

Den Holocaust erzählen.

**Untersuchungen zum erinnernden Schreiben in
Giorgio Bassanis *Romanzo di Ferrara***

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philologischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von
Dorothee Gomille
aus Heidelberg
SS 2011

Erstgutachter: Prof. Dr. Thomas Klinkert

Zweitgutachter: Prof. Dr. Frank-Rutger Hausmann

Vorsitzender des Promotionsausschusses der Gemeinsamen Kommission der
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts- und
Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Hans-Helmuth Gander

Datum der Disputation: 26. Oktober 2011

Urspr. Titel: Erinnerung ohne Heilung. Art und Weise der Präsenz des Holocaust in Giorgio Bassanis *Romanzo di Ferrara*.

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 2011/12 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg als Dissertation angenommen. Für die Veröffentlichung wurden geringfügige Änderungen vorgenommen. Erste Thesen entstanden im Rahmen eines Hauptseminars bei Herrn Prof. Dr. Frank-Rutger Hausmann im Sommer 2006 und wurden in meiner Magisterarbeit weitergeführt. Ich danke meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Thomas Klinkert sehr für seine Betreuung und Unterstützung sowie für seine großzügige Förderung. Mein großer Dank gilt ebenso meinem langjährigen akademischen Lehrer und Zweitgutachter Herrn Prof. Dr. Frank-Rutger Hausmann für seine Unterstützung und die guten Gespräche.

Sehr dankbar bin ich für die vielfältige ideelle und die finanzielle Unterstützung meiner Arbeit durch die Studienstiftung des Deutschen Volkes. Zudem bedanke ich mich herzlich beim Promotionskolleg „Geschichte und Erzählen“ der Universität Freiburg mit allen seinen Mitgliedern, dessen assoziierte Kollegiatin ich sein durfte.

Mein ganz besonderer Dank gilt Frau Prof. Claudia Brodsky für ihr tiefes Interesse an meiner Arbeit. Unseren Diskussionen – zwischen Freiburg, Metropolitan Museum of Art/New York und Princeton – verdanke ich wesentliche Impulse für meine Forschung. Sie ermutigte mich fortweg zu eigenen Wegen. Herrn Prof. Paul Benacerraf danke ich für seine großzügige Gastfreundschaft.

Ich danke der Fondazione Giorgio Bassani, Ferrara mit allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern und insbesondere ihrer Präsidentin Frau Paola Bassani für die Möglichkeit zur Durchsicht unveröffentlichten Archivmaterials. Besonders dankbar bin ich für die freundliche Aufnahme in Ferrara durch Frau Silvana Onofri. Ihr Engagement und ihre spannenden Geschichten über Bassani und seine Stadt waren mir ein großer Gewinn und Genuss. Meiner Freundin Sara Carboni danke ich für ihre Gastfreundschaft.

Meinen Eltern danke ich sehr für ihre große und uneingeschränkte Unterstützung, der ich mir immer sicher sein konnte.

Unter meinen Diskussionspartnerinnen und Diskussionspartnern bedanke ich mich ganz besonders bei Dr. Claudia Bozzaro, Dr. Thimo Breyer, Apolonia Franco, Christian Keller, Dr. Alice Malzacher, Virginie Palette, Dr. Jan Renker und Johannes Stobbe für ihre wichtigen Hinweise und Anregungen. Meinen Freunden danke ich sehr für die schöne Promotionszeit.

Mein größter Dank gilt Jan Renker – für seinen Humor, seine Unterstützung und für sein Interesse an meiner Arbeit.

In Erinnerung an Christian Keller, dem das Thema meiner Arbeit so viel bedeutete.

Düsseldorf, im April 2012

Inhaltsübersicht

Einleitung	11
TEIL A: Literatur und Holocaust:	
Der <i>Romanzo di Ferrara</i> und die Schwierigkeiten des Erinnerens	23
I. Bassanis Erinnerungsanspruch in vier Dimensionen	23
II. Erinnerung an den Holocaust im <i>Romanzo di Ferrara</i>	59
TEIL B: Subversive Verfahren im <i>Romanzo di Ferrara</i>:	
Das Sichtbarwerden des Erinnerungsproblems	74
I. Das Aufsuchen von Orten	74
II. Das Betrachten von Zeitdokumenten	166
III. Das Lesen von Literatur	183
Schluss	215
Siglenverzeichnis	218
Literaturverzeichnis	219

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	11
TEIL A: Literatur und Holocaust: Der <i>Romanzo di Ferrara</i> und die Schwierigkeiten des Erinnerns	23
I. Bassanis Erinnerungsanspruch in vier Dimensionen	23
1. <i>Wer</i> will erinnern? Bassani als Zeuge?	24
2. <i>Wen</i> erinnern? Die Leser des <i>Romanzo di Ferrara</i>	30
2.1. Die Erinnerungsfunktion literarischer Texte aus wirkungsästhetischer Perspektive: Der Leser als Erinnernder.....	30
2.2. Das Konzept der Lebenswelt, der intendierte und der implizite Leser.....	31
2.3. Der <i>Romanzo di Ferrara</i> und der erinnernde Leser	33
3. <i>Woran</i> erinnern? Der Holocaust und die Problematik seiner Deutung	37
4. <i>Wie</i> erinnern? (Literarische) Erinnerung an den Holocaust	41
4.1. Die abendländische Erinnerungstradition und der Holocaust	41
4.1.1. Das Erinnern und seine Voraussetzungen: Das kulturelle Gedächtnis.....	41
4.1.2. Die Schwierigkeiten einer Erinnerung an den Holocaust.....	45
4.2. Die literarische Erinnerung an den Holocaust.....	47
4.2.1. Die Literatur als Stifterin von Gedächtnis.....	47
4.2.2. Literatur und Holocaust: Das Potenzial literarischer Texte.....	50
Exkurs: Konzepte negativer Darstellung im Kontext literarischer Erinnerung an den Holocaust.....	52
4.2.3. Ethisch-normative Bedenken gegenüber der Literatur	55
II. Erinnerung an den Holocaust im <i>Romanzo di Ferrara</i>	59
1. Erinnerung ohne Darstellung.....	59
2. Erinnerung ohne Trauer.....	66
3. Erinnerung ohne Heilung	68

TEIL B: Subversive Verfahren im <i>Romanzo di Ferrara</i>: Das Sichtbarwerden des Erinnerungsproblems	74
I. Das Aufsuchen von Orten	74
1. Topographie, Literatur und das Erinnern an den Holocaust.....	74
1.1. Orte und das Erinnern an Geschichte	75
1.2. Orte und das Erinnern an den Holocaust.....	78
1.3. Das literarische Erschaffen von Erinnerungsorten	83
2. Orte der Lebenden: Häuser, Gärten, Straßen.....	85
2.1. Die erzählte Stadt und das literarische Erinnern im <i>Romanzo di Ferrara</i>	85
2.2. Straßen und Häuser: <i>Lida Mantovani</i>	87
2.2.1. Die Illusion von der Abbildung topographischer Realität.....	89
2.2.2. Die Überbietung als Gegenbewegung	94
2.3. Der Garten in der Stadt: <i>Il giardino dei Finzi-Contini</i>	100
2.3.1. Der erzählte Garten als wirklicher Ort	101
2.3.2. Der Garten als mythischer Ort.....	104
3. Orte, zum Erinnern gemacht: Gedenktafel und Denkmal (<i>Una lapide in via Mazzini</i>)	112
4. Orte der Toten: Friedhöfe und Gräber	119
4.1. Die Orte der Toten und das Erinnern an den Holocaust.....	120
4.1.1. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung von Grab und Friedhof.....	120
4.1.2. Die Ermordung der europäischen Juden und die fehlenden Gräber	124
4.2. Die Überbietung des Traditionsgedankens: <i>Gli ultimi anni di Clelia Trotti</i>	126
4.3. Die Einführung historischer Zäsuren: <i>Gli ultimi anni di Clelia Trotti</i> und <i>Altre notizie su Bruno Lattes</i>	134
4.4. Das Gras als Zeichen für Kontinuität und Bruch: <i>Gli ultimi anni di Clelia Trotti, Altre notizie su Bruno Lattes</i> und <i>Il giardino dei Finzi-Contini</i>	141
4.5. Der Grabbesuch als ins Leere laufender Topos der Geschichtserinnerung: <i>Il giardino dei Finzi-Contini</i>	150
4.5.1. Ein gebrochenes Ähnlichkeitsverhältnis	150
4.5.2. Die doppelte Durchbrechung des Topos als Erinnern	163

II. Das Betrachten von Zeitdokumenten.....	166
1. Zeitdokumente als Beweis und Anschauung von Geschichte	166
2. Das Betrachten historischer Fotografien: <i>La passeggiata prima di cena</i>	166
3. Die Lektüre alter Zeitungsartikel: <i>L'Airone</i>	177
III. Das Lesen von Literatur	183
1. Lektüre, Intertextualität, Dialogizität. Die Problematisierung der literarischen Erinnerungsfunktion im <i>Romanzo di Ferrara</i>	183
2. Die Subversion des literarischen Traditionsgedankens und das Erinnern an den Holocaust: Carducci als Fehllektüre (<i>Il giardino dei Finzi-Contini</i>).....	188
2.1. Carducci als fehlgelesener Autor.....	189
2.2. Der literarische Text als Dialog und im Dialog.....	196
2.3. Die Selbstbezüglichkeit des <i>Giardino</i> und das Erinnern.....	201
3. Fehlfunktionen der Literatur im Hinblick auf das Erinnern an den Holocaust: Carducci als Negativfolie (<i>Il giardino dei Finzi-Contini</i>).....	202
3.1. Die Literatur und ihre Wirkung auf das Leben der Menschen	203
3.2. Carducci und Ferrara: Elegische Erinnerung an die Este	205
3.3. Das Unterlaufen der traditionellen Gedächtnisfunktion der Literatur	209
Schluss	215
Siglenverzeichnis	218
Literaturverzeichnis.....	219
I. Primärtexte	219
II. Sekundärtexte	220
1. Literatur über Bassani und den <i>Romanzo di Ferrara</i>	220
2. Sonstige Fachliteratur	221
3. Interviews und Filmmaterial über Bassani	234
4. Websites und Filme	235

Einleitung

[...] ich halte aber jede Darstellung für Kitsch, die nicht die weitreichenden ethischen Konsequenzen von Auschwitz impliziert und der zufolge der mit Großbuchstaben geschriebene MENSCH – und mit ihm das Ideal des Humanen – heil und unbeschädigt aus Auschwitz hervorgeht. Wenn es so wäre, würden wir heute nicht mehr über den Holocaust reden oder höchstens so wie von einer fernen historischen Erinnerung, wie, sagen wir, von der Schlacht bei El-Alamein. Für Kitsch halte ich auch jede Darstellung, die unfähig – oder nicht willens – ist zu verstehen, welcher organische Zusammenhang zwischen unserer in der Zivilisation wie im Privaten deformierten Lebensweise und der Möglichkeit des Holocaust besteht; die also den Holocaust ein für allemal als etwas der menschlichen Natur Fremdes festmacht, ihn aus dem Erfahrungsbereich des Menschen hinauszudrängen versucht. Doch für Kitsch halte ich auch, wenn Auschwitz zu einer Angelegenheit bloß zwischen Deutschen und Juden, zu etwas wie einer fatalen Unverträglichkeit zweier Kollektive degradiert wird; wenn man von der politischen und psychologischen Anatomie der modernen Totalitarismen absieht; wenn man Auschwitz nicht als Welterfahrung auffaßt, sondern auf die unmittelbar Betroffenen beschränkt. Darüber hinaus halte ich natürlich alles für Kitsch, was Kitsch ist.

(IMRE KERTÉSZ)¹

Wie das Zitat des KZ-Überlebenden und literarischen Autors Imre Kertész zeigt, ist jede künstlerische Auseinandersetzung mit dem Holocaust problematisch und ethisch-normativen Kriterien unterworfen. Besonders betrifft dies Darstellungen – und sie hat Kertész hier im Blick –, die nicht von den Überlebenden stammen.² Auch Giorgio Bassanis Prosawerk *II*

¹ Kertész, Imre, „Wem gehört Auschwitz? Aus Anlaß des umstrittenen Films ‚Das Leben ist schön‘: Der ungarische Schriftsteller und KZ-Überlebende IMRE KERTÉSZ über die Enteignung der Erinnerung“ (Übers. Christian Polzin), in: *Die Zeit*, Nr. 48, 19.11.1998, S. 55.

² Kertész' Ausführungen stehen im Kontext einer vehementen Verteidigung von Roberto Benignis umstrittenem Film *La vita è bella*. Üblicherweise werden die literarischen Texte, die nicht von den Überlebenden stammen, weit kritischer hinsichtlich ihrer moralischen Zulässigkeit betrachtet als die der Überlebenden. Der Literaturwissenschaftler Hartmut Steinecke plädiert beispielsweise in Bezug auf die Behandlung von Holocaust-Texten von Autoren, die keine Überlebenden sind, für eine „Rückkehr zur ‚hermeneutischen Normalität‘“ (Steinecke, Hartmut, *Literatur als Gedächtnis der Shoah. Deutschsprachige jüdische Schriftstellerinnen und Schriftsteller der „zweiten Generation“*, hg. von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Paderborn u.a.: F. Schöningh, 2005, S. 17). Steinecke argumentiert, dass die Texte der ‚zweiten Generation‘ im Gegensatz zur Zeugenliteratur keine neuen faktischen Kenntnisse über den Holocaust mehr lieferten, und stellt angesichts dessen die Frage, welchen Beitrag solche Texte zur Erinnerung dann überhaupt noch leisten könnten. (vgl. S. 6ff.) Einen ähnlichen Ansatz wie Steinecke vertritt Berel Lang, der meint, jeder Text über den Holocaust bedürfe einer besonderen Rechtfertigung, sobald er kein neues faktisches Wissen über das Ereignis liefere. (vgl. Lang, Berel, *Act and Idea in the Nazi Genocide*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1990, S. xi) Diesen Autoren ist allerdings kritisch entgegenzuhalten, dass nicht allein historische Fakten über den Holocaust Bedeutung besitzen. In diesem Sinne ist Primo Levis Vorwort seines Zeugentextes *Se questo è un uomo* zu lesen, das aus dem Jahr 1947 stammt: Er trage mit seinem Text – bereits 1947! – keine neuen Erkenntnisse im Hinblick auf die historischen Fakten bei, weil diese hinlänglich bekannt seien: „[...] questo mio libro, in fatto di particolari atroci, non aggiunge nulla a quanto è ormai noto ai lettori di tutto il mondo sull'inquietante argomento dei campi di distruzione.“ (Levi, *Se questo è un uomo*, Torino: Einaudi, 2005, S. 9) Überzeugend argumentiert indes Katja Schubert, die davon ausgeht, dass die Überlebenden genau wie deren Angehörige „eine Deutungsautorität in Bezug auf das Geschehen des Holocaust und dessen ‚Spätfolgen‘ innehaben und uns etwas Verbindliches und Wichtiges zu sagen haben.“ (Schubert, Katja, *Notwendige Umwege. Voies de traverse obligées. Gedächtnis und*

Romanzo di Ferrara (1980)³ gehört zur Gruppe dieser Texte, denn sein Autor war nie im Konzentrationslager.⁴ Zwar ist Bassani aufgrund seiner Lebensdaten (1916-2000) ein Zeitgenosse der Zeugen und war aufgrund seiner jüdischen Herkunft auch in persönlicher Weise betroffen – so wurden Angehörige ermordet, er selbst entging der Deportation durch Flucht und ein Leben unter falschem Namen. Ein Autor der Zeugen- oder Lagerliteratur, zu der Autoren wie Primo Levi, Ruth Klüger oder Jorge Semprun gehören, ist er indes nicht; darauf werde ich später zurückkommen.

Nach der These der vorliegenden Arbeit handelt es sich beim *Romanzo di Ferrara* um einen Text zur Erinnerung an den Holocaust. Die mit Kertész' Zitat aufgeworfene ethisch-normative Frage, in welcher Weise die Literatur sich mit dem Holocaust beschäftigen darf beziehungsweise wie eine literarische Erinnerung an dieses Ereignis aussehen darf, stellt sich folglich auch für diesen Text. Allerdings geht es dabei nicht um die Überlegung, ob seine *Darstellung* des Holocaust moralisch zulässig ist, weil es eine solche Darstellung im eigentlichen Sinne nicht gibt: Keine der Geschichten des *Romanzo di Ferrara* spielt in den Konzentrationslagern, ja noch nicht einmal die Deportation wird dargestellt. Es ist allerdings darüber nachzudenken, wie die besondere Art und Weise zu bewerten ist, in der Bassanis Prosawerk Erinnerung zu stiften versucht. Hierbei lässt sich besonders gut von demjenigen normativen Kriterium ausgehen, das Kertész' Zitat in seinen Mittelpunkt stellt: Die Darstellung darf nicht „kitschig“ sein. Der wenig präzise und vor allem im alltäglichen Gebrauch verwendete Begriff des Kitsches beschreibt vereinfachend gesagt die beschönigende Verzerrung der Wirklichkeit durch Darstellung – und dieses Kriterium erhält mit Blick auf das Darstellungs- und Erinnerungsobjekt Holocaust seine absolute Relevanz, weil hier eine solche Verzerrung Konsequenzen mit sich bringt, die unausmesslich scheinen: Mag man diese als

Zeugenschaft in Texten jüdischer Autorinnen in Deutschland und Frankreich nach Auschwitz, Hildesheim u.a.: Olms, 2001, S. 13)

³ Die endgültige Fassung des *Romanzo di Ferrara* stammt aus dem Jahr 1980, wie Bassani selbst klargestellt hat. (vgl. Bassani, Giorgio, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano: Mondadori, 2009, S. 1322) Die verschiedenen Texte des *Romanzo di Ferrara* verfasste Bassani ab 1953, veröffentlichte sie zunächst als Einzeltexte und unterzog sie bis 1980 immer neuen und sehr ausführlichen Überarbeitungen. (Für die bildhafte Schilderung, wie diese Überarbeitungen vorstättengingen – nämlich durch eine laute Lektüre und anschließende Bewertung verschiedener Versionen einzelner Sätze und Abschnitte im ‚Familienrat‘ des Hauses Bassani –, danke ich Paola Bassani.) Die unterschiedlichen Versionen des *Romanzo di Ferrara* haben zahlreiche Forschungsarbeiten angeregt, zum Beispiel zu den verschiedenen Fassungen des *Giardino dei Finzi-Contini* (vgl. Kanduth, Erika, „*Il giardino dei Finzi-Contini* im Lichte der Varianten“, in: *Italienische Studien* 6 (1983), S. 105-123), der *Occhiali d'oro* (vgl. Gallot, Muriel, „‘Du sapin au magnolia’: étude de quelques variantes dans *Gli Occhiali d'oro*“, in: Grossi, Paolo (Hg.), *Atti del Convegno internazionale di Studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, Paris: Quaderni dell'Hôtel Galliffet/Istituto Italiano di Cultura, 2007, S. 101-115) und der *Passeggiata prima di cena*. (vgl. Dell'Aquila, Giulia, *Le Parole di Cristallo. Sei Studi su Giorgio Bassani*, Pisa: Edizioni ETS, 2007, S. 70-74)

⁴ Zu dieser und zu den folgenden Angaben zu Bassanis Biographie vgl. Cotroneo, Roberto, „Cronologia“, in: Bassani, *Opere*, S. LIX-XCVI.

eine Verletzung der „Scham vor den Opfern“⁵ oder gar als Wegbereiter für andere historische Ereignisse gleichen Ausmaßes denken. „Kitsch“ zielt hier sehr stark auf die ethische Komponente des Begriffs.

Blickt man angesichts dieser Überlegungen auf den *Romanzo di Ferrara*, so mag man auf den ersten Blick denken, dass dieser Text genau dies sei: Kitsch im Kontext des Holocaust. Dies ergibt sich, weil der Text suggeriert, ein fortlebendes Gedächtnis und eine Kontinuität stiften zu wollen, die über die Zeit des Holocaust hinwegreicht und sich das Ereignis einschreibt. Die meisten Protagonisten sind jüdischer Herkunft und sie gehören zum überschaubaren Universum der oberitalienischen Kleinstadt Ferrara. Über sie werden traurig-melancholische und recht alltägliche Geschichten über unerfüllte Liebe, schmerzhaftes Jugenderfahrungen und anderes Leiden an fremdbestimmten und unabänderlichen Situationen erzählt, die das ersehnte Lebensglück vereiteln. Die Texte gehorchen in der Regel traditionellen Erzähl- und Plotstrukturen und bieten dem Leser viel Bekanntes an: Der Rückgriff auf Gattungselemente des Historischen Romans, des Bildungs- oder des Liebesromans erlaubt ein unproblematisches Verständnis der erzählten Geschichten. Gleichzeitig verweist der Text stets indirekt auf den Holocaust und sendet im gleichen Zuge die Botschaft aus, dass die erzählte Welt mit diesem Ereignis untergegangen ist. Die Jahre 1900 bis 1938, die den Schwerpunkt der erzählten Zeit bilden, werden als eine Art Arkadien lesbar, als ein mythisches Zeitalter, das unwiederbringlich vergangen und daher als literarische Erinnerung festzuhalten ist. Besonders entfalten in diesem Zusammenhang der explizite Rekurs auf die abendländische Gedächtniskultur und die in diesem Kontext stehenden intertextuellen Verfahren des Textes ihre Wirkung: In auffälliger Weise ruft der *Romanzo di Ferrara* überkommene Motive und Topoi auf – wie den Grabbesuch oder das Aufsuchen historischer Orte – und verweist dabei parallel auf die literarische Erinnerungstradition. Die Dominanz solcher Verweise auf die abendländische Erinnerungskultur legt nahe, dass es dem Text um die elegische Einschreibung des Holocaust in die bestehende Erzähl- und Erinnerungskultur, um ein Anknüpfen an bestehende Gedächtnis- und Kontinuitätsstrukturen geht – doch was wäre dies anderes als Kitsch?

Die vorliegende Arbeit stellt die These auf, dass der so umschriebene Eindruck ein bewusst erzeugter ist, der seine Bedeutung im Hinblick auf die Erinnerungsfunktion des Textes erhält: Der *Romanzo di Ferrara* stiftet Erinnerung, indem er sichtbar macht, dass die vermeintliche Kontinuitätsstruktur und das vermeintlich gestiftete Gedächtnis brüchig sind – und dies gelingt ihm gerade deshalb, weil er deren Existenz zunächst einmal vorgibt. Das Erinnern

⁵ Adorno, Theodor W., *Engagement* [1962], in: Kiedaisch, Petra (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart: Reclam, 1995, S. 53-55, hier: S. 54.

ist hier darauf gerichtet, die Problematik sichtbar werden zu lassen, der sich jeder Versuch des Erinnerns – und eben auch beziehungsweise insbesondere der literarische – im Kontext des Holocaust ausgesetzt sieht. Die Leistung des *Romanzo di Ferrara* ist das Kommunizieren der Aporie, der sich die Gedächtniskultur im Angesicht des Holocaust zu stellen hat: Einerseits muss man aus ethischer Verpflichtung erinnern, andererseits muss man aus einer nicht minder ethisch durchdrungenen Überlegung heraus die richtige Erinnerung stiften – eine Erinnerung, die den Holocaust nicht „degradiert“ (Kertész), ihm keinen Sinn zuschreibt, ihn nicht in Kontinuitätsstrukturen aufgehen lässt.

Als ein Text zur Erinnerung an den Holocaust stellt sich der *Romanzo di Ferrara* in den Kontext eines umfangreichen literarischen Diskurses, der sich seit 1945 die Erinnerung an den Holocaust zum Ziel gesetzt hat. Diese Literatur lässt sich anhand der Biographien der Autoren in zwei Gruppen unterteilen. Die erste Gruppe bilden Überlebende, die über das Geschehen in den Konzentrationslagern in ihren literarischen Texten Zeugnis ablegen. Vertreter dieser Zeugen- oder Lagerliteratur sind die bereits genannten Levi, Klüger und Semprun ebenso wie zahlreiche andere sehr bekannte Autoren wie Jean Améry oder der zitierte Imre Kertész.⁶ Zweitens gibt es eine Gruppe von Autoren, die nicht im Konzentrationslager waren und daher auch nicht als Zeugen auftreten. Einen großen Teil bilden unter ihnen diejenigen, die aufgrund ihrer Biographie in persönlicher Weise vom Holocaust betroffen sind. Zu ihnen gehören die Kinder der Ermordeten ebenso wie die der ehemaligen Häftlinge.⁷ Hier ist zum Beispiel an Barbara Honigmann oder an Georges Perec zu denken. Zur zweiten Gruppe sind auch solche Autoren zu zählen, die sich dem Thema widmen, ohne selbst in biographisch-persönlicher Weise betroffen zu sein. Besondere Aufmerksamkeit erlangten unter diesen

⁶ Zahlreiche Forschungsarbeiten widmen sich der Untersuchung der Zeugen- oder Lagerliteratur. Ohne an dieser Stelle auf die Problematik literarischer Zeugenschaft einzugehen, sei unter den Veröffentlichungen zum Thema besonders auf die folgenden Monographien und Sammelbände hingewiesen: Bandella, Monica (Hg.), *Raccontare il lager. Deportazione e discorso autobiografico*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 2005; Kuon, Peter/Neuhofer, Monika/Segler-Messner, Silke (Hg.), *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 2006; Segler-Messner, Silke, *Archive der Erinnerung. Literarische Zeugnisse des Überlebens nach der Shoah in Frankreich*, Köln u.a.: Böhlau, 2005; Schubert, *Notwendige Umwege*; Taterka, Thomas, *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin u.a.: Schmidt, 1999.

⁷ Es geht sowohl um jüdische Autoren der ‚zweiten‘ oder ‚dritten‘ Generation als auch um nicht-jüdische Autoren. Hervorzuheben sind die folgenden Forschungsarbeiten: im bereits zitierten Band Klinkert, Thomas, „Das Schreiben des Nicht-Erlebten: Georges Perec und Patrick Modiano“, in: Kuon/Neuhofer/Segler-Messner (Hg.), *Vom Zeugnis zur Fiktion*, S. 321-335; Nolden, Thomas, *Junge jüdische Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995; ebenso die in der vorherigen Fußnote genannten Arbeiten Segler-Messner, *Archive der Erinnerung* sowie Schubert, *Notwendige Umwege*. (Sie befassen sich auch mit den Nachkommen jüdischer Überlebender bzw. den ‚Nachgeborenen‘, z.B. mit Barbara Honigmann. (vgl. hier Schubert, *Notwendige Umwege*, S. 183ff.))

Jonathan Littell⁸ und Benjamin Wilkomirski. Letztlich können der zweiten Gruppe all diejenigen zugerechnet werden, die sich dem Thema Auschwitz literarisch zuwenden.

Orientiert man sich an der obigen Differenzierung der Holocaust-Literatur auf Grundlage der Biographien der Autoren, so gehören Bassanis Texte zweifellos nicht zur Zeugenliteratur, weil ihr Autor nie im Konzentrationslager gewesen ist. Aufgrund seiner Biographie nimmt Bassani allerdings eine besondere Stellung ein. Er war Jude und aufgrund seiner Lebensdaten unmittelbar und persönlich von den Ereignissen betroffen. Er ist kein ‚Nachgeborener‘, sondern er hat die Zeit des Holocaust selbst bewusst und im Erwachsenenalter erlebt: Im Jahr 1943, also zu Beginn der Deportationen aus Italien, war Bassani 27 Jahre alt. Eine Besonderheit seiner Biographie ist es, dass er sich politisch in der antifaschistischen Bewegung engagiert hat.⁹ Aufgrund dessen wurde er im Jahr 1943 für mehrere Monate inhaftiert.¹⁰ Nach seiner durch die Niederlage des Faschismus bedingten Freilassung floh er vor den einmarschierenden Deutschen nach Florenz und später nach Rom, wo er unbekannt war und unter falschem Namen überlebte. Versteckt in einem Schrank, entgingen seine Eltern und Geschwister der Deportation aus Ferrara und folgten ihm kurz darauf nach Florenz. Mehrere Verwandte Bassanis wurden 1943 von Ferrara aus nach Buchenwald deportiert.

Seine Biographie mag dazu beigetragen haben, dass eine umfangreiche internationale Forschungsliteratur zum *Romanzo di Ferrara*¹¹ Bassani zumeist die Rolle des Zeugen oder des literarischen Historiographen zuweist, der wie kein anderer die Wirklichkeit des jüdischen

⁸ Vgl. Hausmann, Frank-Rutger, „Jonathan Littells Holocaustroman *Les bienveillantes* im ‚Reading-Room‘“, <http://www.podcast.at/episoden/jonathan-littells-holocaust-roman-die-wohlgesinnten-im-reading-room-prof-dr-frank-rutger-hausmann-3524570.html>; 27.06.2011.

⁹ Vor allem Alessandro Roveri hat sich Bassanis antifaschistischem Engagement gewidmet, z.B. in Roveri, Alessandro, *Giorgio Bassani e l'antifascismo (1936-1943)*, Prefazione Paola Bassani, Sabbioncello San Pietro (Ferrara): 2 G editrice, 2002; ders., *Tra Micòl e il Partito d'Azione. Le passioni del giovane Bassani*, Firenze: Firenze Atheneum, 2009. In letzterer Arbeit geht es Roveri darum, die angeblich enge Beziehung zwischen dem *Giardino dei Finzi-Contini* und Bassanis parteipolitischen Engagement aufzuarbeiten. Er verfolgt damit das Ziel, „[...] [di; D.G.] pervenire ad una intelligenza del *Giardino dei Finzi-Contini* più completa di quella puramente letteraria.“ (S. 10)

Durch sein antifaschistisches Engagement kann Bassani in eine Reihe mit anderen italienischen Autoren jüdischer Herkunft gestellt werden, die Zeitzeugen sind und ebenfalls nicht im Konzentrationslager waren: so zum Beispiel mit Carlo Levi und Natalia Ginzburg. Dies zeigt Mader, Ruth, „È bello raccontare i guai passati“? Konstanten einer „Literatur der Gezeichneten“ im Kontext des italienischen Faschismus am Beispiel dreier jüdischer Zeitzeugen: Primo Levi, Giorgio Bassani, Natalia Ginzburg, Universität Freiburg, Dissertation, 1999, pdf-Dokument (<http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/126>; 03.08.2006).

¹⁰ Die Briefe, die Bassani aus der Haft an seine Familie schickte, finden sich unter dem Titel „Da una prigioniera“ abgedruckt bei Bassani, *Opere*, S. 947ff.

¹¹ Eine Bibliographie zur Forschungsliteratur und Literaturkritik zum Werk Bassanis für die Jahre 1940 bis 2000 findet sich in Italia, Paola, „Bibliografia“, in: Bassani, *Opere*, S. 1799-1842; sowie bis einschließlich 2002 bei Prebys, Portia, *Giorgio Bassani: bibliografia sulle opere e sulla vita*, Firenze: Centro Editoriale Toscana, 2002. Im Abschnitt A I.1. der vorliegenden Arbeit findet sich ebenfalls ein ausführlicher Blick in die bisherige Forschung.

Alltags im Faschismus dargestellt hat.¹² Häufig greifen die Interpretationen auf historiographische und kulturhistorische Studien zurück, um seine Darstellungsweise an der geschichtlichen Wirklichkeit zu messen und zu bewerten.¹³ Insofern konnte die vorhandene Forschung zeigen, dass der *Romanzo di Ferrara* als eine innovative Darstellung der Geschichte des vernichteten Judentums in Ferrara gelten kann. Mehrere Autoren untersuchen, inwiefern Bassani mit seinen Texten seine jüdische Identität im Angesicht des Holocaust verhandelt.¹⁴ Alle bisherigen Interpretationen nehmen die Person Giorgio Bassani sehr wichtig und betonen die persönliche Betroffenheit des Autors im Hinblick auf die von ihm erzählten Geschichten.¹⁵

Die vorliegende Arbeit nähert sich dem *Romanzo di Ferrara* aus einem anderen Blickwinkel. Sie konzentriert sich nicht auf die im Text dargestellte historische Wirklichkeit

¹² Dieser Ansatz bildet den Ausgangspunkt beinahe aller vorliegenden Forschungsarbeiten. Beispielhaft sei hier auf die bisher einflussreichsten Interpretationen, die noch aus den 1980er Jahren stammen, sowie auf die neuere Forschung verwiesen: Hughes, Stuart H., *Prisoners of Hope. The Silver Age of Italian Jews 1924-1974*, Cambridge (Mass.) u.a.: Harvard Univ. Press, 1983; Schneider, Marilyn, *Vengeance of the Victim. History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1986; Radcliff-Umstead, Douglas, *The Exile into Eternity – A Study of the Narrative Writings of Giorgio Bassani*, London/Toronto: Associated Univ. Presses, 1987; Risa, Guia, *The Document Within the Walls: The Romance of Bassani*, Preface Ada Neiger, Leicester: Troubador, ²2004. Zwei neuere Forschungsarbeiten lösen sich betont von der Untersuchung der im Text konkret dargestellten historischen Wirklichkeit, nämlich Renda, Marilena, *Bassani, Giorgio. Un ebreo italiano*, Roma: Gaffi, 2010 sowie Pieri, Piero, *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Pisa: Ed. ETS, 2008. Beide Arbeiten machen auf überzeugende Weise darauf aufmerksam, dass das Nicht-Gesagte in Bassanis Texten – „il non detto“ (Renda, *Bassani, Giorgio*, S. 43), „[il] non detto“ (Pieri, *Memoria e Giustizia*, S. 8) – in der vorangehenden Forschung kaum Beachtung gefunden hat, obwohl es zentrale Bedeutung besitzt. Sie weisen damit den Weg zu einer Interpretation, die von der im Text dargestellten historischen Wirklichkeit abstrahiert. Beide Autoren verfolgen dennoch andere Thesen als die vorliegende Arbeit, die die Erinnerungsfunktion des Textes im Hinblick auf den Holocaust untersucht, und lenken den Blick – hier wieder parallel zur übrigen Forschungsliteratur – stark auf die Biographie und Person Bassanis. Renda nimmt Bassanis jüdische Herkunft als Ausgangspunkt ihrer Untersuchung und analysiert an seinem Beispiel die „relazione tra letteratura e condizione ebraica in alcune esperienze del Novecento letterario italiano“ (Renda, *Bassani, Giorgio*, S. 11). Sie formuliert im Hinblick auf Bassanis Schreibduktus: „La scrittura di Bassani è [...] quintessenzialmente ‘ebraica’ [...]“ (S. 20) Piero Pieri konzentriert sich, aus anderem Blickwinkel als die vorangehende Forschung, auf Bassani als Historiker („storico“) und Zeuge („testimone“) des Ferrareser Judentums vor (und nach) dem Faschismus. (beide Zitate: Pieri, *Memoria e Giustizia*, S. 8)

¹³ Häufig wird der Interpretation ein Kapitel vorangestellt, in dem die historische Situation der Juden in Ferrara und Italien seit der Renaissance bis zur Deportation dargestellt wird. Diesem Verfahren folgen beispielsweise Hughes, *Prisoners of Hope*; Mader, „È bello raccontare i guai passati“?; Schneider, *Vengeance of the Victim*. Teilweise machen es sich die Autoren zur Aufgabe nachzuweisen, inwiefern Bassanis Darstellung von der historischen Wirklichkeit abweicht. So untersucht etwa Schneider die Geschichten auf die Frage hin, wie und warum Bassani die angeblich jeweils dahinter stehende reale Geschichte für den *Romanzo di Ferrara* abgeändert habe. Ergeben sich Abweichungen von der historischen Realität, wie zum Beispiel in *Una notte del '43* – wenn Bassani das real stattgefunden Massaker einen Monat später als in Wirklichkeit geschehen datiert –, so werden Gründe für dieses Vorgehen gesucht und gefunden – zumal Bassani sich zur Wahl des Datums geäußert hat. (vgl. Schneider, *Vengeance of the Victim*, S. 68)

¹⁴ Vgl. z.B. Neiger, Ada, *Bassani e il mondo ebraico*, Napoli: Loffredo Ed., 1983; De Stefanis, Giusi Oddo, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna: Longo, 1981. Auch die bereits genannten Arbeiten Schneider, *Vengeance of the Victim*, Hughes, *Prisoners of Hope* sowie Renda, *Bassani, Giorgio* messen Bassanis jüdischer Identität zentrale Bedeutung bei.

¹⁵ Hughes beispielsweise bekräftigt wie andere Autoren, Bassani habe aus einer biographischen Notwendigkeit heraus über Ferrara und die Juden geschrieben: „By a further necessity he wrote about Jews [...]“ (Hughes, *Prisoners of Hope*, S. 122)

zwischen 1900 und 1943 und löst sich von der persönlichen Betroffenheit des Autors. In ihrem Zentrum steht die These, dass der *Romanzo di Ferrara* eine Erinnerung an den Holocaust stiftet, indem er über die Schwierigkeiten spricht, die sich im Hinblick auf dieses Erinnern stellen. Diese Herangehensweise erfordert ein Nachdenken über die Frage, was der Holocaust bedeutet und wie man an ihn erinnern kann und darf. Der Text selbst bezieht sich auf diese Problematik, indem er die abendländische Erinnerungskultur und die Schwierigkeiten ihrer Anwendung auf den Holocaust in den Blick nimmt. Die vorliegende Arbeit kann zeigen, dass in diesem Zusammenhang über Momente der Negativität, über subversive Erzählverfahren, die Leerstellenstruktur der Texte und eine in diesen strukturell angelegte Melancholie eine literarische Erinnerung ermöglicht wird. Diese Verfahren sind geeignet, den Leser auf das Erinnerungsproblem aufmerksam machen, das sich im Angesicht des Holocaust stellt.

Es wurde bereits oben darauf hingewiesen, dass der *Romanzo di Ferrara* auf den ersten Blick den Eindruck erweckt, Kontinuität und Gedächtnis zu stiften, indem er das Erzählen im Kontext des Holocaust mit den bestehenden Strukturen abendländischer Gedächtniskultur verbindet und darüber hinaus traditionelle Erzähl- und Plotstrukturen verwendet. Die vom Text suggerierte Kontinuität erweist sich jedoch als brüchig. Dies zeigt sich daran, dass die jeweils aufgerufenen Konzepte und Verfahren des Erinnerns in ihrer Wirkung wieder in Frage gestellt werden, so dass sie ihre Erinnerungsfunktion nicht entfalten können. Damit hat der Autor des *Romanzo di Ferrara* einen innovativen und in die Mitte dieser Problematik der brüchig gewordenen Kontinuität zielenden Weg gewählt: Ein Erinnern, so die These dieser Arbeit, das gerade über eine kritische Auseinandersetzung mit der vorhandenen Erinnerungskultur gestiftet wird.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Der in zwei Kapitel (I. und II.) untergliederte Teil A stellt den theoretischen Rahmen für die in Teil B erfolgende Interpretation des *Romanzo di Ferrara* bereit. Sein Kapitel I. wirft grundsätzliche Fragen auf, die sich im Hinblick auf das Erinnern an den Holocaust stellen. Im Zuge dieser Überlegungen wird jedoch das konkrete Untersuchungsobjekt – der *Romanzo di Ferrara* als Erinnerungstext – nicht aus den Augen verloren. Es werden vier Dimensionen aufgezeigt, die sich im Hinblick auf die These der Arbeit differenzieren lassen. Es wird gefragt: Wer (1) erinnert wen (2) woran (3) und wie (4)? Diese viergliedrige Struktur erlaubt es, die Komplexität der Rolle literarischer Texte im Hinblick auf die Erinnerung an den Holocaust theoretisch zu durchdringen und zugleich aufzuzeigen, welche konkreten Fragestellungen sich im Hinblick auf den *Romanzo di Ferrara* als Erinnerungstext ergeben. Im Hinblick auf die erste Dimension

kann hier herausgearbeitet werden, warum und in welcher Weise sich die vorliegende Arbeit von einem autorzentrierten Zugang zum Text löst. Die zweite Dimension lenkt den Blick auf die Leser, die für eine Interpretation des *Romanzo di Ferrara* als Erinnerungstext zentral sind. Die dritte Dimension betrifft die philosophische Frage des Erinnerungsobjektes. Unter Rückgriff auf Autoren wie Hannah Arendt, Theodor W. Adorno und Jean-François Lyotard kann gezeigt werden, welche fundamental ethische Dimension jede Beschäftigung mit dem Holocaust mit sich bringt. Bedeutend ist hier die Überlegung, warum uns das Denken und Deuten von Auschwitz vor so große Schwierigkeiten stellt und weshalb im Zusammenhang mit den Konzentrationslagern immer wieder die Rede von der ‚Unsagbarkeit‘ aufkommt. Diese Gedanken bilden die Grundlage für die zentrale vierte Dimension, die sich unter Bezug auf die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung damit auseinandersetzt, wie an den Holocaust erinnert werden kann und darf. Es kann gezeigt werden, dass das Erinnern nicht zum Ziel haben darf, dem Holocaust irgendeine Art von Sinnhaftigkeit zuzuweisen und ihn dadurch in eine Struktur der Kontinuität einzuschreiben. In diesem Zusammenhang wird unter Rückgriff auf Autoren wie Theodor W. Adorno, James E. Young und Hayden White überlegt werden, welche besonderen Schwierigkeiten sich für das literarische Erinnern an den Holocaust ergeben und welche Möglichkeiten auf der anderen Seite die literarische Erinnerung im Unterschied zu anderen Formen des Erinnerns bietet.

Kapitel A II. widmet sich in drei Schritten einer literaturwissenschaftlich fundierten Sicht auf die Frage, auf welche Weise der *Romanzo di Ferrara* Erinnerung stiftet. Wichtig wird hier zunächst die Beobachtung (A II.1.), dass es im *Romanzo di Ferrara* nie zu einer Darstellung des Holocaust im eigentlichen Sinne kommt: Weder die Konzentrationslager noch die Deportation werden dargestellt, die Vernichtung ist jedoch stets latent im Text präsent. Im Rückgriff auf wirkungsästhetische Ansätze (Wolfgang Iser) kann gezeigt werden, dass die Auslassung eines Erzählens über den Holocaust im *Romanzo di Ferrara* ihre Signifikanz im Hinblick auf die Erinnerungsfunktion des Textes erhält. Anhand von Textanalysen wird hier nachzuweisen sein, dass die ausgesparte Darstellung nicht zufällig oder etwa aufgrund der fehlenden Anschauung seitens des Autors erfolgt, sondern dass sie zur Anzeige dessen wird, dass der *Romanzo di Ferrara* das Erinnerungsproblem in den Fokus stellt, das sich im Angesicht des Holocaust ergibt. Ein Blick auf die Makrostruktur des *Romanzo di Ferrara* (A II.2.) wird darüber hinaus anhand von Beispielen darlegen, dass eine strukturell im Text angelegte Melancholie diese Funktion des Textes unterstützt und präzisiert: Es kann hier gezeigt werden, dass der Text nicht nachträglich ein verpasstes Trauermoment stiften will, sondern dass er vielmehr mit Hilfe einer melancholischen Stimmung anzeigt, dass

Trauer im Angesicht des Holocaust nicht ohne weiteres möglich ist. Leerstellenstruktur und Melancholie können latent die Schwierigkeiten des Erinnerns an den Holocaust sowie die Unabschließbarkeit des Erinnerungsprozesses transportieren. Eine manifeste Darstellung findet das Erinnerungsproblem im *Romanzo di Ferrara* darin, dass der Text eine große Dichte an überkommenen Verfahren der abendländischen Erinnerungskultur aufruft und diese im Kontext des Holocaust problematisiert. (A II.3.) Es wird unter Rückgriff auf Konzepte der Negativität und der Subversion deutlich gemacht, dass der Text die vorhandene Erinnerungspraxis jeweils als funktionierende und scheiternde zugleich zeigt und die letztliche Bedeutung ihrer Darstellung im Text in der Schwebelage, in einem Zwischen belässt. In dem Moment, in dem der *Romanzo di Ferrara* die Erinnerungskultur aufruft und sich intertextuell mit literarischen Erinnerungsverfahren verbindet, erweckt er zunächst einmal den Eindruck, den Holocaust in eine Kontinuitäts- und Sinnstruktur einschreiben zu wollen. Gleichzeitig aber zeigt er diese Kontinuität dadurch als brüchig an, dass die aufgerufenen Verfahren jeweils nicht in der erwartbaren Weise funktionieren oder gar als scheiternde gezeigt werden. Erinnern, so zeigen diese Ausführungen, funktioniert im *Romanzo di Ferrara*, indem mit Hilfe von subversiven Verfahren die bestehende Erinnerungspraxis im Hinblick auf den Holocaust in Frage gestellt und in ihrer Funktion hinterfragt wird. Dies wird in den Einzelanalysen des Teils B im Hinblick auf verschiedene Formen von Erinnerungspraxis im *Romanzo di Ferrara* detailliert nachgewiesen. Die Interpretationen von Texten aus allen sechs Büchern des *Romanzo di Ferrara*¹⁶ folgen drei thematischen Gesichtspunkten: dem Aufsuchen von Orten, dem Betrachten von Zeitdokumenten und dem Lesen von Literatur. Die Darstellung dieser drei kulturell bedeutsamen Verfahren eignet sich besonders gut zum Nachweis der oben vorgestellten Thesen, weil sie im *Romanzo di Ferrara* in großer Dichte aufgerufen und unterlaufen werden.

Kapitel B I. („Das Aufsuchen von Orten“) zeigt, dass der *Romanzo di Ferrara* mit Blick auf den Holocaust verschiedene gängige Konzepte subvertiert, denen zufolge der Besuch bestimmter Orte Erinnerung an Geschichte stiftet. Das Ziel dieses Verfahrens ist die Problematisierung der Vorstellung einer topographisch verankerten Erinnerung im Kontext des

¹⁶ Das Inhaltsverzeichnis des *Romanzo di Ferrara* führt die einzelnen Texte als „libri“ auf. (vgl. hier z.B. die in der vorliegenden Arbeit verwendete Ausgabe Bassani, Giorgio, *Il Romanzo di Ferrara*, 2 Bde., Milano: Mondadori, 2006 [Nachdr. der Ausg. 1991]) Zum *Romanzo di Ferrara* gehören vier längere Romane (Libro 2-5: *Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Dietro la porta*, *L'airone*), die von zwei mehrteiligen Textsammlungen eingerahmt werden. (Libro 1 und 6: *Dentro le mura* und *L'odore del fieno*) *Dentro le mura* besteht aus vier Erzählungen, die jeweils sechs Kapitel umfassen (*Lida Mantovani*, *La passeggiata prima di cena*, *Una lapide in via Mazzini* und *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*). *L'odore del fieno* besitzt sieben Teile: *Due fiabe*, *Altre notizie su Bruno Lattes*, *Ravenna*, *Les neiges d'antan*, *Tre apologhi*, *La felicità* und *Laggiù, in fondo al corridoio*. Diese sind ihrerseits in sich in mehrere Kapitel untergliedert.

Holocaust. Das Kapitel bildet einen inhaltlichen Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit. Es sind hier drei Arten von Orten zu betrachten: die Orte der Lebenden (B I.2.), Orte, die zum Erinnern gemacht sind (B I.3.), und die Orte der Toten (B I.4.). Die Dominanz des Themas Topographie ergibt sich nicht nur aus dieser Differenzierung zwischen verschiedenen Typen von Orten, deren Darstellung jeweils unterschiedliche Bedeutung besitzt und daher gesondert zu betrachten ist. Sie begründet sich darüber hinaus dadurch, dass die Topographie im *Romanzo di Ferrara* eine überaus bedeutende Rolle im Hinblick auf die Erinnerungsfunktion des Textes spielt. Das Kapitel macht deutlich, dass Erinnerung in diesem Text ihren Ausgangspunkt immer von einer topographisch organisierten erzählten Welt nimmt, die in der Realität nicht nur vorstellbar ist, sondern dort ihren konkreten Ort hat: Ferrara. Die topographische Konkretisierung des Erzählten eröffnet die Möglichkeit zu einem Spiel mit Bedeutungen, die der realen Topographie angehören: Der *Romanzo di Ferrara* funktioniert als Erinnerungstext in erster Linie vor dem Hintergrund seiner Situiertheit in der topographischen Wirklichkeit, die eine kulturell aufgeladene ist. Das Kapitel beleuchtet zunächst (B I.1.) traditionelle Vorstellungen und moderne Theorien, die Orten für das Erinnern an Geschichte eine wichtige Rolle zuweisen. Im Zuge dessen arbeitet es heraus, welche besondere Situation sich in diesem Zusammenhang für das Erinnern an den Holocaust ergibt. Daraufhin (B I.2.) wird vor diesem Hintergrund anhand detaillierter Interpretationen gezeigt, dass der *Romanzo di Ferrara* auf der einen Seite mit der Engführung der Geschichten an der realen Topographie Ferraras vermeintlich die Möglichkeit zu einer Erinnerung an den Holocaust eröffnet, weil dieses Verfahren eine Konkretisierung der Opfer und ihrer Schicksale verspricht. Gleichmaßen wird aber deutlich, dass der Text auf der anderen Seite genau diese Möglichkeit im Hinblick auf ein Erinnern an den Holocaust wieder in Frage stellt. Im Ergebnis kann hier gezeigt werden, dass der *Romanzo di Ferrara* mit Hilfe der erzählten Topographie und ihrer zweifachen Bedeutung im Text die Idee problematisiert, nach der der Holocaust anhand eines durch die Literatur mit Geschichten verknüpften Raumes erinnerbar werden könne. Hier deutet sich eine selbstreflexive Dimension des *Romanzo di Ferrara* an, weil er an dieser Stelle die eigenen Möglichkeiten, als literarischer Text Erinnerungsorte für den Holocaust zu stiften, hinterfragt. Im Anschluss daran macht Abschnitt B I.3. deutlich, wie kritisch der *Romanzo di Ferrara* mit Denkmälern im Kontext des Holocaust umgeht. Die Vorstellung, nachträglich Gedenkorte für die Opfer einzurichten, wird nicht nur in Hinblick auf ihre Wirksamkeit in Frage gestellt, sondern auch offen kritisiert, wenn sie unter bestimmten Umständen erfolgt. Abschnitt B I.4. zeigt, dass die den *Romanzo di Ferrara* beherrschende Erzählung über Gräber und Friedhöfe und über die Erinnerungspraxis ihres Besuchs zentrale Bedeutung im Hin-

blick auf die Erinnerungsfunktion des Textes besitzt. Ein kulturgeschichtlicher Überblick über die Bedeutung von Gräbern als fundamentale Institution der abendländischen Gedächtniskultur und über das Bestatten der Toten als genuines Merkmal menschlicher Kulturen macht zunächst deutlich, welche Schwierigkeiten aufgrund der fehlenden Gräber der ermordeten Juden für die Erinnerungskultur entstehen. Aus diesen Überlegungen ergibt sich, dass die literarische Darstellung von Gräbern und ihrem Besuch in einer kaum zu übertreffenden Weise geeignet ist, die Problematik der Erinnerung an den Holocaust thematisch werden zu lassen. Verschiedene Interpretationen zeigen, dass der *Romanzo di Ferrara* dieses Potenzial nutzt, indem er die Darstellung von Gräbern und Grabbesuchen mit Bedeutungen auflädt, die zwischen Kontinuitätsstiftung und dem Abbruch von Erinnerungskultur changieren. Dies gelingt ihm insbesondere deshalb, weil er über intertextuelle Verweise immer auch auf andere literarische Gräberdarstellungen verweist und insofern seine Darstellungen in ein vielschichtiges Verweisungssystem stellt. Das Erzählen über Gräber im *Romanzo di Ferrara* kann vor diesem Hintergrund die Lücke in der Erinnerungskultur zur Sprache bringen, die sich mit dem Holocaust öffnet, ohne sie im eigentlichen Sinne darzustellen. Es reflektiert darüber hinaus mit Hilfe seines Bezuges auf Motive und Topoi der literarischen Tradition kritisch die Gedächtnisfunktion der Literatur im Hinblick auf den Holocaust, wobei der Text in diesem Rahmen erneut seine Selbstbezüglichkeit zeigt.

