten Generation mit *postmemory*. Solche Textdarstellung fokussiert sich nicht auf ekphrastische Beschreibung, sondern führt zu einer Interpretation durch die Post-Generation, die damit das Image der Familienmitglieder vervollständigen möchte. Auch die Fotoeinbettungen leiten Lesende zum Text, denn erst mit diesem kann die Fotoidentität abgesichert werden. Dabei fungieren die hier gezeigten Fotografien insbesondere als Ariadnefaden, eine Metapher der Erzählerin für Rosas Memoiren, die wegen deren Erblindung viele überlappte Zeilen aufweisen und daher nicht lesbar sind. Rosas Schriften waren „nicht zum Lesen gedacht [...], sondern zum Festhalten, ein dick gedrehter, unzerreißbarer Ariadnefaden“.⁴⁶¹ Gleiches gilt für die Fotoeinbettungen,

⁴⁵⁹ Ebd., S. 171.

⁴⁶⁰ Die Herkunft der Fotos findet man im Bildnachweis in *Vielleicht Esther*, ebd., S. 285.

⁴⁶¹ Ebd., S. 62.

die vielleicht nicht zum Betrachten gedacht sind, sondern ebenfalls für das Festhalten, als ein Ariadnefaden für die sprachlichen Textdarstellungen der kommunikativen und kulturellen Gedächtnisse.

3.3.2. *Operator-Reflexion: Warum fotografiert?*

„Ich wollte nach Warschau, damals Russisches Reich, heute Europäische Union. Zwischen dem Warschau von heute und dem Warschau von damals liegt eine der zerstörtesten Städte Europas.“⁴⁶² Mit der Adresse von Ozjels Taubstummenschule beginnt Katja Petrowskaja ihre Reise in Warschau, wo sie selbst Fotos aufnimmt.

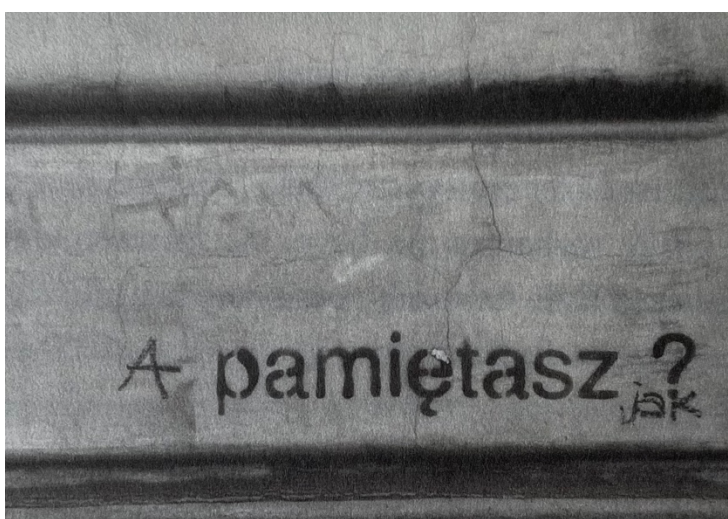


Abb. 18: Petrowskaja 2017, S. 110.

Ein Foto (Abb. 17) zeigt ein Graffiti in Warschau mit der Schrift „A pamiętasz?“ (Erinnerst du dich?); weder Erwähnung noch Darstellung liegen im Text vor. Wenn die Lesenden allerdings zurückblättern, fällt ihnen besonders eine Thematisierung des Vergessens auf – die Erzählerin sucht im Jewish Geneology & Family Heritage Center nach Informationen über ihre Familie, die Mitarbeiterin Anna erklärt ihr dabei:

Von Warschauer Familien sei kaum etwas erhalten, alle Archive wurden zerstört. Die christliche Bevölkerung wurde bei Geburt, Heirat und Tod jeweils doppelt registriert, in der Kirche und in der Stadtverwaltung, die jüdische jedoch nur einmal, sagte Anna, deshalb kann man die Daten der Polen teilweise rekonstruieren, doch für die Juden war der Verlust natürlich fatal, sagte Anna. Ich dachte an dieses *Natürlich fatal*, nicht nur waren die Menschen verschwunden, es haben sich auch kaum Hinweise erhalten, dass es sie jemals gegeben hat.⁴⁶³

⁴⁶² Ebd., S. 101.

⁴⁶³ Ebd., S. 106–107.

Der Verlust der Juden in den polnischen öffentlichen Archiven, sodass von vielen keine Spuren bleiben, schildert einmal das Vergessen, wenn es keine Erinnerungstoffe gibt. Daher fungiert der Satz „A pamiętasz?“ (Erinnerst du dich?) unter Rekurs auf diesen Verlust als eine melancholische, aber dringende Frage, die jedoch an alle gerichtet werden kann. Dieses Foto, in dem nur das Graffiti gezeigt wird, rückt die Schrift und deren Bedeutungskonstitution in den Vordergrund.



Abb. 19: Petrowskaja 2017, S. 135.

Eine andere von Katja Petrowskaja fotografierte Aufnahme (Abb. 18) stammt aus ihrem Kalisz-Besuch. Während der Kriegszeit wurden jüdische Grabsteine als Pflaster für einige Straßen in Kalisz verwendet, solche Grabsteine wurden nicht nur zerteilt, sondern auch mit ihrer Rückseite nach oben positioniert – „so dass man die hebräischen Buchstaben nicht sah, wenn man auf die Steine trat“ – „Es war ein System der Vernichtung mit mehrfacher Sicherung“.⁴⁶⁴ Nach einigen Jahren wurden solche Grabsteinstücke wegen Stadtbauarbeiten zuerst entfernt und danach auf die Straße zurückgelegt. Jedoch tritt diesmal die Vorderseite mancher Steine mit hebräischen Buchstaben in Erscheinung. Die Erzählerin beginnt mit ihrem ‚Glücksspiel‘ und sucht nach solchen Steinen. Einer von ihnen wird von Katja Petrowskaja fotografiert und an dieser Stelle gezeigt. Die Schrift auf den Grabsteinen fungiert als eine Spur, die auf die Vernichtung verweist. So

⁴⁶⁴ Ebd., S. 135.

wird in diesem Foto eine metaindexikalische Dimension geschaffen: die Schrift und das Foto als Spuren der jüdischen Vergangenheit in Kalisz.

Katja Petrowskaja kann anhand des Bildnachweises am Ende des Buches als *operator* beider Fotografien bestimmt werden. In beiden Fotos spielt die Schrift eine bedeutende Rolle, die entweder als reflexive Frage oder als Spur fungieren kann. Abgesehen von diesen zwei Fotos werden mithilfe des Verfahrens der intermedialen Bezüge weitere Reflexionen über die *operator*-Perspektive angestellt. Während ihrer Kalisz-Reise stets von einem Nieselregen begleitet, erklärt die Erzählerin:

Ich fotografierte die Häuser im Nieselregen. Wir hatten eine lange Adressliste aufgeschrieben, wer wo gewohnt hat [...], ich hatte nicht einmal den Wunsch, hier etwas zu finden, Hauptsache, wir suchen, es ging mir um die Restitution des Geistes, deutlicher konnte ich es nicht sehen, denn es nieselte, und ich fotografierte das Nieseln, um etwas aus Kalisz mitzunehmen.⁴⁶⁵

Der Nieselregen erzeugt ein Gefühl von Unschärfe und Unklarheit; schon vorher deutet die Erzählerin bei ihrem Ankommen: „Es nieselte drei Tage lange, und ich glaubte, am Ende dieser Reise zum Ursprung zu gelangen, und der Reiseführer gab mir recht, dort stand, die keltische Wortwurzel von Kalisz bedeute Quelle oder Ursprung.“⁴⁶⁶ Allerdings ist diese Quelle jetzt unscharf und unklar, das Nieseln signifiziert die Analogisierung mit einem unbestimmten Familienursprung. Die ikonischen Details der Fotografien können als Erinnerungsfüllstoffe für das Erinnern danach verwendet werden. Die Erzählerin fotografiert indes die Unschärfe, weshalb das Fotografieren dann zu einem mechanischen Akt geworden ist. Bei ihrer Suche nach den Spuren ihres Großvaters Wassilij in Mauthausen akzentuiert die Erzählerin wieder dieses mechanische Moment:

Ich habe Schilder, Fahrpläne und Displays fotografiert, um zu beweisen, dass ich hier war, nicht den anderen, sondern mir selbst. Ich mache das sonst nicht, auch von meinen schönsten Reisen habe ich keine Bilder, ich kann nicht gleichzeitig leben und fotografieren, aber nun sage ich zum Augenblick, verweile doch! Du bist so schön! Knips. Verstehen werde ich später.⁴⁶⁷

Die Schilderung des Fotografieren-Prozesses mit Simulation des Klangs „Knips“ verweist einerseits auf die Beglaubigungskraft des Fotomediums, andererseits auf den Mechanismus solcher Akte – „Verstehen werde ich später“. Die durch die Fotografie

⁴⁶⁵ Ebd., S. 132.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 128.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 261.

herbeigeführte Pause in der Zeit wird zum Kern ihrer Gedächtnisbildung. Die Fotoinhalte sind dann zum Erinnerungsinhalt und schließlich zur Gegen-Erinnerung geworden.

3.3.3. *Vielleicht Esther*: Fiktion als Darstellungsmuster der Erinnerung

Die Großmutter von Miron, Katjas Vater, bleibt im Jahr 1941 während der Familienflucht vor der deutschen Armee in Kiew, da sie kaum gehen oder laufen kann. Die Erinnerung von Miron an sie ist vage.

Ich glaube, sie hieß Esther, sagte mein Vater. Ja, vielleicht Esther. Ich hatte zwei Großmütter, und eine von ihnen hieß Esther, genau.

Wie, vielleicht?, fragte ich empört, du weiß nicht, wie deine Großmutter hieß?

Ich habe sie nie bei ihrem Namen genannt, erwiderte mein Vater, ich sagte Babuschka, und meine Eltern sagten Mutter.

Vielleicht Esther ist in Kiew geblieben.⁴⁶⁸

Die Unbestimmtheit und Unzuverlässigkeit der Erinnerung wird nochmals thematisiert, auch das Wort ‚vielleicht‘ wird mehrmals in der Geschichte der Urgroßmutter betont. Weiterhin tritt ein Fikus in dieser Familienfluchtgeschichte auf; weil der Fluchtwagen voll ist, wirft der Großvater Semjon einen Fikus weg, um Platz für seine Frau und seine Söhne zu schaffen – „Diesem Fikus verdanke ich mein Leben“.⁴⁶⁹ Die Erzählerin hält den Fikus für eine lebenswichtige Präsenz, die das Leben ihres Vaters rettet. Allerdings kann sich ihr Vater Miron danach an diesen Fikus nicht mehr erinnern. Einerseits lässt sich mit diesem Fikus die Unstabilität des Gedächtnisses darstellen, andererseits deutet die Erzählerin die Bedeutung der Fiktionalität bei ihrer Erinnerungsgestaltung.

Der Fikus scheint mir die Hauptfigur, ja, wenn nicht der Weltgeschichte, dann meiner Familiengeschichte zu sein. In meiner Fassung hat der Fikus das Leben meines Vaters gerettet. Doch wenn selbst mein Vater sich nicht mehr an den Fikus erinnern kann, dann hat es ihn vielleicht tatsächlich nicht gegeben. Als er mir von der Evakuierung erzählte, habe ich in meinem Bild möglicherweise die fehlenden Details in die Lücken des Straßenraums eingefügt.

Gibt es den Fikus, oder ist er eine Fiktion? Wurde die Fiktion aus dem Fikus geboren – oder umgekehrt?⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Ebd., S. 209.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 217.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 219.

Die Post-Generation hat vielleicht selbst die Lücken in der Familiengeschichte mit Fiktion gefüllt, eine falsche oder fiktionale Erinnerungsbildung wird allerdings nicht kritisiert, sondern hochgeschätzt: „Manchmal ist es gerade die Prise Dichtung, welche die Erinnerung wahrheitsgetreu macht. So wurde mein fiktiver Fikus als literarischer Gegenstand rehabilitiert.“⁴⁷¹ Weiter erzählt sie, was passiert, wenn es keinen Fikus in dieser Familiengeschichte gegeben hätte, und betont dabei: „Es hat sich also herausgestellt, oder es könnte sich herausstellen, dass wir unser Leben einer Fiktion verdanken.“⁴⁷² Die mit fiktionalen Details bevölkerte individuelle Erinnerung oder Posterinnerung kann sogar „wahrheitsgetreu“⁴⁷³ wirken, da die Leerstellen und das Undeutliche der Erinnerung durch solche Details gefüllt werden. Diese Füllungspraktiken in der Literatur können einerseits die ungewisse Erinnerung konkretisieren, andererseits eine Authentizitätsillusion der fiktionalen Details als reale Erlebnisse hervorrufen.

Diese Hochschätzung der Rolle der Fiktion für die Erinnerung spiegelt sich in der Familiengeschichtserzählung wider, wenn die Erzählerin bewusst mit Fiktion die letzte Szene der ‚vielleicht‘ Esther inszeniert. Wie Esther vielleicht aus ihrer Wohnung austritt und eine deutsche Patrouille trifft, wie sie nach dem Weg nach Babij Jar fragt, aber am Ende erschossen wird – die Details werden mit Fiktion vergegenwärtigt:

Cherr Offizehr, begann Babuschka mit ihrem unverkennbaren Anhauch, überzeugt davon, sie spreche Deutsch, zeyn Zi so fayn, sagen Sie mir, was zoll ikh denn machen? [...]

Sie wurde auf der Stelle erschossen, mit nachlässiger Routine, ohne dass das Gespräch unterbrochen wurde, ohne sich ganz umzudrehen, ganz nebenbei. Oder nein, nein. Vielleicht fragte sie, seien Sie so nett, Cherr Offizehr, sagen Sie bitte, wie kommt man nach Babij Jar?⁴⁷⁴

Die Erzählerin stellt diese Vergangenheit mit Fiktion dar, sogar der Bearbeitungsprozess der Darstellung wird veranschaulicht – „Oder nein, nein“. Sie eröffnet einen Möglichkeitshorizont für die Post-Gedächtnisdarstellung durch Fiktion, wodurch die Offenheit bzw. die Formbarkeit der subjektiven Erinnerungsgestaltung gekennzeichnet wird. Da Erinnerung sich eine subjektive Konstruktion bildet, konkretisiert Katja Petrowskaja die Unbestimmtheit und die Vielfältigkeit dieses Konstruktionsprozesses. Zudem ist zu

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Ebd., S. 220.

⁴⁷³ Ebd., S. 219.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 220–221.

beachten, dass die Unbestimmtheit beim *postmemory* eine besondere Rolle spielt, weil die Nachgeneration sich nicht an dieser Vergangenheit beteiligt hat. Hirsch erklärt dazu: „Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation.“⁴⁷⁵ Die „imaginative investment, projection, and creation“ führt dazu, dass Fiktion als Darstellungsmuster der Erinnerung, vor allem der Post-Erinnerung, fixiert ist. Mit diesem Ausdruck lässt sich die Suche nach Affinität zwischen Literatur und Gedächtnis durch Unbestimmtheit und Offenheit nachvollziehen und schließlich in diesem Sinne die Literatur als Gedächtnismedium an erste Stelle rücken. Mit der literarischen Darstellung können einerseits vergangene Erlebnisse, obwohl ungewiss, vergegenwärtigt werden und kann andererseits die Imagination als Wahhaftiges erzeugt werden.

Obwohl die Fiktionalität in der Erinnerungsdarstellung mehrmals bestimmt wird, könnte eine Fiktion die Vergangenheit nie wirklich erreichen. Bei ihrer Gestaltung der letzten Szene von ‚vielleicht‘ Esther stellt sie ein Unvermögen fest:

Ich beobachte diese Szene wie Gott aus dem Fenster des gegenüberliegenden Hauses. Vielleicht schreibt man so Romane. Oder auch Märchen. [...] Sosehr ich mich bemühe, ihre Gesichter zu sehen, in ihre Gesichter zu blicken, von Babuschka und von dem Offizier, sosehr ich mich auch strecke, um sie anzuschauen und alle Muskeln meines Gedächtnisses, meiner Phantasie und meiner Intuition anspanne – es geht nicht.⁴⁷⁶

Daher fragt die vierte Generation: „Woher kenne ich diese Geschichte in ihren Einzelheiten? Wo habe ich ihr gelauscht? Wer flüstert uns Geschichten ein, für die es keine Zeugen gibt, und wozu?“⁴⁷⁷ Obwohl die Erzählerin mit eigener Einbildungskraft das familiäre und kulturelle Vergangene fiktional wiedergeben kann, ist diese Wiedergabe ohne Zeitzeugen keine originale Version. Auch die Familiengeschichte beginnt im 19. Jahrhundert ohne Original, so verdeutlicht die Erzählerin: „Am Anfang meiner Familiengeschichte stand eine Übersetzung.“⁴⁷⁸ Die taubstumme Schule der Familie wird im Jahr 1894 in einer jiddischen Zeitung dargestellt, allerdings kann die originale Zeitung nicht mehr gefunden werden, nur eine russische Übersetzung dieses Artikels von Ozjel Krzewin im

⁴⁷⁵ Hirsch 2012, S. 4.

⁴⁷⁶ Petrowskaja 2017, S. 221.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 52.

Archiv bleibt: „So gründet die Herkunft unserer Familie in einer fragwürdigen Übersetzung ohne Original, und ich erzähle die Geschichte dieser Familie nun auf Deutsch, ohne dass es für sie je ein russisches Original gegeben hätte.“⁴⁷⁹ Ihre Erinnerungsarbeit mit Fiktion ist immer nur eine Übersetzung, die sich dem Original nähern, aber nicht mit diesem gleichgesetzt werden kann.

Ohne Original schreibt sie daher auf Deutsch, eine Fremdsprache für Katja Petrowskaja, eine Tätersprache für ihre Familie und mit Distanzierung bzw. neuem Möglichkeitshorizont, was Deleuze und Guattari in ihrer Forschung an Kafka die ‚Deterritorialisierung der Sprache‘ als eines der zentralen Merkmale der kleinen Literatur erläutern: „Eine kleine oder mindere Literatur ist nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient. Ihr erstes Merkmal ist daher ein starker Deterritorialisierungskoeffizient, der ihre Sprache erfaßt.“⁴⁸⁰ Erst mit dieser Deterritorialisierung könne „einmal der Ort der eigenen Unterentwicklung [gefunden werden], das eigene Kauderwelsch, die eigene Dritte Welt, die eigene Wüste.“⁴⁸¹ So beschreibt Katja Petrowskaja selbst die deutsche Sprache als „Wünschelrute“: „Mein Deutsch, Wahrheit und Täuschung, die Sprache des Feindes, war ein Ausweg, ein zweites Leben, eine Liebe, die nicht vergeht, weil man nie erreicht, Gabe und Gift, als hätte ich ein Vöglein freigelassen.“⁴⁸² Mit diesem Ausweg bildet sie eine Multiperspektivität für ihr Erinnerungsbuch, mit dem sie sich von der eigenen Familiengeschichte zu distanzieren und mit Fiktion die diskontinuierliche und lückenhafte Erinnerungsüberlieferung aufrechtzuerhalten versucht. In diesem Sinne ist das ganze Werk eine Übersetzung der unerreichbaren Vergangenheit, eine Erinnerungsdarstellung mit Fiktion.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 52–53.

⁴⁸⁰ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur, übers. von Burkhart Kroeber, Aufl. 11, Frankfurt a.M. 2019, S. 24.

⁴⁸¹ Ebd., S. 27.

⁴⁸² Petrowskaja 2017, S. 80.

3.3.4. Zwischenfazit: Intermediale Darstellung für *multidirectional memory*

Während die Fotointegrationen in *Vielleicht Esther* fast überhaupt nicht sprachlich reproduziert oder gar erwähnt werden, finden intermediale (Teil-)Reproduktionen einzelner Fotografien bei nicht gezeigten Fotos statt. Dabei zielt das Medienkombinationsverfahren in diesem Werk einerseits vor allem auf die indexikalische Dimension des Mediums Fotografie ab, womit sich die Authentizität der Familiengeschichte und der kulturellen Vergangenheit gewährleisten lässt. Andererseits wird eine Akzentuierung der Schriftlichkeit im Vergleich zur Bildlichkeit verdeutlicht. Obwohl bei den sprachlichen Bezügen auf Einzelfotos z. B. der Großmutter Rosa auch die Interpretation der nachfolgenden Generation mit *postmemory* eine Rolle spielt, wird eine Zeichendominanz des Indexikalischen beim Medium Fotografie akzentuiert. Laut Uwe Wirth gibt es stets einen Leitzichenaspekt bei einem ‚Zeichenverbundsystem‘: „So ist eine sprachliche Äußerung zwar dominant symbolisch, integriert aber auch ikonische und indexikalische Aspekte [...]. Bei der Photographie werden die ikonischen Aspekte durch die indexikalischen Aspekte der physikalischen Lichtbeziehung dominiert.“⁴⁸³ Diese Dominanzbildung wird in diesem Generationenroman manifest skizziert: das Medium Literatur mit seinem symbolischen Zeichenaspekt und das Medium Fotografie mit seinem indexikalischen Zeichenaspekt. Durch diese Dominanzbildung innerhalb eines Zeichensystems wird bei der fotografischen Einbeziehung hauptsächlich die Beglaubigungskraft der Fotografie als eine Ergänzung für die Textdarstellung in den Vordergrund gerückt, bei der sprachlichen Inszenierung der Erinnerung werden dann Mehrdeutigkeit und Multiperspektivität erzeugt. In der Kombination von Fotografie und Literatur wird weiter eine Literaturdominanz ersichtlich, womit schließlich die Fiktion als Darstellungsmuster der Erinnerung bzw. der Posterinnerung fungieren kann. Hierbei ist in diesem Roman nicht nur eine semiotische Dominanz sichtbar, sondern auch aus funktionaler Sicht die Fiktionsdominanz zu finden. Ohne die

⁴⁸³ Wirth, Uwe: Intermedialität, in: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hrsg.): Grundbegriffe der Medientheorie, Paderborn 2005, S. 114–121, hier S. 117.

fotografische Abhebung bzw. Lenkung könnte diese Dominanzbildung allerdings nicht manifest werden.

Mit den intermedialen Verfahren hebt sich die schriftliche Vergegenwärtigung der Erinnerungen inhaltlich von den fotografischen Erinnerungen ab, was besonders durch die Selbstreflexion zahlreicher Textstellen lückenhafte Erinnerungen und die Fiktion als Füllstoff in den Fokus stellt. Eine andere Funktion solcher Referenzen liegt in deren ästhetischer Wirkung. Die Verbindung zwischen verschiedenen medialen Differenzen für eine multimediale Darstellung begleitet ein anderes Zentralmotiv dieser Erinnerungsarbeit, nämlich die Multiperspektivität der Erinnerungsdiskurse. Die Verwendung der Tätersprache für ihre Fiktion impliziert bereits, dass Katja Petrowskaja sich nicht auf eine Opfergeschichte konzentriert. Die Formbarkeit der subjektiven Erinnerungskonstitution durch schriftliche Repräsentation sowie die mit russischen und polnischen Wörtern erzeugte Vielsprachlichkeit verweisen auf diese Multiperspektivität, die eine transkulturelle und transnationale Erinnerungsstruktur skizziert.

Lida, die Tante, hat ein Kwas-Rezept für die nachfolgende Generation hinterlassen; dieses Rezept mit der Abkürzung „ЕВР.КВАС“ wird als „eine Art verschlüsselte poetische Übung“ angesehen.⁴⁸⁴ Wenn die Erzählerin mit den verschiedenen sprachlichen Lesarten von ЕВР operiert – ЕВР als „ЕВРопейский, ЈЕВропејскиј, europäisch[]“ sowie „ЕВРейский, ЈЕВрејскиј, jüdisch[]“ verstanden –, wird „eine unschuldige Utopie der russischen Sprache“ generiert.⁴⁸⁵

Als ob Europa und die Juden aus einer Wurzel stammten und hier in diesem Rezept und in dieser Abkürzung die erfrischende Hypothese steckte, dass alle Juden, auch die, die gar keine Juden mehr waren, sich zu den letzten Europäern zählen dürfen, schließlich haben sie alles gelesen, was Europa ausmacht.⁴⁸⁶

Die verschiedenen sprachlichen Lesarten führen zu einer europäischen Vernetzung und einer transnationalen Erinnerungskultur, es wird keine Täter- oder Opfergeschichte erzählt, sondern ein Erweiterungsraum für verschiedene Gruppen ohne Polarisierung geöffnet. Michael Rothberg stellt eine transkulturelle Erinnerungshypothese –

⁴⁸⁴ Petrowskaja 2017, S. 32.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 31.

⁴⁸⁶ Ebd.

„*multidirectional memory*“ – dar; mit *multidirectional* bezeichnet er die Interaktion, den Austausch zwischen verschiedenen kollektiven Gruppen und Gedächtnissen, die nicht unbedingt in Konkurrenz stehen sollten:

Against the framework that understands collective memory as competitive memory – as a zero-sum struggle over scarce resources – I suggest that we consider memory as multidirectional: as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as productive and not private.

[...] pursuing memory’s multidirectionality encourages us to think of the public sphere as a malleable discursive space in which groups do not simply articulate established positions but actually come into being through their dialogical interactions with others; both the subjects and spaces of the public are open to continual reconstruction.⁴⁸⁷

Mit *multidirectional memory* erfasst Rothberg eine globale kulturelle Herausforderung für das Konzept des kollektiven Gedächtnisses, das sich auf bestimmte Gruppenidentitäten fokussiert.

Weiter entwickelt er für diese Herausforderung ein Erinnerungsmodell *noeuds de mémoire* als eine Revision von Pierre Noras *lieux de mémoire*. *Noeuds de mémoire*

makes no assumptions about the content of communities or their memories. Rather, it suggests that „knotted“ in all places and acts of memory are rhizomatic networks of temporality and cultural reference that exceed attempts at territorialization [...] and identitarian reduction.⁴⁸⁸

In Babij Jar, ein zentraler Anknüpfungspunkt für *noeuds de mémoire*, gibt es zehn Denkmäler für die verschiedenen Opfergruppen – „[z]ehn Denkmäler, aber keine gemeinsame Erinnerung, sogar im Gedenken setzt die Selektion sich fort.“ Dabei fragt Katja Petrowskaja: „Was mir fehlt, ist das Wort Mensch. Wem gehören diese Opfer? Sind sie Waisen unserer gescheiterten Erinnerung? Oder sind sie alle – unsere?“⁴⁸⁹ In Wien als ihrer letzten Reisestation trifft sie DJ Hans aus Deutschland: „[I]rgendwann sprechen wir von unseren Großvätern, die in Kriegsgefangenschaft gewesen waren, seiner als Deutscher in Sibirien, meiner als Russe in Österreich, wir raveten, oder we were raving for peace.“⁴⁹⁰ Auf die Vernetzung verschiedener Erinnerungskulturen wird hingewiesen. Ob ihr Versuch für diese „rhizomatic networks“ gelungen ist oder nicht, ihre Intention in *Vielleicht Esther* realisiert sich in der Multisprachlichkeit, in der Unbestimmtheit der Literatur, eben in der

⁴⁸⁷ Rothberg, Michael: *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford 2009, S. 3–5.

⁴⁸⁸ Rothberg, Michael: Introduction: Between Memory and Memory: From *Lieux de mémoire* to *Noeuds de mémoire*, in: *Yale French Studies* 118/119 (2010), S. 3–12, hier S. 7.

⁴⁸⁹ Petrowskaja 2017, S. 191.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 279.

Intermedialität. Das Konzept *multidirectional* wird in der intermedialen Verbundstruktur ästhetisch überlagert. Diese Vernetzung und die vielfachen Möglichkeiten der verschiedenen Erinnerungskulturen spiegeln zuletzt eine gegenwärtige Denkweise bzw. Praxis des Erinnerns im transkulturellen, globalen Zeitalter heuristisch wider. So bringt Katja Petrowskaja in *Vielleicht Esther* transkulturelle und transnationale Erinnerungskultur-Diskurse zum Ausdruck, wobei sie statt der Fokussierung auf Täter-Opfer-Diskurse eher das Verknüpfen verschiedener kultureller Erinnerung unterschiedlicher Gruppen artikuliert: Erinnern kann *multidirectional* sein.

3.4. Fazit – Gedächtnisforschung im Bereich ‚Medienkombination‘

3.4.1. Komplettierung zu einem Ganzen: Plurimediale Erinnerungsdarstellung

Die beiden Generationenromane unter Einbeziehungen des Mediums Fotografie in Form von Medienkombination und intermedialen Bezügen signalisieren mit verschiedenen Anknüpfungsweisen der beiden Verfahren vor allem die indexikalische Dominanz des Mediums Fotografie, wobei die Fotoeinbettungen sich in beiden autobiographischen Romanen insbesondere als Belege und Ergänzungen der Familiengeschichte auswirken. Dadurch wird eine authentische Aura herausgebildet, die einen Einfluss besonders auf Lesende ausübt. Mit der Medienkombination wird die mediale Differenz von Literatur und Fotografie unmittelbar für Rezipierende präsentiert: Wenn sie die einmontierten Fotos betrachten, sehen sie die Bilder zuerst oder lesen die Schrift weiter ohne Bildbetrachtung – ihre Kooperation scheint für einen Fotoroman besonders relevant. Unabhängig davon, wie Lesende allerdings auf solche Verfahren reagieren, können die Fotoeinbettungen als Rezeptionslenkung und deren authentische Aura nicht ignoriert werden. Die sichtbaren Fotos gelten einerseits als Beweise für das literarisch Beschriebene, andererseits führen sie die Lesenden zu der Textdarstellung, in der diese als *readers* ohne *postmemory* die fotografisch gezeigten Figuren, fixierte Vergangenheitsmomente, entziffern können.

So treten in *Ein unsichtbares Land* zahlreiche intermediale Teilreproduktionen gezeigter Fotos auf, wobei die dritte Generation als *reader* mit *postmemory* die Familienfotos interpretiert und schließlich mit *family gaze* zum *user* solcher Familienfotos wird; in *Vielleicht Esther* wird ohne Textentsprechung der Fotointegrationen die literarische Dimension als Leitzeichensystem in den Vordergrund gerückt, was jedoch keine Fokussierung auf eine Konkurrenzbeziehung betont, sondern eher auf eine plurimediale Struktur für eine multiperspektivische Erinnerungsdarstellung abzielt. Außerdem wird in beiden Werken das Medium Fotografie als Speichermedium bzw. Externalisierung expliziert. Die Post-Generationen-Recherche nach eigener Familiengeschichte wird mit Familienfotos als Archiv ermöglicht, dabei deutet Monika Schmitz-Emans: „Der funktionale Zusammenhang von Photo und Archiv ist die Grundlage assoziativer Verknüpfung von Photographie und Gedächtnis.“⁴⁹¹ Erst mit der fotografischen Speicherung wird ein *postmemory* von jüngeren Generationen zustande gebracht. Die verschiedenen Gebrauchsweisen der indexikalischen, ikonischen und symbolischen Fotodimension in den Generationenromanen deutet Brent MacLaine dabei wie folgt:

Family album novels, like most photofictions, explore the tension between the simultaneously factual and interpretative qualities of photographs. More specifically, in their attempt to create a fictional family history, such novels treat the family photograph as a reliable historical document, on the one hand, and as a highly unstable and misleading image, on the other.⁴⁹²

Die Vernetzungsmöglichkeiten der kommunikativen und kulturellen Gedächtnisse variieren mit der fotografischen Gedächtnisgestaltung, die einer Emotionalisierung der Erinnerungspraktiken im Familienumgang Gewicht gibt und Teil eines *multidirectional* Modells sein kann. Dabei lässt sich mit den zwei Beispielen feststellen, obgleich eine Dominanzbildung zwischen Literatur und Fotografie, zwischen verschiedenen intermedialen Verfahren in Betracht gezogen wird, funktionieren die beiden Medien in den Fotogenerationenromanen stets wechselseitig. Sie gehören zusammen wie eine Einheit als ein Ikonotext, so führt Peter Wagner aus: „[I]conotext refers to an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words

⁴⁹¹ Schmitz-Emans 2009, S. 302.

⁴⁹² McLaine 1999, S. 131.

and images.“⁴⁹³ Zusammen bilden sie eine plurimediale Erinnerungsdarstellung, die nicht nur die Differenzqualität beider Medien hinsichtlich der Erinnerungsthematik deutlich macht, sondern auch in komplementärer Wechselwirkung operiert.

3.4.2. Zwischen Dokumentation und Fiktion: Medienkombination in gegenwärtiger Schreibweise der Dokufiktion

In den Untertiteln beider Werke fällt ein stilistischer Hinweis auf: Mit „Familienroman“ gewährleistet Stephan Wackwitz die literarische Genrezugehörigkeit seines Werks, mit „Geschichten“ akzentuiert Katja Petrowskaja den Fragmentcharakter ihrer fiktionalen Darstellung. *In fact*o bewegen sich die Inhalte beider Werke beständig zwischen *fiction* und *nonfiction*. Beide Erinnerungsarbeiten verwenden zahlreiche schriftliche und fotografische Dokumente sowohl aus Familienarchiven als auch aus öffentlichen Archiven, zugleich aber handeln sie von Subjektivität, psychischen Affekten sowie literarischen Konstruktionen und Selbstreflexionen. Bei seiner Analyse von *Ein unsichtbares Land* verwendet Simone Costagli den Begriff ‚postmoderne dokumentarische Familienromane‘ für solche „nichtfiktiven Familienromane“ mit der „Vermischung von dokumentarischer Authentizität und Spiel mit literarischen Modellen“, wobei postmodern hier vor allem auf solche „literarischen Handlungsmodelle“ und auf fragmentarische, nichtlineare Darstellung verweist.⁴⁹⁴ Mit dieser Bezeichnung erfasst er insbesondere (autobiographische)⁴⁹⁵ Familienromane mit Bezügen auf authentische Dokumente – diese

⁴⁹³ Wagner, Peter: Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s), in: ders. (Ed.): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York 1996, S. 1–40, hier S. 16.

⁴⁹⁴ Costagli, Simone: Family Plots. Literarische Strategien dokumentarischen Erzählens, in: ders., Matteo Galli (Hrsg.): *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, München 2010, S. 157–168, hier S. 159.

⁴⁹⁵ Autobiographie und Autofiktion bieten eine andere Perspektivierung bei der Grenzüberschreitung von Fiktionalität und Faktualität als Thematik an, was in der Analyse kurz dargestellt, aber nicht genau behandelt wird. Für eine nähere Beobachtung vgl. Breuer, Ulrich; Sandberg, Beatrice (Hrsg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Grenzen der Identität und der Fiktionalität*, München 2016, Bd. 1; dabei für den Einfluss der Multimedialität auf Produktion, Distribution, Rezeption der Autobiographie vgl. den Beitrag von Kerstin Stüssel in diesem Band: Autorschaft und Autobiographik im kultur- und mediengeschichtlichen Wandel, S. 19–68; zur Väterbücher-Analyse aus autobiografischer Sicht siehe Beatrice Sandbergs Aufsatz in diesem Band: Schreibende Söhne. Neue Vaterbücher aus der Schweiz: Guido Bachmann, Christoph Keller, Urs Widmer und Martin R. Dean, S. 156–171. Die Erinnerungsdarstellung in der Autobiographie wird weiter im Band 2 untersucht, siehe: Parry, Christoph; Platen, Edgar (Hrsg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, München 2007, Bd. 2.

Gattungsverschmelzung veranschaulicht laut Costagli seit den 1960er Jahren eine Tendenz in der deutschen Literatur.⁴⁹⁶

Die Grenzüberschreitung und -verschmelzung von Fiktionalität und Faktualität in der deutschen Literatur kann auf die ‚Neue Sachlichkeit‘ mit ihrer Realitätsdarstellungsweise in den 1920er Jahren rekurrieren. Danach, in den 1960er Jahren, treten, wie Costagli anmerkt, vermehrt Elemente des Dokumentarischen in der Literatur in Erscheinung. Diese Tendenz wird aktuell von zeitgenössischen Forschungen weiter ergänzt, an erster Stelle mit der aus den Medienwissenschaften abgeleiteten Definition ‚Dokufiktion‘ in der Literaturwissenschaft seit den 2000er Jahren. Dabei finden auf der einen Seite Diskussionen über ‚Dokufiktion‘ als literarisches Genre statt, wie z. B. bei Markus Wiegandt, der die ‚Dokufiktion‘ als „literarische Kategorie“ betrachtet, „die die Dokumentation und Verarbeitung von Fakten mit fiktionaler Aufbereitung zusammenbringt“⁴⁹⁷. Auf der anderen Seite wird Dokufiktionalität als ein Phänomen und dokufiktionales Erzählen als gegenwärtige Schreibweise der Literatur angesehen. Agnes Bidmon stellt dokufiktionales Erzählen in Anlehnung an Christian von Tschilchkes Forschung als ‚Darstellungsmodus‘ fest und erläutert dabei:

Generell ist das dokufiktionale Erzählen dadurch gekennzeichnet, dass sich literarische Texte auf der Ebene der *histoire* mit real verbürgten Ereignissen, Konstellationen oder Personen auseinandersetzen und hierfür auf der Ebene des *discours* dokumentarische und fiktionale Darstellungsweisen mithilfe intertextueller, intermedialer oder transmedialer Verfahren amalgamieren.⁴⁹⁸

Dieser Darstellungsmodus, der zwischen Fakten und Fiktion, zwischen Existenz und Imagination oszilliert, ist meines Erachtens insbesondere für die gegenwärtige Erinnerungsdarstellung in der Literatur geeignet, wobei die postmodernen dokumentarischen Generationenromane mit ihrer Thematisierung des Gedächtnisses einerseits in diesen Schreibtrend eingeordnet werden können und andererseits als Bausteine dieser Trendbildung fungieren. Wie die beiden Beispiele zeigen, changiert die literarische Inszenierung des

⁴⁹⁶ Vgl. Costagli 2010, S. 168.

⁴⁹⁷ Wiegandt, Markus: Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft, Heidelberg 2017, S. 63.

⁴⁹⁸ Bidmon, Agnes: Streng vertraulich! Dokufiktionales Erzählen als Schreibweise des Politischen in der Literatur der Gegenwart anhand Ilija Trojanows Macht und Widerstand, in: Christine Lubkoll, Manuel Illi, Anna Hampel (Hrsg.): Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität, Stuttgart 2018, S. 421–440, hier S. 429. Mehr über dokufiktionales Erzählen siehe man auch Bidmon, Agnes; Lubkoll, Christine (Hrsg.): Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion, Berlin 2021.

fragmentarischen Vergangenen wegen zeitlicher und räumlicher Distanz stets zwischen Fiktionalität und Faktualität. Die subjektive Erinnerungskonstitution der Post-Generationen im Hinblick auf die „Pluralität kommunikativer und kultureller Gedächtnisse“⁴⁹⁹ wird erst durch diesen dokufiktionalen Darstellungsmodus verwirklicht und schildert dabei verschiedene Akzentuierungen, etwa die Pluralisierung der Erinnerungsdiskurse zwischen historischen Fakten und privater Überlieferung oder die psychisch betonte *postmemory*-Bildung. Hierbei wird das Medienkombinationsverfahren als eine relevante Technik für die Dokufiktionalisierung in der Literatur aufgefasst. Wenn auf die übliche Kombinationsform von Schrift und Bild wie in diesen zwei Beispielen fokussiert wird, erzeugen die medialen Differenzen und die unterschiedliche Zeichendominanz von Fotografie und Literatur eine anschauliche Dokufiktionalitätsform, die das Oszillieren unmittelbar für die Rezipierenden präsentieren kann. Knaller und Müller konkretisieren das Authentizitätskonzept mit verschiedenen Akzentuierungen: Sie stellen drei Ausdrucksdimensionen des Authentischen dar, nämlich ästhetische Authentizität mit Betonung von „Autorität, Souveränität des Werkes“, Referenzauthentizität „im Sinne von Abbildung, Mimesis, Kopie“, rezeptive Authentizität als „eine provisorische Selbst- oder Fremdzuschreibung“.⁵⁰⁰ Die authentische Dimension der Fotografie nimmt eine prominente Rolle ein, wobei sowohl eine Referenzauthentizität als auch eine rezeptive Authentizität sinnstiftend werden und schließlich zu einer dokumentarischen Darstellungsweise beitragen können. Die intermedialen Verfahren können mithilfe unterschiedlicher Akzentuierungen und Schilderungen der Medienverhältnisse verschiedene Effekte evozieren: Während Stephan Wackwitz in *Ein unsichtbares Land* mit dokufiktionaler Anpassung die Emotionalisierung des privaten Erinnerns betont, pointiert Katja Petrowskaja in *Vielleicht Esther* bewusst die Fiktionalisierung der Erinnerungsrepräsentation anhand von dokufiktionalem Erzählen.

⁴⁹⁹ Erll 2017, S. 114.

⁵⁰⁰ Knaller und Müller 2006, S. 13.

4. Bildmedien in Literatur – Gedächtnisforschung im Bereich ‚intermediale Bezüge‘

Eine Kategorisierung der Medien kann so vielfältig sein, dass in den Forschungen eine Reihe von Perspektivierungen dargeboten werden. Sybille Krämer kristallisiert drei Kategorien für ihre Medienforschung heraus, nämlich literarische Medien, technische Medien und Massenmedien.⁵⁰¹ Joachim Paech trifft wie erwähnt eine Unterscheidung zwischen analogen und digitalen Medien. Aus technisch-apparativer Sicht können auch primäre, sekundäre und tertiäre Medienkategorisierung die Beteiligung technischer Apparate erfassen.⁵⁰² Die hier genannte Bildmedien und die digitalen Medien in nachfolgender Untersuchung gehören zur Schwerpunktsetzung dieser Arbeit, wobei mit Bildmedien die Bildlichkeit bzw. Visualität und mit digitalen Medien die neue Medienentwicklung in jüngster Zeit in den Vordergrund gerückt wird. Die in diesem Kapitel betrachteten Bildmedien, vor allem Fotografie, Film und Fernsehen, werden mithilfe des Verfahrens der intermedialen Bezüge in den beiden Generationenromanen *Es geht uns gut* (2005) und *Sechs Koffer* (2018) zur Darstellung gebracht, womit eine dadurch generierte visuelle Erinnerungskultur skizziert werden soll.

Die enge Verbindung von Film und Literatur sowie Fernsehen und Literatur wird in vielen Forschungen mehrfach bewiesen. Die Rekonfiguration der Medienlandschaft macht gleichzeitig die Beziehung zwischen Literatur und Film deutlich. Vor allem verstärkt sich durch den Film die Medienkonkurrenz für den Roman bzw. die Literatur.⁵⁰³ Es ist deshalb nicht verwunderlich, wenn Literatur heute häufig auf eine intermediale Beziehung mit dem Film abzielt. Die Medienwechsel zwischen den beiden Medienarten und die intermedialen Bezüge lassen sich heute an zahlreichen Beispielen erkennen, wobei zugleich eine filmische Schreibweise entwickelt wird.⁵⁰⁴ Ebenso ist der Einfluss des

⁵⁰¹ Siehe Krämer 2000, S. 11.

⁵⁰² Vgl. Pross, Harry: Medienforschung: Film, Funk, Fernsehen, Darmstadt 1972.

⁵⁰³ Vgl. Wolf 2010, S. 251–254.