Kapitel B II. („Das Betrachten von Zeitdokumenten“) untersucht, in welcher Weise das Betrachten von Zeitdokumenten durch den Erzähler und die Figuren im Hinblick auf die literarische Erinnerung im *Romanzo di Ferrara* eine Rolle spielt. Zu den untersuchten Darstellungen gehören historische Fotografien (B II.1.) genauso wie nicht mehr aktuelle Tageszeitungen (B II.2.). Es wird gezeigt, dass der Text die gemeinhin anerkannte Beweis- und Erinnerungsfunktion solcher Zeitdokumente aufruft und diese betont, dass er jedoch gleichzeitig diese Vorstellung im Hinblick auf den Holocaust kritisch in Frage stellt, indem er sie unterläuft. In diese Auseinandersetzung fließen über intertextuelle Beziehungen Erzählmuster ein, bei denen Zeitdokumente als Authentifizierungsstrategien oder Auslöser für Erinnerungsprozesse der Figuren auftreten. Die Erinnerungsfunktion des Textes entwickelt sich aus dem entstehenden Nebeneinander gegenläufiger Bedeutungen und läuft darauf hinaus, das Erinnerungsproblem des Holocaust im Hinblick auf Zeitdokumente wie Fotografien und Zeitungen zu konkretisieren. Deutlich wird hier indes, welches Potenzial ein literarischer Text im Gegensatz zu vermeintlich Evidenz liefernden Zeitdokumenten besitzt, weil er diese Zusammenhänge sichtbar werden lassen kann.

Kapitel B III. („Das Lesen von Literatur“) zeigt, dass die beherrschende Intertextualität des *Romanzo di Ferrara* ihre Bedeutung im Hinblick auf die Erinnerungsfunktion des Textes erhält. Unter Rückgriff auf Theorien der Intertextualität und auf Michail M. Bachtins Konzept der Dialogizität literarischer Texte kann gezeigt werden, dass die Intertextualität des *Romanzo di Ferrara* geeignet ist, eine Reflexion über die Gedächtniswirkung der Literatur in Gang zu bringen. Dabei hinterfragt der *Romanzo di Ferrara* auch den eigenen Status als Erinnerungstext des Holocaust. Im Mittelpunkt steht hier die These, dass sich auf der Ebene intertextueller Verweise eine Dimension der Selbstreflexivität formiert. Sie lässt sich als Ausdruck eines Konzeptes literarischen Erinnerns lesen, das sich angesichts seines Objektes – des Holocaust und seiner Opfer – selbst problematisiert. Der *Romanzo di Ferrara* zeigt damit, dass Erinnern das Problematisieren der (eigenen) literarischen Erinnerungsfunktion bedeuten kann.

TEIL A: Literatur und Holocaust: Der *Romanzo di Ferrara* und die Schwierigkeiten des Erinnerens

I. Bassanis Erinnerungsanspruch in vier Dimensionen

Giorgio Bassani selbst bezeichnet die Erinnerung an den Holocaust in verschiedenen poetologischen Einlassungen nachdrücklich als die zentrale Motivation für sein literarisches Schreiben. So formuliert er zum Beispiel:

Veniamo tutti quanti da una delle esperienze più terribili che l'umanità abbia mai affrontato. Pensi ai campi di sterminio. Niente è mai stato attuato di più atroce e di più assoluto. Ebbene i poeti sono qua per far sì che l'oblio non succeda. Un'umanità che dimenticasse Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, io non posso accettarla. Scrivo perché ci [sic] se ne ricordi.¹⁷

Bassani bekräftigt in ähnlichen Worten¹⁸ immer wieder seine Vorstellung vom Dichter, der das Vergessen des Holocaust verhindern müsse, und er erläutert auf diese Weise einen zentralen Aspekt seines Selbstverständnisses als Autor. Seine Autorschaft präsentiert sich als moralisch motivierte Entscheidung: Die Texte besitzen eine ethische Dimension¹⁹ und lassen sich – vorsichtig – mit dem Begriff der engagierten Kunst beziehungsweise der engagierten Literatur verbinden.²⁰ Nimmt man solche Aussagen Bassanis als Leithypothese für eine Inter-

¹⁷ Bassani, *Opere*, S. 1325f. Das Zitat stammt aus dem von Bassani im Jahr 1984 veröffentlichten Band *Di là dal cuore*, in dem sich essayistische Arbeiten Bassanis, zahlreiche Briefe an seine Familie sowie verschiedene Interviewaussagen finden. Die in *Di là dal cuore* wiedergegebenen Interviewaussagen werden außer durch eine oberflächliche Zuordnung in bestimmte Zeiträume nicht kontextualisiert: Der Text enthält weder Angaben zum jeweiligen Interviewpartner noch gibt er die Bassani gestellten Fragen wieder und liefert keine Hinweise, in welcher Situation das jeweilige Interview entstanden ist. Bassanis Tochter Paola Bassani antwortete mir auf die Frage, warum ihr Vater die Interviewaussagen ohne Kontext veröffentlichte, dass diese als Fließtext „più lirico“ wirkten. Im Anhang der *Opere* wurden teilweise die in der Originalausgabe fehlenden Kontextualisierungen der Interviews aufgearbeitet. (vgl. Italia, Paola, „Notizie sui testi“, in: Bassani, *Opere*, S. 1773ff.) In Bezug auf das hier zitierte Interview fehlen sie allerdings. Die hier zitierte Ausgabe der *Opere* von 2009 enthält zusätzlich zum Material aus *Di là dal cuore* unter dem Titel „Un'intervista inedita (1991)“ einen weiteren Text im Interviewstil. (vgl. Bassani, *Opere*, S. 1339-1350) Paola Bassani sagte, ihr Vater habe bei der Veröffentlichung des Bandes *Di là dal cuore* vergessen, diesen Text einzufügen.

¹⁸ Vgl. z.B. Bassani, Giorgio, „'Meritare' il tempo (intervista a Giorgio Bassani)“ [1979], in: Dolfi, Anna (Hg.), *Le Forme del Sentimento. Prosa e Poesia di Giorgio Bassani*, Padua: Liviana Ed., 1981, S. 79-91, hier: S. 82; vgl. fast wortgleich zu oben ders., in: Luigi Monardo Faccini, *Un autore una città*, Dipartimento Scuola Educazione, Rai Teche: 1978 (DVD 01 Fondazione Giorgio Bassani); ders., *Opere*, S. 1323.

¹⁹ Ethische Dimensionen literarischen Schreibens wurden im Kontext des *ethical turn* der Geisteswissenschaften kritisch diskutiert. Vgl. zum *ethical turn* Lubkoll, Christine/Wischmeyer, Oda (Hg.), *'Ethical turn'? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung*, München: Fink, 2009. Mit der für die vorliegende Arbeit relevanten „Frage, inwiefern Literatur dank ihrer fiktiven Beschaffenheit Möglichkeitsräume des Denkens und Handelns eröffnet, die fremde, neue und alternative Deutungs- und Wahrnehmungsoptionen sichtbar machen“, beschäftigt sich der Band Öhlschläger, Claudia (Hg.), *Narration und Ethik*, Mitarb. Björn Schäfer u. Claudia Röser, München: Fink, 2009. (Das Zitat stammt aus diesem Band: Öhlschläger, Claudia, „Narration und Ethik. Vorbemerkung“, S. 11.)

²⁰ Das Konzept der engagierten Literatur wurde im Kontext des Holocaust sehr kritisch betrachtet und wird unten in Abschnitt A I.4.2. problematisiert, wenn es um die ethisch-normative Bewertung literarischer Darstellungen

pretation des *Romanzo di Ferrara* und liest den Text als einen Text, der an den Holocaust erinnert, so ist das Erinnern hier ein insgesamt vierstelliges Prädikat: Bassani (1) erinnert den Leser (2) durch seine Texte (3) an den Holocaust (4). Anders gesagt gibt es den, der Erinnerung auslösen oder stiften will (1), den, der sich erinnern soll (2), das Medium oder Verfahren, das die Erinnerung hervorrufen soll, (3) und – nicht zuletzt – dasjenige, an das erinnert werden soll (4).²¹ Der Blick auf die umfangreichen Diskurse, die an das literarische Erinnern an den Holocaust geknüpft sind, zeigt, dass keine der vier Stellen des Prädikats in diesem Kontext selbstverständlich oder unproblematisch ist. Die folgenden Ausführungen betrachten vor diesem Hintergrund nacheinander die vier identifizierten Dimensionen: *Wer* erinnert *wen*, *woran* und *wie*. Sie sind auf das Engste miteinander verwoben und nur für den Zweck und für den Moment einer wissenschaftlichen Untersuchung zu trennen. Die schematische Differenzierung dient dazu, die Komplexität zu durchdringen, der sich jedes erinnernde Schreiben im Kontext des Holocaust stellen muss: Das scheinbar leichthin verständliche und in seiner Intention gemeinhin anerkannte Ziel einer literarischen Erinnerung steht in seiner Realisierbarkeit und normativ gesehen in seiner moralischen Zulässigkeit in Frage.

1. *Wer* will erinnern? Bassani als Zeuge?

Bassani²² identifiziert seine Autorschaft mit Zeugenschaft und weist sein Schreiben explizit als einen Akt des Bezeugens aus („essere un testimone“).²³ Er bekräftigt in diesem Kontext

des Holocaust geht. Der von Jean-Paul Sartre eingeführte Begriff des engagierten Autors („écrivain engagé“) bzw. der engagierten Literatur („littérature engagée“) umschreibt indes eine tiefgreifende Veränderung in der Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg. (vgl. Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, 1948; zum Begriff „écrivain engagé“ vgl. S. 30)

²¹ Eine ähnliche Aufschlüsselung des Begriffs der Erinnerung an den Holocaust in vier Dimensionen nimmt Reinhart Koselleck vor. (vgl. Koselleck, Reinhart, „Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses“, in: Knigge, Volkhard/Frei, Norbert (Hg.), *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, München: Beck, 2002, S. 21-32)

²² Bassani hat sich in zahlreichen Interviews, in Essays und anlässlich verschiedener öffentlicher Auftritte ausführlich zu seinem Schreiben und seiner persönlichen Motivation als Autor geäußert. Neben dem Band *Di là dal cuore* von 1984 (Originalausgabe: Bassani, Giorgio, *Di là dal cuore*, Milano: Mondadori, 1984) liegen Interviews in Form von Zeitungsartikeln, Film- und Tonmaterial sowie in Buchform vor: z.B. Bassani, Giorgio/Cancogni, Manlio, „Perché ho scritto ‚L’Airone‘. Conversazione con Giorgio Bassani“, in: *La Fiera letteraria*, Nr. 46 (16.11.1968), S. 10-12; Bassani, *Un autore una città* (DVD 01); ders., „‘Meritare’ il tempo“; ders., in: ders./Giovanelli, Franco/Marabini, Claudio, *Premio F. Bernagozzi (Portomaggiore, 1982)*, Portomaggiore: Archivio del Centro Culturale/Palazzo Gulinelli, 1982, Registrazione originale audioanaloga convertita in formata mp3 (CD 31 Fondazione Giorgio Bassani).

Der Leser sieht sich angesichts dessen mit einer Vielzahl von Auskünften und Selbstinterpretationen Bassanis konfrontiert, die zwar als Leithypothesen für die Lektüre dienen können, die aber gleichzeitig in ihrer Relevanz für die Interpretation des *Romanzo di Ferrara* zu hinterfragen sind. Eine besondere Schwierigkeit bietet in diesem Zusammenhang der letzte Text des *Romanzo di Ferrara*, *Laggiù, in fondo al corridoio*. Dieser blickt gleich einem Epilog auf den gesamten *Romanzo di Ferrara* zurück und spricht vorgeblich mit der Stimme des Autors über die Genese des Werkes. So beginnt er etwa mit einer Bemerkung zum ersten Text des *Romanzo di Ferrara*, *Lida Mantovani*: „Lida Mantovani ebbe una gestione estremamente laboriosa. La abbozzai nel ’37, ventunenne, ma negli anni successivi la rifeci non meno di quattro volte [...]“ (LAGG, 993) Bassani war im Jahr

seinen Willen, glaubhaft zu wirken: „Come narratore, la mia ambizione suprema è sempre stata quella di risultare attendibile, credibile [...]“²⁴ Zugleich betont er, dass er in seinen Romanen die historische Wahrheit objektiv habe darstellen wollen: „[Ho; D.G.] cercato di attenermi sempre di più e meglio alla verità oggettiva, storica.“²⁵ In diesem Zusammenhang spricht er über seine Berufung als Historiker („Intendevo essere uno storico, uno storicista [...]“)²⁶. Mit diesem von ihm behaupteten ernsthaften historiografischen Anspruch an sein Schreiben („serio impegno storicistico“)²⁷ verbindet er eine moralische Begründung seiner Autorschaft („una giustificazione morale molto seria“).²⁸

Auf den ersten Blick scheint Bassanis Objektivitätsideal des Historikers mit seinem Selbstverständnis als Zeuge zu kollidieren. Seinen Begriff von Zeugenschaft schlüsselt Bassani in drei Komponenten auf. Zeuge zu sein, heißt für ihn: „[...] sentire, [...] capire, [...] far capire [...]“²⁹ Das Zuhören („sentire“) markiert, dass er nicht selbst Erlebtes bezeugt, sondern dass sein Zeugnis unter Voraussetzung der Zeugenschaft eines anderen entsteht. Bassani spricht also nicht über das Weitergeben einer Erfahrung im engeren Sinne, sondern er versteht die eigene Zeugenschaft als eine Vertretung anderer Augenzeugen.³⁰ Als zweite Komponente definiert Bassani den eigenen Verstehensprozess („capire“). Das Verstandene gibt er weiter und übernimmt mit diesem Akt selbst die Rolle des Zeugen: Er macht seine Zu-

1937 tatsächlich 21 Jahre alt, und die von ihm angesprochene Erzählung ist ein nachweislich in diesem Jahr begonnener Text, den er wie alle seine Texte mehrfach überarbeitet hat.

²³ Bassani, *Opere*, S. 1319; vgl. parallel S. 1207.

²⁴ Bassani, *Opere*, S. 1322.

²⁵ Bassani, *Opere*, S. 1322; vgl. auch Bassanis folgende Formulierung: „[...] quel bisogno di *chiarezza*, di *oggettività*, di *realismo* che mi è connaturato e che sta alla base della mia arte.“ (ders., „Bassani“, in: Camon, Ferdinando, *La moglie del tiranno*, Roma: Lerici, 1969, S. 85-98, hier: S. 89 [Kursiv i.O.]) Die zitierte Arbeit Ferdinando Camons umfasst eine Studie zu Moravia, Pratolini, Cassola, Pasolini und Bassani sowie Interviews mit den Autoren. Das Interview mit Bassani findet sich unter dem Titel „Bassani“. Vgl. parallel Bassani, „‘Meritare’ il tempo“, S. 82f. Bassani begründet seine mehrfachen und langwierigen Überarbeitungen des *Romanzo di Ferrara* unter anderem mit seinem Bestreben, die historische Wahrheit vollständig darzustellen. (vgl. ders., *Opere*, S. 1348)

²⁶ Bassani, *Opere*, S. 1342.

²⁷ Bassani, *Opere*, S. 1319; vgl. auch Bassani, „‘Meritare’ il tempo“, S. 82.

²⁸ Bassani, „‘Meritare’ il tempo“, S. 82. Bassani versagt sich ausdrücklich einem Literaturbegriff, der das Schreiben als Selbstzweck betrachtet und ästhetische Autonomie verfolgt: Eine „letteratura intesa come evento puro, assoluto“ lehnt er explizit ab. (Bassani, *Opere*, S.1321) Vgl. auch seine Aussage, er habe sich verpflichtet gefühlt, sein Schreiben moralisch zu bewerten („[...] sentivo il bisogno di giustificare [...] moralmente [...] l’atto mio di narrare.“ (ibid.)) sowie auch die Beteuerung, dass die Nachkriegsgesellschaft sich insgesamt vor dem Hintergrund der Lager begreifen müsse („[...] eravamo tutti, non solo io, usciti da Buchenwald.“ (ibid.))

²⁹ Bassani, *Opere*, S. 1319.

³⁰ Bassanis Zeugnis könnte mit Reinhart Koselleck als „nur sekundär und historisch aufbereitet“ bezeichnet werden. (Koselleck, „Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses“, S. 26) Diese Formulierung verwendet Koselleck im Hinblick auf den Holocaust und vor dem Hintergrund seines Begriffs der Erfahrung für diejenigen Zeugnisse, die nicht von Überlebenden stammen – seien diese nun deren Zeitgenossen oder Nachgeborene. Koselleck spricht von der „Primärerfahrung“ (S. 24) der Überlebenden, die sich „nicht in das Gedächtnis anderer oder in die Erinnerung nicht Betroffener übertragen“ (ibid.) lasse, und diagnostiziert vor diesem Hintergrund eine „negative Differenz“ (S. 26) zwischen der primären und der sekundären Erfahrung. Allerdings wird aus Bassanis Aussagen nicht deutlich, ob er überhaupt mit Überlebenden gesprochen hat bzw. ob er seine Zeugenschaft aus solchen Gesprächen ableitet.

hörer beziehungsweise Leser zu Verstehenden („far capire“) dessen, was er selbst zuvor gehört und verstanden hat. Bassanis Autorschaft ist damit die Aufnahme und Wiedergabe eines schon geschehenen Zeugnisses und birgt reflexive Momente. Mit dem „far capire“ spricht Bassani eine sehr wichtige Voraussetzung für das Gelingen von Zeugnis an: Das Zeugnis ist kein einseitiger Prozess, sondern konstituiert sich erst mit dem Akt der Rezeption, die für Bassani eine verstehende ist.³¹

Bassani bringt aufgrund seiner Lebensdaten und der unmittelbaren Gefahr, die ihn und seine Familie wegen ihrer jüdischen Herkunft bedrohte – und zum Teil erreichte –, eine historische Erfahrung mit.³² Insofern kann er eine Zeugenfunktion erfüllen, auch wenn er persönlich kein Zeugnis über die Konzentrationslager ablegen kann. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, hat die bisherige Forschung zum *Romanzo di Ferrara* vielfach geschichtswissenschaftliche und soziologische Forschungsarbeiten über das Judentum in Italien und in Ferrara herangezogen, um zu zeigen, dass Bassanis Darstellung authentisch ist.³³ Im Zentrum der bisherigen Interpretationen steht Bassani als Zeitzeuge jüdischer Herkunft, der in seinen Romanen über die Situation der Juden im Faschismus und angesichts ihrer Deportation zu berichten weiß.³⁴ Unzweifelhaft hat Bassani mit seinen Romanen zur historischen Erkenntnis beigetragen und so formuliert Marylin Schneider (1986) treffend: „More profoundly than any

³¹ Vgl. den umfangreichen philosophischen Diskurs zum Thema Zeugenschaft, der die Zweiseitigkeit des Zeugnisses – Produktion und Rezeption – als dessen kritische Voraussetzung herausstellt. Im Hinblick auf das Zeugnis des Holocaust referiert und deutet diesen Schubert, *Notwendige Umwege*, S. 90.

³² Bassanis Biographie wird in der vorhandenen Forschung teilweise in etwas problematischer Weise verwendet, wenn sie den literarischen Text zugunsten seines Autors immer mehr in den Hintergrund rückt. In manchen Arbeiten wird kaum mehr zwischen Autor und Erzähler unterschieden. Zu erwähnen ist, dass Vittorio De Sica in seiner Verfilmung des *Giardino dei Finzi-Contini* den namenlosen Erzähler des Romans mit Bassanis Vornamen als „Giorgio“ benennt. (vgl. De Sica, Vittorio, *Il giardino dei Finzi-Contini*. Liberamente tratto dal romanzo omonimo di Giorgio Bassani, diretto da Vittorio de Sica, Roma: Documenta Film, 1970) Bassani selbst sprach sich mehrfach persönlich in Interviews gegen die autobiographische Lesart seiner Texte aus. (vgl. z.B. Bassani, *Un autore una città* (DVD 01)) Manche Autoren der Forschungsliteratur setzen die über dem gesamten Werk stehende Illusion eines autobiographischen Textes – die eine bewusst literarisch erschaffene ist – absolut, wenn sie auf der einen Seite die Stimmen der Figuren als Bekenntnisse ihres Autors wahrnehmen und auf der anderen Seite dem realen Autor Bassani die Stimmen seiner Figuren in den Mund legen. So legt z.B. die einflussreiche Arbeit von Radcliff-Umstead die Identifizierung der Erzählerstimme der Texte mit ihrem Verfasser nahe. (vgl. Radcliff-Umstead, *The Exile into Eternity*, S. 49)

Parallel dazu werden Bassanis Selbstinterpretationen in der vorhandenen Forschungsliteratur teilweise in diesem Sinne gedeutet. Gleiches gilt für den oben angesprochenen Text *Laggiù, in fondo al corridoio*. So bauen beispielsweise die Analysen im ersten Kapitel von De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, S. 7-25, oder manche Interpretationen bei Mader, in „È bello raccontare i guai passati“?, vgl. z.B. S. 236, argumentativ auf diesem Text auf, auch wenn dieser ein Teil des ‚Romanzo‘ und damit ein fiktionaler Text ist.

³³ Repräsentativ sind hier Hughes, *Prisoners of Hope*; Radcliff-Umstead, *The Exile into Eternity*; Mader, „È bello raccontare i guai passati“?; Schneider, *Vengeance of the Victim*.

³⁴ Neben den in der vorangehenden Fußnote genannten vgl. hier zusätzlich: Risa, *The document within the walls*; Heymann, „Kaddish“. In manchen Fällen stellen die Interpretationen die Suche nach den historischen Vorbildern der Figuren ins Zentrum, wodurch die literarische Gemachtheit des *Romanzo di Ferrara* bzw. sein Potenzial als literarischer Text weiter in den Hintergrund rücken. (so z.B. Schütte-Schneider, Stefanie, *Geschichten aus Geschichte. Historische Begebenheiten und romaneske Verarbeitung in Giorgio Bassanis Romanzo di Ferrara*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 1998)

documentary record, the *Romanzo* captures a very particular and powerful reality: Jewish life under Fascism [...]“³⁵ Der *Romanzo di Ferrara* vermittelt einen Einblick in den Alltag des Judentums, in seine Riten und Feste, und wirft einen Blick auf die inneren Differenzierungen und die Assimilation des Judentums.³⁶ Der Text präsentiert sich aufgrund seiner historisch getreuen und ausführlichen Darstellung dieser Zusammenhänge als historischer Roman *par excellence*, der eine vergangene und wenig bekannte historische Wirklichkeit anhand von individuellen Lebensgeschichten anschaulich macht und diese bis zu ihrer Vernichtung literarisch begleitet. Selbst die Geschichtswissenschaft greift auf Bassanis Texte zurück und spricht von ihrem „innovative[n] historische[n] Potenzial“. ³⁷ Der Historiker Hans Woller (2010) erklärt, dass Bassanis Romane lange vor der offiziellen italienischen geschichtswissenschaftlichen Forschung „die notwendige Korrektur eines dem Zeitgeist verhafteten, partiell apologetischen Geschichtsbildes“ betrieben hätten, indem sie den Mythos von der judenfreundlichen faschistischen Gesellschaft als falsch entlarvten.³⁸ Auch die Literaturwissenschaftlerin Guia Risa (1999/2004) liest den *Romanzo di Ferrara* als Zeitdokument, das den „myth of the Good Italian“ zu einer Zeit widerlegte, in der die italienische Historiographie diesen noch pflegte.³⁹

Die bisherige Forschung weist Bassanis jüdischer Identität große Bedeutung zu.⁴⁰ Dies ist vor allen Dingen damit zu begründen, dass diese ihm die Kompetenz zur Darstellung des jüdischen Alltags, der inneren Differenzierungen des Ferrareser Judentums und der Aus-

³⁵ Schneider, *Vengeance of the Victim*, S. 4.

³⁶ Mit der Darstellung der Assimilation beschäftigen sich z.B. Heymann, „Kaddish“ sowie Mader, „È bello raccontare i guai passati“?, vgl. S. 247ff.

³⁷ Woller, Hans, „Die Juden von Ferrara in den ‚Erinnerungen des Herzens‘. Giorgio Bassanis Roman ‚Die Gärten der Finzi-Contini‘ (1962)“, in: *Epos Zeitgeschichte: Romane des 20. Jahrhunderts in zeithistorischer Sicht*. 10 Essays für den 100. Band, hgg. Johannes Hürter u. Jürgen Zarusky (Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte Bd. 100), München: Oldenbourg, 2010, S. 113. Hans Woller zeigt, dass Bassanis literarisches Schreiben von historiographischem Interesse und insofern auch als Zeitzeugnis lesbar ist.

³⁸ Woller, „Die Juden von Ferrara“, S. 110. Woller bezeichnet Bassanis Romane als Gegenpol zu Renzo De Felices berühmter *Storia degli ebrei sotto il Fascismo* (Torino: Einaudi, 1972). Aus dem Bannkreis von De Felices Darstellung habe sich die italienische Gesellschaft allerdings inzwischen gelöst.

³⁹ Risa, *The document within the walls*. Risa bezieht sich vor allem auf die Darstellung bei Milano, Attilio, *Storia degli ebrei in Italia*, Torino: Einaudi, 1963.

⁴⁰ Mit dem Begriff des jüdischen Autors setzt sich für die deutschsprachige Literatur und unter besonderer Bezugnahme auf den Kontext des Holocaust Dieter Lamping auseinander. (vgl. Lamping, Dieter, *Von Kafka bis Celan. Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998) Er unterscheidet zwischen der jüdischen Herkunft eines Autors und den Kriterien, die diesen erst zum ‚jüdischen Autor‘ werden lassen. Diese macht er an den jeweils dominanten Themen der Texte, an den verwendeten literarischen Formen (z.B. Intertextualität zur Psalm-Literatur) und letztlich am Selbstverständnis des Autors fest. Er ist sich bewusst, dass die Rede vom jüdischen Autor bzw. von der jüdischen Literatur zumindest in Deutschland die Gefahr einer Ausgrenzung und Stigmatisierung birgt und reflektiert in diesem Zusammenhang auch die eigene Außenperspektive. Jedoch kann er seine Untersuchung unter anderem durch einen Blick in die Terminologien anderer – insbesondere der US-amerikanischen – Literaturwissenschaften überzeugend rechtfertigen. (vgl. S. 14ff., insbes. S. 20ff.) Bassani wird unter den *Jewish Writers of the Twentieth Century* aufgeführt. (vgl. Corona, Clara, „Giorgio Bassani“, in: Kerbel, Sorrel (Hg.), *Jewish Writers of the Twentieth Century*, New York: Taylor & Francis, 2003, S. 131-134)

grenzung der Juden aus dem gesellschaftlichen Leben nach 1938 verleiht: Sie lässt ihn zum privilegierten Zeitzeugen werden.⁴¹ Dementsprechend spricht beispielsweise Jochen Heymann (2001) von einer „spezifisch jüdische[n] Dimension und Perspektive“⁴² des *Romanzo di Ferrara*. Er interpretiert den Text als die Erinnerung an das für immer vernichtete Leben der jüdischen Gemeinde Ferraras durch den „trauernde[n] Autor“⁴³ und greift zur Einordnung des Textes sogar auf den religiösen Gattungsbegriff des Kaddish, eines jüdisches Totengebets, zurück.⁴⁴ Marilena Renda (2010) weist ihrerseits Bassanis Schreiben in seinem Duktus als genuin jüdisches aus beziehungsweise kann dessen „specificità ebraica“ herausarbeiten.⁴⁵ Dies gelingt ihr auf Grundlage philosophisch-religiöser Konzepte der jüdischen Tradition. Zum Teil werden aus Bassanis jüdischer Identität psychoanalytische Fragestellungen abgeleitet. Die auch in der neueren Forschung immer wieder zitierte Giusi O. De Stefanis (1981) geht beispielsweise davon aus, Bassani habe mit seinem Schreiben den an seinem Volk be-

⁴¹ Die Differenz zwischen jüdischen und nicht-jüdischen Autoren als Zeugen beschäftigt – allerdings im Hinblick auf die westdeutsche Nachkriegsliteratur – den Germanisten Stephan Braese. (vgl. Braese, Stephan, *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*, Berlin u.a.: Philo, ²2002) Braese bestimmt den jüdischen Autor deutscher Herkunft in seiner Differenz zu den zeitgenössischen nicht-jüdischen deutschen Autoren. Er erkennt eine jüdische „Nicht-Teilhabe an der kollektiven Erfahrung der Mehrheit der Deutschen zwischen 1933 und 1945“ (S. 30) und spricht vor diesem Hintergrund von „der anderen Erinnerung“. (ibid.) In Deutschland ist das jüdische Schreiben darüber hinaus laut Lamping häufig durch eine Abgrenzung der jüdischen Autoren zu den nicht-jüdischen Deutschen und zur nicht-jüdischen deutschen Literatur gekennzeichnet. (vgl. Lamping, *Von Kafka bis Celan*, S. 97) Die Konzepte Braeses und Lampings sind im Hinblick auf Bassani nicht ohne weiteres anzuwenden, denn dieser unterscheidet sich durch seine italienische Herkunft von den deutschen Autoren. Dass sich bei Bassani gegenüber den Italienern keine Abgrenzung in der von Lamping beschriebenen Form finden lässt, könnte man mit der Überlegung begründen, dass sich die als ‚Tätervolk‘ identifizierten Deutschen in ihrem Handeln von den italienischen Faschisten unterschieden haben. Bassani jedenfalls setzt sich in seinen Texten vor allem kritisch mit den italienischen Juden und ihrer Haltung zum Faschismus auseinander. Zu denken ist hier zum Beispiel an den Text *Una lapide in via Mazzini*, in dem einerseits mit der Figur Geremia Tabet ein (ehemals) faschistischer Jude auftritt (LAP, 106-109) und es andererseits um die nicht weniger moralisch zu hinterfragende jüdische Figur zio Daniele geht. Letzterer ist ein jüdischer *partigiano*, der die Aufbruchsstimmung der Nachkriegsjahre durch den jüdischen KZ-Überlebenden Geo Josz bedroht sieht.

Dass Bassani den verbreiteten Faschismus unter den Juden Ferraras zur Sprache gebracht hat, wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung häufig ausgeblendet. Stattdessen werden zumeist die moralisch integren jüdischen Figuren des *Romanzo di Ferrara* in den Blick genommen. Für eine der wenigen Ausnahmen vergleiche Pieri, *Memoria e Giustizia*, vgl. S. 53-108.

⁴² Heymann, Jochen, „Kaddish für eine untergegangene Welt. Die Stadt als Bedeutungsträger in Giorgio Bassanis *Romanzo di Ferrara*“, in: Held, Gudrun/Kuon, Peter/Zaiser, Rainer (Hg.), *Sprache und Stadt. Stadt und Literatur*, Tübingen: Stauffenberg, 2001, S. 291-308, hier: S. 300.

⁴³ Heymann, „Kaddish“, S. 308. Die Literaturwissenschaftlerin Ada Neiger verfolgt in diesem Zusammenhang die These, im *Romanzo di Ferrara* werde die Krise des europäischen Judentums verhandelt. (vgl. Neiger, *Bassani e il mondo ebraico*)

⁴⁴ Vgl. Heymann, „Kaddish“. Wenn Jochen Heymann den *Giardino dei Finzi-Contini* als Kaddish lesen will, so ist dies eher einer metaphorischen Verwendung des Formbegriffs entsprungen als einer tatsächlichen Gattungsreferenz.

⁴⁵ Renda, *Bassani, Giorgio*, S. 43; vgl. auch dies., „Lo spazio e il linguaggio. Note a margine su ebraismo e scrittura“, in: *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, a cura di Raniero Speelman, Monica Jansen & Silvia Gaiga, Utrecht: Igitur/Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007, S. 185-191.

gangenen Mord verstehen und eine Art persönlicher Aufarbeitung betreiben wollen.⁴⁶ Bassani selbst hat sich wiederum immer wieder kritisch mit seiner jüdischen Herkunft auseinandergesetzt.⁴⁷ In seinen Texten kann man dies daran ablesen, dass sie bei der Darstellung jüdischer Figuren häufig Probleme der Identitätssuche innerhalb des Judentums verhandeln.⁴⁸

Die obigen Ausführungen machen deutlich, dass sich die bisherige Forschung für den *Romanzo di Ferrara* vor allem als Text eines wegen seiner jüdischen Herkunft persönlich Betroffenen beziehungsweise als den eines Zeitzeugen interessiert: Verschiedene Autoren konnten zeigen, inwiefern der Text als eine innovative Darstellung der historischen Situation der italienischen Gesellschaft und insbesondere der italienischen Juden zwischen 1938 und 1943 zu betrachten ist. Sie haben die Bedeutung herausgearbeitet, die Bassanis jüdische Herkunft und seine persönliche Betroffenheit von den historischen Geschehnissen um den Holocaust für sein literarisches Schreiben besitzen. Die vorliegende Arbeit untersucht im Unterschied dazu, inwiefern sich der *Romanzo di Ferrara* dem Problem stellt, an den Holocaust zu erinnern, ohne diese Frage mit einer biographischen oder historischen Lesart des Textes zu verbinden. Dies bedeutet, dass im Zentrum der Textanalyse weder die dargestellte historische Wirklichkeit noch die persönliche Betroffenheit des Autors stehen. Stattdessen geht es um die These, dass der *Romanzo di Ferrara* eine alle Menschen beziehungsweise die Gesellschaft(en) gleichermaßen betreffende Problematik sichtbar werden lässt, die sich im Hinblick auf den Holocaust stellt: Wie können, sollen und dürfen wir an dieses Ereignis und seine Opfer erinnern? Diese Herangehensweise an den Text erfordert ein Nachdenken über die philosophische Frage, was der Holocaust bedeutet und wie man mit dem Geschehenen umgehen kann und darf. Es ist darüber hinaus für die vorliegende Arbeit entscheidend, die

⁴⁶ Vgl. De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*. De Stefanis wendet sich gegen die vorherrschende Lesart des *Romanzo di Ferrara* als historischer Zeugentext. Sie meint, dass Bassanis Schreiben zwar aufgrund seines historiographischen Interesses seinen Anfang nahm, dass der Autor aber aufgrund seiner persönlichen Betroffenheit diese Zielsetzung zugunsten einer persönlich verankerten Deutung des Geschehenen aufgegeben habe. (vgl. S. 15 u. 22)

⁴⁷ Bassanis Reflexionen über seine jüdische Identität laufen eng mit einer zum Teil harschen Kritik an den Juden Ferraras und deren Zugehörigkeit zur faschistischen Bewegung zusammen, so dass er sogar des Antisemitismus verdächtigt wurde. Über die Ferrareser Juden erklärt Bassani lapidar: „mi detestano“. (Bassani, *Premio F. Bernagozzi* (CD 31)) Er stellt klar, dass er nur einen bestimmten Typus von Juden kritisiere, den er von einem „noioso ebraismo metastorico“ (ibid.) geprägt sieht. Übel genommen wurde Bassani seitens der Ferrareser Juden unter anderem seine Äußerung, die Jahre seiner antifaschistischen Betätigung – die mit den Deportationen zusammenfallen – seien die schönsten seines Lebens gewesen („quelli anni li: i più belli di tutti“ (ibid.)). Bassani erläutert seinerseits: „La tragedia vera degli ebrei ferraresi e di tutti gli ebrei italiani è stata quella di essere dei borghesi coinvolti nel fascismo, e finiti, senza rendersene conto nel regno... veramente così... nel nulla... dei campi di sterminio, senza sapere in fondo perché.“ (Bassani, *Un autore una città* (DVD 01)); vgl. auch Bassani, „Un'intervista inedita“, S. 134f.

⁴⁸ Die Figuren des *Romanzo di Ferrara* kämpfen häufig mit ihrer jüdischen Identität, so z.B. die Protagonisten der *Altre notizie su Bruno Lattes*, der *Occhiali d'oro* oder des *Giardino dei Finzi-Contini*. Unter anderem geht es dabei um die Kritik der Protagonisten an den faschistischen Juden – klassischerweise personifiziert in der Vaterfigur – und an ihrer Blindheit gegenüber der historischen Gefahr.

abendländische Erinnerungskultur inklusive der Literatur und die Problematik ihrer Aktualisierung im Kontext des Holocaust in den Blick zu nehmen. Die literaturwissenschaftliche Forschung zur Holocaust-Literatur hat Texte verschiedener Autoren unter ähnlichen Gesichtspunkten analysiert und konnte in verschiedener Weise zeigen, welches Potenzial literarische Texte im Hinblick auf das problematische Erinnern an den Holocaust besitzen. (vgl. hierzu Abschnitt A I.4.2. zur literarischen Erinnerung an den Holocaust) Der *Romanzo di Ferrara* allerdings wurde bisher nicht vor dem Hintergrund solcher Fragestellungen gelesen. Die vorliegende Arbeit kann insofern eine neue Perspektive auf diesen Text eröffnen. Die These lautet dabei, dass der *Romanzo di Ferrara* konkretisiert, welche Probleme sich im Hinblick auf die bestehenden Erinnerungsverfahren der abendländischen Kultur ergeben, und dass dieses Aufzeigen selbst ein Erinnern an den Holocaust bedeutet. Die Systematik, in der die Frage des Erinnerns in diesem Text behandelt wird, ist auffällig. Der *Romanzo di Ferrara* eröffnet hier einen innovativen Zugang zum Problem des Erinnerns an den Holocaust. Indes haben die Ausführungen deutlich gemacht, dass der ersten Dimension von Bassanis Erinnerungsanspruch – dem Subjekt des Erinnerns – in der vorliegenden Arbeit im Gegensatz zur bisherigen Forschung keine zentrale Bedeutung zukommen wird.

2. *Wen erinnern? Die Leser des Romanzo di Ferrara*

2.1. Die Erinnerungsfunktion literarischer Texte aus wirkungsästhetischer Perspektive: Der Leser als Erinnernder

Die kurze und einfache Antwort auf die Frage, wen der *Romanzo di Ferrara* an den Holocaust erinnert beziehungsweise erinnern soll, lautet: seine Leser. Dies zu bedenken, ist zentral. Es erinnert nicht ‚der Text von selbst‘, sondern der Text muss vielmehr beim Leser Erinnerung, also einen geistigen Prozess, auslösen. Die Lektüre ist vor dem Hintergrund dieser These als ein performativer Akt zu denken, in dessen Rahmen und als dessen Ausgang und Wirkung Erinnerung stattfindet.

Der Begriff des Lesers ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht alles andere als unproblematisch. Will man auf ‚den Leser‘ zurückgreifen, um die Wirkung – die in diesem Fall Erinnerung sein soll – von Literatur zu beschreiben, so sieht man sich vor der Problematik, dass sich jeder Leser eines Textes unter verschiedenen Gesichtspunkten von jedem anderen Leser unterscheidet: Eine entscheidende Rolle spielen der historische Moment der Lektüre, der Bildungsstand, die jeweils konkreten Lebenserfahrungen, die kulturell-gesellschaftliche Zugehörigkeit des Lesers genau wie seine persönlichen Dispositionen – etwa politische An-

sichten. Die allgemeine Fragestellung der Literaturwissenschaft nach dem Leser gewinnt im Hinblick auf das literarische Erinnern an den Holocaust eine besondere Relevanz,⁴⁹ weil sich hier – wie die Abschnitte A I.3. und I.4. zeigen werden – aufgrund des Erinnerungsobjektes besondere Schwierigkeiten der Vermittlung stellen.

Die literaturwissenschaftliche Forschung hat verschiedene Konzepte entwickelt, um sich dem Leser anzunähern und möglichst allgemein gültige Aussagen über die Rezeption und Wirkung literarischer Texte treffen zu können. Zwei rekurrente Leserkonzepte sind in diesem Zusammenhang der intendierte Leser (Wolff)⁵⁰ und der implizite Leser (Iser)⁵¹, die beide von den realen Lesern eines Textes zu abstrahieren versuchen und die Lektüre als intersubjektiv geteilten Prozess beschreiben möchten. Die beiden Leserkonzepte sollen zunächst kurz vorgestellt und daraufhin in ihrer Bedeutung für die Interpretation des *Romanzo di Ferrara* als ein Text, der an den Holocaust erinnert, betrachtet werden.

2.2. Das Konzept der Lebenswelt, der intendierte und der implizite Leser

Das Konzept des intendierten Lesers (re)konstruiert denjenigen Leser, den sich der Autor beim Verfassen seines Textes vorstellte und an den er seinen Text vornehmlich adressiert. In diesem Zusammenhang spielt zumeist der zeitgenössische Leser einer bestimmten Bildungsschicht und kulturellen Zugehörigkeit eine zentrale Rolle. Der Vorteil dieses Konzeptes ist, dass man sich den Text als Ergebnis eines auf den Rezipienten ausgerichteten Reflexionsprozesses seitens des Autors vorstellen kann. Wichtig wird in diesem Zusammenhang der Rückgriff auf das Konzept der Lebenswelt.⁵² Die geteilte Lebenswelt der intendierten Leserschaft bildet eine Grundlage, um die Rezeptionsbedingungen eines bestimmten Textes zu rekonstruieren und allgemein gültige Aussagen treffen zu können. Es gilt hier, mit Rainer

⁴⁹ Frank-Rutger Hausmann hat die Bedeutung des Lesers im Hinblick auf Littells *Les Bienveillantes* herausgestellt und bemerkt treffend: „Der ‚Reading Room‘ ermöglicht es erstmals, die Rezeptionsbedingungen eines Buchs genauer, d.h. statistisch genauer, nachzuzeichnen. Bücher sind zunächst nur Ansammlungen von bedrucktem Papier, die ihre Wirkung erst dadurch entfalten, daß sie Leser finden, die sie sich nicht nur passiv aneignen, sondern diese Aneignung als einen aktiven und kreativen Prozeß betrachten.“ (Hausmann, <http://www.podcast.at/episoden/jonathan-littells-holocaust-roman-die-wohlgesinnten-im-reading-room-prof-dr-frank-rutger-hausmann-3524570.html>; 27.06.2011)

⁵⁰ Vgl. Wolff, Erwin, „Der intendierte Leser“, in: *Poetica* 4 (1971), S. 141-166.

⁵¹ Vgl. Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink, ²1984, insbes. S. 60-67.

⁵² Im Folgenden beziehe ich mich auf den der Husserl'schen Terminologie entlehnten Begriff der Lebenswelt bzw. der Lebenswelten und verwende ihn wie v.a. Rainer Warning. (vgl. Warning, Rainer, „Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“, in: Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München: Fink, 1983, S. 183-206) Für eine differenzierte Unterscheidung zwischen der einen Lebenswelt und verschiedenen Lebenswelten sowie zu ihrem Verhältnis im Sinne Husserls vgl. *Husserliana – Edmund Husserl. Gesammelte Werke*, Den Haag bzw. Dordrecht u.a. 1950ff., 40 Bde., Bd. XXXIX: *Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916-1937)*, hgg. Rochus Sowa, Dordrecht u.a.: Springer, 2008, S. 171.

Warning gesprochen: „Jeder fiktionaler Text bezieht sich auf die Lebenswelt seines intendierten Publikums, auf seine Schemata der Aneignung, der Interpretation und der handelnden Gestaltung von Wirklichkeit.“⁵³ Die Stärke des Konzepts liegt darin, für eine bestimmte historisch-kulturell situierte Lesergruppe ein bestimmtes geteiltes Verständnis des Textes proklamieren zu können: Es ermöglicht anders gesagt, einen von einer bestimmten Lesergruppe geteilten Kern des Textverständnisses zu definieren und damit von den je unterschiedlichen individuellen Aktualisierungen durch reale Leser zu abstrahieren. Problematisch ist das Konzept des intendierten Lesers jedoch insofern, als über die intendierte Leserschaft nur Hypothesen angestellt werden können, die aus dem Text selbst oder im günstigsten Fall aus Äußerungen des Autors abzuleiten sind. Darüber hinaus muss das Konzept von einem historisch situierten Leser ausgehen und kann insofern ein überzeitliches Verständnis literarischer Texte nur schwer erklären.⁵⁴

Wolfgang Iser begegnet der letzteren Schwierigkeit mit seinem Konzept des impliziten Lesers. Es abstrahiert viel stärker als das Konzept des intendierten Lesers und sieht den Leser nicht als historisch situiertes Individuum, sondern konstruiert ihn als eine textuelle Instanz. Damit geht es um eine dem Text eingeschriebene „Leserrolle“⁵⁵, die unterschiedlich realisiert werden kann – je nach individuell-kultureller Disposition des realen Lesers und dem historischen Moment der Lektüre. Der implizite Leser „[...] verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern anbietet.“⁵⁶ Vor diesem Hintergrund beansprucht Iser das Konzept überzeitliche, ja sogar transzendente Geltung.⁵⁷

Die Stärke dieses Leserkonzeptes ist es, dass die literaturwissenschaftliche Interpretation mit seiner Hilfe das individuelle Textverständnis auf eine im Text angelegte Struktur zurückführen kann, die kultur- und zeitunabhängig als vorhanden und gültig angenommen werden kann. Dieses Potenzial entfaltet Iser das Konzept insbesondere dort, wo es den literarischen Text in phänomenologischer Methodik als Wahrnehmungsgegenstand erklären will. Es ist in der Lage, die literarische Lektüre im Hinblick auf ihre syntagmatische Achse – wenn man den Wahrnehmungsprozess des Lesens in Bezug auf die „Innenbeziehungen“ des

⁵³ Warning, „Der inszenierte Diskurs“, S. 201. Warning erklärt mit Blick auf Lotmans semiotische Ansätze weiter: „Diese Lebenswelt kehrt im Text selbst wieder in Form modellhafter Konstruktion.“ (ibid.)

⁵⁴ Iser bringt genau diesen Einwand der Kontextbefangenheit gegen das Konzept des intendierten Lesers hervor (vgl. Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 59) und sein Begriff des impliziten Lesers versucht, auf diese Problematik zu antworten.

⁵⁵ Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 60. Vgl. zum Begriff S. 60ff.

⁵⁶ Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 60.

⁵⁷ Vgl. Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 67.

Textes“⁵⁸ betrachtet – als einen intersubjektiv gleich ablaufenden⁵⁹ synthetischen Prozess zu beschreiben, der durch Protention und Retention gekennzeichnet ist.⁶⁰ In diesem Kontext liefert das Konzept zentrale Erkenntnisse hinsichtlich der Bedeutung der in literarischen Texten jeweils vorgegebenen Perspektiven für den Wahrnehmungsprozess. Es wird dem literarischen Text als einem aufgrund seiner Fiktionalität sehr spezifischem Wahrnehmungsgegenstand gerecht. Will man mit Hilfe des impliziten Lesers die paradigmatische Achse der Lektüre erfassen, bei der es um die Beziehung zwischen der Welt des Lesers und der im Text dargestellten geht, so sieht man sich – wie auch bei anderen Leserkonzepten – vor die Schwierigkeit gestellt, dass die Wirklichkeit des Lesers immer eine ganz bestimmte, historisch-kulturell wie auch individuell bedingte ist.⁶¹ Auch das Konzept des impliziten Lesers ist letztlich nicht in der Lage, eine universell gültige, von der historischen Situiertheit der Leser abstrahierende Aussage über die Wirkung von Texten zu belegen – jedenfalls wenn es um den Bezug zwischen Literatur und Wirklichkeit geht.

2.3. Der *Romanzo di Ferrara* und der erinnernde Leser

Beide skizzierten Leserkonzepte bieten auf je unterschiedliche Art und Weise die Möglichkeit, die Wirkung eines literarischen Textes – die nach der These der vorliegenden Arbeit für den *Romanzo di Ferrara* die Erinnerung an den Holocaust ist – als intersubjektiv geteilt beschreibbar zu machen. Dennoch können beide Konzepte die Frage nach dem Leser nicht abschließend klären, denn beiden bleibt ein Moment der Unsicherheit: Beim Konzept des intendierten Lesers geht es zum einen darum, dass dieser nur auf Grundlage von Hypothesen eingekreist werden kann; zum anderen besteht die Schwierigkeit, zu erklären, weshalb und auf welche Weise literarische Texte durch außerhalb des intendierten Leserkreises Stehende verstanden werden. Diese Problematik kann auch das Konzept des impliziten Lesers nicht vollständig auflösen: Zwar kann mit dessen Hilfe die Wirkung literarischer Texte erforscht

⁵⁸ Vgl. zur syntagmatischen Achse der Lektüre Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 161-169 u. 284-327. Die Unterscheidung zwischen der syntagmatischen und der paradigmatischen Achse der Lektüre (vgl. unten) eröffnet Iser auf S. 327.

⁵⁹ Iser spricht hier von der Lektüre als einem „intersubjektiv identischen Vorgang“. (Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 47)

⁶⁰ Vgl. zum literarischen Text als Wahrnehmungsgegenstand Iser, *Der Akt des Lesens*, insbes. S. 177-193.

⁶¹ Iser greift, um den transzendentalen Charakter seines Konzeptes zu begründen, unter anderem auf Luhmanns Systemtheorie zurück und geht davon aus, dass sich literarische Texte immer auf die einer jeweiligen Epoche eigenen Sinnsysteme beziehen. (vgl. Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 114-143) Indem Iser allerdings die jeweils historische Situation wichtig nimmt, auf die ein Text reagiert (vgl. S. 134), muss seine Theorie letztlich doch auf die Idee der Lebenswelt (vgl. hier den expliziten Rückgriff auf dieses Konzept auf S. 131) eines einer bestimmten Epoche zugeordneten Lesers zurückgreifen. Damit aber kehrt Iser letzten Endes auf das Konzept des intendierten Lesers zurück und kann mit Luhmann die bestehende Schwierigkeit, dass die Rezeptionssituation immer eine historische und kulturell bedingte ist, nicht lösen.

werden, weil die Lektüre als Wahrnehmungsprozess untersuchbar wird, jedoch unterliegt die Aktualisierung der angebotenen Textstrukturen auch hier den individuellen Voraussetzungen des Lesers und den historischen und kulturellen Wahrnehmungsbedingungen. Dadurch kann das Moment der Lektüre letztlich nicht als intersubjektiv gleich ablaufender Prozess beschrieben werden. Will man die Lektüre als die zentrale Voraussetzung für die Erinnerungsfunktion des *Romanzo di Ferrara* denken und also rezeptions- beziehungsweise wirkungs- ästhetische Ansätze für die Interpretation nutzen, so erscheint angesichts dieser Überlegung eine intersubjektiv geteilte Ausweisung der Erinnerungsfunktion des Textes nur bedingt möglich. Die bestehende Problematik kann die vorliegende Arbeit nicht auflösen. Versucht man, mit Hilfe der Konzepte des intendierten und des impliziten Lesers zu erklären, wie der *Romanzo di Ferrara* Erinnerung stiftet, so erweisen sich indes beide zusammengenommen als hilfreich. Es zeigt sich, dass eine Kombination beziehungsweise ein Nebeneinanderstellen der Konzepte eine sehr gute Möglichkeit eröffnet, die Erinnerungsfunktion des Textes zu analysieren.