⁵⁰⁴ Für eine nähere Beobachtung der Literatur-Film-Beziehung siehe: Paech, Joachim: Literatur und Film, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar 1997; Albersmeier, Franz-Josef: Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik, in: Peter V. Zima (Hrsg.): Literatur intermedial. Musik–Malerei–Photographie–Film,

Fernsehens auf die Literatur unüberschbar. Die Zirkulation der Literatur wird durch Fernsehen als Vertreter der Massenkommunikation geprägt, z. B. durch Fernsehsendungen über Literatur oder konkrete literarische Werke als Vermarktungsstrategie der Literatur.⁵⁰⁵ Die Popularität dieses Massenmediums wird zugleich in der Literatur widergespiegelt, vor allem wird die spezielle Rolle des Fernsehens im Familienalltag in den Generationenromanen pointiert, was in den späteren Beispielanalysen bestätigt wird.

Zunächst werden die Medienspezifika von Film und Fernsehen und deren Auswirkungen auf die Erinnerungsdiskurse analysiert. Aus den beiden Beispielen *Es geht uns gut* (2005) von Arno Geiger und *Sechs Koffer* (2018) von Maxim Biller werden die verschiedenen Textstellen in Bezug auf Fotografie, Film und Fernsehen herausgesucht und ihre Funktionen für die Gedächtnisbildung in den beiden Werken werden ausgewertet. Ob Film und Fernsehen als Gedächtnismedien betrachtet werden können, ob sich ihre gedächtnisbezogenen Funktionen mit intermedialen Verfahren in der Literatur präsentieren lassen und inwiefern sie sich in der Literatur auswirken, bilden als Fragen das Kerninteresse in diesem Kapitel.

4.1. Filmische Inszenierungen in Erinnerungsdiskursen: Authentizität und Kriegsbezogenheit

In Roland Barthes' *Die Helle Kammer* wird der Medienvergleich zwischen Fotografie und Film kurz erwähnt, wobei die Beweglichkeit der Bilder auf Leinwand für Barthes keine Zeit für subjektives Nachdenken lässt. Aber die Leinwand als „kein Rahmen, sondern ein Versteck“⁵⁰⁶ zeigt die Macht des Films auf, da die Menschen außerhalb der Leinwand weiter in Bewegung sind und weiter leben: „[E]in ‚blindes Feld‘ verdoppelt unablässig die partielle Sicht.“⁵⁰⁷ In Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner*

Darmstadt 1995, S. 235–268; Wehdeking, Volker (Hrsg.): Medienkonstellation. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne, Marburg 2008.

⁵⁰⁵ Zur Frage, ob und wie Literatur im Fernsehen präsentiert wird, siehe: Constanze, Arnold: Literatur im Fernsehen. Konzeption und Gestaltung dreier literarischer Talkformate des ZDF, Hamburg 2013; Schmitz-Scholemann, Christoph; Menz, Egon; Wagener, Sybil: Hilf das Fernsehen der Literatur? Göttingen 1997.

⁵⁰⁶ Barthes 1989, S. 66.

⁵⁰⁷ Ebd.

technischen Reproduzierbarkeit (1936) wird ebenfalls ein Vergleich zwischen den beiden Bereichen eingefügt, da der Film „die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie [...] als identisch erkennbar“⁵⁰⁸ macht. In diesem Werk werden die Fotografie und insbesondere der Film als Vertreter der technischen Reproduktion von Kunstwerken dargestellt, die die Einmaligkeit („das Hier und Jetzt des Kunstwerks“⁵⁰⁹) und die Aura („einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“⁵¹⁰) ausgelöscht haben. Sie verbreiten den Ausstellungswert anstelle des Kultwerts, wie die Fotografie z. B. eine politische Funktion besitzt. Unter den zahlreichen Reproduktionen ist der Film für Benjamins Analyse besonders geeignet, der „restlos von der technischen Reproduktion“⁵¹¹ erfasst ist. Wenn der Film die oben genannten Veränderungen hervorbringt, wird auch dessen Vorteil offensichtlich.

Seine Charakteristika hat der Film nicht nur in der Art, wie der Mensch sich der Aufnahmeapparatur, sondern wie er mit deren Hilfe die Umwelt sich darstellt. [...] Der Film hat unsere Merkwelt in der Tat mit Methoden bereichert [...].⁵¹²

Laut Benjamin basiert die durch filmische Technik konstituierte Welt auf der realen Welt, aber zugleich entsteht dadurch „eine andere Natur“, die eine Verstärkung unseres optischen sowie akustischen Vermögens verwirklicht. „Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung“⁵¹³; im Film kann man deshalb die im Alltag versteckten Details durch filmische Technik aufspüren und diese andere Natur erkennen. Die filmische Realität betont auch Michael Wetzl: „Die Potenz gerade eines Mediums wie des Films zeigt sich in der kinematografischen Konstruktion einer Realität, die es so nie zuvor gegeben hat, die fasziniert, weil sie neu erfunden wurde“, allerdings gilt diese Realität nur als „glaubhaft wirkliche“.⁵¹⁴

In verschiedenen Filmdiskursen fallen zwei einflussreiche Richtungen insbesondere aus: Die erste ist eine konstruktivistische Filmtheorie, die den Aufbau einer

⁵⁰⁸ Benjamin 2010, S. 59.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 13.

⁵¹⁰ Ebd., S.19.

⁵¹¹ Ebd., S.40.

⁵¹² Ebd., S. 58.

⁵¹³ Ebd., S. 60–61.

⁵¹⁴ Wetzl, Michael: „Wie wirklich ist es?“ Authentizität als Schwindel oder: *Vertigo* der Autorschaft, in: Susanne Knaller (Hrsg.): *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben*, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 23–36, hier S. 19.

eigenständigen und von der Alltagswahrnehmung unterschiedenen Filmwelt hervorhebt; dagegen wird in einer realistischen Filmtheorie die Wiedergabe und Reproduktion der realen Welt als das Entscheidende eines Films angesehen, wobei auch die menschliche optische Fähigkeiten übertreffende Phänomene abgebildet werden können.⁵¹⁵ Sowohl die konstruktivistische als auch die realistische Theorie verdeutlichen die enge Verbindung der filmischen und der realen Welt, weshalb die filmische Darstellung auch die vergangene Welt, besonders in bestimmten Filmtypen, mit einem hohen Authentizitätsgrad inszenieren und der Film als Gedächtnismedium verstanden werden kann.

In ihrer Analyse der Erinnerungsdarstellung in Kriegsfilmern pointiert Astrid Erll diesen Authentizitätseffekt des Mediums, der einmal aus der „Erfahrungshaftigkeit der Darstellung“ und einmal aus einer „Vergangenheitssättigung“ evoziert werden kann.⁵¹⁶ Dabei gilt die Erfahrungshaftigkeit für Erll als ein ästhetischer Effekt des Kriegsfilms: „Es geht darum, durch bestimmte formale Strategien für den Zuschauer die Möglichkeit zu schaffen, in eine medial inszenierte Kriegswirklichkeit einzutauchen, den Krieg quasi mitzuerleben.“⁵¹⁷ Die Vergangenheitssättigung beruht auf der technologischen Vorbereitung, etwa auf der richtigen Ausstattung, die die Szene so vergangenheitsnah wie möglich gestaltet. Beide Verfahren zielen auf die möglichste starke Annäherung an die vergangene Realität ab und dienen als „Authentisierungsstrategien“⁵¹⁸ des Films. Diese mit Authentizität eng verbundene filmischen Darstellung bewirkt, dass Film als Gedächtnismedium die Erinnerungsinzenierung realisieren kann und hierbei gleichzeitig einen großen Vorteil im Vergleich zu anderen Medien besitzt. Mit verschiedenen Graden der Authentizitätsdarstellung können verschiedene Filmgattungen in Bezug auf die Erinnerungsthematik unterschiedlich wirksam sein. So kann z. B. der Geschichtsfilm als fiktionales Werk eine fiktive Vergangenheit inszenieren oder dokumentarische Bilder können als Quelle für das Gedächtnis dienen; im Dokumentarfilm sowie im Dokudrama kommen dann

⁵¹⁵ Vgl. Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 25–26.

⁵¹⁶ Erll, Astrid: „Bring War Home“: JARHEAD und die Kriegserinnerung *made in Hollywood*, in: dies. und Stephanie Wodianka (Hrsg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin/New York 2008, S. 139–169, hier S. 148.

⁵¹⁷ Ebd., S. 147.

⁵¹⁸ Ebd., S. 148.

beide Möglichkeiten zum Einsatz.⁵¹⁹ Außer der Funktionen des Speicherns und des Abrufens von Erinnerung ist der Film wegen der Bevorzugung durch das Publikum zugleich als Zirkulationsmedium relevant geworden, was durch die Konfiguration der Medienlandschaft aufgezeigt wird.

Ein anderer Beitrag von Astrid Erll und Stephanie Wodianka im gleichen Band bietet eine Definition des Erinnerungsfilms, wobei bereits am Anfang die filmische Vernetzung mit der Erinnerungsthematik bestimmt und ihre Relevanz besonders für die kulturelle Erinnerung verdeutlicht wird. Allerdings kann die filmische Leistungsfähigkeit nicht allein mit den Medienprodukten zur Geltung gebracht werden, sondern deren Produktion, Distribution und Rezeption finden stets im sozialen Kontext statt. Daher betonen Erll und Wodianka, „dass ein im Film durch medienspezifische Darstellungsverfahren erzeugtes, erinnerungskulturell relevantes *Wirkungspotenzial* erst in konkreten gesellschaftlichen Prozessen *realisiert* wird.“⁵²⁰

An dieser Stelle möchte ich auf die Mediennutzung von Fotografie zurückgreifen. Die fotografische Verwendung bezieht sich gleichermaßen auf die private und die öffentliche Dimension: Journalistische Fotos als Beispiel öffentlicher Anwendung richten sich an eine große Leserschaft, dagegen gelten private Fotos wie Familienfotos z. B. stets als relevante Anwendung dieses Mediums. Auch in den bisherigen Analysen wurde deutlich, wie die fotografische Erinnerung eine Emotionalisierung im privaten Milieu generiert. Im Unterschied dazu beziehen sich filmische Medienprodukte meist auf die Öffentlichkeit. Filme, die entweder an bestimmte Vergangenheitserfahrungen erinnern oder Elemente mit Erinnerungskulturen zum Ausdruck bringen, können erst mit Vorführung und Zuschauern ihre Wirksamkeit in den Erinnerungskulturen entfalten. Daher spielt der gesellschaftliche Bezugsrahmen eine prominente Rolle. Dazu gehören zahlreiche filmbezogene Praktiken wie Vermarkten, Zensur, Preise, die weiter mediengebunden sind. Zusammenfassend stellen Erll und Wodianka den ‚Erinnerungsfilm‘ folgendermaßen dar:

⁵¹⁹ Vgl. Erlls Überblick über Forschungen des historischen Films, in: Erll 2017, S. 156.

⁵²⁰ Erll, Astrid; Wodianka, Stephanie: Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘, in: dies. (Hrsg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin/New York 2008, S. 1–20, hier S. 6.

Das Phänomen eines ‚Erinnerungsfilms‘ entsteht im plurimedialen Zusammenhang, durch seine Einbettung in ein komplexes sozialesystematisches Netzwerk, das ihn durch verschiedene Formen der medialen Vorformung und Bezugnahme zu einem solchen *macht*.⁵²¹

Dieser plurimediale Zusammenhang weist darauf hin, dass die Etablierung eines Erinnerungsfilms nicht „*in* den Filmen selbst“ stattfindet, sondern durch das, „was *um* sie *herum*“ herausgebildet werden kann.⁵²²

Der Erinnerungsfilm wird nicht als eine besondere Filmgattung betrachtet, sondern umfasst solche Filme, deren Wirkungspotenzial hinsichtlich des Gedächtnisses im sozialen Kontext sich entfalten kann. Die Filme über den Holocaust und den Nationalsozialismus dienen als „Paradigma des Erinnerungsfilms“, wobei Film als „Leitmedium kultureller Erinnerung“ insbesondere mit Kriegsfilmen in Deutschland sowie weltweit fungiert.⁵²³ Filme wie *Schindlers Liste* (1993) und *Der Untergang* (2004) rufen das kulturelle Gedächtnis hervor. Die Forschungen an Film und Erinnerung zeigen die Relevanz dieser Kriegserinnerungen.⁵²⁴ Bei Erinnerungsfilmen lassen sich laut Astrid Erll zwei Muster differenzieren, nämlich ‚gedächtnisreflexive Filme‘ und ‚gedächtnisproduktive Filme‘. Der erstere Typ inszeniert die Erinnerungsakte von *collected* und *collective memory*, womit die privaten und öffentlichen Gedächtnisdiskurse reflektiert werden und schließlich eine metamediale Erinnerungsdimension generiert werden kann. Der zweite Typ weist keine direkte Verbindung zum Gedächtnis auf, allerdings können derartige Filme, wie bei *Schindlers Liste*, Vergangenheitsbilder für großes Publikum herausbilden und die Erinnerungskulturen beeinflussen.⁵²⁵

Die gedächtnisreflexiven und gedächtnisproduktiven Filme präsentieren die filmische Kompetenz in den Erinnerungskulturen; an die Vergangenheit zu erinnern oder an die Erinnerungsakte zu erinnern, so ist das Medium auf mehreren Ebenen mit

⁵²¹ Ebd., S. 7.

⁵²² Erll 2017, S. 157.

⁵²³ Erll und Wodianka 2008, S. 10.

⁵²⁴ Das sieht man z. B. in: Wende, Waltraud >Wara< (Hrsg.): *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*, Heidelberg 2007; Steinle, Matthias; Heller, Heinz-B; Röwekamp, Burkhard (Hrsg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2007; Vatter, Christoph: *Gedächtnismedium Film. Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945*, Würzburg 2009; Ebbrecht, Tobias: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, Bielefeld 2011.

⁵²⁵ Vgl. Erll 2017, S. 157.

individueller und öffentlicher Gedächtnisbildung verbunden. Die Authentizitätsstrategien des Films können Illusionsbildung schaffen und Emotionen bzw. Affekte der Zuschauer*innen erwecken, was im Endeffekt die Medienspezifik des Films in den Erinnerungskulturen erhellt. Allerdings bleibt in Bezug auf Erinnerungsfilme ungewiss, wie lange solche Effekte der Illusionsbildung und Emotionserweckung anhalten können. Als Massenmedium stehen derer Verbreitungs- und Kommunikationsvermögen⁵²⁶ an erster Stelle, so können sie wie erwähnt Vergangenheitsimages an großes Publikum vermitteln und zugleich als mediales *cue* dienen; dagegen steht ihre Speicherung auf kultureller Ebene im Hintergrund, weshalb der Erinnerungsfilm auch als „ein dem Hier und Jetzt verpflichtetes Medium“⁵²⁷ bezeichnet werden kann.

4.2. Gedächtnisbildung im Fernsehen: Simultaneität, Aktualität und Zukunftsorientierung

Die Massenkommunikation vollzieht sich ebenso im Medium des Fernsehens. Tatsächlich spielt das Fernsehen von Anfang an eine wesentliche Rolle bei der ab den 1960er Jahren entstandenen Massenmedium-Definition. Christina Bartz schildert die Entstehungsgeschichte des Begriffs und deren enge Verbindung mit dem Fernsehen:

Das in den 1950er Jahren als Neuheit vorgestellte Fernsehen dient als Anlass, um über die Gesellschaft als Ganze zu sprechen. Das Fernsehen ist der Zauberspiegel, in dem die Gesellschaft sich selbst zu erkennen vermeint: Der Blick auf den Bildschirm scheint demnach das Aussehen der Gesellschaft wiederzugeben. [...] Die Verfasstheit des Sozialen, wie sie das Fernsehen widerzuspiegeln scheint, findet im Begriff der Masse einen Namen, der prägend für das Medium Fernsehen wird.⁵²⁸

⁵²⁶ Niklas Luhmann hat die Interaktion zwischen Sender und Empfänger in den Vordergrund gestellt, für ihn ist die indirekte Interaktion durch Zwischenschaltung von Technik das relevanteste Merkmal für eine Definition der Massenmedien. Nach Luhmanns Analyse sind Massenmedien die Medien für Zirkulation, siehe: Luhmann 1996, S. 10-11. Laut Jürgen Gerhard sind Massenmedien die Träger der Massenkommunikation, wobei indirekte, massenhafte Verbreitung an ein großes Publikum im Fokus steht, vgl. Gerhards, Jürgen: Politische Öffentlichkeit. Ein system- und akteurstheoretischer Bestimmungsversuch, in: Friedhelm Neidhardt (Hrsg.): Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegungen, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 34, Opladen 1994, S. 77–104, hier S. 85.

⁵²⁷ Erll und Wodianka 2008, S. 5.

⁵²⁸ Bartz, Christina: Massenmedium Fernsehen. Die Semantik der Masse in der Medienbeschreibung, Bielefeld 2007, S. 18–19. Das Fernsehen als Spiegel der Gesellschaft wird auch im digitalen Zeitalter bestimmt, siehe: Roloff, Volker: Theatralität und Intermedialität im Fernsehen, in: Kathrin Ackermann, Christopher F. Laferl (Hrsg.): Transpositionen des Televisiven. Fernsehen in Literatur und Film, Bielefeld 2009, S. 17–29.

Bartz' Skizzierung verdeutlicht, inwiefern Fernsehen als ein repräsentatives Massenmedium gilt und wie ein Zusammenhang zwischen Fernsehen und Gesellschaft in den Vordergrund gerückt wird. Dabei steht statt der Medienspezifik stets seine Reflexion und Beobachtung der gesamten Gesellschaft im Fokus zahlreicher Untersuchungen. Umberto Eco betrachtet Radio und Fernsehen als „unkontrollierbare Pluralitäten von Botschaften“, so werden zwei neue Phänomene – „die Multiplizierung der Medien und die Medien im Quadrat“ – wegen der Massenmedienentwicklung in den Vordergrund gerückt.⁵²⁹ Ecos Ausspruch „Es waren einmal die Massenmedien, sie waren böse“⁵³⁰ diente lange Zeit als Motto auf dem Forschungsgebiet der Massenmedien. *De facto* wird Fernsehen im Vergleich zum Film seit der Entstehung vielfach kritisiert, vor allem von intellektueller Seite.⁵³¹ Die Medienmanipulation und die Kommerzialisierung der Bilddarstellung kommen in Fernsehdiskursen häufig vor.

Unter den zahlreichen Fernsehstudien zieht in erster Linie die Öffentlichkeitsforschung die Aufmerksamkeit auf sich. Wie beim Film spielt die Öffentlichkeit eine wesentliche Rolle für das Medium Fernsehen. Laut Hickethier wird Öffentlichkeit als Kommunikationsraum sowie Erfahrungshorizont verstanden; Medien wie Fernsehen können mittlerweile gesellschaftliches Leben abbilden bzw. Öffentlichkeit schildern und ebenso mit ihrer Herstellung von Informationen und Meinungen die Gesellschaft beeinflussen: „Öffentlichkeit wird deshalb gerade auch in der Mediengesellschaft produziert und systematisch erzeugt.“⁵³² Die Fernsehöffentlichkeit wird durch Unmittelbarkeit und Simultaneität charakterisiert, so kann Fernsehen laut Hickethier durch Live-Berichterstattung einen „Anschein direkter Teilhabe“⁵³³ ermöglichen. Die Zuschauer können zuhause auch Gesehen an fernen Ort durch Live-Übertragung simultan schauen und dadurch einen Anschein von Anwesenheit und Teilhabe bekommen. Eine weitere Medienspezifik liegt auf der Aktualität der Berichterstattung; wie bei Live-Berichtsendungen gilt die Aktualität

⁵²⁹ Eco, Umberto: Die Multiplizierung der Medien, in: ders.: Über Gott und die Welt. Essay und Glossen, übers. von Burkhard Kroeber, München 1985, S. 157–162, hier S. 160.

⁵³⁰ Ebd., S. 162.

⁵³¹ Vgl. Ackermann, Kathrin; Laferl, Christopher F.: Vorwort, in: dies. (Hrsg.): Transpositionen des Televisiven. Fernsehen in Literatur und Film, Bielefeld 2009, S. 7–16, hier S. 7.

⁵³² Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, 4. Aufl., Stuttgart 2007, S. 13.

⁵³³ Ebd.

hier als eine „Markierung der Zeitnähe zwischen Information und Informationengegenstand“⁵³⁴. Dazu erklären Johannes F. Lehmann und Stefan Geyer:

Aktuell ist hier das, was jetzt gerade passiert, was neu ist und als dieses berichtete Neue zugleich weiteres Neues anstoßen wird: Aufmerksamkeit, Verkaufszahlen, Tendenzen etc. Es berichtet nicht nur von der Gegenwart, es wirkt auch auf die Gegenwart. Aktualität heißt dann sowohl Schnelligkeit der Information wie deren Wirksamkeit und gerät dadurch in Spannung zur Zuverlässigkeit der Information. Je aktueller die Nachricht, desto besser, je eher der Journalist am Tatort ist, desto besser für den Sender etc.⁵³⁵

So vermitteln manche Fernsehsendungen die neuesten Nachrichten, mit der Live-Technik können Berichterstatte*innen vor Ort das aktuelle Geschehen verfolgen und gleichzeitig an Zuschauer übermitteln. Auf diese Weise kann sich gemäß Lehmann und Geyer das Aktualitätsmedium auf die Gegenwart auswirken.

Der Öffentlichkeitsbegriff in den Fernsehforschungen rekurriert auf die enge Verknüpfung von Fernsehen und Gesellschaft. In diesem Sinne fungiert das Fernsehen als ein Gesellschaftsmedium und kann auf kultureller und kommunikativer Ebene zum Gedächtnismedium umgewandelt werden. Mit Nachrichtenberichterstattung z. B. können aktuelle Ereignisse sich weltweit verbreiten und dann gespeichert werden. Geschehnisse wie 9/11 sind in der vergangenen Gegenwart im Fernsehen allgegenwärtig, wobei die Livebilder vom Tatort an Zuschauer weltweit ganztägig und wiederholt vermittelt werden.⁵³⁶ Im Unterschied zu anderen Pressemedien wie Zeitung fällt einerseits die radikale Aktualität andererseits die Synchronisierung bei der Vermittlung auf. Daher sind Ereignisse mit starker Wirkung auf große Gemeinschaften durch das Fernsehen Medienereignisse geworden. Erinnerung wird danach stets der medial präsentierte Prozess. Die gedächtnisbildende Kraft des Fernsehens wird im Umgang mit verschiedenen Gruppen deutlich. Die Fernsehdokumentation mit Akzentuierung der Gegenwärtigkeit orientiert sich deshalb an einer zukünftigen Erinnerung, wie Erll erklärt: „[G]egenwärtige Ereignisse

⁵³⁴ Lehmann, Johannes F.; Geyer, Stefan: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Aktualität: Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert, Hannover 2018, 9–33, hier: S. 18. Der Aktualitätsbegriff beruht an dieser Stelle auf Forschungen aus der Publizistik, für andere Schwerpunktsetzungen der Begriffserklärung siehe ebenfalls den Beitrag von Lehmann und Geyer.

⁵³⁵ Ebd.

⁵³⁶ Für die Analyse der Fernsehdarstellung von 9/11 siehe auch Hoskins, Andrew: Television and the Collapse of Memory, in: *Time & Society* 13 (2004), No. 1, S. 109–127.

werden als geschichtsträchtig begreifbar und vor allem für zukünftige Erinnerung medial kodiert.⁵³⁷

Eine andere Lesart der Simultaneität und Aktualität des Fernsehens bietet Andrew Hoskins an, wobei er den Fokus auf die Gegenwart-Vergangenheit-Beziehung und den Geschichte-Gedächtnis-Unterschied legt:

News programming increasingly besieges television screens and viewers with often complex and simultaneous mediations of proximate and distant events, collapsing past and present. Television can be said to be an 'attractor' that collapses memory and history into its real-time void [...].⁵³⁸

Das Zeitbewusstsein der Gegenwart und der Vergangenheit bricht Hoskins zufolge wegen der Synchronisierung zusammen: Wenn die Aufmerksamkeit nur auf das Hier und Jetzt fokussiert wird, kann keine Reflexionen in Bezug auf Vergangenheit entstehen. Bei der Geschichte und beim Gedächtnis, von Hoskins als ‚official history‘ und ‚popular memory‘ bezeichnet, ist die Grenze wegen des Fernsehens verflissen: „It is precisely mass media flashframes that contaminate history with images that are reducible to their populist or even malicious use on television.“⁵³⁹ An dieser Stelle wird erneut Massenmedienkritik zum Ausdruck gebracht.

Obwohl Hoskins die Live-Berichterstattungen als Forschungsgegenstand seiner Fernsehanalyse betrachtet und mit dem Ausgangspunkt die Entgrenzung von Geschichte und Gedächtnis kritisiert, wird Fernsehen seit Langem als Medium für die Geschichtsvermittlung genutzt. Ein Begriff wie „Geschichtsfernsehen“⁵⁴⁰ ergibt sich dadurch, wie Geschichte als Thema vom Fernsehen präferiert wird. Verschiedene Geschichtsbilder werden in vielfältigen Fernsehformaten wie Fernsehdokumentation oder Geschichtssendung vergegenwärtigt, was untrennbar mit einer Kommerzialisierung und Popularisierung der Geschichte verbunden ist.⁵⁴¹

⁵³⁷ Erll 2017, S. 159.

⁵³⁸ Hoskins 2004, S. 123.

⁵³⁹ Ebd., S. 124.

⁵⁴⁰ Oppermann, Julia: Geschichtsvermittlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen: DIE DEUTSCHEN im ZDF, in: Thomas Nachreiner, Peter Podrez (Hrsg.): Fest-Stellung, Marburg 2014, S. 204–214, hier S. 204.

⁵⁴¹ Geschichtsvermittlung im Fernsehen erfährt viel Aufmerksamkeit, was eine Reihe von Forschungsprojekten evoziert hat, siehe dabei: Lersch, Edgar; Viehoff, Reinhold (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellung im Fernsehen 1995 bis 2003, Berlin 2007; Cippitelli, Claudi; Schwanebeck, Axel (Hrsg.): Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis, Baden-Baden 2009; Keilbach, Judith: Geschichtsbilder und Zeitzeugen zur Darstellung des Nationalismus im bundesdeutschen Fernsehen, 2. Aufl., Münster 2010.

Bisher wurde vor allem das Medium Fernsehen als Gedächtnismedium auf der öffentlichen Ebene dargestellt; indes bezieht sich seine Relevanz jedoch wie erwähnt auf das kommunikative Gedächtnis, an erster Stelle auf die Familiengedächtnisbildung. Fernsehen kann eine familiäre Aktivität sein, die Familienmitglieder vor einem Gerät zusammenbringt und Stoffe für ihre Kommunikation anbietet. Das Fernsehgerät selbst ist oftmals im Wohnzimmer platziert. Die Rolle des Fernsehens im alltäglichen Leben einer Familie wird in den Forschungen vielfach betont. Mit Rekurs auf Fernsehforschungen erklärt Leif Kramp zur Gebrauchsweise des Mediums, dass Fernsehen seit seiner Entstehung als ein ‚Gemeinschaftsmedium‘ bzw. ‚Zuhausemedium‘ angesehen wird und die familiäre Lebenswelt durchdringt.⁵⁴² Auf diese Weise zählen Fernsehen als „familiärer Integrationsfaktor“⁵⁴³ und die dort dargestellten Szenen zu den Gegenständen des kommunikativen Gedächtnisses, wobei solche Szenen sich auf die externe Welt beziehen und Gesellschaftsimages vermitteln.

Die bisher explizierten Auseinandersetzungen mit fotografischer, filmischer und televisionischer Erinnerungsrepräsentation verdeutlichen, wie die Gedächtnisbildung sowohl auf kollektiver als auch auf individueller Ebene von Bildmedien beeinflusst wird. Die ikonische und indexikalische Dimension solcher Bildmedien prägt insbesondere die Erinnerungskulturen: Wie und was erinnert wird, steht in enger Verbindung mit den Bildmedien und generiert eine symbolische Dimension des Bildes. Das bildmedial bedingte Gedächtnis führt unmittelbar zum Begriff der Ikonisierung. In Anlehnung an Claus Leggewies Definition – „Ikonisierung stellt eine zugespitzte Visualisierung dar [...]. Zur Ikonabilität von Bildern tragen historischen Signifikanz, spezifische Bildeigenschaften und die Modalitäten ihrer Reproduktion bei [...]“⁵⁴⁴ – akzentuiert Astrid Erll, dass Foto, Film und Fernsehen mit ihrer visuellen Repräsentation diese Ikonisierung der Vergangenheit realisieren und vor allem Geprägtheit auf das kulturelle Gedächtnis ausüben

⁵⁴² Vgl. Kramp 2011, S. 167–168.

⁵⁴³ Ebd., S. 166.

⁵⁴⁴ Leggewie, Claus: Zur Einleitung: Von der Visualisierung zur Virtualisierung des Erinnerns, in: Erik Meyer (Hrsg.): Erinnerungskultur 2.0. Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien, Frankfurt a.M. 2009, S.9–28, hier S. 9.

können.⁵⁴⁵ Lässt sich solche Ikonisierung in der literarischen Erinnerungsbildung ausmachen? Bringen die intermedialen Bezüge auf Bildmedien die Auswirkung der Ikonisierung zustande? Im Folgenden werden anhand der beiden Beispielromane die gedächtnisrelevanten Elemente von Bildmedien im Bereich ‚intermediale Bezüge‘ in der Literatur untersucht.

4.3. Arno Geiger: *Es geht uns gut* (2005)

Der Roman *Es geht uns gut* (2005), der mit dem Deutschen Buchpreis 2005 ausgezeichnet wurde, stellt die Geschichte einer österreichischen Familie im Rahmen von drei Generationen dar. Anlass dieser Familiengeschichte ist die Vererbung der Familienvilla an Philipp Erlach als Vertreter der dritten Generation. Dabei ist der Handlungsort die Villa in Hietzing. Philipp, 38 Jahre alt, ist ein erfolgloser Schriftsteller und hat in seiner Gegenwart 2001 die Hietzinger Wohnung durch die Großmutter geerbt, allerdings ist die Erbschaft für ihn eine Überforderung. Als Grund für das Erbe nennt die Großmutter Alma Sterk, dass Philipp „gegen Spekulanten und für mehr Wohnraum demonstriert“⁵⁴⁶ hat. Deshalb hat Alma überlegt, ob sie „ihm ein Zimmer bei und in Hietzing anbieten soll, er kann auch zwei haben oder drei“ und das ist eine „Strafe“.⁵⁴⁷ Trotzdem erhält das Haus als ein Erinnerungsort der Familie keine Aufmerksamkeit von Philipp. Er kann die Frage nach seiner Familie von Johanna, einer Meteorologin und seiner Geliebten, nicht beantworten und entrümpelt stattdessen das Haus seiner Familie. So dient der Unwille bzw. die Verweigerung von Philipp als wesentlicher Ausgangspunkt des Werkes.⁵⁴⁸ Daher wird in *Es geht uns gut* keine Geschichte der Vergangenheitsvergewisserung von der jüngeren Generation wie in vielen Generationenromanen erzählt, sondern es wird eine

⁵⁴⁵ Vgl. Erl 2017, S. 159–160.

⁵⁴⁶ Geiger 2013, S. 354.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 354.

⁵⁴⁸ Das Motiv des Erbes sowie der Erbschaftsverweigerung verweist auf zahlreiche intertextuelle Bezüge, z. B. *Auslösung* (1986) von Thomas Bernhard, *Die Akten des Vogelsangs* (1896) von Wilhelm Raabe, dabei definiert Bernhard Jahn *Es geht uns gut* als ‚Auslösungsroman‘ und analysiert die Auslösungsarbeit in *Es geht uns gut*, siehe: Jahn, Bernhard: Familienkonstruktionen 2005. Zum Problem des Zusammenhangs der Generationen im aktuellen Familienroman, in: Zeitschrift für Germanistik 16 (2006), H. 3, S. 581–596, hier S. 591–596.

vielstimmige Erzählung von verschiedenen Familienmitgliedern gegeben. Mit der Geschichte des Enkels Philipp am Anfang und Ende wird eine Rahmenhandlung geschaffen; dazwischen wird die Geschichte der ganzen Familie von Philipps Großeltern Alma Sterk und Richard Sterk sowie von seinen Eltern Ingrid Erlach und Peter Erlach mit ihrer jeweiligen Generationenperspektive wiedergegeben. So werden 8 der 21 Kapitel aus der jeweiligen personalen Perspektive der ersten und zweiten Generation erzählt, die allerdings einen bestimmten Tag im Zeitraum zwischen 1938 und 1989 darstellen. Philipps Erzählung nimmt die restlichen Kapitel ein und schildert stets einen Tag aus dem Jahr 2001. Alle Kapitel werden im Präsens erzählt.⁵⁴⁹ Es fällt auf, dass zahlreiche historische Ereignisse Österreichs in den acht Kapiteln der Familienmitglieder Spuren hinterlassen, z. B. der Anschluss Österreichs im Jahr 1938.

Die bisherige überblickshafte Darstellung zeigt bereits vielfache Möglichkeiten für eine Behandlung der Erinnerungsthematik. Die Wirkkraft des kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses ist in jeder Erzählung der fünf Figuren deutlich. Vor allem kann das Haus in Verbindung mit kommunikativem Gedächtnis gesetzt werden. So wird die Familienvilla schon seit dem 19. Jahrhundert in Familienromanen als ein Hort der Erinnerungen verwendet.⁵⁵⁰ Entsprechend definiert Anne Fleig das Haus als „Chronotopos für das Genre des Familienromans“ – „Als Raum der Familiengeschichte ist das Haus gleichzeitig mit dem Verlauf der Zeit [...] verschränkt“.⁵⁵¹ Im Roman wird zuerst in der vererbten Villa, die voll mit alten Möbeln, Fotoalben sowie einer auffälligen „alte[n], aus einer porösen Legierung gegossene[n] Kanonenkugel“⁵⁵² ausgestattet ist, ein Nicht-Wissen-Wollen der dritten Generation dargestellt. Philipp hat die Villa mitsamt ihrem

⁵⁴⁹ Für eine Analyse der Erzähltechnik in *Es geht uns gut* siehe: Bryk, Maria: Arno Geigers *Es geht uns gut* aus der Sicht der zeitgenössischen Familien- und Generationenromans, in: *Acta Neophilologica* 42 (2009), S. 137–152, hier, S. 142.

⁵⁵⁰ Vgl. Fleig, Anne: Erinnerungsräume in Arno Geigers Familienroman *Es geht uns gut*, in: Franciszek Grucza (Hrsg.): *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*, Frankfurt a. M. 2012, Bd. 11, S. 298–293, hier S. 289.

⁵⁵¹ Fleig, Anne: (K)ein Mann im Haus? Erinnerung, Identität und Männlichkeit. Zur Renaissance des Familienromans bei John von Düffel und Arno Geiger, in: *Feministische Studien* 2 (2010), S. 270–283, hier S. 272. Zur bedeutenden Rolle des Hauses in deutschsprachiger Literatur siehe Shafi, Monika: *Housebound. Selfhood and Domestic Space in Contemporary German Fiction*, Rochester 2012, dabei nimmt Shafi *Es geht uns gut* als Beispiel und untersucht die Erbschaft des Familienhauses in diesem Werk, vgl. Shafi 2012, S. 53–80.

⁵⁵² Geiger 2013, S. 8.

Inventar und den damit verbundenen Erinnerungen geerbt, verweigert sich dem aber, wodurch das Erbe zu einem Zwang wird. Die von Philipp schon zeitlich distanzierte Familiengeschichte ist für ihn eine Überforderung. „Da bin ich überfragt“⁵⁵³, „[d]ie Antwort wird dich nicht überraschen. Keine Ahnung“⁵⁵⁴, sind Philipps Antworten auf die Fragen von Johanna, die sich auf sein Familiengedächtnis beziehen. Die Pendeluhr seines Großvaters möchte er nicht einmal verschenken.⁵⁵⁵ Er kennt die Details und Geschichten nicht, die im Haus und in den darin befindlichen Gegenständen verborgen sind, und möchte sie auch nicht kennen. So beschreibt Johanna, dass Philipp „durch unglückliche Umstände von den genealogischen Informationstransfers [...] von früh auf abgeschnitten“⁵⁵⁶ war. Deshalb entrümpelt Philipp alles und bestellt schließlich sogar einen Container. Er möchte alles entsorgen mithilfe der beiden Schwarzarbeiter Atamanow und Steinwald, dabei rückt die Reinigung des Dachbodens als Aufgabe insbesondere in den Vordergrund.

Der Dachboden, einmal voll von alten Sachen der Familie wie Ingrids (Philipps Mutter) Puppenküche, „die alte Weihnachtskrippe und Ottos Tretauto“⁵⁵⁷, war von der Gestalt, „als enthielte die Luft den schon fast schwerelosen, seiner Farben beraubten Abrieb der dahingegangenen Ereignisse, die graue Asche Erinnerung, die mit den Jahren ausgekühlt ist.“⁵⁵⁸ Das erste Betreten dieses Dachbodens war für Philipp voller Schrecken: „Dutzende Tauben, die sich hier eingenistet und alles knöchel- und knietief mit Dreck überzogen hatten, Schicht auf Schicht wie Zins und Zinseszins[...].“⁵⁵⁹ Auf diesem Dachboden inszeniert sich wiederholt ein Spannungsverhältnis aus Erinnern und Vergessen.⁵⁶⁰ Das Haus sowie der Dachboden dienen als ein Erinnerungsort oder Speicher des kommunikativen Gedächtnisses. Als Philipp die damit verbundenen Erinnerungen nicht teilen will bzw. sich ihnen verweigert, wirft er deshalb „in großem Stil weg, was ihm seine

⁵⁵³ Ebd., S. 8.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 9.

⁵⁵⁵ Vgl. ebd., S. 11.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 98.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 221.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 219.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 7.

⁵⁶⁰ Die alten Sachen der Familienangehörigen auf den Dachboden zu legen und damit das Familiengedächtnis zu füllen, führt dazu, dass Dachböden in der Familiengeschichte (im europäischen Kontext) eine spezielle Rolle spielen. Vergessenes und Erinnerung wachzurufen gehört zu den üblichen Szenen auf einem Dachboden.

Großmutter hinterlassen hat“.⁵⁶¹ Auch von dem Geld, das die Schwarzarbeiter durch den Verkauf der Sachen einnahmen, möchte Philipp nichts wissen,⁵⁶² als gingen ihn die dort oben lagernden, an andere Zeiten und Erlebnisse erinnernden Dinge nichts an.

Deswegen braucht Phillip einen Raum für sich selbst. Er sitzt stets auf der „Vortreppe“⁵⁶³ des Hauses, um seine emotionale und körperliche Belastung zu erleichtern.⁵⁶⁴ Die Vortreppe als eine Grenze zwischen Außen und Innen bietet Philipp einen Ort für seine selbst entworfene Geschichte. Trotz seiner Verweigerung der Familiengeschichte hat er eine Familiengeschichte, eine „Lebensgeschichte eines Großvaters mit nur schwer bestimmbarer Anzahl an Ur-Präfixen“⁵⁶⁵ entworfen, in dem es ebenfalls Helden gibt, die „zu Zeiten der zweiten Türkenbelagerung“⁵⁶⁶ leben. In seinen Gedanken ist auch das ausgeräumte Haus ein Ort für sein Schreiben und für seine Figuren geworden:

Es müsste schön sein, wenn das Haus leer wäre und nicht nur leer, sondern ausgeputzt, ausgewaschen, ausgekratzt, alle Fenster offen. Durchzug würde herrschen. Und in alle Zimmer würde er Schreibtische stellen, in jedes Zimmer einen Schreibtisch, für jede Person [...]. Er würde die Lebensläufe synchron entwerfen wie Anatoli Karpow im Schach gleichzeitig gegen sieben oder zehn Großmeister antritt: einen Rumänen, zwei Ukrainer, einen Franzosen [...].⁵⁶⁷

Trotz der Räumung aber füllt sich das Haus zunehmend mit Erinnerungen, wobei die Möglichkeit für Philipps Schreiben nur auf der Vortreppe zu Verfügung steht. Auch die Imagination des ausgeräumten Hauses findet auf der Vortreppe statt. Auf der Vortreppe gehört alles Philipp, auch die Einsamkeit und Unverbundenheit mit der Familie:

Und später, als er wieder auf der Vortreppe sitzt [...], hat er sogar einen lichten Moment. Da versöhnt er sich mit all diesen Kleinigkeiten, die so sehr ins Gewicht fallen. Da fühlt er sich einen Moment lang erhaben über den trostlosen Ehrgeiz der Faktentreue. Denn auf der Vortreppe gehört alles ihm. Dort ist er alleiniger Besitzer des Wetters, der Liebe, des polnischen Grafen, aller Tauben auf dem Dach und einer großen Einsamkeit.⁵⁶⁸

Philipps Sprachlosigkeit gegenüber dem Familiengedächtnis wird durch die Verbundenheit mit dem Ort der Vortreppe und seine imaginären Geschichten völlig enthüllt. Diese

⁵⁶¹ Geiger 2013, S. 189.

⁵⁶² Vgl. ebd., S. 228.

⁵⁶³ Ebd., S. 58.

⁵⁶⁴ Vgl. Freytag, Julia: „Wer kennt Österreich?“ Familiengeschichten erzählen. Arno Geiger *Es geht uns gut* (2005) und Eva Menasse *Vienna* (2005), in: Inge Stephan, Alexandra Tacke (Hrsg.): *Nachbilder des Holocaust*, Köln 2007, S. 111–124, hier S. 112.

⁵⁶⁵ Geiger 2013, S. 52.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 53.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 52.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 58–59.

Sprachlosigkeit hat interessanterweise eine männliche Genealogie in der Familie. Wie Philipp selbst beschreibt, hat nur sein Vater „im Laufe des vergangenen Jahrhunderts das Reden verlernt“⁵⁶⁹.

Das Nicht-Wissen-Wollen bzw. die Nicht-Zugehörigkeit der dritten Generation wird in zahlreichen Analysen des Romans artikuliert und stellt daher den Romantypus von *Es geht uns gut* infrage. Wie erklärt differenziert Aleida Assmann zwischen Väterliteratur und Generationenroman, wobei die intergenerationelle Kontinuität in den Generationenromanen in den Vordergrund gerückt wird. Tatsächlich wird *Es geht uns gut* z. B. von Michael Gratzke als neue Väterliteratur beschrieben.⁵⁷⁰ Während Assmanns Differenzierung eher eine hybride Generationenkonstellation darstellt, werde ich dieses Werk als Generationenroman betrachten: Obwohl die Verweigerung der jüngeren Generation eine Familiendiskontinuität signalisiert, wird die dritte Generation als Unwissende hinsichtlich der fernen Vergangenheit gezeichnet; auch die erste Generation als Zeitzeugen wird ausgemalt – Die Charakterisierung verschiedener Generationen fällt in diesem Werk auf. *De facto* zählt die männliche Genealogie der Kommunikationsunfähigkeit eben zur transgenerationellen Überlieferung.⁵⁷¹

Wegen Philipps Verweigerung können nur die anderen zwei Generationen das Geschichtenerzählen übernehmen und in ihrem Kapitel die eigene Geschichte erzählen. Dadurch ist der Roman nicht chronologisch aufgebaut, stattdessen wird in Zeitsprüngen erzählt. So erzählt Philipp im Jahr 2001 und seine Großeltern und Eltern zwischen 1938 und 1989. Die Geschichte der anderen beiden Generationen ist immer zwischen Philipps Teilen im Jahr 2001 montiert. Allen Generationenerzählungen gemeinsam ist die

⁵⁶⁹ Ebd., S. 98.