Bassani erklärt, er schreibe seine literarischen Texte deswegen, weil er eine Menschheit, die den Holocaust vergisst, nicht akzeptieren könne: „Un’umanità che dimenticasse Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, io non posso accettarla. Scrivo perché ci [sic] se ne ricordi.“⁶² Von einem ähnlichen Gedanken ist auch seine folgende Formulierung getragen, in der er den Holocaust als für alle Menschen bedeutend beziehungsweise jeden Menschen persönlich betreffend begreift: „[...] [siamo; D.G.] tutti, non solo io, usciti da Buchenwald.“⁶³ Bassanis Anspruch scheint es demnach zu sein, die „Menschheit“ („umanità“) am Vergessen zu hindern, die somit als die intendierte Leserschaft des *Romanzo di Ferrara* zu bezeichnen wäre. Dieser Gedanke ist keineswegs unproblematisch, wenn man davon ausgeht, dass jeder reale Leser ein historisch situierter ist und einer bestimmten Lebenswelt angehört. Würde Bassani tatsächlich beanspruchen, alle Menschen – also auch die Angehörigen zukünftiger Generationen und auch diejenigen, die zu einer anderen als seiner eigenen kulturell zu verstehenden Lebenswelt gehören – zu erreichen und zu erinnern, so bedeutete dies, dass er ein transhistorisches und transkulturelles Verständnis seiner Texte anstrebte beziehungsweise voraussetzte: Alle Leser müssten dann zu allen Zeiten verstehen, dass die Texte an den Holocaust erinnern sollen. Andere Einlassungen Bassanis legen jedoch nahe, dass er im Hinblick auf seine Leser insbesondere an junge Menschen denkt. So spricht er im Zusammenhang mit seinem Schreiben über die Gefahr, dass die „Jugend von Heute“ den Holocaust vergisst: „[...]

⁶² Bassani, *Opere*, S. 1326.

⁶³ Bassani, „Meritare’ il tempo“, S. 82.

il pericolo che incombe sui giovani di oggi è che si dimentichino di ciò che è accaduto [...]“⁶⁴ Mit dieser Äußerung situiert Bassani seine Leserschaft im Hier und Jetzt. Seine Worte lassen sich damit als eine Relativierung der Hypothese lesen, er adressiere seinen Text an die „Menschheit“. Mit Blick auf die intendierte Leserschaft lässt sich vor diesem Hintergrund festhalten, dass Bassani eine möglichst große Gruppe von Menschen mit seinen Texten erreichen möchte und dabei insbesondere an die nachfolgenden Generationen denkt, die ungleich ihm selbst die Zeit des Holocaust nicht erlebt haben.⁶⁵ Blickt man zum *Romanzo di Ferrara*, so kann man aus diesen Gedanken zur intendierten Leserschaft folgern, dass der Rückgriff auf traditionelle Erzählverfahren – zum Beispiel auf Elemente des Historischen Romans oder des Liebesromans –, das Erzählen geradezu alltäglicher und in ihren Erzählstrukturen leicht verständlicher Geschichten über anthropologische Grundthemen wie Liebe, Tod und Freundschaft wie auch die Wahl der Protagonisten – es handelt sich hauptsächlich um junge Erwachsene – Bassanis Wunsch und Anspruch zuzurechnen sind, möglichst viele und junge Leser zu erreichen. Auch solche der im Text aufgerufenen Verfahren der Erinnerung, die als elementare Praktiken menschlicher Kulturen gelten können – zu denken ist hier beispielsweise an das Bestatten der Toten als ein zeitübergreifendes und universell allen menschlichen Kulturen zugehöriges Ritual (vgl. hier Abschnitt B I.4.) –, sind in diesem Zusammenhang lesbar. Der *Romanzo di Ferrara* verweist nicht nur auf die benannten alltäglichen und elementaren Themen und Motive, sondern auch auf die europäische Hochkultur und ihre Vorstellungen über das Erinnern. Dies gelingt ihm vor allem mittels intertextueller Verweise auf literarische Autoren zwischen Antike und Moderne (vgl. hier Kapitel B III.) sowie der komplexen Verwebung der Geschichten mit der kulturell bedeutsamen Stadt Ferrara (vgl. hier Kapitel B I.). Nur wenn der Leser die aufgerufenen literarischen Texte erkennt beziehungsweise wenn er um bestimmte kulturelle Bedeutungszusammenhänge weiß, können solche Verweise auf die Hochkultur ihre Wirkung entfalten. Der *Romanzo di Ferrara* erweist sich damit dadurch als vielschichtig, dass er sowohl die Alltags- als auch die Hochkultur aufruft.

Einen weiter gehenden Blick auf die Erinnerungsfunktion des *Romanzo* eröffnet das Konzept des impliziten Lesers. Die damit verbundene wirkungsästhetische Perspektive verhilft dazu, das konkrete Zusammenwirken von Text und Leser, dessen Ausgang Erinnerung sein soll, besser zu verstehen. Die herausgearbeitete Vielschichtigkeit des Textes, die ihn

⁶⁴ Bassani, *Opere*, S. 1325.

⁶⁵ Es bleibt in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass eine notwendige Bedingung dafür, dass der *Romanzo di Ferrara* eine Erinnerung an den Holocaust stiften kann, ein mehr oder weniger ausgeprägtes historisches Wissen des Lesers um den Holocaust ist. Dieses kann auch aus literarischen Texten stammen – zu denken ist hier für den italienischen Kontext etwa an Primo Levis *Se questo è un uomo*.

einer großen Leserschaft öffnet, spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Zunächst wird das Konzept des impliziten Lesers im Hinblick auf die syntagmatische Achse der Lektüre bedeutsam. Wie Abschnitt A II.1. ausführen wird, trägt die auf dieser Achse beschreibbare Struktur von Thema und Horizont entscheidend zur Erinnerungsfunktion des *Romanzo di Ferrara* bei. Betrachtet man die an diesem Punkt der vorliegenden Arbeit bedeutende paradigmatische Achse der Lektüre und damit aus einem wirkungsästhetischen Blickwinkel die Beziehung zwischen literarischem Text und der Wirklichkeit des Lesers, so sind die obigen Gedanken zur intendierten Leserschaft wieder aufzunehmen. Dies begründet sich darin, dass unter Rückgriff auf dieses rezeptionsästhetische Konzept und den Begriff der Lebenswelt die Erinnerungsfunktion des *Romanzo di Ferrara* als das Hervorrufen und Enttäuschen von Erwartungen der Leser beschrieben werden kann, die intersubjektiv geteilt sind. Hintergrund dieser Überlegung ist, dass durch die intersubjektiv konstituierte Lebenswelt der Menschen immer ein Verweisungszusammenhang zwischen dem aktuell Gegebenen und „eigentlich Nicht-Erfahrenem, aber notwendig Mitgemeintem“⁶⁶ für die Mitglieder dieser Lebenswelt als habitualisierte Erwartungshaltung besteht. Auf einer einfachen Ebene der Dingwahrnehmung kann man dies an folgendem Beispiel erklären: Wenn ein Mensch – zumindest ein Angehöriger der westlich-europäisch geprägten Lebenswelt – eine bestimmte Art von Tasse sieht, so verweist diese für ihn auf eine Untertasse, auch wenn sie nicht aktuell gegeben ist. Diese Erwartung ist habitualisiert: Habitualität bezeichnet Seh-, Denk- oder Handlungsgewohnheiten, die wir mit Menschen aus unserem spezifischen Kulturkreis und somit aus einer kulturell bestimmten Lebenswelt und möglicherweise kulturübergreifend mit allen Menschen intersubjektiv teilen.⁶⁷

Geht man von einer solchen Struktur der Wahrnehmung aus und nutzt sie für die Untersuchung der Beziehung zwischen Text und Lebenswelt im *Romanzo di Ferrara* beziehungsweise für die Überlegung, wie dessen Erinnerungswirkung zu beschreiben ist, so kann man vereinfachend⁶⁸ davon sprechen, dass dessen Darstellung von Verfahren der Erinnerungskultur beim Leser bestimmte Erwartungen auslöst. Diese Erwartungen richten sich darauf, dass das jeweils aufgerufene Erinnerungskonzept in der Weise funktioniert, in der der

⁶⁶ Husserl, Edmund, *Cartesianische Meditationen (Gesammelte Schriften Bd. 8)*, hgg. Elisabeth Ströker, Hamburg: Meiner, ²1992, S. 24. Thimo Breyer (Heidelberg) danke ich für die interessanten Diskussionen zu den für meine Arbeit relevanten Begriffen der Husserl'schen Phänomenologie.

⁶⁷ Vgl. *Husserliana*, Bd. IX: *Phänomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester 1925*, hgg. Walter Biemel, Dordrecht u.a.: Nijhoff, S. 215 sowie *Husserliana*, Bd. IV: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 2 Bücher, 2. Buch: *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, hgg. Marly Biemel, Dordrecht u.a.: Nijhoff, 1991, S. 256.

⁶⁸ Wie komplex indes der literarische Text als Wahrnehmungsgegenstand ist, hat – so konnte oben gezeigt werden – Iser mit seiner Phänomenologie des Lesens dargelegt, die ihrerseits offensichtlich stark von der Husserl'schen Phänomenologie beeinflusst ist.

Leser es kennt – sei es implizit aus alltäglichen Lebensvollzügen und/oder aus der literarischen Darstellung. Die Erinnerungswirkung des Textes kann sich nach der These der vorliegenden Arbeit deshalb entfalten, weil die in der Lektüre evozierten Erwartungen hinsichtlich elementar zum Menschen gehörender Praktiken enttäuscht werden und mit dieser Enttäuschung ein indirektes Verständnis der Tragweite der Katastrophe einhergeht. Enttäuschung meint hier: wenn das in der literarischen Darstellung Nicht-Gegebene, aber Mitgemeinte – in der Begrifflichkeit Husserls beziehungsweise Iser⁶⁹ als „Horizont“ zu Bezeichnende – nicht nur nicht zur Anschauung kommt,⁷⁰ sondern negiert wird. Im Hinblick auf die im *Romanzo di Ferrara* dargestellten Erinnerungsverfahren bedeutet das, dass diese nicht in der Weise funktionieren, in der sie es normalerweise tun.⁷¹ Die enttäuschte Erwartung des Lesers ermöglicht es, das Problem sichtbar werden zu lassen, das sich im Hinblick auf das Erinnern an den Holocaust stellt.

3. *Woran* erinnern? Der Holocaust und die Problematik seiner Deutung

Die vorliegende Arbeit möchte zeigen, dass der *Romanzo di Ferrara* nicht bei einer erinnernden Darstellung des vernichteten jüdischen Alltags und seiner Auflösung unter dem italienischen Faschismus stehen bleibt, sondern über diese hinausgeht und auf ein im Text nicht mimetisch Dargestelltes verweist: auf die Vernichtung der Juden selbst und die Problematik ihrer Erinnerung. Die Erinnerung, die der Text stiftet, beschränkt sich anders gesagt nicht auf die elegisch-darstellende Betrachtung einer vernichteten historischen Wirklichkeit. Der *Romanzo di Ferrara* erinnert an die Tatsache der Vernichtung.⁷² Eine Untersuchung des

⁶⁹ Iser übernimmt den Begriff „Horizont“ nicht von Husserl, sondern aus Alfred Schütz' soziologischer Arbeit *Das Problem der Relevanz*. (vgl. Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 164 incl. Fußnote 29) Iser merkt allerdings an, dass Schütz die Begriffe „in einem anderen Zusammenhang verwendet und folglich damit auch etwas anderes als in dem hier gemeinten Sinne bezeichnet.“ (ibid.) Später verweist Iser im Zusammenhang des Horizont-Begriffs zusätzlich auf Gadamer. (ibid. incl. Fußnote 30)

⁷⁰ Husserl spricht in solchen Zusammenhängen von „Identifizierung oder Deckung“. (Husserl, Edmund, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. (*Gesammelte Werke* Bd. XIV), Texte aus dem Nachlass, Zweiter Teil: 1921-1928, hgg. Iso Kern, Dordrecht 1973, S. 58)

⁷¹ Vgl. zum hier angedeuteten Konzept der Negativität und seiner Bedeutung für die literarische Erinnerungsfunktion des *Romanzo di Ferrara* zum einen unten Abschnitt A I.4.2., wenn es mit Blick auf das Erinnern an den Holocaust um Konzepte der Negativität bzw. der negativen Darstellung geht, sowie zum anderen Abschnitt A II.3., der sich mit Momenten der Negativität im *Romanzo di Ferrara* auseinandersetzt und die hier angedeuteten Verfahren präzisiert.

⁷² Dies herauszuarbeiten, muss nicht bedeuten, im *Romanzo di Ferrara* nach einer symbolisch-metaphorischen Darstellung der Vernichtungslager zu suchen. Eine solche Herangehensweise kündigt Marilyn Schneider in der Einleitung ihrer Untersuchung an: „One of my aims is to draw out from hidden linguistic signs the author's imprint – scattered and surreptitious – of death camp configurations.“ (Schneider, *Vengeance of the Victim*, S. 3) Sie liest in der zitierten Arbeit die Figuren des *Romanzo di Ferrara*, ihr erotisches Leben und ihren Hang zum Tod genau wie räumliche Objekte (namentlich das Haus und den Garten der Finzi-Contini) – wie der Titel ihrer Arbeit (*„History and Symbol“*) verrät – als Allegorien und Symbole „of the Jewish experience during the Nazi-Fascist era“. (S. 24) Schneiders Interpretation geht nicht auf die Problematik der Erinnerung, Deutung und Darstellung des Holocaust ein und macht unter Rückgriff auf die historiographische Forschung zum Judentum in

Textes muss vor diesem Hintergrund die philosophischen Diskurse ernst nehmen, die sich mit dem Holocaust auseinandersetzen, und in ihren Mittelpunkt die Überlegung stellen, ob und in welcher Weise der Text den darin aufgeworfenen Fragestellungen entspricht beziehungsweise ihnen gerecht wird. Denkt man den Holocaust als das Erinnerungsobjekt des *Romanzo di Ferrara*, so kommt man nicht umhin, sich mit der Frage zu beschäftigen, was denn dieses Erinnerungsobjekt ist: Woran erinnert man, wenn man an den Holocaust erinnern will? Diese dritte, äußerst problematische Dimension des Erinnerns – das Erinnerungsobjekt – umreißen die folgenden Ausführungen.

Zahlreiche historiographische Untersuchungen haben die historischen Fakten des Holocaust aufgedeckt und die Umstände der systematischen und industriell organisierten Ermordung der europäischen Juden erforscht.⁷³ Die Daten und Fakten der Vernichtung sind bekannt: Wir kennen die ungefähre Zahl der Opfer; wir kennen die Orte, an denen die Vernichtung stattfand; wir wissen von den Gaskammern und den Verbrennungsöfen; wir wissen um den Plan einer vollständigen Vernichtung des jüdischen Volkes; wir wissen Einzelheiten über die Qualen, unter denen die Häftlinge erniedrigt und ermordet wurden. Die Vernichtung als Faktum ist uns kein Geheimnis mehr. Den Holocaust zu denken, stellt die philosophische – und auch die theologische – Deutungsarbeit dennoch vor größte Herausforderungen.⁷⁴ Die menschengemachte Katastrophe⁷⁵ einer industriell organisierten Ermordung der Juden und das aktive Vernichten jedes Andenkens an die Opfer überschreitet jede Grenze und ist damit

Italien und zum Faschismus weniger die Konzentrationslager als die historischen Gegebenheiten vor dem Holocaust in symbolisch-allegorischer Form im *Romanzo di Ferrara* aus.

⁷³ Historiographische Arbeiten, die den Holocaust zum Thema haben, sind z.B. Brakel, Alexander, *Der Holocaust. Judenverfolgung und Völkermord*, Berlin: be.bra, 2008 sowie – hier sei unter den zahlreichen Veröffentlichungen des Autors zum Thema die letzterschienene Arbeit genannt – Mommsen, Hans, *Die Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. Demokratie, Diktatur, Widerstand*, München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2010. Im dritten Teil dieses Aufsatzbandes geht es um die Frage, welche Rolle Hitler im Hinblick auf die systematische Vernichtungspolitik nach 1942 gespielt hat. Klassischerweise zu nennen ist unter den historischen Arbeiten über den Holocaust die bereits 1946 erstmals vorliegende Arbeit Kogon, Eugen, *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*, München: Heyne, ³⁶1998. Zum Holocaust als Ereignis italienischer Geschichte vgl. Delzell, Charles F., „The Italians and the Holocaust“, in: *Italian Quarterly* (1995), S. 85-97. Mit Blick auf Italien arbeitet die Historiographie aktuell über die Frage nach der Schuld des italienischen Volkes. Hier ist zu verweisen auf Woller, Hans, *Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert*, München: Beck, 2010.

⁷⁴ Verschiedene Autoren weisen auf die hervorragende historische Erforschung des Holocaust hin, die im Gegensatz zu den scheiternden Versuchen, das Ereignis zu deuten, stehen. Vgl. z.B. Welzer, Harald, „Verweilen beim Grauen. Über den wissenschaftlichen Umgang mit dem Holocaust“, in: ders. (Hg.), *Verweilen beim Grauen. Essays zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Holocaust*, Tübingen: Ed. diskord, 1997, S. 7-26, hier: S. 9. Einen ähnlichen Gedanken formuliert Agamben im Vorwort zur deutschen Ausgabe von *Homo sacer III* und spricht in diesem Zusammenhang von einer Aporie. (vgl. Agamben, Giorgio, *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*, Übers. Stefan Monhardt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 8) Die bibliographische Angabe für die im Folgenden ausschließlich zitierte italienische Ausgabe des *Homo sacer III*, die das zitierte Vorwort nicht enthält, lautet: Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

⁷⁵ Zum Begriff Katastrophe als kulturwissenschaftliches Konzept des 16. bis 21. Jahrhunderts sowie zur Unterscheidung zwischen Naturkatastrophen und menschengemachten Katastrophen vgl. Walter, François, *Catastrophes. Une histoire culturelle XVI^e-XXI^e siècle*, Paris: Seuil, 2008.

etwas historisch zuvor noch nie Dagewesenes – oder wie Jean-François Lyotard es formuliert: „[...] avec Auschwitz, quelque chose de nouveau a eu lieu dans l’histoire [...]“⁷⁶ Worin aber besteht das Moment der Durchbrechung geschichtlicher Kontinuität, welche Konsequenz folgt daraus für die Gegenwart und was bedeutet es, wenn es diesen ‚Bruch‘ gegeben hat?

Der „Mord an Millionen durch Verwaltung“⁷⁷, der durch einen absoluten Vernichtungswillen auch die Verhinderung von Erinnerung an die Ermordeten einschließt, übersteigt zunächst einmal die zuvor bekannten Begriffe von Mord oder Völkermord. Dass in den Lagern „nicht mehr das Individuum starb, sondern das Exemplar“,⁷⁸ ist ein wesentlicher Auslöser für die Problematik der Deutung des Holocaust. Die vollständige Anonymisierung des Todes, die „[...] bis in die Familien und Freundeskreise des Betroffenen [...] Trauer und Erinnerung unmittelbar verhindert“⁷⁹, erscheint strafrechtlich oder moralisch nicht sanktionierbar: „Was soll man mit dem Begriff des Mordes anfangen, wenn man mit der Fabrikation von Leichen konfrontiert ist?“⁸⁰ Ricœur formuliert in diesem Zusammenhang: „[...] face à la Shoah la philosophie est confrontée à un événement qui à la fois illustre à l’extrême le meurtre, cette mort que l’homme inflige à l’homme, et s’inscrit hors des échelles de la criminalité ordinaire [...]“⁸¹

Die Motive der Täter sind nicht klar und ihr Handeln ist von einer (mitunter selbstzerstörerischen) Sinnlosigkeit und Unbegreiflichkeit gekennzeichnet.⁸² Der Holocaust ist die totale Absage an das Selbstverständnis des Menschen: Die Kategorien, aus denen heraus der Mensch sich selbst versteht und die mit dem Begriff der Menschenwürde in Verbindung ge-

⁷⁶ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, Paris: Minuit, 1983, S. 92. Ein ähnlicher Gedanke findet sich bei Giorgio Agamben (vgl. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz (Homo sacer III)*, S. 29) und auch bei der frühen Hannah Arendt. (vgl. Arendt, Hannah, *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, hg. u. teilw. übers. von Ursula Ludz, München u.a.: Piper, 1994, S. 35) Dan Diner’s viel zitierter Begriff des „Zivilisationsbruchs“ zielt ebenfalls auf die Idee der Durchbrechung bestehender geschichtlicher Kontinuität durch den Holocaust ab. Diner verwendet diesen Begriff u.a. in Diner, Dan, *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 14. Der Autor bezeichnet im selben Text den Holocaust als ein „Novum“ in der abendländischen Geschichte. (S. 22)

⁷⁷ Adorno, *Meditationen zur Metaphysik* [1966], in: Kiedaisch (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz?*, S. 55–63, hier: S. 56.

⁷⁸ Adorno, *Meditationen zur Metaphysik*, S. 56. Vgl. zum Tod und seiner veränderten Bedeutung im/nach dem Holocaust nochmals ausführlich unten Abschnitt B I.4.

⁷⁹ Arendt, Hannah, *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München u.a.: Piper, 1996, S. 929. Da die folgenden Ausführungen mehrfach auf die Gedanken Hannah Arendts in dem hier zitierten Text zurückgreifen, sei hier etwas zu diesem Text gesagt: Arendt will die ‚Elemente und Ursprünge‘ totalitärer Herrschaftssysteme identifizieren und liefert in diesem Zusammenhang eine eingehende philosophische (nicht historische) Untersuchung der Merkmale des Lagersystems. Die Lager bezeichnet Arendt als „die eigentliche zentrale Institution des totalen Macht- und Organisationsapparats“ (S. 908) und schreibt, dass sie „das richtungsgebende Gesellschaftsideal für die totale Herrschaft überhaupt“ (ibid.) seien.

⁸⁰ Arendt, *Elemente und Ursprünge*, S. 912.

⁸¹ Ricœur, Paul, „Devant l’inacceptable: le juge, l’historien, l’écrivain“, in: *Philosophie*, 2000 (n. 67): *La Philosophie devant la Shoah*, S. 3–18, hier: S. 3; vgl. auch S. 3ff., insbes. S. 6.

⁸² Die Sinnlosigkeit der NS-Vernichtungspolitik beschäftigt u.a. Arendt, *Elemente und Ursprünge*, S. 918 u. 938f.

bracht werden können, wurden nicht nur im Konzentrationslager, sondern bereits durch die reine Existenz derselben in Frage gestellt. Es geht also, anders gesagt, nicht nur darum, dass die Häftlinge als Menschen negiert und vernichtet wurden, sondern die Existenz der Lager selbst hat das „Wesen des Menschen“⁸³ grundsätzlich aufs Spiel gesetzt. Im Konzentrationslager erfolgt eine Degradierung des Menschen zu dem, was Hannah Arendt mit dem Begriff „Reaktionsbündel“ beschreibt: Der Mensch wird hier seiner juristischen und moralischen Identität sowie seiner Individualität beraubt – also all dessen, was den Menschen als Menschen ausmacht.⁸⁴ Die so umschriebene totale Vernichtung des Menschen impliziert ein Handeln, welches zuvor zwar grundsätzlich fantasierbar war, aber in seiner Umsetzung unmöglich erschien.⁸⁵ Das massenweise, ohne Ansehen von Individualität geschehene, ziellose, sinnlose und industriell organisierte Ermorden von Menschen widerspricht dem Selbstverständnis des Menschen als Zweck an sich: „Die Gaskammern [...] dienten letztlich dem Beweis, daß Menschen überhaupt überflüssig sind.“⁸⁶

Die Deutung des Holocaust erscheint deswegen so schwierig, weil das Geschehene das Denkbare überschreitet: Wie kann der Mensch die Vernichtung des eigenen menschlichen Selbstverständnisses denken? Der philosophische Diskurs verläuft in einer Engführung mit ethischen Fragestellungen. Dass die Vernichtung geschehen ist, verpflichtet umso mehr zum Denken, da man den Holocaust denken und verstehen muss, um seine Wiederholung zu verhindern. Adorno formuliert in diesem Zusammenhang, dass Hitler den Menschen einen „neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen“ habe, nämlich: „ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe.“⁸⁷ Angesichts der Gefahr einer Wiederholung sowie mit Blick auf die Opfer und ihre vernichtete Individualität stehen seit Beginn der Auseinandersetzung mit dem Holocaust der Wille und die moralische Verpflichtung im Vordergrund, an den Holocaust und an seine Opfer zu erinnern. Das Er-

⁸³ Arendt, *Elemente und Ursprünge*, S. 941.

⁸⁴ Arendt, *Elemente und Ursprünge*, S. 907. Arendt führt über den Begriff Reaktionsbündel aus, es handele sich um „das auf die elementarsten Reaktionen reduzierte Exemplar der Tierspezies Mensch, das jederzeit liquidiert und durch andere, sich identisch verhaltende Reaktionsbündel abgelöst werden kann [...]“ (S. 936) Vgl. zur Erläuterung S. 922ff., (zur Vernichtung der juristischen Person) S. 929ff. (zur Vernichtung der moralischen Person) und S. 931ff. (zur Zerstörung der Individualität)

⁸⁵ „Nichts von dem, was sich in den Lagern abgespielt hat, ist uns unbekannt aus perversen und böartigen Phantasiewelten.“ (Arendt, *Elemente und Ursprünge*, S. 919)

⁸⁶ Arendt, *Elemente und Ursprünge*, S. 926. Entsprechend spricht Arendt von einem „System, durch das Menschen überflüssig gemacht werden.“ (S. 937)

⁸⁷ Adorno, *Meditationen zur Metaphysik*, S. 60. Es stellen sich zusätzlich Fragen danach, wie es zum Holocaust kommen konnte und wie die Reaktion der deutschen Bevölkerung auf die Konfrontation mit dem Ereignis im Nachhinein zu erklären ist. Hier sind neben den Philosophen vor allem Historiker und Psychoanalytiker zu erwähnen. Die bereits genannte Arbeit des Historikers Brakel beschäftigt sich vor allen Dingen mit der Entwicklung der Lager zu Vernichtungslagern und mit dem Wissen der Bevölkerung. (vgl. Brakel, *Der Holocaust*) Die Nachkriegsgesellschaft untersuchen die Psychoanalytiker Mitscherlich, Alexander u. Margarete, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München/Zürich: Piper, 192007.

innern an den Holocaust stellt sich jedoch als ein Problem dar, welches sich einerseits aus dem Faktum der Vernichtung selbst und andererseits aus dem scheiternden Versuch, diese zu deuten, ergibt. Vor diesem Hintergrund entspinnt sich über die Art und Weise, wie man erinnert, ein moralisch stark befrachteter Diskurs. Der *Romanzo di Ferrara* tritt durch seinen Versuch, an den Holocaust zu erinnern, in diesen Diskurs ein. Als literarischer Text ist er dabei besonderen Fragestellungen unterworfen, auf die der folgende Abschnitt ein besonderes Augenmerk richtet.

4. Wie erinnern? (Literarische) Erinnerung an den Holocaust

Wenn man den *Romanzo di Ferrara* als einen Erinnerungstext des Holocaust lesen will, so kommt man bei der Untersuchung der Erinnerungsfunktion dieses Textes nicht umhin, die Problematik zu beleuchten, der sich im Zusammenhang mit dem Holocaust jeder Erinnerungsversuch und die literarische Erinnerung im Besonderen ausgesetzt sehen. Es bietet sich an, zunächst allgemein das Erinnern und seine Voraussetzungen vor dem Hintergrund kulturwissenschaftlicher Forschung zu betrachten, um daraufhin die Schwierigkeiten der Erinnerungskultur im Kontext des Holocaust zu erörtern. Im Anschluss werden literarische Erinnerungskonzepte in Tradition und Moderne betrachtet, um darauf aufbauend das Potenzial und die Problematik literarischer Texte im Umgang mit dem Holocaust zu beleuchten.

4.1. Die abendländische Erinnerungstradition und der Holocaust

4.1.1. Das Erinnern und seine Voraussetzungen: Das kulturelle Gedächtnis

Ohne auf die besondere Problematik des Holocaust einzugehen, wird zunächst nach den kulturellen Bedingungen und Verfahren gefragt, die normalerweise Erinnerung hervorrufen. Maurice Halbwachs' Theorie des kollektiven Gedächtnisses⁸⁸ kommt im Hinblick auf die Frage, wie und unter welchen Voraussetzungen nach den Vorstellungen der abendländischen Kultur Erinnerung stattfindet, besondere Bedeutung zu. Halbwachs' Theorie weist auf die soziale Bedingtheit der Erinnerung hin und zeigt, dass sich das Individuum nur mit anderen gemeinschaftlich erinnern kann. Soziale Rahmen, in denen sich Individuen bewegen und orientieren – die *cadres sociaux* – bilden die intersubjektiven Bedingungen des Gedächtnisses. Jan Assmann entwickelt die Halbwachs'sche Konzeption des kollektiven Gedäch-

⁸⁸ Vgl. Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Presses Univ. de France, ²1952; ders., *La mémoire collective*, éd. critique établie par Gérard Namer, Paris: Albin Michel, 1997.

nisses zur Theorie des „kulturellen Gedächtnisses“ weiter. Zur Definition des kulturellen Gedächtnisses schreibt er:

Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren ‚Pfleger‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektives Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.⁸⁹

Das kulturelle Gedächtnis ist dieser Definition zufolge durch einen Bestand materieller Träger und performativer Elemente – oder „Medien“⁹⁰ – bestimmt und besitzt eine Identität stiftende und bewahrende Funktion für soziale Gruppen. Zentral ist der normative Charakter seiner Inhalte.⁹¹ Das kulturelle Gedächtnis kann Inhalte über lange Zeiträume bewahren, indem es – im Gegensatz zum von ihm zu differenzierenden kommunikativen Gedächtnis⁹² und abhängig von der jeweiligen Beschaffenheit seiner Träger – in der Lage ist, dauerhaft zu bestehen.⁹³

Das Konzept des kulturellen Gedächtnisses wandelt sich in der Moderne entscheidend.⁹⁴ Stellte man es sich traditionellerweise als Speicher vor, der Inhalte aufbewahrte und bei Abruf vollständig wiederzugeben wusste, so ist es „[...] eine der grundlegenden Leistungen des Erinnerungsdiskurses der Moderne“⁹⁵, genau diese Vorstellung überwunden zu haben. Erinnerung wird jetzt als eine Konstruktion von Vergangenheit aus der jeweiligen Gegenwart heraus gedacht und nicht mehr als eine in jedem Augenblick gleich verlaufende

⁸⁹ Assmann, Jan, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: ders./Hölscher, Tonio (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 9-19, hier: S. 11.

⁹⁰ Die Bedeutung der Medien für das Erinnern hebt vor allem Aleida Assmann hervor. (vgl. z.B. Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck, 1999) Die vorliegende Arbeit problematisiert den Medienbegriff nicht und verwendet ihn, wenn sie es tut, als eine kulturell bestimmte Möglichkeit zur Stiftung von Erinnerung. Für Arbeiten, die sich mit dem Begriff des Mediums im Hinblick auf das Erinnern beschäftigen, sei mit Blick auf die hier behandelte Erinnerungsproblematik verwiesen auf den Band Borsò, Vittoria/Krumeich, Gerd/Witte, Bernd (Hg.), *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*, Stuttgart u.a.: Metzler, 2001.

⁹¹ Vgl. hier auch Assmann, Jan, *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, München: Beck, 2000, S. 30.

⁹² Vgl. Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis*, S. 13. Vgl. zur Abgrenzung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis auch ders., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Gedächtnis und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, 2007, S. 50-52.

⁹³ Assmann greift hier auf den Begriff der kontrapräsentischen und kontrafaktischen Erinnerung zurück. (vgl. Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis*, S. 70)

⁹⁴ Vgl. zu dieser These Oexle, Otto G., „Memoria als Kultur“, in: ders. (Hg.), *Memoria als Kultur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995, S. 9-78. Oexle bezieht sich explizit auf Assmann.

⁹⁵ Butzer, Günter, *Fehlende Trauer. Verfahren episodischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München: Fink, 1998, S. 13. Butzer vollzieht die geistesgeschichtliche Überwindung der Speicherkonzeption bis zur Entwicklung eines modernen konstruktiven Erinnerungsbegriffs seit Hegel nach. (vgl. S. 15ff.) Dass auch Halbwachs einem solchen Begriff folgt, zeigt Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis*, S. 115. Thomas Wägenbauer weist indes nach, dass bereits bei Aristoteles und Augustinus das Speichermodell in Frage steht: Es gebe bei diesen Autoren eine „transition from storage to story“. (Wägenbauer, Thomas, „Memory and Recollection: The Cognitive and the Literary Model“, in: ders. (Hg.), *The Poetics of Memory*, Tübingen: Stauffenburg, 1998, S. 3-22, hier: S. 13)

Re-Konstruktion des Gewesenen. Mit dieser Veränderung geht eine Betonung des performativen Charakters des Gedächtnisses einher. Wenn man das Erinnern nun als Umsetzung von „schöpferischen, konstruktiven Prozessen“⁹⁶ denkt, nimmt man nicht mehr an, dass Erinnerung ‚von selbst‘ stattfindet, indem ein Trägerobjekt gespeicherte Inhalte wiederkehren lässt. In dieser Vorstellung zeigt sich die in der Moderne geschehene Hinwendung zum Subjekt:⁹⁷ Erinnerung setzt einen Konstruktionsprozess des erinnernden Individuums voraus. Parallel zu diesem Wandel zum konstruktivistisch-performativen Modell stellt man sich im Gegensatz zum Speichermodell den jeweiligen Inhalt der Erinnerung als nicht mehr semantisch feststehend vor.⁹⁸ In Frage steht die Vorstellung, das kulturelle Gedächtnis restituieren das Erinnerungsobjekt für das beziehungsweise jedes Bewusstsein immer gleich und in unveränderter Weise. Vor diesem Hintergrund werden die Formen und Verfahren des kulturellen Gedächtnisses in ihrer traditionell gedachten, über mimetische Darstellungsprozesse verlaufenden Funktionsweise neu betrachtet. Im Zentrum stehen nun selbstreflexive, amimetische Verfahren. Es geht also weniger um die Abbildung einer zu erinnernden Wirklichkeit im Erinnerungsmedium, die bei Bedarf abgerufen werden kann, sondern man stellt sich das Erinnern als einen zwischen erinnerndem Subjekt und Erinnerungsmedium stattfindenden konstruktiven Vorgang des Bewusstseins vor. Innerhalb dieses Vorgangs löst sich die vermeintlich enge Verknüpfung zwischen Wirklichkeit und kulturellem Zeichen auf oder lockert sich zumindest stark.

Diese Gegebenheit ist für den *Romanzo di Ferrara* relevant, denn er greift immer wieder auf vormoderne Vorstellungen des Gedächtnisses zurück, um sie zu unterlaufen. Dies gelingt ihm insbesondere deshalb, weil die Vorstellungen eines als Speicher funktionierenden Gedächtnisses im allgemeinen Verständnis nach wie vor vorherrschend sind, wie Thomas Wägenbaur treffend formuliert: „The cultural [memory; D.G.] is still commonly thought to be mimetic.“⁹⁹ Der *Romanzo di Ferrara* gewinnt also, so die These der vorliegenden Arbeit, seine Erinnerungsfunktion nicht zuletzt aus einem Spiel¹⁰⁰ mit unseren alltäglich vorhandenen ‚vormodernen‘ Vorstellungen über das Erinnern.

⁹⁶ Oexle, „Memoria als Kultur“, S. 73f. Vgl. hier auch Wägenbaur, „Memory and Recollection“.

⁹⁷ Vgl. in diesem Zusammenhang Oexle, „Memoria als Kultur“, S. 57-68. Oexle spricht von der „Subjektivität der Memoria“. (S. 57)

⁹⁸ Zur Entwicklung amimetischer Gedächtniskonzepte v.a. mit Blick auf Derrida vgl. Wägenbaur, „Memory and Recollection“, S. 9ff.

⁹⁹ Wägenbaur, „Memory and Recollection“, S. 9.

¹⁰⁰ Vgl. zum Begriff des Spiels Iser, Wolfgang, „The Play of the Text“, in: ders./Budick, Sam (Hg.), *Languages of the Unsayable. The Play with Negativity in Literature and Literary Theory*, New York: Columbia Univ. Press, 1989, S. 325-339. Iser geht hier auf das Konzept der Negativität ein, das – wie im Folgenden deutlich wird – auch für die vorliegende Arbeit bedeutend ist.

Mit Blick auf den folgenden Abschnitt, der sich mit dem Erinnern an den Holocaust befasst, ist zu überlegen, welche Rolle das Erinnern beziehungsweise das kulturelle Gedächtnis spielen, wenn es zu Katastrophen kommt – zu denen der Holocaust zweifellos gehört.¹⁰¹ Die katastrophale Umbruchsituation zerreißt die normalen Lebensvollzüge und stellt die Identität der betroffenen Gruppe in Frage. Das kulturelle Gedächtnis, dessen herausragende Aufgabe es ja gerade ist, Identität von Gruppen zu stiften oder zu bewahren¹⁰², reagiert auf die Katastrophe mit dem Versuch, die Identität der Gemeinschaft wiederherzustellen beziehungsweise zu bewahren. Die Erinnerungspraxis versucht also, über katastrophale Ereignisse hinweg Kontinuität zu stiften.¹⁰³ Indem man in einer bestimmten Weise an ein Ereignis erinnert, kann es in Sinnstrukturen aufgehoben werden, um auf diese Weise die Identität der Gruppe zu erhalten beziehungsweise wiederherzustellen. Unterschieden werden kann hier zwischen einem Erinnern an die Zeit vor der Katastrophe, an die es als normative Vergangenheit (Assmann) wieder anzuschließen gilt, und einem Erinnern an die Katastrophe selbst: an dasjenige Ereignis also, das die Identität der Gruppe erschüttert hat. Beide treten zu meist gleichzeitig auf. Im erinnernden Nachhinein kann die Katastrophe sogar zur Stärkung der Gruppenidentität beitragen, indem sie zu einem Grndungsereignis umgedeutet wird. Die Katastrophe erhält nachträglich einen positiven Wert, weil sie als Gegenstand des kulturellen Gedächtnisses die Identität der Gruppe bestimmt und ihr als kollektive Vergangenheit Stabilität verleiht. Reinhart Koselleck hat über diese in der Menschheitsgeschichte sehr wichtige Form der Erinnerung geschrieben, bei der es zur „positiven Umdeutung einer negativen Erfahrung in eine [...] positive Erwartung“¹⁰⁴ kommt und deren Ziel sein kann, selbst eigene Schuld für positive Zwecke zu instrumentalisieren: Die Erinnerung soll in diesem Fall „den Fluch der bösen Taten [...] bannen.“¹⁰⁵

¹⁰¹ Zum Begriff der Katastrophe vgl. Walter, *Catastrophes*.

¹⁰² Die Identitätsstiftung durch das kulturelle Gedächtnis ist ein zentraler Gedanke Jan Assmanns. Er findet sich z.B. bei Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis*, S. 17ff.

¹⁰³ Mit der Thematik von Gedchtnishandlungen als Umgang mit Katastrophen beschäftigt sich bereits die Legende des Simonides. (vgl. Goldmann, Stefan, „Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos“, in: *Poetica* 21 (1989), S. 43-66; Assmann, Jan, „Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik“, in: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1991, S. 337-355) Den Blick auf die jüdische Gedächtniskultur, die auch im zitierten Aufsatz Assmanns eine Rolle spielt, gewährt Yerushalmi, Yosef Hayim, *Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis*, bers. Wolfgang Heuss, Berlin: Wagenbach, 1988. Daniel Krochmalnik beschäftigt sich speziell mit dem jüdischen Umgang mit katastrophalen Ereignissen. (vgl. Krochmalnik, Daniel, „Amalek. Gedenken und Vernichtung in der jüdischen Tradition“, in: Loewy, Hanno/Moltmann, Bernhard (Hg.), *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*, Frankfurt a.M.: Campus, 1996, S. 121-136)

¹⁰⁴ Koselleck, „Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses“, S. 22. Reinhart Koselleck blickt im zitierten Text auf das Problem der Erinnerung an den Holocaust.

¹⁰⁵ Koselleck, „Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses“, S. 21.

Auch der Holocaust ist eine Katastrophe, an die erinnert werden muss. Welche besonderen Probleme sich bei der Erinnerung an dieses Ereignis ergeben und inwiefern sich dieses Erinnern von dem Erinnern an andere Katastrophen unterscheidet, stellen die folgenden Ausführungen dar.

4.1.2. Die Schwierigkeiten einer Erinnerung an den Holocaust

Beim Erinnern an den Holocaust tritt der Wunsch in den Vordergrund, den Opfern, die vergessen werden sollten, Recht zu tun¹⁰⁶ und zugleich das Geschehene wach zu halten, um eine Wiederholung zu verhindern¹⁰⁷. Insofern unterstellt sich jedes Erinnern an den Holocaust ethisch-normativen Kriterien. Die gemeinhin als notwendig erkannte Erinnerung an den Holocaust ist unter verschiedenen Gesichtspunkten, die sich aus den oben skizzierten philosophischen Gedanken (vgl. oben Abschnitt A I.3.) über das Ereignis ergeben und zu diesen parallel verlaufen, höchst problematisch.

Mit der Katastrophe Holocaust stellt sich die Frage, wie man an die Vernichtung des Menschen als Menschen erinnern kann: Wenn das zu Erinnernde außerhalb des Bereichs des Denkbaren liegt, wie kann man es dann mit Hilfe der bisherigen Erinnerungskultur einholen? Für die Überlebenden der Konzentrationslager stellen sich diese Probleme auf andere Art als für diejenigen, die nicht dort waren. Die ehemaligen Häftlinge sprechen vielfach über ihre Schwierigkeiten, von ihren Erlebnissen im Konzentrationslager zu berichten. Vor diesem Hintergrund wurde Zeugenschaft zum philosophischen Problem¹⁰⁸ sowie zum Forschungsgegenstand anderer Disziplinen wie der Psychoanalyse¹⁰⁹ und der Literaturwissenschaft¹¹⁰, die sich mit der Bedeutung und der Funktion literarischer Zeugnisse be-

¹⁰⁶ Diese Motivation steht am Beginn vieler Gedenkstätten des Holocaust und wird Auslöser für künstlerische Erinnerungsversuche: Zu denken ist hier etwa an Gunter Demnigs STOLPERSTEINE (vgl. hier <http://www.stolpersteine.com>; 17.4.2011) oder an die Jerusalemer Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem.

¹⁰⁷ Vgl. hier nochmals Adorno, *Meditationen zur Metaphysik*, S. 60.

¹⁰⁸ Problematisiert wird die Frage, ob es überhaupt möglich ist, von einem Zeugnis über den Holocaust zu sprechen, und inwiefern die Überlebenden als Zeugen des Holocaust zu denken sind. In diesem Zusammenhang sprechen verschiedene Autoren von einer Aporie des Zeugnisses. Große Aufmerksamkeit hat in diesem Kontext Agambens bereits zitierte Schrift *Homo sacer III* erhalten. (vgl. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz (Homo sacer III)*)

¹⁰⁹ Vgl. Laub, Dori, „Truth and Testimony: The Process and the struggle“, in: Caruth, Cathy (Hg.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore u.a.: Johns Hopkins Univ. Press, 1995; ders., „Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens“, in: Baer, Ulrich (Hg.), „Niemand zeugt für den Zeugen“. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 68-83.

¹¹⁰ Hier sei nochmals auf die bereits in der Einleitung angeführten wichtigen Arbeiten bzw. Sammelbände der literaturwissenschaftlichen Forschung verwiesen: Bandella (Hg.), *Raccontare il lager*; Kuon/Neuhof/Segler-Messner (Hg.), *Vom Zeugnis zur Fiktion*; Segler-Messner, *Archive der Erinnerung*; Schubert, *Notwendige Umwege*; Taterka, *Dante Deutsch*.

schäftigen.¹¹¹ Für die Erinnerungskultur als solche wird die Frage virulent, wie man einem die Grenzen des bisher Denkbaren überschreitenden Ereignis mit den bestehenden Erinnerungsverfahren, auf die man doch mangels Alternativen notwendig zurückgreifen muss, gerecht werden soll, wenn und weil man erinnern will.

Jeder Versuch der Erinnerung an den Holocaust muss ethisch-normativen Kriterien unterstellt werden. Der Holocaust ist eine menschengemachte Katastrophe, die die gesamte Kultur – und mit ihr die bestehende Gedächtniskultur – in ihren Sinn- und Funktionsmustern affiziert. Die Idee eines kulturellen Gedächtnisses des Holocaust wird kritisch, wenn man Adornos Gedanken folgt. Er spricht von der „Kultur, die den Mord gebar“¹¹² und er stellt damit heraus, dass die Nazis nicht einfach kulturlose Barbaren oder ‚Tiere‘ waren, deren Verbrechen die Kultur zwar nicht verhindern konnte, denen die ‚anderen‘ aber nun nachträglich mit der Kultur begegnen können, wie das bei anderen Katastrophen geschieht. Nicht von außen ist der Holocaust als ‚Ereignis‘ in einen Alltag eingebrochen, den es nun – wie nach anderen katastrophalen Ereignissen – mühsam und mit Hilfe kultureller Erinnerungspraxis wieder zu etablieren gelte, sondern die Katastrophe hat sich aus einer alltäglichen Normalität heraus entwickelt. Sie ist von der Kultur nicht zu trennen, sondern ist mit ihr verwoben. Unter solchen Voraussetzungen steht die Erinnerung an den Holocaust vor einem Problem: Sind die normalerweise angewandten Verfahren des kulturellen Gedächtnisses ‚schuldig‘, so wird jeder Versuch, mit ihrer Hilfe an den Holocaust zu erinnern, problematisch sein.

Es ist davon auszugehen, dass das Erinnern an den Holocaust sich nicht darin erschöpft, historisch nachweisbare Fakten darstellend ins Gedächtnis zu rufen, sondern dass es auch deren philosophisch-ethische Bedeutung miteinschließen muss, um den ethisch-normativen Kriterien gerecht werden zu können. Im Mittelpunkt steht damit weniger die Idee eines Gedächtnisses, das über Darstellung funktioniert, weil Nicht-Denkbares kaum über Darstellungsprozesse erinnerbar scheint. Insofern eröffnet die moderne Gedächtniskonzeption grundsätzlich die Möglichkeit, an den Holocaust zu erinnern, weil sie ja gerade nicht (nur)

¹¹¹ Dass die Grenzen der Darstellbarkeit unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen beschäftigen, zu denen neben den oben genannten insbesondere die Geschichtswissenschaften gehören, zeigt der Blick in die Bände Baer (Hg.), *„Niemand zeugt für den Zeugen“* sowie Friedlander, Saul (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the ‘Final Solution’*, Cambridge (Mass.) u.a.: Harvard Univ. Press, 1992. Zu letzterem Band ist zu bemerken, dass vom 9. – 11. Juni 2011 am *Jena Center Geschichte des 20. Jahrhunderts / 20th Century History* ein Symposium unter dem Titel „Den Holocaust erzählen? Historiographie zwischen wissenschaftlicher Empirie und narrativer Kreativität“ stattfand, an dem wie bei der Konferenz im Jahr 1990, aus der der zitierte Tagungsband hervorging, Hayden White, Saul Friedländer und Christopher Browning teilnahmen. (vgl. hier <http://www.jenacenter.uni-jena.de/Veranstaltungen.html>; 08.06.2011, sowie die Besprechungen bei Gross, Raphael, „Den Bann lösen. Kann man den Holocaust erklären?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 139, 17.06.2011, S. 36 und bei Reinecke, Stefan, <http://www.taz.de/1/leben/kuenste/artikel/1/poetik-der-fassungslosigkeit>; 14.06.2011)

¹¹² Adorno, *Engagement*, S. 55.

mimetisch funktioniert. Diese Gedanken sollen mit Blick auf die Literatur genauer verfolgt werden. Ein Versuch, an den Holocaust zu erinnern, wird immer dann kritisch zu betrachten sein, wenn er auf eine Heilung des Geschehenen oder eine Versöhnung mit ihm gerichtet ist. Mit den Begriffen der Heilung oder Versöhnung,¹¹³ die auf eine lange philosophisch-theologische Tradition zurückblicken, ist im Anschluss an die obigen Gedanken zum Erinnern an Katastrophen ein Einschreiben in Sinnstrukturen gemeint. Jedes Erinnern, bei dem aus dem Schicksal der Opfer „ein sei's noch so ausgelaugter Sinn gepresst wird“¹¹⁴, ist moralisch zu hinterfragen. Dies wäre zum Beispiel dann der Fall, wenn der Holocaust erinnernd als ein negatives Exempel hochgehalten und ihm damit ein Sinn und Zweck zugeschrieben würde: nämlich derjenige, künftig vor solchen Ereignissen gewarnt zu sein. Das Böse des Holocaust hätte in diesem Fall letztlich doch noch etwas Gutes.¹¹⁵ Anders gesagt soll die Erinnerung an ihn nicht wie bei anderen Katastrophen Sinn stiften und die Identität der Gruppe bewahren oder wiederherstellen, sondern die gebrochenen Kontinuitätsstrukturen in ihrer Brüchigkeit belassen und sie als gebrochene sichtbar machen. Das Erinnern ist dazu da, die Diskontinuität und die Sinnlosigkeit des Geschehenen ungeheilt aufzuzeigen. Erinnern an den Holocaust kann damit bedeuten, die Problematik einer solchen Erinnerung selbst zu thematisieren und das schwierige Verhältnis der Erinnerungskultur zu diesem Ereignis in den Blick zu bringen. Jedes Erinnern bleibt vor diesem Hintergrund von Aporien durchsetzt. Im folgenden Abschnitt wird die literarische Erinnerung an den Holocaust betrachtet und dabei aufgezeigt, welche Möglichkeiten und Probleme diese Art des Erinnerns mit sich bringt.