⁵⁷⁰ Siehe: Gratzke, Michael: Mullemänner: Austria's past and Weak Masculinity in Arno Geiger's *Es geht uns gut* and Doron Rabinovici's *Suche nach M.*, in: *Austrian Studies. The Austrian Noughties: Texts, Films, Debates* 19 (2011), S. 98–112. Auch Julian Reidy bestimmt die Väterliteratur-Struktur in diesem Roman und erkennt Assmanns Abgrenzung nicht an, vgl. Reidy, Julian: Die Unmöglichkeit der Erinnerung: Arno Geigers *Es geht uns gut* als Persiflage des Generationenromans der Gegenwartsliteratur, in: *German Studies Review* 36 (2013), H. 1, S. 79–102, hier S. 92–93.

⁵⁷¹ Eine andere Perspektivierung bietet Friederike Gösweiner an, sie stellt das Konzept des ‚Post-Generationenromans‘ dar und betrachtet *Es geht uns gut* als ein Werk unter dem Einfluss von Postmoderne und Posthistoire. Genaueres bei: Gösweiner, Friedrike: Arno Geigers *Es geht uns gut* (2005). Erinnerungsverweigerung der Enkelgeneration als Resultat des postmodernen Individualisierungsprozess, in: Helmut Grugger, Johann Holzner (Hrsg.): *Der Generationenroman*, Berlin 2021, S. 548–563.

jeweilige dort entstehende Spannung aus Erinnern und Vergessen. So fällt besonders die Figur des Großvaters Richard Sterk auf, wie dieser an sein Vermögen des Erinnerns glaubt:

Doch einen Augenblick später sind auch diese Dinge neu eingeordnet: Erinnerungen für spätere Tage, Lebensabschnitte, die von erstaunlicher Unfähigkeit geprägt waren und glücklicherweise schon morgen nicht mehr zu ihm gehören werden. [...] Richard geht davon aus, daß er sich erinnern wird.⁵⁷²

Jedoch wird er aufgrund seiner Altersdemenz zu einer Person, die hauptsächlich vergisst. Durch die Darstellung dieser Generationen wird im Roman auch ein Zusammenwirken der kommunikativen und kulturellen Gedächtnisse thematisiert, insbesondere durch das vom Zweiten Weltkrieg beeinflusste Familiengedächtnis.

Philipps Großvater Richard Sterk ist kein Nationalsozialist, zeigt aber auch keinen direkten oder aktiven Widerstand. „Zum Glück ist er ein reicher Mann, und sowie diese Geschichte ausgestanden ist, kann er sich unauffällig halten [...]“⁵⁷³, später wird er Minister von 1948 bis 1962, wird als „Dr. Richard Sterk, Der Römer“⁵⁷⁴ bezeichnet und „hat Turbinenhallen bauen lassen groß wie Opernhäuser“⁵⁷⁵. Doch betrachtet er sich selbst als „ein[en] Antifaschist[en]“ und er erklärt dabei, dass „[...] ein Antifaschist zum Familiensilber gehört, ein mittlerweile beliebig oft teilbares Erbe für Kinder und Enkel, das man nicht hoch genug einschätzen kann“.⁵⁷⁶ Die nationale Geschichte steht auch wegen seiner Arbeit eng mit Richard in Zusammenhang.

Das Jahr 1938, das Jahre des Anschlusses Österreichs, wird im Roman mit mehr als 30 Seiten unter dem Kapitel „Samstag, 6. August 1938“ (das länger als viele andere Kapitel ist) detailliert dargestellt. Damals ist Richard noch Vizedirektor der städtischen Elektrizitätswerke und bleibt gegenüber dem Anschluss skeptisch:

[...] und ob unter den neuen Herren vielleicht doch alles besser wird, breitere Straßen, hellerer Mond, bessere Orientierung. [...] Das große Reich der Ordnung und Gerechtigkeit hebt an. Na ja, denkt er, vorstellbar ist vieles, auch das Unwahrscheinliche, doch muß man von dem ausgehen, was wahrscheinlich ist, weshalb er an die nationalsozialistische Verheißung nicht recht glauben kann.⁵⁷⁷

⁵⁷² Geiger 2013, S. 91.

⁵⁷³ Ebd., S. 89.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 201.

⁵⁷⁵ Ebd.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 206.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 60.

Dann „am 12. März, dem Tag nach Beginn des Einmarsches“, wird Richard von der Polizei geholt und „verbrachte mehrere Stunden in Gewahrsam“.⁵⁷⁸ Er fühlt Gefährdung und der Anschluss ist für Richard nicht nur eine Gefährdung. Er denkt daran, „ob auch die Zeit vergessen kann zu vergehen? [...] daß er irgendwann sterben wird. [...] Am meisten deprimiert ihn, daß er nicht als Österreicher sterben wird.“⁵⁷⁹ Dagegen scheint das Leben für die Familie Sterk idyllisch geführt, leben sie doch in einem Haus „mit allen vier Seiten nach Süden“⁵⁸⁰. Aber die Auseinandersetzung der familiären und nationalen Geschichte wird weiter in der Figur Richard gespiegelt. Seit sein Sohn Otto als Hitlerjunge in seinem 14. Lebensjahr 1945 im Krieg gestorben ist, findet er immer einen Platz in Richards Erinnerung: „Otto mit der Hitlerjugend und den Kanuten, [...] Otto ist schon länger tot, als er gelebt hat.“⁵⁸¹ Auch den Staatsvertrag Österreichs 1955 hat Richard ausverhandelt: „Er, der den Staatsvertrag mit ausverhandelt hat, aber auf den wichtigen Fotos fehlt. Pech gehabt.“⁵⁸²

Das mit kulturellem Gedächtnis verbundene *collected memory* von Richard Sterk hat dem Rezipienten schon die Thematik der österreichischen NS-Erinnerung nahe gebracht. Auch sein Schwiegersohn Peter Erlach konnte sich vor dieser Erinnerung nicht verbergen. Als „Herr Straßenverkehrsspezialist“⁵⁸³ ist er „Verkehrsexperte“,⁵⁸⁴ aber auch ein alter Nazi in den Augen seiner Tochter.⁵⁸⁵ Der damals 15-jährige Peter hat wie Otto als Hitlerjunge in Wien 1945 am Krieg teilgenommen. Trotzdem erfindet Peter ein Spiel „Wer kennt Österreich“, wodurch er eine österreichische Identität erhalten wollte.⁵⁸⁶ Österreich, wie in Richard und Alma Sterks Gespräch beschrieben, „ein friedliches, ein freundliches und schönes Land“⁵⁸⁷, wird in Peters Spiel bei ebendieser harmlosen Gestalt belassen. Sein Spiel ist „[e]in Reise- und Geographiespiel, das die kleine, besetzte (und

⁵⁷⁸ Ebd., S. 65.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 84.

⁵⁸⁰ Ebd.

⁵⁸¹ Ebd., S. 204.

⁵⁸² Ebd., S. 202.

⁵⁸³ Ebd., S. 242.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 306.

⁵⁸⁵ Vgl. ebd., S. 317.

⁵⁸⁶ Vgl. ebd. S. 161.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 195.

bald die Unabhängigkeit wiedererlangende?) Republik in ihrer Schönheit und Harmlosigkeit in den Mittelpunkt stellt“⁵⁸⁸. Die Kriegserinnerung im Zusammenhang mit Shoah und Nationalsozialismus wird im Gegensatz dazu verdrängt. Durch diese Familie und die Darstellung der drei Generationen werden Erinnern, Vergessen sowie Zusammenwirken der nationalen und familiären Gedächtnisse in den Vordergrund gerückt.

Neben der Erinnerungsthematik sind die intermedialen Verfahren in *Es geht uns gut* nicht zu übersehen. Eine Reihe intermedialer Systemerwähnungen und zahlreiche Einzelreferenzen auf bestimmte Medienangebote hat Arno Geiger in seinen Text integriert, wobei die Medien Fotografie, Musik, Film sowie Radio eine bedeutende Rolle spielen. Vor allem gibt es zahlreiche Markierungen durch explizite Systemerwähnungen und explizite Einzelreferenzen, wie „Philipp betrachtet zwei Fotos [...]“⁵⁸⁹ oder „Seit der Fernseher da ist, [...] Let's learn English, Nachrichten, Löwinger-Bühne (Die drei Dorfheiligen)“⁵⁹⁰. Sowohl auf der Ebene des *discours* als auch der *histoire* fallen solche intermedialen Verfahren auf.

Im Text finden sich zudem viele Evokationen bei den Einzel- oder Systemreferenzen. „Wenn du nicht hinken würdest, könnte man dich mit Bo Derek verwechseln.“⁵⁹¹ Bo Derek ist eine amerikanische Schauspielerin sowie ein Sexsymbol zur Zeit der 1980er Jahre. Der Vergleich zwischen Alma und Bo Derek betont zusätzlich die Charakterisierung von Almas Nachbarn Fritz als „charmanten Schwerenöter“⁵⁹². Andere Evokationen wie „Ingrid, die ihren feuchten Mantel aufknöpft, bekommt einen Kuß, nicht gerade einen Kinokuß“⁵⁹³ oder „[...] daß sie ihnen das Schilfrohr zeigt, das sie zum Atmen verwendet hat, wie im Western, John Wayne, Rio Lobo [...]“⁵⁹⁴, solche mehrmals auftauchenden Evokationen haben auch eine Markierung der Intermedialität zur Folge. Besonders auf das Medium des Films bezogene Evokationen betonen indirekt das Medium Film und die vom Film beeinflussten Wahrnehmungen der Figuren.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 161.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 9.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 211.

⁵⁹¹ Ebd., S. 45.

⁵⁹² Vgl. ebd., S. 47.

⁵⁹³ Ebd., S. 262.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 301.

Eindrucksvoll ist zudem eine Koordination von Intermedialität und Montagetechnik im Text. Die nicht chronologische Erzählstruktur des Romans und die unterschiedlichen Lebensabschnitte verschiedener Generationen mit Datierung weisen auf eine Handlung mit Montagestruktur hin, was durch intermediale Verfahren ergänzt wird. Vor allem projizieren die kurzen Rundfunkmeldungen mit verschiedenen historischen Ereignissen und Wettervoraussagen diese fragmentarische Gestalt. So werden die Kurzmeldungen aus dem Radio z. B. mit einer Markierung durch explizite Erwähnung „Im Radio die 6-Uhr-Nachrichten“⁵⁹⁵ reproduktiv präsentiert und im Text stets kursiv geschrieben.

*Daß es im Nationalrat in der letzten ordentlichen Sitzung vor der Sommerpause zu einem Riesenkrach um die von der SPÖ beantragte Novellierung des Arbeiterkammer-Gesetzes gekommen sei. [...] Die Sowjetunion bereite einen bemannten Raumflug zum Mars vor. Prinzessin Anne in Wien.*⁵⁹⁶

Außer den Radiobezügen fällt weiterhin die Regieanweisung am Ende in Almas Traum-Erinnerung auf, die mit „[Applaus. Ende]“, „[Bravo. Applaus]“ sowie „[Black out]“⁵⁹⁷ eine simulierte Bezugnahme mit Imitation der Medienspezifik des Theaterspiels verwirklicht und zugleich die Montagestruktur unterstützt.

Bisher wurde vor allem allgemein auf die unterschiedlichen intermedialen Verfahrensweisen in *Es geht uns gut* Bezug genommen. Im Folgenden sollen die einzelnen Verfahren genauer betrachtet werden, um so die funktionelle Aufgabe der unterschiedlichen Medien im Roman herausstellen zu können, die mit dem Thema der Erinnerungsarbeit in Beziehung gesetzt wird. Der Überblick hat gezeigt, dass die Erinnerungsthematik und die Intermedialität im Roman ins Gewicht fallen. Dem Zusammenspiel beider kommt eine bedeutende Rolle in *Es geht uns gut* zu. Nachfolgend werden Fotografie und Film insbesondere in Zusammenhang mit Erinnerung analysiert.

⁵⁹⁵ Ebd., S. 313.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 369–371.

4.3.1. Fotografien in *Es geht uns gut*: Nicht-Erinnern-Können und Nicht-Wissen-Wollen

4.3.1.1. Familienfotos als Spur und keine Externalisierung

Die Fotografie als indexikalisches Zeichen erzeugt die Spur vergangener Ereignisse. In *Es geht uns gut* wird diese Funktion durch Philipps Großeltern dargestellt. Richard, Philipps Großvater, erinnert zweimal an seine Abwesenheit auf den Fotos für die Unterzeichnung des Staatsvertrags im Jahr 1955. Weil seine Teilnahme nicht durch Fotos dokumentiert und bewiesen wird, wurde er ärgerlich: „Im großen Knirschen über diese optische Absenz, mit der ihm sein Anteil an dem *historischen Erfolg* genommen wurde.“⁵⁹⁸ Die fehlenden Fotos lassen ihn abwesend vom historischen Erfolg erscheinen, obwohl er selbst an der Unterzeichnung teilgenommen hat. Die Bedeutung einer fotografischen Spur ist offensichtlich und die nicht existierenden Fotos sind ein Gegenstand für Richards Erinnerung. Der Grund für die Fotos ohne Richard ist ein eitriger Backenzahn und an dieser Textstelle wird die Geschichte der eitrigen Zähne Richards rekapituliert.⁵⁹⁹ Eine zweite Erinnerung an die Absenz betrifft 1962, sieben Jahre vorher, als das erste Mal das „Vaterland gerettet [wurde], doch das gilt nicht für ihn. Er, der den Staatsvertrag mit ausverhandelt hat, aber auf den wichtigen Fotos fehlt.“⁶⁰⁰ Er ist nicht auf den Fotos, woraus er schließt, dass er für die Vaterlandrettung nicht geeignet ist. So wird die Bedeutsamkeit des Mediums und seiner Funktion als Index in den Vordergrund gerückt.

Die dokumentierende Funktion des Fotos zeigt sich nochmals durch Alma, Philipps Großmutter. Die alte Frau sucht im Spiegel ihre junge Zeit, doch haben „Furchen und Runzeln“⁶⁰¹ die junge Alma verdeckt. Sie kann die junge Frau aber noch auf Fotos finden, „interessanterweise. Wenn sie ganz bestimmte Fotos zu einer Strecke nebeneinanderlegt, wirkt sie wie die Dokumentation einer allmählich fortschreitenden Baustelle“⁶⁰². Die Fotos werden als Dokumentation betrachtet und verwirklichen eine Lesbarkeit der Spur.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 23.

⁵⁹⁹ Vgl. ebd., S. 23–24.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 202.

⁶⁰¹ Ebd., S. 22.

⁶⁰² Ebd.

Nach dieser Darstellung der fotografischen Spur wird im Folgenden auf die Familienfotos und das fiktive Foto von Philipp fokussiert.

„Er hat nie darüber nachgedacht, was es heißt, daß die Toten uns überdauern.“⁶⁰³ In der von Philipps Großeltern geerbten Villa, einem Ort für die Vergangenheit der Toten, werden zahlreiche Fotos der drei Generationen gefunden, die eigentlich als Familienfotos Anlässe des kommunikativen Gedächtnisses bedienen. Jedoch fehlt grundsätzlich die Kooperation des Rezipienten – Philipps, was schon am Anfang durch zwei Fotos erhellt wird, „die links und rechts der Pendeluhr arrangiert sind, ebenfalls über dem Schreibtisch“⁶⁰⁴. Rechts davon ist Philipps Onkel, wie Philipp seiner Freundin Johanna erklärt, und links findet sich Philipps Mutter, wozu Philipp nichts erklärt, das Foto jedoch von der Wand nimmt und es näher betrachtet.

Es zeigt seine Mutter 1947, elfjährig, abseits der Dreharbeiten zum Film *Der Hofrat Geiger*, wie sie der Donau beim Fließen zusieht. Ein Ausflugboot steuert flußabwärts, hinter Dieselqualm. Im Off singt Waltraud Haas zur Zither *Mariandl-andl-andl*.⁶⁰⁵

Der Inhalt des Fotos wird reproduziert, auf dem seine elfjährige Mutter am Rand von Dreharbeiten eines Films zu finden ist. Die indexikalische Qualität des Fotos als Spur wird gleichzeitig angedeutet, wodurch die Teilnahme seiner Mutter am Film bewiesen wird. Interessanterweise wird ein Off-Singen beschrieben, was zur Filmtechnik gehört und damit einer mentalen Interpretation von Philipp entspricht. Waltraud Haas, eine österreichische Schauspielerin und Sängerin, hat im Film *Der Hofrat Geiger* sowie im Film *Mariandl* mitgespielt. Bei dieser kurzen Beschreibung dieses Fotos wird der für den Roman wichtigste Film erwähnt, der danach immer wieder auftaucht und eng mit Philipps Mutter verbunden wird. Ebendieses Foto bringt Johannas Frage hervor, ob seine Mutter danach Schauspielerin werden wollte. Philipp hat dafür aber keine Antwort, weil er noch zu jung war, als seine Mutter starb. Diese fehlenden Zugänge zu seiner Familienvergangenheit werden hierbei artikuliert, da Philipp bei niemandem nachfragen kann und damit ein *reader* ohne *postmemory* für solche Familienfotos ist. Er kann nicht erinnern,

⁶⁰³ Ebd., S. 7.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 9.

⁶⁰⁵ Ebd.

allerdings will er auch nicht nachfragen. Weiterhin wird im Text Philipps Verweigerung, sein Nicht-Wissen-Wollen, pointiert.

Und er weiß auch nicht, wen er statt seiner Mutter fragen soll, denn sein Vater schaut ihn großäugig an, und er selbst besitzt nicht die Entschiedenheit, weiter zu bohren, vermutlich, weil er gar nicht bohren will. Zu angenehm ist es ihm, daß er von seiner Mutter das allermeiste nicht weiß.⁶⁰⁶

Ob seine Mutter als Schauspielerin Karriere machen wollte, will Philipp nicht erfragen und „familiäre Unambitioniertheit“⁶⁰⁷ ist bei ihm nichts Neues. Die durch das Foto ermöglichte Externalisierung hat Philipp als Rezipient abgelehnt. Der Grund hierfür liegt im frühen Tod seiner Mutter und in der fehlenden Kommunikation zwischen ihm und seinem Vater. Diese beiden Fotos dienen sowohl als Spur als auch als ein mediales *cue* des Dialogs zwischen Philipp und Johanna, wodurch seine Verweigerung der Erinnerung an die Familie deutlich gemacht wird.

Ein anderer Hinweis zu den beiden Fotos betrifft ihre Position, links und rechts von der Pendeluhr aufgehängt. Diese von seinem Großvater geschätzte Pendeluhr, die er „jeden Samstagabend [...] aufzog und dieses Ritual als Kunststück vorführte“⁶⁰⁸, deutet auf die Bedeutsamkeit der zwei Fotos hin, die an erster Stelle der Familienfotos stehen. Später findet Philipp zahlreiche andere Fotos im Schlafzimmer seiner Großmutter, die alle an der Wand hängen:

Dann geht er dazu über, sich vor die Reihen der Fotos zu stellen, die in dem Zimmer an den Wänden hängen: teilweise über dem Bett, teilweise über dem Toilettentisch, alle vor demselben Hintergrund des grünen, auf die Wände gewalzten Kartoffeldruckmusters. In ovalen, runden, viereckigen und hufeisenförmigen Rahmen, von Porzellanefeu und Metallrosen umschlossen [...].⁶⁰⁹

Im Unterschied zur Beschreibung des Fotos von Philipps Mutter werden die Fotoinhalte hier nicht reproduziert, sondern nur die Positionen, Hintergründe und die Gestaltung mit einer expliziten Systemerwähnung, „die Reihen der Fotos“⁶¹⁰, als Markierung dargestellt. Auf den Fotos finden sich „all die vertrauten und weniger vertrauten Gesichter“⁶¹¹, die Philipp in allen Altern erkennt. Diese nicht detaillierte Darstellung der Gesichter, die von

⁶⁰⁶ Ebd., S. 10.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 11.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 9.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 135.

⁶¹⁰ Ebd.

⁶¹¹ Ebd.

der „ganze[n] zerstreute[n], versprengte[n] und verstorbene[n] Familie“⁶¹² stammen, erweckt weniger Interesse von Philipp als die mit Porzellanefeu und Metallrosen dekorierten Rahmen. Die Verweigerung Philipps gegenüber der Familiengeschichte liegt zugleich an der fehlenden Verbundenheit der Familie, während sich Philipp zugleich fragt, „ob seine Angehörigen auch ihn erkennen würden, Philipp Erlach, sechsunddreißig Jahre alt, ledig.“⁶¹³ Diese Frage sowie die Darstellung der Fotos rufen eine melancholische Stimmung hervor, die in Verbindung mit dem Titel sowie dem Familienmotto „Es geht uns gut“ steht. Dieses Motto, wie „eine Aussage“⁶¹⁴, bezieht sich auf alle drei Generationen der Familie, aber wie Philipps Großmutter gezeigt hat: „Von gut ist das alles weit entfernt.“⁶¹⁵

Im Schlafzimmer der Großmutter hat Philipp speziell ein Foto in seine Hose eingesteckt, das er danach hinter der Mauer im Garten herausholt und betrachtet.

Das Foto zeigt einen Buben in einer gestrickten roten und zu großen Badehose. Das ist Philipp, vierjährig und blond. Er steht im kniehohen Gras. Der ganze Hintergrund ist Gras und geht in einem weißen, unregelmäßig gezahnten Rand über. Der Bub auf dem Foto umklammert mit beiden Händen eine große Gartenschere mit gelben Griffen.⁶¹⁶

Der vierjährige Philipp auf dem Foto wird diesmal mit genauer Darstellung reproduziert, wobei die Details wie Kleidung und seine blonden Haare geschildert werden. Die Beschreibung sowohl der Figur als auch des Hintergrunds des Fotos ermöglicht eine fotografische Illusionsbildung, die eine Authentizität hervorbringt. Dann stellt Philipp seine Interpretation dar: „Sein Blick ist aufwärts zum Objektiv gerichtet, mit einem mißtrauischen Gesichtsausdruck, als hätte man ihn soeben aufgefordert, etwas zu tun, was er nicht tun will“⁶¹⁷. Die Interpretation eines Fotos ist anders als der unveränderbare Fotoinhalt ganz vom Rezipienten anhängig. Philipp gibt an dieser Stelle sogar ein Beispiel für die Möglichkeit der misstrauischen Miene, dass er z. B. „die Gartenschere herausrücken“ muss, „damit er kein Blutbad anrichtet“⁶¹⁸. In einem Foto von seiner Vergangenheit

⁶¹² Ebd.

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ Ebd., S. 38.

⁶¹⁵ Ebd., S. 33.

⁶¹⁶ Ebd., S. 139.

⁶¹⁷ Ebd.

⁶¹⁸ Ebd.

hat Philipp jedoch die Zukunft des im Foto stehenden Kinders vermutet, nämlich dass das Kind gleich zu weinen anfängt.⁶¹⁹ Die Familienfotos in der Villa, die entweder sein Unwissen der vergangenen Ereignisse spiegeln oder bei denen seine Interpretation anstelle der wirklichen Erinnerung in den Vordergrund rückt, thematisieren die Verweigerung der dritten Generation, indem Philipp nicht einmal die Familienfotos mit Familiengedächtnissen zusammensetzt.

An dieser Stelle fällt die Rolle der Rezipierenden nochmals auf. Fotografie wird im Vergleich zur Literatur und zum Film oftmals als nicht narrativ betrachtet, weil ein Foto allein lediglich einen Moment fixiert und keine Geschichte erzählt. Allerdings hat die Suche nach dem narrativen Potenzial der Fotografie nie aufgehört. Werner Wolfs Narrativierungsversuche bei bildender Kunst zeigen, dass sich das narrative Potenzial von den verbalen Medien über die bildlichen Medien bis hin zur Musik reduziert.⁶²⁰ Solches Potenzial ist zwar anerkannt, dennoch spielen beim Bildmedium, besonders beim Einzelbild, die Interpretation und die Kooperation der Rezipierenden eine bedeutende Rolle. Dabei ist es bemerkenswert, dass sich Familienfotos sowie Familienalben offenkundig leichter mit Narrativität verbinden, indem die Erinnerungen sowie die Familiengeschichte dort von einer transgenerationellen Perspektive aus zusammengesetzt werden können. Die in *Ein unsichtbares Land* und *Vielleicht Esther* beschriebenen oder gezeigten Fotos werden von *readers* mit *postmemory* dargestellt, die an eigener Familienvergangenheit interessiert sind. Daher wird von solchen Fotos auch Familiengeschichte wachgerufen. Die fehlenden Zugänge und die Unwilligkeit von Philipp aber führen schließlich dazu, dass keine fotografische Externalisierung erweckt wird.

⁶¹⁹ Vgl. ebd.

⁶²⁰ Vgl. Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beispiel zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5, Trier 2002b, S. 23–104.

4.3.1.2. Ein erfundenes Klassenfoto für eine erfundene Familiengeschichte

Obwohl Philipp die Familiengeschichte nicht kennt und nicht kennen möchte, kann er Johannas Frage nach seiner Familie durch seine Phantasie erklären, indem „er sich den Aufwand an Phantasie ausmalt, der nötig wäre, sich auszudenken, wie die Dinge gewesen sein könnten“.⁶²¹ Da sein Unwissen in Bezug auf die Familiengeschichte durch eigene Phantasie ersetzt wird, fertigt Philipp nicht nur Notizen an, sondern hat auch ein fiktives Klassenfoto erfunden. Er möchte seine „Familiengeschichte“⁶²² damit erstellen, von der „Lebensgeschichte eines Großvaters mit nur schwer bestimmbarer Anzahl an Ur-Präfixen“⁶²³ sowie von Frauenhelden. Die durch Phantasie gestaltete Erinnerung, die danach durch Philipps Notizen und ein fiktives Foto im Vordergrund steht, ist Philipps Lösung für den Umgang mit Johannas Fragen und sein Nicht-Wissen-Wollen. Im ersten Kapitel, direkt nach Johannas Besuch und ihren Fragen zu seiner Familie, stellt Philipp sich ein fiktives Klassenfoto mit vierzig sechs- und siebenjährigen Kindern vor.⁶²⁴ Diese Kinder sind alle Figuren, die aus verschiedenen Zeiträumen und Orten stammen, in diesem Foto treten sie jedoch alle gleichzeitig auf. Die synchrone Darstellung kann mit der Familienfotowand im Schlafzimmer von Philipps Großmutter verglichen werden, worauf die Fotos wie sein fiktives Foto zeitgleich gezeigt werden.

In diesem erfundenen Foto gibt es nicht nur die erdachten Figuren, sondern auch Philipps Großeltern und Eltern. Zuerst ist ein Kind dargestellt, das als Erwachsener am „zweiten Türkenkrieg“ teilgenommen hat, womit Philipp eine Geschichte mit der Kanonenkugel, „die in jeder anständigen Familie den Punkt markieren würde, bis zu dem man sich zurückerinnern kann“,⁶²⁵ auf dem Treppengeländer in der Villa entwickeln möchte. Johanna betont: „Das gibt’s doch nicht, daß die Großeltern eine Kanonenkugel am Treppengeländer haben, und kein Schwein weiß woher.“⁶²⁶ Philipp hat deshalb an erster

⁶²¹ Geiger 2013, S. 10.

⁶²² Ebd., S. 98.

⁶²³ Ebd., S. 52.

⁶²⁴ Vgl. ebd., S. 15.

⁶²⁵ Ebd., S. 12.

⁶²⁶ Ebd., S. 8.

Stelle dieses Kind in seinem Foto eingesetzt. Dieser Junge hat als Erwachsener aus dem Krieg eine Kanonenkugel zurückgebracht.⁶²⁷ Dann ist „ein anderer, dritte Reihe türseitig, [...] Philipps Vater noch mit Milchzähnen. Auch dessen Mutter sitzt als Mädchen in derselben Klasse.“⁶²⁸ Es gibt auch einen Ringkämpfer, Albert Strouhal, und den Sohn des sowjetischen Stadtkommandanten, Juri. Alle diese Informationen ergänzt Philipp durch Phantasie und sein Wissen um die Familienmitglieder schrittweiser. Er kann nur selbst fragen: „Was ist aus ihnen geworden, aus all diesen Toten, die täglich mehr werden?“⁶²⁹ Unter den nur sechs- und siebenjährigen Kindern, die Philipp noch ihre zukünftige Geschichte erzählen, gibt es schon die Toten, sowohl die erdachten Figuren als auch seine Familienmitglieder. Mit Zeitkomprimierung steht die Präsenz der Toten in seinem imaginierten Foto zur Verfügung, dabei sind die Vergangenheit der Toten und die Gegenwart von Philipp synchronisiert. Allerdings kann die vergangene Gegenwart der Toten nie Zukunft werden, die Geschichte kann nur von Philipp erfunden sein. Sowohl das erfundene Foto als auch Philipps Geschichte bilden eine metafiktionale Dimension heraus.

Demnach stellt Philipp seine Großmutter und seine Eltern in diesem Foto dar. Seine Großmutter Alma ist das „Mädchen mit den Zöpfen, die Kleine, die wie die andern Kinder ihre weißen Hände vor sich auf dem Pult liegen hat“⁶³⁰, und in Philipps Imagination hat sie „sich nie getraut aufzuzeigen, wenn sie aufs Klo mußte“⁶³¹. Beides, Teilreproduktion wie Interpretation, wird von Philipp geleistet. Weiter skizziert er Almas Zukunft:

Sie heißt Alma. Als junge Frau hat sie einen Verwaltungsjuristen in der Elektrizitätswirtschaft und späteren Minister geheiratet. Aus der Ehe sind zwei Kinder hervorgegangen. Das eine, der Bub, ist 1945 im Alter von vierzehn Jahren in der Schlacht um Wien umgekommen, das jüngere, ein Mädchen, hatte in dem Hans-Moser- und Paul-Hörbiger-Film *Der Hofrat Geiger* einen kleinen Auftritt.⁶³²

Es ist zu beachten, dass diese Informationen Almas Lebensgeschichte entsprechen. Von ihrer Heirat mit dem Minister Richard über ihr früh verstorbenes Kinder Otto bis zum Mädchen Ingrid, Philipps Mutter, sind alle im Roman existent. Weiterhin beschreibt Philipp seine Mutter als „eine reizende Mitschülerin“, sitzt „in der zweiten Reihe an der

⁶²⁷ Vgl. ebd., S. 15.

⁶²⁸ Ebd.

⁶²⁹ Ebd.

⁶³⁰ Ebd., S. 15.

⁶³¹ Ebd.

⁶³² Ebd.

Wand“ und sein Vater sitzt wie schon erwähnt „türseitig, in der Bank dahinter“.⁶³³ Sein Vater Peter ist für Philipp vielleicht nicht der richtige Mann für eine Heirat und doch betont er, dass sein Vater das erfolgreiche Spiel „Wer kennt Österreich“ erfunden hat.⁶³⁴ Und noch ein Kind sitzt „in der ersten Bank der Fensterreihe“⁶³⁵, Philipp selbst. Aber seine eigene Geschichte kann er nicht weiter denken, denn als er schon das Foto erfunden und so zahlreiche Geschichten reflektiert hat, ist er nicht glücklicher geworden.⁶³⁶

Diese zeitüberschreitende Darstellung hat eine Vergegenwärtigung geschaffen und diese zugleich mit der Zukunft all der dargestellten Kinder verbunden. Dieses erfundene Foto ist ein Anknüpfungspunkt und eine Basis für Philipps Skizzen der Familiengeschichte. Es dient wie bei Barthes' Gegen-Erinnerung als eine Ersetzung der Erinnerung bzw. der Familiengeschichte Philipps. Wenn an dieser Stelle das *noema* der Fotografie von Roland Barthes' ‚Es-ist-so-gewesen‘ berücksichtigt wird, sollte dieses Klassenfoto Philipps Version der Familiengeschichte Authentizität verleihen. Es wird durch seine Zusammensetzung von erdachten und familiären Figuren ergänzt. Gleichzeitig ist die Fiktionalität dieses Fotos aber unübersehbar: Die Darstellung solcher erfundenen Figuren, die den fotografischen Eigenschaften nicht entsprechen, fällt besonders auf. Dieses imaginäre Foto verbindet also paradoxerweise die Wirklichkeit und die Phantasie. Wenn Philipp dieses Foto darstellt, bekommt man außerdem lediglich einen Überblick über die Positionierung jedes Kindes und der vor ihm auf dem Pult liegenden Hände, die bei einem Klassenfoto üblich sind. Dabei werden Philipps Notizen zu jedem in den Vordergrund gerückt. Damit wird deutlich, dass die (Teil-)Reproduktion von Philipps Foto keine relevante Rolle spielt; stattdessen ist stets seine Skizzierung der zukünftigen Geschichte von Bedeutung. Mehr kann er nicht wiedergeben, da dieses Foto nur imaginiert wird und manche Figuren darauf erfunden sind. Das Foto und seine eigene Version der Familiengeschichte sind für Philipp eher Mittel der Vergangenheitsverdrängung sowie -bewältigung.

⁶³³ Ebd.

⁶³⁴ Vgl. ebd.

⁶³⁵ Ebd., S. 16.

⁶³⁶ Vgl. ebd.

Zwei Tage später, am 18. April, kommt Philipp dieses Foto wieder in den Sinn und er ergänzt die Figuren und deren Geschichte immer mehr. Schon am Vormittag liest er die in der Villa gefundenen Bücher *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe* und *Der alter und der junge und der kleine Stanislaus* und bekommt die Idee, *Glanz und Elend der Stanisläuse* zu schreiben. Am Nachmittag kommt er zur Treppe, bleibt neben der Kanonenkugel stehen und „er fragt sich, ob je ein Familienmitglied über die Herkunft der Kanonenkugel Bescheid wußte“⁶³⁷. Trotz der Ablehnung der Erinnerung und der Entsorgung der alten Sachen beeinflussen die alten Bücher und die Kanonenkugel in der Villa doch Philipps Skizzen und sein Schreibprozess. Deshalb wird Stanislaus danach als Vorname in Philipps Vorstellung verwendet und die Kanonenkugel evoziert eine vollständige Geschichte. Seine Vorstellung beginnt mit dem geleerten und ausgeputzten Haus, wo er für jeden auf dem Foto einen Schreibtisch arrangiert. Auf jedem Schreibtisch will er die entsprechende Geschichte für jede Person schreiben und deren Lebensläufe synchron entwerfen.⁶³⁸ Die Kanonenkugelgeschichte wird an dieser Stelle durch die Figur des „Großvaters mit nur schwer bestimmbarer Anzahl an Ur-Präfixen“⁶³⁹, Stanislaus Xaver Sterk, eingeflochten. Diese Herr Sterk, der offenkundig aus Philipps Familie mit dem gleichen Nachnamen Sterk stammt, ist ein Kundschafter der kaiserlichen Armee in der „zweiten Türkenbelagerung“ und

während eines Ausritts in die Hände der muselmanischen Belagerer gefallen. Die Türken würden ihm eine Kanonenkugel, die am Vortrag einen Neffen des Heerführers erschlagen hätte, in den Bauch eingenäht und ihn dergestalt zu seinem Kaiser zurückgeschickt haben.⁶⁴⁰

Dies ist Philipps Version für den Ursprung der Kanonenkugel. Stanislaus Xaver Sterk ist „einer der Männer, die auf dem Klassenfoto im Hintergrund stehen, links neben der Glasvitrine mit den ausgestopften Tieren“⁶⁴¹, und neben ihm ist der ältere Klassenlehrer. Auffällig ist, dass dieser Großvater mit zahlreichen Ur-Präfixen am 16. April in Philips Foto noch ein Kind ist, das danach die Kanonenkugel zurückgebracht hat. Nur zwei Tage später wird dieser Großvater im Philipps erdachtem Foto jedoch ein Erwachsener. Die bei

⁶³⁷ Ebd., S. 50.

⁶³⁸ Vgl. ebd., S. 52.

⁶³⁹ Ebd.

⁶⁴⁰ Ebd., S. 53.

⁶⁴¹ Ebd.

Fotodiskursen oftmals hervorgehobene Unveränderlichkeit der Fotoinhalte gilt nicht bei einem fiktiven Foto, das von Philip abhängig ist und durch seine Ergänzungen mehr oder weniger präzise werden kann.

Die oben dargestellten Geschichten bilden Philipps Familiengeschichte, die aber nach seiner Freundin Johanna nicht gelungen ist: „Du schreibst fleißig, und es scheint dir leicht von der Hand zu gehen, in Wahrheit aber steht dir jedes Wort im Weg, weil nicht wirklich etwas im Entstehen begriffen ist. Reines Zeitvertun.“⁶⁴² Die Konstruktion des Klassenfotos rückt im Vergleich zu Philipps Notizen in den Hintergrund, deshalb wird das erfundene Foto zu einem unscharfen Foto. Es wird nur teilweise reproduziert, aber stets mit direkter Benennung als Foto markiert. Bemerkenswert ist noch die im Überblick betonte Rolle des Raums, wenn Philipp das fiktive Foto erstmals auf der Vortreppe ausmalt und an dieser Stelle mit dem geleerten Haus verbindet.

Dieses imaginäre Foto durchbricht einerseits die fotografische Regel des unveränderlichen Inhalts, bezieht sich andererseits aber noch auf die Funktionen der Fotografie, die abhängig vom Typ der Familiengeschichte – entweder von der wirklichen Familiengeschichte oder von der erfundenen Familiengeschichte – sind: Vor allem dient das Foto als Externalisierung, Träger sowie Konstruktion seiner erdachten Familiengeschichte. Dann wird das Foto in seinem wirklichen Familiengedächtnis als Gegen-Erinnerung betrachtet, während die Familienfotos in der Villa nur die Verweigerung der dritten Generation spiegeln.

4.3.2. Der Heimatfilm *Der Hofrat Geiger* und Ingrid Erlach

Ingrid Erlach, die Mutter von Philipp, spielt als Elfjährige im Jahr 1947 in dem Film *Der Hofrat Geiger* mit, wobei zum Verständnis zuerst die Geschichte des Nachbarn ihrer Familie erklärt werden muss. Der Anschluss Österreichs 1938 beeinflusst Richards Familie sowie seine jüdischen Nachbarn, die Familie Löwy, stark. Familie Löwy zieht nach London zu ihrer Tochter, weil Frau Löwy einen baldigen Krieg spätestens bis Frühling prophezeit.⁶⁴³ Richard findet dabei eine Gelegenheit, seine Frau Alma wieder an die Familie

⁶⁴² Ebd., S. 98.

⁶⁴³ Vgl. ebd., S. 77.

zu binden. Er kauft das Bienenhaus der Familie Löwy. Zusammen mit Verkäufen Almas Wäschegeschäfts, wird sie wieder zu Hause bleiben und eben mit dem Bienenhaus beschäftigt sein, sodass Richard seine Affäre mit dem Kindermärchen Frieda beenden kann. Der neue Nachbar ist „ein Verwandter von Paula Wessely“⁶⁴⁴, womit Arno Geiger auf eine österreichische Schauspielerin anspielt. Paula Wessely spielte vor 1938 in bekannten Theaterstücken und Filmen mit. Sie ist auch für Rollen in verschiedenen Stücken der NS-Propaganda bekannt, wie dem Propagandafilm *Heimkehr* von 1941.⁶⁴⁵

Der neue Nachbar wird im Text von 1938 bis 2001 mehrmals erwähnt und der Grund für Ingrids Teilnahme am Film *Der Hofrat Geiger* wird auf ihn bezogen. Ingrid hat Federball im Garten der Wesselys gespielt und dort eine Möglichkeit erhalten, zu den Dreharbeiten eingeladen zu werden. Die Einzelreferenz auf diesen real existierenden Film ist im Text mit dem Familiengedächtnis der Familie Sterk und der österreichischen Geschichte bedeutungsvoll verbunden. Im Folgenden wird zuerst das kulturelle Gedächtnis in Verbindung mit diesem Film dargestellt und danach werden mit einer genauen Betrachtung der Textstellen das Familiengedächtnis und Ingrids individuelles Gedächtnis erklärt.

Der Hofrat Geiger aus dem Jahr 1947, in dem die elfjährige Ingrid spielt, gilt als ein Heimatfilm⁶⁴⁶ nur zwei Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg und gehört damit zum kulturellen Gedächtnis der Zeit, er wurde gespeichert und verbreitet. Eine der Hauptfiguren, der Hofrat Geiger, wird von Paul Hörbiger, dem Schwager Paula Wesselys, gespielt. Er hat in den 1930er und 40er Jahren in Hietzing, wo die Villa von Richard und Alma sich befindet, gewohnt und auch der Film spielt in einer Villa in Hietzing.⁶⁴⁷ Der Name Paul Hörbiger kommt zugleich im Text vor, weil Ingrid seit Langem eine „Autogrammkarte

⁶⁴⁴ Ebd.

⁶⁴⁵ Vgl. Helduser, Urte: Vergangenheit als Sperrmüll. Generationengeschichte und NS-Erinnerung in Arno Geigers Roman *Es geht uns gut*, in: Jan Süselbeck (Hrsg.): Familiengefühle. Generationengeschichte und NS-Erinnerung in den Medien, Berlin 2014, S. 175–198, hier S. 178–179.

⁶⁴⁶ Der Heimatfilm ist ein populäres Filmgenre in der Bundesrepublik und in Österreich während der Nachkriegszeit, vor allem in den 1950er Jahren. Solche Filme sind oft eskapistisch gestaltet. Kai Naumann erklärt dabei: „Die primäre Intention des Genres bestand darin, ein neues Nationalgefühl jenseits von politischem Nationalismus anhand schöner Landschaftsaufnahmen und trivialen Handlungen zu generieren, die unmittelbar auf die geschundene Volksseele abzielten.“ In: Naumann, Kai: Genres im deutschen Nachkriegskino (1945–1970), in: Marcus Stiglegger (Hrsg.): Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie, Wiesbaden 2020, S. 433–448, hier S. 436.

⁶⁴⁷ Vgl. Helduser 2014, S. 179.

des päpstlich lächelnden Paul Hörbiger“⁶⁴⁸ aufbewahrt. Interessanterweise wird die Hauptfigur des Hofrats Geiger mit dem gleichen Namen wie der Autor Arno Geiger selbstreflexiv besetzt. Auch die realen Filmausschnitte werden im Text reproduziert. Die Verbindung zwischen Text und diesem Film spitzt das mit dem Film sowie Paul Hörbiger verbundene kulturelle Gedächtnis zu, das zunächst elaboriert wird.

Paul Hörbiger (1894–1981) war schon in den 1930er Jahren ein bekannter Schauspieler. Er hatte sich wie Paula Wessely nach dem Anschluss Österreichs an der NS-Propaganda beteiligt. Kurz vor Kriegsende hatte er einen Scheck über 3000 Reichsmark für die Widerstandsgruppe gegeben und wurde deshalb kurz inhaftiert. Dadurch wurde ihm das Image eines Kämpfers gegen die Nazis zugeschrieben, was er in seiner Autobiografie *Ich habe für euch gespielt* auch betont; trotzdem zielte seine Unterstützung bewusst auf seine eigene politische Zukunft.⁶⁴⁹ Bemerkenswert ist auch die Ähnlichkeit zwischen Paul Hörbiger und der Figur Richard Sterk, da Richard ebenso Geld für „die Versorgung der Familien jener christlichsozialen Gesinnungsgenossen“⁶⁵⁰ gibt und eine Verhaftung wie Paul Hörbiger erfährt. Aber die Geldunterstützung möchte Richard mit den Kleidungen, die „nach einem raschen Ausverkauf liegen bliebe[n]“⁶⁵¹, ersetzen. Die Unterstützung an sich lässt Richard gleichgültig und geschieht nur aus Selbstzweck, und dennoch wurde er deshalb nach dem Krieg Minister. Wie Paul Hörbiger in seinen Memoiren den Widerstandskämpfer ausgestaltet, sieht sich auch Richard selbst als „Antifaschist“, der „zum Familiensilber gehört, ein mittlerweile beliebig oft teilbares Erbe für Kinder und Enkel, das man nicht hoch genug einschätzen kann“.⁶⁵² Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass sie aus der Arisierung eigenen Nutzen ziehen.⁶⁵³ Richard kauft wie erwähnt das Bienenhaus von der jüdischen Familie Löwy. Paul Hörbiger hatte wie die Verwandten Wessely im Text die Villa einer jüdischen Familie übernommen, was er in seinem Buch auch erwähnt hat.⁶⁵⁴ Sowohl Richard als auch Paul Hörbiger haben also

⁶⁴⁸ Geiger 2013, S. 252.