4.2. Die literarische Erinnerung an den Holocaust

4.2.1. Die Literatur als Stifterin von Gedächtnis

Bassani entscheidet sich für eine literarische Erinnerung an den Holocaust. Die Literatur erfüllt traditionell eine Erinnerungsfunktion, die sich auch auf historische Ereignisse und insofern potentiell auch auf den Holocaust bezieht. Für die Interpretation des *Romanzo di*

¹¹³ Vgl. Bozzaro, Claudia, *Hannah Arendt und die Banalität des Bösen*, Vorw. Lore Hühn, Freiburg: Fördergemeinschaft wissenschaftlicher Publikationen von Frauen e.V., 2007, S. 16-22. Das Konzept von Versöhnung bzw. Heilung findet sich z.B. in Form einer „Teleologisierung des Bösen“ (S. 18); für Hegel etwa, als prominentem Vertreter einer solchen Position, wird das Böse in der Geschichte zur Triebfeder für geschichtliche Veränderungsprozesse und ist insofern ‚gut‘. Einen solchen Versuch der Teleologisierung und damit Versuch der Heilung sieht Claudia Bozzaro beispielsweise darin, „die Konzentrationslager in Hinblick auf die Gründung des israelischen Staates als ein Durchgangsmoment zu deuten.“ (S. 21) Eine derartige Einschreibung des Holocaust in Sinnzusammenhänge wäre letztlich Kitsch im Sinne von Kertész, wie im Eingangszitat dieser Arbeit belegt.

¹¹⁴ Adorno, *Meditationen zur Metaphysik*, S. 56.

¹¹⁵ Vgl. hier mit Blick auf Hannah Arendt Bozzaro, *Hannah Arendt und die Banalität des Bösen*.

Ferrara als Erinnerungstext ist es zunächst wichtig, die abendländische Tradition in den Blick zu nehmen, die die Literatur als Gedächtnismedium ausweist und die beispielsweise im Horaz'schen Unsterblichkeitstopos des „Exegi monumentum aere perennius“ zum Ausdruck kommt.¹¹⁶ Es zeigt sich, dass der *Romanzo di Ferrara* mit einer traditionellen Vorstellung vom literarischen Text als Speicher und Bewahrer spielt, um sie zu unterlaufen und aus diesem subversiven Moment heraus die eigene Erinnerungsfunktion zu generieren. Geht es bei Horaz zunächst einmal um die Verewigung des Dichters selbst, so übernimmt die Literatur ebenso traditionell die Funktion, an andere(s) zu erinnern. Nachweisbar ist dies für mündliche Kulturen, in denen der Dichter „gewissermaßen als Garant und Verwalter der kollektiven Erinnerung [fungiert; D.G.]. Ob eine Kunde bewahrt und überliefert wird oder ob sie in Vergessenheit gerät: dies entscheidet im besonderen er [...]“.¹¹⁷ Traditionell ist der Dichter der Verfasser von Totengesängen und stiftet mit seiner Dichtung Erinnerung an die Verstorbenen. Das Erinnern an Geschichte ist gleichfalls eine traditionelle Funktion der Literatur, wovon die großen Epen der Weltliteratur zeugen. Für die moderne Erzählliteratur verbindet sich die literarische Geschichtserinnerung seit Walter Scott mit der Gattung des Historischen Romans. In der italienischen Literatur ist vor allem der Name Alessandro Manzoni mit der Gattung verbunden, der seine *Promessi sposi*¹¹⁸ selbst als eine gattungstypische Mischung von historischem Faktum und Fiktion beschrieben hat.¹¹⁹ Erzählende Literatur – wie der *Romanzo di Ferrara* – scheint grundsätzlich als Stifterin von Erinnerung

¹¹⁶ Horatius Flaccus, Quintus, *Oden und Epoden*. Lateinisch/Deutsch, hgg. u. Übers. Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2002, carm. III, 30, v. 1. Das Epiloggedicht der *Oden* weist der Dichtung gegenüber dem Bauwerk eine überlegene Erinnerungsfunktion zu, weil sie nicht der Witterung und der zeitlichen Vergänglichkeit anheim fällt: „Quod non imber edax, non aquilo impotens / Possit diruere aut innumerabilis / Annorum series et fuga temporum“ (vv. 3-5) Die Vorstellung vom Dichter, der nicht vollständig sterben werde („non omnis moriar“ (v. 6)), weil er für sich mit seinen Gedichten ein dauerhaftes Gedächtnis gestiftet hat, ist kulturell so bedeutsam, dass Jan Assmann sogar die These aufstellt, „daß die Analogie zwischen Grab und schriftlichem Kunstwerk enger ist als die zwischen mündlicher und schriftlicher Literatur.“ (Assmann, Jan, „Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten“, in: ders./Assmann, Aleida, Hardmeier, Christof (Hg.), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München: Fink, ³1998, S. 64-93, hier: S. 67 [Kursiv i.O.]) Damit liest Assmann die ägyptische Grabinschrift als eine Erzählung über den Bestatteten, die diesen im Gedächtnis des Volkes festschreiben soll. Auf diese Weise spiegele das Lesen der Inschrift strukturell das Verhältnis zwischen Autor und Leser, das ebenfalls von einem Impuls zur Einrichtung eines über den Tod hinausgehenden Andenkens an den Schreibenden geprägt ist. (vgl. S. 64-67)

¹¹⁷ Rösler, Wolfgang, „Schriftkultur und Fiktionalität. Zum Funktionswandel der griechischen Literatur von Homer bis Aristoteles“, in: Assmann, Aleida/Assmann, Jan/Hardmeier (Hg.), *Schrift und Gedächtnis*, S. 109-122, hier: S. 111.

¹¹⁸ Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi*, introduzione e note di Vittorio Spinazzola. Milano: Garzanti, ³1999.

¹¹⁹ Vgl. Manzoni, Alessandro, *Del romanzo storico e, in genere, de' componenti misti di storia e d'invenzione*, Milano: Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2000. Vgl. dazu die Ausführungen bei Della Coletta, Cristina, *Plotting the past. Metamorphoses of Historical Narrative in Modern Italian Fiction*, West Lafayette (Indiana): Purdue Univ. Press, 1996. Della Coletta beschreibt in ihrer Arbeit den Vorbildcharakter von Alessandro Manzoni's *I Promessi sposi* für die Entwicklung des Historischen Romans in Italien. Vgl. zum Historischen Roman in Italien auch Ganeri, Margherita, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce: Manni, 1999.

besonders geeignet zu sein, *weil* sie erzählt und insofern der narrativen Bedingtheit des Gedächtnisses¹²⁰ gerecht wird. Das Erzählen ist eine Konstante menschlichen Lebens und dient der Kommunikation über und der sprachlichen Vergegenwärtigung von Wirklichkeit. Denkt man an Halbwachs' Konzept der sozialen Bedingtheit des Gedächtnisses, kann man das (auch literarische) Erzählen als ein Herstellen von Intersubjektivität denken, das Erinnerung ermöglicht.

Traditionelle Vorstellungen gehen davon aus, dass die Literatur ihre Erinnerungsfunktion erfüllt, indem sie ihr Erinnerungsobjekt mimetisch darstellt. Dies impliziert eine bestimmte Beziehung zwischen realem Erinnerungsobjekt und literarischem Text, innerhalb derer der Text zum Speicher wird, der das zu Erinnernde aufbewahrt und bei Bedarf dem Erinnerungswilligen bereitstellt. Im Zuge der modernen Entwicklung konstruktivistischer Erinnerungsmodelle betrachtet man diese Vorstellung kritisch. Die Möglichkeit zur literarischen Erinnerung wird indes nicht negiert, ihre Funktionsweise aber neu bestimmt.¹²¹ Es geht weniger um die Darstellung als Voraussetzung für das Erinnern – wobei im Anschluss an Jacques Derrida¹²² sogar jeder Verweis des Textes auf eine außerliterarische Wirklichkeit verneint wird. Die mimetischen weichen amimetischen Erinnerungskonzepten, die über Selbstreflexivität funktionieren. Intertextualität spielt dabei eine zentrale Rolle.¹²³ Literarische Erinnerung findet demnach im und zwischen Text(en) statt und ist weniger eine Text-Wirklichkeits-Beziehung.

Betrachtet man vor dem Hintergrund dieser neuen Text-/Schriftkonzepte die literarische Erinnerung an Geschichte, so fällt der Blick auf die Relativierung der Unterscheidung zwischen Fiktion und geschichtlicher Realität in der Moderne und Postmoderne. Im Anschluss an Hayden White¹²⁴ diskutiert man die Frage, inwiefern es eine Unterscheidung zwischen historiographischer und literarischer Darstellung historischer Zusammenhänge überhaupt gibt und welche Möglichkeiten und Vorteile die literarische Darstellung von Geschichte möglicherweise bietet. Die Wissenschaft hinterfragt die Unterscheidung zwischen Geschichte

¹²⁰ Zur Narrativität als psychische Voraussetzung für das Gedächtnis vgl. Brumlik, Micha, „Individuelle Erinnerung – kollektive Erinnerung. Psychosoziale Konstitutionsbedingungen des erinnernden Subjekts“, in: Loewy/Moltmann (Hg.), *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn*, S. 31-45, hier: S. 35ff.

¹²¹ Vgl. hier Klinkert, Thomas, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen: Narr, 1996, S. 14ff.

¹²² Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 2004 [Nachdr. der Ausg. 1967].

¹²³ Vgl. hier z.B. das amimetische Erinnerungskonzept bei Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

¹²⁴ White, Hayden V., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1987; ders., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1993. Eine Zusammenstellung verschiedener wegweisender Arbeiten Whites liefert ders., *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory 1957-2007*, hgg. u. Vorw. Robert Doran, Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 2010.

und ihrer Darstellung, denn: „Der Begriff der Darstellbarkeit macht ja nur Sinn, wenn das Darzustellende als sein *proprium* eine eigene Seinsqualität besitzt und daher [...] eine Differenz zwischen ‚Geschichte‘ und Darstellung vorausgesetzt wird.“¹²⁵ Immer wichtiger wird in diesem Zusammenhang die Überlegung, dass sich historisches Wissen auch – wenn nicht: vor allem – aus literarischen ‚Darstellungen‘ ergibt.¹²⁶ Das bedeutet, dass nicht nur die literarische Lektüre vor dem Hintergrund historischen Wissens stattfindet, sondern dass sich auch geschichtliches Wissen vor dem Hintergrund fiktionaler Texte herausbildet. Das Verhältnis zwischen Fiktion und lebensweltlicher Wirklichkeit, die immer auch eine geschichtliche ist, wird dadurch bestimmt, dass sie eng miteinander verwoben und letztlich nicht voneinander trennbar sind. Diese Gedanken sind im nächsten Abschnitt über die literarische Erinnerung an das historische Ereignis Holocaust von Bedeutung.

Festzuhalten bleibt, dass die Literatur in der Tradition wie in der modernen Betrachtung eine herausragende Funktion für das Erinnern besitzt und dass sich diese Erinnerungsfunktion immer schon auf historische Ereignisse bezogen hat. In welcher Weise man sich die Erinnerungsfunktion der Literatur denkt, hängt vom jeweiligen historisch-kulturellen Zusammenhang ab.

4.2.2. *Literatur und Holocaust: Das Potenzial literarischer Texte*

Für das Erinnern an den Holocaust übernimmt die Literatur eine herausragende Funktion. Sie kann für die Überlebenden zu einem Weg werden, über ihr Erleben im Lager zu kommunizieren, obwohl dieses ‚unsagbar‘ oder nicht erzählbar scheint.¹²⁷ Gleichmaßen ermöglicht

¹²⁵ Harth, Dietrich, „Historik und Poetik. Plädoyer für ein gespanntes Verhältnis“, in: Eggert, Hartmut/Profitlich, Ulrich/Scherpe, Klaus R. (Hg.), *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart: Metzler, 1990, S. 12-21, hier: S. 12.

¹²⁶ Diese Überlegung lässt sich einerseits aus den Konzepten des *linguistic turn* ableiten, sie kann aber andererseits mit dem Konzept der Lebenswelt begründet werden, weil zu dieser literarische Texte und geschichtliche Ereignisse gleichermaßen gehören. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ließen sich solche Gedanken mit Blick auf das oben erörterte Konzept des intendierten Lesers analysieren. (vgl. hier insbesondere nochmals die Verwendung des Lebenswelt-Begriffs bei Warning, „Der inszenierte Diskurs“)

¹²⁷ Hier ist erneut auf die bereits aufgeführte literaturwissenschaftliche Forschung zur Zeugenliteratur zu verweisen. Mit Thomas Klinkert lassen sich Schwierigkeiten der Überlebenden, über die Lagererfahrungen zu sprechen, als semiotische Probleme definieren, weil hier die referentielle, die expressive sowie die metalinguistische Funktion der Sprache an ihre Grenzen kommen. (vgl. Klinkert, Thomas, „Problemi semiotici della scrittura nei testi del dopo-lager: Primo Levi e Jorge Semprún“, in: Bandella (Hg.), *Raccontare il lager*, S. 29-42, hier: S. 33ff.) Das literarische Schreiben – das sich nach semiotischen Kriterien mit der poetischen Funktion der Sprache verbindet – lässt sich in diesem Rahmen als Möglichkeit ausweisen, das eigentlich nicht Sagbare zu sagen und vor allem denjenigen zu kommunizieren, die selbst nicht im Lager waren. Insbesondere intertextuelle Verfahren entfalten hier große Wirkung. Sie sind im Kontext von literarischen Zeugnissen über die Konzentrationslager vielfach als Moment interpretiert worden, welches der Autor nutzt, um das Erlebte zu ‚verstehen‘ und – aus produktionsästhetischer Sicht – die Erzählung über das eigene Erleben zu erleichtern. Beispielsweise liest Monika Neuhofer die große Dichte an intertextuellen Verweisen bei Semprun in diesem Sinne. (vgl. Neuhofer, Monika, „*Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé.*“ *Jorge Sempruns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*, Frankfurt a.M.: Klostermann, 2006, S. 35f.) Klinkert zeigt seinerseits, dass

das literarische Schreiben denjenigen, die – zum Beispiel als Nachkommen der ehemaligen Häftlinge oder der Ermordeten – in mittelbarer Weise durch den Holocaust biographisch betroffen sind, mit der Leerstelle in der eigenen Biographie im Modus der Fiktion umzugehen.¹²⁸ Unabhängig von einer Betroffenheit des jeweiligen Autors kann man davon sprechen, dass die Literatur grundsätzlich – aufgrund ihrer Eigenschaften als fiktionales Medium – dazu privilegiert ist, eine Erinnerung an den Holocaust zu stiften, und diese Möglichkeit eröffnet sich insbesondere mit Blick auf die modernen Verfahren der Literatur beziehungsweise aus einem sich von den traditionellen mimetischen Konzepten lösenden Blickwinkel.¹²⁹ Dies begründet sich vor allem darin, dass das Erinnerungsobjekt, wie bereits in Abschnitt A I.3. herausgearbeitet, kaum darstellbar scheint beziehungsweise seine Darstellung nicht ohne weiteres Erinnerung bedeutet. Besondere Relevanz – so haben verschiedene Forschungsarbeiten über die Holocaust-Literatur beziehungsweise die literarische Zeugenschaft nachgewiesen –¹³⁰ erhalten im Zusammenhang mit der literarischen Erinnerung an den Holocaust negative Darstellungsverfahren. Die vorliegende Arbeit zeigt, in welcher Weise der *Romanzo di Ferrara* auf die sich in literarischen Texten eröffnenden Erinnerungsfunktionen – und dabei auch auf Verfahren der Negativität – zurückgreift, um an ein in seiner Erinnerung so problematisch erscheinendes Ereignis wie den Holocaust zu erinnern. Die Ausarbeitung dieser Thesen zur Erinnerung im *Romanzo di Ferrara* findet sich im Kapitel A II. der Arbeit. Die folgenden Ausführungen sollen zuvor in allgemeiner Weise verdeutlichen, welche Möglich-

die Intertextualität mit der *Divina Commedia* bzw. dem „Canto di Ulisse“ in Primo Levis *Se questo è un uomo* zum „mezzo di comunicazione indiretto“ wird (Klinkert, „Problemi semiotici“, S. 40): Der Verweis auf diesen so fundamentalen literarischen Text der abendländischen Kultur eröffnet eine gemeinsame Ebene der Kommunikation zwischen dem erzählenden Ich, dessen Erfahrungen eigentlich unaussprechlich scheinen, und dem Leser. (vgl. insbes. S. 42)

¹²⁸ Auch hier verweise ich auf die in der Einleitung angeführte Forschung und im Hinblick auf die oben vorgetragene These insbesondere auf Klinkert, „Das Schreiben des Nicht-Erlebten“. Klinkert arbeitet das Potenzial literarischer Texte im Hinblick auf das fehlende Wissen der mittelbar Betroffenen heraus und zeigt, dass sich in diesem Sinne für solche Autoren die Schwierigkeit, über die Lager zu sprechen, gegenüber den Zeugen „noch erheblich potenziert“. (S. 322)

¹²⁹ Vgl. hier Klinkert, Thomas, „Un noyé pensif dans la mer du poème. Paul Celan traduit/rencontre Rimbaud“, in: ders./Wetzel, Hermann H. (Hg.), *Traduction = Interprétation. Interprétation = Traduction. L'exemple Rimbaud*. Actes du Colloque international organisé par l'Institut de Romanistique de l'Université de Ratisbonne (21-23 septembre 1995), Paris: Champion, 1998, S. 123-155. Klinkert weist hier mit Blick auf Paul Celan nach, dass die Holocaust-Literatur nicht auf essentiell andere literarische Formen oder Verfahren als diejenigen der modernen Literatur zurückgreift, sondern dass sie im Gegenteil deren Potenzial für die eigene Problematik der Darstellung fruchtbar machen kann. Hayden White argumentiert im Hinblick auf die moderne Literatur, dass deren Formen und Verfahren deswegen besonders zur Darstellung des Holocaust geeignet sind, weil diese sich wie andere Ereignisse der jüngeren Geschichte anderen – insbesondere realistisch-darstellenden – Erzählverfahren nicht erschließen: „[...] realism [...] is inadequate to the representation of events, such as the Holocaust, which are themselves ‚modernist‘ in nature.“ (White, Hayden, „Historical Emplotment and the Problem of Truth“, in: Friedlander (Hg.), *Probing the Limits of Representation*, S. 37-53, hier: S. 50)

¹³⁰ Namentlich auf das im Folgenden zu erläuternde Konzept von Lyotard greifen z.B. zurück: Lachmann, Renate, „Mnemonische Konzepte“, in: Frank, Michael C./Rippl, Gabriele (Hg.), *Arbeit am Gedächtnis*, München: Fink, 2007, S. 131-145; Schubert, *Notwendige Umwege*; Segler-Messner, *Archive der Erinnerung*.

keiten die Literatur durch negative Darstellungsverfahren besitzt, wenn sie über den Holocaust sprechen und an ihn erinnern will.

Exkurs: Konzepte negativer Darstellung im Kontext literarischer Erinnerung an den Holocaust

Das Konzept der Negativität beziehungsweise die Idee negativer Darstellung umschreiben ein theologisches, philosophisches und ästhetisches Prinzip und blicken auf eine lange Tradition zurück. Im Hinblick auf den Holocaust erfahren sie eine neue Relevanz und zum Teil eine fundamentale Umdeutung. Diese Zusammenhänge können besonders gut herausgestellt werden, wenn das Konzept zunächst in seiner Bedeutung für die abendländische Tradition vorgestellt wird. Dort gilt es als Möglichkeit, einem als ‚undenkbar‘ oder ‚nicht sagbar‘ Betrachteten zu begegnen. Als theologisches Prinzip geht es hier um das Konzept der negativen Theologie:¹³¹ Kein Mensch besitzt ein positives Offenbarungswissen, Gott erscheint nicht denkbar und sagbar – wie könnte man das hinter allem Stehende, das metaphysische Prinzip, begrifflich ausdrücken? Will man über Gott sprechen, muss man sich damit begnügen, Merkmale zu nennen, die Gott gerade nicht beschreiben und wieder und wieder die Unmöglichkeit des eigenen Sprechens thematisieren. Als ästhetisches Prinzip lässt sich die Negativität an der Figur der negativen Darstellung nachvollziehen, wie sie die kantische Ästhetik¹³² beschreibt, und anhand des Beispiels des Unsagbarkeits- oder *ineffabile*-Topos¹³³ konkretisieren. Ausgangspunkt ist das Wissen des Dichters um ein Unsagbares, das mit Kant gesprochen ein „Erhabenes“ ist.¹³⁴ Im Hinblick auf den *ineffabile*-Topos geht es traditionellerweise um die geliebte Frau, deren Schönheit und Liebreiz dem Dichter als nicht in Worte Fassbares erscheinen. (z.B. Petrarca) Die Sinneseindrücke des Dichters übersteigen sein Denken und seine

¹³¹ Vgl. zur theologischen Tradition im Anschluss an Dionysius Areopagita, Meister Eckhart und Nikolaus von Kues Stolina, Ralf, *Niemand hat Gott je gesehen: Traktat über negative Theologie*, Berlin u.a.: De Gruyter, 2000. Der Begriff ‚Negative Theologie‘ erhält mit Jacques Derrida eine neue Relevanz und Wertigkeit. Diese wird im vorliegenden Kontext ausgeblendet und stattdessen die traditionelle, rein theologische Bedeutung des Konzeptes beleuchtet. Die vorliegende Arbeit möchte das ästhetische, philosophische und das theologische Prinzip soweit wie möglich unterscheiden. Dies ist vor allem deswegen wichtig, weil das ‚Unsagbare‘ des Holocaust sich, wie gezeigt werden soll, in seiner Qualität grundlegend von dem Unsagbaren der bisher formulierten Ansätze unterscheidet – und dieser Unterschied lässt sich besonders gut herausstellen, wenn man eine idealtypische Trennung zwischen theologisch-philosophischem und ästhetischem Prinzip der Negativität vornimmt. Dass die negative Theologie als offener Begriff verwendet wird, der das hier beschriebene Sprechen von Gott überschreitet und bestimmte Formen des Sprechens und des Denkens bezeichnet, beschäftigt Derrida selbst und er grenzt sein eigenes Denken explizit gegen den traditionellen Begriffs- und Denkinhalt der negativen Theologie ab. (vgl. Derrida, Jacques, „How to avoid speaking: Denials“ [Übers. Ken Frieden], in: Budick/Iser (Hg.), *Languages of the Unsayable*, S. 3-70)

¹³² Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, hgg. Karl Vorländer, Hamburg: Meiner, 1963 [1790], §23ff.

¹³³ Vgl. zum Unsagbarkeitstopos Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München: Francke, 1967, S. 168ff.

¹³⁴ Zum Kantischen Begriff des Erhabenen vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §23ff.

Möglichkeiten des Sprechens. Es bleibt ihm, immer wieder und immer anders zu sagen, dass er nicht sagen kann, was seine Sinne empfangen. Der negative Darstellungsprozess ist unabschließbar, weil immer eine Inkongruenz der Begriffe mit demjenigen bleibt, was eigentlich gesagt werden soll. Es kann (und soll) immer nur um ein Anderssagen gehen.

Beim Versuch, über den Holocaust zu sprechen und an ihn zu erinnern, wird vielfach auf Konzepte der Negativität zurückgegriffen. Dies scheint deswegen einsichtig, weil der Holocaust, vereinfacht gesagt, als ein ‚Unsagbares‘ gilt. Allerdings unterscheidet sich die Aktualisierung der Negativitätskonzepte vor und nach dem beziehungsweise im Kontext des Holocaust fundamental, weil hier bisherige Darstellungsprobleme überschritten werden. Um diese Zusammenhänge zu beleuchten, bietet sich ein Blick in die Theorie Jean-François Lyotards an, weil er die ästhetischen Konzepte negativer Darstellung im Kontext des Holocaust betrachtet.¹³⁵ Die kantische Ästhetik ansprechend und sich zunächst einmal in allgemeiner Weise auf die Möglichkeiten der Kunst beziehend, erklärt Lyotard: „Ce que l’art peut faire, c’est porter témoin non du sublime, mais de cette aporie de l’art et de sa douleur. Il ne dit pas l’indicible, il dit qu’il ne peut pas le dire.“¹³⁶ Lyotard formuliert den *ineffabile*-Topos hier als Aporie des künstlerischen Schaffens und spitzt ihn im Hinblick auf eine Zeugnis- oder Erinnerungsfunktion der Kunst zu. Im Anschluss differenziert er das allgemeine Negativitätskonzept der Kunst im Hinblick auf die Kunst nach dem Holocaust („« Après Auschwitz «“).¹³⁷ Der Holocaust unterscheidet sich dabei als Objekt der Darstellung, so lässt sich aus Lyotards Analyse ablesen, in zwei bedeutenden Punkten ((1)-(2)) von anderen Objekten, die traditionellerweise negativ dargestellt werden:

(1) Der Rückgriff auf Konzepte der Negativität im Kontext des Holocaust ist von den bisherigen Konzepten zu differenzieren, weil die negative Theologie und das ästhetische *ineffabile* auf ein Metaphysisches und/oder einen Sinn – identifizierbar mit Gott oder mit der Liebe – ausgerichtet sind, die zwar durch Darstellung *per definitionem* nie erreicht werden, die aber doch vorhanden sind.¹³⁸ Im Gegensatz dazu geht es im Kontext des Holocaust darum, dass es hier gerade keinen Sinn gibt. Das bedeutet, dass die Darstellung auf keine Sinnstruktur zielt und dass der nicht endende Prozess des Anderssagens zum nicht abschließbaren Versuch

¹³⁵ Vgl. Lyotard, Jean-François, *Heidegger et „les juifs“*, Paris : Ed. Galilée, 1988 sowie ders., *Le Différend*. Hier ist anzumerken, dass Lyotard keineswegs ausschließlich die Darstellung bzw. das Zeugnis des Holocaust im Blick hat, sondern dass er im Gegenteil parallel zu anderen postmodernen Theorien (und zugleich angelehnt an Adorno), generell über Darstellung und Zeugnis ‚nach Auschwitz‘ spricht: Der Holocaust bzw. die Juden stellen für Lyotard ein Paradigma der postindustriellen Ära dar. (vgl. S. 13 u. passim) Für wichtige Anregungen während meiner Lektüre Lyotards danke ich Apolonia Franco (Freiburg) und Virginie Palette (Freiburg).

¹³⁶ Lyotard, *Heidegger et „les juifs“*, S. 81.

¹³⁷ Lyotard, *Heidegger et „les juifs“*, S. 81.

¹³⁸ Vgl. hier und zum Folgenden Lyotard, *Heidegger et „les juifs“*, S. 81ff.

wird, die Abwesenheit von Sinn auszudrücken. Hier zeigt sich der Unterschied zu den traditionellen Negativitätskonzepten, in deren Zentrum gerade die Sinnhaftigkeit des Darstellungsproblems steht.¹³⁹

(2) Der Rückgriff auf Konzepte der Negativität im Kontext des Holocaust ist von den bisherigen Konzepten nach Lyotard deswegen zu unterscheiden, weil man aufgrund dieses Ereignisses mit einer bisher unbekanntem und besonderen Art des Vergessens konfrontiert sei, das absolut ist: Es geht um eine „absence [...] qui ne fait pas objet à mémoire“.¹⁴⁰ Er greift auf Begriffe der Freud'schen Psychoanalyse zurück und identifiziert das absolut Vergessene als ein sinnlich nicht Erfahrbares und damit durch den Sprechenden auch nie Erfahrenes.¹⁴¹ Im Hinblick auf den Holocaust wird also mit negativer Darstellung versucht, etwas ‚Un-sagbares‘ zu sagen, das gerade nicht sinnlich erfahren worden ist und insofern ein Geheimnis als seinen Ursprung nimmt: „[...] cette affection qui ne doit rien au sensible et tout à un secret insensible.“¹⁴² Hier zeigt sich der Unterschied zu den traditionellen Konzepten deutlich: Sie ringen mit der ‚Un-sagbarkeit‘ eines sinnlich Erfahrbaren beziehungsweise Erfahrenen, das aber in Quantität oder Qualität das Denken übersteigt – Kant benennt es als das „Erhabene“, im Hinblick auf den *ineffabile*-Topos ist dies zum Beispiel die ‚unsagbar‘ schöne Frau oder die Liebe des Dichters zu ihr.

Weil das Vergessene absolut vergessen und damit ohne identifizierbaren und sinnlich erfahrbaren Ursprung ist, gilt: „Tout ce que je sais faire, c'est de raconter que je ne sais plus raconter cette histoire. Et cela devrait suffire. Il faudra bien que cela suffise.“¹⁴³ Anzumerken bleibt, dass Lyotard nicht das Ende der Kunst nach Auschwitz als solcher erklärt, sondern nur vom Ende der Kunst als schöne Form („[...] la fin de l'art, non comme art, mais comme forme belle.“)¹⁴⁴ ausgeht. Die zentrale Antwort auf die Möglichkeiten der Kunst im Angesicht des Holocaust lautet: „Dans le monde où ‚tout est possible‘, où ‚il n'y a pas de

¹³⁹ Betrachtet man die negative Darstellung als semiotischen Prozess, so ist dieser nicht ‚unendlich‘, sondern endlos und absurd.

¹⁴⁰ Lyotard, *Heidegger et „les juifs“*, S. 27.

¹⁴¹ Vgl. Lyotard, *Heidegger et „les juifs“*, S. 17. In diesem Zusammenhang spricht Lyotard von einer „différence entre un oubli représentatif, remédiable, et l'oubli qui déjoue toute représentation“ (S. 17). Er analysiert das absolute Vergessen vor dem Hintergrund von Sigmund Freuds Theorie zur Urverdrängung. (vgl. S. 27ff.) Vgl. in diesem Zusammenhang auch Jacques Rancière, der sich zum Teil kritisch mit Lyotard auseinandersetzt und davon ausgeht, dass Kunst und Literatur als bevorzugte Wirkungsbereiche des Unbewussten zu bezeichnen sind. (vgl. Rancière, Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris: Éd. Galilée, 2001, S. 11)

¹⁴² Lyotard, *Heidegger et „les juifs“*, S. 79. Renate Lachmann beschreibt die Lyotard'sche Darstellungsnegativität als eine Präzisierung des *ineffabile*-Topos. (vgl. Lachmann, „Mnemonische Konzepte“, S. 143) Es geht aber vielleicht doch weniger um eine Präzisierung als um eine radikale Umdeutung des Topos.

¹⁴³ Lyotard, *Heidegger et „les juifs“*, S. 81.

¹⁴⁴ Vgl. Lyotard, *Heidegger et „les juifs“*, S. 78. Zu Kants Begriff der schönen Kunst vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §44ff.

problème', où 'tout peut s'arranger', l'écriture aussi reste possible qui déclare l'impossible et s'y expose."¹⁴⁵ Im *Romanzo di Ferrara* wird die Idee der Negativität beziehungsweise der negativen Darstellung insofern relevant, so zeigt Kapitel A II., als zum einen dieser Text statt über den Holocaust zu sprechen über die Probleme des Erinnerns spricht und zum anderen das Aufzeigen des Erinnerungsproblems und das sich aus diesem ergebende Erinnern über Momente der Negativität stattfindet. Die Idee, nach der das literarische Moment der Negativität – wie Lyotards letztes Zitat zeigt – als selbstreflexives Moment des Erinnerns gelten kann, das die eigene Möglichkeit des Erinnerns selbst jedoch kritisch hinterfragt, wird insbesondere in Kapitel B III. deutlich werden.

4.2.3. Ethisch-normative Bedenken gegenüber der Literatur

Die Literatur steht mehr als jede andere Form der Erinnerung im Zentrum eines ethisch-normativen Diskurses, der im Folgenden kurz umrissen werden soll, weil sich vor diesem Hintergrund die Erinnerungsfunktion des *Romanzo di Ferrara* besonders gut herausarbeiten lässt. Insbesondere die Fiktionalität literarischer Texte wird im Hinblick auf die literarische Erinnerung an den Holocaust kritisch betrachtet. Lawrence Langer argumentiert beispielsweise, dass der Holocaust durch seine fiktionale Darstellung womöglich sogar als fiktives Ereignis wahrgenommen werden könnte und lehnt deshalb die literarische Darstellung generell ab.¹⁴⁶ James E. Young¹⁴⁷ und Hayden White¹⁴⁸ haben einer solchen Kritik an literarischer Erinnerung überzeugend die Argumente des *linguistic turn* entgegengesetzt. Beide Autoren bekräftigen, dass es keine Unterscheidung zwischen historischem Faktum und seiner fiktionalen

¹⁴⁵ Lyotard, *Heidegger et „les juifs“*, S. 82. Lyotard beruft sich hier auf Adorno.

¹⁴⁶ Langer, Lawrence, „Fictional Facts and Factual Fictions: History in Holocaust Literature“, in: Braham, Randolph L. (Hg.), *Reflections of the Holocaust in Art and Literature*, New York: Columbia Univ. Press, 1990, S. 117-129 [wieder abgedruckt in: ders. (Hg.), *Admitting the Holocaust. Collected Essays*, New York u.a.: Oxford Univ. Press, 1995, S. 75-87]. In Langers Auseinandersetzung mit dem literarischen Schreiben über den Holocaust lässt sich eine bedeutende Entwicklung erkennen. In einer frühen Arbeit zieht Langer die Literatur als Möglichkeit der Darstellung des Holocaust in Betracht, wägt Vor- und Nachteile ab und bewertet die Vermittlung von Emotionen durch literarische Texte und deren Möglichkeiten, ‚Unsagbares‘ zu vermitteln, positiv. (vgl. Langer, Lawrence, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven u.a.: Yale Univ. Press, 1975) Im hier zitierten späteren Text „Fictional Facts and Factual Fictions“ lehnt er die literarische Darstellung jedoch aus den oben genannten Gründen ab, um sich in *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory* (1991) nur noch den ‚wahren‘, nicht literarischen Zeugnissen des Holocaust zu widmen: Er habe nun erkannt, dass es sich bei literarischen Darstellungen immer um eine Art von sekundärer Vermittlung handele, die durch Stil, Form, Ton und figurative Sprache vom Darstellungsobjekt ablenke. (vgl. Langer, Lawrence, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, New Haven/London: Yale Univ. Press, 1991, S. xii f.)

¹⁴⁷ Vgl. Young, James E., *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington (Ind.) u.a.: Indiana Univ. Press, 1988; ders., „Toward a received History of the Holocaust“, in: *History and Theory* 36 (1997), Nr.4: *Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy*, S. 21-43. Im zuletzt genannten Artikel verteidigt sich Young insbesondere gegen den Vorwurf des Relativismus und rekurriert auf eine in diesem Kontext stehende Debatte zwischen Carlo Ginzburg und Hayden White.

¹⁴⁸ Vgl. White, Hayden, „Historical Emplotment and the Problem of Truth“, S. 37ff.

Darstellung gebe, die die Ablehnung literarischer Texte über den Holocaust rechtfertigen könnte. Young erläutert seinen Ansatz mit seinen Konsequenzen für das Verstehen des Holocaust wie folgt:

What is remembered of the Holocaust depends on how it is remembered, and how events are remembered depends in turn on the texts now giving them form. Instead of isolating events from their representations, this approach recognized that literary and historical truths of the Holocaust may not be entirely separable. That is, the truths of the Holocaust – both the factual and the interpretive – can no longer be said to lie beyond our understanding, but must now be seen to inhere in the ways we understand, interpret, and write its history.¹⁴⁹

Berel Lang kritisiert demgegenüber die literarische Darstellung des Holocaust, weil diese stets eine – im Hinblick auf den Holocaust als unzulässig zu erachtende – Perspektivierung des Dargestellten mit sich bringe.¹⁵⁰ White, Young und andere Autoren halten solchen Gedanken die Unhintergebarkeit von Perspektive bei jeder Darstellung entgegen, sei sie nun literarischer oder nicht-literarischer Art.¹⁵¹ Paul Ricœur hebt sogar hervor, dass die Erinnerung an den Holocaust in besonderem Maße einer Perspektivierung bedürfe und dass dabei wiederum die Fiktion eine bedeutende Rolle für das Erinnern spiele – und zwar mit Blick auf die Geschichtswissenschaften.¹⁵² Mit Hilfe fiktionaler Darstellung werde im historiographischen Diskurs das Grauen („l’horreur“)¹⁵³ von Auschwitz vermittelt. Damit könne selbst die üblicherweise neutral bleibende Schreibweise des Historikers den im Angesicht des Holocaust erforderlichen perspektivischen Standpunkt einnehmen und auf diese Weise Erinnerung

¹⁴⁹ Young, *Writing and Rewriting*, S. 1.

¹⁵⁰ Vgl. Lang, *Act and Idea*. Indes lehnt Lang die literarische Darstellung des Holocaust keineswegs ab. (vgl. hier vor allem seine Verteidigung der Literatur in ders., „Holocaust Genres and the Turn to History“, in: Leak, Andrew/Paizis, George (Hg.), *The Holocaust and the Text. Speaking the Unspeakable*, New York: St. Martin’s Press, 2000, S. 17-31) Die Argumentation gegen literarische Darstellungen des Holocaust lässt sich, wie White dargelegt hat (vgl. White, „Historical Emplotment and the Problem of Truth“), in prototypischer Weise in Berel Langs *Act and Idea* nachvollziehen, denn diese Arbeit unterscheidet dichotomisch zwischen dem ‚Faktum‘ und seiner Darstellung und identifiziert davon ausgehend verschiedene Merkmale, aufgrund derer die literarische Darstellung dem Faktum nicht gerecht werde. Zu diesen Fakten gehört für Lang die oben erwähnte Perspektivierung des Erzählten. (vgl. Lang, *Act and Idea*, insbes. S. 138ff.) Zudem führt er aus, dass fiktionale Texte im Gegensatz zu faktualen Texten ihrem jeweiligen Referenten stets etwas hinzufügen und vom eigentlichen Objekt ihrer Darstellung ablenken. (vgl. S. 143ff.) Als Ergebnis seiner Untersuchung präsentiert Lang die Überlegung, dass ein ‚intransitives‘ literarisches Schreiben dem Gegenstand Holocaust gerecht werden könne, weil es die Person des Autors in den Hintergrund rücke. (zu Langs Begriff des intransitiven Schreibens vgl. S. xii ff.)

¹⁵¹ Vgl. in direkter Auseinandersetzung mit Lang: White, „Historical Emplotment and the Problem of Truth“, S. 43ff. Gegen Lang argumentiert ebenso überzeugend Morse, Jonathan, „Words Devoted to the Unspeakable“, in: *American Literary History*, 5 (1993), No. 4, S. 715-734, hier: S. 721ff; vgl. auch Young, *Writing and Rewriting*, insbes. S. 5.

¹⁵² Vgl. Ricœur, Paul, *Temps et récit*, 3 Bde., Bd. 3: *Le temps raconté*, Paris: Seuil, 1985, S. 270ff. Ricœur setzt sich hier nicht mit den zuvor zitierten Autoren auseinander.

¹⁵³ Ricœur, *Le temps raconté*, S. 273.

stiften: „[...] la fiction [...] permet à l’historiographie de s’égaliser à la mémoire. Car une historiographie peut être sans mémoire [...]“¹⁵⁴ Ricœur führt aus:

Le conflit entre l’explication qui relie et l’horreur qui isole est ici porté à son comble, et pourtant ce conflit latent ne doit conduire à aucune dichotomie ruineuse [...] Il importe plutôt de rehausser l’une par l’autre l’explication historique et l’individuation par l’horreur.¹⁵⁵

Adorno wiederum kritisiert die Literatur, sofern sie den Holocaust ästhetisch darstellt, und bringt im Hinblick auf verschiedene Sorten literarischer Texte seine Bedenken zum Ausdruck.¹⁵⁶ Er formuliert mit Blick auf eine engagierte Literatur des Holocaust:

Durchs ästhetische Stilisationsprinzip [...] erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgend Sinn gehabt; es wird verklärt, etwas von dem Grauen weggenommen; damit allein schon widerfährt den Opfern Unrecht [...] Indem noch der Völkermord in engagierter Literatur zum Kulturbesitz wird, fällt es leichter, mitzuspielen in der Kultur, die den Mord gebar.¹⁵⁷

Im Hinblick auf Adorno ist herauszustellen, dass er eine Holocaust-Literatur nicht im eigentlichen Sinne ablehnt, sondern ein Recht der Kunst und Literatur auf eine Auseinandersetzung mit Auschwitz anerkennt.¹⁵⁸ Zentral ist bei diesem Autor der Gedanke, dass die künstlerische Darstellung des Holocaust nicht auf das Stiften von Sinnhaftigkeit hinauslaufen darf. Seine Gedanken zum Verhältnis von Kunst/Literatur und Holocaust münden in der Diagnose einer Aporie: „Während die Situation Kunst nicht mehr zulässt [...], bedarf sie doch ihrer.“¹⁵⁹ Angesichts des Holocaust könne man weder Kunst schaffen, noch sich ihr verweigern, und: „Nicht einmal das Schweigen kommt aus dem Zirkel heraus [...]“¹⁶⁰

Jedes literarische Schreiben über den Holocaust muss sich, wie wir gesehen haben, ethisch-normativen Kriterien unterstellen. Die vorliegende Arbeit schließt sich den dargelegten Argumentationen an, nach denen die Fiktionalität beziehungsweise Perspektivität literarischer Texte kein moralisch zu sanktionierendes Merkmal ist. Im Gegenteil geht sie davon aus, dass es gerade die literarische Fiktion ist, die Erinnerung an ein Ereignis stiften kann, das sich in seiner Erinnerbarkeit als so problematisch darstellt. Die von Adorno vorgebrachte

¹⁵⁴ Ricœur, *Le temps raconté*, S. 274f.

¹⁵⁵ Ricœur, *Le temps raconté*, S. 273f.

¹⁵⁶ Vgl. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft* [1951], *Jene zwanziger Jahre* [1962], *Die Kunst und die Künste* [1966], *Ist die Kunst heiter?* [1967] und *Möglichkeiten von Kunst heute* [1970], jeweils in: Kiedaisch (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz?*, S. 27-49, S. 49-53, S. 63-68, S. 68-69 und S. 70-72.

¹⁵⁷ Adorno, *Engagement*, S. 54f.

¹⁵⁸ Vgl. Adorno, *Die Kunst und die Künste*, S. 67f.

¹⁵⁹ Adorno, *Die Kunst und die Künste*, S. 67f.

¹⁶⁰ Adorno, *Meditationen zur Metaphysik*, S. 62.

Kritik an einer ästhetischen Darstellung des Holocaust nimmt sie ernst. Im Hinblick auf den *Romanzo di Ferrara* kann sie zeigen, dass dieser Text keine Ästhetisierung von Auschwitz mit sich bringt, dass er nicht auf Heilung und Versöhnung aus ist, sondern gerade durch ein Sichtbarmachen des Gebrochenen und des Unversöhnlichen an den Holocaust erinnert.

II. Erinnerung an den Holocaust im *Romanzo di Ferrara*

Die vorliegende Arbeit stellt die These auf, dass der *Romanzo di Ferrara* eine Erinnerung an den Holocaust stiftet und dass diese Erinnerung über das Sichtbarmachen des Erinnerungsproblems funktioniert, das sich im Hinblick auf dieses Ereignis stellt. Die folgenden Ausführungen formulieren thesenhaft in drei Schritten (1.-3.), wie diese Erinnerung gelingt. Sie zeigen auf, in welcher Weise der *Romanzo di Ferrara* statt über den Holocaust zu sprechen über das Erinnern spricht und wie er in diesem Rahmen, unterstützt durch eine strukturell in sich angelegte Melancholie, die eigene Erinnerungsfunktion generiert.

1. Erinnerung ohne Darstellung

Der Blick in den *Romanzo di Ferrara* verdeutlicht unmittelbar, dass es keine Darstellung des Holocaust gibt. Es wird nicht von den Konzentrationslagern erzählt und auch die der Vernichtung vorausgehende Deportation ist nicht als Handlung dargestellt. Den historischen Kontext des Erzählten markieren die Texte allerdings deutlich durch die Nennung von Daten und Ereignissen, zu denen in einzelnen Fällen auch die Andeutung der Deportation verschiedener Figuren oder ihrer Ermordung in den Konzentrationslagern gehört. (vgl. hier unten, z.B. FC, 344 u. 609; PASS, 84)¹⁶¹ Unter den im Text aufgerufenen historischen Daten und Ereignissen sticht die Einführung der Rassengesetze im Jahr 1938 hervor. Dieses auf den Holocaust verweisende geschichtliche Moment ist in beinahe allen Texten Teil der erzählten Zeit, ist zu meist an prominenter Stelle zu finden und wird häufig gleich mehrfach genannt. Zumindest wird das Datum rück- oder vorausschauend thematisch. Beispiele finden sich im *Airone* (AI, 747), in *Altre Notizie di Bruno Lattes* (BL, 915 u. 923), im *Giardino dei Finzi-Contini* (FC, 393), in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* (CT, 142 u. 167) sowie in den *Occhiali d'Oro* (OdO, 302).

Dass es keine Darstellung des Holocaust gibt und zugleich der historische Kontext nicht von der Hand zu weisen ist, lässt sich mit Wolfgang Iser's *Theorie ästhetischer Wirkung*¹⁶² als die Thema-Horizont-Struktur des *Romanzo di Ferrara* beziehungsweise als Leerstellenstruktur beschreiben. Die Geschichten sparen die Zeit des Holocaust jeweils chronologisch aus und marginalisieren sie thematisch: Die erzählte Zeit, in der Zeitspanne

¹⁶¹ Die folgenden Zitate aus dem *Romanzo di Ferrara* beziehen sich jeweils auf diese Ausgabe: Bassani, Giorgio, *Il Romanzo di Ferrara*, 2 Bde., Milano: Mondadori, 2006 [Nachdr. der Ausg. 1991]. Die verschiedenen in den *Romanzo di Ferrara* eingefassten Texte werden dabei – wie hier geschehen – jeweils nach Siglen zitiert. Vgl. zur Identifikation des jeweils zitierten Textes das Siglenverzeichnis der vorliegenden Arbeit.

¹⁶² Iser, *Der Akt des Lesens*.

vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die späten 1950er Jahre angesiedelt, endet regelmäßig kurz vor dem oder im Jahr 1943 – und beginnt erst wieder ab 1945. Die historische Zeit zwischen dem Beginn der Deportation der Juden aus Ferrara und dem Kriegsende ist damit kein Gegenstand der Erzählung.

Betrachtet man die Aussparung des Holocaust aus der erzählten Handlung auf einer syntagmatischen Achse der Lektüre, so zeigt sich, dass der *Romanzo di Ferrara* das Ereignis als seine Leerstelle produziert.¹⁶³ Dies erhält seine Bedeutung und Funktion im Hinblick auf die Erinnerungsfunktion des Textes. Indem das Geschehen in den Konzentrationslagern in den Geschichten ausgelassen wird, scheinen in unbestimmter Weise die Schwierigkeiten auf, die sich für das Erinnern ergeben. Das Nicht-Erzählen ist hier Symptom des Erinnerungsproblems. Die Funktion der Leerstelle liegt in der Darstellung dessen, dass das Erinnern schwierig ist: Als textuelle Präsenz einer Lücke zeigen die Leerstellen an, dass das Ereignis nicht ohne weiteres erzählend in einem kontinuierlichen Bogen zwischen der Zeit vor und der Zeit nach dem Holocaust eingespannt sein kann, der sich zwischen der Erzählung alltäglicher Geschichten über Liebe und Freundschaft auftut. Zwar sind die historischen Fakten erzählbar, aber ihre Einbindung in ein traditionelle beziehungsweise alltägliche Themen einbindendes, eine Kontinuität zwischen der Zeit vor und der Zeit nach dem Holocaust eröffnendes Erzählen würde möglicherweise ein Stiften von Sinnhaftigkeit bedeuten und damit Heilung implizieren.

Die Leerstellenstruktur wird zur Darstellung des Erinnerungsproblems. Auf einer paradigmatischen Achse der Lektüre betrachtet, bildet der Holocaust den Horizont (Husserl/Iser) des Erzählten. Die Nennung von Daten und die Andeutung der historischen Zusammenhänge sind in der Lage, das Wissen der Leser über den Holocaust zu aktivieren. Es ist dabei davon auszugehen, dass die Leser wissen, dass es den Holocaust gegeben hat, und die Leerstellen mit Blick auf die historischen Zusammenhänge lesen können. Der Effekt dieses Erzählverfahrens ist der, dass alles Dargestellte beziehungsweise Thematische in Bezug auf das Ereignis gelesen werden kann: Jede erzählte Handlung, jede Beschreibung von Ort oder Zeit verweisen auf die Vernichtung. Das eigentliche Thema der Texte, die alltäglichen Geschichten über Liebe, Enttäuschung und persönliche Beziehungen, steht durch das unentwegte Andeuten und die gleichzeitig ausbleibende Darstellung stets im Horizont des unerzählt Bleibenden.

¹⁶³ Mit dem Begriff der Leerstelle ist hier im Anschluss an Wolfgang Iser „die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers“ und eine „im Text ausgesparte Anschließbarkeit seiner Segmente“ bezeichnet. (alle Zitate: Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 284)

Indem der Leser ein historisches Wissen besitzt und der Text dieses aktiviert, identifizieren die „Vorstellungsakte des Lesers“¹⁶⁴ den unbestimmt vorgezeichneten Inhalt der vom Text produzierten Leerstelle mit dem Holocaust: Das Nicht-Gesagte verweist auf das historische Ereignis, auf das Geschehen in den Konzentrationslagern, auf die Bilder, die auftauchen, wenn vom Holocaust die Rede ist. Die folgenden Beispiele erläutern diese Zusammenhänge für verschiedene Leerstellentypen des *Romanzo di Ferrara* ((1)-(4)):

(1) Mehrere Texte des *Romanzo di Ferrara* weisen recht deutlich auf den Holocaust hin und stellen dabei die gesamte erzählte Geschichte in den Horizont der Vernichtung und in den Status eines unwiederbringlich Verlorenen. Ihre Andeutungen des Holocaust geschehen häufig in Form von Prolepsen oder Analepsen. Aus der eigentlichen Handlung bleibt das Ereignis jeweils ausgespart. Beispielhaft lässt sich dies am *Giardino dei Finzi-Contini* zeigen. Die Makrostruktur des Textes rahmt die eigentliche Handlung, die zwischen den beginnenden 1930er Jahren und dem Jahr 1939¹⁶⁵ stattfindet, mit einem Prolog und einem Epilog ein, die ihrerseits die erzählte Zeit im Jahr 1957 wieder einsetzen lassen. Im Prolog deutet der Erzähler die Ermordung der Finzi-Contini in einem Vernichtungslager an, indem er über deren fehlende Grabstätte auf dem jüdischen Friedhof und ihre Deportation spricht: „[...] deportati tutti in Germania nell’autunno del ‘43, chissà se hanno trovato una sepoltura qualsiasi.“ (FC, 344) Angesichts der hier zitierten letzten Worte des Prologs steht die gesamte Handlung im Horizont dieses Wissens um den gewaltsamen Tod der Figuren.¹⁶⁶ (Zum hier wichtig werdenden melancholischen Moment des Textes vgl. Abschnitt A II.2.)

Die eigentliche Erzählung von Handlung bricht 1939 ab. Im Epilog schließt der Erzähler wieder an seine Formulierung aus dem Prolog an und schildert nun detaillierter die Umstände der Verhaftung und anschließenden Deportation der Finzi-Contini im Jahr 1943: „[I Finzi-Contini; D.G.], nel settembre del ‘43, furono presi dai repubblicani [...] nel novembre successivo furono avviati al campo di concentramento di Fòssoli, presso Carpi, e di qui, in seguito, in Germania.“ (FC, 609) Die Zeit zwischen 1939 und 1957 wird bis auf diese kurze Andeutung ausgespart. Wie man am Zitat ablesen kann, verliert sich das Wissen des Erzählers mit der Deportation der Figuren nach Deutschland vollständig: Er selbst weiß nur,

¹⁶⁴ Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 284.

¹⁶⁵ Zentrale Handlungszeit ist das Jahr 1938.

¹⁶⁶ Innerhalb der eigentlichen Geschichte blickt der Erzähler zusätzlich in einer Prolepse auf die bevorstehende Vernichtung der eigenen Familie:

Io guardavo mio padre e mia madre [...] Guardavo Fanny [...] Guardavo in giro uno ad uno zii e cugini, gran parte dei quali di lì a qualche anno sarebbero stati inghiottiti dai forni crematori tedeschi, e certo non lo immaginavano che sarebbero finiti così, né io stesso lo immaginavo [...] (FC, 509)

dass sie deportiert wurden – er unterlässt es, von diesem Ereignis zu erzählen. Dasjenige, was hier unerzählt bleibt, bildet eine Leerstelle des Textes, die durch das historische Wissen des Lesers in ihrem Inhalt unbestimmt erfüllt werden kann: mit ihr sind dem Text der Aufenthalt der Figuren im Konzentrationslager, ihre Ermordung und Vernichtung eingeschrieben. Die im Prolog eröffneten Verweise definieren den Holocaust von Beginn an als Horizont des Textes. Die Erwartung, dass es zu einer Erzählung über den Holocaust oder auch nur zur Darstellung der Deportation kommt, wird indes nicht eingelöst.¹⁶⁷ Die Leerstelle zeigt wirkungsvoll an, dass über die Deportation und die Vernichtung nicht ohne weiteres erzählt werden kann: Es werden hier die Grenzen dessen erreicht, was man darstellen kann, ohne Sinnhaftigkeit zu stiften, ohne es der Alltäglichkeit preiszugeben. Es geht vielmehr darum zu zeigen, dass sich die Spur der Deportierten im Nichts, im Unwissen (und dieses ist hier konkret dasjenige des Erzählers) verliert; dass man diese Menschen nicht bis über ihren Tod hinweg erinnernd begleiten kann, weil das Verstehen und das Wissen um diesen Weg fehlen. Damit richtet die Leerstelle den Fokus in das Zentrum der Schwierigkeiten, an den Holocaust zu erinnern.

(2) Der Roman *L'Airone* (AI) funktioniert gerade umgekehrt zum *Giardino dei Finzi-Contini*. In diesem Text ist die gesamte Handlung nach 1945 – um das Jahr 1948 (AI, 768) – angesiedelt. Der historische Kontext ist durch die Nennung von historischen Daten und Ereignissen (z.B. AI, 747) und durch die Andeutung einer Exilvergangenheit des jüdischen Protagonisten Edgar Limentani vorgezeichnet (AI, 744). Der Text erzählt die Geschichte des letzten Tages im Leben dieser Figur und endet mit der offenen Andeutung von deren Selbstmord. Die Todesbestimmtheit des Helden und sein stetig vom Text transportiertes Gefühl von Sinnlosigkeit und Absurdität generieren sich aus etwas im Text nie Gesagtem, das vor der erzählten Zeit liegt. Chronologisch geht der erzählten Handlung eine Geschichte voraus, die die Situation des Protagonisten erst hervorgerufen hat, die aber nicht genau benannt und schon gar nicht erzählt wird. Sie ist dem Text als Leerstelle eingeschrieben und doch ‚da‘: Der Holocaust ist im *Airone* nicht durch das Vorausdeuten oder das Rückschauen auf die schon geschehene Vernichtung all desjenigen anwesend, das erzählt wird. Stattdessen scheint er in der latenten Präsenz eines nicht mehr zu Heilenden, bereits unverrückbar Geschehenen auf, das nicht erzählt wird, weil es ohne Sinn ist. Dementsprechend führt keine erzählte Handlung, kein ‚Ereignis‘ zum Freitod des Protagonisten: Es ist hier keine Kausalitätsbeziehung auszumachen. Der Entschluss zum Suizid fällt nicht aus Verzweiflung, sondern er geschieht viel-

¹⁶⁷ Insofern ist es aufschlussreich, dass die Verfilmung des Romans durch Vittorio De Sica die Szene der Deportation noch enthält. (vgl. De Sica, *Il giardino dei Finzi-Contini*) De Sica gibt der vom Text geschürten Erwartung nach und bebildet die Leerstelle zumindest an ihrem äußeren Rand – das Lager stellt auch De Sica nicht dar, wohl aber die Festnahme der Finzi-Contini.

mehr aufgrund der Abwesenheit von Gründen, die dagegen sprächen: „Se gli [a Edgardo Limentani; D.G.] era bastato immaginarsi morto per sentirsi travolgere da un’onda di improvvisa felicità – ragionava fra sé e sé sorridendo –, allora perché non uccidersi?“ (AI, 883) Als undefinierbarer Anlass für den emotionslosen Selbstmord des Helden bleibt eine sich aus der historischen Situation heraus ergebende Sinnlosigkeit, ein Nicht-Ereignis, das nicht erzählbar scheint, weil es nicht mit einer punktuellen Erfahrung zu identifizieren ist. Die Leerstelle dient damit der Anzeige dieser Vernichtung, die aufgrund ihrer Sinnlosigkeit nicht einmal in eine Kausalbeziehung für den Freitod des Helden zu stellen ist.

(3) Die Marginalisierung des Holocaust spiegelt sich in vielen Texten auf syntaktischer Ebene. Als Beispiel dient hier die Erzählung *La passeggiata prima di cena*, die den zweiten Teil des am Beginn des *Romanzo di Ferrara* stehenden Erzählzyklus *Dentro le Mura* bildet. Die Handlungszeit liegt zwischen den Jahren 1888 und 1943.¹⁶⁸ Die erzählte Geschichte ist diejenige der Bauerntochter Gemma Brondi, die den jüdischen, gesellschaftlich deutlich höher gestellten Arzt Elia Corcos heiratet und mit ihm zwei Kinder hat.¹⁶⁹ Als direkten Hinweis auf den Holocaust liest man erst am Ende des vorletzten und fünften Kapitels die vorausdeutende Bemerkung, dass zwei jüdische Figuren, Elia und Jacopo Corcos, im Jahr 1943 deportiert werden. Diese Information findet sich in Klammern gestellt und inmitten eines langen und verschachtelten Satzes, der eigentlich einen ganz anderen Inhalt hat. Er befasst sich thematisch nicht mit den Deportierten, sondern mit ganz alltäglichen Gedanken und Verhaltensweisen der Figur Ausilia Brondi. Der Text spricht hier über Ausilias Rückzugsort, den „salotto buono“ im Haus ihres Schwagers Elia Corcos, in das Ausilia nach dem Tod ihrer Schwester als Kinderfrau von Jacopo Corcos eingezogen ist. Die Frau erinnert sich an diesem Ort immer an Elias Vater Salomone, mit dem sie bis zu seinem Tod ein sehr gutes Verhältnis pflegte, und fühlt sich daher dort wohl:

Al punto che lei, Ausilia, ogni qualvolta andava a chiudersi là dentro, restandoci poi, seduta nel buio, a pensare per conto proprio magari delle ore (a servirsi del salotto buono come di un nascondiglio aveva continuato anche dopo la morte di Gemma, quando, nel '26, era venuta a convivere con Elia e con Jacopo in qualità di governante di casa, e perfino dopo la deportazione di entrambi in Germania, nell'autunno del '43...), tornava puntualmente a provare la sensazione che il

¹⁶⁸ Vgl. die Datumsnennungen in PASS, 71 (das Jahr 1888), PASS, 84 (die Jahre 1902 und 1943) und PASS, 85 (das Jahr 1888). Hinzu kommen solche in Form von Erinnerungen der Figur Salomone in PASS, 82 (die Jahre 1860 und 1863). (Die beiden letztgenannten Daten stehen außerhalb der eigentlichen Handlungszeit und finden daher in der vorliegenden Interpretation keine weitere Erwähnung.)

¹⁶⁹ Die Rolle der Protagonistin übernimmt zum Ende der Erzählung hin mehr und mehr Gemmas Schwester Ausilia Brondi. Diese Figur wird zum Spiegel der Probleme, die sich aus der nicht standesgemäßen Heirat zwischen Elia und Gemma ergeben.

povero signor Salomone ci fosse anche lui fra quelle quattro mura, presente in carne e ossa. (PASS, 84 [Kursiv D.G.]

Auf der Ebene eines einzigen Satzes zeigt sich hier, was für die gesamte Erzählung zutrifft: Es kommt zu einer fast vollständigen Ausgrenzung des Holocaust. Das historische und die Figuren persönlich betreffende Geschehen ist alltäglichen, ereignislosen Geschichten untergeordnet und es fehlt jede emotionale Bewertung des Geschehenen durch die Figuren. Die Position der Andeutung im Satz markiert die Ausgrenzung des Holocaust aus dem Leben der Menschen. Er wird zu einem alltäglichen Ereignis degradiert, das in seiner Bedeutung auf der gleichen oder noch tiefer gelegenen Stufe wie die alltäglichen Verletzungen durch andere Personen steht, vor denen man sich schützend in den „salotto buono“ zurückziehen muss.

(4) Mehrere Texte des *Romanzo di Ferrara* thematisieren den Holocaust überhaupt nicht. Sie deuten ihn weder voraus noch verweisen sie rückschauend auf ihn. Insofern treiben sie die Marginalisierung des Ereignisses und die Leerstellenstruktur auf die Spitze. Beispiele sind der erste Text des *Romanzo di Ferrara*, *Lida Mantovani*, oder der Roman *Dietro la porta*. Deren erzählte Zeit liegt jeweils vor 1938 und sie rufen nicht einmal dieses Datum auf. Das jeweils Thematische stellt sich nicht selbst und nur über komplexe Verweisungszusammenhänge, die sich nicht unmittelbar eröffnen, in den Horizont des Holocaust, weil der Abstand zwischen dem Erzählten und dem historischen Kontext groß bleibt. Es ist also insofern kaum von einer echten Leerstelle zu sprechen. Aus dem intertextuellen System des *Romanzo di Ferrara* ergibt sich allerdings, dass der Holocaust diesen Texten doch als Leerstelle eingeschrieben ist. Dass Bassani sein Prosawerk selbst als Einheit begreift¹⁷⁰ und es dementsprechend zusammengefasst unter einem Titel veröffentlichte, spiegeln die Texte deutlich: Die Geschichten des *Romanzo di Ferrara* sind alle in Ferrara oder, in seltenen Fällen, der Umgebung der Stadt verortet; die Ich-Erzähler sind sich sehr ähnlich – es handelt sich stets um einen jungen jüdischen intellektuellen Mann; zusätzlich tauchen immer wieder Figuren gleichen Namens und gleicher Eigenschaften auf.¹⁷¹ Betrachtet man die Lektüre des gesamten Werkes auf einer syntagmatischen Achse, so steht jeder Text des *Romanzo di Ferrara* im Horizont der anderen Texte des Systems: „Worauf er [der Leser; D.G.] blickt bzw. worin er gerade ‚ruht‘, ist für ihn in diesem Augenblick Thema. Dieses jedoch steht immer im

¹⁷⁰ Vgl. hier Bassanis folgende Aussage: „[...] [il] *Romanzo di Ferrara* per me è un'opera sola [...]“ (Bassani, *Premio F. Bernagozzi* (CD 31)).

¹⁷¹ In mehreren Texten des *Romanzo di Ferrara* finden sich zum Beispiel die Figur Bruno Lattes (in *Altre Notizie su Bruno Lattes*, in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* und im *Giardino dei Finzi-Contini*), die Figur dottor Fadigati (in den *Occhiali d'oro* und im *Giardino dei Finzi-Contini*) oder die Figur Clelia Trotti (in den *Ultimi anni di Clelia Trotti*, im *Airone* (AI, 872) und im *Giardino dei Finzi-Contini*).

Horizont der anderen Segmente, in denen er vorher situiert war.“¹⁷² Mit diesen Worten Wolfgang Iser über das Lesen als synthetische Aktivität ergibt sich: Kommt es wie im *Giardino dei Finzi-Contini* zu offenen Andeutungen von Ermordung und Vernichtung, oder gibt es wie in der *Lapide in via Mazzini* gar einen Überlebenden aus Buchenwald, der in seiner Eigenschaft als Zeuge unmittelbar auf die Konzentrationslager verweist, so sind die anderen in den *Romanzo di Ferrara* eingefassten Texte von diesen Andeutungen und Erzählungen ebenfalls affiziert. Auch diejenigen Texte, die die Vernichtung überhaupt nicht thematisch werden lassen, verweisen aufgrund ihrer Zugehörigkeit zum *Romanzo di Ferrara* auf den Holocaust, und ihre Geschichten enthalten diesen immer als ihre Leerstelle. Es spielen hier Protention und Retention im synthetischen Prozess der Lektüre¹⁷³ die entscheidende Rolle. Liest der Leser einen Text am Beginn des *Romanzo di Ferrara*, wie den allerersten, *Lida Mantovani*, so wird ihm dessen Verweisung auf den Holocaust vielleicht erst bewusst werden, wenn er den chronologisch kurz darauf folgenden, *Una lapide in via Mazzini*, lesen wird. Das zuvor Gelesene modifiziert sich nachträglich im Licht des aktuell Thematischen, im Nachhinein wird es im Hinblick auf die historischen Zusammenhänge deutbar. Liest er hingegen *Dietro la porta*, nachdem er den *Giardino dei Finzi-Contini* gelesen hat, so erscheint alles in diesem Text Erzählte von Beginn an im Horizont des zuvor gelesenen, relativ unmittelbar auf die Vernichtung verweisenden Romans. Damit enthält auch *Dietro la porta* den Holocaust als Leerstelle und verweist auf ihn.

Um hier nochmals auf die gerade betrachtete *Passeggiata prima di cena* zurückzukommen: Auch dieser Text spricht im Grunde gar nicht – sondern ausschließlich in dem oben zitierten Halbsatz – über den Holocaust. Dennoch verweist er auf den Holocaust, indem er im System des *Romanzo di Ferrara* seinen systematischen Ort einnimmt. Die Protagonistin Gemma Brondi und ihre Geschichte sind von Beginn an als Glieder einer Verweisstruktur definiert, deren Bezugspunkt der Holocaust bildet. Gemma Brondis Geschichte verweist auf diejenige ihres jüdischen Ehemanns Elia Corcos und des gemeinsamen Sohnes Jacopo, die aufgrund ihrer angedeuteten Deportation ihrerseits im Verlauf der Lektüre zum Verweis auf den Holocaust wird. Diese Zusammenhänge eröffnen sich wirksam und vollständig erst innerhalb des intertextuellen Systems des *Romanzo di Ferrara*. Erst vor dem Hintergrund dieser intra-intertextuellen Lektüre erlangt die Andeutung ihre Relevanz für die Bedeutungskonstitution des Textes.

¹⁷² Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 164.

¹⁷³ Vgl. hier Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 161-174 u. 180-183.

Der gewaltsame Tod und die Vernichtung stehen über allem, was thematisch wird, und beeinflussen auf diese Weise die Sinnbildung erheblich. Die Analyse verschiedener Leerstellentypen im *Romanzo di Ferrara* hat gezeigt, dass die Texte den Holocaust erzählerisch aussparen und dadurch in jeweils unterschiedlicher Weise sichtbar machen, dass es ein Erinnerungsproblem im Hinblick auf dieses Ereignis gibt, und dass sie zugleich eine ‚Deutung‘ des Holocaust als Sinnlosigkeit¹⁷⁴ mitliefern können. Die Leerstellen sind insofern Symptom und Anzeige der Schwierigkeiten, erzählend an den Holocaust zu erinnern. Unterstützt und präzisiert wird diese Funktion der Leerstellen durch eine in den Texten strukturell angelegte Melancholie, wie die folgenden Ausführungen zeigen.

2. Erinnerung ohne Trauer

Eine strukturell im *Romanzo di Ferrara* angelegte Melancholie unterstützt und reflektiert die sich mit der Leerstellenstruktur eröffnende Möglichkeit des Erinnerns. Die Melancholie ist Anzeige dessen, dass der Text das Erinnerungsproblem offen lässt, sich mit seinem Sichtbarmachen begnügt und gleichzeitig eine Heilung der sich auftuenden Diskontinuität ausschließt. Insofern nimmt sie einen zentralen Einfluss auf die Erinnerungsfunktion.

Dass die Melancholie ein zentrales Charaktermerkmal der Figuren Bassanis ist, hat Karl Heinz Bohrer mit Blick auf den *Giardino dei Finzi-Contini* gezeigt.¹⁷⁵ Namentlich für den Erzähler und die Figur Micòl, deren beider Laster der stetige Blick in die Vergangenheit ist („Era il ‚nostro‘ vizio, questo: d’andare avanti con le teste sempre voltate indietro.“ (FC, 544)), ist „der Modus der Melancholie so verinnerlicht, daß er als solcher gar nicht mehr ausgesprochen wird [...]“.¹⁷⁶ Die Zukunft spielt hier keine Rolle mehr, sie wird explizit negiert. Es gilt damit: „Abschied ist nicht mehr das im Kontext eines Langzeitverlaufes isolierte Ereignis. Vielmehr ist Abschied das immer schon Gegebene. Die gesamte Zeit ist als Abschied von ihrem eigenen Präsens gedacht.“¹⁷⁷

Die sich in einer solchen Weise auf der Handlungsebene manifestierende und parallel in den anderen Figuren des *Romanzo di Ferrara* aufscheinende Melancholie¹⁷⁸ wird dadurch

¹⁷⁴ Diese absurd scheinende Formulierung – impliziert doch der Begriff der Deutung eine Sinnhaftigkeit – ist Ausdruck der Schwierigkeit, den Holocaust zu denken und über ihn zu sprechen, ihn zu ‚deuten‘.

¹⁷⁵ Vgl. Bohrer, Karl Heinz, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996, S. 22-27.

¹⁷⁶ Bohrer, *Der Abschied*, S. 23. Vgl. hier parallel die Textstellen im *Giardino*, auf die sich Bohrer mit seinen Worten bezieht und in denen der Text die Rückwärtsgewandtheit Micòls und des Erzählers kondensiert zum Ausdruck bringt. (FC, 544)

¹⁷⁷ Bohrer, *Der Abschied*, S. 24.

¹⁷⁸ Zu denken ist hier etwa an die Figuren Lida Mantovani und Oreste Benetti in *Lida Mantovani*. Auch im Hinblick auf diese beiden wird von einem „grosso difetto [...] di star sempre con la faccia girata indietro, a rimasticare cose passate“ (LM, 22) berichtet.

zum Grundmodus der Texte, dass diese sie in ihrer Makrostruktur anlegen. Melancholie bedeutet hier, dass alles Erzählte als ein schon unwiederbringlich Vergangenes und Verlorenes, bereits ‚Verabschiedetes‘ dargeboten wird. Die verschiedenen Textanfänge im *Romanzo di Ferrara* erhalten in diesem Zusammenhang herausragende Bedeutung. Sie markieren das nachfolgend Erzählte als bereits schmerzhaft Abgeschlossenes und unveränderlich Gewesenes, das keine gestaltete Zukunft mehr erlaubt. So beginnt zum Beispiel im Roman *Dietro la porta* das erzählende Ich die Geschichte über seine Kindheit mit den folgenden Sätzen:

Sono stato molte volte infelice, nella mia vita, da bambino, da ragazzo, da giovane, da uomo fatto; molte volte, se ci ripenso, ho toccato quello che si dice il fondo della disperazione. Ricordo tuttavia pochi periodi più neri, per me, dei mesi di scuola fra l'ottobre del 1929 e il giugno del '30, quando facevo la prima liceo. Gli anni trascorsi da allora non sono in fondo serviti a niente: non sono riusciti a medicare un dolore che è rimasto là come una ferita segreta, sanguinante in segreto. Guarirne? Liberarmene? Non so se sarà mai possibile. (DP, 615)

Diese Eingangsworte unterlegen den Text mit einer melancholischen Grundstimmung. Er öffnet hier eine Wunde („ferita“), deren schmerzhaftige Wirkung alles Folgende einfärbt. Die Geschichte, weiß der Leser von jetzt an, wird eine verletzende Erfahrung des Erzählers beinhalten, die unheilbar ist. Die Aussicht, im Verlauf oder am Ende der Erzählung von einer Versöhnung des Erzählers mit der eigenen Geschichte zu erfahren, von seiner sich von der Vergangenheit lösenden oder gar aus ihr profitierenden Zukunft zu lesen, wird mit diesem Textbeginn für aussichtslos erklärt. Hinter dem Erzähler liegt zum Zeitpunkt seines Erzählens bereits ein ganzes Leben und er konnte in dieser Lebenszeit keine Möglichkeit finden, seinen Schmerz zu lindern. Das Erfahrene dient ihm nicht zur Stärkung, es erfüllt im Hinblick auf die Gegenwart keinen Sinn, sondern es bleibt für das Leben des Erzählenden sinnloses und unheilbares Leid.

Parallel, sich im Gegensatz zu *Dietro la porta* aber deutlich auf den Holocaust beziehend, ist der *Giardino dei Finzi-Contini* zu lesen. Gleich zu Beginn eröffnet der Erzähler, dass die Figuren der folgenden Geschichte lange vor dem Zeitpunkt des Erzählens¹⁷⁹ ermordet wurden und ohne Erinnerungsspur verschwunden sind. (vgl. den obigen Abschnitt A II.1. beziehungsweise FC, 344 u. FC, 350f.) Die Lektüre der dieser Eröffnung folgenden eigentlichen Handlung des Romans kann sich von diesem Wissen nicht mehr lösen. Der Text stellt die erzählte Geschichte mit seinem Prolog als eine je schon vergangene dar, als ein unwiederbringlich Verlorenes, außerhalb der geschichtlich-zeitlichen Kontinuität Stehendes, das nicht

¹⁷⁹ Es handelt sich um etwa 15 Jahre.

mehr sinnhaft umgedeutet werden kann und daher auch keine Heilung seiner Schmerzhaftigkeit mehr erlaubt.

Die im Text angelegte Melancholie steht im *Romanzo di Ferrara* immer und – wie die beiden angeführten Beispiele verdeutlichen – in jeweils unterschiedlich deutlicher Weise im Horizont des Holocaust. Sie erhält ihre Relevanz im Hinblick auf die Erinnerungsfunktion des Textes. Die elegisch-melancholische Rückschau des jeweiligen Erzählers kann nicht verabschieden und nachträglich mit Sinn aufladen, was vergangen ist. Es ist kein anderer Zweck des Erinnerungsprozesses und des Erzählens auszumachen als der, das absolute Vergangensein des Erzählten zu sagen und die Diskontinuität zwischen der Gegenwart des Erzählens und der erzählten Geschichte zu markieren: Das Erzählte ist nicht mehr, weil es vernichtet ist. Das Erinnern kann deswegen zu keinem Ende kommen, weil weder eine Aussicht auf eine Wiederherstellung des Vergangenen besteht noch der Verlust des Dargestellten trauernd anerkannt werden kann.¹⁸⁰ Indem das Erzählte immer schon unwiderruflich gewesen ist, gibt es keine Möglichkeit, einen Abschiedsprozess zu durchlaufen, der Trauer und damit eine Lösung vom Vergangenen erlauben könnte. Die Melancholie der Texte entsteht in diesem Wissen um die unabänderliche Tatsache einer Abwesenheit. Sie wird als ein intuitives Erfassen oder ein Sichtbarmachen der durch den Holocaust eröffneten Lücke und des Vergessens auf einer emotionalen Ebene lesbar. Der Erinnerungsprozess kommt nicht zur Ruhe, weil er kein abschließendes Ziel verfolgen kann.

3. Erinnerung ohne Heilung

Der *Romanzo di Ferrara* produziert den Holocaust als seine Leerstelle und legt eine melancholische Stimmung strukturell in sich an. Beide Verfahren sind symptomatisch für das Erinnerungsproblem im Hinblick auf den Holocaust: Sie werden zum Ausdruck dessen, dass

¹⁸⁰ Hier lässt sich sowohl auf den Freud'schen Melancholie-Begriff als auch auf kulturell tradierte Bedeutungen der Melancholie zurückgreifen, wie sie Klibansky, Panofsky und Saxl erläutern. Freud beschreibt drei Fälle der Melancholie, deren letzter den im Kontext dieser Arbeit wichtigen Aspekt in den Blick nimmt. Es handelt sich um denjenigen Typus, bei dem zur Melancholie ein „dem Bewusstsein entzogene[r] Objektverlust“ gehört. (Freud, Sigmund, „Trauer und Melancholie“, in: *Gesammelte Werke*, hg. Anna Freud u.a., 19 Bde., Bd. X: *Werke aus den Jahren 1913-1917*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1949, S. 427-446, hier: S. 431) Für diesen Fall gilt, dass der Melancholiker „zwar weiß wen, aber nicht, was er an ihm verloren hat.“ (S. 431) Die Melancholie ist für Freud pathologisch. Im Gegensatz zur Trauer fehlt ihr das Verlusterlebnis des Subjektes (vgl. S. 429) und sie findet daher auch keinen Abschluss. Trauer kann dagegen vollendet werden, indem ein Verlust anerkannt wird. (vgl. S. 430) Der hier erfolgende Rekurs auf Freud findet nur in Bezug auf die erwähnten bestimmten Aspekte des Freud'schen Melancholie-Begriffes und im Bewusstsein dessen statt, dass Freud die Melancholie als Krankheitsbild beschreibt und mit seiner Analyse kein hermeneutisches Instrumentarium für die Analyse literarischer Texte liefern will. Mit der Melancholie als Krankheitsbild in der mittelalterlichen Medizin, Philosophie und in den Naturwissenschaften beschäftigen sich Klibansky, Raimund/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Übers. Christa Buschendorf, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, S. 125-199.

hier Erinnerung weder Trauer erlaubt noch die literarische Darstellung des Erinnerungsobjektes ohne weiteres als Möglichkeit zur Erinnerung definiert ist: Erinnerung bleibt ein unabschließbarer Prozess.

Die folgenden Ausführungen lassen Melancholie und Leerstelle im Hinblick auf die These lesbar werden, dass der *Romanzo di Ferrara* eine Erinnerung stiftet, die keine Heilung impliziert. Mit dem Begriff der Heilung ist im Anschluss an die obigen Ausführungen das Stiften von Sinnhaftigkeit gemeint, das Momente der Diskontinuität in Strukturen übergreifender Kontinuität einschreibt. Der Text zeigt nach der These der vorliegenden Arbeit die bestehende Problematik auf, belässt sie in ihrer Ungeheiltheit und erreicht auf diese Weise Erinnerung: Er bringt das Erinnerungsproblem in den Blick, ohne eine Lösung anzubieten. Werden Melancholie und Leerstellenstruktur als Index dieser Zusammenhänge lesbar, so werden diese durch einen dichten Aufruf traditioneller Erinnerungsverfahren in den Fokus gerückt.

Der *Romanzo di Ferrara* ruft in auffälliger Dichte überkommene Verfahren und Konzepte der abendländischen Erinnerungstradition und ihrer modernen Ausgestaltung auf. Hervorzuheben sind das Aufsuchen von geschichtlich bedeutsamen Orten und Gräbern, das Betrachten historischer Fotografien und Zeitungsartikel sowie das Lesen literarischer Texte, die geschichtliche Themen behandeln. All diese Praktiken der Erinnerungskultur, deren Aufruf und Darstellung im Teil B der vorliegenden Arbeit im Einzelnen untersucht werden, sind nach allgemeiner Auffassung geeignet, Erinnerung an Geschichte zu stiften. Ihre Darstellung tritt im *Romanzo di Ferrara* an die Stelle einer Darstellung des Holocaust. Die folgenden Ausführungen zeigen, dass das Sprechen über Erinnerungsverfahren im *Romanzo di Ferrara* geeignet ist, die Frage nach der Erinnerbarkeit des Holocaust zu verhandeln. Dies bedeutet, dass er die Erinnerungspraxis jeweils als funktionierende und scheiternde zugleich zeigt und ihre letzte Bedeutung in der Schwebe, in einem Zwischen belässt.

Die literarische Darstellung von Erinnerungspraxis, die über intertextuelle Verfahren jeweils deren Aktualisierung in anderen literarischen Texten mitaufruft, und der gleichzeitige Verweis des Textes auf den Holocaust legen zunächst einmal nahe, es gehe im *Romanzo di Ferrara* um Heilung. Der Text erweckt den Eindruck, ein fortlebendes Gedächtnis und eine Kontinuität stiften zu wollen, die über die Zeit des Holocaust hinwegreicht und sich das Ereignis sinnhaft einschreibt. Dies funktioniert, indem die aufgerufenen Verfahren jeweils traditionellerweise und nach einem alltäglichen Verständnis dazu eingesetzt werden, Kontinuität zu stiften, wenn Momente der Diskontinuität eintreten und Vergangenheit in eine Struktur der Sinnhaftigkeit eingebunden werden soll. Beispielsweise ist es – wie Abschnitt B I.4. erläutern wird – ein Topos der abendländischen Gedächtniskultur, die Gräber solcher früherer Kulturen

aufzusuchen, zu denen keine Kontinuität mehr besteht. Ziel dieser Praxis kann sein, wieder eine Verbindung zu diesen Kulturen herzustellen, sie anhand bestatteter Individuen konkret vorstellbar werden zu lassen und darüber hinaus deren Untergang in eine Struktur von Sinnhaftigkeit einzubinden: etwa, indem man sich vorstellt, dass die Kelten in Mitteleuropa durch die Germanen, die Römer und andere Völker, als deren zumindest kulturelle Nachfahren sich viele Mitteleuropäer heute verstehen, verdrängt wurden. Aufgerufen mit Blick auf den Holocaust, vermittelt diese Vorstellung der Kontinuität stiftenden Praxis die Illusion, auch diese Katastrophe könne mit Hilfe abendländischer Gedächtnisverfahren erinnernd in eine Struktur von Kontinuität und Sinnhaftigkeit eingebunden werden.

Die im Text suggerierte Kontinuität erweist sich jedoch als brüchig. Dies zeigt sich, indem der *Romanzo di Ferrara* die jeweils aufgerufenen Konzepte und Verfahren des Erinnerns in ihrer Wirkung und Funktion wieder in Frage stellt. Sie können ihre Erinnerungsfunktion nicht in der erwartbaren Weise entfalten. So fehlen den aufgerufenen Verfahren zum Beispiel die jeweils für ihre Wirksamkeit notwendigen Merkmale und sie werden auf diese Weise als unzureichend gezeigt: Sie scheitern oder laufen im Hinblick auf die ihnen zugeschriebene Funktion ins Leere. Angesichts dessen steht im gleichen Text das jeweils mit Blick auf den Holocaust aufgerufene Erinnerungskonzept auf der einen Seite für Kontinuität, auf der anderen Seite aber verweist es auf eine entgegengesetzte Bedeutung: auf fehlendes Gedächtnis und ausbleibende Kontinuitätsstiftung. Der ersten, traditionellen Bedeutung des jeweils aufgerufenen Erinnerungsverfahrens – derjenigen, die der Leser vor dem Hintergrund seiner lebensweltlichen Erfahrung erwarten kann – wird jeweils ihr Gegenteil zur Seite gestellt, so dass die hervorgerufene Erwartung enttäuscht wird. Damit sind die aufgerufenen Verfahren, Topoi und Motive der abendländischen Erinnerungskultur jeweils polyvalent. Dieser Umstand erhält seine Bedeutung für das Erinnern an den Holocaust. Die im Text gezeigte Dysfunktion des jeweils aufgerufenen Erinnerungsverfahrens wirkt als Negation der Bedeutung, die das Erinnerungsverfahren normalerweise besitzt. Das Moment der Negativität läuft jedoch nicht darauf hinaus, die vorhandene Erinnerungspraxis zu verneinen oder den Holocaust als Unerinnerbares zu zeigen. Vielmehr entfaltet sie eine Dynamik, die sich als ein subversives Verfahren beschreiben lässt. Es entsteht eine stetige Bewegung zwischen verschiedenen semantischen Polen – zwischen Kontinuität und Diskontinuität, zwischen Erinnern mit Hilfe der Tradition und der Unmöglichkeit, dies zu tun. Die Sinnbildung und mit ihr die Erinnerungsfunktion des Textes ergeben sich damit aus einer offenen, dialogischen Struktur, und zwar durchaus im Sinne Michail M. Bachtins.¹⁸¹ Die Darstellung der Er-

¹⁸¹ Mit Bachtins Idee der Dialogizität beschäftigt sich die vorliegende Arbeit ausführlich in Kapitel B III.

innerungskultur erlaubt damit, das Erinnerungsproblem in den Blick zu bringen, das sich angesichts des Holocaust stellt: Es ist schwierig, mit Hilfe der überkommenen Verfahren an dieses Ereignis zu erinnern, und man ist zugleich notwendig darauf angewiesen, genau dies zu tun – denn man kann für den Holocaust kaum eine vollständig neue Art der Erinnerung ‚erfinden‘.

Die Subversion der Erinnerungspraxis macht zunächst einmal darauf aufmerksam, wie die abendländische Erinnerungskultur funktioniert und wie wir üblicherweise auf katastrophale geschichtliche Ereignisse reagieren: mit deren erinnernder Einschreibung in die Sinnstrukturen der bestehenden Erinnerungstradition, mit dem Versuch einer Heilung der entstandenen Diskontinuität. Insofern eröffnet das gleichzeitige Aufrufen und Negieren „[...] die Chance, ein Bewußtsein davon zu erwerben, worin man befangen ist.“¹⁸² Das Darstellungsverfahren lässt aufscheinen, dass man an den Holocaust wie an andere geschichtliche Ereignisse erinnern will, weil dies der eingeübte Weg im Umgang mit katastrophalen Ereignissen ist. Es kann bewusst machen, dass man beim Lesen über traditionelle Erinnerungsverfahren mit einem Blick auf den historischen Horizont des Textes erwartet, mit ihrer Hilfe an den Holocaust erinnert zu werden. Darüber hinaus wird die Subversion der Memoria-Praxis im *Romanzo di Ferrara* zur Möglichkeit, die unauflösliche Schwierigkeit zu erkennen, an den Holocaust zu erinnern ohne Sinn und Kontinuität zu stiften. Jeder Versuch des Erinnerns im Rahmen der vorhandenen Erinnerungskultur besitzt aporetischen Charakter, weil diese Erinnerung einerseits notwendig ist, andererseits immer eine Sinnhaftigkeit impliziert. Der *Romanzo di Ferrara* zeigt an, was Erinnern an den Holocaust nicht ist: Erinnern wie wir es gewohnt sind, ausgerichtet auf Kontinuitätsstiftung. Der *Romanzo* bietet aber keine Möglichkeit, die Antwort auf die Frage, wie Erinnerung an den Holocaust aussehen sollte oder könnte, positiv zu bestimmen. Die Lösung des Textes ist das Aufzeigen und Konkretisieren eines Problems.

Besondere Wirksamkeit entfaltet die Subversion der Erinnerungspraxis im *Romanzo di Ferrara*, indem in einer auffälligen Dichte solche Phänomene der Erinnerungskultur und ihre jeweiligen Aktualisierungen in der literarischen Tradition – also zum Beispiel Topoi und Motive sowie Gattungen der Erinnerungsliteratur – aufgerufen werden, die in der abendländischen Tradition sehr bekannt sind und gemeinhin oder nach einem alltäglichen Ver-

¹⁸² Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 328. Iser spricht hier über Normsysteme, wohingegen die vorliegende Arbeit von den Husserl'schen Begriffen der Erwartung und Erfüllung ausgeht (s.o. Abschnitt A I.2.): „befangen“ ist man von den eigenen, aber mit anderen Menschen geteilten Erwartungen, wie sie innerhalb einer Lebenswelt aufgrund von intersubjektiv geteilten Habitualitäten vorkommen. (vgl. hier *Husserliana*, Bd. XV: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil: 1929-1935*, hg. Iso Kern, Dordrecht u.a., 1973, S. 214, S. 614 und S. 624f.)

ständnis unhinterfragt als Konzepte und Verfahren des Erinnerns gelten: wie das erwähnte Aufsuchen von Gräbern und historischen Orten, das Betrachten von Zeitdokumenten und das Lesen literarischer Texte, die die Geschichte veranschaulichen und nacherzählen. Die Darstellungsverfahren des *Romanzo di Ferrara* können im Hinblick auf solche Phänomene der Erinnerungskultur eine besondere Wirksamkeit erreichen, weil die Erwartungen an die Wirksamkeit solcher elementarer Verfahren seitens des Lesers besonders hoch sind. Je höher seine Erwartungen an die Funktionsfähigkeit des Verfahrens sind, umso größer fällt der Effekt aus, wenn diese Erwartungen nicht erfüllt werden. Wenn die Erinnerungsfunktion eines sehr bekannten Erinnerungskonzeptes – wie die Erinnerung am Grab – in Frage gestellt wird, dann ist die Enttäuschung höher im Vergleich mit Fällen, in denen es sich um Konzepte der Erinnerung handelt, die nicht von so vielen Menschen geteilt werden: Zu denken ist hier zum Beispiel an Gedächtniskonzepte, die nur innerhalb einer bestimmten und kleinen Gruppe als solche anerkannt sind.¹⁸³ Je weiter sich im *Romanzo di Ferrara* der Hiatus zwischen Erwartung und Nicht-Erfüllung auftut, umso größer ist der Effekt der Sichtbarwerdung des Erinnerungsproblems.

Zugleich erhöht sich die Wirksamkeit der subversiven Darstellungsverfahren, indem die dargestellten Memoria-Konzepte im *Romanzo di Ferrara* in ihrer ihnen traditionell zugeschriebenen Gedächtnis- und Beweisfunktion besonders herausgestellt sind. Die Texte bilden die Verfahren häufig in einer Weise ab, die ihre Gedächtnisfunktion als noch wirksamer auszeichnet, als sie dies nach traditionellem Verständnis bereits ist. Immer wieder wird die (vor-moderne) Speicherfunktion der Gedächtnismedien herausgehoben. Das Herausstellen der Erinnerungsfunktion der jeweils dargestellten Memoria-Verfahren wird hier vor dem Hintergrund des rhetorischen Verfahrens der Überbietung¹⁸⁴ lesbar. Als Überbietung erhöht die Darstellung die Erwartung des Lesers an die Funktionsweise des jeweils aufgerufenen Konzeptes. Wird ein Erinnerungsverfahren zunächst dahingehend beschrieben, dass es eine besonders hervorragende Erinnerungsfunktion besitzt, die gleich einem Speicher vollständige Bewahrung und Wiedergabe in Aussicht stellt, dann erwartet der Leser besonders viel bezüglich der Erfüllung seiner Erinnerungserwartung. Wird das Verfahren letztlich als nicht seiner Erinnerungsfunktion gerecht werdend beschrieben, dann potenziert sich in diesem Fall die Ent-

¹⁸³ Der *Romanzo di Ferrara* könnte zum Beispiel genuin jüdische Erinnerungsverfahren subvertieren, die dem nicht-jüdischen Leser eher nicht als unhinterfragt gültig gelten. Der Effekt der Darstellung wäre in einem solchen Fall nicht so hoch. Um tatsächlich (das heißt: exklusiv) jüdische Erinnerungskultur geht es im *Romanzo di Ferrara* vereinzelt in den Texten *Il Giardino dei Finzi-Contini* oder *Altre notizie di Bruno Lattes*.

¹⁸⁴ Zum Konzept der Überbietung als traditionelles Verfahren der Rhetorik und der Literatur vgl. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 171ff.

täuschung des Lesers: Je mehr er erwartet hat, umso größer ist der Effekt, wenn die Erwartung nicht erfüllt wird.

Als Ausblick auf den nun folgenden Teil B der Arbeit, der die hier vorgestellten Zusammenhänge am Text aufzeigen und ihre Bedeutung im Einzelnen herausarbeiten wird, bleibt festzuhalten: Der *Romanzo di Ferrara* erweckt durch das erzählerische Andeuten des Holocaust und das in diesem Kontext stehende unentwegte Aufrufen allgemein anerkannter und traditioneller Verfahren abendländischer Erinnerungskultur zunächst den Eindruck von Heilung im Sinne einer Sinn- und Kontinuitätsstiftung und er konterkariert gleichzeitig diese Textbedeutung auf unterschiedliche Weise. Im Ergebnis schreibt der Text weder den Holocaust in die Kontinuität ein, noch legt er sich darauf fest, dieses Ereignis als ein Unerinnerbares oder Undarstellbares zu zeigen. Die Erinnerungsfunktion des Textes besteht in einem Sichtbarmachen des Erinnerungsproblems, ohne dass eine abschließende Lösung dargeboten wird. Die Frage, wie man erinnern soll, bleibt offen, es wird einzig angezeigt, wie Erinnerung nicht stattfinden kann und soll. In diese Fragestellungen bezieht sich der *Romanzo di Ferrara* durch intertextuelle Verfahren selbst mit ein und hinterfragt in diesem Rahmen seine eigenen Möglichkeiten als literarischer Erinnerungstext. Die Figur der Unabgeschlossenheit – die sich im Zusammenspiel von Leerstellenstruktur, Melancholie und offen bleibendem Sinnbildungsprozess abzeichnet – wird zum Ausdruck und zur Anzeige des Erinnerungsproblems und wirkt ihrerseits erinnernd: Sie zeigt an, dass es beim Erinnern an den Holocaust immer um ein Erinnern ohne Heilung gehen muss.

TEIL B: Subversive Verfahren im *Romanzo di Ferrara*: Das Sichtbarwerden des Erinnerungsproblems

I. Das Aufsuchen von Orten

1. Topographie, Literatur und das Erinnern an den Holocaust

In einer kaum zu überschauenden Dichte und mit einer auffälligen Eindringlichkeit ruft der *Romanzo di Ferrara* – wie bereits sein Titel verheißt – die Stadt Ferrara mit ihren Straßen und Plätzen auf.¹⁸⁵ Das Werk suggeriert mit Hilfe verschiedener Erzählverfahren, dass das erzählte Ferrara als literarisch verfremdete, aber wirklichkeitsgetreue Abbildung des realen Ferrara zu lesen sei.¹⁸⁶ Der Leser meint daher, die erzählten Orte genau wie im *Romanzo di Ferrara* beschrieben in seiner Wirklichkeit vorfinden beziehungsweise aufsuchen zu können. Das vorliegende Kapitel stellt die These auf, dass der *Romanzo di Ferrara* die bei der Erzählung über Orte herbeigeführte Illusion einer getreuen Abbildung topographischer Wirklichkeit in überraschender und überzeugender Weise dazu nutzt, an den Holocaust zu erinnern. Im Mittelpunkt steht dabei die Annahme, dass der *Romanzo di Ferrara* mit Blick auf den Holocaust ein gängiges Konzept aufruft, nach dem der Besuch von Orten Erinnerung an Geschichte stiftet, dass er dieses Konzept aber letztlich unterläuft und es damit im Kontext einer Erinnerung an den Holocaust problematisiert. Um die vorgestellten Thesen verfolgen zu können, werden zunächst allgemeine Aspekte der traditionellen und in verschiedener Weise begründbaren kulturellen Vorstellung vorgetragen, nach der Orte und das Erinnern an Geschichte mit-

¹⁸⁵ In seltenen Fällen wie im *Airone* oder in der Erzählung *Ravenna* (wie hier wiederum bereits am Titel abzulesen ist) stehen auch andere Städte bzw. Orte als Ferrara im Mittelpunkt.

¹⁸⁶ Fast alle Interpretationen des *Romanzo di Ferrara* nehmen die Hypothese zu ihrem Ausgangspunkt, dass das erzählte Ferrara eine literarische, aber wirklichkeitsgetreue Abbildung des realen Ferrara ist. Unter dieser Prämisse untersuchen die Darstellung der erzählten Topographie z.B. Amrani, Sarah, „Les lieux de l’histoire et de l’imaginaire dans l’œuvre romanesque de Giorgio Bassani“, in: Grossi, Paolo (Hg.), *Atti del Convegno internazionale di Studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, Paris: Quaderni dell’Hôtel Galliffet/Istituto Italiano di Cultura, 2007, S. 255-274; Heymann, „Kaddish“; Radcliff-Umstead, *The Exile into Eternity*; Schneider, *Vengeance of the Victim*. In den Mittelpunkt stellen die genannten Interpretationen die Annahme, dass Raum im *Romanzo di Ferrara* als symbolische oder metaphorische Darstellung der historischen Bedrohung durch den Holocaust lesbar ist. Heymanns auf einer Lektüre Jurij Lotmans basierende Interpretation hebt zusätzlich eine in der Raumdarstellung ablesbare jüdische Bedeutungsschicht des *Romanzo di Ferrara* heraus. (vgl. Heymann, „Kaddish“) Ein ähnlicher Ansatz findet sich bei Ada Neiger, die den *Romanzo di Ferrara* als Bassanis persönliche Auseinandersetzung mit seiner jüdischen Identität sowie mit der Krise und der Bedrohung des Judentums liest. (vgl. Neiger, *Bassani e il mondo ebraico*, S. 29-31)

Gemeinsam ist allen zitierten Ansätzen das Konzept einer dichotomischen Gegenüberstellung von Innen- und Außenraum sowie von Zentrum und Peripherie genau wie die Untersuchung der im Text dargestellten räumlichen Markierungslinien, welche die Bereiche jeweils gegeneinander abgrenzen. Räume werden als Metaphern oder Symbole für Segregation, Exil, Identitätsproblematiken und den Ausschluss aus der Gesellschaft gelesen. Besonders die auffällige Darstellung von Mauern im *Romanzo di Ferrara* erlangt große Aufmerksamkeit. (vgl. z.B. bei Amrani, „Les lieux de l’histoire“; Radcliff-Umstead, *The Exile into Eternity*, S. 37 u. 90ff.)

einander verknüpft sind. Diese Vorstellung ist im Kontext des vorliegenden Kapitels von herausragender Bedeutung.

1.1. Orte und das Erinnern an Geschichte

Nach einer alltäglichen und in der abendländischen Kultur sehr verbreiteten kulturellen Vorstellung sind Orte und das Erinnern eng aufeinander bezogen. Dabei herrscht die Überzeugung vor, dass das Aufsuchen bestimmter Orte beim Besucher Erinnerung stiften kann. Die aus der antiken Rhetorik stammende Kunst der Memoria zeigt, dass sich die Menschen diese Vorstellung systematisch und in virtueller Form zunutze gemacht haben, um die Erinnerung zu stützen.¹⁸⁷ Die Literatur spiegelt und verwendet die Bedeutung von Orten für das Erinnern in verschiedenen Motiven und Topoi: Der Besuch eines Ortes wird in seiner literarischen Darstellung traditionellerweise zum Anlass für Erinnerung und Erzählung.

Im Kontext der vorliegenden Arbeit ist diejenige Vorstellung besonders wichtig, nach der der Besuch eines Ortes Erinnerung an eine geschichtliche Vergangenheit stiften kann. Das Aufsuchen solcher Erinnerungsorte¹⁸⁸ lasse, so nimmt man an, eine Vergangenheit für den Besucher wieder aufleben, selbst wenn sie zeitlich gesehen noch so weit entfernt scheint. Die Anwesenheit am Ort mache die abstrakt gewordene geschichtliche Vergangenheit plastisch und konkret vorstellbar und ermögliche vor diesem Hintergrund Erinnerung. Solche alltäglichen Vorstellungen von einem historische Erinnerung stiftenden Ortsbesuch aktualisieren sich in verschiedenen kulturell bedeutsamen Kontexten, wie zum Beispiel in der Antike (zu denken ist an Pausanias' Griechenlandreisen)¹⁸⁹, im Humanismus (das Aufsuchen antiker Stätten)¹⁹⁰ oder in der Romantik, in der die durch einen Ortsbesuch ausgelöste Imagination als das Herstellen einer organischen Verbindung zur Vergangenheit gedacht wurde.¹⁹¹ In diesem

¹⁸⁷ Diese Beobachtung deutet bereits an, worauf unten noch besonders eingegangen wird: Für das räumlich gestiftete Erinnern ist nicht zwingend notwendig, dass der Erinnernde tatsächlich am Ort anwesend ist. Zur antiken Mnemotechnik vgl. Yates, Frances A., *Gedächtnis und Erinnern. Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare*, Übers. Angelika Schweikhart, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1990, S. 11ff. Als wichtigsten Text zur Überlieferung des Mythos von der Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides bezeichnet Yates den anonymen Text *Ad C. Herennium libri IV.* (vgl. S. 14) Renate Lachmann gibt folgenden Quellenhinweis: Cicero, *De oratore II*, 85, 350-86, 354, und Quintilian, *Institutio oratoria*, 11.2.11-11.2.20. (vgl. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S. 18ff.)

¹⁸⁸ Der Terminus ‚Erinnerungsorte‘ wurde maßgeblich von Aleida Assmann geprägt. (vgl. v.a. Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 298-300)

¹⁸⁹ Vgl. Goldmann, Stefan, „Topoi des Gedenkens. Pausanias' Reise durch die griechische Gedächtnislandschaft“, in: Lachmann, Renate/Haverkamp, Anselm (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Schrift – Bild. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 147-151.

¹⁹⁰ Zur veränderten Wahrnehmung antiker Ruinen in der Renaissance gegenüber dem Mittelalter vgl. Burke, Peter, *The Renaissance Sense of the Past*, Alva: Cunningham & Sons, 21970, S. 23.

¹⁹¹ Vgl. Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume*, S. 314ff.

Zusammenhang ist der Begriff der Spur¹⁹² instruktiv. Orte können als etwas materiell übrig Gebliebenes aus der historischen Vergangenheit lesbar sein. Sie verweisen in ihrer materiellen Präsenz auf die Vergangenheit, sie sind die Spuren der einst dort lebenden Menschen und können deren tatsächliches Gewesensein anzeigen und beglaubigen. Als Spuren führen sie zur Vergangenheit zurück, sie stiften für den Besucher eine materiell zu denkende Verbindung zum Gewesenen.