⁶⁴⁹ Vgl. Helduser 2014, S. 185.

⁶⁵⁰ Geiger 2013, S. 61.

⁶⁵¹ Ebd., S. 89.

⁶⁵² Ebd., S. 206.

⁶⁵³ Vgl. Helduser 2014, S. 184.

⁶⁵⁴ Vgl. Hörbiger, Paul: *Ich habe für euch gespielt*, München 1980, S. 266.

profitiert. Die Gemeinsamkeiten der beiden setzen die von Paul Hörbigers Lebenslauf wachgerufene NS-Erinnerung in Österreich in engere Beziehung zu Geigers Roman.

Der Film *Der Hofrat Geiger* schlägt auf ähnliche Weise eine Brücke zwischen dem Roman und dem kulturellen Gedächtnis, was durch die Häufung der ausdrücklichen Benennung des Filmtitels und die Einbeziehung der Figur Ingrid Erlach ermöglicht wird. Der Film stellt einen im Jahr 1938 frühpensionierten Ministerialbeamten in Wien – den Hofrat Geiger – mit seinem Diener Lechner (von Hans Moser⁶⁵⁵ gespielt) dar, der zufällig herausfindet, dass er eine 17-jährige Tochter hat. Die von ihm verlassene Liebe aus junger Zeit in Spitz an der Donau, Marianne Mühlhuber, hat ihre Tochter Mariandl allein aufgezogen. Deshalb fährt der Hofrat Geiger zusammen mit Lechner nach Spitz zurück, um seine Tochter kennenzulernen und Mariannes Leid wiedergutzumachen. Doch Marianne akzeptiert dies zunächst nicht. In Spitz lebt Marianne Mühlhuber unter bescheidenen Bedingungen als Wirtin und sie erfährt, dass sie wegen ihrer Herkunft aus Znaim keine Österreicherin ist und nur durch die Heirat mit einem Österreicher wieder diese Nationalität erwerben kann. Deshalb will sie schließlich doch Geiger heiraten. Inzwischen hat sich ihre Tochter in den Diener Lechner verliebt und heiratet diesen schließlich. Es gibt ein Happy End, als Hofrat Geiger und Marianne heiraten und ein Enkelkind bekommen.

Man erfährt die oben dargestellte Handlung im Roman, als die 34-jährige Ingrid, zu dieser Zeit schon eine Ärztin, an Silvester 1970 im Fernseher den Film noch einmal sieht.

Der Vorspann wird von Geiger direkt zitiert,

[...] dreht sie im Wohnzimmer den Fernseher auf, damit er warmlaufen kann. Es blitzt im Inneren des Kastens, die Bildfläche schimmert grünlich, wird nach und nach milchig hell, die Konturen gewinnen an Schärfe und zeigen ein weißes Insert:

*Dieser Film spielt im heutigen Österreich, das arm ist und voller Sorgen. Doch – haben Sie keine Angst – davon zeigt er Ihnen wenig.*⁶⁵⁶

Mit einer Simulation des Einschaltens des Fernsehers wird der Vorspann reproduziert.

Die Lesenden, die einen solchen Einschaltprozess von älteren Fernsehern kennen, können

⁶⁵⁵ Beide, Hans Moser und Paul Hörbiger, gehören zu den bekanntesten österreichischen Schauspielern im 20. Jahrhundert und spielen eine bedeutende Rolle im kommunikativen Gedächtnis der zeitgenössischen Filmrezipierenden, siehe: Würtz, Herwig (Hrsg.): Paul Hörbiger, Hans Moser: zwei Wiener Schauspiel-Legenden, Wien 1994.

⁶⁵⁶ Geiger 2013, S. 242.

sich auch ähnliche Vergangenheitsszene an dieser Stelle vergegenwärtigen. Der Vorspann dient als mediendeckungsgleiches Element zwischen Literatur und Film, das aus schriftlichen Sätzen gebildet wird. Danach tritt auch die explizite Benennung des Filmtitels *Der Hofrat Geiger* auf.

Dieses „heutige[] Österreich“ im Film befindet sich zwei Jahre nach dem Krieg und in einer Zeit der Lebensmittelrationierung, es ist arm und voller Sorgen. Der Film kann jedoch, trotz der durch den Vorspann angedeuteten geringen Darstellung der damaligen Probleme, eine Auseinandersetzung mit der politischen und wirtschaftlichen Situation der Nachkriegszeit nicht vermeiden. Zuerst ist die Frühpensionierung des Hofrats Geiger im Jahr 1938 mit einer NS-Erinnerung, nämlich mit dem Anschluss Österreichs, verbunden.⁶⁵⁷ Dann sind die damaligen Tauschgeschäfte auch im Film dargestellt, wie es mit diesem Filmabschnitt reproduziert wird:

Hans Moser, als Faktotum des Hofrats, will bei einer Bäuerin eine Vase gegen Eier eintauschen, aber Eier sind nur gegen ein Ofenrohr zu bekommen und ein Ofenrohr nur gegen eine Probiergruppe und eine Probiergruppe nur gegen einen Grabkranz und ein Grabkranz nur gegen eine Sitzbadewanne, die Sitzbadewanne nur gegen eine Unterhose und die Unterhose nur gegen einen Papagei.⁶⁵⁸

Statt Lechner, den Figurennamen, nennt Ingrid direkt den Schauspielernamen Hans Moser. Er möchte Eier für Geigers Frühstück beschaffen, was nur mit Warenaustausch möglich ist. Dieser Ausschnitt lässt sich leicht mit einer typischen Darstellungsweise von Komödienfilmen in Zusammenhang bringen, spiegelt aber gleichzeitig die Lebensmittelrationierungen und den Warenaustausch dieser Zeit. Die Inszenierung einer politischen Vergangenheit im Film rekuriert auf dessen enge Verbindung mit der Öffentlichkeit: Der gesellschaftliche Bezugsrahmen spielt eine relevante Rolle schon bei der Filmproduktion. Auf diese Weise wird zugleich das politische Vergangenheitsimage gewissermaßen durch filmische Mittel reflektiert sowie gespeichert.

Die Vermischung des privaten Lebens und der öffentlichen Situation wird durch die Frühpensionierung und den Austausch verdeutlicht. Weiter spiegelt die oben erwähnte Wiedergutmachung durch Hofrat Geiger für seine Tochter das Spannungsverhältnis

⁶⁵⁷ Vgl. Helduser 2014, S. 181.

⁶⁵⁸ Geiger 2013, S. 243.

zwischen Privatem und Öffentlichem. Diese Filmszene wird im Roman ebenso reproduziert. Ingrids Zuschauen wird folgendermaßen konkretisiert:

Ingrid wacht auf, als sich Peter in der Küche durch die Besteckschublade wühlt. Sie zieht die schweren Augendeckel hoch. Am Fortgang der trübe heranschwimmenden Bilder – der Hofrat trifft seine Jugendliebe, Marianne Mühlhuber, die er vor achtzehn Jahren sitzengelassen hat – kann sie ablesen, daß nicht einmal eine halbe Stunde vergangen ist.⁶⁵⁹

Ingrid kann allein anhand der gezeigten Bilder erkennen, wie lange der Film schon läuft. Ihre Vertrautheit mit diesem Film sowie ihre Bezogenheit darauf werden daher pointiert. Die Reproduktion des Films danach zeigt die Handlung, nämlich dass der Hofrat der vor 18 Jahren verlassenen Liebe und seiner Tochter dadurch eine Wiedergutmachung schaffen möchte, dass er ihnen seinen Namen geben wird. Als Reaktion erhält er jedoch nur Mariannes Verhöhnung, die im Roman zitiert wird: „Weil wir ja jetzt im Wiedergutmachungszeitalter leben, nicht wahr! Wiedergutmachung! Wiedergutmachung! Ich kann das Wort schon nicht mehr hören“⁶⁶⁰. In dem von Marianne betonten Wiedergutmachungszeitalter evozieren in der Nachkriegszeit geleistete Finanzierungsunterstützungen bzw. Wiedergutmachungen für durch den Krieg verursachte Verluste zahlreiche Diskussionen. Aber weder Marianne noch die Kriegsoffer können dadurch tatsächlich entschädigt werden.

Vom Vorspann über den Austausch bis zur Wiedergutmachung hat Arno Geiger alle Filmszene reproduziert, wodurch das damit assoziierte kulturelle Gedächtnis, etwa die NS-Erinnerung der Österreicher vom Anschluss Österreichs bis zur Nachkriegszeit, in dieser Weise sichtbar gemacht wird. Die Bezugnahme bzw. die (Teil-)Reproduktionen auf diesen bekannten Heimatfilm rufen eine Bestimmtheit der Vergangenheitsdarstellung mithilfe der Einbeziehung des visuellen Mediums im Text hervor, während die Literatur Unbestimmtheit sowie abstrakte Vorstellungen vermittelt.⁶⁶¹ Die wirklichkeitsstiftende Funktion des Films wird an dieser Stelle als mediale Differenz von der Literatur in den Vordergrund gerückt und durch die intermedialen Verfahren profitiert die Literatur davon. Besonders für die Rezipient*innen, denen der Film bekannt ist, ist die Gestaltung des

⁶⁵⁹ Ebd.

⁶⁶⁰ Ebd.

⁶⁶¹ Vgl. Rajewsky 2002, S. 154.

damaligen Österreichs nicht abstrakt und Geiger braucht an der Textstelle keine zusätzliche Erklärung, was durch die Reproduktionen offensichtlich geworden ist. In Anlehnung an Grunde Kurtz führt Rajewsky das ‚kursive Erzählen‘ in ihrer Untersuchung an, das heißt, ohne zusätzliche Erzählung mithilfe des suggerierten Hintergrundes kann ein kuratives Erzählen zustande gebracht werden. Mit ihrem filmbezogenen Beispiel artikuliert Rajewsky dabei:

Der Vorteil einer solchen Abkürzung liegt freilich nicht in der gesparten Zeilenzahl, sondern darin, daß mittels eines filmischen Vergleichsmoments die Erinnerung des Lesers an ein intersubjektiv *bestimmtes* Bild abgerufen und für die Bedeutungskonstitution des Textes gewonnen werden kann.⁶⁶²

Die Einzelreferenzen auf den Film *Der Hofrat Geiger* konstituieren ein solches kuratives Erzählen, weswegen die Lesenden in diesen intersubjektiven Moment beim Lesen eintreten und sich die im Film thematisierte politische Vergangenheit vergegenwärtigen können.

Die Bezugnahme auf diesen Film wird aber nicht nur durch die punktuellen Teilreproduktionen sowie die Häufung von Erwähnungen im Roman dargestellt, wenn man die Motive des Films und des Romans vergleicht. Erstens kommt die Vermischung des privaten Lebens der Figur und der öffentlichen Situation im Film und im Roman vor.⁶⁶³ Der Anschluss Österreichs, der auf Richards (im Roman) und Geigers (im Film) dienstliche Arbeit einwirkt, wird in beiden Werken thematisiert. Zweitens ist die Genealogie bzw. eine Geschlechtsdarstellung in der Familie als ein Motiv zu erläutern. In *Es geht uns gut* fallen die männliche Sprachlosigkeit über drei Generationen und die besonders durch Ingridis Vater thematisierte patriarchalische Autorität auf, woran die Frauen in der Familie leiden,⁶⁶⁴ was z. B. an Ingridis Beschreibung der Ehe ihrer Eltern zu sehen ist:

Einerseits die Verkörperung des vorbildlichen Patrioten, dem böse Mächte das Leben schwermachen [...]. Andererseits die im Mahlwerk der Ehe schon etwas rundgeschliffene Hausfrau, Flötenspielerin und Bienenzüchterin, die sich aus allen Konflikten heraushält, Moment, nein, die nur so tut, als würde sie sich heraushalten, die gleichzeitig im Hintergrund zu glätten versucht, was zu glätten geht [...].⁶⁶⁵

Die Mutter Alma ist ihrer Rolle als Hausfrau gewachsen und versucht, die von ihrem Mann verursachten Konflikte aufzulösen. Während der gealterte Richard, der Vater von

⁶⁶² Ebd., S. 153.

⁶⁶³ Vgl. Helduser 2014, S. 181–182.

⁶⁶⁴ Vgl. Freytag 2007, S. 117.

⁶⁶⁵ Geiger 2013, S. 147.

Ingrid, Demenz bekommt, macht Alma sich auf die Suche nach der Vergangenheit. Bei ihrem Besuch des verletzten Richard im Pflegehaus und auch danach allein zuhause erinnert sie zahlreiche Momente der Vergangenheit; die vorher von ihrem Enkel verweiger-ten Familienerinnerungen werden durch Alma alle erklärt, etwa die Geschichte der Kanonenkugel.⁶⁶⁶ Im Film *Der Hofrat Geiger* gibt es die vom Hofrat betonte Autorität, während er Marianne und Mariandl als Wiedergutmachung seinen Namen weitergibt. Eine weibliche Genealogie wird dadurch dargestellt, dass Mariannes Tochter heiratet und Marianne eine eheliche Enkelin bekommt.⁶⁶⁷ Die motivische Ähnlichkeit zwischen dem Roman und dem Film bildet eine intermediale Referenz nicht nur punktuell auf Mikroebene, sondern auch durchgehend auf Makroebene. Es kann sogar als eine Systemkontamination definiert werden, die sich wie eine teilaktualisierende Systemkontamination auf medienunspezifische bzw. medial deckungsgleiche Komponenten des referenzierten Mediums konzentriert. Solche Verfahren lassen die fremdmediumbezogene Illusionsbildung (hier der Film) kontinuierlich auf Text einwirken und die mit dem Film verbundenen Erinnerungen des Zweiten Weltkriegs im Vordergrund sichtbar werden.

Am Ende dieses Kapitels wird das Familiengedächtnis anhand des Films und die Beziehung der Figur Ingrid Erlach mit diesem Film geklärt. Die punktuellen Einbeziehungen inklusive der Teilreproduktionen und der expliziten Benennungen im Text beruhen auf Ingrids Erfahrung der Teilnahme an den Filmdreharbeiten. Diese Erfahrung wird dann Teil des Familiengedächtnisses, wenn ihr Vater Richard den Grund für Ingrids Teilnahme erinnert und Philipp, wie dargestellt, ein in der Villa hängendes Foto von ihr findet, das eine bedeutende Rolle für das Familiengedächtnis spielt. Die elfjährige Ingrid spielt als Statistin in diesem Film, was die 34-jährige Ingrid noch als Freude bezeichnet.⁶⁶⁸ Dieses *collected memory* ist für Ingrid in beiden Altersstufen relevant. Wenn sie den Film an Silvester 1970 wieder schaut, evoziert die Geschlechtsdarstellung von Hofrat Geiger und Marianne ein Nachdenken über ihre Ehe. 32 Jahre lang hält sie das Happy End zwischen der verlassenen Frau und dem Hofrat für glücklich, bis zu diesem Zeitpunkt hat sie

⁶⁶⁶ Vgl. ebd., S. 346–371.

⁶⁶⁷ Vgl. Helduser 2014, S. 181.

⁶⁶⁸ Vgl. Geiger 2013, S. 241.

noch Paul Hörbigers Autogrammkarte. Aber beim Wiederschauen fällt ihr eine „Ungeheuerlichkeit“⁶⁶⁹ auf:

Wie konnte sie übersehen, daß sich die sitzengelassene Frau mit dem unehelichen Kind durch die dreißiger Jahre und den Krieg schlägt, damit der Herr Hofrat nach achtzehn Jahren daherkommt und sich großzügig zum totalen Familienoberhaupt aufschwingt?⁶⁷⁰

Wenn sie Rücksicht auf ihre Ehe und ihre jetzige Situation nimmt, ist ihre vorherige Meinung über diesen scheinbar glücklichen Film nicht verständlich. Für ihren Mann ist sie einfach „eine Putzfrau, eine Köchin, eine Gouvernante für die Kinder, [...]“. Und die Verwandlungskunst geht weiter: Wäscherin, Büglerin, Tippse.“⁶⁷¹ Sie ärgert sich über solch eine Filmhandlung, weshalb sie danach die Autogrammkarte von Paul Hörbiger verbrennt. Der Film dokumentiert gleichzeitig die elfjährige Ingrid, obwohl sie eine Filmrolle spielte. Ingrid empfindet keine Ähnlichkeiten mit dem damaligen Mädchen: „Die äußeren Spuren sind ebenso erloschen wie die Sehnsüchte und Träume von damals, keine Verbindung zu der vierunddreißigjährigen Frau [...]“⁶⁷². Ingrid zieht beim erneuten Sehen des Films solchen Vergleich mehrmals. Den für sie zu vertrauten Film zerlegt sie in den 32 Jahren in verschiedene Filmabschnitte, wobei manche als sinnvoll und andere nur als Material eingestuft werden.⁶⁷³ Diese Fragmentierung gilt auch bei ihrem Leben, weder Ordnung noch Chronologie sind wichtig. „Ihr Leben kommt ihr vor wie eine auf den Haufen geworfene Ansammlung scheinbar in sich abgeschlossener Etappen, zu denen auch ihr Auftritt im Film gehört“⁶⁷⁴, ihre Wahrnehmung des Films setzt sie als Wahrnehmung eigenen Lebens gleich. Die Ereignisse der Vergangenheit sind für sie auch nicht chronologisch, sondern werden nach eigenem Willen angeordnet.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 251.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 251.

⁶⁷¹ Ebd., S. 249.

⁶⁷² Ebd., S. 253.

⁶⁷³ Vgl. ebd., S. 249.

⁶⁷⁴ Ebd., S. 250.

4.3.3. Zwischenfazit: Eine Konkurrenzdarstellung der Gedächtnismedien

Die bisherige Darstellung lässt die Schlussfolgerung zu, dass die Beschreibung der Fotografie im Roman *Es geht uns gut* hauptsächlich zwei Funktionen erfüllt. Einerseits sind die Familienfotos für die dritte Generation Philipp Ergänzung und Beweise seiner Verweigerung gegenüber dem Familiengedächtnis; andererseits dient das erfundene Klassenfoto als Gegen-Erinnerung, nämlich als Ersatz der Familiengeschichte, und zugleich ermöglicht es eine Authentizität für seine fiktive erstellte Familiengeschichte. Die Fotos im Text werden fast alle nur erwähnt, auch die Teilreproduktionen werden nicht klar und detailliert dargestellt, weshalb viele Familienfotos sowie das erfundene Klassenfoto als unscharfe Fotos gesehen werden können. Im Gegensatz zur Fotografie bildet der Film die Erinnerung der anderen beiden Generationen, besonders der zweiten Generation Ingrid Erlachs, ab. Der Film ist nicht nur Träger von Ingrids Erinnerung, sondern auch selbst Teil der Erinnerung für Ingrid und ihre Eltern. Während sich die Fotografie auf das Familiengedächtnis bezieht, ist eine Bezugnahme auf die NS-Erinnerung Österreichs durch den Film auffällig. Anders als die unscharfen Fotos und das fiktive Foto ist der Film *Der Hofrat Geiger* ein wirklich existierender, bekannter Heimatfilm in der Nachkriegszeit in Österreich. Die Teilreproduktionen des Vorspanns und der Filmabschnitte sind alle an den realen Film angelehnt. Die dadurch hervorgerufene Authentizität wird im Gegensatz zu den Fotos offensichtlich.

Durch den Vergleich der intermedialen Verfahren beider Medien in Verbindung mit der Erinnerung wird eine Konkurrenzdarstellung verwirklicht: Die unscharfen Fotos einerseits, die mit der Verweigerung der dritten Generation verbunden und wenig authentisch bei den fiktiven Fotos sind, und der Film andererseits, der auf anderen zwei Generationen und einen realen Film beruht, stehen zueinander in Konkurrenz. Diese intermediale Konkurrenzsituation rückt die Unterschiede der verschiedenen Generationen, die mit verschiedenen Medien sowie mit verschiedenen Graden an Authentizität gekennzeichnet werden, in einem solchen Generationenroman in den Vordergrund. Mit solcher Konkurrenzdarstellung fällt einerseits die Verweigerung der dritten Generationen im

Vergleich zu den anderen beiden Generationen besonders auf, was der Thematik der Generationenkonflikte in den Generationenromanen entspricht; andererseits wird die NS-Erinnerung durch den höheren Grad an Authentizität in dieser Weise beim Vergleich der Erinnerungsmedien hervorgehoben.

4.4. Maxim Biller: *Sechs Koffer* (2018)

Maxim Billers *Sechs Koffer* erschien im Jahr 2018 und wurde für den Deutschen Buchpreis 2018 nominiert. Dieser autofiktionale Generationenroman⁶⁷⁵ stellt eine jüdisch-russische Familiengeschichte mit drei Generationen dar. Als Ausgangs- und Angelpunkt dient ein Familiengeheimnis: Wer oder welches Familienmitglied hat den Großvater Schmil (in der Familie auch ‚Tate‘ genannt), einen Schwarzmarkthändler, an den sowjetischen Geheimdienst verrätet? Schmil Biller wird im Jahr 1960 wegen seiner Schwarzmarktgeschäfte und wegen dieses Verrates am Flughafen in Moskau verhaftet, kurz danach wird er hingerichtet. Mit der Wahrheitssuche des Erzählers als eines Mitglieds der dritten Generation werden alle verdächtigen Familienmitglieder – Onkel Lev, Onkel Dima, seine Ehefrau Natalie als eine Holocaust-Überlebende – und deren Vergangenheit dargestellt. Wegen des Antisemitismus im damaligen Moskau besteht bei der zweiten Generation der Traum nach einem schönen Leben im Westen. Alle Angehörigen aus dieser jüdisch-russischen Familien wurden inzwischen mehrmals umgesiedelt, wobei Sjoma und Rada, die Eltern des Erzählers, zuerst in Russland und der Tschechoslowakei, am Ende in Hamburg leben; die drei Onkel wandern in verschiedene Städte in der Schweiz, in Deutschland und Kanada aus.⁶⁷⁶ Der Text handelt daher von einer uneinigen Familie mit voneinander getrennten Mitgliedern, die weit voneinander entfernt leben und einander gegenüber misstrauisch sind.

⁶⁷⁵ Die meisten Texte von Maxim Biller beruhen auf autobiographischen Reflexionen, so Bettina Codrai: „Er zerstört die Trennung zwischen tatsächlicher Biographie (dem echten Biller) und Fiktion (Billers literarischer Version von sich selbst), [...] Er vermittelt so ein bestimmtes Bild von sich, nämlich das des ultimativen Außenseiters.“ Siehe: Codrai, Bettina: *Ich-Diskurse in Maxim Billers Prosa*, Frankfurt a.M. 2015, S. 26.

⁶⁷⁶ Genauerer hierzu bei Biller 2018, S. 22–23.

Der in den sechs Kapiteln vorhandene Erzähler schildert eigene Erlebnisse als ein Ich-Erzähler, der nicht von allem erfährt. Allerdings wirkt der Ich-Erzähler beim Erzählen der Geschichte anderer Familienmitglieder wie ein Allwissender. Er nimmt die Perspektive der entsprechenden Figur ein, wie Tom Kindt erklärt: „Das, was er schildert, ist nicht erschlossen aus seinen Erinnerungen an die Verwandten, sondern erzählt aus ihren Köpfen, aus dem seines Vaters, seiner Mutter, seiner Tante Natalie, seines Onkels Lev und seiner Schwester.“⁶⁷⁷ Mit einem solchen Ich-Erzähler entfalten sich die verschiedenen Stimmen aller Figuren. Obwohl die kurze Schilderung darauf hinweist, dass zahlreiche Motive, wie etwa die Holocausterinnerung, die Traumatisierung durch die Kriegsvergangenheit sowie die transgenerationale Überlieferung in diesem Werk veranschaulicht werden können, werden solche Thematiken in *Sechs Koffer* nicht unmittelbar behandelt.⁶⁷⁸ Dieser Überblick bringt insbesondere zwei Punkte zum Ausdruck: zum einen die Hervorhebung des *collected memory* im Vergleich zum *collective memory*, zum anderen die Thematisierung von Flucht und Exil im Text.

Die vom Verrat umkreiste ‚kleine‘ Geschichte steht stets in dem Vordergrund, wobei die Spuren der ‚großen‘ Geschichte ersichtlich sind. Schmil Biller und sein Sohn Dima sind in der Nachkriegszeit Schwarzhändler, die Devisen und Uhren aus Moskau nach Prag hinaus schmuggeln. Lev und Wladimir sind mittlerweile schon in den Westen umgezogen. Sjoma, der Vater des Erzählers, war zuerst in Leningrad und arbeitete danach als Übersetzer in der Tschechoslowakei. Im Frühjahr 1960 wird der Großvater des Erzählers in Moskau mit „ein paar hundert Dollar verhaftet [...] – von diesem Geld wollte er in Prag meinen Eltern zu meiner Geburt ein neues Auto kaufen.“⁶⁷⁹ Die „große[] Tragödie“⁶⁸⁰ setzt sich mit der Verhaftung seines Sohns Dima im August 1960 in Prag fort: „[D]ie StB-

⁶⁷⁷ Kindt, Tom: Was Brecht ein Problem war, macht Biller zur Lösung. *Sechs Koffer* als Exilroman, in: Kai Sina (Hrsg.): Im Kopf von Maxim Biller. Essays zum Werk, Köln 2020, S. 188–197, hier S. 190.

⁶⁷⁸ Vgl. auch Rutka, Anna: Desintegrierte jüdische Familiengeschichte. Maxim Billers Austritte aus *deutschem Gedächtnistheater* in seinem Migrationsroman „Sechs Koffer“ (2018), in: Joanna Ławnikowska-Koper, Anna Majkiewicz (Hrsg.): Literarisierung der Gesellschaft im Wandel. Koordinaten der Gegenwartsprosa, Göttingen 2020, S. 51–64, hier S. 56. Rutka stellt in ihrem Beitrag fest, dass Maxim Biller auf die beinahe etablierte Rolle für Juden in der deutschen Öffentlichkeit verzichtet und seine Figuren in *Sechs Koffer* gegen „die öffentliche *Brauchbarkeit* von Juden“ gestaltet werden. (Ebd.)

⁶⁷⁹ Biller 2018, S. 41.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 42.

Leute [fanden] sieben Hundert-Dollar-Scheine bei ihm, die er in zwei leeren Orwo-Film-dosen versteckt hatte.“⁶⁸¹ Mit diesem Geld hoffte Dima auf eine neue Zukunft in Westdeutschland, allerdings wird er dafür zu fünf Jahren Gefängnis verurteilt. Nur drei Monate danach wird der Großvater in Moskau hingerichtet. Damit beginnt die lange Geschichte des Misstrauens der Familie. Ist „der feige, lächerliche Dima an diesem ganzen lebensgefährlichen Familiendrama schuld“?⁶⁸² Oder hatte Natalie ihren Schwiegervater verraten, da sie von allem erfahren hat? Die Auflösung der Familie vollzieht sich allmählich durch das Misstrauen, durch Dimas und Levs gegenseitigen Verdacht sowie durch Sjomas Verdacht gegenüber Natalie. Der Erzähler als dritte Generation ist bereits seit seiner Kindheit neugierig zu erfahren, wer am Tod des Großvaters und an der Auflösung der Familienbande schuld ist. Das Spannungsverhältnis von Wahrheit und Lüge wird durch seine Detektivarbeit geschildert. Auch Anna Rutka betont in ihrer Analyse, dass in *Sechs Koffer* eine „desintegrierte jüdische Familiengeschichte“⁶⁸³ ausgemalt wird.

Was im Jahr 1960 sowie danach passierte, wird von verschiedenen Betroffenen teilweise unterschiedlich, teilweise wiederholt gestaltet. Die gleiche Vergangenheitsszene mag sich in verschiedenen Kapiteln wiederholen, allerdings jeweils aus einer anderen Perspektive und mit anderen, manchmal sogar widersprüchlichen Details. Dimas Akte, die er von Natalie gekauft hat, verdeutlicht, dass Tate bereits im Jahr 1958 mit Devisen und Uhren ertappt wurde und danach im Jahr 1960 nochmals. In einem Brief berichtet Natalie Sjoma von ihrem Treffen mit Tate und erklärt, wie sie im Jahr 1968 Dimas StB-Akte für 300 Dollar gekauft und damit Kenntnis von Tates Verhaftung 1958 erhalten habe. Sie erwähnt aber nicht, dass sie diese Akte an Dima weiterverkauft hat. In der Akte wird auch die „Aktion Bruder“ beschrieben:

Unter der Überschrift ‚Aktion Bruder‘ hatte der Verhörbeamte [...] in Pankrác notiert, was er Dima an diesem Tag vorgeschlagen hatte: Dima sollte nach seiner Freilassung wieder Kontakt mit seinem Bruder Lev in Westberlin aufnehmen. Er sollte Lev schreiben, dass er sich so bald wie möglich mit ihm treffen müsste [...]. ‚In Ostberlin‘, schloss der Major seinen Bericht, ‚wird der Republikflüchtling und zionistische Agent Lev Biller dann von den DDR-Genossen festgenommen und später an unsere

⁶⁸¹ Ebd., S. 20.

⁶⁸² Ebd., S. 42.

⁶⁸³ Rutka 2020, S. 51.

Behörden überstellt. Die Aktion Bruder muss aber vorher noch mit den sowjetischen Genossen abgesprochen werden.⁶⁸⁴

Das Ende dieser Aktion hat der Erzähler schon erfahren, nämlich dass Lev nicht festgenommen wird, der Rest bleibt für ihn aber unerklärt. Erst mit Levs Erinnerung werden die Einzelheiten des Prozesses deutlich: Dima schreibt Lev zuerst und ruft ihn danach an, allerdings wird Lev von Honza Kvapil, einem Freund, gewarnt und daher trifft er sich nicht mit Dima.⁶⁸⁵ Alle Erinnerungsdarstellungen der verschiedenen Figuren, die der Ich-Erzähler als Allwissender geschildert hat, stützen sich auf die jeweiligen individuellen Bedürfnisse und sind selektiv wiedergegeben. Daher unterscheiden sich die jeweiligen dargestellten Erinnerungen an die Vergangenheit so deutlich voneinander. Die Wahrheit lässt sich in diesem Sinne nicht herausfinden: „Aber jeder erzählt mir etwas anderes – oder gar nichts.“⁶⁸⁶ Während die individuelle Erinnerung im Vordergrund steht, wird die kollektive Erinnerung nicht pointiert beschrieben und dient eher als Hintergrundgeschichte. Die ‚Aktion Bruder‘ sowie die Festnahme von Tate und Dima stehen in enger Verbindung mit den Geheimdienstakten der damaligen Zeit sowie mit dem Stalinismus, die in der Familiengeschichte verborgen sind. So erklärt der Erzähler auch die Wut seines Vaters, weil „Dima und er und wir in einer Welt leben mussten, in der jemand wegen ein paar schwarz verdientes Dollars gehängt wurde.“⁶⁸⁷ Die Akzentuierung des *collected memory* führt dazu, dass die Subjektivität der Erinnerung hierbei besonders auffällt.

Die emotionale Entfremdung der Familienangehörigen wird auch von deren räumlicher Entfernung begleitet. Wie erwähnt siedeln sie alle mehrmals um. Lev und Wladimir fahren direkt nach dem Krieg nach Prag, daher sind Dima und Sjoma „sehr neidisch auf sie“⁶⁸⁸; danach ist Lev in Westberlin und Wladimir bleibt in Brasilien, auch Sjoma hat in verschiedenen Städten gelebt. Die zweite Generation befindet sich stets auf der Flucht oder siedelt um. Die Angehörigen dieser Generation treffen sich fast gar nicht, erst bei Dimas Beerdigung in den 1980er Jahren kommt Lev vor. Inzwischen wird einerseits der

⁶⁸⁴ Biller 2018, S. 87.

⁶⁸⁵ Vgl. ebd., S. 159–160.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 99.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 18.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 23.

West-Traum der zweiten Generation in der damaligen Sowjetunion konkretisiert, wie die vier Brüder nach einem schönen Leben im Westen verlangen; andererseits aber fällt die Heimatlosigkeit aller Familienangehöriger auf. Die räumliche Entfernung von der Heimat verstärkt nicht nur die familiäre Entfremdung, sondern der Heimatverlust verfolgt stets alle Mitglieder. Rada, die Mutter des Erzählers, wird wegen ihrer Ehe die Heimat verlassen, was seitdem ein Streitthema zwischen ihr und ihrem Mann geworden ist. Insbesondere stellen die intertextuellen Bezüge auf Brechts *Flüchtlingsgespräche* ausdrücklich dar, wie Exil und Flucht zu den wichtigsten Motiven in diesem Werk gehören.⁶⁸⁹ In diesem Sinne kann *Sechs Koffer* als Exilroman gelesen werden.⁶⁹⁰

In diesem ungefähr 200 Seiten umfassenden Generationenroman sind zahlreiche intermediale Bezugnahmen auf Fotografie, Film, Fernsehen sowie Musik verfügbar. So können selbst der Name der ‚Aktion Bruder‘ und die Beschreibung in Dimas Akte mit Agentenfilmen assoziiert werden, worauf auch im Text hingewiesen wird: „Fanden die sowjetischen Genossen die Aktion Bruder etwa so lächerlich wie einen amerikanischen Agentenfilm und haben nie auf die Anfrage aus Prag reagiert?“⁶⁹¹ Diese Evokation kann unmittelbar zur Annäherung an den Wahrnehmungshorizont der Lesenden führen. Explizite Einzelreferenzen auf amerikanische und englische Musik wie *Crocodile Rock* von Elton John, *Venus* von Shocking Blue oder *Live on Mars* von David Bowie sind ebenso zu finden und verdeutlichen den Einfluss der Popmusik auf die jüngere Generation. Ein tschechisches Lagerfeuerlied spielt eine besondere Rolle für den Erzähler: Da dieses Lied nicht nur im Kopf des Erzählers und seiner Schwester Jelena präsent bleibt und nach Jahren noch von ihnen am Telefon gesungen wird,⁶⁹² fungiert es auch als ein mediales *cue*. Weil beide an dem Tag im Jahr 1965, als Dima entlassen wird und sie besucht, dieses Lied gemeinsam singen, ruft es stets die Erinnerung des Erzählers an diesen Tag hervor:

⁶⁸⁹ Vgl. Biller 2018, S. 65–90. Im Text sind nicht nur zahlreiche direkte Zitate aus *Flüchtlingsgespräche* vorhanden, sondern solche Zitate werden mit der Detektivarbeit des Erzählers und der Verrat-Thematik verknüpft.

⁶⁹⁰ Vgl. auch Kindt 2020, S. 196.

⁶⁹¹ Biller 2018, S. 88.

⁶⁹² Vgl. ebd., S. 25.

„[...] ich muss dann immer an diesen Nachmittag denken, an dem Dima nach Hause kam.“⁶⁹³

Auch eine Einzelreferenz auf eine Radiosendung fällt auf, da Jelena, die Schwester des Erzählers, einen Roman über „den gewaltsamen Tod unseres Großvaters und unsere ganze Familie“ schreibt und deswegen von einer NDR-Redakteurin zu einer Radiosendung eingeladen wird.⁶⁹⁴ Eine autoreferenzielle Reflexion entsteht durch Jelenas Nachdenken:

Sie wusste immer noch nicht genau, was sie sagen sollte – vor allem, wenn die schüchterne deutsche Radio-Moderatorin sie fragen würde, wer denn nun wirklich schuld am Tod des Taten – unseres Großvaters – war. Sollte sie gar nichts sagen? Sollte sie ihr antworten, dass sie einen autobiografischen Roman und keinen journalistischen Tatsachenbericht geschrieben hatte? [...] und dass es ihr, zwei Jahre und dreihundert Seiten später, noch immer nicht klar war; und dass sie jetzt noch mehr Fragen hatte als vorher [...]⁶⁹⁵

Das Radiointerview und die damit verbundenen Überlegungen von Jelena reflektieren hierbei die Autorstimme und bilden ein metafiktionales Signal dafür, dass gerade *Sechs Koffer* als autobiographischer Roman gilt. Die Funktionen verschiedener intermedialer Bezüge hinsichtlich der Erinnerungsthematik werden im Folgenden zunächst elaboriert, wobei die Medien Fotografie, Film und Fernsehen im Fokus der Analyse stehen.

4.4.1. Familienfotos: Familienintegration und -desintegration

Während seines Urlaubs in Zürich bei Dima entdeckt der 15-jährige Erzähler Dimas Akte. Zuerst sieht der Erzähler drei Fotos von Dima in der Mappe: „drei kleine, schwarz-weiße Fotos von Dima, als er noch jung war, eins von vorn, eins im Halbprofil, eins von der Seite.“⁶⁹⁶ Weiter erklärt er, dass er ähnliche Fotos nur aus dem Film kennt, „es waren Polizeifotos.“⁶⁹⁷ Obwohl die drei Fotos nicht beschrieben werden, rückt mit der filmbezogenen Benennung „Polizeifotos“ wieder ein ‚kursives Erzählen‘ in den Vordergrund: Die Leser Erinnerung an solche Fotos kann ein konkretisiertes und bestimmtes Image generieren, daher ist keine weitere Beschreibung nötig. In der Mappe sind zugleich Fotos

⁶⁹³ Ebd.

⁶⁹⁴ Maxim Billers Schwester Elena Lappin hat tatsächlich ein Buch über ihre Familie geschrieben, nämlich *In welcher Sprache träume ich? Die Geschichte meiner Familie* (2016).

⁶⁹⁵ Biller 2018, S. 185.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 82.

⁶⁹⁷ Ebd.

von den Dollars, die Dima zum Zeitpunkt der Verhaftung bei sich trägt. Die „sieben 100-Dollar-Noten, einmal wie Spielkarten aufgefächert, einmal zusammengerollt und halb in einer offenen Filmdose versteckt“⁶⁹⁸, entsprechen der Verhaftungsgeschichte, die der Erzähler von seinen Eltern erfährt. Mit ihrer indexikalischen Dimension fungiert an dieser Stelle die Fotografie als Beweis, deshalb akzentuiert der Erzähler: „Es stimmte also! Das konnte ich jetzt auf den Fotos des Innenministeriums deutlich erkennen.“⁶⁹⁹ Nicht nur können diese Fotos seine Erinnerung bestätigen, sondern sie bestimmen nach Auffassung des Erzählers sogar die Authentizität der gesamten Akte: „Und weil es stimmte, musste auch sonst alles wahr sein, was in den Verhörprotokollen und Geheimdienstberichten stand [...]“⁷⁰⁰ – die authentizitätsstiftende Funktion der Fotos wirkt sich an dieser Stelle radikal aus.

Außer der Erwähnung und Teilreproduktion der Polizeifotos steht ein Familienfoto von den vier Brüdern im Mittelpunkt. Dieses Foto wird zweimal dargestellt, zuerst vom Ich-Erzähler mit seiner eigenen Stimme:

Das einzige Foto, das ich von Onkel Lev kannte, zeigte ihn und seine drei Brüder 1947 oder 1948 in Prag, lange bevor Lev und Wladimir beschlossen hatten, wegen der Slánský-Affäre im Westen zu bleiben. Jeder hatte eine Zigarette im Mundwinkel und trug eine sehr revolutionär aussehende Schirmmütze schräg auf dem Kopf. Darunter hatte einer von ihnen auf Tschechisch geschrieben: „Alle für einen, aber nur einer für sich selbst.“⁷⁰¹

Die Entfernung der Familienangehörigen wird dadurch kenntlich gemacht, dass in Zürich bei Dima „[n]irgendwo in der ganzen Wohnung [...] wenigstens ein Familienfoto“⁷⁰² hängt. Selbst der Erzähler hat nicht viele Familienfotos von den vier Brüdern gesehen. Er kennt nur ein gemeinsames Foto von ihnen, wie oben erwähnt. Nach einer kurzen Erklärung zur fotografierten Zeit und einer begrenzten Teilreproduktion des Fotoinhaltes fokussiert der Erzähler eher auf den mottoartigen Text unter dem Bild: „Alle für einen, aber nur einer für sich selbst.“ Ein gleicher Effekt wird für die Lesenden evoziert: Denn die begrenzte Fotodarstellung kann nur als Hintergrundgeschichte dienen und die

⁶⁹⁸ Ebd., S. 82–83.

⁶⁹⁹ Ebd., S. 83.

⁷⁰⁰ Ebd.

⁷⁰¹ Ebd., S. 71.

⁷⁰² Ebd., S. 55.

intermedialen Bezüge können nur als Leselenkung funktionieren, wodurch die unter dem Foto befindliche Schrift hervorgehoben wird. Die Fragen, wer diesen Satz geschrieben hat und wer der Verräter ist, rücken in den Fokus. Danach tritt diese Einzelreferenz erneut in Levs Kapitel auf, als der Erzähler Levs Erinnerungen und Geschichte zur Darstellung bringt:

Er konnte sich nur noch daran erinnern, dass dieses Foto eine Weile in Dimas und Sjomas Küche in der Francouzská hing, und dass Dima auf Russisch darunter geschrieben hatte: „Alle für einen, aber nur einer für sich selbst.“⁷⁰³

Hier steht keine fotografische Beschreibung zur Verfügung, nur die Wiedergabe der Schrift. Die Relevanz dieser Formulierung für die Familie wird dadurch attestiert. Laut Lev hat Dima diesen Satz geschrieben, allerdings auf Russisch, nicht auf Tschechisch wie oben beschrieben. Widersprüchliche Details wie dieses verweisen auf die Ungewissheit der Erinnerung im Angesicht der Pointierung des *collected memory* in diesem Werk.

In der Theorieanalyse wurde zur Rolle des Mediums Fotografie für die Familie artikuliert, dass familiäre Verwendung als eine der relevantesten fotografischen Praxen gilt. Bourdieu zeigt besonders die Bedeutung der Familienfotos auf, dass die wichtigen Augenblicke der Familie mit Fotografie fixiert und danach wiederholt werden können – Fotografie ist für ihn ein Integrationsmittel für Familienangehörige.⁷⁰⁴ Der „Integrationsgrad der Familiengruppe“ und die „Intensität der Bindungen“ spiegeln sich in solchen fotografischen Praxen wider.⁷⁰⁵ Das Foto von den vier Brüdern indiziert die Verbindung der zweiten Generation in der früheren Zeit, die aber wegen der Schrift aufgelöst wird. Die nur mit Erwähnung und kurzer Teilreproduktion ausgestattete Einzelreferenz fungiert daher nur als Rezeptionslenkung, mit der die Schrift unterstrichen wird. „Alle für einen, aber nur einer für sich selbst“⁷⁰⁶: Die vom Familienfoto signalisierte Familienintegration ist deswegen dekonstruiert, statt Integration wird Desintegration in den Vordergrund gerückt.

⁷⁰³ Ebd., S. 156.

⁷⁰⁴ Vgl. Bourdieu 1983, S. 31–43.

⁷⁰⁵ Ebd., S. 38.

⁷⁰⁶ Biller 2018, S. 71.

4.4.2. Der Film *Hanka Zweigová* und Natalie Gelernter

Natalie Gelernter ist die einzige aus der Familie, die den Holocaust erlebt und überlebt. Sie verliert ihre Eltern in der Kriegszeit, allerdings scheint sie von dieser traumatischen Vergangenheit nicht betroffen zu sein. Im Text werden wiederholt ihre Schönheit und ihr Streben nach schönem Leben akzentuiert. An der Schdanow-Universität studiert Natalie gemeinsam mit Sjoma, als sie als Paar zusammenkommen und nach Westen fahren möchten. Nach der Trennung von Sjoma heiratet sie Sjomas Bruder Dima. Sie arbeitet danach als „Dozentin an der FAMU und beim tschechoslowakischen Filmverband“.⁷⁰⁷ So fährt Natalie jeden Sommer nach Cannes für das Filmfestival und bringt neue Kleidung zurück. Ihre Verknüpfung mit dem Film wird dadurch vertieft, dass sie in den 1960er Jahren den Spielfilm *Hanka Zweigová* gedreht hat:

Er handelte von einer schönen, jungen, etwas zu jüdisch aussehenden Jüdin, die zuerst in einem Kloster bei Brünn und dann auch in Theresienstadt den Krieg als Letzte ihrer Familie überlebt hatte und nun mit ihrer Schönheit und ihrer unerklärlichen Leichtigkeit die jungen Prager Männer verrückt machte.⁷⁰⁸

Dieser fiktive Film wird eng mit der Figur Natalie verbunden, was durch die Wiedergabe des Filminhaltes schon aufgezeigt wird: Er handelt ebenfalls von einer schönen Jüdin und Überlebenden des Krieges. Interessanterweise fügt der Autor bei der Beschreibung eine Reihe faktualer Elemente in Bezug auf diesen fiktiven Film hinzu. So bekommt der Film *Hanka Zweigová* „den Spezialpreis der Jury beim Filmfestival in Karlsbad“ und Natalie gewinnt dann 1968 „in Locarno den Pardo d’oro, den sie sich aber mit Louis Malle teilen musste.“⁷⁰⁹ Die hier genannten internationalen Filmfestivals sind in der werkexternen Welt bekannte jährliche Filmereignisse und Louis Malle ist ein berühmter französischer Regisseur und einer der Vertreter der *Nouvelle Vague*⁷¹⁰. Die bedeutenden Regisseure der

⁷⁰⁷ Ebd., S. 74.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 90–91.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 91.

⁷¹⁰ Die *Nouvelle Vague* weist auf die französische Filmbewegung von Kinomachern der jüngeren Generation in der Nachkriegszeit hin, die in den späten 1950er und 1960er Jahren weltweit bekannt geworden ist. An dieser Stelle möchte ich besonders auf die Autorenpolitik der *Nouvelle Vague* verweisen. Ob und wie Filmmachen auch subjektiv, individuell gestaltet werden kann, inwiefern ein Regisseur oder eine Regisseurin im eigenen Film sichtbar sein kann, wird in entsprechenden Diskursen vielfach untersucht. Dabei steht unmittelbar die Authentizitätsstrategie hinsichtlich z. B. autobiografischer Elemente in der Diskussion. Vgl. Scholz, Juliane: Der Drehbuchautor: USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich, Bielefeld 2016, S.

tschechischen *Nouvelle Vague* tauchen folgend im Text auf, wie Forman, Menzel und Chytilová. Die Verbindung von fiktionalen und faktualen Filmelementen kann vor allem die Authentizität des Filmerlebnisses von Natalie evozieren, zugleich wird die Bekanntheit von Natalies Film belegt. Natalies Film als ein Film der *Nouvelle Vague* wird inzwischen auch verdeutlicht: Nicht nur gilt sie als Regisseurin des Films, sondern sie hat auch ein autobiographisch inspiriertes Drehbuch geschrieben.

Das Produktionsverfahren dieses Films ist Natalies Erinnerung geworden. In ihrem Brief an Sjöma erinnert sie an die Erstellung des Drehbuches. Vladislav Čepelák aus den Barrandov-Studios⁷¹¹ widerspricht Natalies glücklicher Geschichte von Hanka und findet die Idee nur „blöd“:

„Ihr Hanka“, hat Čepelák [...] zu mir in seinem [...] Büro bei der letzten Drehbuchbesprechung gesagt, „gefällt uns nicht, Natalie. Theresienstadt, die ganze Familie tot, die sadistischen Nonnen von Brünn schlimmer als deutsche Lageraufseherinnen – und sie lacht immer noch und fragt jeden Mann, bevor sie mit ihm schläft, ob ihm der Krieg und das alles auch wirklich egal ist? Ich bitte Sie, wo gibt es das, eine glückliche KZ-Überlebende? Sie müssen Hanka Zweigová am Ende wenigstens sterben lassen, sonst können wir Ihren Film nicht machen, Verstanden?“⁷¹²

Čepeláks Fragen rufen unmittelbar Natalies Vergangenheit hervor. In Natalies Erinnerungsdarstellung erzählt sie ihre Holocaustvergangenheit weiter, dass sie ihre Eltern und ihre Geschwister während des Krieges verliert: „Wog ich nicht am 9. Mai 1945 nur noch 38 Kilo, habe ich nicht Mama, Papa und den kleinen Gerschon in Sobibor verloren? War ich nicht schuld am Tod meiner eigenen Schwester?“⁷¹³ Schließlich akzeptiert sie Čepeláks Idee: „Sie haben völlig recht, Hanka muss sterben. Danke für Ihre tolle Idee mit dem Selbstmord. Was würden Sie dazu sagen, wenn ich Hanka zum Schluss aus dem Fenster werfe?“⁷¹⁴ Der Film erhielt nach seiner Premiere hervorragende Kritiken. Der Anfang von Natalies filmschöpferischer Tätigkeit befindet sich gerade in der Phase der ‚Tschechischen Neuen Welle‘ in den 1960er Jahren, die nach dem Prager Frühling bereits endet. Natalies Erinnerung trägt diese Vergangenheit in sich: Später im Januar 1969, „nur

302–317; Arenas, Fernando Ramos: Der Akteur und die Autoren. Die *Politique des Auteurs* und ihre Umsetzung in der *Nouvelle Vague* und in *Dogme, 95*, Leipzig 2011, S. 177–288.

⁷¹¹ Die Filmstudios Barrandov sind in den 1930er Jahren in Prag geründet worden und eines der größten Filmstudios in Europa, wo bis heute zahlreiche Filme produziert werden.

⁷¹² Biller 2018, S. 120–121.

⁷¹³ Ebd., S.143.

⁷¹⁴ Ebd.

ein halbes Jahr nach dem Einmarsch der Russen“⁷¹⁵, steht das Berufsverbot. Ihre private Erinnerung impliziert kontinuierlich die Holocaustvergangenheit und die Prager Nachkriegszeit, obwohl im Text nur spärliche Artikulationen des kulturellen Gedächtnisses zur Verfügung stehen und im Vergleich dazu eher Natalies private Erinnerungen hervorgehoben werden.

Natalies Film wird manchmal im Fernsehen gezeigt. Während seiner Zürich-Reise bekommt der Erzähler die Chance, zusammen mit seinem Onkel Dima Natalies Film erneut anzusehen. Hierbei betont Dima, wie ähnlich Natalie und Hanka sind. Den beiden als KZ-Überlebenden scheint die Kriegsvergangenheit gleichgültig zu sein. Das Ende des Films wird folgendermaßen reproduziert:

„Man sagt“, sagte Hanka Zweigová am Ende von Natalies einzigem Spielfilm zu ihrem Arzt, während sie nach einer Untersuchung noch immer in ihrem weiten, gerade fallenden, weißen Unterrock vor ihm saß, „dass nichts schlimmer ist, als wenn die Kinder vor ihren Eltern sterben. Das verstehen ich nicht, Herr Doktor. Ich halte es nicht aus, dass ich immer noch da bin und Maminka und Tatínek weg sind.“ Kurz darauf sprang sie aus dem vierten Stock ihres Vinohrader Mädchenwohnheims, und während die Kamera, zu einer merkwürdig beschwingten, süßen Musik wie in einem Barrandov-Kinderfilm, von oben ihren verdrehten Körper umkreiste und das tschechische Wort „Konec“ – Ende – eingeblendet wurde, fragte ich mich, ob sich Tante Natalia vielleicht auch noch eines Tages wie ihre Filmheldin aus irgendeinem Fenster fallen lassen würden.⁷¹⁶

Die inhaltliche Beschreibung und die Wiedergabe der medial deckungsgleichen Elemente wie der verbalsprachlichen Dialoge ermöglichen eine erhöhte Authentizität des fiktiven Films. Dadurch entsteht eine fremdmedial bezogene Illusionsbildung. Die Frage des Erzählers wird später so beantwortet, dass Natalie *de facto* wie Hanka „in Genf auf dem Boulevard Carl-Vogt vor einen Lastwagen gesprungen“ ist.⁷¹⁷ Die filmische Realität kann gewissermaßen nicht von Natalies Realität unterschieden werden, da die Parallelisierung von Hanka und Natalie überspitzt wird. Die Macht der Kriegsvergangenheit rekurriert auf Čepeláks Idee: Eine glückliche KZ-Überlebende gibt es nicht.

Die filmischen Referenzen beruhen wieder auf kursivem Erzählen, wobei die Bedeutungskonstitution solcher Textstellen die Kooperation der Lesenden erfordert. Die Filmgeschichte in der Tschechoslowakei und die damit thematisierte politische

⁷¹⁵ Ebd., S. 144.

⁷¹⁶ Ebd., S. 94–95.

⁷¹⁷ Ebd., S. 122–123.

Vergangenheit spielen eine bedeutende Rolle bei solchen Bezügen. Insbesondere referiert der fiktive Film auf einen realen tschechischen Film, *Dita Saxová* (1967/1968)⁷¹⁸. Die Hauptfigur des Films ist ebenfalls eine junge KZ-Überlebende – Dita Saxová, die wie Hanka ihre Vergangenheit verschweigen und mit einem neuen Leben anfangen möchte. Allerdings gelingt ihr dies nicht und sie nimmt sich das Leben. Die Produktionsfirma dieses Films ist ebenfalls das Filmstudio Barrandov. Die Kopplung von *Hanka Zweigová* und *Dita Saxová*, so die Durchdringung von werkinterner und -externer Realität als dokufiktionaler Darstellungsmodus, zeichnet auf diese Weise das kulturelle Gedächtnis nach, was sich aber nur durch die Kooperation der Lesenden realisieren kann.

4.4.3. Fernsehendung: Familiärer Integrationsfaktor?

Zusammen Fernsehen gilt als eine bedeutende Familienaktivität, die Gegenstände für die Kommunikation der Familienangehörigen bieten kann. Der im Fernsehen gezeigte Film stiftet, im Unterschied zum Kino, eine familiäre Atmosphäre. Während des Zusammenschauens bei *Hanka Zweigová* kommen gelegentlich Kommentare von Onkel Dima und eine Diskussion über den Film zwischen den beiden vor, was im Kino so nicht möglich wäre. Ein gemütliches Milieu beim Fernsehen kann Erinnerungsakte des kommunikativen Gedächtnisses anregen. Der Erzähler erinnert sich inzwischen z. B. an die Darstellung seiner Mutter von Natalies Vergangenheit. Außerdem schauen Lev und der Erzähler beim Essen häufig zusammen Fernsehen, wobei auch Inhalte von Nachrichtensendungen gezeigt werden, z. B. die Rede des brasilianischen Präsidenten Ernesto Geisel oder die Anerkennung Kanadas als letztes NATO-Land. Aktuelle Geschehnisse weltweit werden dokumentiert und im Fernsehen übertragen. Ebenfalls beim Fernsehen wird im Text der Erinnerungsakt von Onkel Lev thematisiert.

Lev als Außenseiter der Familie lebt in Westberlin und danach in Zürich, wegen der ‚Aktion Bruder‘ nimmt er kaum Kontakt mit seinen Brüdern auf: „Die Vergangenheit interessierte ihn nicht“⁷¹⁹. Wegen Dimas Beerdigung bekommt er Sjomas Anruf, wobei

⁷¹⁸ Der Film ist eine Literaturverfilmung auf Basis des gleichnamigen Romans *Dita Saxová* (1962) von Arnošt Lustig.

⁷¹⁹ Biller 2018, S. 173.

er sich nicht entscheiden kann, ob er zur Beerdigung fahren soll oder nicht. Dabei sieht er zufällig den Erzähler im Fernsehen. Der Erzähler hat gerade sein erstes Buch veröffentlicht und ist deswegen zu einer deutschen Talkshow eingeladen, die auch in der Schweiz übertragen wird. Er sieht seinem Vater Sjoma so ähnlich, dass Lev den Erzähler im Fernsehen direkt erkennt – „[E]r hatte zuerst ganz laut gelacht, so überrascht war er gewesen, als er mich erkannte.“⁷²⁰ Die „unfreundliche“ Moderatorin mit ihren scharfsinnigen Fragen macht den Erzähler „nervös“, aber mit ihrer Frage, warum er „so viel und so hart über [s]eine Familie schrieb, verschwand [s]eine Anfängernervosität sofort.“⁷²¹ Die Antwort des Erzählers „[w]eil ich keine Geheimnisse mag“, evoziert unmittelbar Levs Erinnern an das eigene Geheimnis: „Kaum hatte ich gesagt, dass ich Familiengeheimnisse hasse und dann auch noch hinzugefügt, dass ich lieber von fremden Leuten angelogen werde als von den eigenen Eltern, [...] kaum hatte das deutsche Talkshow-Publikum [...] applaudiert, fiel ihm alles wieder ein.“⁷²² Lev beklagt sich im Jahr 1958 zufällig bei seinem Freund Honza Kvapil, „de[m] zweiten Staatssekretär im Innenministerium und ehemaligen Geheimdienst-Referenten“⁷²³, über die Schwarzmarktgeschäfte seines Vaters. Später wird der Tate in Moskau daher verhaftet, aber sofort freigelassen. Im Jahr 1960 wird Tate wieder ertappt, diesmal wird er hingerichtet. Obwohl Honza ihm garantiert, dass die zweite Verhaftung „überhaupt“⁷²⁴ nicht mit der ersten zu tun hat, bleibt Levs Klage seitdem ein Geheimnis und wird nie erinnert. Das glückliche ‚Wiedersehen‘ ruft indessen Levs Unerinnerbares hervor; nach diesem Erinnern kann er sich dazu entschließen, zur Beerdigung zu fahren. Mit einer ausgefallenen Wendung bringt diese Fernsehsendung die Familie so wieder zusammen.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Ebd., S. 174.

⁷²² Ebd., S. 174–175.

⁷²³ Ebd., S. 162.

⁷²⁴ Ebd., S. 176.

4.4.4. Zwischenfazit: Figurengestaltung mit intermedialen Bezügen

In *Sechs Koffer*, einem Beitrag zur deutschsprachigen jüdischen Erinnerungsliteratur, wird einerseits die russische Judengemeinschaft mit sowjetischer Vergangenheit in Verbindung gesetzt, weil die Eltern des Erzählers östlich von Stalingrad gelebt haben und nicht der Opferidentität des Holocaust zugeordnet werden;⁷²⁵ andererseits steht das individuell geformte Gedächtnis im Vordergrund. Die Ungewissheit und Widersprüchlichkeit beim Erinnern werden in beiden Werken konstituiert.

Die intermedialen Bezugnahmen in *Sechs Koffer* versichern multiperspektiv die Schilderung der Selbstwahrnehmung aller Figuren. Das Familienfoto mit den vier Brüdern wird indes mit der paradoxen Schrift kontrastiert, was die Entfremdung der Familienangehörigen und die Auflösung der Familie charakterisiert. Als Integrationsmittel evoziert die Fernsehsendung Levs Erinnerung an sein Nicht-Erinnern. Eine besondere Rolle nimmt der Film *Hanka Zweigová* ein, der einerseits als Gegenstand und Speicherung von Natalies Erinnerung gilt und ihre Überlebenden-Identität melodramatisch kennzeichnet; andererseits wirken sich die zahlreichen Referenzen auf faktuale Filmelemente sowie die Anspielung auf den Film *Dita Saxová* sowohl fiktionsintern als auch fiktionsextern aus. Fiktionsintern können solche Referenzen den Authentizitätsgrad von Natalies Filmerlebnissen erhöhen und das damit repräsentierte kulturelle Gedächtnis pointieren; fiktionsextern evozieren solche Bezugnahmen die Erinnerung der Lesenden und ermöglichen einen intersubjektiven Erinnerungsakt an die entsprechende Vergangenheit. So sollte in *Sechs Koffer* deutlich sein, wie die verschiedenen Einzelreferenzen auf Foto, Film und Fernsehen für die Veranschaulichung des Familienverhältnisses und einzelner Figurengestaltungen wie bei Lev und Natalie von Relevanz sind. Wenn die intermedialen Bezüge die Erinnerung der Figuren hervorrufen oder als Vergangenheitsspeicher funktionieren, spitzen solche Textstellen die Figurengestaltung zu. Die intermedialen Bezüge in *Sechs Koffer* stehen in diesem Sinne im Dienst der literarischen Erinnerungsdarstellung.

⁷²⁵ Vgl. Codrai 2015, S. 22.

4.5. Fazit: Intermediale Bezüge im Gedächtnismedium Literatur

Die analysierten intermedialen Bezüge auf Bildmedien in diesem Kapitel zeigen eine vielfältige Referenzweise in der Literatur: Häufung des expliziten Verweises auf Mediensysteme sowie auf bestimmte Medienprodukte, Evokation durch den Vergleich, Simulation mit medienspezifischen Elementen, (Teil-)Reproduktion der medienunspezifischen oder medial deckungsgleichen Elemente. Alle diese Formen kommen in den beiden Werken zum Einsatz. Da bei intermedialen Bezügen stets nur die materielle Präsenz des kontaktnehmenden Mediums, hier der Literatur, auftritt, liegt aus typologischer Sicht durchgängig die semiotische Dominanz des Mediums Literatur vor. Auch bei der Funktionsbildung ist ersichtlich, dass die Auswirkungen solcher Bezugsstellen im Dienst der Erinnerungsthematisierung des literarischen Werkes stehen. In *Es geht uns gut* wird das Nicht-Wissen-Wollen der dritten Generation durch fotografische Referenzen realisiert; im Vergleich dazu dient Film sowohl als Teil der Erinnerung als auch als Speichermedium für die erste und zweite Generation. In *Sechs Koffer* wird die Hervorhebung einer desintegrierten Familie mithilfe der Bezüge auf Familienfoto und Fernsehsendung verwirklicht; zugleich verschmilzt die filmische Realität mit der fiktionsinternen Realität, wenn Natalie sich in eine andere Hanka verwandelt. Die intermedialen Bezüge konkretisieren und stützen die Erinnerungsmotive in beiden Werken. Darüber hinaus ist beachtenswert, dass die expliziten Erwähnungen meist nur als Intermedialitätssignal und Rezeptionslenkung dienen, wogegen die Evokation, die Imitation und besonders die (Teil-)Reproduktion eine erhöhte Intensität und Qualität der intermedialen Verfahren ermöglichen und schließlich in der Literatur Wirkungen stiften können.

Die Kernfragen im Bereich ‚intermediale Bezüge‘ können mit verschiedenen Perspektivierungen entwickelt werden. Vom Standpunkt der bezogenen Bildmedien aus kann vor allem gefragt werden, ob die jeweiligen Eigenschaften und Funktionen verschiedener Bildmedien in den Erinnerungsdiskursen durch intermediale Bezüge in der Literatur thematisiert werden und sich auswirken können. Die bisherigen Beispiele zeigen: Beim

Medium Fotografie wird hauptsächlich die fotografische Beglaubigungskraft artikuliert, wobei die Figuren Fotografien häufig als Beweis gebrauchen und die indexikalische Qualität der Fotografie im Text mehrmals widergespiegelt wird. Fotoinhalt als Gedächtnisinhalt lässt sich ebenfalls in den Werken finden. In *Es geht und gut* und *Sechs Koffer* werden hauptsächlich Erinnerungsfilme integriert. Die beiden dargestellten Filme – einer davon ein real existierender Heimatfilm, ein anderer ein fiktiver Film mit Anspielung auf einen realen Film – weisen ebenfalls auf die Kriegsbezogenheit des Erinnerungsfilms hin und sind eng mit der politischen Vergangenheit sowie dem kulturellen Gedächtnis der 1960er Jahre verbunden. Allerdings werden die Authentizitätsstrategien des Erinnerungsfilms hierbei nicht geschildert. Stattdessen zielen die intermedialen Bezüge der beiden Romane auf ein faktuales Moment unter Einbeziehung realer Filmelemente. Die televisionischen Funktionen hinsichtlich der Erinnerungsthematik, nämlich wie das Fernsehen aktuelle Nachrichten weltweit präsentiert und wie es sich auf das kommunikative Gedächtnis auswirkt, werden ebenfalls behandelt. Die Zukunftsorientierung wird in den Beispielen nicht dargestellt. Es wird deutlich, dass eine Ikonisierung der Vergangenheit durch solche Bezüge auf der Mikroebene reflektiert wird. Sowohl private Erlebnisse, die in Familienfotos gespeichert werden, als auch die durch Film und Fernsehen repräsentierte kulturelle Vergangenheit werden in den Generationenromanen entweder direkt referiert oder reflektiert. Damit ist die Geprägtheit der (Bild-)Medien in den Erinnerungskulturen auf diese Weise bewiesen.

Vom Standpunkt der Literatur aus überlagern die intermedialen Bezüge und die damit konstituierten Bedeutungen wie analysiert die Erinnerungsdarstellung des Werkes, sie unterstützen, ergänzen oder akzentuieren die unterschiedlichen Erinnerungsmotive in der Literatur. Auf die im Theorieteil verdeutlichte (Gedächtnis-)Medienkonkurrenz, weswegen Literatur seit Langem kein Privileg mehr besitzt, wird mithilfe der intermedialen Verfahren einerseits hingewiesen, andererseits wird sie gewissermaßen in der Literatur gelöst. Die oben skizzierte Verwirklichung der bildmedialen Funktionen im Angesicht der Erinnerungsdiskurse erhellt, welche Medienspezifik der verschiedenen Fremdmedien für die Literatur ein besonderer Gewinn ist. Die in der Literatur nicht thematisierten

erinnerungsrelevanten Tätigkeiten solcher Bildmedien mögen für die Literatur auch nicht wirkungsmächtig genug sein, stattdessen wird stets die dominante Dimension solcher Medien im Umgang mit dem Gedächtnis gewählt und genutzt, z. B. die fotografische Beglaubigungskraft. Auf diese Weise kann die jeweilige Erinnerungskompetenz verschiedener Medien erst pointiert werden: Wie bei der Akzentuierung des Paragone-Konzeptes bereits erklärt, wird die Medienspezifik erst durch Vergleiche und Konkurrenzen sichtbar und die intermedialen Praktiken gewährleisten insbesondere das Vergleichsverfahren.

Wie die Literatur mithilfe eigener Ausdruckweise bzw. der Sprache Anleihen bei den Funktionen anderer Gedächtnismedien macht und inwiefern diese Anleihen gelungen sind, verdeutlichen bereits die zuvor erstellten Fragen. Mit diesen Anleihen ist die Literatur ein spezielles Gedächtnismedium geworden, wobei die Interdiskursivität und die Polyvalenz der literarischen Erinnerungsdarstellung beleuchtet werden.

5. Digitale Medien in/und Literatur

Die im Theorieaufbau schon angedeuteten neuen Forschungsperspektiven der digitalen Intermedialität konzentrieren sich primär auf die Nivellierung der medialen Differenzen – wegen digitaler Datenverarbeitungstechniken oder mit digitalen Codes werden die technischen Produktionen verschiedener Medien assimiliert. Die aus technisch-apparativer Sicht scheinbare Ungültigkeit der Intermedialität akzentuiert die Medienverschmelzung besonders bei Computern, so Kittler:

[...] wenn die Verkabelung bislang getrennte Datenflüsse alle auf eine digital standardisierte Zahlenfolge bringt, kann jedes Medium in jedes andere übergehen. Mit Zahlen ist nichts unmöglich. Modulation, Transformation, Synchronisation; Verzögerung, Speicherung, Umtastung; Scrambling, Scanning, Mapping – ein totaler Medienverbund auf Digitalbasis wird den Begriff Medium selber kassieren.⁷²⁶

Der totale Medienverbund zeigt eine radikale Medienkombinationsform, die idealerweise das Gesamtkunstwerkkonzept von Wagner entfaltet. Der Medienintegrationsprozess nimmt nun keine Rücksicht mehr auf Mediendifferenzen oder -verwandtschaft, alle medialen Formen werden digital verarbeitet und repräsentiert. Im Unterschied zu Kittler erklären Joachim Paech und Jens Schröter die Möglichkeit einer digitalen Intermedialitätstheorie. Schröter artikuliert dabei: Von einer totalen Verschmelzung kann „keine Rede“ sein, „[v]ielmehr existieren durch Sampling und Simulation die *Spezifika der verschiedenen Medien abgelöst von ihrer technischen Materialität als virtuelle Form auf derselben Basis des digitalen Codes*.“⁷²⁷ Die Intermedialität verändert und entwickelt sich auch historisch, sodass „mit dem Computer eine neue, *virtuelle* Art derselben und in deren Gefolge erst der Begriff ‚Intermedialität‘ auftaucht.“⁷²⁸

Um nun auf die oben analysierten Beispiele zurückzugreifen, werden bei der Medienkombination die Mediendifferenzen verschiedener Medien immer materiell präsentiert; bei intermedialen Bezügen ist die Medienspezifik durch kontaktnehmende

⁷²⁶ Kittler 1986, S. 8.

⁷²⁷ Schröter 2004, S. 397.

⁷²⁸ Ebd., S. 407. Schröter stellt vier Intermedialitätstypen unter den digitalen bzw. digitalisierenden Bedingungen dar, nämlich 1) Synthetische Intermedialität, 2) Formale oder Trans-mediale Intermedialität, 3) Transformationale Intermedialität und 4) Ontologische Intermedialität; mit diesen vier Typen versucht er die digitale Medienkonfiguration zu berücksichtigen; für eine nähere Erklärung siehe: Schröter, Jens: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 7 (1998), H. 2, S. 129–154.

medienspezifische Darstellung sichtbar. Allerdings handelt es sich bei digitalen Codes um eine urbasische Darstellungsweise für alle Medien, wobei nur eine oberflächliche Differenzqualität simuliert werden kann. Obwohl Kittler diese Differenzierung als einen multimedialen Oberflächeneffekt beschreibt, ist z. B. auch eine rezipientenorientierte Intermedialität anschlussfähig. Denn die durch gleiche Codes auf Computer, Smartphone usw. gezeigten Bilder, Töne und Schriften werden von Rezipierenden als verschiedene Medien wahrgenommen. Auch wenn auf die Historizität der als konventionell wahrgenommenen Einzelmedien rekurriert wird, sind die jeweiligen davon generierten Wahrnehmungsmuster und die davon beeinflussten Erfahrungshorizonte unübersehbar. Eine kognitive Differenzqualität spielt an dieser Stelle eine wesentliche Rolle. In den digitalen Praktiken wird die Materialität der konventionellen Medien in den Hintergrund gerückt. Diese Materialität kann möglicherweise mit Luhmanns Systemtheorie verstanden werden, indem z. B. digitale Schrift nur als eine Form der Schrift gilt. Solche Perspektivierungen zeigen bereits die verschiedenen Beobachtungsstrategien, wodurch die Medienspezifik in digitaler Dimension doch analysierbar ist. Dabei artikuliert Schröter bereits:

[S]tabilisierte Monomedien werden diskursiv aus einem heterogenen Netzwerk (oder sich überlagernden Netzwerken) von technischen Verfahren, Institutionen, Programmen, Diskursen [...], formale[n] Strategien, Autorenfiguren, Praktiken etc. je nach bestimmten strategischen Zwecken ‚herausgeschnitten‘.⁷²⁹

Die Monomedialität und die Medienspezifik können in diesem Sinne nur diskursiv betrachtet, aber mit verschiedenen Strategien dennoch fruchtbar gemacht werden.

Die Bedeutung der digitalen Medien in der aktuellen Medienkonfiguration wird in der Literatur ausgiebig reflektiert. In zahlreichen literarischen Werken wird die digitale Dimension der Lebenswelt von Autor*innen und Leser*innen thematisiert, wenn Computer sowie Computertechnik durch ihre radikale Simulationsfähigkeit nach medialer Hegemonie streben. Die literarischen Werke brauchen nicht unbedingt gedruckt zu sein, auch Onlinekommentare von Kritiker*innen und Leser*innen tauchen immer mehr auf, wie Roberto Simanowski pointiert: „Die Literatur, und die Kunst im Allgemeinen, fand im Internet ein neues Medium der Artikulation, Präsentation und Distribution.“⁷³⁰ Dabei

⁷²⁹ Schröter 2008, S. 594.

⁷³⁰ Simanowski, Roberto: Digitale Literatur, in: Torsten Siever, Peter Schlobinski, Jens Runkehl (Hrsg.): Websprache.net. Sprache und Kommunikation im Internet, Berlin 2005, S. 185–201, hier S. 185.

ziehen solche digitalen Distributionen und Artikulationen in literatursoziologischen Diskursen große Aufmerksamkeit auf sich. Die ‚digitale Literatur‘ ist zum relevanten Problemfeld in der Literaturwissenschaft geworden. Begriffe wie ‚Hyperfiction‘ oder ‚Netzliteratur‘ machen die Interaktion von Computer und Literatur laut Elisabeth Carolin Bauer besonders sichtbar: „Das ‚Digitale‘ an der digitalen Literatur ist das Computermedium als unverwechselbarer, spezifischer Ort für Literatur“.⁷³¹

Sybille Krämer stellt drei Knotenpunkte sowie Diskussionszentren in Bezug auf den Computer als Medium dar – erstens wird bei ‚literarischen Medien und Digitalisierung‘ nicht auf das Spannungsverhältnis von Bild und Schrift verzichtet, mit der Digitalisierung spiegelt sich ein „innovatives Wechselverhältnis“⁷³² wider; zweitens wird mit ‚technischen Medien und Virtualisierung‘ die „wachsende symbolische Verfügung über nicht-anwesende Räume und Zeiten“⁷³³ ermöglicht, was in Form von ‚Hypertext‘ oder ‚virtueller Realität‘ sichtbar ist; drittens wird mit ‚Massenmedien und Interaktivität‘ beschrieben, wie sich die Interaktion im digitalen Netz entwickelt und ob der Kommunikationsprozess reziprok stattfinden kann.⁷³⁴ Die in diesem Teil untersuchten literarischen Beispiele, etwa die ausgewählten Kapitel sowie weiteren Textstellen aus *Vielleicht Esther. Geschichten* (2014) und das Werk *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (2014), zeigen vorwiegend intermediale Bezüge auf digitale Medien wie Computer und Smartphone in der Literatur. Bei *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* steht außerdem eine externe Internetseite, die auch als Teil des Werkes dient, zur Verfügung. Die von Krämer skizzierten Diskussionszentren weisen auf die Medienspezifik der digitalen Medien hin, insbesondere bei Virtualisierung und Interaktivität. Zunächst sollten der Überblick zu digitalen Erinnerungskulturen und die Beispielanalysen den Blick schärfen und folgende Fragen klären: Verändern die digitalen Medien die menschliche Wahrnehmung und Gedächtnisbildung?

⁷³¹ Bauer, Elisabeth Carolin: Frankophone digitale Literatur. Geschichte, Strukturen und Ästhetik einer neuen Mediengattung, Bielefeld 2016, S. 14. Für eine nähere Beobachtung an digitaler Literatur siehe auch: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text + Kritik: Digitale Literatur (2001), H. 152, sowie Bajohr, Hannes (Hrsg.): Code und Konzept: Literatur und das Digitale, Berlin 2016; Eick, Dennis: Digitales Erzählen. Die Dramaturgie der neuen Medien, 2014 München.

⁷³² Krämer 2000, S. 12.

⁷³³ Ebd., S. 13.

⁷³⁴ Vgl. Krämer 2000, S. 12–14.

Auf welche Weise wirken die neuen Medien? Wie wird diese Wirkung in der Literatur durch intermediale Verfahren thematisiert?⁷³⁵

5.1. Digitale Erinnerungskulturen: zugänglicher oder vergesslicher?

Die ‚digitale oder digitalisierte Erinnerungskultur‘ scheint ein überzeugender Oberbegriff unter Rücksicht auf die aktuelle Hegemonie der digitalen Medien zu sein. Die unfassbar große Speicherkapazität der neuen Techniken ermöglicht einen *Open Access* für alle – das Speichern, das Zirkulieren und das Wiederabrufen beim Erinnern werden fortschreitend verändert.⁷³⁶ Auch der multimediale bzw. -modale Oberflächeneffekt der Computermedien evoziert einen synthetischen Funktionsverbund verschiedener Gedächtnismedien. Ewa Turkowska erklärt hierzu, dass sich in den Computermedien die Spezifik der digitalen Erinnerungskultur eher auf die Darstellungsweise bezieht, es gibt „keine qualitativ neuen Inhalte und Modelle der Erinnerung“.⁷³⁷ Diese spezifische Darstellungsweise erfasst sie mit dem Begriff ‚Erinnerungsprojekte‘, z. B. Web- und Zeitzeugenportale, die multimedial und interaktiv sind.⁷³⁸ Der Einfluss der digitalen Medien kann sowohl im kommunikativen als auch im kulturellen Gedächtnis entdeckt werden.

Erik Meyer artikuliert mit dem Begriff ‚Erinnerungskultur 2.0‘ eine aktualisierte Version der Erinnerungskultur wie bei Softwareupdates. Mit ‚Erinnerungskultur

⁷³⁵ Wie in der Einleitung schon angedeutet, soll die Textanalyse in diesem Teil einerseits die Relevanz der Digitalität in der Gedächtnisforschung und in der Literatur akzentuieren und diesen neuen Trend erhellen. Andererseits wird aber in der nachfolgenden Forschung vor allem auf die literarischen Bezugnahmen, nämlich auf die konkreten Beispiele, fokussiert. Für weiterführende Literatur zum Thema digitale Erinnerung siehe auch: Meyer, Erik (Hrsg.): *Erinnerungskultur 2.0. Kommemorativ Kommunikation in digitalen Medien*, Frankfurt a.M. 2009; Bothe, Alina; Brüning, Christina Isabel (Hrsg.): *Geschlecht und Erinnerung im digitalen Zeitalter. Neue Perspektiven auf ZeitzeugInnenarchive*, Berlin 2015; Rothstein, Anne-Berenike; Pilzweiger-Steiner, Stefanie (Hrsg.): *Entgrenzte Erinnerung. Erinnerungskultur der Postmemory-Generation im medialen Wandel*, Berlin/Boston 2020; Maj, Anna; Riha, Daniel (Hrsg.): *Digital Memories: Exploring Critical Issues*, Oxford 2009.

⁷³⁶ Zur Speicherung, Zirkulation durch digitale Erinnerungsmedien siehe auch den von Erik Meyer dargestellten Überblick in: Meyer, Erik: *Erinnerungskultur 2.0? Zur Transformation kommemorativer Kommunikation in digitalen, interaktiven Medien*, in: ders. (Hrsg.): *Erinnerungskultur 2.0. Kommemorativ Kommunikation in digitalen Medien*, Frankfurt a.M. 2009, S. 175–206, hier S. 178–180.

⁷³⁷ Turkowska, Ewa: *Entgrenzung der Erinnerung. Digitale Erinnerungskultur an den Holocaust*, in: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* (2017), S. 51–69, hier S. 55.

⁷³⁸ Vgl. Turkowska 2017, S. 55–56. Laut Turkowska gehören „1. Wissensportale und Infoseiten, 2. Zeitzeugenportale, 3. Memorialportale und Memorialseiten, 4. Erinnerungsblogs, 5. Erinnerungsmitschreibeprojekte, 6. Diskussionsforen, 7. Facebook-Profile mit Erinnerungsthematik, 8. *You Tube*-Erinnerungskanäle“ zu ‚Erinnerungsprojekten‘, siehe ebd., S. 54.

2.0‘ akzentuiert er dabei das World Wide Web als Verbreitungsmedium und die Partizipation des Individuums an zahlreichen ‚Erinnerungsprojekten‘: Die Aufmerksamkeitsökonomie der Benutzer*innen, der Rollenwechsel von User*in zu Produzent*in, die kostenpflichtigen Angebote bei manchen Datenbanken – Meyers Perspektivierung stellt ein „kommodifizierte[s] Gedächtnis“⁷³⁹ in/durch digitale Medien in den Vordergrund. Sein Beispiel *Einestags.de* der Zeitschrift *Der Spiegel* zeigt unmittelbar die hohe Beteiligung der Nutzer*innen, die Kommentare oder eigene Geschichten online schreiben und mit anderen kommunizieren. Solche Teilnahme weist auf die Popularität der ‚Erinnerungsprojekte‘ – oder, wie Meyer diese nennt, der „Web 2.0-Angebote“ – und zieht daher die Aufmerksamkeit kommerzieller Werbung auf sich; ein „Geschäftsmodell“ wird entwickelt, sodass Erinnern auf digitalen Plattformen kommerziell werden kann.⁷⁴⁰ Meyer fasst weiter zusammen:

Während konventionelle Formen kollektiver Kommemoration abstrakte Opfergruppen adressieren oder Individuen exemplarisch erinnern, ermöglichen vor allem datenbankgestützte Anwendungen die personalisierende Darstellung potenziell aller Betroffenen im als Verbreitungsmedium fungierenden World Wide Web.⁷⁴¹

Individualisierung sowie Subjektivierung in der öffentlichen Gedächtnisbildung bringen besonders die Flüssigkeit der Erinnerungsformen zustanden. In dieser Gedächtnisbildung werden nun häufig individuelle, laienhafte Erinnerungen integriert, die online nutzergeneriert sind und weit verbreitet werden können. Die private Erinnerung kann in digitalen Archiven gespeichert, von anderen wieder abgerufen und kommentiert werden. In Bezug auf solche privaten Teilnahmen an den öffentlichen Erinnerungskulturen betont Meyer Folgendes: „In diesem Kontext ist der Historiker keine relevante Instanz mehr, die die Aussagen von Zeitgenossen evaluiert, einordnet und vermittelt. Der Zeitzeuge [...] schreibt sich gewissermaßen selbst in die Geschichte ein.“⁷⁴² Meyer zufolge mäßigt in diesem Fall eine Dynamisierung zwischen öffentlichen und privaten Erinnerungen die strikte Differenzierung von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis.⁷⁴³ Anders als bei Erlls Modifizierung dieser beiden Register mit verschiedenen Typen des

⁷³⁹ Meyer 2009, S. 197.

⁷⁴⁰ Vgl. ebd., S. 198.

⁷⁴¹ Ebd., S. 202–203.

⁷⁴² Ebd., S. 203.

⁷⁴³ Vgl. ebd.

Zeitbewusstseins führt Meyer die mit Digitaltechnik realisierte Interaktivität (hauptsächlich von Laien) und radikale Zugänglichkeit in die Erinnerungskulturen ein. Das Fundierungsverfahren bzw. die Institutionalisierung des kulturellen Gedächtnisses wird digital verändert.

Nicht nur die klare Unterscheidung des kommunikativen und des kulturellen Gedächtnisses wird im digitalen Zeitalter angezweifelt. Auch die Speicher- und Funktionsgedächtnis Modi verändern sich in der digitalen Medienvermittlung. Das Speichergedächtnis als unbewohntes Gedächtnis dient als Vorrat und bezieht sich auf die historischen Wissenschaften. Aleida Assmann weist mit Nachdruck darauf hin, dass sich mit dem Auftreten der digitalen Schriften und weiterer digitalisierter Zeichensysteme eine gravierende Ausdehnung der kulturellen Speicherkapazität ereignet hat. Dabei stellt sie drei Abwandlungen des Speichergedächtnisses im Umgang mit der Digitalisierung dar: Erstens fällt eine Immaterialität wegen der „flüssigen Datenträger[]“⁷⁴⁴ auf. Zweitens handelt es sich um eine Reduktion der Langzeitstabilität der Speicherung: Da das digitale Gerät und die Technologien zu schnell aktualisiert werden, kann das Gespeicherte auf alten Datenträgern nach einigen Jahren bereits nicht mehr abrufbar sein. Letztlich führen solche Aktualisierungen zu einer Beschleunigung der Zirkulation.⁷⁴⁵ Diese Änderungen lassen eine digitale Zeitstruktur sichtbar werden: „[E]s ist die Zeit des Klicks, der eine virtuelle Information punktuell aktualisiert“. Wegen der drastischen Beschleunigung und Ausdehnung betont Assmann: „Im Grunde ist das Internet ein Speichergedächtnis ohne Speicher.“⁷⁴⁶ Die gesamte Gedächtnisproduktion einer Gesellschaft ist unzuverlässig und instabil geworden. Dabei zeigt sich die „Verfasstheit einer Gesellschaft, die der Aufgabe immer weniger gewachsen ist, ein für sie relevantes Wissen allgemeinverbindlich zu definieren“.⁷⁴⁷ Ein Zusammenfallen der Kategorien Speichergedächtnis und Funktionsgedächtnis zieht die Aufmerksamkeit auf sich.⁷⁴⁸

⁷⁴⁴ Assmann, Aleida: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität, Berlin/New York 2004, S. 45–60, hier S. 55.

⁷⁴⁵ Vgl. ebd., S. 55–56.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 56.

⁷⁴⁷ Ebd.

⁷⁴⁸ Vgl. S. 57. Mit diesem Zusammenfallen wird allerdings kein Verzicht auf Kultur als Gedächtnis generiert, sondern laut Assmann entsteht umgekehrt ein neues Gefühl bzw. Verständnis für Materialität und Stabilität im digitalen Zeitalter: „[S]ie hat uns aber auch die Augen geöffnet für die Eigenschaften, die in

Die Reduktion der Langzeitstabilität des digitalisierten Gedächtnisses wird auch von Manfred Osten akzentuiert. Die schnell überholte Hard- und Software kann kein Langzeitgedächtnis mehr garantieren. Er beschreibt diese Situation als ein „digitale[s] Gedächtnis-Dilemma[]“⁷⁴⁹ und kritisiert dabei: „Gespeichert, das heißt vergessen“.⁷⁵⁰ Allerdings wird dieses Vergessen von Elena Esposito als ein neues Kennzeichen der digitalen Erinnerung betrachtet, wobei sie mit ihrer Konzeptualisierung des sozialen Gedächtnisses die mediale Dimension sowie das Vergessen im Vergleich zum Speichermodell in den Vordergrund rückt.⁷⁵¹ Mithilfe der digitalen Medien wird das Erinnern vereinfacht und normalisiert; die digitalisierte Erinnerung bietet alle Details und Informationen an:

Alle diese Informationen machen das Gedächtnis des Netzes aus, das ständig zunimmt und nichts vergisst – eine Sammlung von Daten, die angeblich einen schrecklichen *information overload* produziert, als eine Verstopfung des Gedächtnisses, wie sie die Memoiristen quälte. Das Problem der Menschen, die alles erinnern, war aber nicht der Überschuss an Daten als solcher, sondern die daraus folgende Unfähigkeit, damit umzugehen. [...] Das perfekte Gedächtnis ist auch eine perfekte Form des Vergessens.⁷⁵²

Der Informationsüberfluss führt schließlich dazu, dass diejenige Person, die nicht selektiv vergessen kann, sich auch nicht zu erinnern vermag. Das Vergessen zu lernen, wird im digitalen Zeitalter als Voraussetzung und Basis für das Erinnern angesehen.