Die moderne Gedächtnisforschung beschäftigt sich unter unterschiedlichen Gesichtspunkten mit den Vorstellungen über die Bedeutung von Orten für das Erinnern. Der Begründer der Theorie des kollektiven Gedächtnisses, Maurice Halbwachs, stellt in verschiedenen Arbeiten die Frage, inwieweit und warum wir Orten eine Bedeutung für das Erinnern zuschreiben.¹⁹³ Halbwachs geht davon aus, dass sich das kollektive Gedächtnis ausschließlich innerhalb eines räumlichen Rahmens bewegt, und schreibt: „[...] il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial.“¹⁹⁴ Sehr ernst nimmt Halbwachs bei dieser Überlegung die Materialität des Raumes. Er begründet die Bedeutung des Raumes für das Erinnern vor dem Hintergrund der These, dass sich Gruppen von Menschen und ihre materielle Umgebung („l'entourage matériel“) gegenseitig stark beeinflussen: „[...] le lieu a reçu l'empreinte du groupe, et réciproquement [...]“¹⁹⁵ Raum und Gruppe würden gar miteinander verschmelzen und Orte besäßen aus diesem Grund Bedeutungen (nur) für die Gruppe. Halbwachs erläutert:

Alors, toutes les démarches du groupe peuvent se traduire en termes spatiaux, et le lieu occupé par lui n'est que la réunion de tous les termes. Chaque aspect, chaque détail de ce lieu a lui-même un sens qui n'est intelligible que pour les membres du groupe, parce que toutes les parties de l'espace qu'il a occupées correspondent à autant d'aspects différents de la structure et de la vie de leur société [...]¹⁹⁶

¹⁹² Der Begriff der Spur findet sich in verschiedenen philosophischen Kontexten und gelangt vor allem in der Postmoderne, namentlich bei Derrida („trace“), zu wichtiger Bedeutung. Im vorliegenden Kontext geht es zunächst einmal um ein alltägliches Verständnis dieses Begriffes und damit um einen indexikalischen Gestus: Die Spur verweist auf etwas, das dagewesen ist, sie ist ein visuell wahrnehmbar Übriggebliebenes in Form materieller Präsenz – und kann als Beweis einer Vergangenheit gelesen werden.

¹⁹³ Zu erwähnen ist hier insbesondere das fünfte Kapitel in Halbwachs, *La mémoire collective*, S. 193ff., sowie ders., *La topographie légendaire des Évangiles en Terre-Sainte. Étude de mémoire collective*, Paris: Presses Univ. de France, ²1971.

¹⁹⁴ Halbwachs, *La mémoire collective*, S. 209.

¹⁹⁵ Halbwachs, *La mémoire collective*, S. 196.

¹⁹⁶ Halbwachs, *La mémoire collective*, S. 196. Kultursemiotisch orientierte Autoren sprechen von einer Semiotisierung des Raumes. So erklärt z.B. Jan Assmann, dass „die Erinnerungskultur mit Zeichensetzungen im natürlichen Raum“ arbeite und diesen sogar selbst zum Zeichen werden lassen könne, ihn also „semiotisiert“. (Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, ⁵2005, S. 60 [Kursiv i.O.]) Aleida Assmann behandelt die Vorstellung einer räumlichen Gebundenheit unter dem Begriff des Mediums und geht – vor dem Hintergrund ihrer Unterscheidung zwischen 'Raum' und 'Ort' – davon aus, dass der Raum im Gegensatz zum Ort einer „neutralisierten, entsemiotisierten

Halbwachs geht also davon aus, dass Raum konstitutiv für das Erinnern innerhalb einer Gruppe ist, weil sich ihre realen und sozialen Verhältnisse im Raum niederschlagen. Mit der Komparatistin Claudia Brodsky lässt sich Orten speziell im Hinblick auf das im vorliegenden Kontext wichtige Erinnern an Geschichte eine konstitutive Bedeutung zuschreiben. Wie Halbwachs nimmt auch sie die Materialität des Ortes wichtig und konzentriert sich vor diesem Hintergrund auf architektonisch konstruierte Orte. Deren Status als „independent, selfcontaining form“¹⁹⁷, ihre Gemachtheit als Artefakt und ihr zeitliches Überdauern als materielles Phänomen in der Wirklichkeit lassen Brodsky zufolge Zeitlichkeit und damit Geschichte für die Menschen sinnlich wahrnehmbar werden. Sie erläutert: „Precisely, by subsisting in time, such a form materializes temporal difference, further allowing, *as matter individuated by action*, the discretely historical to come into view.“¹⁹⁸ Der architektonische Ort steht nicht zeichenhaft für die Geschichte, sondern ist gleichsam die Geschichte selbst.

Die Gedanken Brodskys spitzen die eingangs skizzierten traditionellen Vorstellungen zu, die Orten eine besondere Qualität des Erinnerns an Geschichte zuschreiben. Orte lassen demnach historisches Geschehen nicht nur konkret werden und plastisch erscheinen, sondern machen es überhaupt erst für die menschliche Wahrnehmung zugänglich. Daraus lassen sich zwei Dinge schließen: erstens, dass ein historisches Ereignis nur dann als tatsächlich Gewesenes wahrgenommen werden kann, wenn und weil es einen Ort gibt; zweitens, dass Geschichte nur dann erinnerbar ist, wenn sie sich architektonisch manifestiert: Ist die Geschichte für den Menschen nicht ‚da‘ – weil keine architektonische Form sie wahrnehmbar macht –, so ist sie auch nicht der Erinnerung zugänglich. Der architektonische Ort ist damit mehr als nur eine Möglichkeit unter anderen, an Geschichte erinnern zu können. Gibt es einen solchen Ort, kann man an Geschichte erinnern; fehlt er aber, so kann es dagegen nicht ohne weiteres ein Erinnern an Geschichte geben. Der Ort erschafft Geschichte für die menschliche Wahrnehmung, und vor diesem Hintergrund wird er zur kritischen Voraussetzung für historische Erinnerung. Wie in der vorliegenden Arbeit zu zeigen sein wird, besitzen literarische Texte die Möglichkeit, Orte zu erschaffen, die es in der Wirklichkeit nicht gibt, und können auf diese Weise auch historische Ereignisse erinnerbar machen, die keinen architektonischen Ort besitzen, der auf sie verweist. Im *Romanzo di Ferrara* spielt dieses Potenzial der Literatur

Kategorie der Fungibilität und der Disponibilität“ zuzuordnen sei. (Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume*, S. 300; vgl. S. 298ff; vgl. auch dies., „Geschichte findet Stadt“, in: Csásky, Moritz/Leitgeb, Christoph (Hg.), *Kommunikation, Gedächtnis, Raum. Kulturwissenschaften nach dem ‚Spatial Turn‘*, Bielefeld: transcript, 2009, S. 13-27, hier: S. 15f.)

¹⁹⁷ Brodsky, Claudia, *In the Place of Language. Literature and the Architecture of the Referent*, New York: Fordham Univ. Press, 2009, S. xiv.

¹⁹⁸ Brodsky, *In the Place of Language*, S. xiv [Kursiv i.O.].

eine entscheidende, aber überraschende Rolle, weil die Texte solche Möglichkeiten literarischer Erinnerungsstiftung im Hinblick auf den Holocaust unterlaufen.

1.2. Orte und das Erinnern an den Holocaust

Die ausgeführten Überlegungen zur Bedeutung von Orten für das Erinnern an Geschichte spielen für das Erinnern an den Holocaust eine wichtige Rolle. Um diese zu erfassen, ist noch einmal die im Teil A der vorliegenden Arbeit dargestellte Problematik der Erinnerung an den Holocaust in den Blick zu nehmen und zu präzisieren. Die folgenden Ausführungen erläutern, dass und weshalb eine Erinnerung an den Holocaust einerseits in besonderem Maße auf Orte angewiesen zu sein scheint, dass aber andererseits im Hinblick auf dieses Ereignis ein durch Orte gestiftetes Erinnern problematisch, wenn nicht sogar unmöglich erscheint.

Das „System des Vergessens“ (Arendt), die Anonymität und Sinnlosigkeit der Vernichtung, das Verhindern von Zeugenschaft, die Vernichtung von Beweisen und des kommunikativen Gedächtnisses (Assmann): All diese von der Forschung herausgearbeiteten Kennzeichen des Holocaust laufen darauf hinaus, dass die Wahrnehmung des Holocaust mit der Wahrnehmung solcher historischer Ereignisse vergleichbar wird, die sehr lange vergangen sind oder sogar einer archaischen Zeit angehören. Sie wirken abstrakt und unwirklich, und zwar gerade deshalb, weil eine so große Zeitspanne sie von der Gegenwart trennt. Es besteht kein im alltäglichen Leben aufscheinendes Gedächtnis mehr: Es gibt keine Individuen, die das Geschehen aus eigener Anschauung bezeugen und konkretisieren. Die am Ereignis beteiligten Menschen besitzen für die menschliche Wahrnehmung nicht ohne weiteres eine Individualität, sie geraten in eine Anonymität und Abstraktheit. Vor diesem Hintergrund erhalten Orte im Kontext längst vergangener Ereignisse eine zentrale Bedeutung.¹⁹⁹ Das Aufsuchen von Orten wirkt nach alltäglicher und traditioneller Vorstellung dergestalt, dass es gerade die lange vergangene Geschichte trotz ihres Mangels an Konkretheit greifbar und als tatsächlich Gewesenes wahrnehmbar macht. Man kann hier an die romantische Idee eines imaginativen Wiederauflebens der Vergangenheit am Ort genauso denken wie an die humanistische Vor-

¹⁹⁹ Pierre Nora formuliert sogar, dass man für das Erinnern immer erst dann Orte brauche, wenn es kein Gedächtnis mehr gebe. Im Kontext seiner (antimodernistisch anmutenden) Analyse zur Krise des Gedächtnisses in der Moderne erklärt er: „On ne parle tant de mémoire que parce qu’il n’y en a plus. [...] Il y a des lieux de mémoire parce qu’il n’y a plus de milieux de mémoire.“ (Nora, Pierre, „Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux“, in: ders. (Hg.), *Les Lieux de Mémoire*, 3 Bde., Paris: Gallimard, 1984-1992, Bd. 1: *La République* (1984), S. XV-XLII, hier: S. XVII) Nora beschreibt einen tiefgreifenden Bruch in der Gedächtniskultur, den er am Übergang von der bäuerlichen Gesellschaft zur Moderne verortet. Während die vormodernen *milieux de mémoire* in Kontinuität zur Vergangenheit stünden und daher ‚von selbst‘ verstanden würden, bedürften die in der Moderne geschaffenen *lieux de mémoire* einer sprachlichen Erklärung, um – nachträglich und im Bewusstsein des entstandenen Bruches – wieder Kontinuität zu stiften.

stellung, dass der Besuch der Stätten der Antike die verlorene und in Diskontinuität zur Gegenwart stehende historische Zeit der Antike über die dunkle Zeit des Mittelalters hinweg wieder vorstellbar werden lasse.

Wie längst vergangene Ereignisse ist der Holocaust kaum konkret vorstellbar und seine Opfer stehen in der Gefahr, nicht als Individuen, sondern als abstrakte Menschenmenge wahrgenommen zu werden. Parallel dazu ist die Wahrnehmung des Holocaust als tatsächlich gewesenes Ereignis beeinträchtigt. Allerdings ist es keineswegs die Zeitspanne, die die Gegenwart von der zu erinnernden Vergangenheit trennt, sondern es sind die Tatsache und die Umstände der absoluten Vernichtung, die das Fehlen von Konkretisierung und Glaubhaftigkeit bedingen; dies wird anhand des *Romanzo di Ferrara* später genauer nachzuzeichnen sein. Anonymisierung und Ent-individualisierung der Opfer sowie die Unglaublichkeit des Geschehenen bewirken ein Problem bei der Wahrnehmung des Ereignisses als historisch tatsächlich Gewesenes. Die undenkbbare Absage an das Wesen des Menschen ist nur schwer als ein der eigenen geschichtlichen Lebenswelt eng verbundenes, nur wenige Jahrzehnte entferntes Ereignis wahrnehmbar. Der Holocaust und seine Opfer rücken für die Wahrnehmung in eine zeitliche Ferne, die in Wirklichkeit gar nicht besteht.²⁰⁰ Sie gelangen für die menschliche Wahrnehmung in die Nähe eines Zwischenraums von Realität und Fiktion, der vorsichtig mit dem Begriff des Mythos, wie ihn Hans Blumenberg²⁰¹ verwendet, umschrieben werden kann. Das im Holocaust Geschehene wirkt zunächst einmal unglaubwürdig: Immer wieder berichten die Überlebenden, dass ihren Zeugnissen zunächst nicht ohne weiteres Glauben geschenkt wurde und ihnen im Nachhinein sogar selbst das Erlebte auf seltsame Weise fraglich erschien.²⁰² Der Beweis, dass es den Holocaust gegeben hat, ist durch die geschichtswissenschaftliche Forschung unwiderlegbar erbracht und das Geschehen durch ein Nebeneinander von Überlebendenberichten sowie Film- und Dokumentationsmaterial in einer kaum zu überbietenden Weise in den Stand eines tatsächlich Gewesenen überantwortet worden. Gleichzeitig aber verbleibt ein Rest von Unglaublichkeit, denn der katastrophale Charakter dieses Ereignisses besteht – trotz Dokumentation und Beweis – in einer absoluten Weise. Die Unfassbarkeit des dokumentarisch Bewiesenen ist so groß, dass es schwierig bleibt, sich das

²⁰⁰ Zu denken ist im vorliegenden Kontext daran, dass der *Romanzo di Ferrara* in den ersten Fassungen seiner Texte zum Teil schon in den 1940er und 1950er Jahren vorlag – als also der Holocaust ‚gerade erst‘ geschehen war.

²⁰¹ Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ²1981. Den Hinweis auf die Bedeutung des Mythos in diesem Zusammenhang verdanke ich Claudia Brodsky (Princeton). Für wichtige Anregungen danke ich hier zudem Johannes Stobbe (Berlin).

²⁰² Thomas Taterka beschäftigt sich unter Rückgriff auf die Aussagen Überlebender und auf philosophische Analysen damit, dass die ehemaligen KZ-Häftlinge Schwierigkeiten haben, das eigene Erleben des Lagers im Nachhinein als wirklich zu begreifen. (vgl. Taterka, *Dante Deutsch*, S. 91ff.)

Geschehene als wahr vorzustellen, geschweige denn: konkret die Vernichtung des Menschen als Mensch zu denken. Ins Mythische aber gleitet nicht allein das Ereignis selbst ab, sondern auch diejenigen, die es vernichten sollte. Es ergibt sich hier ein seltsames Nebeneinander von einem Verschwinden ohne Spuren – durch die geschehene Vernichtung jedes Andenkens – und einem Einbrennen derselben Gruppe als abstraktes Kollektiv in das kollektive Gedächtnis der Nachkriegszeit: Auf der einen Seite sind die spurlos verschwundenen anonymisierten Opfer nur schwer als einst wirklich lebende Menschen und in ihrer Individualität wahrzunehmen; auf der anderen Seite aber ist die Tatsache, dass es eine anonyme Gruppe von sechs Millionen Menschen gab, die ermordet wurden, wie kaum ein anderes Ereignis der jüngeren Geschichte in das kollektive Gedächtnis eingebrannt. Vor diesem Hintergrund gewinnt das Bedürfnis nach einer Konkretisierung und einer Beglaubigung des Holocaust durch Orte eine herausragende Relevanz. Im Vergleich mit lang vergangenen historischen beziehungsweise in archaischen Zeiten stattgefundenen Ereignissen ist im Hinblick auf den Holocaust das Bedürfnis nach einer Konkretisierung mit Hilfe der Topographie höher. Der Holocaust wirkt abstrakter, weil seine Opfer in nicht zu ermessender Weise anonym als die vor sehr langer Zeit Verstorbenen sind. Die Problematik verschärft sich zusätzlich angesichts der Tatsache, dass zum Teil materielle Orte fehlen, die Erinnerung ermöglichen könnten. Zum Teil sind die Orte der Vernichtung zerstört und es gibt sie damit nicht mehr als solche.²⁰³ Darüber hinaus gibt es kaum noch die Orte, an denen Juden lebten: Dabei geht es weniger um eine materielle Zerstörung, als vielmehr um ein Fehlen solcher Orte im Bewusstsein der Menschen; die Erinnerung daran, dass sie einst Lebensorte von Juden waren, wurde gelöscht.²⁰⁴ Zugleich fehlen Friedhöfe und Gräber für die Opfer des Holocaust, es gibt keinen

²⁰³ Claudia Brodsky analysiert den in Claude Lanzmans *Shoah* gefilmten Besuch des Ortes, an dem das Vernichtungslagers Sobibór einst stand. Sie arbeitet präzise die Problematik der fehlenden architektonischen Orte der Vernichtung im Hinblick auf die Erinnerung an den Holocaust heraus, um zu zeigen, welche Möglichkeiten die Kunst besitzt, diese Problematik zu zeigen. (vgl. Brodsky, *In the Place of Language*, S. 3-8) Für die materiell-architektonisch bestehenden Orte der Vernichtung wie Auschwitz ist an Ruth Klügers Begriff der „Zeitschaft“ zu denken, der die Erinnerung durch den Besuch der Vernichtungslager problematisiert. (vgl. hier die Ausführungen bei Schubert, *Notwendige Umwege*, S. 133) Auch das Eingangskapitel in Sempruns *L'écriture ou la vie* verweist auf die Schwierigkeit einer durch die konkreten Orte der Vernichtung gestifteten Erinnerung an den Holocaust. (vgl. Semprun, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris: Gallimard, 1994) Zusätzlich zu diesen Überlegungen ist daran zu denken, dass die Vernichtungslager (und diese Orte wurden, wie man weiß, bewusst so gewählt) in relativ großer räumlicher Entfernung von Deutschland liegen und aus diesem Grund nur bedingt zur Erinnerung an den Holocaust dienen: Sie sind räumlich aus dem Alltag herausgeschnitten und spielen keine unmittelbare Rolle für das Leben der deutschen Staatsbürger heute.

²⁰⁴ Die Aktion STOLPERSTEINE des Künstlers Gunter Demnig versucht genau diesem Problem entgegenzutreten, indem sie die Namen der vergessenen Opfer wieder topographisch mit deren ehemaligen Wohnhäusern verbindet. (vgl. hierzu <http://www.stolpersteine.com>; 17.4.2011) Zu denken ist in diesem Zusammenhang ebenso an die Gedenkstätte für den Holocaust in Jerusalem, Yad Vashem. Deren Erbauer beziehen sich ausdrücklich auf Jesaja 56, 5 („[...] denen will ich in meinem Hause und in meinen Mauern ein Denkmal und einen Namen geben; [...] Einen ewigen Namen will ich ihnen geben, der nicht vergehen soll.“ Die Bibelstelle ist zitiert nach: *Die Bibel*. Nach der Übersetzung Martin Luthers, hgg. von der Evangelischen Kirche

Ort für ihr Totengedächtnis. Für die Gräber derjenigen Juden, die vor dem Holocaust be-
graben wurden, steht Erinnerung am Ort deswegen in Frage, weil die Erinnerungspraxis des
Grabbesuchs nicht aufrechterhalten werden kann, wenn es keine Nachkommen mehr gibt.

Nimmt man den oben vorgenommenen Vergleich des Holocaust mit lange ver-
gangenen, gar einer archaischen Zeit zugehörigen geschichtlichen Ereignissen erneut auf, so
wird nochmals deutlich: Der Grad der Abstraktion und der Unwirklichkeit des Holocaust ist
im Vergleich zu jenen lange vergangenen Ereignissen höher, und zwar auch deswegen, weil
jene in höherem Maße durch Orte erinnerbar zu sein scheinen als der Holocaust: Selbst aus
der Steinzeit existieren zum Beispiel Gräber, wodurch diese archaische Zeit ein gewisses Maß
an Konkretisierung und Glaubhaftigkeit gewinnt. Weil der Holocaust sogar abstrakter –
,mythischer‘ – als lange vergangene geschichtliche Ereignisse ist, ist man für das Erinnern be-
sonders auf Orte angewiesen; weil aber Orte zum Teil fehlen, potenziert sich das bestehende
Problem der Erinnerung weiter. Dabei spiegelt das Fehlen von Orten die Problematik der Er-
innerung, denn es ist Ausdruck des „Systems des Vergessens“ (Arendt).

Es zeigt sich, dass der *Romanzo di Ferrara* sich auf die hier skizzierten Bedeutungen
von Orten für das Erinnern an den Holocaust bezieht beziehungsweise sie erst aufzeigt. Wie
die folgenden Interpretationen darstellen, verbindet der Text seine Geschichten, die im Hori-
zont des Ereignisses stehen, eng mit als real vorgestellten, namentlich benannten Orten. Es
entsteht hier der Eindruck, als sei dieses Verfahren eine Konkretisierung der Opfer mit Hilfe
fiktiver Beispielgeschichten, die (erst) an realen Orten vorstellbar und plastisch werden.
Gleichzeitig wird dieser Eindruck unterlaufen. In diesem Zusammenhang wird eine andere
Dimension des Erinnerns an den Holocaust mit Hilfe von Orten wichtig, die ein Rückgriff auf
den Begriff des Mythos verdeutlichen kann. Odo Marquard führt unter Bezug auf Blumenberg
Folgendes aus: „[...] jeder Mythos ist ein Distanzierungsverfahren [...] jeder Mythos ist ein
Sieg über die angstvolle, sprachlose Verstrickung in die Zwänge überwältigender Wirklich-
keit.“²⁰⁵ Blumenberg selbst sieht die „Mythologie in der Funktion einer Depotenzierung
dessen, was ängstet, als *Reaktion auf den schrecklichsten und quälendsten Gedanken* [...]“²⁰⁶
Er spricht darüber, dass der Mythos damit arbeite, dem Gefürchteten und Unheimlichen
Namen zu verleihen: „Alles Weltvertrauen fängt mit den Namen an, zu denen sich Ge-

in Deutschland und dem Bund der Evangelischen Kirche in der DDR, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1985.) und daher wird Yad Vashem auf Deutsch als „Denkmal und Name“ wiedergegeben. (vgl. zu dieser Interpretation Engelhardt, Isabelle, *A Topography of Memory. Representations of the Holocaust at Dachau and Buchenwald in comparison with Auschwitz, Yad Vashem and Washington, DC*, Brüssel u.a.: Lang, 2002, S. 173)

²⁰⁵ Marquard, Odo, in: „Erste Diskussion: Mythos und Dogma“, in: Fuhrmann, Manfred (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München: Fink, 1971, S. 527-548, hier: S. 528.

²⁰⁶ Blumenberg, Hans, „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, in: Fuhrmann, *Terror und Spiel*, S. 11-66, hier: S. 50 [Kursiv i.O.].

schichten erzählen lassen. [...] Der Schrecken, der zur Sprache gefunden hat, ist schon ausgestanden.²⁰⁷ Um der Überwältigung durch die Wirklichkeit des Holocaust zu begegnen, rückt die Wahrnehmung das Überwältigende in die Ferne, die auch als eine zeitliche Dimension gedacht werden kann. Man konkretisiert durch Namen und erzählt dann eine andere – nämlich nicht mehr zum Schrecken, sondern zum Namen passende – Geschichte. Mit Blick auf das Erinnern an den Holocaust überführen Orte und das an ihnen stattfindende Erinnern das überwältigende Entsetzen in ein Vertrautes, das Undenkbare in ein Benennbares, sie geben dem Unbegreiflichen und Anonymen ‚Namen‘.²⁰⁸ Vor diesem Hintergrund aber birgt die auf Orte gestützte Erinnerung nicht nur die Möglichkeit zum Erinnern, sondern auch die Gefahr, den Holocaust zu ‚depotenzieren‘, indem sie gerade das Unausdenkliche in den Bereich des Vertrauten hineinzuholen versucht. Der Versuch, das Ereignis und seine Opfer durch Erinnerungsorte zu konkretisieren, abstrahiert in dieser Lesart vom Ereignis.

Die Erinnerung an den Holocaust scheint also auf der einen Seite in einer gesteigerten Weise auf Orte angewiesen zu sein, auf der anderen Seite ist das Konzept des Erinnerungsortes im Kontext des Holocaust zu hinterfragen. Der *Romanzo di Ferrara* greift auf diese Doppeldeutigkeit einer topographisch verankerten Erinnerung an den Holocaust zurück: Einerseits befriedigt er das Bedürfnis nach Konkretisierung, und der ‚Name‘ Ferrara scheint als Möglichkeit auf, die Individualität der Opfer wiederherzustellen; andererseits aber macht er auf unterschiedliche Weise deutlich, dass diese Möglichkeit zur Erinnerung ein tragisches Moment besitzt, dessen man sich bewusst sein sollte: Mit dem Holocaust wurden die Opfer in einer ‚unsagbaren‘ Weise anonymisiert und insofern ist er von anderen geschichtlichen Ereignissen zu unterscheiden, deren Opfer ebenfalls anonym erscheinen. Der *Romanzo di Ferrara* zeigt darüber hinaus auf eindrückliche Weise, dass die erhoffte Konkretisierung des Holocaust mit Hilfe einer literarischen²⁰⁹ Verknüpfung von Orten mit seiner Geschichte eine Illusion bleibt: Dieses Verfahren kann nicht nachträglich heilen, kann nicht wieder in die Kontinuität einschreiben, was von ihr getrennt worden ist, und es wird insofern selbst immer auch zu einem Akt der ‚Mythisierung‘ des Ereignisses. Der *Romanzo di Ferrara* gewinnt seine Erinnerungsfunktion aus dieser Polyvalenz, die er der Topographie und der Idee des Erinnerungsortes zuweist, denn sie ist geeignet, auf die Schwierigkeit zu verweisen, der sich jedes Erinnern an den Holocaust ausgesetzt sieht.

²⁰⁷ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 41.

²⁰⁸ Im Hinblick auf den Holocaust sieht man diese Problematik unter anderem in der Schwierigkeit, einen ‚Namen‘ für die Ermordung der Juden zu finden: Die zu Chiffren werdenden metonymischen Bezeichnungen wie ‚Auschwitz‘ stehen in der Gefahr, zu einer Abstraktion und ‚Mythisierung‘ des Holocaust zu werden, scheinen aber zugleich eine der wenigen Möglichkeiten zu sein, das Geschehene zu benennen.

²⁰⁹ Die Tatsache, dass es hier um eine literarische Erschaffung von Orten geht, wird unten in den Blick genommen.

1.3. Das literarische Erschaffen von Erinnerungsorten

Der *Romanzo di Ferrara* verbindet die Handlung seiner Texte, die als wahrscheinliche Beispielgeschichten des Holocaust lesbar sind und insofern metonymisch auf die Vernichtung verweisen, jeweils mit Orten, die vorgeblich eine getreue sprachliche Darstellung der topographischen Wirklichkeit sind. In diesem Rahmen entsteht der Eindruck, nach der Lektüre könne dem Leser ein Erinnern an den Holocaust dadurch möglich sein, dass er die beschriebenen Orte in der Realität aufsucht und sich dort – stellvertretend für die realen Geschichten – die erzählten Geschichten erinnernd gegenwärtig macht. Es lässt sich daher die Frage stellen, ob Bassani an den Holocaust erinnern möchte, indem er durch sein literarisches Erzählen ‚historische‘ Orte erschafft und damit eine Konkretisierung der Opfer erreicht. Der Begriff des ‚Erschaffens‘²¹⁰ zielt in diesem Zusammenhang darauf ab, dass der *Romanzo di Ferrara* nach einer solchen Interpretation im Bewusstsein seiner Leser reale Orte nachträglich und über den Umweg der Fiktion mit dem Holocaust semantisch verknüpft. Das bedeutet: ohne, dass die Orte zuvor im Bewusstsein der Leser mit dem Holocaust verknüpft gewesen wären, verweisen sie nach der Lektüre für den Leser auf das historische Ereignis. Insofern stiftet der *Romanzo di Ferrara* ein kollektives Bewusstsein hinsichtlich der Orte und manipuliert das kollektive Gedächtnis nachträglich.

²¹⁰ Die Möglichkeit einer Erschaffung von Orten durch die Literatur wurde in der Literaturwissenschaft besonders im Kontext des *spatial turn* in den Blick genommen. (Der Terminus *spatial turn* geht auf den Geographen und Architekturtheoretiker Edward Soja zurück. (vgl. Soja, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London u.a.: Verso, 1989; ders., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge (Mass.) u.a.: Blackwell, 1996; ders., „Thirdspace. Toward a New Consciousness of Space and Spatiality“, in: Ika, Karin/Wagner, Gerhard (Hg.), *Communicating in the Thirdspace*, London: Routledge, 2008, S. 49-61)) Zum *spatial turn* vgl. Günzel, Stephan (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Mitarb. Franziska Kümmerling, Stuttgart u.a.: Metzler, 2010, S. 90ff.

Indes setzte sich die literaturwissenschaftliche Forschung lange vor dem *spatial turn* bereits eingehend mit der literarischen Darstellung von Orten und ihrer Bedeutung auseinander. Zu denken ist hier an den Begriff des „Chronotopos“, mit dem Bachtin Raum-Zeit-Beziehungen im Roman untersucht (vgl. Bachtin, Michail M., *Chronotopos*, Übers. Michael Dewey, Nachw. Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008), oder an Jurij Lotmans Untersuchungen zur Semantisierung von Raum in literarischen Texten (vgl. Lotman, Jurij, „Das Problem des künstlerischen Raumes“, in: ders., *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink, 1993, S. 311-329). Die Tatsache, dass die Gedanken des *spatial turn* insgesamt im eigentlichen Sinne nicht neu sind, sondern im theoretischen Diskurs (z.B. bei Foucault und Lefebvre) bereits zuvor untersucht wurden, erwähnen verschiedene Autoren. Zur Diskussion, ob und wenn ja: welche Neuerung der *spatial turn* bringt, vgl. Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006, S. 284ff. u. zusätzl. S. 26.

Im Hinblick auf die literaturwissenschaftliche Forschung zur literarischen Erinnerung insbesondere der 1990er Jahre kann man von einer starken Beeinflussung durch den *spatial turn* sprechen: Verschiedene Autoren weisen literarische Texte deswegen als Gedächtnis stiftend aus, weil sie als Räume zu denken seien, in denen Gedächtnisbilder deponiert wurden. Solche Theorien zur literarischen Erinnerung, die in Anlehnung an die antike Mnemotechnik erarbeitet wurden, finden sich bei Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*; dies./Haverkamp, Anselm, „Text als Mnemotechnik – Panorama einer Diskussion“, in: dies./ders. (Hg.), *Gedächtniskunst*, S. 9-22; Antoine, Jean-Philippe, „Ars memoriae – Rhetorik der Figuren, Rücksicht auf Darstellbarkeit und die Grenzen des Textes“, in: Haverkamp/Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst*, S. 53-73. Sie stehen insofern im Zeichen des *spatial turn* als sie Räume von „Forschungsgegenständen zu Analyse kategorien“ (Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, S. 26) werden lassen.

Entscheidende Voraussetzungen für ein durch literarisch erzählte Orte gestiftetes Erinnern an den Holocaust sind, dass der Text die Orte als real vorhandene vorstellt, dass die erzählte Handlung als wahrscheinliche und glaubwürdige Geschichte auf den Holocaust verweist und dass Ort und Geschichte eng miteinander verwoben werden. Für das Erinnern reicht es grundsätzlich bereits aus, wenn die Existenz des betreffenden Ortes glaubwürdig wirkt und als gesicherte Tatsache wahrgenommen wird; ein tatsächlicher Ortsbesuch ist also keine unhintergehbare Voraussetzung für das Erinnern. Dies lässt sich aus Halbwachs' Analysen zur Bedeutung von Orten für das Erinnern ableiten. Er schreibt:

[...] il serait bien difficile d'évoquer l'événement si l'on ne songeait pas au lieu, qu'on connaît non pas en général parce qu'on l'a vu, mais parce qu'on sait qu'il existe, qu'on pourrait le voir, et qu'en tout cas son existence vous est garantie par des témoins.²¹¹

Liest man die Gedanken Halbwachs' im Hinblick auf die literarische Erschaffung von Erinnerungsorten, so kann auch der literarisch erzählte Ort Erinnerung ermöglichen; nämlich dann, wenn – wie im *Romanzo di Ferrara* – ein glaubwürdiger Erzähler die Existenz des Ortes gleich einem Zeugen verbürgt: Der Erzähler gibt sich hier zumeist als Autor des Textes und Zeuge historischer Wirklichkeit aus.²¹²

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit verschiedenen Ausprägungen des Konzeptes vom Erinnerungsort, die der *Romanzo di Ferrara* im Hinblick auf ein Erinnern an den Holocaust aufruft. Der Abschnitt B I.2. („Orte der Lebenden“) untersucht Orte im *Romanzo di Ferrara*, deren Bedeutung für das Erinnern sich jeweils aus ihrer Eigenschaft ergibt, dass an ihnen (fiktive) Lebenswirklichkeit stattgefunden hat. Es geht hier vor allen Dingen um ein Konzept, das im Folgenden mit dem Begriff des ‚historischen‘ Ortes bezeichnet werden soll.²¹³ Abschnitt B I.3. („Orte, zum Erinnern gemacht“) betrachtet eine erzählte Gedenktafel

²¹¹ Halbwachs, *La mémoire collective*, S. 230. Anzumerken ist, dass Halbwachs hier im Kontext des religiösen Gedächtnisses spricht.

²¹² Diese Zusammenhänge ergeben sich, weil die Erzähler der Texte des *Romanzo di Ferrara* – zumal die Ich-Erzähler (z.B. im *Giardino die Finzi-Contini* oder in *Una Lapide in via Mazzini*) – zumeist den Prozess des Schreibens und Erzählens thematisieren (vgl. hier die Nachweise in den folgenden Textanalysen), und weil die Texte historische Daten und Ereignisse konkret benennen. Über dem gesamten *Romanzo di Ferrara* steht die Fiktion autobiographischen Schreibens.

²¹³ Die einfachen Anführungszeichen des hier verwendeten Begriffs „historischer Ort“ sollen der Tatsache Rechnung tragen, dass es darum geht, dass Ort und Vergangenheit im Bewusstsein verbunden sind und dass keine tatsächlich ‚natürliche‘ Verbindung zwischen beiden besteht. Bezieht man die oben angesprochenen Konzepte des *spatial turn* auf die skizzierte Vorstellung vom ‚historischen‘ Ort, so geht es darum zu betonen, dass Orte nicht als *a priori* vorhandene Phänomene zu denken sind, die gleich einem Behälter mit dem Inhalt Geschichte gefüllt werden. Diesem Konzept zufolge entstehen ‚Orte‘ überhaupt erst durch soziale Prozesse: Die Gesellschaft erschafft diese Orte, indem sie sie zum Beispiel als Stätten geschichtlicher Ereignisse denkt. Wie die folgenden Abschnitte des Kapitels zeigen, erhält diese Vorstellung im Hinblick auf die Interpretation des

im *Romanzo di Ferrara*, die als ein für das Erinnern an den Holocaust eingerichteter Erinnerungsort vorgestellt und in dieser Eigenschaft im Text kritisch beurteilt wird. Abschnitt B I.4. („Orte der Toten“) betrachtet solche Orte, die zur Totenmemoria eingerichtet wurden: Friedhöfe und Gräber.²¹⁴ Die Untersuchungen gehen jeweils auf die besonderen Merkmale der von ihnen analysierten Kategorie von Orten ein. Der Abschnitt B I.2. stellt der Interpretation allgemeine Einführungen zum Konzept des ‚historischen‘ Ortes voran, die auch für den Abschnitt B I.4. relevant sind. Den Interpretationen des Abschnittes B I.4. sind Überlegungen vorangestellt, die die Komplexität des Grabes als kulturelles Phänomen in den Blick nehmen.

2. Orte der Lebenden: Häuser, Gärten, Straßen

2.1. Die erzählte Stadt und das literarische Erinnern im *Romanzo di Ferrara*

Die im Folgenden untersuchten Orte sind die Lebensorte von jüdischen Figuren oder von Figuren, die mit Juden bekannt sind. Es geht sowohl um Wohnhäuser und Gärten als auch um den öffentlichen Raum der Stadt. Der *Romanzo di Ferrara* präsentiert die erzählten Orte als Abbildung von Wirklichkeit in einem engeren Sinne: Es geht nicht nur um eine Illusion der möglichen und wahrscheinlichen Wirklichkeit der erzählten Orte, sondern die Orte wirken wie eine getreue Abbildung tatsächlicher Topographie. Dies gelingt dadurch, dass die erzählte Stadt Ferrara, ihre Straßen und Plätze eine namentliche Entsprechung in der Wirklichkeit besitzen;²¹⁵ zugleich baut der *Romanzo di Ferrara* durch deiktische, vermeintlich absolut gültige Verweise das erzählte Ferrara als ein in sich stimmiges topographisches Universum auf, in dem die aufgerufenen Orte überzeugend und nachvollziehbar miteinander in Beziehung stehen. Sämtliche Texte des *Romanzo di Ferrara* beziehen sich immer wieder auf dieselben Orte und belassen diese in der einmal vorgenommenen Anordnung. Die durch ein solches Verfahren erreichte Illusion, Wirklichkeit getreu abzubilden, potenziert der Text, indem er die Orte in einer beeindruckenden Ausführlichkeit und Eindringlichkeit beschreibt und so eine

Romanzo di Ferrara besondere Bedeutung, weil dieser Theorie folgend auch die Literatur das Vermögen besitzen kann, Orte – genauer: Erinnerungsorte – zu ‚erschaffen‘.

²¹⁴ Es zeigt sich, dass der *Romanzo di Ferrara* Gräber und Friedhöfe in doppelter Weise konnotiert: Er erzählt zum einen über Gräber als paradigmatische Orte des Totengedächtnisses und ruft zum anderen Gräber als ‚historische‘ Orte auf. In der vorliegenden Einleitung werden allgemeine Aspekte der Vorstellung von der lokalen Gebundenheit der Erinnerung erörtert, die sich auf das Konzept des ‚historischen‘ Ortes beziehen. Besondere Aspekte des Grabes als komplexen Ort erläutert die Einleitung zu Abschnitt B I.4.

²¹⁵ Einzelne Orte wie das Anwesen der Finzi-Contini besitzen keine namentliche Entsprechung in der Wirklichkeit. Solche Orte werden aber, wie gezeigt werden kann, so eindringlich in der topographischen Wirklichkeit verortet und so detailliert geschildert, dass auch sie zunächst ‚real‘ erscheinen.

bildhafte Vorstellung vom Erzählten vermittelt. Es lässt sich in diesem Zusammenhang von einem *effet de réel*²¹⁶ sprechen.

Die Berühmtheit und kulturelle Bedeutsamkeit der Stadt Ferrara spielen eine zentrale Rolle für die folgenden Untersuchungen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Ferrareser Herkunft des Autors Bassani die Wahl auf den Handlungsort fallen ließ.²¹⁷ Die zentrale Bedeutung, die der Stadt im Text zukommt, ist jedoch diejenige eines Knotenpunktes der abendländischen Kultur und in besonderer Weise der Literatur seit der Renaissance, die der *Romanzo di Ferrara* immer wieder eindringlich ins Gedächtnis ruft. Ferrara steht für Tasso und für Ariost, für die sie fördernden Este, schließlich für Carducci und D'Annunzio und damit letztlich für einen literarischen Traditionsgedanken. Die Stadt ist zugleich der Inbegriff einer im Gegensatz zum Mittelalter modernen Stadt (Jacob Burckhardt)²¹⁸, deren adelige Herrscher, die Este, Literatur und Kultur fördern und ihren Einwohnern – auch den jüdischen – den Status von Bürgern zuerkennen.²¹⁹ Die These der vorliegenden Arbeit lautet vor diesem Hintergrund, dass Ferrara nicht ein zufällig oder vor allem aufgrund biographischer Fakten gewählter und damit mit jeder anderen italienischen Kleinstadt austauschbarer Handlungsort ist: Der Name ‚Ferrara‘ evoziert im Text eine kulturelle Blütezeit. Stets ist das kulturell-literarische Bild der Stadt und damit auch die Vorstellung einer Kontinuität und einer starken abendländischen Tradition mitgemeint. Falls der Leser ein bestimmtes, kulturell beziehungsweise literarisch tradiertes Vorwissen über die reale Stadt mitbringt, das der *Romanzo di Ferrara* dem Leser aktiv explizit macht, produziert der Text mit seinen erzählten Orten einen Wiedererkennungseffekt. Der kulturell bestimmte Horizont, auf den die Stadt Ferrara verweist, nimmt eine herausragende Rolle bei der Bedeutungskonstitution ein: Der *Romanzo di Ferrara* stellt die kulturelle Semantik der Stadt in seinen Mittelpunkt. Die literarische Erinnerung funktioniert über ein Spiel mit diesen Bedeutungszusammenhängen und der

²¹⁶ Vgl. zum Konzept Barthes, Roland, „L'Effet de réel“, in: *Communications* 11 (1968), S. 84-89. Ben Hutchinson hat aufgearbeitet, dass sich W.G. Sebald für den von Bassani produzierten „effet de réel“ interessierte. (vgl. Hutchinson, Ben, *W.G. Sebald. Die dialektische Imagination*, Berlin: De Gruyter, 2009, S. 58ff.)

²¹⁷ Viele Autoren betonen stark die Bedeutung der Biographie Bassanis für die Wahl des Handlungsortes, vgl. z.B. Hughes, *Prisoners of Hope*, S. 121ff.

²¹⁸ Vgl. Burckhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Vorw. Hubert Locher, Stuttgart: Kröner, 122009, S. 39f.

²¹⁹ Einen ausführlichen Überblick über die kulturelle Geschichte Ferraras geben auf Grundlage wissenschaftlicher Forschungsarbeiten bei ihren Interpretationen des *Romanzo di Ferrara* z.B. Radcliff-Umstead, *The Exile into Eternity*, S. 13-23; Hughes, *Prisoners of Hope*, S. 114ff. (Auch wenn Hughes die Biographie Bassanis in den Mittelpunkt seiner Interpretation stellt, übersieht er doch keineswegs die historische und kulturelle Bedeutung der Stadt für den Text.) Die Geschichte der Juden in Ferrara seit dem frühen 14. Jahrhundert und der ausgeprägte Faschismus in dieser Stadt beschäftigen Risa, *The document within the walls*, S. 19-22.

Text nutzt die Bekanntheit der Stadt und ihre kulturelle Bedeutung dazu, eine eigene Bedeutung der Stadt zu generieren.

Diese Zusammenhänge zeigen in paradigmatischer Weise die folgenden beiden Interpretationen. Sie führen vor, in welcher Weise der *Romanzo di Ferrara* die Illusion erzeugt, die erzählten Orte des Werkes könnten durch ihre enge Verknüpfung mit den erzählten Geschichten als ‚historische‘ Orte des Holocaust gedacht werden. Die Interpretationen stellen jeweils verschiedene Authentifizierungsverfahren in ihren Mittelpunkt. Die Lektüre der Erzählung *Lida Mantovani* (B I.2.2.) konzentriert sich auf eine Illusion von Authentizität, die auf der Grundlage eines detaillierten und bildhaften Beschreibens entsteht, das mit einer nachvollziehbaren Anordnung der topographisch beschriebenen Punkte kombiniert wird. Die sich daran anschließende Interpretation des *Giardino dei Finzi-Contini* (B I.2.3.) arbeitet heraus, in welcher Weise der *Romanzo di Ferrara* auf die kulturelle Bedeutung der realen Stadt Ferrara – genauer auf deren literarische Tradition – zurückgreift, um das erzählte Ferrara als Abbildung der realen Stadt zu präsentieren. Beide Interpretationen zeigen auf unterschiedliche Weise, dass der *Romanzo di Ferrara* bei seiner Erzählung über Orte die jeweils erzeugte Illusion wirklichkeitsgetreuer Darstellung dazu nutzt, die Problematik topographisch verankerter Erinnerung im Kontext des Holocaust zu transportieren. Die Texte unterlaufen die selbst hergestellte Illusion und lassen die Vorstellung ins Leere laufen, nach der der *Romanzo di Ferrara* Erinnerungsorte stiftet. Sie legen sich nicht darauf fest, die Möglichkeit jeder durch das Aufsuchen von Orten hervorgerufenen Erinnerung an den Holocaust zu negieren, sondern sie eröffnen lediglich den Blick darauf, dass dies nicht wie im Hinblick auf andere historische Ereignisse funktioniert.

2.2. Straßen und Häuser: *Lida Mantovani*

Lida Mantovani ist der erste Text des *Romanzo di Ferrara* und bildet den Beginn des Erzählzyklus *Dentro le Mura*. Der Text führt in einer für den *Romanzo di Ferrara* paradigmatischen Weise die erzählte Geschichte eng an der realen Topographie Ferraras, ihren Straßen und Plätzen entlang. Durch ihren systematischen Ort im Gesamttext erhält *Lida Mantovani* große Bedeutung im Hinblick auf die hier untersuchte Darstellung von Topographie, denn der Text eröffnet den Blick auf das topographische Universum des *Romanzo di Ferrara*. Er eignet sich sehr gut, um zu zeigen, in welcher Weise die Illusion von einer getreuen Abbildung von Orten hervorgerufen und zugleich in Frage gestellt wird. Mit *Lida Mantovani* verdeutlicht der *Romanzo di Ferrara* gleich an seinem Beginn, dass die Topographiedarstellung doppeldeutig

ist: Sie ist einerseits als getreue Abbildung realer Orte lesbar und andererseits als Absage an genau diese Möglichkeit der Darstellung zu lesen.

Erzählt wird die Geschichte der christlichen Protagonistin Lida Mantovani, die eine Liebesbeziehung mit dem rätselhaften Juden David unterhält, der sie nach kurzer Zeit schwanger zurücklässt. Lida zieht nach der Geburt ihres Kindes zurück zu ihrer Mutter Maria, die mit Lidas Vater eine ganz parallel verlaufende Geschichte erlebt hat, und von der sie sich durch ihre Beziehung zu David zu emanzipieren versucht hatte. Später heiratet sie den wesentlich älteren Nachbarn Oreste Benetti, der zuvor jahrelang unter dem erfreuten Blick Marias als Verehrer Lidas im Hause Mantovani ein- und ausging. Die erzählte Zeit beginnt kurz vor dem Jahr 1928 (Lida wird 25 Jahre alt (LM, 20)) und endet im Jahr 1938 (Tod Orestes (LM, 51)). Zentraler Handlungsort ist eine als via Salinguerra bezeichnete Straße in Ferrara und das in dieser Straße verortete Wohnhaus der Mantovanis, das der Text metonymisch mit dem Straßennamen bezeichnet (LM, 9). Das zweite Kapitel der Erzählung führt im Zusammenhang mit Lidas Rückkehr an seinem Beginn die Straße erstmals namentlich ein („[Lida; D.G.] si risolse a tornare a casa, dalla madre. Fu dunque così che [...] Lida ricomparve in via Salinguerra [...]“ (LM, 9)). Die Handlung spielt fast ausnahmslos in der via Salinguerra²²⁰ und der Text benennt im Laufe der Erzählung diesen Straßennamen in auffälliger Dichte.

Der Text erhält seine Bedeutung im Hinblick auf ein Erinnern an den Holocaust vor allen Dingen durch das intertextuelle System des *Romanzo di Ferrara*.²²¹ Die erzählte Geschichte wird vor dem Hintergrund der Position des Textes als Beginn des *Romanzo di Ferrara*, durch ihre jüdischen Figuren und durch die explizite Nennung des Datums 1938 als Hinführung zum historischen Kontext lesbar. Dass die Handlung im Jahr 1938 endet – nach dem Tod Orestes im Jahr 1938 wird kein Datum mehr genannt, es findet keine Handlung mehr, sondern nur eine rückschauende Reflexion Lidas statt –, ist parallel zu anderen Texten des *Romanzo di Ferrara* als Produktion einer Leerstelle lesbar. In *Lida Mantovani* treibt der

²²⁰ Das kurze Eingangskapitel der Erzählung, in dem Lidas Aufenthalt im Krankenhaus geschildert wird, ist als Prolog der eigentlichen Geschichte zu sehen. Handlungen, die wie die Stadtbesuche Lidas mit David nicht in der via Salinguerra stattfinden, sind als Erinnerungen der Figur Lida ausgewiesen. Ihr Erinnerungsprozess findet jeweils wieder in der via Salinguerra statt.

²²¹ Insofern ist hier Pieri zu widersprechen, wenn er in seiner Analyse des vierteiligen Erzählzyklus *Dentro le Mura* den Text *Lida Mantovani* explizit nicht untersucht. Pieri schreibt: „Se pur è vero che con *Lida Mantovani* esordisce la messa in scena di Ferrara è altrettanto vero che nel racconto la discriminazione razziale, la guerra e il dopoguerra sono esclusi come messa in forma della scrittura post-bellica di Giorgio Bassani.“ (Pieri, *Memoria e Giustizia*, S. 15) Die Begründung Pieris ist insofern verwunderlich, als er einer der wenigen Autoren der Forschungsliteratur ist, die das Nicht-Erzählte bzw. Nicht-Gesagte („[il] ,non detto““ (S. 8)) des *Romanzo di Ferrara* explizit in den Blick nehmen und diesem in überzeugender Weise eine zentrale Bedeutung im Hinblick auf die Darstellung der historischen Zusammenhänge zuweisen.

Text das Leerstellenverfahren insofern auf die Spitze, als noch nicht einmal die Deportation erwähnt wird.

Die folgende Untersuchung von *Lida Mantovani* gliedert sich in zwei Abschnitte und zeigt, welche zentrale Bedeutung erzählte Orte für die Erinnerungspoetik des *Romanzo di Ferrara* besitzen. Zunächst wird dargelegt, mit Hilfe welcher Verfahren der Text die Illusion wirklichkeitsgetreuer Darstellung von Topographie erreicht und damit die Vorstellung schürt, es ergebe sich mit den erzählten Orten eine Möglichkeit zur Erinnerung. In ihrem zweiten Abschnitt stellt die Interpretation dar, dass der Text *Lida Mantovani* die eigens hergestellte Illusion wieder in Zweifel zieht, indem er die Darstellungsverfahren so übertreibt, dass sie ihr semantisches Gegenteil in den Sinnbildungsprozess einbringen. Abschließend kann gezeigt werden, dass der *Romanzo di Ferrara* bei seiner Darstellung von Orten immer die eigenen Möglichkeiten, als literarischer Text Erinnerung zu stiften, reflektiert und insofern eine poetologische Dimension aufscheinen lässt.

2.2.1. Die Illusion von der Abbildung topographischer Realität

Der Text erzeugt durch eine intensive Verknüpfung der Geschichte Lida Mantovanis mit dem als real vorgestellten Ort via Salinguerra den Eindruck, einen ‚historischen‘ Ort zu erschaffen, der mit Hilfe des indirekten Verweises auf den Holocaust an dieses Ereignis Erinnerung stiften kann. Es wird zunächst gezeigt, wie der Text in drei Schritten zum einen die Illusion herstellt, mit seiner Erzählung über die via Salinguerra eine getreue Beschreibung topographischer Wirklichkeit zu liefern, und zum anderen gleichzeitig die erzählte Straße mit der Geschichte so eng verknüpft, dass beide nach der Lektüre kaum noch voneinander trennbar scheinen. Nicht allein die Tatsache, dass die erzählte via Salinguerra eine namentliche Entsprechung in der wirklichen Stadt Ferrara besitzt, ist hier entscheidend. Vor allem die Art und Weise ihrer detaillierten und eindrücklichen Beschreibung sowie die Betonung der Aktualität dieser Beschreibung suggeriert, dass der Leser in seiner Gegenwart die Straße in der im Text geschilderten Weise vorfinden und aufsuchen könne.