In ihrer Studie über Webseiten zum Holocaust und zum Nationalsozialismus bringt Dörte Hein die Akzentuierung der Prozesshaftigkeit der Kommunikation zur Darstellung. In „kommunikativen Erinnerungsprozesse[n]“⁷⁵³ dient das World Wide Web für sie als ein Gedächtnismedium, wobei drei Analyseebenen – die Angebote, die Kommunikatoren und die Nutzenden – in ihrer empirischen Arbeit im Fokus stehen.⁷⁵⁴ Ihre Untersuchung handelt von digitalen Erinnerungspraktiken auf Webseiten, die sich auf die gesamte

der abstrahierten Materialität enthalten sind. Eine solche Eigenschaft ist ihre Echtheit und Authentizität.“ Siehe ebd., S. 57.

⁷⁴⁹ Osten, Manfred: Das geraubte Gedächtnis. Digitale Systeme und die Zerstörung der Erinnerungskultur, Frankfurt a.M./Leipzig 2004, S. 82.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 72.

⁷⁵¹ Für ihre Forschung zu sozialem Vergessen siehe Esposito 2002.

⁷⁵² Esposito, Elena: Die Formen des Web-Gedächtnisses. Medien und sozialen Gedächtnis, in: René Lehmann, Florian Öchsner, Gerd Sebald (Hrsg.): Formen und Funktionen sozialen Erinnerns. Sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen, Heidelberg 2013, S. 91–103, hier S. 97.

⁷⁵³ Hein, Dörte: Erinnerungskulturen online. Angebote, Kommunikatoren und Nutzer von Websites zu Nationalsozialismus und Holocaust, Konstanz 2009a, S. 96.

⁷⁵⁴ Für eine nähere Beobachtung dieser drei Ebenen siehe: Hein 2009a, S. 135–253, zur Analyse der Anbieter-Perspektive auch in: Hein, Dörte: „Seriöse Information“ oder „schöne Bilder“? Kommemorative Kommunikation aus der Perspektive der Anbieter, in: Erik Meyer (Hrsg.): Erinnerungskultur 2.0. Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien, Frankfurt a.M. 2009b, S. 145–174.

Erinnerungskultur auswirken. Einige von ihren Beobachtungen sind besonders fruchtbar für meine Betrachtungsweise: vor allem die komplementäre Funktionalisierung der Onlineangebote, die „gesellschaftlich rückgebunden“ sind und „keine losgelösten Wege der Vermittlung der nationalsozialistischen Vergangenheit“ einrichten.⁷⁵⁵ Dabei deutet Hein an, dass nicht nur viele Erinnerungsdiskurse und -narrative in anderen medialen Kontexten bereits thematisiert und deshalb online nur komplementär diskutiert werden, sondern dass solche Webangebote für die meisten Nutzer*innen auch als ergänzende Quelle wirken.⁷⁵⁶ Eine andere These von Hein stellt Folgendes fest: „Während Multimedialität von den Nutzern als Mehrwert des WWW angesehen wird, werden Informationen zum Holocaust tatsächlich vorrangig textlich vermittelt.“⁷⁵⁷ Die multimediale Darstellungsweise dient sowohl als Mehrwert digitaler Erinnerungsprojekte als auch als Erwartung von Nutzer*innen. Allerdings sollte die Bedeutung der Schrift bei Gedächtnisbildung und -vermittlung im Medienzeitalter nicht übersehen werden – sie spielt eine entscheidende Rolle.⁷⁵⁸ Damit wird deutlich, dass digitale Gedächtnismedien doch keine Hegemonie in den Erinnerungskulturen etabliert haben. Zunächst werden die intermedialen Bezüge in *Vielleicht Esther* (2014) analysiert, die eng mit der digitalen Erinnerung verbunden sind. Anschließend wird der Generationenroman *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (2014) mit digitaler Plattform als Sonderfall untersucht. Ob die digitale Medienspezifik in der Literatur behandelt werden kann und inwiefern sie in Form der intermedialen Bezugnahmen wirkt, steht im Fokus der folgenden Analyse.

5.2. Zwischen Virtualität und Realität: Digitale Medien in *Vielleicht Esther. Geschichten* (2014)

In *Vielleicht Esther* spielt das Recherchemotiv eine bedeutende Rolle. Da die Ich-Erzählerin zeitlich und räumlich von der Familien- und Kulturvergangenheiten entfernt ist, muss sie in öffentlichen und privaten Archiven zwecks Vergewisserung recherchieren. Onlinearchive und Webseiten wie Google, Ebay und Facebook werden für ihre Recherche

⁷⁵⁵ Hein 2009b, S. 169.

⁷⁵⁶ Vgl. Hein 2009a, S. 254–255.

⁷⁵⁷ Ebd., S. 257.

⁷⁵⁸ Vgl. ebd.

verwendet. Zu Beginn steht bereits ein Prolog mit dem Titel *Google sei Dank* vor den Geschichten, die Katja Petrowskaja anschließend erzählt. Katjas Reise beginnt in Berlin, wo am Bahnhof ein Slogan zu sehen ist: *Bombardier Willkommen in Berlin*. Der alte Mann Sam, ein Vergangenheitssuchender, der zufällig auf den gleichen Zug wie Katja wartet, wundert sich, warum gerade dieser Slogan für alle Besucher*innen in Berlin gezeigt wird; denn das Wort *Bombardier* kann leicht mit Bomben und weiter mit Krieg assoziiert werden. Um Sams Wissbegierde zu stillen, erläutert Katja auf Basis ihrer Erinnerung, dass *Bombardier* ein in Berlin erfolgreich aufgeführtes Musikdrama aus Frankreich sei, das viele Reisende nach Berlin ziehe. In Katjas Erinnerung gibt es auch Berichte in der Zeitung, dass dieses Wort mit falscher Assoziation damals eine Kontroverse erregt hat und daher eine Gerichtsentscheidung über die Verwendung dieses Wortes nötig war. Obwohl Katja bereits auf Basis ihrer Erinnerung geantwortet hat, recherchiert sie nachträglich, um sich zu vergewissern: „Und dann googelte ich wirklich: Bombardier war eine der größten Eisenbahn- und Flugzeugbaufirmen der Welt, und dieser Bombardier, der unsere Wege bestimmt, hatte vor kurzem die Kampagne *Bombardier Your City* gestartet.“⁷⁵⁹ Diese Geschichte mithilfe von Google zu entziffern, bezeichnet Katja als „[s]chnell und sicher“⁷⁶⁰. Google als eine Suchmaschine kann ihre unsichere Erinnerung ohne komplizierte Verfahren modifizieren, da eine solche Vergangenheitsgeschichte bereits digitalisiert wurde und damit für jede*n leicht abrufbar ist.

Sam und Katja treffen sich zufällig auf dem Bahnhof und fahren beide für eine Ursprungssuche mit dem gleichen Zug nach Polen. Dabei handelt sich laut Katja jedoch nicht um Schicksal, denn Google arrangiert dieses Treffen für die zwei Reisenden mit jüdischem Ursprung. Im Kapitel *Google sei Dank* setzt Katja Petrowskaja Google mit Gott gleich:

[...] Google wacht über uns wie Gott, und wenn wir etwas suchen, dann gibt er uns nur unsere Reime darauf, genauso wie sie einem, hat man im Internet einen Drucker gekauft, noch lange Zeit danach Drucker anbieten, und wenn man einen Schulranzen kauft, kriegt man noch jahrelang die Werbung dazu, von Partnersuche ganz zu schweigen, und wenn man sich selbst googelt, verschwinden irgendwann sogar die Namensvettern, und es bleibt only you, als würde, wenn man sich den Fuß verstaucht hat und hinkt, plötzlich die ganze Stadt hinken, aus Solidarität vielleicht, Millionen von Hinkenden, sie bilden eine Gruppe, beinahe die Mehrheit, wie soll Demokratie funktionieren, wenn man nur das

⁷⁵⁹ Petrowskaja 2017, S. 13.

⁷⁶⁰ Ebd.

kriegt, was man schon gesucht hat, und wenn man das ist, was man sucht, so dass man sich nie allein fühlt oder immer, denn man hat keine Chance, die anderen zu treffen, und so ist das mit der Suche, bei der man auf Gleichgesinnte stößt, Gott googelt unsere Wege, auf dass wir nicht herausfallen aus unseren Fugen [...].⁷⁶¹

Mit dieser Gleichsetzung von Google und Gott wird eine Virtualisierung in ihr reales Leben eingeführt, als ob Katja und Sam in einer virtuellen Welt leben, in der Google ihr Verhalten regiert. Einerseits wird der Glaube an die digitale Suchmaschine sarkastisch kritisiert, da die Benutzenden digital manipuliert werden: Was man einmal online gesucht hat, steht in digitalen Datenbanken, sodass ähnliche, weitere Informationen seitdem stets angezeigt werden. Diese Kritik tritt beim kommodifizierten Gedächtnis häufig in Erscheinung, dass die Erinnernden keine Vertreter*innen ihres eigenen Erinnerungsprozesses werden können. Die Onlineangebote übernehmen ihre Subjektivität, sodass Katjas Frage lautet: „wie soll Demokratie funktionieren“?⁷⁶² Die gedächtnisbildende Macht der Medien für das Individuum erreicht damit in der digitalen Medienwelt ihren Höhenpunkt, sodass eine digitale Heteronomie für die Erinnerung virtualisiert wird. Die digitale Suchmaschine kann wie im Text beschrieben gleichzeitig eine kollektive Gruppenbildung ermöglichen. Menschen, die wie bei der Holocausterinnerung an das gleiche kulturelle Gedächtnis erinnert werden, werden digital zusammengeführt und können daher eine Erinnerungsgemeinschaft konstituieren. Andererseits führt eine solche digitale Lenkung unmittelbar zu einer virtualisierten Welt, in der Google als Gott die digitalen Schicksale arrangiert. Die Wirkkraft der Medien, die, wie Sybille Krämer erklärt, „die Modalitäten unseres Denkens, Wahrnehmens, Erfahrens, Erinnerns und Kommunizierens prägt“⁷⁶³, evolviert in digitalen Medien so, dass Wirklichkeitsverständnis und Realitätsvorstellung neu definiert werden können.⁷⁶⁴ Mit der Virtualisierung wird das Verhältnis von Fiktion und Realität noch dynamischer und flüssiger. Wie Google ihr reales Leben virtualisiert oder als virtuelle Welt parallelisiert, wird weiter im Text geschildert, wenn Katja Petrowskaja im Internet nach ihrer Familiengeschichte und ihren Familienmitgliedern sucht:

⁷⁶¹ Ebd., S. 12.

⁷⁶² Ebd.

⁷⁶³ Krämer 2000, S. 13.

⁷⁶⁴ Wie das Wirklichkeitsverständnis in der digitalisierten Medienwelt sich ändert, siehe Krämer 2000 sowie die Aufsätze von Wolfgang Welsch und Martin Seel im gleichen Band.

Der Suchbefehl markierte das Wort taub gelb, als wüsste Google, dass Gelb die Farbe des Judentums ist, so wie ich wusste, dass Google alles Gesuchte leuchtend gelb markiert. Jede Geschichte mit dem gelben Taub wurde zu einem Baustein meiner Vergangenheit, meines Internet-Judentums.⁷⁶⁵

Google selektiert bereits die relevanten Informationen für sie mit gelber Markierung. Da der ‚gelbe Stern‘ in der Zeit des Zweiten Weltkriegs ein erzwungenes Kennzeichen für die Juden war, wird Gelb an dieser Stelle als Farbe des Judentums beschrieben und unmittelbar mit einer Kriegserinnerung verbunden. Die Google-Selektion konstituiert ihr Internet-Judentum sowie ihre jüdische Identität in diesem Sinne; die Verwicklung der realen und digitalen Welt spiegelt sich im Virtuellen wider.

Obwohl die automatischen Selektionen und die weiteren Inhaltsempfehlungen das subjektive Erinnern hemmen und die Suchmaschine daher oft kritisiert wird, können die Speicherkapazität und die leichte Zugänglichkeit der digitalen Medien nicht übersehen werden. Mit Google hat Katja Petrowskaja sogar eine weit entfernte Verwandte namens Mira Kimmelman, eine Nichte von Hela Krzewina-Hammer, gefunden. Hela ist Zygmunt Krzewins Frau, der der Sohn des Urgroßvaters Ozjel Krzewin aus dessen erster Ehe ist. Miras Name steht im *Death Records* von Hela und Zygmunt; danach googelt Katja direkt diesen Namen. Sie erfährt nicht nur aus Google davon, dass Mira „eine Holocaust-Überlebende, weit über Tennessee hinaus bekannt“⁷⁶⁶ ist, sondern hat sie auch in einem Interview mit Mira auf *oakridge.com* gefunden. Ein Buch Mira Kimmelmans – *Life Beyond the Holocaust* – bestellt Katja bei Amazon: „4–6 Wochen Lieferzeit und bitte antworten Sie nicht auf diese E-Mail, diese Nachricht wurde maschinell erstellt“.⁷⁶⁷ Ihr Onlinesuchprozess und die intermediale Reproduktion der automatischen Bestätigungsmail stellen unverzüglich eine Verbindung zu den Erfahrungen der Rezipierenden her. Während *oakridge.com* eine ungültige Webseite ist, können Lesende Mira Kimmelmans Buch jedoch bei Amazon finden und bestellen. Das autobiografische Werk *Vielleicht Esther* verkörpert wie bereits analysiert einen dokufiktionalen Darstellungsmodus, der die Oszillation zwischen Fakten und Fiktion in den Vordergrund rückt. Die intermedialen Einzelreferenzen und die Reproduktion der Amazon-E-Mail an dieser Stelle verstärken gerade diese Darstellungsweise und lassen die Grenze zwischen Realität und Fiktion auf

⁷⁶⁵ Petrowskaja 2017, S. 51–52.

⁷⁶⁶ Ebd., S. 119.

⁷⁶⁷ Ebd., S. 121.

mehreren Ebenen verwischen und lösen diese auf. Dabei wird auf textweltlicher Ebene die in fiktiver Welt konstituierte Realität durch die virtuellen Metaphern ins Wanken gebracht; auf leseweltlicher Ebene wird die lebensweltliche Erfahrung wörtlich im Roman gefunden, sodass die reale Realität in die fiktive integriert wird.

Als Katja das *Jewish Genealogy & Family Heritage Center* besucht und die Familienvergangenheit in Warschau verfolgt, beschleunigt die Digitalisierung der Informationen ihren Suchprozess, zugleich hat ein Mitarbeiter zufällig online ein altes Foto von Katjas Familienwohnung in Warschau gekauft: „[I]n letzter Zeit ist Ebay eine gute Quelle, Hunderte neue Fotos, alte Leute verkaufen sie, bevor sie abtreten, oder ihre Kinder“.⁷⁶⁸ Ebay dient als gute Quelle, wo eigene oder familiäre Erinnerungsstücke an Interessierte verkauft werden. Auf diese Weise wird Erinnerung überliefert. Im Internet können sowohl die Verbindung zwischen Erinnerungsgegenständen und Menschen als auch die Beziehungen verschiedener Menschen unkompliziert etabliert werden. Mit Facebook findet eine alte Dame, die im Jahr 1940 die Taubstummenschule in Kiew absolviert hat, ihre Freundin Dina aus derselben Klasse. Diese alte Kameradin erzählt Dina, dass Katjas Mutter gerade nach allen Schüler*innen aus dieser Klasse des Jahres 1940 sucht. Katjas Mutter versucht die Geschichte der Familienkarriere in der Taubstummenschule zusammenzustellen oder, wie es die Erzählerin beurteilt, „die Geschichte der Schule neu [zu] erdicht[en]“.⁷⁶⁹ Nachdem Dina davon erfährt, ruft sie an Silvester 2011 Katjas Mutter an. Dina, 88 Jahre alt, „erinnerte sich an alle, siebzig Jahre nach ihrem Schulabschluss“⁷⁷⁰, sowie an den Tod von Katjas Urgroßvater Ozjel Krzewin. Sie tauscht ihre Erinnerungen mit Katjas Mutter aus und zusammen bilden sie die Vergangenheit des Jahres 1940. „Ein Viertel der Klasse war im Krieg gefallen, und irgendwann hörte man auf, einander zu suchen.“⁷⁷¹ Nach 70 Jahren treten Dina und ihre Kameradin allerdings über Facebook wieder in Kontakt, sodass Dina über Umwege von der Erkundung von Katjas Mutter erfährt. Die Wiederverbindung wird digital vereinfacht. Außerdem fällt bereits der

⁷⁶⁸ Petrowskaja 2017, S. 109.

⁷⁶⁹ Ebd., S. 85.

⁷⁷⁰ Ebd.

⁷⁷¹ Ebd.

Kapiteltitlel *Facebook 1940* auf, wodurch eine Parallelisierung der Klassenkameradenbeziehung und des sozialen Netzwerkes angesprochen wird.

Die drei Kapiteltitlel *Google sei Dank*, *Facebook 1940* sowie *Ebay now* beschreiben explizite Einzelreferenzen auf drei alltägliche digitale Plattformen. Solche Referenzen bilden mit ihrer Deutlichkeit ein wichtiges Intermedialitätssignal, womit sich die Relevanz der digitalen Medienbezugnahme entfaltet und ein Anschluss an den Wahrnehmungshorizont der Lesenden im digitalen Zeitalter ermöglicht wird. Weiter wird mit der Häufung verschiedener intermedialer Einzelreferenzen in diesen drei Kapiteln eine digitale systemreferentielle Dimension evoziert. Mit dieser Dimension wird in diesem dokumentionalen Generationenroman nicht nur die Grenzüberschreitung von Fakten und Fiktion in den Vordergrund gerückt, sondern auch die Mischung des Virtuellen und des Realen – insbesondere durch Katja Petrowskajas Parallelisierungen wie Google und Gott – als Schwerpunkt gesetzt. Digitale Medien mit ihrer leichten Zugänglichkeit und großen Speicherkapazität, die sich besonders auf Erinnerungspraktiken auswirken, können allerdings die Subjektivität des Erinnerns behindern und schließlich eine kommodifizierte Erinnerungskultur sowie die entsprechende Gedächtnisgemeinschaft modellieren.

5.3. Ulrike Draesner: *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (2014)

Ulrike Draesners Roman *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, erschienen im Jahr 2014, schildert auf mehr als 500 Seiten zwei Familiengeschichten, nämlich die Geschichte einer schlesischen Familie mit vier Generationen und einer polnischen mit vier Generationen. Neun Familienmitglieder aus den zwei Familien tauchen in verschiedenen Kapiteln als neun Ich-Erzähler*innen auf. Jede Figur übernimmt ihre eigene Geschichtserzählung. Der Kreuzungspunkt der beiden Familiengeschichten ist die Flucht und Vertreibung in der Zeit des Zweiten Weltkriegs, als die Polen in die deutschen Ostgebiete umgesiedelt werden müssen und die dort ansässigen Deutschen (z. B. in Schlesien) vertrieben werden. Lilly muss mit ihren zwei Kindern Emil und Eustachius aus der schlesischen Familie im Januar 1945 aus Oels ihren Fluchtweg beginnen, als ihr Mann Hannes Grolmann die

„Einberufung zum Volkssturm nach Groß-Wartenberg“ erhält.⁷⁷² In der Erzählgegenwart ist Eustachius Grolmann, fast 83 Jahre alt, bereits ein bekannter Affenforscher. Seine Tochter Simone Grolmann ist Professorin für Verhaltensforschung und hat im Jahr 1996 eine Tochter, Esther, bekommen. Aus der polnischen Familie werden drei Figuren dargestellt. Halka wird im Jahr 1945 mit ihren Eltern nach Breslau ausgesiedelt. Ihr Sohn Boris Niehalt arbeitet anschließend als Psychologe und wird später Simone kennenlernen und für Eustachius als Psychotherapeut arbeiten. Boris' Tochter Jennifer ist Anfang der 1990er Jahre geboren und tritt in Kapitel 7 als Ich-Erzählerin auf. Dieser umfangreiche Roman ist nicht nur durch die verschiedenen Ich-Erzähler*innen sowie die wechselnden Erzählstimmen innerhalb der jeweiligen Kapitel gekennzeichnet, sondern auch durch Draesners poetisches Schreiben etwa durch solche Stellen mit Zeilensprüngen. Sowohl inhaltlich als auch erzählstilistisch zeigt sich die Komplexität des Werkes.

Diese inhaltliche Skizzierung verdeutlicht bereits das Kernmotiv des Werkes, die literarische Thematisierung der Flucht und Vertreibung sowohl der Deutschen als auch der Polen. Wie die Erinnerung an Flucht und Vertreibung von der Zeitzeugengeneration in der jeweiligen Gegenwart aktualisiert wird, ob solche Erfahrungen als Trauma überhaupt erinnerbar sein können und wie *postmemory* sich als eine psychische transgenerationale Überlieferung in der dritten Generation auswirkt, sind Fragen, um die die Erinnerungsdarstellung in diesem Roman kreist. Die Vertreibungsvergangenheiten werden im Text hauptsächlich durch Halkas, Lilys und Eustachius' Stimmen erzählt. In Halkas Kapitel (Kapitel 9) erzählt diese als Ich-Erzählerin die Geschichte, wie sie mit ihren Eltern in das zerstörte Breslau (später Wrocław) umsiedeln muss:

Der finster schaute und behauptete, dass man uns so oder so nach Westen schicken werde, als ‚Repatrianten‘, nach Schlesien, wo wir nie zuhause waren, das in Polen liegen werde, einem deutschen Polen, von Russen bewacht. [...] Allein die Unverschämtheit des Wortes ‚Repatriant‘! Die infame Umkehrung der Wahrheit, dieses gnadenlose Lügen ins Gesicht der Weltöffentlichkeit, dass Stalin damit durchkam: eine Zwangsaussiedlung zu ihrem Gegenteil zu erklären!⁷⁷³

Die Heimatlosigkeit und eine zwanghaft neu definierte Heimat für die polnischen Flüchtlinge im Jahr 1945 werden an dieser Stelle pointiert, wobei Halkas Entrüstung über die Vertreibung und die politischen Lügen auffällt. Mehr als wütend gerät Halka wegen der

⁷⁷² Draesner 2014, S. 303.

⁷⁷³ Ebd., S. 441–442.

Flucht eher in Angst: „Drehten uns an einem viel zu dünnen Strick, die Gesichter geschwollen, die Münder wie zum Schreien geöffnet, verzerrt, ohne Laut. Das war die polnische Westverschiebung. Die polnische Westverschiebung waren wir.“⁷⁷⁴ Dieses Würgegefühl markiert insbesondere derartige traumatische Erlebnisse. Die große Angst und Unruhe verleiten die Familie dazu, unter dem Kopfkissen stets eine Pistole zu verstecken, um sich in der neuen Heimat Wroclaw zu schützen. Dieselbe Angst beeinflusst transgenerational auch Boris, ihren Sohn:

Rollos, Holzläden, zugenagelte Fenster machten mir Angst. [...] Halka hatte im Sommer 1945 für Wochen im ersten Stock eines Breslauer Hauses hinter vernagelten Fenstern gelebt, zwischen Bränden, Leichen, Minen, Soldaten, Flüchtlingen jeder Art, Repatriierten und Deutschen. Mit einer Pistole unterm Kissen. Die mir ebenfalls Angst machte. Sie lag in meinem Schreibtisch.⁷⁷⁵

Die *postmemory*-Struktur, eine passive psychische Traumaüberlieferung, die laut der vorherigen Analyse in gegenwärtigen Generationenromanen eine häufig vorkommende Struktur ist, wirkt ebenso in *Sieben Sprünge*. Diese transgenerationale Weitergabe geschieht zugleich in der schlesischen Grolmann-Familie.

Das familiäre Trauma entstammt dem Tag des 18. Januars 1945, als Lily mit ihren Kindern Emil und Eustachius aussiedeln muss. Wie die Fluchterfahrungen Trauma werden und ob ein solches Trauma im Nachhinein überhaupt erinnerbar ist – im Roman stehen verschiedene Erzählstimmen bzw. Perspektiven in den schlesischen Familien für diese Vertreibungserfahrung zur Verfügung. In Lilys Kapitel (Kapitel 4) versucht diese als Ich-Erzählerin ihre Erinnerung wiederzugeben, allerdings mit zersplitterten Sätzen.

Im Text ist ihre Vergangenheit lückenhaft repräsentiert:

ich
erinnerte mich nicht
an den Tag vor der Flucht
zuhause
dabei musste es ihn gegeben haben
den Tag vor Hankes Befehl, 18. Januar 1945
12.17 Uhr, 12.30 Uhr untergegangen, aus
meinem Gehirn
gelöscht, [...]
[...], der Tag, der dem Befehl vorausging
vergessen, der Tag der Flucht

⁷⁷⁴ Ebd., S. 446.

⁷⁷⁵ Ebd., S. 83.

halbvergessen, [...] ⁷⁷⁶

Dieses „Halbvergessen“ erweist sich weiterhin darin, dass Lilly gelegentlich Details über diesen Tag wie den Inhalt der Mitteilung über das Aussiedeln erzählen kann: „Frauen jeden Alters sowie männliche Jugendliche unter 16 Jahren und Männer über 60 Jahre haben das Stadtgebiet von Oels zu verlassen“⁷⁷⁷. Mehrmals betont sie aber ihr Vergessen „diese[s] unerinnerbaren unschuldigen Tag[es]“⁷⁷⁸. Wie das Unerinnerbare für Lilly psychisch unerträglich wirkt, wird mit Erzählstimmenwechsel verkörpert. Sie möchte sich von dieser Geschichte distanzieren, daher verzichtet sie mit „Lilly-Ich“ sowie später mit „Lilly“ auf ihre Ich-Stimme und wechselt stets dazwischen – „Lilly Ich, die auf der Flucht verloren ging“⁷⁷⁹, „Lilly dachte nicht nach, Lilly raffte, packte, als wäre es eine Urlaubsfahrt, [...]“⁷⁸⁰. Mit Freuds Begriff des Unheimlichen stellt Elisabeth Bronfen für die Exildarstellung in der Literatur Folgendes fest: „Der als ‚Heimat‘ empfundene Ort, und die daran geknüpfte Vorstellung von Identität, wird durch die Aufspaltung in Dazugehörige und Ausgestoßene ‚un-heimlich‘ und führt zu einer Teilung und Verdoppelung des Ichs.“⁷⁸¹ Ein solcher „doppelte[r] oder sogar mehrfache[r] Ich-Entwurf“⁷⁸² gehört zu den Ausdrucksweisen der Exildarstellung.

Die in Lillys Kapitel vorkommende formale und technische Spezifik der Erzählung rückt die traumatische Erinnerung laut Nicole A. Sütterlin in den Vordergrund:

Draesners Roman erzählt das Nicht-Erzählbare, indem er die Grundpfeiler traditionellen Erzählens unterminiert: Erzählposition, Linearität und Kausalchronologie lösen sich auf in einem *stream of non-consciousness* der traumatischen Erinnerung, in dem das Vergangene ebenso unmittelbar wie das Gegenwärtige unerreichbar ist.⁷⁸³

Mit solchen Zeilensprüngen und wechselnden Erzählstimmen wird die Wiedergabe der traumatischen Erlebnisse strukturell angeglichen: Das fragmentarische Unsagbare, die

⁷⁷⁶ Ebd., S. 198, formal nach dem Originaltext.

⁷⁷⁷ Ebd., S. 199.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 203.

⁷⁷⁹ Ebd., S. 201.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 209.

⁷⁸¹ Bronfen, Elisabeth: Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität, in: *Arcadia* 28 (1993), H. 2, S. 167–183, hier S. 171

⁷⁸² Ebd.

⁷⁸³ Sütterlin, Nicole A.: Trauma-Politik: Ulrike Draesners *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* und die Körperliteratur der 1990er Jahre, in: *Gegenwartsliteratur. A German Studies Yearbook* 15 (2016), S. 167–190, hier S. 178.

Deckerinnerung und der Wiederholungszwang in Traumadiskursen werden laut Sütterlin im „Textkörper“⁷⁸⁴ des Romans behandelt.

Während der Flucht geht Emil, Lillys ältester, behinderter Sohn, verloren. In Lillys Erinnerung hat Emil die Vertreibung nicht überlebt, weshalb sie ihrem Mann Hannes danach erklärt: „Drei Tage hatte Emil mit der Lungenentzündung gekämpft. Ich erinnerte mich genau. Zwei Tage schlief ich danach, sagte Stach. Daran erinnerte ich mich nicht.“⁷⁸⁵ Als Hannes allerdings einen Brief von Emil aus der Fluchtzeit bekommt, wird Lillys Erinnerung unzuverlässig. Emils Verlust wird ein Familiengeheimnis sowie -trauma, das für die schlesische Familie unerträglich ist und vor Nachkommen kaum erwähnt wird. So äußert sich Eustachius, Emils Bruder: „Emil war tot. Wir sprachen wenig. Überlebten nur.“⁷⁸⁶ In Eustachius’ (in der Familie auch ‚Stach‘ genannt) Kapitel wird eine alternative Emil-Geschichte entfaltet, die durch den jüngeren Bruder Stach erzählt wird. Emil benötigt wegen seiner Behinderung – „Sein rechter Fuß wuchs, einer verirrtten Wurzel zugleich, zum Unterschenkel zurück. Das Bein war dick, während das Fußgewölbe keine Kraft entwickelte, sich nach vorn zu strecken“⁷⁸⁷ – auf dem Fluchtweg besondere Zuwendung. Die letzte Begegnung von Emil und Stach beginnt mit einer Mandarine, die Emil seinem Bruder gegeben hat. Danach verlässt Emil die Familie in einer SS-Uniform:

„Stächel“, sagte er, „ich schließe mich an. Jetzt nehmen sie mich.“ Seine Stimme klang tief, fast männlich. [...]

Die Mandarine schaukelte auf seiner Hand. Ich fragte nicht, woher sie kam. Die Uniform hatte er sich ja auch organisiert.

[...]

Ich wollte nicht, dass er ging. Ich hatte Vati versprochen, auf ihn aufzupassen. Außerdem war er nachts nützlich. Wenn er das Gepäck bewachte, konnten Mutti und ich schlafen.

„Und Mutti?“

Er streckte die freie Hand aus und legte mir einen Finger auf den Mund. Die Geste war so überraschend zärtlich, dass sie etwas in mir kaputt machte: Kraft und Widerstand. Ich löste mich auf in Staunen, totale 14-jährige Hilflosigkeit.

Dann war er weg. Ich hielt die Mandarine in der Hand, ohne zu wissen, wie sie dorthin gelangt war.⁷⁸⁸

⁷⁸⁴ Ebd., S. 169, Sütterlin stellt in ihrem Beitrag die Erzählspezifik der Körperliteratur dar und betont dabei die entsprechenden Funktionen bei den Trauma-Diskursen, mehr dazu siehe ebd., S. 167–190.

⁷⁸⁵ Draesner 2014, S. 223.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 162.

⁷⁸⁷ Ebd., S. 297.

⁷⁸⁸ Ebd., S. 168–169.

Emils Weggang kann Stach in allen Details erinnert, allerdings hat er niemandem davon erzählt: „Sollte ich Mutter sagen: ‚Er hat mich mit einer Mandarine bestochen, da ließ ich ihn gehen?‘ Sollte ich ihr die Wahrheit sagen: ‚Es ist mir recht, wenn er stirbt.‘ Ich zog mir die Mütze tiefer über die Ohren.“⁷⁸⁹ Später bekommt Lilly Fieber und wird schließlich selbst davon überzeugt, dass Emil an einer Lungenentzündung gestorben ist.

Emils Verlust als Familientrauma ist ein solches Unsagbares geworden, das von Eustachius und Lilly unterschiedlich erzählt wird. Die Geschichte wird gerade nicht an Nachfolgende übermittelt, „weil Vater nie von seinem behinderten Bruder erzählte“.⁷⁹⁰ Erst im Kapitel von Esther, Eustachius’ Enkelin, wird ihr von dem fast 88-jährigen Stach erklärt: „Ich habe meinen Bruder getötet. Damals, im kältesten Winter. Auf der Flucht.“⁷⁹¹ Obwohl Esther diese Geschichte stark bezweifelt, erhält sie keine weiteren Erklärungen von ihrem Großvater. Nur Stachs Schuldgefühl fällt inzwischen auf, das sein Nicht-erzählen-Wollen jahrelang verursacht. Lesende können sich diesem Familiengeheimnis erst mit allen Erzählperspektiven nähern. Dabei wird die Unsicherheit der Erinnerungsbilder von verschiedenen Stimmen pointiert, wenn z. B. Lillys Lungenentzündungsgeschichte eher als Deckerinnerung funktioniert und Stachs Geständnis für Esther möglicherweise als „Erinnerungsverzerrung“⁷⁹² wirkt. Für die Frage, wie Flucht und Vertreibung als Trauma in der Literatur repräsentiert werden können, bietet Ulrike Draesner in diesem Sinne die Strategie eines ‚geteilten Gedächtnisses‘ an, wie die Figur Boris ein fiktives Buch *Shared Memory* publiziert hat. Mit *shared memory* meint Boris „aufgeteilt, unterteilt“⁷⁹³, da jede Person nur brückenhaft, stückartig erinnern kann. Erst ein von verschiedenen Erinnernden geteiltes Gedächtnis kann eine kollektive Gedächtnisbildung für die Leserschaft ermöglichen.

Eine transgenerationelle Traumaüberlieferung in der Grolmann-Familie liegt in der Angst vor Schnee. Lilly und Eustachius haben in der Vertreibungserinnerung den Schnee und die strenge Kälte auf dem Fluchtweg markiert. Simone als dritte Generation hat ebendiese Angst geerbt: „Und nun, wie erbärmlich, fürchtete ich mich vor Schnee. Nun, wie

⁷⁸⁹ Ebd., S. 171.

⁷⁹⁰ Ebd., S. 15.

⁷⁹¹ Ebd., S. 501.

⁷⁹² Ebd., S. 505.

⁷⁹³ Ebd., S. 80.

erbärmlich, träumte ich die Alpträume eines anderen. Ein Stück kopiertes Leben im eigenen.“⁷⁹⁴ Später hört Simone im Radio ein Interview mit Boris Niehalt über sein neues Buch sowie über die ‚Kriegskinder‘⁷⁹⁵. Dabei wird nochmals akzentuiert, wie „Hitlers Kinder, die 1945, [...] im wörtlichen Sinne verzogen gewesen [seien]: an ihrer Psyche habe man gezogen. Ihnen den Rahmen verzogen, die Menschlichkeit“ und „Spuren auch in den Psychen ihrer Söhne, Töchter und Enkel hinterlassen“, nämlich die „Sorgenbereitschaft und Klagelaunigkeit der Deutschen“ und „die rasche Angst“.⁷⁹⁶ Die Traumadiskurse der deutschen Kriegskinder und ihrer Nachkommen lassen sich auf diese Weise entfalten. Das psychische Erbe wird auch in anderen Beispielen diskutiert: in *Ein unsichtbares Land* z. B. wird die Emotionalisierung der Mitläufergeschichte in den privaten Erinnerungsdiskursen akzentuiert, wobei *Sieben Sprünge* den Schwerpunkt auf solche generationsübergreifenden Traumatisierungen der Deutschen legt, wie sie in neuerer Forschung über Kriegskindertraumata diskutiert werden.⁷⁹⁷

Das im Text konkretisierte *postmemory* in beiden Familien expliziert Boris in seiner Begegnung mit Simone fachlich; die zwei aus der dritten Generation führen eine Debatte zu dieser psychischen Überlieferung.

Ich erzähle Simone von den amerikanischen Forschungen zu ‚postmemory‘ und ‚co-witnessing‘, zur Übernahme von Erinnerung und Gefühlen für jene, die nicht mehr fühlen konnten, führte Eva Hoffmans Begriff der ‚broken refrains‘ an, der sehr genau den zerscherbten Sirenen gesang der emotionalen Wiederkehr traumatisierender Erlebnisse bei Töchtern, Söhnen und Enkeln fasse. Die Betroffenen selbst können [...] sprechen, was Lisa Appignanesi [...] dazu veranlasst habe, angesichts dieser Prozesse von ‚transgenerational haunting‘ zu sprechen, von ‚memories cascading through lives‘.⁷⁹⁸

Obwohl Simone als Naturwissenschaftlerin solche Weitergabe als „metaphorisch-suggestiv“⁷⁹⁹ betrachtet, stellt ihr Boris eigene psychologische Arbeit dar und bestimmt die *postmemory*-Struktur. Die beiden als dritte Generation oder, wie im Text definiert, als Nachfolgende der Kriegskinder werden unvermeidlich von der Traumaerinnerung

⁷⁹⁴ Ebd., S. 19.

⁷⁹⁵ Boris' Forschung zum Kriegskind, das zwischen 1927 und 1940 geboren ist und intergenerationell von den Zeitzeugen-Eltern beeinflusst wird, wird im Text vielfach erwähnt, vor allem in der Bezugnahme auf eine Radiosendung wird sie dargestellt, siehe ebd., S. 14.

⁷⁹⁶ Ebd., S. 22.

⁷⁹⁷ Vgl. Sütterlin 2016, S. 170–171.

⁷⁹⁸ Draesner 2014, S. 130.

⁷⁹⁹ Ebd.

beeinflusst.⁸⁰⁰ Zudem ist beachtenswert, dass Ulrike Draesner als *poeta doctus* mit der Berufseinstellung der Figuren in *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* eine Reihe wissenschaftlicher Gedächtnisforschungsreflexionen darstellt, z. B. die Anführung der relevantesten transgenerationellen Gedächtnisbegriffe an dieser Stelle. Wie erwähnt wird in diesem Werk die Thematisierung von Flucht und Vertreibung sowohl der Deutschen als auch der Polen zustande gebracht. Dabei inszeniert Draesner keine reine Täter- oder Opfergeschichte, sondern schildert das geteilte Gedächtnis mit kollektiver Identität für die Fluchtvergangenheit während der Weltkriegszeit. Das Treffen der beiden Familien, insbesondere das Treffen von Boris und Simone, spitzt diese Kollektivität zu. Das darin repräsentierte kommunikative Gedächtnis tritt durch vielstimmige Darstellungen und verschiedene Identitäten in eine kulturelle Dimension ein.

In einer Zeitspanne von mehr als vier Generationen kommen in der Textdarstellung zugleich viele verschiedene Medienbezüge vor. Die intermedialen Bezüge auf Foto, Radio, Film, Fernsehen sowie digitale Medien in unterschiedlichen Formen spielen eine bedeutsame Rolle für die Charakterisierung der Figuren sowie für die Gedächtnisbildung. Die Bezugnahmen werden im Text durch einen hohen Grad an Intensität und Quantität repräsentiert, eine Häufung von expliziten System- und Einzelreferenzerwähnungen bietet eine Markierung solcher Bezüge und eine Leselenkung an. So wird z. B. an zahlreichen Stellen im Text eine digitalmedial integrierte Lebenswelt präsentiert. Dabei liefern die expliziten Erwähnungen eine solche Horizontgestaltung – „Andere schauten YouTube, um sich zu entspannen“⁸⁰¹, „Esther lehnte an der Anrichte und bediente ihr Handy. Ihre Finger bewegten sich mit Affentempo“⁸⁰², „Googles neue Feiertage der Welt“⁸⁰³, „[...] später tauchte ich als Mitglied von sechs Partneragenturen aus der Parallelwelt der digitalen Liebe wieder auf“⁸⁰⁴, „[...] schaltete mein Handy an, googelte einen Weg“.⁸⁰⁵ Digitale Angebote wie YouTube, Google, Online-Date sowie die Nutzung des Smartphones sind durch eine Reihe intermedialer Markierungen verstärkend repräsentativ, in diesem

⁸⁰⁰ Mehr zur Thematik *postmemory* im Text siehe auch S. 147–151, wo Boris diese als zwanghafte Weitergabe von den Eltern an die Kinder näher beobachtet und Simone erklärt.

⁸⁰¹ Ebd.

⁸⁰² Ebd., S. 38.

⁸⁰³ Ebd., S. 73.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 99.

⁸⁰⁵ Ebd., S. 251.

Maße ist der digitale Mediengebrauch in der alltäglichen Welt der dritten und vierten Generation integriert.

Gleichermaßen wird das Radiointerview von Boris dergestalt gekennzeichnet; Simonés Zuhören wird stets mit Systemerwähnungen begonnen: „vier friedliche Radiostimmen“⁸⁰⁶, „Das Seifenradio glänzte schwarz“⁸⁰⁷, „Der Abspann der Radiosendung lief, ich drückte auf Aus, das Leuchten der Senderkennung, grün wie die Grüffelowarze, erlosch.“⁸⁰⁸ Nach den expliziten Erwähnungen des Mediums Radio sowie der simulierten Beschreibung der technischen Spezifik beim Ausschalten folgt immer das Wort „Seelegefühlde“⁸⁰⁹ aus der Radiosendung, das die Symptome der Kriegskinder erfasst: „[S]eelische Landschaften stempelten sich von einer Generation in die nächste hinüber.“⁸¹⁰ Dabei werden Simonés passive Annahme als *postmemory* und ihre Unwilligkeit besonders an solchen Stellen in den Vordergrund gerückt. Die intermedialen Systemerwähnungen wirken sich als Rezeptionslenkung und Aufmerksamkeitserwecken aus.

Außer der Textebene fällt die Webseite www.der-siebte-sprung.de ins Auge, da am Ende des Werkes die Webseite und zugleich der QR-Code zu Verfügung stehen, um Lesende auf diese Internetseite zu leiten. Diese Webseite gehört einerseits zur Welt außerhalb des Textes, andererseits aber zum gesamten Werk. Auf der Webseite heißt es dazu:

Der Roman heißt ‚Sieben Sprünge vom Rand der Welt‘, obwohl nur sechs Vertriebene ihre Geschichte erzählen. Jeder von ihnen ist vom Rand seiner Welt gesprungen. Auf www.der-siebte-sprung.de springt der Roman selbst – in ein anderes Medium. Sein Resonanzraum verlängert sich ins Netz.⁸¹¹

In diesem Sinne gehört dieser siebte Sprung zu den Sprüngen des Werkes. Zusammen mit dem Buch bildet die Webseite das gesamte Werk. Im Folgenden werden vor allem die unterschiedlichen intermedialen Bezugnahmen im Text anhand der Erinnerungsthematik näher beobachtet. Anschließend wird analysiert, wie und auf welche Weise die Webseite als Teil des Werkes für die Thematisierung von Flucht und Vertreibung funktioniert.

⁸⁰⁶ Ebd., S. 14.

⁸⁰⁷ Ebd., S. 16.

⁸⁰⁸ Ebd., S. 18.

⁸⁰⁹ Ebd., S. 14, 16 und 18.

⁸¹⁰ Ebd., S. 14.

⁸¹¹ Siehe: <https://der-siebte-sprung.de/selbst-erzaehlen/index.html> [letzter Zugriff am 13.09.2021].