Bei ihrer Einführung im zweiten Kapitel der Erzählung wird die via Salinguerra zunächst ausschließlich als Ort der fiktiven Handlung und Teil der Diegese definiert. Dementsprechend schildert der Erzähler sie im Tempus der erzählten Zeit und verbindet sie mit der Perspektive der Protagonistin. Bereits ihre erstmalige Nennung zeigt, dass der Text die Straße als Handlungsort und dabei über die handelnde Figur einführt: „[...] Lida ricomparve in via Salinguerra [...]“ (LM, 9) Das zweite Kapitel, in dem Lidas Rückkehr in das in der via Salinguerra liegende Haus der Mutter erzählt wird, führt dieses Verfahren fort. Alle Orts-

beschreibungen beziehungsweise alle mit Orten verbundenen Handlungen stehen genau wie die Geschichte im Tempus der Vergangenheit. („[...] *bisognava arrampicarsi* su per una scaletta che *tagliava* obliqua la parete di sinistra. La scaletta *conduceva* ad una porticina [...]“ (LM, 9 [Kursiv D.G.]) usw.) Zugleich liegt hier eine interne Fokalisierung²²² vor: Die Ortsbeschreibungen im zweiten Kapitel bleiben sämtlich der Wahrnehmungsperspektive Lidas verhaftet. Weil die Erzählung des Ortes ausschließlich aus dieser Perspektive erfolgt, kann man von Lida als einem Reflektor²²³ sprechen. Hier sind Verbalphrasen wie „*accedervi non risultava facile*“ (LM, 9) und „*bisognava arrampicarsi*“ (LM, 9) als Beispiele zu nennen. Lida ist die Origo (Bühler) der Beschreibung beziehungsweise des Zeigfeldes, und dementsprechend folgt die Deixis beim Weg durch das Haus und seine Stockwerke ihrer Wahrnehmungsperspektive. Beispiele für solche deiktischen Verweise sind: „Dio che malinconia! – si era detto Lida, indugiando un attimo, *di lassù*, a guardare *in basso* [...] [Lida; D.G.] aveva fatto adagio adagio *in discesa* i gradini della scala interna, si era diretto *verso la madre* [...]“ (LM, 10 [Kursiv D.G.]) Dass es sich hier um Wahrnehmungen der Protagonistin handelt, wird dadurch untermalt, dass der Erzähler ihre Gedanken am Abend ihrer Rückkehr wiedergibt („Dio che malinconia! – si era detto Lida [...] –; ma però che senso di pace e di protezione, anche...“ (LM, 10)). Die grammatikalisch falsche Doppelung „ma però“ untermalt hier die Authentizität der Figurenrede und soll die herabgesetzte Vermittlungstätigkeit des Erzählers bezeugen.

Das dritte Kapitel der Erzählung beginnt mit einer sich über drei lange Sätze erstreckenden Beschreibung der via Salinguerra, die zum einen das Erzähltempus und zum anderen die Perspektive der Erzählung wechselt. Diese Zusammenhänge lassen sich am ersten Satz des dritten Kapitels zeigen:

Piuttosto irregolare nell'andamento e col ciottolato mezzo ricoperto d'erba, via Salinguerra è una stradetta secondaria che comincia da un vasto piazzale sbilenco, frutto di una antica demolizione, e termina ai piedi dei bastioni comunali in relativa prossimità di Porta San Giorgio. (LM, 14)

Der Erzähler beschreibt mit diesem Satz die Straße aus einer der Geschichte übergeordneten Perspektive und macht sich damit im Gegensatz zum zweiten Kapitel unabhängig von der Wahrnehmungsperspektive der Figur Lida. Die interne Fokalisierung wird entsprechend durch eine Nullfokalisierung abgelöst. Der Erzähler schildert hier allgemeine Aspekte der Straße wie ihr Aussehen und ihren Verlauf, wohingegen er im zweiten Kapitel nur ihre aus

²²² Vgl. Genette, Gérard, „Discours du récit. Essai de méthode“, in: ders., *Figures*, 5 Bde., Bd. III., Paris: Seuil, 1972, S. 65-273.

²²³ Vgl. Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, ⁴1989.

der Perspektive der Figur Lida sichtbaren Aspekte in den Blick nimmt. Er benennt jetzt zum Beispiel wichtige topographische Punkte wie Anfang und Ende der Straße („[...] comincia da un vasto piazzale sbilenco [...] e termina ai piedi dei bastioni comunali [...]). Zeitgleich mit der Perspektive verändert sich das Tempus und der Tempuswechsel indiziert den Perspektivwechsel: Dass die vom Erzähler beschriebenen Merkmale allgemeine und keine auf die Geschichte beschränkte Gültigkeit besitzen beziehungsweise besitzen sollen, sieht man daran, dass die Betrachtung der via Salinguerra jetzt im Präsens steht („è una stradetta [...] che comincia [...] e termina“).

Die Veränderung des Tempus und parallel der Perspektive führt im dritten Kapitel zur Illusion dargestellter Wirklichkeit. Dazu, dass die geschilderte Ansicht als getreue und aktuell gültige Darstellung der realen via Salinguerra lesbar wird, tragen vor allem die auf engem Raum stehenden zahlreichen Informationen über die Straße bei. Der Erzähler unterrichtet darüber, dass diese einen unregelmäßigen Verlauf nehme, einen halb mit Gras überwachsenen Kiesbelag besitze, eine Nebenstraße sei, die an einem großen Platz mit einer aus einer lange zurückliegenden Beschädigung stammenden Schiefelage beginne und zu Füßen der städtischen Bastionen ende, die ihrerseits in relativer Nähe zur Porta San Giorgio lägen. (vgl. im Zitat oben) Der zitierte Satz besitzt die bei Bassani typischen hypotaktischen Satzstrukturen und den dabei auftretenden akkumulierenden Stil. Die zwischengeschalteten oder nachgehängten Nebensätze liefern dem Leser ein immer differenziertes Bild und tragen damit bedeutend zur Fiktion einer getreuen Darstellung der realen Topographie bei.²²⁴ Die Ein- oder Nachschübe „frutto di una antica demolizione“ und „in relativa prossimità di Porta San Giorgio“ definieren zum Beispiel die im Relativsatz aufgeführten Anfangs- und Endpunkte der Straße genauer. Die den Substantiven beigefügten Attribute („secondaria“, „vasto“, „sbilenco“, „antica“, „relativa“) verstärken den Eindruck, eine bildliche und der Realität entsprechende Vorstellung zu erhalten.

Die Vorstellung, der Erzähler liefere eine wirklichkeitsgetreue Darstellung, bestärkt der zweite Satz des dritten Kapitels, dessen erster Teil lautet: „Siamo dunque in città, anzi nemmeno tanto lontani dal centro medievale: [...]“ (LM, 14) Hier gibt der Erzähler vor, der – nun implizit im „Siamo“ angesprochene – Leser habe „also“ („dunque“), und das bedeutet: aufgrund der im ersten Satz gegebenen Beschreibung, eine Vorstellung davon, wo sich die via Salinguerra in Ferrara befinde. Dabei erhebt der Erzähler den Leser neben sich in die Rolle des Betrachters, indem er plötzlich in der Wir-Form („Siamo“) spricht. Er suggeriert, unter-

²²⁴ Das Hyperbaton bzw. die Inversion („Piuttosto irregolare [...] via Salinguerra è una stradetta secondaria [...]“) erschwert zusätzlich die Lesbarkeit des Satzes und weist zugleich auf die zentrale Bedeutung hin, die das Subjekt des Satzes, die via Salinguerra, in diesem Text besitzt.

stützt durch die Verwendung des Präsens, seine aktuelle oder virtuelle Anwesenheit am Ort. Das Hineinziehen des Lesers in seine Betrachtung erreicht eine besondere Bildlichkeit der Beschreibung.

Der nach dem Doppelpunkt sich anschließende zweite Teil des zitierten Satzes verstärkt die Bildlichkeit, indem der Erzähler ausführlich über Sinneseindrücke spricht:

Eppure, a percorrere via Salinguerra anche oggi, il tipo di silenzio dal quale si è circondati (sentite di qui le campane delle chiese cittadine hanno un timbro diverso, come sperduto), e specialmente gli odori di letame, di terra arata, di stalla, che rivelano la vicinanza di grandi orti segreti, tutto contribuisce a dare l'impressione che ci si trovi già fuori della cerchia delle mura urbane, ai limiti dell'aperta campagna. (LM, 14)

Nach dem im ersten Satz dominierenden Gesichtssinn konzentriert sich der Erzähler jetzt auf den Hör- und den Geruchssinn. Die im Zitat einzeln aufgezählten Gerüche („gli odori di letame, di terra arata, di stalla“) und die differenzierenden Worte über die besondere Art der Stille und den Glockenklang („il tipo di silenzio dal quale si è circondati“, „un timbro diverso, come sperduto“) tragen dazu bei, dass der Leser meint, sich die via Salinguerra noch genauer vorstellen zu können. Der Erzähler erzeugt bei seiner Beschreibung durch die Häufung an Attributen und Beschreibungen (neben den gerade zitierten vgl. hier „grandi orti segreti“) einen starken sinnlichen Eindruck des Beschriebenen, was durch den hypotaktischen Stil verstärkt wird. Die Formulierungen suggerieren, dass der Erzähler sich zumindest virtuell am Ort befinde, um über die auf ihn einströmenden Sinneseindrücke zu berichten. Durch die Verwendung des Präsens („*si è circondati*“, „*hanno un timbro diverso*“ usw.) wird die Vorstellung von der aktuellen Gültigkeit des Gesagten hervorgerufen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang der explizite Hinweis des Erzählers, dass der wiedergegebene Eindruck der Straße auch heute („*anche oggi*“) noch derselbe sei. Bedeutend sind die deiktischen Verweise, deren Origo in die via Salinguerra verlegt ist. Man höre „von hier aus“ („*sentite di qui*“) den besonderen Klang der Kirchenglocken. Die beschriebenen Merkmale erschaffen eine Fiktion von Präsenz und erreichen schließlich, dass die ‚via Salinguerra‘ im dritten Kapitel als Abbildung der realen via Salinguerra lesbar wird.

Die via Salinguerra wird also am Beginn des dritten Kapitels als ein Ort vorgestellt, den es real und in der Gegenwart des Erzählers wie der des Lesers noch wie beschrieben gibt. Dies geschieht, eingeleitet durch die Verortung der Straße im Stadtraum, mit Hilfe einer intensiven Beschreibung sinnlicher Eindrücke, durch die Einbeziehung des Lesers sowie durch die Verwendung des Präsens und parallel von Adverbien wie „*anche oggi*“. Daraufhin kommt es zu einer detailliert ausgestalteten Rückführung der Erzählung zur Geschichte Lida

Mantovani. Sie führt die begonnene Vermischung zwischen der diegetischen Ebene und der vermeintlich wirklichkeitsgetreu darstellenden extradiegetischen Ebene durch eine Wiederaufnahme des Vergangenheitstempus und eine enge semantische Verknüpfung der beiden unterschiedlichen Perspektiven auf die via Salinguerra konsequent weiter.

Im Anschluss an das oben Zitierte wiederholt der Erzähler die beschriebenen Sinnesindrücke mit einer beinahe synonymen und periphrasierenden Formulierung und verbindet sie eng mit der Geschichte Lidas: „Voci tranquille di animali, di polli, di cani, perfino di buoi, remoti scampanii, effluvi agresti: suoni e odori arrivavano anche laggiù, in fondo allo scantinato dove Maria e Lida Mantovani lavoravano per conto di una sartoria maschile.“ (LM, 14) Die erneute Verwendung des Vergangenheitstempus („arrivavano“, „lavoravano“) zusammen mit dem expliziten Verweis darauf, dass die aufgezählten Sinneseindrücke nicht nur „auch heute“ („anche oggi“) wahrnehmbar sind (Präsens), sondern „auch dort unten“ („anche laggiù“) wahrzunehmen gewesen seien (Vergangenheitstempus), bewirken eine enge Verknüpfung zwischen der extradiegetischen und vorgeblich realen Ebene mit der diegetischen Ebene.

Dass die Erzählung hier nicht zu einer internen Fokalisierung zurückkehrt, verstärkt die Verknüpfung zwischen ‚Fakt‘ und Fiktion. Es fungiert nicht mehr, wie im zweiten Kapitel, Lida als Reflektor, aus deren Wahrnehmungsperspektive der Ort geschildert ist. Zugleich erfolgt die Erzählung des Ortes nicht mehr wie am Beginn des dritten Kapitels unabhängig von dieser Figur und aus der übergeordneten Perspektive des Erzählers. Es sind nun beide Perspektiven miteinander vereint. Die vermeintlich bis in die reale Gegenwart gültige Beschreibung der Straße ist mit der vergangenen Geschichte der Mantovani untrennbar verknüpft worden.

Die erzählerische Erschaffung und Beschreibung der via Salinguerra folgen einer homogenen, ununterbrochenen Kreisbewegung, deren einzelne Stadien eng miteinander verwoben sind. Der Text führt die Straße zunächst im Tempus der Vergangenheit und aus der Wahrnehmungsperspektive der Figuren als Teil der diegetischen Ebene ein, stellt daraufhin dieselbe Straße mit Hilfe der Verwendung des Präsens, des Wechsels des Erzählmodus und realistischer Erzählverfahren als vermeintlich reale und in der Gegenwart des Lesers noch existente vor. Zuletzt führt er die erzählte Straße durch die Wiederaufnahme des Vergangenheitstempus und der Wahrnehmungsperspektive der Figuren erneut zur Handlungsebene zurück, wobei er eine enge Verbindung zwischen diegetischer und extradiegetischer Ebene knüpft. Die extradiegetische Ebene ist vermeintlich eine reale. Die Verfahren bedingen im Hinblick auf den erzählten Ort eine schwer durchdringbare Vermischung von Realität und

Fiktion. Das Ergebnis dieses zirkulär verlaufenden Erzählens, das über die Handlung hinaus und zu ihr zurückführt, ist, dass im Bewusstsein des Lesers die reale via Salinguerra und die fiktive Geschichte der Mantovani verknüpft sind. Mit Blick auf die These, dass der Text den Holocaust als seine Leerstelle produziert, wird dieses Verfahren als Versuch lesbar, die Geschichte der Juden in Italien zu konkretisieren. Lidas Geschichte, die auf den Juden David und den gemeinsamen Sohn Ireneo verweist und auf die Lücke nach 1938 blickt, ist der Beginn einer Konkretisierung der Verschwundenen.²²⁵ Der Beginn des Textes erweckt den Eindruck, ein Gedächtnis für die Ermordeten stiften zu wollen, indem er diese mit Hilfe der Verortung einer auf sie verweisenden Geschichte in der realen Topographie konkret vorstellbar macht und zurück in den Bereich des Vertrauten holt.

2.2.2. Die Überbietung als Gegenbewegung

Der folgende zweite Abschnitt der Interpretation macht deutlich, dass die Idee einer Erschaffung der realen via Salinguerra als ‚historischer‘ Ort durch die Erzählung *Lida Mantovani* nur vermeintlich geschieht und nicht in dem vorgeblich angestrebten Sinne gelingt. Der Text stellt in einer für den *Romanzo di Ferrara* paradigmatischen Weise die Vorstellung eines von ihm selbst erzeugten, mithin literarisch gestifteten ‚historischen‘ Ortes zweifach ((1)-(2)) selbst wieder in Frage. Damit macht der *Romanzo di Ferrara* gleich zu Beginn deutlich, dass die Topographie eine doppelte Bedeutung erhält und dass das erzählte Ferrara zugleich ‚real‘ und nicht real, eben ein literarisches Konstrukt ist. Es zeigt sich, dass das Ergebnis der zweifachen Infragestellung ein Erinnern an den Holocaust bedeutet, weil es die Schwierigkeit in den Blick nimmt, dessen Geschichte zu konkretisieren. Diese Lesart unterstreicht der mit diesem Verfahren einhergehende selbstreflexive Gestus des Textes: Der *Romanzo di Ferrara* zeigt an, dass es auch die Literatur nicht vermag, den abstrakt und ‚mythisch‘ wirkenden Holocaust mit Hilfe einer literarischen Erzählung über Orte konkret und als tatsächlich gewesen vorstellbar zu machen – dass sie aber in der Lage ist, auf genau diese Problematik zu verweisen.

(1) Die Dichte an Beschreibungen von Sinneswahrnehmungen und an topographischen Bestimmungen ist hoch und als Versuch lesbar, die erzählte Straße als getreues Abbild einer

²²⁵ Trotz seiner Fiktivität scheint das ‚Beispiel‘ der Mantovani durch seine enge Verknüpfung mit dem realen Ort selbst ‚beglaubigt‘ und damit als eine mögliche reale Geschichte denkbar zu werden. In diesen Zusammenhang passen sowohl die zum Teil in der Lokalpresse ausgetragenen Polemiken in Ferrara – einige Ferrareser erkannten sich in Bassanis Figuren und fühlten sich falsch dargestellt – als auch diejenigen Interpretationen des *Romanzo di Ferrara*, die sich – letztlich ausgelöst durch die Verortung des Erzählten im realen Stadtraum Ferraras – auf die Suche nach den realen Vorbildern für die Figuren des *Romanzo di Ferrara* machen und dabei die lokalen Polemiken dokumentieren. (vgl. für ein solches Vorgehen z.B. Schütte-Schneider, *Geschichten aus Geschichte*)

realen Straße erscheinen zu lassen. Es zeigt sich aber, dass die Straße quantitativ und qualitativ so sehr in ihren Merkmalen bestimmt und die Verwebung dieser Darstellung mit der fiktiven Handlung so intensiv ist, dass der Text selbst anzeigt, dass der vorgeblich getreu der Wirklichkeit beschriebene Ort gerade kein realer Ort ist und in Folge dessen auch nicht zur Konkretisierung von und zur Erinnerung an Geschichte verhelfen kann. Die These lautet, dass es im *Romanzo di Ferrara* zu einer Überbestimmung räumlicher Koordinaten und Merkmale kommt, die als Topos der Überbietung lesbar ist und die die vermeintliche ‚Realität‘ des Ortes Ferrara wieder in Frage stellt.

Das im Text auffällige, häufige und exponierte Benennen des Handlungsortes als ‚via Salinguerra‘ wirkt zusammen mit seiner ungemein bildhaften, alle sinnlichen Facetten umfassenden Darstellung im Text darauf hin, dass Zweifel aufkommen, ob es diesen Ort wirklich in der beschriebenen Weise gibt, und die Darstellung wird polyvalent. Die zuvor zitierten Sätze des Textes, die vermeintlich die reale via Salinguerra darstellen, sind mit Informationen überladen. Der Satzbau offenbart dies, indem er auf engstem Raum vielfache Merkmale der Straße nebeneinander stellt, verschachtelt und verknüpft. In diesem Zusammenhang ist es besonders auffällig, dass die gegebenen Informationen über die Straße immer wieder neu und anders gesagt werden. Die Beschreibung der Straße besitzt eine Klimax, innerhalb derer das eben Gesagte durch die Einführung neuer Details immer weiter definiert wird und in der die neu eingeführten Elemente jeweils als ‚Beweis‘ und Bestätigung des gerade Gesagten herangezogen werden. Man hat zum Beispiel den Eindruck, die im zweiten Satz des dritten Kapitels der Erzählung erklärte topographische Lage der Straße im mittelalterlichen Zentrum der Stadt sei noch zu beglaubigen. So erklärt der Erzähler nach dem „Siamo dunque in città, anzi nemmeno tanto lontani dal centro medievale: [...]“, dass diese von ihm gerade dargelegte Lokalisierung der Straße innerhalb der Topographie der Stadt schon allein durch das Aussehen der Häuser bestätigt würde, die zu beiden Seiten der Straße stünden: „[...] e basterebbero a confermarlo le fisionomie delle case che fiancheggiano la via d’ambo i lati [...]“ (LM, 14 [Kursiv D.G.]) Die Häuser, die als Bestätigung für das bisher Gesagte herangezogen werden, erhalten eine der vorher erfolgten Beschreibung der Straße in nichts nachstehende Detailliertheit. Sie seien zumeist sehr einfach und klein, manche unter ihnen sehr alt, so dass sie ohne Zweifel zu den ältesten Häusern Ferraras gehörten („[...] tutte per lo più molto povere e di modeste proporzioni, e alcune vecchie decrepite, senza dubbio fra le più vecchie di Ferrara.“ (LM, 14)). Um die vermeintliche Korrektheit auch dieser Beschreibung zu betonen, fügt der Erzähler seinen Worten hier das im *Romanzo di Ferrara* häufig verwendete „senza dubbio“ hinzu. Die Straße wird in einer Weise determiniert, die jeden Zweifel

ersticken soll. Im Zuge dessen aber schwächt sich die Überzeugungskraft des Erzählers eher ab. Dies zeigt sich sehr gut im mit Informationen überladenen hypotaktischen dritten Satz des Kapitels („Eppure, a percorrere...“), in dem unentwegt neue, das gerade Gesagte bestätigende Attribute und Informationen eingeführt werden. Die besondere Art der Stille, von der die via Salinguerra umgeben sei, wird weiter definiert, indem in Klammern angehängt wird, was man dort hören könne (nämlich den veränderten Klang der Kirchturmglocken): „[...] il tipo di silenzio dal quale si è circondati (sentite di qui le campane delle chiese cittadine hanno un timbro diverso, come sperduto) [...]“ Besonders aber („specialmente“) – mit dieser Formulierung wird die nächste Information hinzugefügt und zugleich kategorisiert – seien die Gerüche ein Zeichen für den ländlichen Charakter des Ortes: In einer Periphrase benennt der Erzähler die ländlichen Gerüche („gli odori di letame, di terra arata, di stalla“) und kennzeichnet sie ihrerseits als Zeichen für die Nähe verwunschener Gärten („che rivelano la vicinanza di grandi orti segreti“). Das wiederholte Anführen beschreibender Elemente, die zahlreichen Periphrasen münden in der zusammenfassenden Formulierung, dass all das Gesagte dazu beitrage, dass man den Eindruck erhalte, man befinde sich bereits außerhalb der Stadtmauern („[...] tutto contribuisce a dare l’impressione che ci si trovi già fuori della cerchia delle mura urbane [...]“). Doch damit nicht genug: Im Weiteren fügt der Erzähler noch hinzu, dass es einem vorkomme, als ob man sich am Rande eines ländlichen Gebietes befinde („[...] ai limiti dell’aperta campagna.“). Hier handelt es sich um eine beinahe synonyme Variante der „fuori della cerchia delle mura urbane“ und damit um eine redundante Information. Falls der Leser, so scheinbar die Absicht des Erzählers, das Gesagte immer noch nicht begriffen habe, sei es hier nochmals mit anderen Worten gesagt.

Die Verfahren des ständigen Neu-Sagens, der Wiederholung, der Häufung und der einkreisenden, akkumulierenden Definition, deren Ausdruck durch den hypotaktischen Stil gesteigert wird, bewirken eine Relativierung und Ironisierung des jeweils zuvor Gesagten. Die neu hinzugefügten Elemente scheinen es in seiner Existenz und Qualität beweisen zu müssen und gerade dadurch schwächen sie es ab. Die Überbestimmung der Merkmale des Ortes schließt, dem Überbietungstopos entsprechend, ihr Gegenteil mit ein. Je weiter und genauer die Straße erzählerisch bestimmt wird, desto mehr steigen die Erwartungen des Lesers hinsichtlich ihrer realen Existenz. Kommt es wie im vorliegenden Fall zum ‚Exzess‘ der erzählerischen Beschreibung, zu einer Überbestimmung der Merkmale, so steht der hervorgerufene Eindruck wieder in Frage. Ist der nicht genau zu bestimmende Wendepunkt von einer die Realität getreu wiedergebenden Darstellungsweise zur Überbestimmung erst einmal erreicht, so verliert das zuvor Gesagte wieder an Glaubwürdigkeit. Liest man dieses Verfahren im Hin-

blick auf die Vorstellung, der *Romanzo di Ferrara* lege mit seinem ersten Text *Lida Mantovani* den Grundstein für die Erschaffung des Universums Ferrara, das die Geschichte des Holocaust und seiner Opfer zu konkretisieren in der Lage ist, so ergibt sich: Die Überbestimmung des Ortes im Text ist geeignet, das Vorhandensein tatsächlicher Orte, die als Manifestation des Holocaust gelten könnten, zu hinterfragen. Die Polyvalenz der Ortsdarstellung im Text, die sich einerseits als Darstellung eines realen Ortes präsentiert, andererseits eben diesen Eindruck durch die Überbestimmung des Ortes wieder in Zweifel zieht, fokussiert den tatsächlichen Mangel an Erinnerungsorten. Sie zeigt darüber hinaus die Schwierigkeit an, nachträglich solche Orte (literarisch) für den Holocaust zu stiften. Es rückt hier das Erinnerungsproblem in den Blick, das es in Wirklichkeit gibt.

(2) Diese Ergebnisse spiegeln sich darin, dass parallel zur Überbietung bei der Beschreibung der Straße *Lida Mantovani* die Vorstellung eines durch den Text erschaffenen ‚historischen‘ Ortes des Holocaust auf der Ebene der Handlung in zweifacher Weise ins Leere laufen lässt. Einerseits betritt die wichtigste jüdische Figur David die Straße nie als Handelnder, sondern verbindet sich mit dem Ort ausschließlich über die Gedanken oder Worte der nicht-jüdischen Figur Lida, die sich dort aufhält. Andererseits besitzen die beiden jüdischen Figuren des Textes kaum Merkmale, die sie erst zu Figuren werden lassen könnten. Es fehlt ihnen eine Konkretisierung, sie besitzen keine psychologische Tiefe und sind, statt Figuren zu sein, eine abstrakt bleibende Aktualisierung von Rollenmustern.²²⁶

Es zeigt sich, dass die für eine Verknüpfung der Erzählung mit dem Holocaust relevante Figur des Juden David ausschließlich im Kontext einer erinnernden Rückschau der Protagonistin Lida auftaucht (z. B. LM, 25-32 u. 39-42). Die Figur ist stets über eine doppelte Verweisungsstruktur präsent: Jedes Handeln und Sprechen Davids ist nicht nur durch die Erinnerung der Figur Lida, sondern zugleich auch durch eine relativ starke Vermittlungstätigkeit seitens des Erzählers wiedergegeben. Dies spiegelt sich darin, dass David nur in seltenen Fällen in wörtlicher Rede zitiert wird, und diese sich dann auf wenige Worte beschränkt. Beispielhaft wirkt hier sein lapidares „Da solo“, aveva riposto seccamente.“ (LM, 32), das Lida sich erinnernd vergegenwärtigt.²²⁷ Davids Rede ist zusätzlich häufig durch die einleitenden

²²⁶ Man kann in diesem Zusammenhang an Konzepte festgelegter Rollen denken, wie sie sich zum Beispiel im Märchen finden. Solche Rollen, die in Märchen abwechselnd kombiniert und aktualisiert werden (genau wie Elemente der Handlung und Motive), erarbeitet Vladimir Propp. (vgl. Propp, Vladimir, *Morphologie des Märchens*, hg. Karl Eimermacher, Übers. C. Wendt, München: Hanser, 1972) Die Möglichkeit der Verknüpfung zum Märchen spiegelt den Effekt der Zuweisung von Rollenmustern ohne weitergehende Psychologisierung im *Romanzo di Ferrara*: die jüdischen Figuren wirken ‚märchenhaft‘-mythisch.

²²⁷ Weitere Beispiele für diese Beobachtungen finden sich jeweils in LM, 25-32 u. 39-42. Zum Teil wird Davids Rede paraphrasierend wiedergegeben, wobei wörtliche, durch Anführungszeichen gekennzeichnete Teile eingefügt werden. (LM, 30f. u. LM, 32)

Worte als eine vergangene Wahrnehmung Lidas gekennzeichnet (vgl. z.B. „‘Che caldo!’, lo sentiva sbuffare [Lida; D.G.]“ (LM, 27)).

Die fehlende Konkretisierung der Figur David zeigt sich zusätzlich darin, dass sie keine psychologische Tiefe besitzt. David ist in der Erzählung lediglich die Aktualisierung der Rolle eines egoistischen und unzuverlässigen Mannes aus einer höheren Gesellschaftsschicht, der eine Frau aus einer niedrigeren Gesellschaftsschicht mit seinem unehelichen Kind im Stich lässt. Dies wird auf der Ebene der Handlung angezeigt, indem Lidas Mutter – die David nie getroffen und ihn niemals auch nur von Weitem gesehen hat („[...] David [...] che lei non aveva mai conosciuto, mai visto una volta sola, nemmeno da lontano.“ (LM, 11)) – ihn ausschließlich als Erfüllung und Statthalter dieser Rolle wahrnimmt. Sie erkennt in ihm einen bestimmten Typus, ein ‚Exemplar der Spezies Mann‘. Dies erkennt man an ihren Kommentaren zu Lidas Situation, die der Text in wörtlicher Rede wiedergibt: „Arrivava [Maria Mantovani; D.G.] a dire sospirando: ‘Eh, gli uomini sono tutti uguali!’ O perfino: ‘L’uomo è cacciatore, si sa‘.“ (LM, 11) Maria Mantovani hat mit Lidas Vater eine ihrer Ansicht nach identische Geschichte wie Lida erlebt, weil beide vom Vater ihres Kindes verlassen wurden: „[...] in Lida le sembrava di rivedere se stessa da ragazza. Tutto si era ripetuto, tutto. Dall’a alla zeta. [...] ‘Guarda là come anche noialtre siamo diventate eguali‘, disse con voce soffocata.“ (LM, 12) Der Figur David wird auf diese Weise jede individuelle Eigenschaft entzogen. Diese Beobachtungen finden ihren Höhepunkt darin, dass der undurchdringliche David selbst für Lida rätselhaft bleibt, die doch die einzige Figur ist, die jemals einen persönlichen Kontakt zu ihm gehabt hat. Immer wieder denkt Lida über David nach und stellt sich dabei in immer gleich lautenden Formulierungen wieder und wieder die Frage, wer dieser für sie so unverständliche Mensch sei: „Ma lui, David, chi era? – si chiedeva [...] –. Che cosa cercava, che cosa voleva veramente?“ (LM, 39) und „Chi era David? Che cosa cercava? Che cosa voleva? Perché?“ (LM, 42)²²⁸ Betrachtet man den Namen der Figur David vor dem Hintergrund des Gesagten, so wird er als Chiffre für das Judentum lesbar: ‚David‘ ist die Bezeichnung des unbekanntem, fremden und rätselhaften Juden, es ist der Name eines biblischen Königs, nicht derjenige einer literarischen Figur.

Die zweite Figur der Erzählung, die man aufgrund ihres jüdischen Vaters implizit mit dem Holocaust in Verbindung bringen könnte, ist das Kind Lidas und Davids, das den Namen

²²⁸ Lida fühlt sich dementsprechend in seiner Gegenwart verunsichert. Sie versteht seine Reaktionen auf ihr Verhalten nicht und weiß nicht, was sie von ihm erwarten kann. („Chi lo sa. Se lei fino da ora si fosse messa il cuore in pace, forse David gliene sarebbe stata riconoscente.“ (LM, 31)) David erscheint ganz parallel zur Figur Geo Jozs (*Una lapide in via Mazzini*) als ein „enigma“. (LAP, 116) Über Davids weiteres Schicksal wird nichts vermerkt. Aufschlussreich ist allerdings seine vage Bemerkung, er werde allein nach Amerika gehen, welche den Mythos erneut bedient. (LM, 31f.)

Ireneo trägt. Ireneo lebt zwar in der via Salinguerra und besitzt dadurch im Gegensatz zu David eine direkte Verbindung zu diesem Ort, doch weniger noch als David erhält er die Präzision einer Figur und ist in der Erzählung kaum präsent. Lediglich der Bericht über seine christliche Taufe, die Lidas Mutter durchsetzt (LM, 10), und seine Ausbildung im Seminar (LM, 53) werden kurz thematisiert. Ein einziges Mal tritt Ireneo durch ein sehr kurzes, aber wörtliches Zitat seiner Rede in Erscheinung. (LM, 23) Doch an dieser Stelle ist das Thema der Erzählung nicht eigentlich das Kind Ireneo, sondern die Beziehung seiner Mutter Lida zu Oreste.

Die beiden jüdischen beziehungsweise ‚halbjüdischen‘ Figuren der Erzählung, David und Ireneo, sind also nicht als Figuren ausgearbeitet und zudem nur über eine Vermittlungsstruktur überhaupt mit dem Ort der Handlung – dem vermeintlich ‚historischen‘ Haus in der via Salinguerra – verbunden. Sie bleiben abstrakt und erhalten durch den Ort keine Konkretisierung und Glaubwürdigkeit. *Lida Mantovani* erfüllt die damit durch das Erzählen selbst geweckte Erwartung, die sich auf die Idee eines literarisch gestifteten Ortes bezieht, in doppelter Hinsicht nicht: einerseits ist der erzählte Ort nicht ohne weiteres mit einem realen Ort identifizierbar, andererseits sind die Figuren des Textes, die auf den Holocaust verweisen könnten, gar keine ‚echten‘ Figuren.

Vor dem Hintergrund dieser Interpretation scheint eine poetologische Dimension des *Romanzo di Ferrara* auf. Die Erzählung führt vor, dass es die Literatur im Kontext des Holocaust nicht ohne weiteres vermag, ‚historische‘ Orte nachträglich zu stiften, und stellt zugleich die Vorstellung in Frage, dass die Problematik der Erinnerung an den Holocaust nicht durch ein Aufsuchen literarisch eingerichteter historischer Orte zu überwinden sei. Damit reflektiert der Text auf sich selbst und seine Möglichkeiten, Erinnerung zu stiften. Die einzig mögliche Weise des Erinnerns, die der Text für sich selbst als Literatur identifiziert, bleibt die Problematisierung der Erinnerung im Allgemeinen und der literarischen Erinnerung im Besonderen. Es bleibt ein Erinnern, das im Gegensatz zu einer durch ‚historische‘ Orte gestifteten Erinnerung nicht davon ausgeht, sein Objekt konkret und sichtbar werden zu lassen, sondern das vielmehr das problematische Ausbleiben einer solchen Konkretisierung selbst sichtbar werden lässt.

2.3. Der Garten in der Stadt: *Il giardino dei Finzi-Contini*

Die folgende Untersuchung des *Giardino dei Finzi-Contini* und seines Gartens als zentralem Handlungsort zeigt diese Zusammenhänge aus anderer Perspektive.²²⁹ Der Garten wird mit Hilfe verschiedener Erzählverfahren als ein realer oder mindestens wahrscheinlicher Ort vorstellbar, der ob seiner Verbindung mit einer glaubhaften Geschichte, die im Horizont des Holocaust steht, die Möglichkeit zur Erinnerung eröffnet. Unter den Authentifizierungsverfahren sticht hier der exponierte Rückgriff auf die kulturelle und literarische Tradition hervor. Die kulturell-literarische Bedeutung der realen Stadt Ferrara wird eingesetzt, um die Glaubwürdigkeit des Erzählten zu erhöhen. Die vorliegende Interpretation des Textes zeigt, dass die Engführung des erzählten Gartens mit kulturellen und literarischen Motiven und Topoi gleichzeitig genau diese Lesart konterkariert, indem sie den Garten gerade als nicht realen Ort auszeichnet und ihn in die Nähe des Mythos verlegt. Der *Giardino dei Finzi-Contini* erhält vor diesem Hintergrund eine Selbstreflexivität, weil er hier explizit die Funktion der Literatur für die Wahrnehmung von Orten zur Sprache bringt und im Zuge dessen die eigenen Möglichkeiten kritisch reflektiert.

Die Geschichte der Finzi-Contini ist weitaus deutlicher mit dem Holocaust verbunden als diejenige Lida Mantovanis. Wie uns der Erzähler bereits im Prolog offenbart, ist die jüdische Familie seiner Vermutung nach in den Konzentrationslagern ermordet worden. (vgl. Abschnitt A II.1.) Das Schicksal der Finzi-Contini ist fiktiv, aber es hätte so gewesen sein können. Insofern verweist der Text auf die Gattung historischer Roman. Der *Giardino* produziert durch die Auslassung der Erzählung über den Holocaust eine Leerstelle, die der Leser zu füllen hat. Der Titel des Romans zeigt deutlich die zentrale Bedeutung, die der *Giardino dei Finzi-Contini* dem Garten der Finzi-Contini zuweist. Dort finden der größte Teil der Handlung sowie deren wichtigste Wendepunkte statt. Es ist dies der Ort der entscheidenden Begegnungen des Erzählers mit Micòl, der erklärten Protagonistin des Romans (vgl. Prolog, Epilog): Im Garten beziehungsweise an seiner Begrenzungsmauer kommt es zu ihrem ersten persönlichen Kontakt und Gespräch (FC, 373ff.) und zu ihrer Annäherung als Jugendliche (FC, 393ff.). Schließlich finden dort ihre Trennung und ihr letzter persönlicher Kontakt statt. (FC, 560ff.) Das Ende der Handlung ist ebenfalls hier verortet: An diesem Ort nimmt der Erzähler von seiner Geschichte mit den Finzi-Contini endgültig Abschied. (FC, 603ff.)

²²⁹ Auch in anderen Texten des *Romanzo di Ferrara* nehmen Gärten eine wichtige Rolle ein, so in *Dietro la porta*, in der *Passeggiata prima di cena* und in *Una Lapide in via Mazzini*.

2.3.1. Der erzählte Garten als wirklicher Ort

Es ist zunächst aufzuzeigen, in welcher Weise der *Giardino dei Finzi-Contini* den Garten als realen Ort kennzeichnet und ihn zugleich mit der erzählten Geschichte so eng verwebt, dass er ihn vermeintlich als einen ‚historischen‘ Ort erschafft – einen Ort also, an dem man sich mit Hilfe einer fiktiven Beispielgeschichte die verschwundenen Juden konkret vorstellen kann. Der Text suggeriert auf vielfache Weise, dass es sich beim erzählten Garten der Finzi-Contini um eine Abbildung eines realen Ortes handelt.²³⁰ Dies geschieht zunächst in einer zu den aufgezeigten Verfahren in *Lida Mantovani* parallelen Weise, nämlich durch die Eindringlichkeit und Ausführlichkeit, mit der er beschrieben wird. Der Text schildert detailliert und bildhaft die Vegetation, deren Anordnung und den Verlauf der Wege. (FC, 433ff.)²³¹ (Auf die einzelnen Verfahren wird hier nicht näher eingegangen, weil sie bereits ausführlich für den Text *Lida Mantovani* nachgewiesen wurden.) Gleichzeitig kommt es auch in diesem Text zu einer genauen Verortung des Handlungsortes in Ferrara. Der Leser erfährt, dass sich der Garten am Ende des mit einem realen Ortsnamen bezeichneten corso Ercole I d’Este befindet. (FC, 349) Seine Ausdehnung und Lage in Ferrara bestimmt der Erzähler zusätzlich nach mit realen Namen bezeichneten Grenzpunkten. Er nennt die Mura degli Angeli und die Barriera San Benedetto. (FC, 350)²³² Auf der Grundlage dieser Beschreibung zeigt der Blick auf den realen Stadtplan, dass es den im Vergangenheitstempus evozierten Garten zumindest gegeben haben könnte, denn an der im Text bezeichneten Stelle – am Ende des corso Ercole I d’Este, zwischen der Mura degli Angeli und der Barriera San Benedetto – gibt es beziehungsweise gab es ein großes, unbebautes Grundstück.

Neben den skizzierten Verfahren gibt der Erzähler dem Garten auch eine geschichtliche Dimension, um seine reale Existenz anzuzeigen, und der Text greift hier auf die kulturelle Bedeutung der Stadt Ferrara zurück. Das in ihm stehende Wohnhaus sei einst die Residenz und ‚Vergnügungsort‘ des Ferrareser Adelsgeschlechts der Este gewesen („[...] un tempo residenza o ‚delizia‘ estense [...]“ (FC, 350)). Die Benennung des Gartens als

²³⁰ Dass diese Wirkung auf Seiten der realen Leser des Romans Früchte trägt, zeigt sich an den Touristen, die den Garten suchen. Vgl. hier z.B. die Aussage von Bassanis Schüler und Freund Paolo Ravenna: „Er hat die Villa so gut beschrieben, dass die Leute sie suchen.“ (Ravenna, Paolo, „Interview von 1987“, in deutscher Übersetzung wiedergegeben in: Schmid, Claudia, *Die Gärten der Finzi-Contini. Eine literarische Reise*, Dokumentarfilm, 30 min., WDR 1996, Produktionsleitung Friedhelm Maye)

²³¹ Mehrere Autoren haben auf Grundlage der Darstellung einen Plan des Gartens gezeichnet, z.B. stellt Marylin Schneider ihrer Untersuchung eine solche Zeichnung voran. (vgl. Schneider, *Vengeance of the Victim*)

²³² Der Erzähler präzisiert in diesem Zusammenhang, dass aufgrund der Größe des Gartens eher von einem Park als von einem Garten zu sprechen sei: „[...] il giardino, o per essere più precisi il parco sterminato che circondava casa Finzi-Contini prima della guerra, e spaziava quasi dieci ettari fin sotto la Mura degli Angeli, da una parte, e fino alla Barriera di Porta San Benedetto, dall’altra [...]“ (FC, 350)

„Barchetto del Duca“ (FC, 353) ist in diesem Zusammenhang zu lesen. „Barchetto del Duca“ („Kleiner Park des Herzogs“)²³³ entspricht der realen Bezeichnung desjenigen Ortes, an dem der Text ihn im realen Ferrara verortet, und untermauert so die ausgeführte These. Der Erzähler verknüpft die Geschichte der ehemaligen adeligen Besitzer des Gartengrundstücks eng mit derjenigen der Finzi-Contini als Bewohner des Gartens. Er setzt Micòls Großvater Moisè Finzi-Contini und dessen Familie als Nachfolger der estischen Bewohner ein und gibt in diesem Zusammenhang als Hinweis auf die Historizität des Erzählten das Erwerbsjahr 1850 an („[...] furono acquistate dal solito Moisè nel 1850 [...]“ (FC, 350)).²³⁴ Dieses Spiel mit Fiktion und Realität hat den Effekt, dass der Garten und das darin stehende Haus sowie die mit diesen eng verknüpfte Geschichte der Familie Finzi-Contini ins Licht historischer Realität gerückt werden. Die Verwendung von Adverbien, die auf die Gegenwart verweisen („anche oggi“, „oggi“, „tuttora“ (jeweils FC, 350)), unterstützt diesen Eindruck ebenso wie der schon im Zusammenhang mit *Lida Mantovani* benannte Wechsel zwischen Vergangenheitstempus und Präsens (FC, 350). Solche Verfahren ordnen den Garten und das Haus der Zeit der Geschichte und gleichermaßen der historischen Gegenwart des Erzählens und des Lesens zu. Sie vermitteln dabei den Eindruck einer Kontinuität, die von der Zeit der Este über die Zeit der erzählten Geschichte bis in die Gegenwart reicht, deren Fixpunkt und Garant der Ort ist.

Ein anderes Verfahren, das eine historisch-reale Existenz von Haus und Garten der Finzi-Contini suggeriert, ist die Erwähnung der Reiseführer des beginnenden 20. Jahrhunderts. Diese thematisierten den Garten in auffälliger Weise, berichtet der Erzähler: „[...] le Guide del Touring del primo Novecento non mancavano mai di darne conto, con un tono curioso, tra lirico e mondano [...]“ (FC, 350) Reiseführer beschreiben und kommentieren Realität und Geschichte, so dass ihre Zitierung durch den Erzähler sich als Versuch darstellt, die Authentizität der eigenen Beschreibung der Straße zu bekräftigen. Alle aufgeführten Authentifizierungsverfahren werden noch durch die Tatsache gestärkt, dass der Erzähler explizit als Autor des *Giardino* auftritt. Dies zeigt er bereits im Prolog an, den er mit Worten über sein endlich eingelöstes Vorhaben beginnt, über die Familie Finzi-Contini zu schreiben: „Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini [...] [m]a l’impulso, la spinta a farlo veramente, li ebbi soltanto un anno fa [...]“ (FC, 339) Die Fiktion eines autobiographischen Schreibens weist den autodiegetischen Erzähler der dem Prolog folgenden Geschichte als glaubhaften Zeugen aus. Damit ist auch deren Handlungsort in seiner Existenz verbürgt.

²³³ Für den Hinweis und für die Erklärung des Begriffs „Barchetto del Duca“ danke ich Silvana Onofri, Mitarbeiterin der *Fondazione Giorgio Bassani*.

²³⁴ Zwischenzeitlich bewohnten das Anwesen noch die „marchesi Avogli“. (FC, 352f.)

Zu den Authentifizierungsstrategien kommt nun noch die Literatur hinzu. Die Literatur – namentlich Carducci und d’Annunzio – habe den corso Ercole d’Este, an dem der Garten liegt, berühmt gemacht. Die Straße sei bei Kunst- und Literaturliebhabern auf der ganzen Welt so bekannt, dass man sie gar nicht mehr beschreiben müsse: „Immortalata da Giosue Carducci e da Gabriele D’Annunzio, questa strada di Ferrara è così nota agli innamorati dell’arte e della poesia del mondo intero che ogni descrizione che se ne facesse non potrebbe non risultare superflua.“ (FC, 349) (Auf die Bedeutung der beiden hier genannten Autoren wird im Kapitel B III. („Das Lesen von Literatur“) ausführlich zurückzukommen sein.)²³⁵ Der Erzähler aktiviert mit diesen Worten das durch die Literatur generierte und weitergegebene kulturelle Wissen, das der Leser möglicherweise besitzt. Seine Rede impliziert, dass dieser Mitglied im Kollektiv der Literaturliebhaber ist oder dies zumindest sein will. Unmerklich schließt er hier den Leser in ein belesenes und kulturell gebildetes Kollektiv ein und geht vor diesem Hintergrund davon aus, dass der nun wisse, wo sich die Straße befinde: „Siamo, *come si sa*, proprio nel cuore di quella parte nord della città che [...]“ (FC, 349 [Kursiv D.G.]) Gegen diese schmeichelhafte Unterstellung wird sich der Leser kaum wehren.

In dieser Evokation der literarischen Tradition liegt ein selbstreflexives Moment des *Giardino*. Das intertextuelle Verfahren, der Verweis auf Carducci und D’Annunzio, wird hier zur Authentifizierungsstrategie für die reale Existenz eines Ortes. Die beiden Autoren sind sehr bekannt und daher dem Leser vermutlich ein Begriff. Haben also diese beiden Autoren – quasi als zwei unabhängige Zeugen – den corso bereits beschrieben, so scheint dessen reale Existenz verbürgt, auch wenn man ihn selbst vielleicht nie gesehen hat. Dass der dort liegende Garten als realer Ort konkret vorstellbar wird, versteht sich nun fast von selbst.²³⁶

Festzuhalten bleibt im Hinblick auf den vorliegenden Abschnitt, dass der *Giardino* den Garten in die reale Topographie Ferraras einschreibt, ihm eine vermeintlich historische Dimension verleiht und ihn in die bestehende kulturell-literarische Tradition der Stadt einflieht. Diese Verfahren tragen dazu bei, dass der erzählte Garten im realen Stadtraum Ferraras vorstellbar ist. Indem nun die Geschichte der Finzi-Contini als fiktive Beispielgeschichte me-

²³⁵ Kapitel B III. liest sich insofern als Ergänzung der vorliegenden Untersuchung. Während hier das Augenmerk auf der Darstellung und der Bedeutung der Topographie liegt, befasst sich jenes mit der Rolle, die der Lektüre von Literatur für das Erinnern zugeschrieben wird.

²³⁶ Mit dem Rekurs auf die literarische Tradition stellt sich der Erzähler indes selbst in die bestehende Kontinuität derjenigen literarischen Texte, die den corso Ercole I d’Este beschreiben, und es spielt dabei eine erhebliche Rolle, dass er sich als Autor des *Giardino* vorstellt. Die Literatur wird hier als eine Möglichkeit verstanden, Orte in das Bewusstsein von Menschen und in ihr Gedächtnis einzuschreiben, indem sie die Orte beschreibt bzw. aufruft und mit Bedeutung versieht. Mit der impliziten Thematisierung der Tatsache, dass im Bewusstsein der Leser die Straße wegen der benannten Autoren eingeschrieben ist – ohne die Literatur würden sie diese nicht (oder nur zufällig) kennen –, spiegelt der Text das eigene Verfahren, das einen Ort im oben definierten Sinne erschafft bzw. zu erschaffen vorgibt. (Diese Idee verfolgt Kapitel B III. weiter.)

tonymisch auf das Schicksal der im Holocaust ermordeten jüdischen Familien verweist und sich dabei eng mit dem als real vorgestellten Garten verbindet,²³⁷ ist der Garten der Finzi-Contini als literarisch erschaffener Erinnerungsort lesbar. Das Nebeneinander der verschiedenen analysierten Verfahren bewirkt, dass die Vorstellung vom Garten als ‚historischem‘ Ort besonders eindrücklich wird.

2.3.2. *Der Garten als mythischer Ort*

Vor dem Hintergrund der bisherigen Ergebnisse kann gezeigt werden, dass die im *Giardino* erzeugte Vorstellung vom Garten als ‚historischem‘ Ort durch den Text selbst wieder in Frage gestellt wird. Die Darstellung des Gartens entpuppt sich als eine Zusammenstellung und Aktualisierung von kulturell-literarischen Topoi und Motiven.²³⁸ Auf diese Weise entzieht der *Giardino* dem Ort seine anfangs verliehene ‚Realität‘ und stellt parallel seine Eigenschaft als ‚historischer‘ Ort in Frage: Der Garten wird Teil eines virtuellen Systems und als literarische Fiktion und kulturelles Konstrukt gekennzeichnet. Wieder finden sich Verfahren der Überbietung. Es ist zentral, die Intensität zu betrachten, mit der der Garten in den Kontext literarischer und kultureller Motive und Topoi gerückt wird, denn die Verwebung des erzählten Gartens mit diesen entfaltet ihre Wirkung durch ihre Häufung und Dichte. Je stärker der Garten in seinen Merkmalen definiert wird, je weiter der *Giardino* das Spiel der Vermischung von Fiktion und Realität treibt und – was hier im Mittelpunkt steht – je stärker der Garten in den Kontext der literarischen und kulturellen Tradition gestellt wird, desto mehr relativiert sich die gerade aufgebaute Illusion, es handele sich um einen realen Ort. Die Idee, der Garten könne als literarisch gestifteter ‚historischer‘ Ort den Holocaust erinnerbar machen, steht angesichts dessen wieder in Frage. Diese Zusammenhänge führen drei Beispiele vor, nämlich (1) der Aufruf literarischer Autoren bei der Beschreibung des corso Ercole I d’Este, in dem der Garten liegt, (2) die Verbindung des Gartens mit dem Motiv des Paradiesgartens und (3) die Aktualisierung von Motiven der Unterweltreise im Zusammenhang mit der im Garten verorteten Handlung.