5.3.1. Medien als Generationenmarker: Akkumulation verschiedener intermedialer Bezüge im jeweiligen Zeitalter

Hannes und Lilly besitzen als erste Generation der Grolmann-Familie beide ein eigenes Kapitel, um die eigene Vergangenheit zu teilen. Als Generation, die beide Weltkriege erlebt hat, waren in ihrer Zeit nur geringe Medienangebote vorhanden. Daher treten in ihren Erinnerungen nur punktuelle Bezüge auf Fotos, Radio sowie Telegramme auf, wie in Hannes' Erinnerungsdarstellung des Januars 1945: „Das Radio stand auf Drahtfunk“⁸¹², „Lilly hatte ihm noch telegraphiert, dass sie aufgebrochen waren.“⁸¹³ Dazwischen stehen nur wenige ausdrückliche Systemerwähnungen von Radio und Telegramm im gesamten Hannes-Kapitel. Auch bei Lillys Erzählung der Fluchterfahrung stehen nur kurze Bezüge zur Verfügung. In ihrer fast unbeschreiblichen Erinnerung werden streckenweise genaue Details über den Tag des 18. Januar und dessen Vortag wiedergegeben:

Meldungen

über erste Trecks waren im Herbst im Radio zu hören gewesen, die Blätter im Schlosspark hatten rotgelb geblüht [...]

[...], einmal eine Explosion aus dem Lager der Mühle unter am Bach

während ich

im Garten stand, die Atemfahne

vorm Mund, als atmete ich nur aus, nie mehr ein, es roch nach Schnee an der Mauer, hier war das letzte Foto von Hannes und mir gemacht worden, halt, nicht so denken: das jüngste

Foto, hier bei den Tonnen

zur Silbernen Hochzeit im April, Lilly, 50 Jahre alt, wenn sie atmete, roch sie den Hund, den sie nicht gewollte hatte, [...] und sie roch die Erde, roch, was Angst macht und tröstet

und holte tief Luft

von selbst, wie von Geisterhand

Geisterhim

zurückgeblasen

in einen Tunnel voller Erinnerung und Nichterinnerung, Lilly von früher unter der Oelser Mittags-
sonne

[...]

war der Befehl ‚...zu verlassen‘ an allen Plätzten der Stadt gegangen, in allen Köpfen: rot und schwarz.⁸¹⁴

Außer des kurzen ‚Redens über‘ auf *histoire*-Ebene wie beim Medium Radio wird an dieser Stelle noch ein Foto von Lilly und Hannes erwähnt, das selbst nicht reproduziert,

⁸¹² Draesner 2014, S. 339.

⁸¹³ Ebd., S. 342.

⁸¹⁴ Ebd., S. 205–207.

sondern lediglich inhaltlich dargestellt wird. Von der Benennung des „letzte[n]“ Fotos zu dem „jüngste[n]“ geschieht gleichzeitig ein Wechsel der Erzählposition, womit Lilly sich von der alltäglichen schönen Erinnerung distanziert; schnell folgt die alpträumhafte Erinnerung an den Aussiedelungsbefehl. Die Verwicklung der mit einem Foto markierten privaten Erinnerung und der kollektiven Fluchterinnerung wird so geschildert. Das Leid von der und um die Nichterinnerung wird durch dieses Erinnerungsfoto an die Silberhochzeit in den Vordergrund gerückt.

Obwohl in der Erinnerungsdarstellung Lillys und Hannes' wenig direkte Bezugnahme auf verschiedene Medien vorkommt, lässt sich ein mit Bildlichkeit eng verbundenes Erinnern bei den beiden zeigen. Wenn Hannes wegen Emils Brief dessen Tod bezweifelt und Lilly mehrmals nach den Fluchtdetails fragt, besteht Lilly darauf, dass ihre Erinnerung fehlerfrei ist, und erinnert sich an die Einzelheiten des Ereignisses: „Ich sagte es, wie Lilly es immer sagte. Lilly sagte es. Erst fort, dann tot. Emil, unser Jingla.“⁸¹⁵ Weiterhin versucht sie, den Vorgang von Emils Tod darzustellen:

Die Bilder passten nicht zusammen. Das wusste ich noch: Lilly hatte auf der dünnen Matratze in der Aula einer Sondershausener Schule gesessen, das verschwitzte Laken halb überm Schoß. Kranke links, Kranke rechts. Eustachius, vor ihr hockend, sah ihr ins Gesicht, die Lippen trotzig aufgeworfen, die Augen ängstlich. Fünf Tage Fieber, sie erinnerte sich an nichts, Emil fort, verschwunden, sein Körper weg, seine Sachen noch da, das hieß, dass er gestorben war. [...]

[...] Ihr letztes Bild von zuhause war nicht, was sie sich hätte merken, was mitnehmen wollen, durch alle letzten

Bilder ragte der Balken, der sie ausstrich, bei Emil war es am schlimmsten, hier gab es nichts als Balken, hier wurde alles dunkel, eben das sah sie nun überklar, und das Schwarz, tief und gefräßig, überstrich immer von neuem jeden Zug seines ihr zu lächelnden, seines sie rufenden Gesichts.⁸¹⁶

Die Vergangenheitsszene bezeichnet die Erzählerin, hier Lilly in der dritten Person, stets als Bilder. Der Inhalt dieser Szene wird wie bei der Bilddarstellung detailliert und räumlich orientierend wiedergegeben, z. B. „Kranke links, Kranke rechts“, Eustachius vorne. Sie erinnert ihre Fluchtvergangenheit einerseits mit bildlichen Segmenten, zweifelt andererseits aber, ob solche Bilder nur geträumt werden. In Hannes' Kapitel bezeichnet dieser in seiner Vergegenwärtigungserzählung die Kriegserinnerung ebenfalls als Bilder: „die

⁸¹⁵ Ebd., S. 225.

⁸¹⁶ Ebd., S. 225–226.

Bilder sprangen in meinem Kopf auf, Gefechte, Einsätze, Befehle [...]“⁸¹⁷, „[...]“, dass erneut Bilder aus dem ersten Krieg ihn besuchten. Heimsuchten.“⁸¹⁸ Beide Familienmitglieder der ersten Generation wählen für ihre Vergangenheitserzählung Bilder als Gedächtnismetapher.

Die Wirkkraft der Medien, die laut Sybille Krämer Denkweisen, Wahrnehmungshorizonte sowie Erinnerungsweisen gestalten kann, lässt sich mit der Erinnerungsbildung bei Lilly und Hannes verdeutlichen. Die Rolle der Bilder bzw. Bildlichkeit für das Gedächtnis ist mit der Bildmetapher des Gedächtnisses seit der Antike vielfach belegt. Dass Lilly und Hannes sich mit Bildern erinnern, führt unmittelbar zur Verknüpfung von Bild und Unbewusstem. In Anlehnung an Charles Lambs Forschung erklärt Aleida Assmann dabei:

Bilder passen sich anders als Texte der Landschaft des Unbewußten an; es gibt eine flüssige Grenze zwischen Bild und Traum, wobei das Bild zur Vision gesteigert und mit einem Eigenleben ausgestattet wird. Mit Überschreitung dieser Grenze verändert sich der Status des Bildes; vom Objekt der Betrachtung verwandelt es sich in ein Subjekt der Heimsuchung.⁸¹⁹

Die Traumaerinnerung an Emils Tod, die Lilly von einem Traum nicht unterscheiden kann, wie auch die Kriegserinnerung, die Hannes anschließend heimsucht, wirken sich bildhaft aus und können derart auf die Verbindung von Bild und Unbewusstem rekurren, dass die Nichterinnerung erst auf diese Weise erfolgsversprechend vergegenwärtigt werden kann.

Anders als der ersten Generation sind den späteren drei Generationen in der Erzählgegenwart nach den 2000er Jahren reichhaltige Medienangebote verfügbar. Deshalb tauchen vielfältige Systemreferenzen auf Radio, Telefon, Fernsehen, Film sowie digitale Medien in der lebensweltlichen Dimension der Figuren auf. Insbesondere fällt der Mediengebrauch von Eustachius als zweiter Generation sowie von Esther und Jennifer als vierter Generation innerhalb der beiden Familien auf. Eustachius, das Kriegskind in der Grolmann-Familie, geboren im Jahr 1930, hat eine ausgeprägte Vorliebe für das Fernsehen. Mehrmals betont er: „Familie ist Fernsehen.“⁸²⁰ Die Simultanität des Fernsehens – „

⁸¹⁷ Ebd., S. 315.

⁸¹⁸ Ebd., S. 329.

⁸¹⁹ Assmann 2010, S. 228.

⁸²⁰ Draesner 2014, S. 38 sowie 39.

Jeder Einzelne ein Bildschirm, aber alle an denselben Sender oder Server geschlossen“⁸²¹ – betrachtet er als Merkmal und Wert des Mediums im Vergleich zu anderen Medien; Fernsehen spielt auf diese Weise eine bedeutende Rolle für die kommunikative Gedächtnisdimension. Nach jahrelanger Primatenforschung, die Stachs Ablehnung der Fluchtvergangenheit entspricht,⁸²² baut er in seinem Haus illegalerweise einen Dschungel für die zwei Affen Vlek und Monty und gerät so in 430.000 Euro Schulden. Nachdem dieser Dschungel von der Polizei entdeckt worden ist und die dabei fotografierten Bilder kurz darauf online verbreitet sind, ist Stach selbst im Fernsehen zu finden – er wird von einer Fernsehshow eingeladen.

Diese Show wird aus Esthers und Jennifers Perspektive reproduziert und kommentiert. Stachs erstes Interview, das Esther gemeinsam mit ihrem Freundeskreis anschaut und danach ihrer Mutter wiedergibt, die die Show verpasst hat, findet am „Samstagabend zur Primetime“⁸²³ statt. Esthers Reproduktion des Showinhalts zeigt dabei, wie Stachs Dschungel und seine Affen im Fernsehen ein positives Image transportieren. Er stellt zugleich seine Idee dar:

„Das wird Opolis These vom Affenjungbrunnen wahnsinnigen Auftrieb geben. ‚Affen für Alte‘ hieß die Show. Das ist seine Idee!“

[...] Junge Affen als Unterhalter alter Menschen; ältere Menschen als ehrenamtliche Pfleger armer, von Menschen missbrauchter oder aus ihrem Lebensraum vertriebener Affen. Da hätten, sagte Esther, die ersten erneut gelacht. Die seien dann zum Schweigen gebracht worden, sagte sie. Durch Stach! [...] Zum Wohl der Menschen und Affen.⁸²⁴

Der Showinhalt als medienunspezifisches Element des Fernsehens wird durch die Figur Esther mehrmals teilreproduziert; Intermedialitätssignale der medienspezifischen Wortwahl wie Moderator, Publikum und Show fungieren als Grenzüberschreitungsanweisungen für Lesende. Die Idee ‚Affen für Alte‘ schließt wieder an das Vergangenheitstrauma Stachs an: Dass er die von Menschen gezwungenen Fluchtaffen retten möchte und umgekehrt von solchen Affen sich selbst retten lassen möchte, kann schließlich mit seinem

⁸²¹ Ebd., S. 39.

⁸²² So laut Lilly: „Eustachius hatte keine Zeit. Er schwärmte, er lebe in der Gegenwart, sie fand vor Affenkäfigen statt“, siehe ebd., S. 426. Mit seiner Forschung möchte er die Wurzel und den Grund für Gewalt finden und hat er „an Affen und Menschen die chemische Unfreiheit“ (S. 36) gefunden, obwohl für Lilly solche Forschungen zu Stachs Gegenwart gehören, stehen sie in enger Verbindung mit seinen Kriegs- und Fluchterlebnissen.

⁸²³ Ebd., S. 269.

⁸²⁴ Ebd., S. 271–272.

Schuldgefühl wegen Emils Tod und seines Vertreibungstraumas in Verbindung gebracht werden. Seine Rede über Schuld und Verantwortung wird allerdings durch das Publikum ignoriert, da eine Fernsehshow wie diese auf größte Aufmerksamkeit abzielt und sich möglichst unterhaltsam präsentieren möchte.

Die öffentliche Reaktion darauf ist schnell überall online. Die beiden Affen sind berühmte „Medienaffen“ geworden und bekommen schon „mehr Googlehits als der Zootiger, der jüngst seinen Pfleger totbiss“; als die Enkelin von Stach erhält auch Esther „169 Glückwünsche und Wow-was-für-ein-Großvater-Nachrichten sowie fünf [...] Anfragen von Freunden und Freunden von Freunden, ob sie ein Praktikum machen könnten bei ihrem Opa.“⁸²⁵ Die Verbreitungskompetenz des Fernsehens als Massenmedium wird von der digitalen Zugänglichkeit und dem digitalen Kommunikationsvermögen vor allem im Kreis der jüngeren Generation abgelöst. Wie die digitalen Medien andere Medien wie das Fernsehen und den menschlichen Wahrnehmungshorizont beeinflussen, wird explizit geschildert.

Stachs Erfolg führt später zu weiteren TV-Shows, diesmal am Sonntagmorgen. Jennifer, Boris' Tochter, beklagt sich über dessen zeitlichen Aufwand bei der Therapie für Eustachius Grolmann und fürchtet sogar einen Überraschungsauftritt von Boris in dieser Show. Deshalb hat sie das Fernsehprogramm von Beginn an mitverfolgt. Die Kommentare Jennifers und ihrer Freundin Natasha, der detaillierte Ablauf der Show sowie Inhalt und Rede des Moderators Kanne und Stachs werden von ihrer Erzählposition aus dargestellt – wie bei Esthers Wiedergabe aber mit mehreren Reproduktionen der medienunspezifischen und medial deckungsgleichen Elemente des Fernsehens. Die 430.000 Euro Schulden Stachs resultieren nicht nur aus den zwei Bonobos, sondern auch aus einer Gehirnoperation, bei der „Plastikfolien voller Elektroden“ für „Selbstbeobachtung“ in seinen Kopf hineingelegt werden.⁸²⁶ Bei dieser Show am Sonntagmorgen möchte Stach dieses Operationsloch zeigen:

Kanne machte ein Zeichen für Ruhe. [...] ‚Herr Professor, sie haben eine Überraschung angekündigt. Bitte schön!‘

Die Kamera zoomte auf Grolmanns Gesicht. Grolmann blickte zu den Bonobos, blickte in die Linse und zog sich die Mütze vom Kopf.

⁸²⁵ Ebd., S. 270.

⁸²⁶ Ebd., S. 239–240.

Aus der Mitte seines Schädels erhob sich eine schmale, sechs Zentimeter lang, zweieinhalb Zentimeter hohe Metallkiste. [...]

Er hatte einen Anschluss. Er war gelocht.

Meine beste Freundin sagte: ‚Wow.‘

Ich sagte: ‚Eklig.‘

Nur Kanne sagte nichts. Kanne wackelte. [...] Als die Kamera zoomte, sah man, dass der größere der beiden Affen unter dem Moderatorensessel lag.⁸²⁷

Nicht nur die sprachlichen Interviewaussagen des Moderators werden wortwörtlich reproduziert. Mit dem medienspezifischen Wort ‚Zoom‘ wird auch die Szene näher bzw. textuell auf Grolmann und die Affen konzentriert beschrieben. Die spezifische Technik für die Atmosphärenbildung im Programm wird hier durch den Text simuliert, was unmittelbar Leseinteresse und -aufmerksamkeit erweckt.

Nachdem Jennifer die TV-Produktion von ihrer Recherche über Stachs Vergangenheit in Kenntnis gesetzt hat, fährt die Show einen Tag später fort. Daher fragt der Moderator Kanne nach Emil:

‚Sie sind ein Kriegskind, ein Nazikind, sie hatten einen älteren Bruder, wir haben ein wenig recherchiert, wie Sie sehen‘, sagt Kanne so freundlich, dass man den Angriff erst Sekunden später bemerkte.

‚Es ist nicht lange her, da machte man hier in Deutschland die schlimmsten Menschenversuche. Ohne Grenzen. Ihr älterer Bruder war behindert. Überlebte er die Nazizeit?‘

Die Kamera fuhr näher an Grolmann heran.⁸²⁸

Da Stach die Frage nicht beantworten möchte, wiederholt Kanne die Frage verstärkend: ‚Ihr Bruder überlebte die Nazizeit also nicht?‘⁸²⁹ Nach einer kurzen Pause folgt ein Kamera-Zoom auf Stachs Hände: ‚Sie griffen umeinander, rieben sich.‘⁸³⁰ Offenkundig kann Stach als ein TV-Laie seine Präsentation im Fernsehen in diesem Moment nicht mehr kontrollieren. Das Zoom auf seine Hände rückt eine ‚unwillkürliche Darstellung‘⁸³¹ in den Vordergrund, indem die Authentizität der Interviewreaktion belegt wird. Die Pause des Moderators zusammen mit der vorrückenden Kamera ergibt einen deutlichen Showeffekt. Am Ende des Interviews lehnt Stach sogar den Händedruck des Moderators ab:

⁸²⁷ Ebd., S. 410.

⁸²⁸ Ebd., S. 413.

⁸²⁹ Ebd., S. 414.

⁸³⁰ Ebd.

⁸³¹ Eggo Müller unterscheidet in seiner Forschung zu Beziehungsshows drei Modi der Darstellung, nämlich szenische Selbstdarstellung, transfigurative Darstellung und unwillkürliche Darstellung. Die unwillkürliche Darstellung von Laien könne im Vergleich zu Showmastern gewissermaßen eine authentische Selbstdarstellung anzeigen. Vgl. Müller, Ego (1999): Paarungsspiele. Beziehungsshows in der Wirklichkeit des neuen Fernsehens. Berlin, S. 88–90.

„Grolmann bewegte sich nicht. Er wirkte trotzig jetzt, im Unrecht.“⁸³² Seine unwillkürliche Reaktion auf die auf Emil bezogene Frage weist unmittelbar auf sein Nicht-Erinnern-Wollen des Fluchtraumas sowie sein Schuldgefühl. Wie die beiden Affen als Medienaffen definiert werden, wird Grolmanns Auftreten durch Jennifer als „Exzentrik“⁸³³ beschrieben – auch der Moderator artikuliert dies: „Herr Professor: Sie haben sich erfolgreich zum Affen gemacht.“⁸³⁴ Er ist in diesem Sinne ebenfalls ein Medienaffe geworden.

Die Medienspezifika einer TV-Show wie Authentizitätsstrategie und Atmosphärenbildung, die im Endeffekt aufmerksamkeitszielend fungieren, werden durch die zahlreichen Reproduktionen des fiktiven Interviews im Text realisiert. Daher erzielen solche Stellen eine erhöhte Konzentration der Lesenden und wirken als Ausrufezeichen. Stachs enge Verbindung mit Affen und die dadurch angedeutete Flucht vor der eigenen Vergangenheit werden mithilfe der intermedialen Bezugnahme auf das Fernsehprogramm zugespitzt.

Jennifers Verrat macht es deutlich, dass sie auf die enge Verbindung zwischen ihrem Vater Boris und der Grolmann-Familie eifersüchtig ist. Seit ihrer Kindheit liegt ein „Seelenband“ als „eine grausame Macht“ zwischen Boris und ihr; allerdings bringen die Scheidung ihrer Eltern und der Auszug des Vaters für Jennifer eine unerträgliche Vergangenheit hervor: „Es war das erste Mal, dass mir ein Vater einfach entschwand, zugleich das letzte Mal, [...] [i]ch war jung und was ich erlebte, tat verwirrend weh.“⁸³⁵ Die Vergewärtigung von Jennifers Familiengedächtnis wird nicht nur mit der Fernsehshow am Wochenende geleistet, sondern auch mit dem Computerspiel *The Last of Us*, einem Survivalspiel aus dem Jahr 2013. Das Spiel stellt eine Geschichte von zwei Hauptfiguren Joel und Ellie in einer postapokalyptischen Welt voller durch einen mutierten Pilz infizierter Menschen dar.⁸³⁶ Zwischen der Wiedergabe des Fernsehprogramms und Jennifers Familienerinnerungen inszeniert die Erzählerin mehrmals ihren Spielprozess. Die

⁸³² Draesner 2014, S. 414.

⁸³³ Ebd.

⁸³⁴ Ebd., S. 412.

⁸³⁵ Ebd., S. 404–406.

⁸³⁶ In dem Spiel wird eine Dritte-Person-Spielperspektive angeboten; beim *Multiplayer*-Modus wird noch die Handlung von zwei Gruppen, *Fireflies* und *The Hunter*, ergänzt.

Lesenden erfahren schnell von der Geschichte des Spieles durch Teilreproduktionen des Spielinhalts:

[G]leich anfangs [starb] Joels Tochter [...], jedes Mal. Er fand Ersatz, Ellie, eine 14-Jährige, die die Welt vor der Apokalypse nicht kannte, und der Horror wurde gesoftet durch Santaolallas Musik und Gesundheitspakete, die die Figuren sich aus Fundstücken basteln.⁸³⁷

Die Thematik der Vaterliebe in Verbindung mit den beiden Überlebenden lässt das Computerspiel wie einen medialen Anlass funktionieren, da direkt im Anschluss Jennifers Kindheitserinnerung an ihren Vater erzählt wird. Die bedeutende Rolle des Spiels für Jennifer zeigt sich, als Einzelheiten wie die Spielzeit und -weise von *The Last of Us* ergänzt werden.⁸³⁸ Mit den „ungemein realistische[n] Avatare[n]“ taucht Jennifer in die Spielwelt ein:

Die Musik unterstrich die Dramatik des Spieles, die Menge Adrenalin, die durch unsere Körper vor den Computern schoss, stieg. Ich mochte es, nichts als ein Stoffwechsel zu sein, im Nirgendwo über Tastenkombinationen und Klicks gekrümmt, die Augen auf Dschungel gerichtet, Skyscraperreste, abgewrackte Autos, und von kleinsten Rettungen zu träumen.⁸³⁹

Die Bezugnahme auf den Computer gibt einen Fingerzeig auf Jennifers Flucht vor der Gegenwart. Die rührende Vater-Tochter-Beziehung als Hauptthematik im Spiel, anders als die in ihrer Realität, scheint alles zu vereinfachen – es handelt sich nur um Effekte des Adrenalins bzw. um einen „Stoffwechsel“. Sie kann deshalb in eine virtuelle Realität flüchten und die misslungene Vater-Tochter-Beziehung in ihrer Gegenwart ignorieren.

Das Übergewicht der digitalen Medienangebote in der Erzählgegenwart lässt sich weiterhin in Esthers Antimigrationsprojekt erkennen. Esther und ihrer Freundin Pawani haben einen Antimigrationsblog erstellt für diejenigen, die ihre Antimigrationsgeschichten mit anderen teilen möchten: „Erzählungen aus Paradiesen der Sesshaftigkeit, Berichte von Stubenhockern und Bewegungsmuffeln.“⁸⁴⁰ Um mehr Leute anzuziehen, wird dieser Blog in eine Plattform für „Migrationsleugner“ verwandelt, die ihre eigene

⁸³⁷ Draesner 2014, S. 396.

⁸³⁸ Siehe im Text: „Im Gestalt der Avatare Elli und Joel flüchteten wir durch die Nichtswelt, das Unzu Hause, umschlossen von Zerstörung und Wucherung, von Feinden und Rettern, immer anders, immer wiedererkennbar. Feinde – das tröstete uns. Tageszeiten wechselten in Schlägen, ein Spiel dauerte 12 Stunden und mehr, ein Jahr verstrich, Sommer, Herbst, der Winter kurz. Man blieb allein, wir schossen, erledigten Infizierte, bauten Molotowcocktails aus Lumpen und Alkohol, lernten, Versteckte anzulegen und zu sichern. Wir bastelten uns voran, druckten uns, lasen Fundstücke vom Weg auf, Briefe, Flugblätter, Fragmente einer untergegangenen, verlorenen Welt, die der Welt glich, in der wir lebten, wenn wir nun auch zwischen Avataren agierten, die sich ungemein realistisch mit und vor uns bewegten, während wir jede Spannung fühlten, jede Gefahr, alle Verlorenheit.“ Ebd., S. 403.

⁸³⁹ Ebd., S. 403.

⁸⁴⁰ Ebd., S. 491.

Migrationsvergangenheit abstreiten.⁸⁴¹ Für die Bloggestaltung recherchieren sie auch online nach entsprechenden Migrationsbegriffen und -geschichten. Inzwischen wird eine traumatische Vergangenheit der deutschen Vertreibung von Esthers Online-Recherche gezeigt:

In der Bundesrepublik hatte ein Gesetz vom Mai 1953 alle direkten Nachfahren von Primärvertriebenen ebenfalls zu Vertriebenen erklärt. 12–14 Millionen Deutsche waren vertrieben worden. 2,1 Millionen ging auf der Flucht ‚verloren‘, alles Schätzwerte, 240 000 Frauen starben in der Folge von Vergewaltigungen.⁸⁴²

Die kulturelle Erinnerung liegt den beiden in den 1990er Jahren Geborenen aber fern. Stach als zweite Generation kann das Wort ‚Migration‘ aus Esthers Projekt nicht einmal verstehen, da er dieses Wort nur von Vögeln kennt. Der zeitliche Abstand erlaubt den zwei Jüngeren, nicht unter dem Verlust einer Vertreibung zu leiden, auch wenn sie beide aus Fluchtfamilien stammen: „Leider blieb meine Familiengeschichte auffällig unsensational im Vergleich zu Pawanis migration record. Alle vier Großeltern stammten aus Pakistan.“⁸⁴³

Ihre Diskussion schien nicht belastet zu sein. Einen Hausbrand oder eine Enteignung wegen eines Autobahnbaus halten sie ebenfalls für eine Vertreibung, da dabei eine erzwungene Bewegung ohne Rückkehr stattfindet. Bei einem weiteren Konzeptentwurf für ihren Blog möchte Pawani „[g]lückliche[] Geschichten“⁸⁴⁴ von Überlebenden sammeln.

Esthers Familie wird von Pawani nicht als richtige Vertriebene betrachtet:

‚Ihr erhieltet eine Entschädigung von den eigenen Leuten und nicht von den Vertreibern. Das ist komisch. Irgendwie auch sehr deutsch. Sehr übertrieben!‘

‚Es kam viel später‘, wandte ich ein. ‚Und sicher war es nicht.‘

Wir suchten im Netz. ‚Also‘, sagte sie, ‚die Entschädigung hieß Lastenausgleich. Ihr hattet keinen Rechtstitel darauf.‘⁸⁴⁵

Für die Definition von Vertriebenen nimmt Pawani die Onlineerklärung an und verleugnet so die Identität der Grolmann-Familie. Die Bloggestaltung, die schließlich auf mehr Klicks abzielt, läuft unseriös ab. Durch die einfachen Recherchemöglichkeiten online ergibt sich die radikale Zugänglichkeit zur digitalen Erinnerungskultur. Mit dem Geschichtensammlungs-Blog werden auch die Teilnahme von Laien und die Interaktivität

⁸⁴¹ Ebd.

⁸⁴² Ebd., S. 501.

⁸⁴³ Ebd., S. 502.

⁸⁴⁴ Ebd.

⁸⁴⁵ Ebd., S. 504.

der digitalen Erinnerung, wie Erik Meyer es mit dem Begriff ‚Erinnerungskultur 2.0‘ betont, verdeutlicht. Die Durchdringung individueller und öffentlicher Erinnerungsbildung ist somit zur Norm geworden.

Die Erinnerung an die Fluchtvergangenheit umkreist die vier Generationen. Die für die erste und zweite Generation unerträglichen Erfahrungen werden in ihrer Gegenwart prekär zur Repräsentation gebracht. Mit ihrer Zeitzugenschaft erscheint die traumatische Erinnerung für Lilly und Hannes in einer bildlichen Form, die einerseits in ihrer ikonischen Dimension eine Unmittelbarkeit und Affektpotenz evozieren kann, andererseits mit dem psychischen Unbewussten zusammengebunden ist. Das Nicht-erzählen-Wollen des Kriegskindes Eustachius wird von der im Fernsehprogramm abgesehenen Enthüllung des Familiengeheimnisses dokumentiert, während sich Esthers Onlineblog unernst mit dem Antimigrationsbegriff beschäftigt. Die vierte Generation, obwohl sie durch das kommunikative Gedächtnis beeinflusst wird, befindet sich in der fernen Gegenwart, weshalb ihre Erzählung sich unterschiedlich gestaltet. Die verschiedenen Medienbezüge sind in diesem Sinne ein Generationenmarker geworden. Mit der Akkumulation mehrerer Bezüge wird die medial geprägte Lebenswelt aller Generationen charakterisiert. Die mediengeschichtliche Entwicklung wird in den Erinnerungsformen verschiedener Generationen reflektiert, die mediale Bedingtheit bzw. Verfasstheit der Gedächtnisbildung wird ebenfalls akzentuiert.

5.3.2. Der siebte Sprung: Digitale Plattform

Am Ende des Textes werden die Leser*innen mithilfe eines QR-Codes oder der Webadresse auf die Internetseite ‚Der siebte Sprung‘ geleitet. Wie erwähnt ist diese Webseite ebenfalls Bestandteil des Werkes: Nachdem die Lesenden Geschichten von sechs Vertriebenen präsentiert bekommen haben, gehen sie nun in den siebten Sprung. Die sieben Rubriken, ‚Romanwege‘, ‚deutsche Quelle‘, ‚polnische Quelle‘, ‚Affen‘, ‚Lexikon der reisenden Wörter‘, ‚Mixed Media‘, ‚Selbst-Erzählen‘, führen die Entstehungsgeschichte des Romans wie Ulrike Draesners Recherche und Vorbereitung, die relevantesten Begriffe der Romanthematik sowie Interviews mit der Schriftstellerin auf und bestehen multimedial aus Texten, Bildern und Hyperlinks. Die in ‚Romanwege‘ präsentierten Essays

lassen nicht nur die Kernmotive des Werkes deutlich werden, sondern fungieren auch als Lesehilfe. Die Stammbäume z. B. machen die familiären Verhältnisse der neun Figuren deutlich. In den Essays werden zugleich die Schilderung der Flucht und Vertreibung sowie die transgenerationale Übergabe als Motive des Romans bekanntgegeben:

Familiäre Weitergabe: zart und brutal.

Verschiebungen des Gedächtnisses, der Psyche, der Seele. Schraffuren (auch) der Sprache. Menschen, denen ‚es‘ den Rahmen verzogen hat. ‚Es‘, das Geschehen – und die innere Beteiligung daran. ‚Es‘: Die Übermacht von außen (gezwungen, bedroht, verfolgt, ausgesetzt) – und die Fragen danach, woher ‚es‘ kam.

Wie, fragte ich mich, sollte es möglich sein, davon zu erzählen?⁸⁴⁶

Der in den Rubriken ‚Deutsche Quellen‘ und ‚Polnische Quellen‘ gezeigte Rechercheprozess Draesners, wobei ihre eigene durch das kommunikative und kulturelle Gedächtnis beeinflusste Erinnerung vergegenwärtigt wird, stellt für Lesende ebenfalls eine kulturelle Erinnerungsdimension dar. Die unter ‚Lexikon der reisenden Wörter‘ aufgelisteten Definitionen wie ‚Kriegskind‘, ‚Postmemory‘ und ‚Katastrophensehnsucht‘ dienen einerseits als Ergänzungen und Verständnishilfen für den Roman, andererseits als ein Entziffern der öffentlichen und akademischen Diskurse über das kulturelle Gedächtnis hauptsächlich in Deutschland und in Polen.

Eine digitale Übersicht über ein Werk ist unter Rücksicht auf die Vermarktung in der aktuellen Literaturindustrie bereits verbreitet, die allerdings vor allem im Rahmen der Verlagswebseite stattfindet. Das Erstellen einer eigenständigen Webseite für das Werk ist zwar nicht neu, allerdings auch nicht üblich. Obwohl Draesners Webseite eine Verbreitungsstrategie innewohnt, präsentieren die intensiven Verknüpfungen als detaillierte Ergänzungen und Erweiterungen des Romans eine andere Form von Webseite. Insbesondere in der Kategorie ‚Selbst-Erzählen‘ werden alle Leser*innen eingeladen, eigene Vergangenheit, Meinungen und Fragen aufzuschreiben:

Was ist Ihr Siebter Sprung?

Hier in der Rubrik ‚Selbst-Erzählen‘ ist Platz für Ihre Gedanken zu Flucht und Vertreibung, Ihre Erfahrungen mit dem Thema in verschiedenen Generationen, Ihre Geschichte(n), Ihre Leseindrücke. Auch Fragen an die Autorin sind willkommen.⁸⁴⁷

⁸⁴⁶ Siehe: <https://der-siebte-sprung.de/rendez-vous-2-7tersprung/index.html> [letzter Zugriff am 15.09.2021].

⁸⁴⁷ Siehe: <https://der-siebte-sprung.de/selbst-erzaehlen/index.html> [letzter Zugriff am 15.09.2021].

Mit dieser Rubrik ist die Webseite daher eine Plattform für alle möglichen Fluchtgeschichten von allen Erinnernden. Die 18 Beiträge, die direkte oder indirekte Bezüge zum Roman haben, dehnen sich mit verschiedenen Themen und Schwerpunkten aus. Kurze Erzählungen von Kriegs- oder Flüchtlingskindern, die transgenerationell den Schmerz und Verlust geerbt haben, drücken deren Berührung und Einfühlung nach ihrem Lesen aus und stellen eigenes Familiengedächtnis dar. Dabei teilen Nachgeborene aus schlesischen Familien ihre Familienvergangenheit. Der Verlust der Heimat, das Nicht-erzählen-Wollen der Elterngeneration und die psychische Übergabe werden in solchen Beiträgen behandelt.

Mit dem Blogprojekt möchten Esther und Pawani glückliche Überlebensgeschichte sammeln, im Konzeptentwurf verwendet Pawani das Konzept ‚Fluchtgewinnler‘ und betrachtet die Grolmann-Familie eben als solche: „Eure Flucht war ein großer Vorteil!“⁸⁴⁸ Dabei tritt in der realen Webseite auch die Frage nach einer neuen Möglichkeit bzw. Chance in der Flucht auf und eine ‚Flucht-Gewinnlerin‘ teilt ihre Geschichte: Sie hat durch das Spielen mit schlesischen Flüchtlingskindern Hochdeutsch gelernt und später ein Germanistikstudium ausgewählt. Eine Geschichtslehrerin aus Düsseldorf stellt ein Erinnerungsprojekt ihres Gymnasiums vor, wobei die Schüler*innen nicht nur deutsche Erinnerungskultur kennen und verstehen lernen, sondern auch in Austausch mit jüdischen israelischen Schüler*innen kommen können. Es wird deutlich, wie die verschiedenen Perspektivierungen von unterschiedlichen Erinnerungsgruppen, professionell oder nicht, sich mithilfe dieser digitalen Plattform entfalten können. Die private Erinnerung unter Einfluss von kommunikativen und kulturellen Gedächtnissen wird in den Vordergrund gerückt. Darüber hinaus steht unter jeder Geschichte die Kommentarfunktion zur Verfügung. Fragen an die Schriftstellerin werden dabei beantwortet, andere Nutzende der Webseite können zugleich eigene Kommentare schreiben. Ein Wiederabrufen verschiedener Erzählungen ist ebenfalls nicht schwierig. Eine Interaktion findet damit durchaus statt. Das geteilte Gedächtnis, ein Konzept der Figur Boris im Roman, wird in diesem Sinne in der außertextuellen Welt realisiert. Solche Erinnerungserzählungen als aufgeteilte

⁸⁴⁸ Draesner 2014, S. 516.

Vergangenheitsszenen, als geteilte Erinnerungen für andere Erinnernde generieren mosaikartig eine kollektive Kulturidentität und gehören zu einer kollektiven Gedächtnisbildung.

5.3.3. Zwischenfazit: Hypermediale Kombination für eine kollektive Erinnerungsbildung der Gegenwart

Die in *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* charakterisierten neun Figuren bringen ihre Vergangenheit auf unterschiedliche Weise zur Präsenz. Mit intermedialen Bezügen auf verschiedene Medien bei der jeweiligen Erinnerungsdarstellung wird die Entwicklung der Wahrnehmungsmuster sowie ihrer Ausstrahlung auf die Gedächtnisbildung signalisiert. Die bildliche Erinnerung Lillys und Halkas mit wenigen Bezügen auf andere Medien ist von der Medienlandschaft im späten 19. Jahrhundert beeinflusst. Stach ist als Kriegskind, geboren in den 1930er Jahren, von der Entstehung des Fernsehens begleitet aufgewachsen, weshalb im Text seine enge Verbindung mit dem Fernsehen geschildert wird. Die intermediale Einzelreferenz auf die fiktive TV-Show ermöglicht dabei, dass die Aufmerksamkeitsökonomie des Fernsehens durch die Literatur entliehen und so bei Lesenden eine hohe Konzentration hervorgebracht wird. Die digitalen Medien sind in der Erzählgegenwart der 2000er-Jahre bereits Teil des alltäglichen Lebens. Die Mediennutzung von Smartphone und Internet ist bei allen Figuren der zweiten, dritten und vierten Generation präsent, allerdings sind nur Esther und Jennifer im sogenannten digitalen Zeitalter geboren und aufgewachsen. Das Computerspiel und der Onlineblog stellen einmal einen Fingerzeig auf die Familienverbindung und -geschichte der beiden Figuren dar, einmal stehen sie mit ihrer privaten Erinnerungsbildung in Verbindung.

An dieser Stelle möchte ich auf die Denkfigur des Gedächtnisparagone zurückgreifen. Da die Leistungsfähigkeit verschiedener Medien für die Gedächtnisdarstellung im historischen Wandel variabel ist und immer zum Vergleich bzw. in Konkurrenz steht, ist dieser Vergleich gewissermaßen in *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* vollzogen. Mit der Reflexion auf die mediengeschichtliche Herausbildung werden das medial geprägte Wirklichkeitsbewusstsein und Wahrnehmungsmuster der jeweiligen Zeit sichtbar, weshalb das Werk die gedächtnisparagonale Figur reflektiert.

Die schon dargestellte Studie von Dörte Hein zeigt auf, dass die digitalen Erinnerungsangebote meist die Erinnerungsthematik aus anderen Medien (wieder-)vergegenwärtigen, weshalb solche Angebote produktions- und rezeptionsseitig komplementär funktionieren.⁸⁴⁹ Die Webseite des Romans stellt zahlreiche ergänzende Quellen sowie Inhalte bereit; die offenen Zugänge für alle Erinnerungserzählungen erlauben eine Realisierung des Konzepts des geteilten Gedächtnisses aus dem Roman. Dementsprechend bilden Text und Internetseite gemeinsam eine hypermediale Kombination als ein eigenständiges Werk. Dabei wird einerseits eine Hypermedialität⁸⁵⁰ hervorgerufen – hier primär aus der digitalen Form bestehend und durch die non-lineare Darstellungsweise und freie Selektivität der Lesenden gekennzeichnet; andererseits werden die Interaktivität der digitalen Teilnahme und die Multimedialität artikuliert. So bieten die verschiedenen Rubriken, Essays und Beiträge, die teilweise miteinander verlinkt sind, große Freiheit für den Leseprozess. Auf diese Weise wird eine neue Produktions- und Zirkulationsweise derartiger Erinnerungsliteratur mit hypermedialer Kombination geboten, womit die radikalen Zugänglichkeits- und Interaktionsmöglichkeiten der digitalen Medien erfasst werden und sich auf die Literatur auswirken können.

5.4. Fazit: Digitales Erinnern in zeitgenössischen Erinnerungskulturen

Die in beiden Werken veranschaulichte Zugänglichkeit der digitalen Medien verweist darauf, wie das Erinnern in digitaler Zeit unkompliziert stattfinden kann. Die Vergewisserung über private und öffentliche Vergangenheit lässt sich mit digitalen Datenbanken simplifizieren. Das gilt sowohl für die Herausbildung der kollektiven Erinnerungsgemeinschaft als auch für eine kollektive Gedächtnisbildung. Auch die Interaktion verschiedener Erinnernder taucht auf verschiedenen Ebenen in oder außerhalb der Textwelt auf.

⁸⁴⁹ Vgl. Hein 2009, S. 254.

⁸⁵⁰ Mehr zu Begriffen wie Hypertext und Hypermedialität bei Bolter, Jay David: Das Internet in der Geschichte der Technologien des Schreibens, in: Sandro Zanetti (Hrsg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Berlin 2012, S. 318–337, sowie bei Simanowsk 2001; bei Storrer, Angelika: Was ist „hyper“ am Hypertext?, in: Kallmeyer, Werner (Hrsg.): Sprache und neue Medien. Berlin u.a. 2000. S. 222–249.

In ihrer Untersuchung von Erinnerungskulturen stellt Erll gemäß Jeffrey Olick die Differenzierung zweier Beziehungsstränge *collected memory* und *collective memory* (im engeren Sinne) dar. *Collected memory* als individuelles Gedächtnis und *collective memory* als gesellschaftliches Gedächtnis wirken stets wechselseitig und interagieren miteinander, wobei Letzteres die ‚kulturspezifischen Schemata‘ für das Individuum darbieten kann und Ersteres die Aktualisierungen des kollektiven Gedächtnisbewusstseins präsentieren kann.⁸⁵¹ Das in *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* dargebotene Konzept des geteilten Gedächtnisses realisiert sich mithilfe der digitalen Plattform, was gerade beschleunigte und vermehrte individuelle Aktualisierungen zur Darstellung bringt. Die Art und Weise, wie der Roman die öffentlichen Erinnerungsdiskurse über Flucht und Vertreibung thematisiert, beeinflusst eben Lesende, die schließlich ihre eigene Geschichte online erzählen und damit Draesners Thematisierung verwirklichen. Die digitalen Erinnerungsprojekte fördern dergestalt die Individualisierung und Subjektivierung der gesellschaftlichen Gedächtnisbildung. Die Dynamisierung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis, zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis wird nun von der radikalen Interaktivität des digitalen Erinnerns evoziert.

Wie in *Vielleicht Esther* beschrieben, ist allerdings die digitale Manipulation jenseits aller Vorteile während des Erinnerns ebenfalls relevant. Während die digitale Teilhabe die Subjektivität des Gedächtnisses beleuchtet, können die Suchmaschinen und Onlineangebote ebendiese Subjektivität auch behindern. Was gezeigt wird, ist digital bereits arrangiert. Auch die großen Datenbanken mit ihrer Informationsfülle können den subjektiven Erinnerungsprozess versperren. Es stellt sich die Frage, ob ein solches ‚automatisches‘ Erinnern zu schnellerem Vergessen führen kann. Damit würde eine neue Herausforderung der zeitgenössischen Erinnerungsbildung und -darstellung darin bestehen, die vielfältigen und bunt ausgestalteten Erinnerungsangebote im digitalen Zeitalter adäquat zu verwenden. Dasselbe gilt für die Erinnerungsliteratur, deren Artikulation, Distribution und Rezeption bereits nicht mehr von der Digitalität zu trennen ist. Entweder werkinterne Bezugnahme auf digitale Medien zu thematisieren, oder externe Onlineangebote herzustellen, die zwei Bezugsformen bei den zwei analysierten Romanen zeigen bereits

⁸⁵¹ Vgl. Erll 2017, S. 94–96 sowie die entsprechende Analyse in Kapitel 2.2.1.2.

mögliche Produktionsweisen für textdominante Werke in digitaler Zeit, womit die digitalisierte Erinnerung auch zum literarischen Ausdruck gebracht werden kann.

6. Resümee und Ausblick

Literatur wirkt sich auf *collected* und *collective memory* aus. Literarische Inszenierung bringt unterschiedliche Erinnerungsdiskurse in verschiedenen Erinnerungskulturen zustande und sie kann Vergangenheitsszenen vergegenwärtigen, bestimmte Gedächtnisbilder kommentieren oder reflektieren sowie neue Gedächtnisschemata generieren. Literatur lässt die Erinnerungskulturen beobachtet werden und beobachtbar sein. Die fünf untersuchten Generationenromane schildern die Diversität der Gedächtnisbildung in verschiedenen Erinnerungsgruppen. In *Ein unsichtbares Land. Familienroman* (2003) und *Es geht uns gut* (2005) tritt die Täter- und Mitläufergeschichte mit heterogener Akzentuierung auf: Das Inkompatibel-Sein der öffentlichen und privaten Gedächtnisdiskurse über die NS-Vergangenheit wird durch ein emotionalisiertes Erinnern und den Kontinuitätswunsch der dritten Generation in *Ein unsichtbares Land* reflektiert, während die Selbstrechtfertigung der Zeitzeugengeneration und das Nicht-Wissen-Wollen der Nachkommen in *Es geht uns gut* ausgemalt werden. Die Opfervergangenheit sowie -identität werden in *Vielleicht Esther. Geschichten* (2014) und *Sechs Koffer* (2018) verschiedenartig thematisiert: In *Vielleicht Esther* hebt sich die Verknüpfung bzw. Vernetzung verschiedener Erinnerungsgemeinschaften von einer Fokussierung auf die reine Opfergeschichte ab und führt zu einer *multidirectional memory*; in *Sechs Koffer* steht hingegen eine individualisierte, subjektivierte Gedächtnisdarstellung der russischen Judengemeinschaft im Vordergrund. Die deutschen und polnischen Flucht- und Vertreibungsoffer und deren Traumavergangenheit werden in *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (2014) zum Ausdruck gebracht, wobei die literarische Darstellung des Unausprechbaren, etwa der Traumaerinnerung, gezeigt wird.

Die relevante Rolle der Literatur als Gedächtnismedium wird so entfaltet, dass diese sowohl gedächtnisbildend als auch gedächtnisreflexiv funktionieren kann.⁸⁵² Die in den Beispielen angedeutete Vielfältigkeit der Gedächtnisdiskurse bzw. die vielschichtigen Perspektivierungen werden im sprachlichen Zeichensystem der Literatur konkretisiert, wobei die von Erll bestimmte literarische Spezifik hinsichtlich der Erinnerungs-

⁸⁵² Vgl. auch Erll 2017, S. 188–189.

darstellung, etwa die fiktionalen Privilegien und Restriktionen, die Interdiskursivität und die Polyvalenz, sich in der Analyse ergibt. Literatur kann an andere Literatur erinnern, in ihrer Darstellung das Gedächtnis und die Erinnerungsdiskurse vergegenwärtigen, was schließlich auf Individuum, Erinnerungsgruppe und Öffentlichkeit einwirkt. So zufolge Erll: „Literatur ist Teil der materialen Dimension pluraler Erinnerungskulturen. Sie ist an beiden Formen des Vergangenheitsbezugs beteiligt, dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis“⁸⁵³

Inzwischen fällt Generationenroman als ein spezifisches Erinnerungsliteraturgenre insbesondere auf. Die durch mindesten drei Generationen gekennzeichnete zeitliche Dimension kann vergangene Gegenwart, gegenwärtige Gegenwart sowie zukünftige Gegenwart in der stets gegenwartsbezüglichen Erinnerungsdarstellung umklammern, sodass nicht nur eine ausgedehnte Reichweite der Erinnerungsdiskurse vorhanden ist, sondern auch das Spannungsverhältnis zwischen Erinnern und Vergessen deutlicher charakterisiert werden kann. Die verschiedenen Generationen und damit verbundenen Generationenidentitäten evozieren eine Reihe Möglichkeiten für Erinnerungspraktiken in lebensweltlichen und kulturellen Horizonten, z. B. die Erinnerungserzählung der Zeitzeugen, die Kriegskinderdiskurse oder der angemessene zeitliche Abstand für das Nicht-Erinnerbare bei jüngeren Generationen. So pointiert Eigler in ihrer Studie über den Generationenroman: „Das Genre des Generationenromans steht aufgrund dieser zeitgeschichtlichen Verankerung in besonderem Maße im Spannungsfeld zwischen Fiktionalität und Referenzialität.“⁸⁵⁴

Außer der spezifischen Zeitausdehnung kann der Begriff ‚Familie‘ zugleich die räumliche Dimension des Gedächtnisses erfassen und als kommunikativer Gedächtnisort für die Erinnerungsakte verschiedener Generationen angesehen werden. Tatsächlich funktioniert die Familie in den Generationenromanen genuin als ein ‚Chronotopos‘, also ein „grundlegende[r] wechselseitige[r] Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen“,⁸⁵⁵ wie Bachtin in seiner Untersuchung präzisiert:

⁸⁵³ Erll 2003, S. 354.

⁸⁵⁴ Eigler 2004, S. 13.

⁸⁵⁵ Bachtin, Michail: Der Chronotopos, Frankfurt am M. 2008, S. 7. Galli und Costali akzentuieren eben in Anlehnung an Bachtins Forschung die „raumzeitliche Natur des Familienromans“, siehe Galli und Costali 2010, S. 16.

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.⁸⁵⁶

Das Konzept des Chronotopos stellt die in den Generationenromanen inszenierte Erinnerungen zugespitzt dar, wobei die erinnerte Zeit und der erinnerte Raum sich in die Familie einschmelzen und die gegenseitige Wirkung zwischen zeitlicher und räumlicher Dimension sichtbar gemacht werden kann. Die für die Familienbande relevanten Orte wie Familienwohnung (wie in *Ein unsichtbares Land* und *Es geht uns gut*) oder Heimatstadt (in allen fünf Romanen) wohnen der erinnerten Zeit inne und verändern sich zugleich im Laufe der Zeit. Bemerkenswert ist es, dass nicht nur das kommunikative Gedächtnis mit dem Chronotopos der Familie zum Ausdruck gebracht werden kann, sondern auch das kulturelle Gedächtnis auf diese Weise widergespiegelt werden kann. In diesem Sinne zählen die Generationenromane, in denen die enge Verknüpfung und Durchdringung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis stattfindet, zu den wichtigsten (literarischen) Formen des Gedächtnismediums in den gegenwärtigen Erinnerungskulturen.

Die Rekonfiguration der Medienlandschaft, die durch die Mediendominanz, besonders die Dominanz der neuen Medien im Alltag, aufgezeigt wird, verstärkt die Konkurrenz für die Literatur. Diese Dominanzbildung findet auch hinsichtlich der Erinnerungsdarstellung statt, sodass die Literatur als Gedächtnismedium auch hier in Konkurrenzbeziehung mit anderen Medien steht. Die spezifische Eigenschaft, dass Literatur am stärksten auf der Sprache basiert, bringt die literarische Einbeziehung von Fremdmedien durch das Verfahren intermedialer Bezüge zustande. Die hauptsächlich durch Evokation, Imitation und (Teil-)Reproduktion in Einzel- und Systemreferenzen ermöglichte Illusionsbildung fremder Medien ruft die fremdmedialen Funktionen für die Erinnerung hervor und trägt schließlich in der Literatur zu dieser Thematik bei. Die Form der Medienkombination lässt die materiale Präsentation des Mediums Fotografie in der Literatur gegenwärtig werden, was unmittelbar die gedächtnisrelevanten Funktionen der Fotografie zeigen und ästhetische Effekte wie Authentizität und Vergegenwärtigung stiften kann. Außerdem

⁸⁵⁶ Bachtin 2008, S. 7.

dient die Medienkombinationsform als das anschaulichste Verfahren in Bezug auf dokumentationales Erzählen, das als eine wichtige gegenwärtige Schreibweise der Literatur erachtet wird. Mit intermedialen Verfahren werden einerseits die durch den Medienvergleich zwischen Literatur und Bildmedien gestattete Erkennbarkeit unterschiedlicher Medienspezifika in Bezug auf das Gedächtnis in den Vordergrund gerückt; andererseits werden fremdmediale Wirkungen in gelungener Weise für die Literatur geliehen. Intermedialität bedient sich in der Literatur einer Darstellungsform der Erinnerung, eine intermediale Erinnerungsdarstellung unterstützt und bestätigt die herausragende Stellung der Literatur als Gedächtnismedium in den gedächtnisparagonalen Diskursen. Hierzu lässt sich eine Schlussbetrachtung der intermedialen Erinnerungsdarstellung in der Literatur ausführen: Die verschiedenen Intermedialitätsverfahren in den Phänomenbereichen ‚Medienkombination‘ und ‚intermediale Bezüge‘ dienen 1) als Strategie der Gedächtnisbildung bzw. des Erinnerns, 2) als ästhetische Verfahren in Bezug auf das Authentizitäts- sowie Vergegenwärtigungskonzept und 3) als Charakterisierungsmittel für verschiedene Generationen bzw. Zeitdimensionen in der Literatur, wodurch das Medium Literatur schließlich seine Relevanz als Gedächtnismedium entfalten kann.

Mit der Präzisierung der Mediendifferenz sowie des Medienvergleiches möchte ich eine weitere Beobachtung im digitalen Zeitalter näher einkreisen. Die radikale Medienpluralität gehört zur einem Normstand der aktuellen (Erinnerungs-)Kulturen. Statt Medienkonkurrenz steht Medienvernetzung im Fokus. Die Produzierenden der literarischen und anderen medialen Erinnerungsdarstellungen, die Rezipierenden solcher Produkte sowie der Verbreitungs- bzw. Distributionsprozess sind in einem multimedialen Rahmen gefasst. Kein Erinnerungsakt besteht ohne multiple Medialisierung. Mit McLuhans Mediendefinition entwickeln Bolter und Grusin das Konzept der Remediation: „[W]e call the representation of one medium in another *remediation*, and we will argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media.“⁸⁵⁷ Jedes Medium steht stets in Verbindung mit einem anderen Medium. So konkretisieren sie weiter:

[A]ll mediation is remediation, [...], all current media function as remediators and that remediation offers us a means of interpreting the work of earlier media as well. Our culture conceives of each

⁸⁵⁷ Bolter, Jay David; Grusin, Richard: Remediation. Understanding New Media Cambridge, 2000. S. 45.

medium or constellation of media as it responds to, redeploys, competes with, and reforms other media.⁸⁵⁸

Das Remediation-Konzept beschreibt einerseits einen intermedialen Konnex zwischen verschiedenen Medien, andererseits das Gedächtnis der Medien, also dass jede Mediation an eine andere Mediation erinnert. Diese Dynamik erzeugt ihre Relevanz insofern in Bezug auf die Gedächtnisbildung, als jede mediale Erinnerungsdarstellung als remedialisierte Version anderer Inszenierungen tätig ist und so eine kulturelle Gedächtnisdynamik aufweist.⁸⁵⁹ Die Allgegenwärtigkeit der Remedialisierung wird durch digitale Medienentwicklungen avanciert, sodass die verschachtelten Remediationen bereits normalisiert werden. An dieser Stelle sollte pointiert werden, dass diese Dynamik schließlich dazu führen kann, dass jeder kollektive Erinnerungsakt kontinuierlich von unterschiedlichen Medien vergegenwärtigt werden kann. Statt auf ein bestimmtes Medium oder Medienprodukt zu fokussieren, wird kollektives Erinnern, insbesondere im digitalen Zeitalter, eher transmedial. Ohne eine Betonung des Ursprungsmediums befinden sich transmediale Erinnerungspraktiken immer im Remedialisierungsprozess. Welche kollektive Vergangenheitsszenen werden mit wiederholten Remedialisierungen erinnert und welche werden in diesem Sinne vergessen? Wie kann jedes Individuum, jede verschiedene Gruppe die reichhaltigen Erinnerungsangebote angemessen verwenden? Die (re-)medialisierten Erinnerungskulturen erzeugen neue Herausforderungen für jedes Medium, jedes Individuum, jede Kultur.

⁸⁵⁸ Ebd., S. 55.

⁸⁵⁹ Vgl. auch Erll, Astrid; Rigney, Ann: Introduction: Cultural Memory and its Dynamics, in: dies. (Hrsg.): *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin 2009, S. 1–14, hier. S. 3–5.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Beyer, Marcel: Spione, Köln 2000.

Billar, Maxim: Sechs Koffer, 6. Aufl., Köln 2018.

Draesner, Ulrike: Spiele, München 2007.

– Sieben Sprünge vom Rand der Welt, 3. Aufl., München 2014.

Dückers, Tanja: Himmelskörper, Berlin 2003.

Geiger, Arno: Es geht uns gut, 7. Aufl., München 2013.

Petrowskaja, Katja: Vielleicht Esther. Geschichten, 3. Aufl., Berlin 2017.

Wackwitz, Stephan: Ein unsichtbares Land. Familienroman, Frankfurt a.M. 2005.

Theoretische Texte und Forschungsliteratur

Ackermann, Kathrin; Laferl, Christopher F.: Vorwort, in: dies. (Hrsg.): Transpositionen des Televisiven. Fernsehen in Literatur und Film, Bielefeld 2009, S. 7–16.

Agazzi, Elena: Familienromane, Familiengeschichten und Generationenkonflikte. Überlegungen zu einem eindrucksvollen Phänomen, in: Fabrizio Cambi (Hrsg.): Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung, Würzburg 2008, S. 187–203.

Albersmeier, Franz-Josef: Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik, in: Peter V. Zima (Hrsg.): Literatur intermedial. Musik–Malerei–Photographie–Film, Darmstadt 1995, S. 235–268.

Albers, Irene: Das Fotografische in der Literatur, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 2, S. 534–550.

Arenas, Fernando Ramos: Der Akteur und die Autoren. Die *Politique des Auteurs* und ihre Umsetzung in der *Nouvelle Vague* und in *Dogme, 95*, Leipzig 2011.

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text + Kriktik: Digitale Literatur (2001), H. 152.

Assmann, Aleida: Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften, in: Lurz Musner, Gotthart Wunberg (Hrsg.): Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen, Wien 2002, S. 27–45.

– Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität, Berlin/New York 2004, S. 45–60.

– Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur, Wien 2006.

- Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktion im zeitgenössischen Familienroman, in: Andreas Kraft und Mark Weißhaupt (Hrsg.): Generationen: Erfahrung – Erzählung – Identität, Konstanz 2009, S. 49–70.
- Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, 5. durchgesehene Aufl., München 2010.
- Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung, 2. Aufl., München 2014.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

- Gedächtnis/Erinnerung, in: Helmut Reinalter, Peter J. Brenner (Hrsg.): Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriff – Disziplinen – Personen, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 233–238.

Bach, Janina: Erinnerungsspuren an den Holocaust in der deutschen Nachkriegsliteratur, Dresden 2007.

Bachtin, Michail: Der Chronotopos, Frankfurt a.M. 2008.

Bajohr, Hannes (Hrsg.): Code und Konzept: Literatur und das Digitale, Berlin 2016.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a.M. 1989.

- Rhetorik des Bildes, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, übers. von Dieter Hornig, 9. Aufl., Frankfurt a.M. 2019a, S. 29–40.
- Die Fotografie als Botschaft, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, übers. von Dieter Hornig, 9. Aufl., Frankfurt a.M. 2019b, S. 11–27.

Bartz, Christina: Massenmedium Fernsehen. Die Semantik der Masse in der Medienbeschreibung, Bielefeld 2007.

Bauer, Elisabeth Carolin: Frankophone digitale Literatur. Geschichte, Strukturen und Ästhetik einer neuen Mediengattung, Bielefeld 2016.

Becker, Jillian: Hitler's children: the story of the Baader-Meinhof terrorist gang, New York 1978.

Becker, Sabina: Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter, München 2010.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Abhandlungen, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1980, Bd. 1–3.

- Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 6. Aufl., Berlin 2010.

Berger, John: Understanding a photograph, edited and introduced by Geoff Dye, London 2013.

Bidmon, Agnes: Streng vertraulich! Dokufiktionales Erzählen als Schreibweise des Politischen in der Literatur der Gegenwart anhand Ilija Trojanows Macht und Widerstand, in: Christine Lubkoll, Manuel Illi, Anna Hampel (Hrsg.): Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität, Stuttgart 2018, S. 421–440.

- Bidmon, Agnes; Lubkoll, Christine (Hrsg.): Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion, Berlin 2021.
- Bolter, Jay David: Das Internet in der Geschichte der Technologien des Schreibens, in: Sandro Zanetti (Hrsg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Berlin 2012, S. 318–337.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard: Remediation. Understanding New Media Cambridge, 2000.
- Borsò, Vittoria; Krumeich, Gerd; Witt, Bernd (Hrsg.): Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen, Berlin/New York 2005.
- Bothe, Alina und Brüning, Christina Isabel (Hrsg.): Geschlecht und Erinnerung im digitalen Zeitalter. Neue Perspektiven auf ZeitzeugInnenarchive, Berlin 2015.
- Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie, in: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, übers. von Udo Rennert, Frankfurt a.M. 1983.
- Breuer, Ulrich; Sandberg, Beatrice (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Grenzen der Identität und der Fiktionalität, Bd. 1, München 2016.
- Bronfen, Elisabeth: Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität, in: Arcadia 28 (1993), H. 2, S. 167–183.
- Bryk, Maria: Arno Geigers *Es geht uns gut* aus der Sicht der zeitgenössischen Familien- und Generationenromans, in: Acta Neophilologica 42 (2009), S. 137–152.
- Butzer, Günter: Gedächtnismetaphorik, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft, Berlin/New York 2005, S. 11–30.
- Caduff, Corinna u.a.: Intermedialität, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 51 (2006), H. 2, S. 211–237.
- Cippitelli, Claudi; Schwanebeck, Axel (Hrsg.): Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis, Baden-Baden 2009.
- Keilbach, Judith: Geschichtsbilder und Zeitzeugen zur Darstellung des Nationalismus im bundesdeutschen Fernsehen, 2. Aufl., Münster 2010.
- Codrai, Bettina: Ich-Diskurse in Maxim Billers Prosa, Frankfurt a.M. 2015.
- Constanze, Arnold: Literatur im Fernsehen. Konzeption und Gestaltung dreier literarischer Talkformate des ZDF, Hamburg 2013.
- Costagli, Simone: Family Plots. Literarische Strategien dokumentarischen Erzählens, in: ders, Matteo Galli (Hrsg.): Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext, München 2010, S. 157–168.
- Degner, Uta; Wolf, Norbert Christian: Intermedialität und mediale Dominanz, in: Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität, Bielefeld 2010, S. 7–18.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur, übers. von Burkhard Kroeber, Aufl. 11, Frankfurt a.M. 2019.

Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, übers. von Susanne Lüdemann, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2014.

Dickhaut, Kirsten: *Intermedialität und Gedächtnis*, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin 2005, S. 203–226.

Ebbrecht, Tobias: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, Bielefeld 2011.

Eco, Umberto: *Die Multiplizierung der Medien*, in: ders.: *Über Gott und die Welt. Essay und Glossen*, übers. von Burkhard Kroeber, München 1985, S. 157–162.

Eichenberg, Ariane: *Familie-Ich-Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*, Göttingen 2009.

Eigler, Friederike: *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin 2005.

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007.

Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin/New York 2004.

– (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin/New York 2005.

– *Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick*, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, Berlin/New York 2005, S. 1–10.

Erll, Astrid; Rigney, Ann: *Introduction: Cultural Memory and its Dynamics*, in: dies. (Hrsg.): *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin 2009, S. 1–14.

Erll, Astrid; Wodianka, Stephanie: *Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘*, in: dies. (Hrsg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin/New York 2008, S. 1–20.

Erll, Astrid: *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*, Trier 2003.

– *„Bring War Home“: JARHEAD und die Kriegserinnerung *made in* Hollywood*, in: dies. und Stephanie Wodianka (Hrsg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin/New York 2008, S. 139–169.

– *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 3. Aufl., Stuttgart 2017.

Esposito, Elena: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, übers. v. Alessandra Corti, Frankfurt a.M. 2002.

– *Die Formen des Web-Gedächtnisses. Medien und sozialen Gedächtnis*, in: René Lehmann, Florian Öchsner, Gerd Sebald (Hrsg.): *Formen und Funktionen sozialen Erinnerns. Sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen*, Heidelberg 2013, S. 91–103.

Fischer-Lichte, Erika: *Einleitung*, in: dies., Kristiane Hasselmann, Markus Rautzenberg (Hrsg.): *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*, Bielefeld 2010, S. 7–29.

Fleig, Anne: (K)ein Mann im Haus? Erinnerung, Identität und Männlichkeit. Zur Renaissance des Familienromans bei John von Düffel und Arno Geiger, in: *Feministische Studien* 2 (2010), S. 270–283.

– Erinnerungsräume in Arno Geigers Familienroman *Es geht uns gut*, in: Franciszek Grucza (Hrsg.): *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*, Frankfurt a. M. 2012, Bd. 11, S. 298–293.

Fohrmann, Jürgen: Der Unterschied der Medien, in: ders., Erhard Schüttpelz (Hrsg.): *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen 2004, S. 5–19.

Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum, Berlin 1907. S. 37–44.

– Notiz über den Wunderblock, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Wien 1925, Bd. 10 (1), S. 1–5.

Freytag, Julia: „Wer kennt Österreich?“ Familiengeschichten erzählen. Arno Geiger *Es geht uns gut* (2005) und Eva Menasse *Vienna* (2005), in: Inge Stephan, Alexandra Tacke (Hrsg.): *Nachbilder des Holocaust*, Köln 2007, S. 111–124.

Furt, Joseph: Frühgeschichte der Intermedialität: Flaubert, in: Uta Degner, Nobert Christian Wolf (Hrsg.): *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*, Bielefeld 2010, S. 19–40.

Galli, Matteo; Costagli, Simone: Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman, in: dies. (Hrsg.): *Deutsche Familienromane*, München 2010, S. 7–22.

Gerhards, Jürgen: Politische Öffentlichkeit. Ein system- und akteurstheoretischer Bestimmungsversuch, in: Friedhelm Neidhardt (Hrsg.): *Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegungen*, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 34, Opladen 1994, S. 77–104.

Gerstner, Jan: *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2013.

Gösweiner, Friedrike: Arno Geigers *Es geht uns gut* (2005). Erinnerungsverweigerung der Enkelgeneration als Resultat des postmodernen Individualisierungsprozess, in: Helmut Grugger, Johann Holzner (Hrsg.): *Der Generationenroman*, Berlin 2021, S. 548–563.

Gotto, Lisa; Simonis, Annette: Medienkomparatistik – Aktualität und Aufgaben eines interdisziplinären Forschungsfelds, in: *Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft* 1 (2019), H. 1, S. 7–20.

Gratzke, Michael: Mullemänner: Austria's past and Weak Masculinity in Arno Geiger's *Es geht uns gut* and Doron Rabinovici's *Suche nach M.*, in: *Austrian Studies. The Austrian Noughties: Texts, Films, Debates* 19 (2011), S. 98–112.

Hahn, Hans-Joachim: „Oak Ridge hat die Welt gerettet“. Sarkastische Neophyten und nichtjüdische Juden als letzte Europäer in Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther*, in: *Yearbook for European Jewish Literature Studies* 5 (2016), No.1, S. 247–262.

Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1991.

– *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, übers. von Lutz Geldsetzer, 6. Aufl., Berlin/Neuwied 2019.

Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate: Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift, Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt a.M. 1991.

Hein, Dörte: Erinnerungskulturen online. Angebote, Kommunikatoren und Nutzer von Websites zu Nationalsozialismus und Holocaust, Konstanz 2009a.

– „Seriöse Information“ oder „schöne Bilder“? Kommemorative Kommunikation aus der Perspektive der Anbieter, in: Erik Meyer (Hrsg.): Erinnerungskultur 2.0. Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien, Frankfurt a.M. 2009b, S. 145–174.

Heiser, Sabine; Holm, Christiane: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellation, Göttingen 2010, S. 7–22.

– (Hrsg.): Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen, Göttingen 2010.

Helduser, Urte: Vergangenheit als Sperrmüll. Generationengeschichte und NS-Erinnerung in Arno Geigers Roman *Es geht uns gut*, in: Jan Süselbeck (Hrsg.): Familiengefühle. Generationengeschichte und NS-Erinnerung in den Medien, Berlin 2014, S. 175–198.

Hickethier, Knut: Das ‚Medium‘, die ‚Medien‘ und die Medienwissenschaft, in: Rainer Bohn, Eggo Müller, Rainer Ruppert: Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft, Berlin 1988, S. 51–74.

– Film- und Fernsehanalyse, 4. Aufl., Stuttgart 2007.

Hirsch, Marianne: *Family Frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge 1997.

– *The Generation of postmemory: writing and visual culture after the holocaust*, New York 2012.

Hofmann, Franck: Generation, in: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, 3. Aufl., Stuttgart 2007.

Holland, Patricia: ‘Sweet is it to scan...’: personal photographs and popular photography, in: Liz Wells (Hrsg.): *Photography. A critical introduction*, 5. Aufl., London/New York 2015, S. 133–188.

Hörbiger, Paul: *Ich habe für euch gespielt*, München 1980.

Horstkotte, Silke: *Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln 2009.

Hoskins, Andrew: Television and the Collapse of Memory, in: *Time & Society* 13 (2004), N. 1, S. 109–127.

Isekenmeier, Guido; Böhn, Andres; Schrey, Dominik: *Intertextualität und Intermedialität. Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analyse*, Berlin 2021.

Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991.

Jahn, Bernhard: Familienkonstruktionen 2005. Zum Problem des Zusammenhangs der Generationen im aktuellen Familienroman, in: *Zeitschrift für Germanistik* 16 (2006), H. 3, S. 581–596.

Kawashima, Kentaro: *Autobiographie und Photographie nach 1900*. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald, Bielefeld 2011.

Kindt, Tom: Was Brecht ein Problem war, macht Biller zur Lösung. *Sechs Koffer als Exilroman*, in: Kai Sina (Hrsg.): *Im Kopf von Maxim Biller. Essays zum Werk*, Köln 2020, S. 188–197.

Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986.

Knaller, Susanne/Müller, Harro: Einleitung. Authentizität und kein Ende, in: dies. (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2007, S. 7–16.

Kracauer, Siegfried: *Die Photographie*, in: ders.: *Das Ornament der Masse. Essay*, Frankfurt a.M. 1977, S. 21–39.

Krämer, Sybille; Totzke, Rainer: Einleitung, in: dies., Eva Cancik-Kirschbaum (Hrsg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012, S. 13–35.

Krämer, Sybille: *Das Medium als Spur und Apparat*, in: dies. (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2000, S. 73–94.

– Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun? Zur Einleitung in diesen Band, in: dies. (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 2000, S. 9–26

Krauss, Rolf H.: *Photographie und Literatur: zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Ostfildern 2000.

Kroh, Jens; Lang, Anne-Katrin: *Erinnerungsorte*, in: Christian Gudehus, Ariane Eichenberg, Harald Welzer (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2010, S. 184–188.

Le Goff, Jacques: *Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1992.

Leggewie, Claus: Zur Einleitung: Von der Visualisierung zur Virtualisierung des Erinnerns, in: Erik Meyer (Hrsg.): *Erinnerungskultur 2.0. Kommemorative Kommunikation in digitalen Medien*, Frankfurt a.M. 2009, S. 9–28.

Lehmann, Johannes F.; Geyer, Stefan: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): *Aktualität: Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*, Hannover 2018, 9–33.

Lersch, Edgar; Viehoff, Reinhold (Hrsg.): *Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellung im Fernsehen 1995 bis 2003*, Berlin 2007.

Lizarazu, Maria Roca: *The Family Tree, the web, and the Palimpsest: Figures of Postmemory in Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther* (2014)*, in: *The Modern Language Review*, 113 (2018), No. 1, S. 168–189.

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995.

– *Die Realität der Massenmedien*, 2. Aufl., Opladen 1996.

Maar, Christa; Burda, Hubert: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004.

Matz, Reinhard: *Fotografien verstehen*, hrsg. von Bernd Stiegler, Köln 2017.

- Maj, Anna; Riha, Daniel (Hrsg.): *Digital Memories: Exploring Critical Issues*, Oxford 2009.
- McLaine, Brent: Photofiction as Family album: David Galloway, Paul Therous and Anita Brookner, in: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 24 (1991), No. 2, S. 131–149.
- McLuhan, Marshall: *Understanding media*, London/New York 2002 (reprinted).
- Meyer, Erik (Hrsg.): *Erinnerungskultur 2.0. Kommemorativ Kommunikation in digitalen Medien*, Frankfurt a.M. 2009.
- Meyer, Erik: *Erinnerungskultur 2.0? Zur Transformation kommemorativer Kommunikation in digitalen, interaktiven Medien*, in: ders. (Hrsg.): *Erinnerungskultur 2.0. Kommemorativ Kommunikation in digitalen Medien*, Frankfurt a.M. 2009, S. 175–206.
- Müller, Ego: *Paarungsspiele. Beziehungsshow in der Wirklichkeit des neuen Fernsehens*, Berlin 1999.
- Naumann, Kai: *Genres im deutschen Nachkriegskino (1945–1970)*, in: Marcus Stiglegger (Hrsg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*, Wiesbaden 2020, S. 433–448.
- Neumann, Michael: *Eine Literaturgeschichte der Photographie*, Dresden 2006.
- Niehaus, Michael: *Ikonotext. Bastelei. Schwindel. Gefühle* von W. G. Sebald, in: Silke Horstkotte, Karin Leonhard (Hrsg.): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate im Bild und Text*, Köln 2006, S. 155–176.
- Nora, Pierre: *zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990.
- Oppermann, Julia: *Geschichtsvermittlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen: DIE DEUTSCHEN im ZDF*, in: Thomas Nachreiner und Peter Podrez (Hrsg.): *Fest-Stellung*, Marburg 2014, S. 204–214.
- Ortner, Jessica: *The reconfiguration of the European Archive in contemporary German-Jewish migrant-literature. Katja Petrowskaja's novel *Vielleicht Esther**, in: *Nordisk Judaistik/Scandinavian Jewish Studies Special Issue: Ethics and Aesthetics of Holocaust Memory* 28 (2017), No. 1, S. 38–54.
- Osborne, Dora: *Encountering the Archive in Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther**, in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 52 (2016), No. 3, S. 255–272.
- Osten, Manfred: *Das geraubte Gedächtnis. Digitale Systeme und die Zerstörung der Erinnerungskultur*, Frankfurt a.M./Leipzig 2004.
- Paech, Joachim: *Intermedialität als Methode und Verfahren*, in: Jürgen E. Müller (Hrsg.): *Media Encounters and Media Theorie*, Münster 2008, S. 57–85.
- *Literatur und Film*, 2. Auf., Stuttgart/Weimar 1997.
 - *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*, in: Jörg Helbig (Hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998, S. 14–30.
- Paech, Joachim; Schröter, Jens: *Intermedialität analog/digital – Ein Vorwort*, in: dies. (Hrsg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S. 9–14.

Plumpe, Gerhard: Der tote Blick zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, München 1990.

Roloff, Volker: Theatralität und Intermedialität im Fernsehen, in: Kathrin Ackermann, Christopher F. Laferl (Hrsg.): Transpositionen des Televisiven. Fernsehen in Literatur und Film, Bielefeld 2009, S. 17–29.

Parry, Christoph; Platen, Edgar (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung, München 2007, Bd. 2.

Pongs, Hermann (Hrsg.): Familienroman, in: ders.: Das kleine Lexikon der Weltliteratur, 6. erw. Aufl., Stuttgart 1967, Bd. 1, S. 604–605.

Posner, Roland; Schmauks, Dagmar: Kultursemiotik, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 5. Aufl., Stuttgart 2013, S. 423–424.

Rajewsky, Irina O.: Medienbegriffe – reine diskursive Strategien? Thesen zum „relativen Konstruktcharakter“ medialer Grenzziehungen, in: Erika Fischer-Lichte, Kristiane Haselmann, Markus Rautzenberg (Hrsg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften, Bielefeld 2010, S. 33–47.

Reidy, Julian: „Die Geschichte einer Solidarität“: Problematische intergenerationelle Kontinuitäten in Stephan Wackwitz’ ‚Generationenroman‘ ‚Ein unsichtbares Land‘, in: Weimarer Beiträge 59 (2013), H. 1, S. 93–113.

– Die Unmöglichkeit der Erinnerung: Arno Geigers *Es geht uns gut* als Persiflage des Generationenromans der Gegenwartsliteratur, in: German Studies Review 36 (2013), H. 1, S. 79–102.

Rothberg, Michael: Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization, Stanford 2009.

– Introduction: Between Memory and Memory: From Lieux de mémoire to Noeuds de mémoire, in: Yale French Studies, 118/119 (2010), S. 3–12.

Rothstein, Anne-Berénike; Pilzweiger-Steiner, Stefanie (Hrsg.): Entgrenzte Erinnerung. Erinnerungskultur der Postmemory-Generation im medialen Wandel, Berlin/Boston 2020.

Ru, Yi-Ling: The Family Novel. Toward a Generic Definition, New York 1992.

Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.) Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität, Berlin/New York 2004, S. 83–105.

Rutka, Anna: Desintegrierte jüdische Familiengeschichte. Maxim Billers Austritte aus *deutschem Gedächtnistheater* in seinem Migrationsroman „Sechs Koffer“ (2018), in: Joanna Ławnikowska-Koper, Anna Majkiewicz (Hrsg.): Literarisierung der Gesellschaft im Wandel. Koordinaten der Gegenwartsprosa, Göttingen 2020, S. 51–64,

Sandberg, Beatrice: Schreibende Söhne. Neue Vaterbücher aus der Schweiz: Guido Bachmann, Christoph Keller, Urs Widmer und Martin R. Dean, in: Ulrich Breuer, Beatrice Sandberg (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Grenzen der Identität und der Fiktionalität, Bd. 1, München 2016, S. 157–171.

Schmeling, Manfred; Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, Würzburg 1999.

Schmidt, Siegfried J: Kalte Faszination. Meiden, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft, Weilerswist 2000.

Schmitz-Emans, Monika: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern, in: dies. und Manfred Schmeling (Hrsg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, Würzburg 1999, S. 17–34.

- Literatur – Fotografie – Erinnerung, in: Der Deutschunterricht 57 (2005), S. 63–72.
- Gespenster. Metaphern der Photographie in der Literatur, in: Annette Simonis (Hrsg.): Intermedialität und Kulturaustausch, Bielefeld 2009, S. 303–330.

Schmitz-Scholemann, Christoph; Menz, Egon; Wagener, Sybil: Hilf das Fernsehen der Literatur? Göttingen 1997.

Schmitz, Helmut: Annäherung an die Generation der Großväter: Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land* und Thomas Medicus' *In den Augen meines Großvaters*, in: BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 19 (2006), H. 2, S. 247- 248.

- Zweierlei Allegorie: W.G. Sebalds *Austerlitz* und Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land*, in: Fisher, Gerhard (Hrsg.): W.G. Sebald: Schreiben ex patria / Expatriate writing. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik (No.72), Amsterdam 2009, S. 257-276.

Scholz, Juliane: Der Drehbuchautor: USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich, Bielefeld 2016.

Scholz, Oliver R.: Bild, Darstellung, Zeichen, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2008.

Schönfelder, Christa: Wounds and Words. Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction, Bielefeld 2013.

Schröter, Jens: Intermedialität, Medienspezifität und die universelle Maschine, in: Sybille Krämer (Hrsg.): Performativität und Medialität, München 2004, S. 385–411.

- Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 7 (1998), H. 2, S. 129–154.
- Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus, in: Jens Schröter, Joachim Paech (Hrsg.): Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen, München 2008, S. 579–602.

Scott, Clive: The Spoken Image: Photography and Language, London 1999.

Seel, Martin: Medien der Realität und Realität der Medien, in: Sybille Krämer (Hrsg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 2000, S. 244–268.

Shafi, Monika: Housebound. Selfhood and Domestic Space in Contemporary German Fiction, Rochester 2012.

- Simanowki, Roberto: Digitale Literatur, in: Torsten Siever, Peter Schlobinski, Jens Runkehl (Hrsg.): Websprache.net. Sprache und Kommunikation im Internet, Berlin 2005, S. 185–201.
- Singh, Sikander: Familienroman, in: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, 3. Aufl., Stuttgart 2007, S. 229–230.
- Sontag, Susan: Über Fotografie, übers. von Mark W. Rien, Getrud Baruch, dritte Aufl., München/Wien 1989.
- Spielmann, Yvonne: Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität, in: Heinz-B., Heller u. a. (Hrsg.): Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft, Marburg 2000, S. 57–68.
- Steinle, Matthias; Heller, Heinz-B; Röwekamp, Burkhard (Hrsg.): All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms, Marburg 2007.
- Steinweg, Marcus: Gespenstische Gegenwart, in: Marcus Quent (Hrsg.): Absolute Gegenwart, Berlin 2016, S. 162–172.
- Sternad, Christian: Das Gespenst und seine Spektralität. Die hermeneutische Funktion des Gespensts, oder: eine phänomenologische Hantologie, in: Nebulosa 03 (2013), S. 27–41.
- Stiegler, Bernd: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt a.M. 2006.
- Storrer, Angelika: Was ist „hyper“ am Hypertext?, in: Kallmeyer, Werner (Hrsg.): Sprache und neue Medien. Berlin u.a. 2000. S. 222–249
- Stüssel, Kerstin: Autorschaft und Autobiographik im kultur- und mediengeschichtlichen Wandel, in: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Grenzen der Identität und der Fiktionalität, Bd. 1, München 2016, S. 19–33.
- Sütterlin, Nicole A.: Trauma-Politik: Ulrike Draesners *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* und die Körperliteratur der 1990er Jahre, in: *Gegenwartsliteratur. A German Studies Yearbook* 15 (2016), S. 167–190.
- Turkowska, Ewa: Entgrenzung der Erinnerung. Digitale Erinnerungskultur an den Holocaust, in: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* (2017), S. 51–69.
- Vatter, Christoph: Gedächtnismedium Film. Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945, Würzburg 2009.
- Wagner, Peter: Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s), in: ders (Ed.): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York 1996, S. 1–40.
- Wehdeking, Volker: Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur, Berlin 2007.
- (Hrsg.): *Medienkonstellation. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne*, Marburg 2008.

Weigel, Sigrid: Téléscopage im Unbewussten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur“, in: ders. u.a. (Hrsg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster, Köln 1999, S. 51–76.

- Families, Phantoms und the discourse of ‚Generation‘ as a politics of the past. Problems of Provenance. Rejecting and Longing for Origins, in: Stefan Berger et al. (Ed.): Narrating the Nation. Representations in History, Media und the Arts, New York/Oxford 2008, S. 133–152.

Weinberg, Manfred: Das „unendliche“ Thema: Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie, Tübingen 2006.

Weinrich, Harald: Metaphora memoriae, in: ders.: Sprache im Texten, Stuttgart 1976, S. 291–294.

Welzer, Harald; Moller, Sabine; Tschuggnall, Karoline: „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Aufl. 6, Frankfurt a.M. 2006.

Wende, Waltraud >Wara< (Hrsg.): Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis, Heidelberg 2007.

Wetzel, Michael: „Wie wirklich ist es?“ Authentizität als Schwindel oder: *Vertigo* der Autorschaft, in: Susanne Knaller (Hrsg.): Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 23–36.

Wiegandt, Markus: Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft, Heidelberg 2017.

Wilpert, Gero von: Familienroman, in: ders.: Sachwörterbuch der Literatur, 8. erw. Aufl., Stuttgart 2001, S. 259.

Wirth, Uwe: Intermedialität, in: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hrsg.): Grundbegriffe der Medientheorie, Paderborn 2005, S. 114–121.

Wolf, Werner: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The String Quartet“, in: AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 21 (1996), H. 1, S. 85–116.

- Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, in: Herbert Foltinek, Christoph Leitgeb (Hrsg.): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär, Wien 2002a, S. 163–192.
- Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beispiel zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Vera Nünning, Ansgar Nünning(Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5, Trier 2002b, S. 23–104.
- Intermedialität, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 5. Aufl., Stuttgart 2013, S. 344–345.
- Intermedialität und mediale Dominanz. Typologisch, funktionsgeschichtlich und akademisch-institutionell betrachtet, in: Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität, Bielefeld 2010, S. 241–260.

Würtz, Herwig (Hrsg.): Paul Hörbiger, Hans Moser: zwei Wiener Schauspiel-Legenden, Wien 1994.

Zemanek, Evi: Intermedialität – Interart Studies, in: Evi Zemanek, Alexander Nelbig (Hrsg.): Komparatistik, Berlin 2012, S. 159–175.

Internet-Quellen

De Quincey, Thomas: The palimpsest of the human brain (1845), in: Patrick Madden (Ed.): Quotidiana, 01.12.2006, http://essays.quotidiana.org/dequincey/palimpsest_of_the_human_brain/ [letzter Zugriff: 01.03.2021].

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und der Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte (1766), XVI, in: <https://www.projekt-gutenberg.org/lessing/laokoon/laok161.html> [letzter Zugriff: 20.07.2021].

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und der Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte (1766), Vorwort, in: <https://www.projekt-gutenberg.org/lessing/laokoon/laokoon.html> [letzter Zugriff: 20.07.2021].

Wolf, Werner: (Inter)mediality and the Study of Literature, in: Comparative Literature and Culture 13 (2011), <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/> [letzter Zugriff: 07.02.2021].

<https://der-siebte-sprung.de/rendez-vous-2-7tersprung/index.html> [letzter Zugriff: 15.09.2021].

<https://der-siebte-sprung.de/selbst-erzaehlen/index.html> [letzter Zugriff: 15.09.2021].

<https://der-siebte-sprung.de/selbst-erzaehlen/index.html> [letzter Zugriff: 15.09.2021].

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Stephan Wackwitz: Ein unsichtbares Land. Familienroman, Frankfurt a.M. 2005, Bildzitat, S.11.

Abb. 2: Stephan Wackwitz: Ein unsichtbares Land. Familienroman, Frankfurt a.M. 2005, Bildzitat, S. 225.

Abb. 3: Stephan Wackwitz: Ein unsichtbares Land. Familienroman, Frankfurt a.M. 2005, Bildzitat, S. 228.

Abb. 4: Stephan Wackwitz: Ein unsichtbares Land. Familienroman, Frankfurt a.M. 2005, Bildzitat, S. 126.

Abb. 5: Stephan Wackwitz: Ein unsichtbares Land. Familienroman, Frankfurt a.M. 2005, Bildzitat, S. 132.

Abb. 6: Stephan Wackwitz: Ein unsichtbares Land. Familienroman, Frankfurt a.M. 2005, Bildzitat, S. 82.

Abb. 7: Stephan Wackwitz: Ein unsichtbares Land. Familienroman, Frankfurt a.M. 2005, Bildzitat, S,137.

Abb. 8: Stephan Wackwitz: Ein unsichtbares Land. Familienroman, Frankfurt a.M. 2005, Bildzitat, S. 139.

Abb. 9: Stephan Wackwitz: Ein unsichtbares Land. Familienroman, Frankfurt a.M. 2005, Bildzitat, S. 115.

Abb. 10: Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther, 3. Aufl., Berlin 2017, Bildzitat, S. 33.

Abb. 11: Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther, 3. Aufl., Berlin 2017, Bildzitat, S. 63.

Abb. 12: Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther, 3. Aufl., Berlin 2017, Bildzitat, S. 95.

Abb. 13: Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther, 3. Aufl., Berlin 2017, Bildzitat, S. 97.

Abb. 14: Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther, 3. Aufl., Berlin 2017, Bildzitat, S. 98.

Abb. 15: Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther, 3. Aufl., Berlin 2017, Bildzitat, S. 162.

Abb. 16: Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther, 3. Aufl., Berlin 2017, Bildzitat, S. 170.

Abb. 17: Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther, 3. Aufl., Berlin 2017, Bildzitat, S. 158.

Abb. 18: Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther, 3. Aufl., Berlin 2017, Bildzitat, S. 110.

Abb. 19: Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther, 3. Aufl., Berlin 2017, Bildzitat, S. 135.