²³⁷ Die Handlung ist auf eindrückliche, sehr detaillierte Weise an einzelnen topographischen Punkten im Garten festgemacht. Parallel zur eben untersuchten Erzählung *Lida Mantovani* sind auch hier Verfahren nachweisbar, die den Garten aus der Perspektive des Erzählers als erlebendes Ich erzählerisch erschaffen und auf diese Weise reale Topographie und erzählte Geschichte eng verknüpfen.

²³⁸ Die vorliegende Interpretation des *Giardino* konzentriert sich auf die Aktualisierung literarischer und kultureller Motive. Es sei aber darauf hingewiesen, dass die Infragestellung der realen Existenz des Gartens auch im *Giardino* durch parallele Verfahren zu *Lida Mantovani* verstärkt wird und alle vorgestellten Verfahren gemeinsam auf die Infragestellung der Qualifikation des Gartens als einem ‚historischen‘ Ort hinwirken.

(1) Den Aufruf der literarischen Autoren Carducci und D'Annunzio kann man einerseits als Verfahren lesen, die Straße und damit auch den dort liegenden Garten als tatsächlich existierend zu beglaubigen. Andererseits aber weckt das starke Hervorheben der Tatsache, dass der corso Ercole I d'Este durch die beiden Autoren so berühmt und auf der ganzen Welt bekannt sei, Unsicherheit hinsichtlich der Illusion von wirklichkeitsgetreuer Darstellung. Damit ist der Aufruf von Carducci und D'Annunzio doppeldeutig. Zum Nachweis dieser These sei die Textstelle zunächst noch einmal zitiert: „Immortalata da Giosuè Carducci e da Gabriele D'Annunzio, questa strada di Ferrara è così nota agli innamorati dell'arte e della poesia del mondo intero che ogni descrizione che se ne facesse non potrebbe non risultare superflua.“ (FC, 349f.) Die sprachliche Ausgestaltung des Hinweises auf die literarisch-kulturelle Bedeutung des corso Ercole I d'Este zeigt die Übertriebenheit, mit der der Garten im Kontext literarisch-kultureller Motive gestellt wird: Es geht hier um „Verewigung“, nicht um einfaches Gedächtnis, um die Kunst- und Literaturfreunde „der ganzen Welt“, nicht um manche von ihnen. Diese Übertreibung mündet in der Formulierung, nach der jede Beschreibung der Straße sich ob ihrer Bekanntheit erübrigen müsse. Besonders auffällig ist hier die doppelte Negation und die Verwendung des Hilfsverbes „potere“: Man liest „non potrebbe non risultare superflua“ [Kursiv D.G.] statt einem einfachen „risulta superflua“. Gerade diese Formulierung, die keinen Zweifel lassen will, dass es die Straße wirklich gibt, bewirkt eine gewisse Unglaubwürdigkeit, indem sie übertreibt. Durch die Übertreibung des Gesagten aber wird eine gegenteilige Semantik mittransportiert.

Die Straße verdankt ihre Bekanntheit in erster Linie dem Bild, das ihr die Dichter verliehen haben, und sie ist entsprechend in der von den Dichtern beschriebenen Weise im Bewusstsein verankert. Wenn der Name der Straße fällt, ist – namentlich für die „Kunst- und Literaturfreunde auf der ganzen Welt“ – weniger eine reale Straße in Ferrara gemeint, als vielmehr die literarische Beschreibung eines Ortes und die ihm auf diese Weise verliehene Bedeutung. Die vom Erzähler im Anschluss an das Zitierte und trotz ihrer angeblichen Überflüssigkeit vorgenommene Beschreibung seiner Eindrücke in metaphorischen Worten führt die bei Carducci und D'Annunzio zu findende literarische Stilisierung des corso Ercole I d'Este fort: „[...] quel suo lontano, sublime sfondo di rosso mattone, verde vegetale, e cielo, che sembra davvero condurti all'infinito [...]“ (FC, 349)²³⁹ Diese poetisch anmutende Beschreibung entzieht der erzählten Straße ihren Anschein, eine getreue Abbildung realer Topo-

²³⁹ Die Interpretation Giusi O. De Stefanis, die in der Beschreibung des corso Ercole I d'Este die Loslösung der Handlungszeit von der Realität gespiegelt sieht – eine „A-Temporalität“ der Handlung –, überzeugt. De Stefanis schreibt: „Si noti la maestosità della descrizione [di corso Ercole I d'Este; D.G.] [...]. Ambiente e personaggi vengono così avvolti in un alone di leggenda, di una atemporalità mitica [...]“ (De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, S. 96f.)

graphie zu sein. Vor diesem Hintergrund ergibt sich: Indem der Erzähler als Autor des *Giardino* auftritt, verleiht der Text zwar auf der einen Seite dem Garten den Anschein, ein realer Ort zu sein; auf der anderen Seite aber zeigt der *Giardino* hier die eigene Gemachtheit als literarischer Text, der die von ihm erzählte Geschichte in das bestehende Geflecht der Konnotationen und damit in das virtuelle System der Literatur einflieht. Insofern verweist der *Giardino* hier auf sich selbst. Die Fiktion vom autobiographischen Autor erhält eine doppelte Bedeutung: Sie wirkt einerseits als Authentifizierungsstrategie, läuft aber andererseits darauf hinaus, den Garten als literarisches Konstrukt zu entlarven.

Als Ergebnis dieser ersten Beispielanalyse ist festzuhalten, dass der *Giardino* durch den Aufruf der literarischen Autoren die von ihm erzählte Geschichte mit dem realen Ort corso Ercole I d'Este verbindet und den Garten als realen Ort vorstellbar macht, gleichzeitig aber genau durch diesen intertextuellen Verweis den erzählten Garten mit dem literarischen Mythos verbindet, der sich um den Ort rankt. Der Garten nimmt die Konnotation an, eine Verkörperung literarisch tradierter Motive zu sein, und verliert gleichermaßen seine Eigenschaft, ein Ort zu sein, der Geschichte glaubhaft und konkret machen kann. Der intertextuelle Verweis ist insofern polyvalent.

(2) Der Garten steht in enger Verknüpfung mit dem kulturell bedeutsamen Motiv des Paradiesgartens²⁴⁰ und verliert dadurch seine Eigenschaft als ‚realer‘ Ort. Dies zeigt erstens seine Beschreibung als üppiger, im Überfluss stehender Garten, in dem es sämtliche Baum- und Pflanzenarten gibt. (FC, 433ff.) Die ausgiebige Schilderung von Pflanzen, Dickicht und Wegen ist ein Verfahren, das den Garten real vorstellbar macht (vgl. oben), doch hat es zugleich eine gegenteilige Wirkung. Der Erzähler charakterisiert den Garten zweitens explizit als paradiesischen Ort (vgl. z.B. „luoghi paradisiaci“ (FC, 561)), weil er hier die Liebe kennenlernt und Schutz vor der von außen kommenden historischen Gefahr findet. Dem entspricht die Kennzeichnung des Gartens als abgeschlossener, schwer zugänglicher Ort, als *hortus conclusus* und schließlich *terra prohibita*, in den man eingeladen, aus dem man – wie der Erzähler – aber auch wieder ausgeladen werden kann. Wie der biblische Paradiesgarten ist der Garten der Finzi-Contini von einer Mauer umgeben und nicht ohne weiteres zu betreten. Drittens verweist er auf verschiedene literarische Aktualisierungen des Paradiesgartenmotivs und stellt sich damit in eine Reihe mit diesen. Paradigmatisch wirkt in diesem Kontext das markierte Zitat des 21. beziehungsweise des gleichlautenden 25. Verses aus Baudelaires

²⁴⁰ Bei Robert P. Harrison findet sich ein Überblick über die bekanntesten Bearbeitungen dieses Motivs von der Antike bis zu den europäischen Dichtern der Neuzeit. (vgl. Harrison, Robert P., *Gärten. Ein Versuch über das Wesen des Menschen*, Übers. Martin Pfeiffer, München: Hanser, 2010)

„Moesta et Errabunda“.²⁴¹ Der Erzähler berichtet, wie Micòl ihn im Zuge der dritten Erkundungsreise durch den Garten zu dem für beide ‚heiligen‘ Ort der gemeinsamen Kindheitserinnerungen führt. Er beginnt seine Erzählung mit dem Wortlaut, den Micòl verwendet: „Un terzo pellegrinaggio fu dedicato ai luoghi sacri al ’*vert paradis des amours enfantines*’.“ (FC, 439 [Kursiv i.O.]

Der *Giardino* ordnet sich mit diesen intertextuellen Verfahren ausdrücklich in die kulturell-literarische Tradition ein. Er vermittelt das Bild einer Kontinuität, die von der Genesis oder dem Gilgamesch-Epos über klassische antike Texte wie der *Odyssee* schließlich zu modernen Bearbeitungen des Motivs führt, in die er sich einreihet. Mit der Aufnahme und Bearbeitung intertextueller Verweise als poetische Aktualisierung des Paradiesgartenmotivs verliert der Garten seinen Anschein, ein realer Ort zu sein. Er wird Teil des virtuellen Systems der Literatur. In der Konsequenz fehlt der in ihm verorteten Handlung der Charakter einer real möglichen und wahrscheinlichen Beispielgeschichte. Im gleichen Maße, in dem sich der Garten in den Kontext des Motivs des Paradiesgartens stellt, verliert er die Realität, die seine vermeintlich realistische Beschreibung doch suggerieren sollte.

Im Rückgriff auf die oben vorgestellten Gedanken, nach denen der Holocaust für die menschliche Wahrnehmung in die Nähe des Mythischen rückt, lässt sich folgende These aufstellen: Der Garten präsentiert sich durch seine enge Verbindung zur mythischen Vorstellung vom Paradiesgarten als Einschreibung in einen Mythos. Die dort stattfindende Handlung wirkt dementsprechend mythisch, das heißt sie ist in einem Zwischenbereich von Realität und Fiktion verortet. Die Idee, dass der Garten anhand der dort lokalisierten Beispielgeschichte den Holocaust konkret und glaubhaft werden lassen könnte, steht damit nicht nur in Frage, sondern es scheint gerade durch die Engführung von Handlungsort und Paradiesmotiv auf, welche Problematik es im Hinblick auf ein Erinnern an den Holocaust gibt: Das Ereignis und seine Opfer geraten für die Wahrnehmung in den Bereich des Mythischen. Der literarisch erzählte Ort wird zum Zeichen für dieses Problem. Dass das Paradies des Gartens hier durch eine Zeitlosigkeit geprägt ist, die vor den historischen Bedrohungen schützt und sie vergessen macht, zeigt der nächste Abschnitt im Hinblick auf das Unterweltsmotiv.

(3) Die Erzählung des Gartens verbindet sich mit dem Topos der Unterweltreise. Dies zeigt sich deutlich, als der Erzähler am Ende der Geschichte nachts noch einmal alleine den Garten der Finzi-Contini aufsucht. (FC, 603ff.) Bei seinem Besuch läuft er alle wichtigen topographischen Punkte im Garten ab, die ihm chronologisch seine Geschichte mit den Finzi-

²⁴¹ Baudelaire, Charles, „Moesta et Errabunda“, in: Ders.: *Les Fleurs du Mal*, introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Paris: Éd. Garnier Frères, 1961, S. 69.

Contini in Erinnerung rufen – angefangen von der Gartenmauer bis zur „Hütte“. Nachdem er eine Art Läuterung durchlaufen hat, verabschiedet er sich am Ende seines Spazierganges von seiner Zeit mit den Finzi-Contini. Der Garten scheint damit Paradies, Läuterungsberg und Reich der Toten²⁴² in einem zu sein.

Der nächtliche Gartenbesuch präsentiert sich als Gang zu den Toten, wie ihn der Topos der Katabasis vorgibt. Der *Giardino* aktualisiert hier verschiedene diesem Topos traditionell zugehörige Motive. Die Szene kommt einem Besuch der Welt der Toten zunächst gleich, weil seine Bewohner, wie der Erzähler bereits im Prolog vorausdeutet (FC, 344), in naher Zukunft sterben werden. Der Besuch im Garten ist damit ein Besuch von Todgeweihten. Der Garten bildet mit seiner durch Mauern begrenzten Fläche einen abgeschlossenen Bereich, der wie die mythische Unterwelt nicht ohne weiteres betreten werden kann. Dieser Umstand verstärkt die Ähnlichkeit der Szene mit einem Besuch in der Unterwelt. Der Garten ähnelt dem ‚Gefängnis‘ der Toten, dessen Schlüssel Hades besitzt. Dieser Lesart entspricht auch der Auftritt eines Zerberus beim nächtlichen Gartenbesuch, der in der allerdings wenig furchterregenden Figur des Hundes Jor stattfindet (FC, 605).²⁴³ Der Garten ist ein unheimliches Reich von Dunkelheit und Schatten („[...] l’insorgere della preoccupazione e dell’ansia.“ (FC, 604)). Der Erzähler charakterisiert sich selbst als Gespenst: „Mi sentivo, ed ero, una specie di strano fantasma trascorrente [...]“ (FC, 602))²⁴⁴ Dem Gefühl des erlebenden Ichs („Mi sentivo“) und der Bestätigung dieses Gefühls durch das erzählende Ich („ed ero“), ein Gespenst zu sein, entspricht die mythologische Überlieferung, nach der die Bewohner des Totenreiches nur noch die Schatten ihres einstigen Daseins sind (zu denken ist hier zum Beispiel an Amor und Psyche, Odysseus oder Orpheus). Der Erzähler kennzeichnet sich selbst als von Leben und Tod gleichermaßen erfülltes Wesen, indem er über seine gleichzeitig vorhandenen Gefühle der Leidenschaft und des (Selbst-) Mitleids spricht („pieno di vita e di morte insieme, di passione e di pietà“ (FC, 602)). Auf der einen Seite gehört er bereits zum Reich der Toten, denn er hat sich seinem Selbstmitleid in einer Weise hingegeben, die ihn wie die Finzi-Contini passiv und zum Todgeweihten werden lassen: Die Finzi-Contini ergeben sich, so zeigen die folgenden Ausführungen genauer, in den Augen des Erzählers ohne Widerstand

²⁴² Radcliff-Umstead hat gezeigt, dass der Garten gerade auch durch die ihn umgebende Mauer als „cemetery for the living, a space of secluded repose away from political realities“ lesbar ist. (Radcliff-Umstead, *The exile into eternity*, S. 91)

²⁴³ Dass der ‚Zerberus‘ Jor den Erzähler mit einem erfreuten Schwanzwedeln passieren lässt (FC, 605), kann zum einen als ironische Brechung des Unterweltmotivs gedeutet werden. Zum anderen wird darin ebenfalls deutlich, dass der Erzähler selbst begonnen hatte, zum Reich dieser Todgeweihten zu gehören, und Jor ihn somit bereits als Teil der von ihm bewohnten Unterwelt wahrnimmt.

²⁴⁴ Tatsächlich äußert der Erzähler dieses Gefühl im Kontext seiner vor dem Besuch des Gartens stattfindenden Fahrt mit dem Fahrrad entlang der Mura degli Angeli, die ihn um den Garten führt. Diese Fahrt ist bereits im Hinblick auf den Gartenbesuch und damit als eine Annäherung an das ‚Reich der Toten‘ zu lesen.

in ihr Schicksal. Auf der anderen Seite aber besitzt er zugleich Leidenschaft, die hier für eine Hinwendung zum Leben steht, wie sein bevorstehender, endgültiger Abschied vom Garten beweist.

Die hier skizzierten Merkmale, die den Garten zu einer Aktualisierung des Unterweltsmotivs machen, schwächen in paralleler Weise zum Paradiesgartenmotiv die Möglichkeit ab, im Garten einen ‚historischen‘ Ort erschaffen zu können, weil dieser Ort selbst zur ‚mythischen‘ Unterwelt wird. Dies potenziert sich noch dadurch, dass auf verschiedene Weise der Eindruck entsteht, der Garten stünde – wie das Reich der Toten – außerhalb der historischen Zeit. Vor diesem Hintergrund wird der Garten kaum als ein Ort denkbar, der Geschichte konkretisieren und glaubhaft machen könnte. Die Ahistorizität des Ortes zeigt sich darin, dass sich der Erzähler im Garten lautlos fortbewegen kann („Calpestavo l’erba senza far rumore [...]“ (FC, 604)). Die Welt des Gartens wird ihrem Anschein nach durch nichts von außen Kommendes, für das sein Eindringen in den Garten hier steht, verändert oder auch nur berührt. Entsprechend ist der Garten der Ort, an dem das Leben der Juden (zunächst) scheinbar unbescholten und trotz der historisch-politischen Umstände wie vor den Rassen-gesetzen fortgeführt werden kann. Er bietet einen Schutzraum, der vor der historischen Realität bewahrt und diese vermeintlich außer Kraft setzt. Trotz der unmittelbar bevorstehenden Deportation zeigen sich die Finzi-Contini als Bewohner des Gartens dementsprechend völlig immun gegenüber den drohenden Gefahren. Der Erzähler selbst thematisiert diese Zusammenhänge, wenn er bei seinem Besuch des Gartens über die Tatsache spricht, dass professor Ermanno im Jahr 1939, nach dem faschistischen Verbot der Treffen der Tennisfreunde bei den Finzi-Contini, ein neues Tennisfeld einrichten lässt. Dieses Vorhaben würde nur dann Sinn ergeben, wenn die Besucher auch kommen dürften. Die Umsetzung des Bauvorhabens begründet der Erzähler explizit und mit einem ironischen Tonfall damit, dass die Familie Finzi-Contini Alberto von seiner tödlichen Krankheit ablenken wolle: „[...] il prato appariva in via di dissodatura... Alberto era ammalato, gli restava poco da vivere. Bisognava pure nascondergli in qualche modo, anche in *quel* modo, la gravità del suo male. ‘Perfetto’, assentii. E passai oltre.“ (FC, 604f. [Kursiv i.O.]) Die Finzi-Contini missachten die historische Realität genauso wie ihre private, die beide lebensbedrohend sind. Die Unzugehörigkeit des Gartens zur historischen Realität zeigt sich am Ende des nächtlichen Gartenbesuchs deutlich. Der Erzähler hört das Läuten der nahen Kirchturmglöcken, und dieses wird für ihn zum Signal, den Garten – eine die Wirklichkeit ausgrenzende Welt – ernsthaft und für immer zu verlassen, um in die Realität zurückzukehren: „Lo riconobbi subito: era il suono della vecchia, cara voce dell’orologio di piazza, che stava battendo le ore e i quarti. Che cosa

diceva? Diceva che ancora una volta avevo fatto molto tardi [...] e che infine era tempo che mettessi l'animo in pace. Sul serio. Per sempre.“ (FC, 607) Der Klang der Glocken symbolisiert die geschichtliche Zeit und er ruft den Erzähler endgültig dorthin zurück. Er lässt ihn endlich begreifen, dass er nicht weiter in dieser zeit- und geschichtslosen Welt verbleiben soll, weil diese ihn selbst gefährdet.

In großer Deutlichkeit weist der Text auf den fiktiven Charakter des Gartens hin und kennzeichnet ihn als mythischen Ort – und er konterkariert damit die Interpretation, nach der der Garten ein realer Ort sein könnte. Es scheint in derselben Szene eine Selbstreflexivität des Textes auf, die sich deutlich in den sich anschließenden letzten Sätzen vor dem Epilog zeigt. Der Erzähler begreift hier, „was für ein schöner Roman“ seine Geschichte im Garten der Finzi-Contini doch gewesen ist, und er verlässt daraufhin diese Welt für immer: „Che bel romanzo“, sogghignai, crollando il capo come davanti a un bambino incorreggibile. E date le spalle alla *Hütte*, mi allontanai fra le piante dalla parte opposta.“ (FC, 607)²⁴⁵ Der Erzähler-Autor des *Giardino* hat eine fiktionale Welt erschaffen – die des Gartens des Finzi-Contini –, die neben der und unabhängig von der realen Welt steht, in die er nun wieder zurückkehrt. Der Text zeigt seine Selbstreflexivität zusätzlich an, indem die Reminiszenz an den Topos des Unterweltbesuchs durch das – zum Beispiel im Orpheus-Mythos bedeutende – Motiv des in das Reich der Toten hinabsteigenden und wieder in die Welt der Lebenden zurückkehrenden Dichters vervollständigt wird.²⁴⁶ Der aus dem Reich der Toten zurückgekehrte Erzähler wird die Geschichte der Finzi-Contini schreiben und dadurch zum literarischen Autor werden (vgl. Prolog). Seine Läuterung ist als die auf der Ebene der Geschichte transportierte Erkenntnis zu lesen, dass der Garten gerade kein realer Ort, sondern eine – mitunter vom Erzähler selbst erzeugte und aus kulturell-literarischen Motiven zusammengestellte – Fiktion ist.

Die Beispiele (1) bis (3) haben gezeigt, dass der Garten in enger Verbindung mit kulturellen und literarischen Motiven und Topoi steht und dass er seinen zunächst im Text

²⁴⁵ Cristina Della Coletta geht im Gegensatz zur vorliegenden Interpretation davon aus, dass sich der Erzähler mit seinem Verzicht auf Micòl vor der historischen Realität in die Kunst flüchtet und sich insofern die von den Finzi-Contini vertretene Auffassung von der „fondamentale antinomia di arte e vita“ zu Eigen macht. (Della Coletta, Cristina, „La cultura del giardino. Miti e appropriazioni letterarie nel *Giardino dei Finzi-Contini*“, in: *Modern Language Notes* 113 (1998), S. 138-163, hier: S. 162) Die Autorin übersieht hier möglicherweise, dass der Erzähler als Autor des *Giardino* auftritt und mit seinem Text nicht nur Erinnerung an geschichtliche Wahrheit stiften will – und somit der Kunst einen pragmatischen Zweck zuordnet –, sondern dass er sogar explizit die Realitätsflucht der Finzi-Contini kritisiert und die eigene Autorschaft unter anderem vor dem Hintergrund dieser Kritik begründet. Della Colettas Deutung des *Giardino* lautet indes: „La verità del *Giardino* è quella di un'opera d'arte che [...] offre sublimazione estetica a una tragedia storica e, in più generale, al comune esistere secondo inesorabili leggi del divenire cronologico.“ (S. 162)

²⁴⁶ Zugleich ruft der *Giardino* den Topos des Orpheus mittels der Stimme des Vaters des Erzählers auf, der – kurz vor der hier interpretierten Garten-Szene – seinem Sohn erklärt: „Nella vita, se uno vuole capire, capire sul serio come stanno le cose di questo mondo, deve morire almeno una volta.“ (FC, 598) Diese Rede des Vaters steht im Zusammenhang mit der Diskussion um die Liebe des Erzählers zur Literatur. (FC, 596)

behaupteten realen Charakter in dem Maße verliert, in dem er sich der literarisch-kulturellen Tradition annähert. Parallel zu dieser Entwicklung kommt die Frage auf, ob die im Garten verortete Geschichte ein glaubhaftes Beispiel für eine Lebensgeschichte sein kann, die im Kontext des Holocaust steht. Eine Geschichte, die in einem dermaßen kulturell-literarisch aufgeladenen Kontext stattfindet, büßt ihren individuellen Charakter stark ein und rückt selbst in die Nähe des Mythos.²⁴⁷ Indem der *Giardino* einerseits die im Garten verortete Geschichte als wahrscheinliche und den Holocaust auf diese Weise konkretisierende erscheinen lässt, andererseits aber diese Lesart unterläuft, eröffnet sich ein Zwischenraum semantischer Uneindeutigkeit, eine Polyvalenz. Die Erzählung über den Garten führt durch ihre starke Orientierung an kulturellen und literarischen Motiven vor, wie schwierig es ist, dem Holocaust seinen abstrakten Charakter zu nehmen. Der *Giardino* rückt hier in den Blick, dass es einen Ort, der dieser Abstraktheit konkretisierend entgegenwirken könnte, nicht ohne weiteres gibt. Damit ist die Erinnerbarkeit des Holocaust problematisiert. Es wird auch gezeigt, dass es die Literatur nicht vermag, nachträglich einen solchen realen Erinnerungsort zu stiften. Die Literatur ist jedoch dasjenige Medium, das auf diese Zusammenhänge verweisen kann. Im Zuge dessen entwickelt und reflektiert sie gleichermaßen die eigene Funktion als Erinnerungsmedium. Sie wird zur Stifterin von Erinnerung, indem sie in der beschriebenen Weise über den Besuch von Orten als Möglichkeit der Erinnerung nachdenkt und keine Lösung des Erinnerungsproblems anbietet, sondern eine Uneindeutigkeit produziert, ein Changieren zwischen der Ahnung einer Konkretisierung des Holocaust und einer Negierung der erwarteten Konkretisierung.

Der Abschnitt B I.2. hat gezeigt, dass die Darstellung von Topographie im *Romanzo di Ferrara* polyvalent ist. Mit Hilfe realistisch anmutender Darstellungsverfahren und der Einführung der Erzählung mit der kulturell-literarischen Tradition bewirkt der Text auf der einen Seite, dass die Handlungsorte eine wirklichkeitsgetreue Abbildung realer Orte zu sein scheinen. Vor diesem Hintergrund wird beim Leser die Illusion erzeugt, er könne die dargestellten Orte in der Realität aufsuchen. Durch die jeweils unterschiedliche Verknüpfung der erzählten Geschichte mit dem Holocaust werden die erzählten Orte als literarisch gestiftete Erinnerungsorte lesbar. Auf der anderen Seite bewirkt der so facettenreich ausgetragene *effet de réel* genau wie der exponierte Aufruf kulturell-literarischer Motive im Zusammenhang mit der Ortsdarstellung, dass die Illusion wirklichkeitsgetreuer Darstellung wieder in Frage gestellt

²⁴⁷ Dies zeigt sich parallel an der Rätselhaftigkeit der Bewohner des Gartens, an ihren stereotypen Charakteren und ihrer Annäherung an literarische Mythen. Ruth Mader hat herausgearbeitet, dass sich namentlich die Figur Micòl als Figuration von Dantes Beatrice lesen lässt und durch ihre Weisheit und Kennzeichnung als ideale Frau letztlich eine Stilisierung ist. (vgl. Mader, “È bello raccontare i guai passati”?, S. 360f.)

wird. Die erzählten Orte verlieren ihren Anschein von Authentizität in dem Maße, in dem die skizzierten Erzähl- und Darstellungsverfahren auf die Spitze getrieben werden, und sie offenbaren im Zuge dessen die eigene Fiktionalität. Die gegenläufigen Bedeutungen derselben Darstellung bewirken, dass die Möglichkeit der Literatur, Orte für das Erinnern zu stiften, kritisch in Frage steht. Damit reflektiert der *Romanzo di Ferrara* den eigenen Anspruch, Erinnerung an den Holocaust zu stiften, und transportiert hier Aspekte seiner Poetik.

3. Orte, zum Erinnern gemacht: Gedenktafel und Denkmal (*Una lapide in via Mazzini*)

Die folgende Analyse der Erzählung *Una Lapide in via Mazzini* zeigt beispielhaft, dass der *Romanzo di Ferrara* in deutlicher Weise die Frage stellt, inwieweit es sinnvoll und möglich ist, mit Hilfe von Denkmälern an den Holocaust zu erinnern. Sie weist ferner darauf hin, dass der Text darüber hinaus nicht die Überlegung scheut, wie ein auf diese Weise hervorgerufenes Erinnern moralisch zu bewerten sei. Im Zuge dieser Auseinandersetzung reflektiert der Text auch hier kritisch die eigenen Möglichkeiten, Erinnerung an den Holocaust zu stiften, und gewinnt daraus die eigene Erinnerungsfunktion.

In keinem anderen Text des *Romanzo di Ferrara* wird die Problematik, an den Holocaust zu erinnern, in so expliziter Weise auf der Ebene der Geschichte diskutiert wie in *Una Lapide in via Mazzini*, und in keinem anderen Text lässt sich Bassani zu einer so eindeutigen Verurteilung der Ferrareser Nachkriegsgesellschaft hinreißen.²⁴⁸ Damit erhält dieser Text eine herausragende Stellung und Funktion. Er exemplifiziert am Beispiel eines zur Erinnerung an den Holocaust gemachten Ortes, einer Gedenktafel für die Ermordeten in Ferrara, die Problematik der Erinnerungspraxis und wirft ethische Fragen auf, die sich mit einem Erinnern mit Hilfe eingerichteter Orte im Kontext des Holocaust ergeben. *Una Lapide in via Mazzini* erzählt die Geschichte des jüdischen Überlebenden Geo Josz, der im August 1945 aus dem Konzentrationslager Buchenwald in die bürgerliche Nachkriegswelt Ferraras zurückkehrt und am Ende der Geschichte so plötzlich und unverhofft verschwindet wie er aufgetaucht ist. Es werden über fünf kurze Kapitel Ereignisse berichtet, mit denen sich die Ferrareser durch Geo Josz' Rückkehr konfrontiert sehen. Erst als der Überlebende verschwindet, kann die Normalität des Ferrareser Alltags wieder einkehren. In einem abschließenden sechsten Kapitel blickt der Erzähler auf die erzählte Geschichte zurück und bewertet das Geschehene. Die

²⁴⁸ In Anklängen findet man eine solche Verurteilung im *Giardino dei Finzi-Contini*, wenn der Erzähler darüber spricht, dass die Einwohner Ferraras das Anwesen der ermordeten Familie Finzi-Contini vergessen haben: „[...] ad onta di tanti superstiti motivi di interesse, chi ne sa niente, mi domando, chi se ne ricorda più? [...] a Ferrara stessa nemmeno i pochi ebrei rimasti a far parte della languente Comunità israelitica hanno l'aria di rammentarsene.“ (FC, 350)

Handlung entspinnt sich an der Gedenktafel, die die Ferrareser zur Erinnerung an die ermordeten Juden anbringen wollen. Geo Jozs taucht genau in dem Moment in Ferrara auf, als diese unter den Augen verschiedener Ferrareser und Nicht-Ferrareser an der Außenwand der Synagoge befestigt wird. (LAP 89f.)²⁴⁹ Mit der Figur des Überlebenden und seiner beständig gegenüber der Ferrareser Erinnerungsgemeinschaft vorgetragenen ironisch-sarkastischen Rede unterläuft der Text nicht nur die Idee, mit Hilfe eines nachträglich etablierten Ortes an den Holocaust zu erinnern, sondern er zeigt sie als falsch und kennzeichnet sie als Ausdruck eines moralisch zu verurteilenden Verhaltens.

Die Tafel führt die ermordeten Ferrareser Juden namentlich auf und vergleicht ihre Zahl mit der Zahl der jüdischen Einwohner vor dem Holocaust. (LAP, 89) Mit der Gedenktafel will die Ferrareser Gesellschaft Erinnerung stiften, indem sie die Ermordeten namentlich identifiziert und durch diese schriftliche Fixierung auf die vergangene Existenz der Juden verweist. Die Synagoge, an der die Tafel angebracht wird, wird zum historischen Ort gemacht und ist mit dem Erinnerungsobjekt semantisch verknüpft: Die Synagoge steht für die Juden und ihre einstige Anwesenheit in Ferrara. Die Gedenktafel macht sich insofern bewusst die Idee zunutze, dass der Besuch von Orten Erinnerung stiften könne, und verwendet sie für einen semiotischen Prozess. Der Erzähler gibt sich durch verschiedene Formulierungen als Einwohner Ferraras zu erkennen (vgl. „nella nostra città“, „da noi“ (beides LAP, 88), „fra noi“ (LAP, 92)) und erweckt den Anschein, aus eigenem Erleben zu berichten (z.B. LAP, 88). Er bleibt allerdings peripher und interagiert nicht mit den anderen Figuren. Vor diesem Hintergrund suggeriert er, als nicht unmittelbar in das Geschehen verwickelter Zeuge objektiv berichten zu können. Sein Erzählen der Ereignisse, seine Reflexionen und sein moralisches Urteil beanspruchen unter diesen Umständen Allgemeingültigkeit. Ein großer Teil seiner Erzählung besteht aus seiner häufig in erlebter Rede erfolgenden und dabei mit ironisch-sarkastischem Ton unterlegten Wiedergabe der Meinungen und Befindlichkeiten der Ferrareser im Angesicht des zurückgekehrten Geo Jozs (LAP 89f., 92f. u.a.).²⁵⁰ Er widmet sein Erzählen vor allem der „pubblica opinione-media cittadina“ (LAP, 92). Im Zuge dessen stellt er immer wieder Reflexionen über sein Erleben an (z.B. LAP, 88 und 92), die er am Ende in ein hartes Urteil über das Verhalten der Ferrareser münden lässt.

Unter den auf der Tafel aufgelisteten Namen der Ermordeten findet sich auch Geo Jozs' Name. Bisher unerkannt in der Menschenmenge stehend, meldet er sich plötzlich zu

²⁴⁹ Handlungsort ist die via Mazzini, in der sich die Synagoge befindet und die eine der Hauptgeschäftsstraßen Ferraras ist. (LAP, 88 und 91)

²⁵⁰ Vgl. z.B.: „[Erano; D.G.] [...] tutti bravi signori che per esser stati convinti fascisti [...] da oltre tre mesi non fiutavano che insidie e trabocchetti dovunque. È vero – ammettevano –, loro avevano preso la tessera di Salò. Tuttavia per civismo, l'avevano presa, per pura carità di Patria [...]“ (LAP, 92f.)

Wort, um zu verkünden, dass er „in carne e ossa“ (LAP, 90) unter den Anwesenden stehe. Die Szene seines Auftauchens vor der Gedenktafel und das sich zu diesem Anlass eröffnende Gespräch mit den Anwesenden subvertieren in einer kaum zu überbietenden Deutlichkeit das Konzept des zum Erinnern gemachten Ortes. Geo Josz führt den erschreckten Umstehenden die Falschheit ihres Erinnerungsversuches vor Augen. Der Erzähler beschreibt die Szene vor der Gedenktafel so:

[...] Divenne [Geo Josz; D.G.] serio e indicò la lapide. ‚Geo Josz?‘, ripeté. Ricominciò a ridere. Ma subito, come pentito [...], si dichiarò dispiaciuto, ‚mi creda‘, di aver guastato ogni cosa con un intervento che, era pronto a riconoscerlo, aveva tutti i caratteri di una ‚gaffe‘. Eh già – sospirò –: la lapide avrebbe dovuto essere rifatta, dato che quel Geo Josz, lassù, cui in parte risultava dedicata, non era altri che lui stesso, in carne e ossa. (LAP, 90 [Kursiv i.O.]

Geo Josz‘ ironisch-sarkastische Rede führt den Ferraresern ihre eigene unausgesprochene Haltung vor Augen. Sie möchten das Geschehene als abgeschlossen betrachten, sich emotional davon entfernen, alles vergessen. Sie streben nach einem Neubeginn, der die Frage nach ihrer eigenen Schuld ausblendet. Diese Versuche kondensieren sich in ihrem Bemühen, die Ermordung der Juden mit einer Gedenktafel zu erinnern – und Geo Josz‘ Rede deckt dies auf. Die Reaktion der Ferrareser auf sein unerwartetes Auftauchen spiegelt indes ihr uneingestandenes Ziel der Schuldaufarbeitung. Die Ferrareser wollen sich nicht vorstellen, dass der vor ihnen Stehende tatsächlich aus dem Konzentrationslager zurückgekehrt sein soll, und verurteilen seine Rückkehr als moralische Ungehörigkeit: „Tornato quando nessuno più l’aspettava, che cosa voleva, adesso?“ (LAP, 92) Schon seine Anwesenheit allein empfinden sie als Bedrohung, weil diese sie – so entlarvt sie der Erzähler – mit der eigenen Schuld konfrontiert:

Ebbene, temevano tanto per sé, costoro, a questo punto, avevano tanta paura di esser chiamati improvvisamente a pagare per le loro azioni, che quand’anche Geo Josz non avesse domandato che di vivere, di ricominciare a vivere, perfino in una richiesta così semplice, così elementare, avrebbero trovato di che sentirsi personalmente minacciati. (LAP, 94)

Geo Josz erhält in der Szene seiner Rückkehr Attribute des auferstandenen Christus und die darin liegende Ironie treibt die subversive Geste des Textes auf die Spitze. Seine Figur und sein Wiederauftauchen werden vor dem Negativ einer metaphysischen Sinnhaftigkeit und einer über Jahrtausende fortlaufenden Kontinuität lesbar. Der Text stellt auf diese Weise die Tragik der Überlebenden heraus. Wie die biblische Osternszenen, in der die Jünger zunächst nicht an die Identität des Auferstandenen glauben können, weil sie aller Wahrnehmungs-

gewohnheit widerspricht, so können auch die Ferrareser nicht glauben, dass es sich bei dem aufgetauchten Mann um Geo Josz handelt. Sie bezeichnen die von ihm vorgetragene Geschichte als „un trucco“, „una mistificazione“ (jeweils LAP, 87) und „una balla“ (LAP, 93). Geo Josz ist wie Jesus eine aus dem Reich der Toten zurückgekehrte Erscheinung, weil ihn alle für tot gehalten hatten. Er zeigt zum Beweis seiner Identität, gleich den Wundmalen des wiederauferstandenen Christus, die auf seinem Unterarm eingebrannte Häftlingsnummer aus dem Konzentrationslager vor: „[...] mostrava le [...] mani [...] coi dorsi così bianchi che un numero di matricola tatuato nella pelle molliccia, come bollita, poco più su del polso destro, poteva esser letto distintamente nelle sue cinque cifre precedute dalla lettera J.“ (LAP, 91) Die Ferrareser widersetzen sich jedoch unbelehrbar der Realität des Wahrgenommenen. Die Präsenz des Mannes „in carne e ossa“ (LAP, 90) und auch seine Beweisführung erreichen nicht, dass sie an seine Geschichte glauben. Nichts überzeugt sie davon, dass es sich bei dem vor ihnen Stehenden um Geo Josz handelt, und nichts lässt sie glauben, dass dieser aus dem Konzentrationslager zurückgekehrt ist. Die beiden Dinge scheinen sich auszuschließen. Entweder handele es sich nicht um Geo Josz oder dieser sei nicht im Konzentrationslager gewesen:

Però come faceva uno a credere – fu subito obiettato da molti – che l’uomo di età indefinibile, enormemente, assurdamente grasso, apparso pochi giorni prima in via Mazzini giusto davanti al Tempio israelitico, provenisse ben vivo nientemeno che dalla Germania di Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, Dachau, eccetera, e soprattutto che lui, proprio lui, fosse sul serio uno dei figli del povero signor Angelo? (LAP, 87)

In der zitierten Textstelle weisen sie den Konzentrationslagern den Status eines von der eigenen Lebenswelt ausgegrenzten und mythischen Raums zu. Die Rede von der „Germania di Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, Dachau, eccetera“ indiziert, dass sie das Geschehene räumlich entfernen und davon abstrahieren und es nicht als ein mit ihrer Lebenswelt in irgendeiner Weise Verbundenes ansehen. Dass Geo Josz dick wirkt, zeigt für die Ferrareser die Unglaubwürdigkeit seiner Geschichte an, an ein Hungerödem glauben sie nicht („Dato che di un edema *da fame* non si era prima d’ora mai sentito parlare (si trattava di una balla, era chiaro, messa in giro con ogni probabilità proprio da lui, il principale interessato) [...]“ (PASS, 93 [Kursiv i.O.])). Ganz im Gegenteil finden sie auch hier eine Erklärung, die Geo Josz als moralisch fragwürdigen Menschen kategorisiert:

[...] la sua grassezza poteva significare due cose: o che nei campi di concentramento tedeschi non si soffriva di quella gran fame che la propaganda sosteneva, oppure che lui era riuscito, e chissà a che prezzo, a godervi di un

trattamento tutto speciale, di riguardo. Stesse dunque buono, per piacere, la piantasse di seccare. (PASS, 93)

Der Text entlarvt vor dem Hintergrund dieser Äußerungen der Ferrareser das mit Hilfe einer Gedenktafel versuchte Erinnern an den Holocaust als den Versuch einer aktiven Bannung des Geschehenen. Er macht die Gedenktafel als eine Strategie sichtbar, den Holocaust in den Bereich des Mythischen zu verlagern und sich jeder Verantwortung zu entziehen statt sich mit der Realität der Vernichtung – oder gar einer möglichen eigenen Verantwortlichkeit – auseinanderzusetzen. Indem sich die Ferrareser zu einem Erinnern in Form der Gedenktafel bereit erklären, sie gleichzeitig aber mit der vom Zeugen Geo Jozs hervorgerufenen Erinnerung nicht zurechtkommen, fällt der vorliegende Text implizit ein moralisches Urteil über ihre Form der Erinnerung. Die Errichtung einer Gedenktafel führt sie als eine falsche Art der Erinnerung an den Holocaust vor, weil es dem Erinnerungsobjekt nicht gerecht werden kann, indem sie ‚mechanisch‘ das Konzept der örtlich gebundenen Erinnerung nutzt und das Erinnerungsobjekt vom Erinnernden emotional entfernt.

Das Auftauchen Geo Jozs‘, der im Gegensatz zur Tafel als Zeuge unmittelbar auf die Vernichtung verweist und nicht nur ein Zeichen für den Holocaust ist, sondern als seine Spur auftritt, stört den Prozess der Nachaußenverlagerung. Geos Rückkehr konfrontiert die vermeintlich Erinnerungswilligen mit der unangenehmen Wahrheit, dass der Holocaust tatsächlich stattgefunden hat und dass auch sie selbst in dieses Ereignis verwickelt sind, weil sie zur gleichen Zeit gelebt und nicht dagegen gehandelt haben – und dass sie für eine Erinnerung Anteilnahme am Geschehenen zeigen müssten. Als entsprechend lästig und bedrohlich empfinden sie Geo Jozs für die Aufbruchsstimmung der Nachkriegszeit.

Das abschließende Urteil des Erzählers im sechsten Kapitel des Textes kritisiert und verurteilt das Verhalten der Ferrareser, das sich in der Anbringung der Gedenktafel materialisiert. Er wirft ihnen die Ausgrenzung des Zeugen aus dem Alltag vor, die über dessen Stigmatisierung als Verrückter („Che pazzo!“, si sentiva dire.“ (LAP, 125)) und als „[una] specie di enigma vivente“ (LAP, 125) erfolgt, und beschuldigt sie emotionaler Kälte. So sei Geo Jozs‘ Verhalten keineswegs rätselhaft gewesen („[...] [il comportamento di Geo Jozs; D.G.] non avrebbe offerto niente di enigmatico [...]“ (LAP, 126)), sondern im Gegenteil mehr als verständlich; Voraussetzung für das Verstehen allerdings sei eine fundamentale emotionale Solidarität mit dem Überlebenden („[...] [il comportamento di Geo Jozs; D.G.] non avrebbe offerto [...] niente che non potesse essere inteso da un cuore appena solidale.“ (LAP, 126)). Mit seinem sarkastisch-ironischen Tonfall, in dem er durch die Erzählung hindurch die Meinungen der Ferrareser wiedergibt, mit seiner Solidarisierung mit dem Zeugen und seinem

Urteil nimmt der Erzähler eine eindeutige Position ein. Anders als in den zuvor betrachteten Texten bleibt in *Una lapide in via Mazzini* im Hinblick auf die Deutung des in Frage stehenden Erinnerungsverfahrens der Sinnbildungsprozess nicht offen, sondern zeigt gegenüber dem dahinterstehenden Erinnerungskonzept eine klare Position an.

Unabgeschlossen lässt der Text die Sinnbildungsstrukturen dort, wo es um die Rolle der Literatur in der Erinnerungskultur geht. Explizit problematisiert der Erzähler, der als vermeintlicher Autor des Textes auftritt (LAP, 88), das eigene Schreiben erstmals, als er über die Szene der Rückkehr berichtet. Er selbst habe Schwierigkeiten, Geo Jozs' Wiederauftauchen als wirklich stattgefundenes Ereignis wahrzunehmen („E del resto, sono io medesimo a dubitare della sua realtà [della scena del ritorno; D.G.] [...]“ (LAP, 80)), und er gibt zu, dass eine schriftliche Darstellung des Ereignisses unglaubwürdig und romanhaft erscheinen könne: „A riferirne per iscritto c'è caso che la scena possa risultare abbastanza incredibile e romanzesca.“ (LAP, 80) Das Festhalten seines Erlebens im Medium der Schrift birgt nach dieser Formulierung die Gefahr in sich, die dargestellten Ereignisse zu fiktionalisieren. Auch der Leser des *Romanzo di Ferrara* kennt die dargestellten Ereignisse nur aus schriftlicher Darstellung, deren Authentizität der Erzähler zu verbürgen versucht. Implizit wird er hier dazu aufgefordert, das Gelesene nicht als fiktive Geschichte, sondern als reales Geschehen zu betrachten und mit Hilfe der erzählten Geschichte zu erkennen, dass es den Holocaust wirklich gegeben hat und dass das Ereignis mit emotionaler Beteiligung erinnert werden muss. Diese Selbstreflexion führt der Text fort, wenn der Erzähler davon spricht, dass Geo Jozs gleich einer Romanfigur und ohne Spuren zu hinterlassen wieder aus der erzählten Welt verschwunden sei: „Tale e quale come il personaggio di un romanzo, scomparve all'improvviso senza lasciare dietro di sé il minimo segno.“ (LAP, 124)²⁵¹ Es wird hier gespiegelt, dass Geo Jozs tatsächlich eine Romanfigur ist und dass der Leser deshalb mit dem Zuschlagen des Buches diese Figur und ihre Geschichte wieder vergessen kann, weil es im wahren Leben „keine Spur“ („senza [...] il minimo segno“) von ihr gibt. Damit ist im Hinblick auf den Holocaust an der Erinnerungsfunktion der Literatur aufgrund ihrer Fiktionalität zu zweifeln, denn mit dem Ende der Lektüre ist das Gelesene allein dem von der Wirklichkeit verschiedenen Bereich der Fiktion zugeordnet und wieder aus dem Leben des Lesers verschwunden. Insofern lässt der literarische Text – ähnlich einer Gedenktafel – den Holocaust nicht in die alltäglichen Lebensvollzüge der Menschen eintreten. Er ermöglicht jedoch, so wird hier deutlich, im Gegensatz zu einer Gedenktafel dennoch Erinnerung, weil er in der

²⁵¹ In diesen Worten zeigt sich nochmals, wie unglaubwürdig Geo Jozs' Geschichte auf die Nachkriegsgesellschaft wirkt: Seine Identität und Geschichte sind für sie so glaubwürdig wie das fiktive Schicksal einer Romanfigur.

Lage ist, auf das sich im Angesicht des Holocaust stellende Erinnerungsproblem zu verweisen und dieses Problem anhand einer Gedenktafel zu konkretisieren.

4. Orte der Toten: Friedhöfe und Gräber

Die Darstellung von Friedhöfen und Gräbern ist im *Romanzo di Ferrara* überaus dominant. Repräsentativ ist der Text *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, der mit einer ausführlichen Betrachtung des Ferrareser Friedhofs beginnt und diesen zu ihrem zentralen Handlungsort macht. Die vorliegende Interpretation stellt die These auf, dass das Erzählen über die Orte der Toten im Hinblick auf die Erinnerungsfunktion des *Romanzo di Ferrara* eine zentrale Rolle spielt. In einem literarischen Text, der wie der *Romanzo di Ferrara* eine Reflexion über das Erinnern an den Holocaust in seinen Mittelpunkt stellt, wird das Thema der Totenmemoria zum Kernpunkt dieser Reflexion. Wie die folgenden Ausführungen zeigen, gilt das Bestatten der Toten als genuiner Ausdruck des Menschseins und der Gedächtnis- und Kontinuitätsstiftung durch die Kulturen. Die literarische Darstellung von Gräbern besitzt vor diesem Hintergrund das Vermögen, in einer kaum zu übertreffenden Weise das kulturelle Gedächtnis zu thematisieren, zu bestätigen oder in Frage zu stellen.

Die erzählten Gräber im *Romanzo di Ferrara* sind mit übereinander geschichteten, parallelen und konträren Bedeutungen aufgeladen, die entlang der verschiedenen semantischen Dimensionen verlaufen, die Gräber und ihre literarische Erzählung besitzen können. Die Darstellung der Friedhöfe und die in diesem Zusammenhang aufgerufenen Motive und Topoi stehen für die Einbindung des Todes in Kontinuitäts- und Sinnstrukturen und werden zugleich als Möglichkeit aufgezeigt, Erinnerung an Geschichte zu stiften. Umgekehrt verweisen sie durch Verfahren der Überbietung und der Negativität auf gegenteilige Semantiken. Das Erzählen über Gräber ist vor diesem Hintergrund geeignet, die Lücke in der Erinnerungskultur zur Sprache zu bringen, die sich mit dem Holocaust öffnet. In den Gräberdarstellungen bündeln sich die Reflexionen des *Romanzo di Ferrara* über die Erinnerbarkeit des Holocaust und kommen hier in einer beeindruckenden Dichte und Schärfe zum Ausdruck. Sie reflektieren darüber hinaus kritisch die Gedächtnisfunktion der Literatur und führen damit eine selbstreflexive Dimension in den *Romanzo di Ferrara* ein.

Dass der *Romanzo di Ferrara* über Friedhöfe erzählt, die verschiedenen historischen und religiös-kulturellen Kontexten entstammen – es finden sich Darstellungen jüdischer, katholischer und anderer Friedhöfe von der Antike bis zur Gegenwart – zeigt, dass dieser Text das Bestatten der Toten als eine universelle, mit der menschlichen Kultur untrennbar verbundene Einrichtung darstellen will. Das vorliegende Kapitel betrachtet paradigmatisch erzählte Gräber und Friedhöfe in den Texten *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* und *Altre notizie su Bruno Lattes* im Hinblick auf ein literarisch gestiftetes

Erinnern an den Holocaust.²⁵² Vor den Interpretationen wird zunächst die Bestattungskultur in ihrer Bedeutung für das Erinnern und die Kultur beleuchtet. (B 4.1.1.) Daraufhin wird die Problematik der Totenmemoria im Kontext des Holocaust umrissen. (B 4.1.2.)

4.1. Die Orte der Toten und das Erinnern an den Holocaust

4.1.1. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung von Grab und Friedhof

Der Mensch hat, so erklärt Erwin Panofsky, vom Tod „[...] seit den entferntesten Zeiten und den urchinlichsten Verhältnissen gewußt. Er nahm wahr, daß sein Leben begrenzt war – in jedem Sinne des Wortes begrenzt, das heißt, geformt sowohl als eingeschränkt – durch den Tod.“²⁵³ Diesem Wissen über den Tod steht ein fundamentales Nichtwissen über den Tod gegenüber, der die normalen Lebensvollzüge katastrophal und in unwiederbringlicher Weise unterbricht: Es ist „[...] das Wesen des Todes in ein tiefes Geheimnis gehüllt.“²⁵⁴ Der Tod ist unverfügbar und unumgänglich zugleich, man weiß um sein sicheres Eintreten und doch gibt es keine Gewissheit über das, was nach dem Tod kommt.

Vor dem Hintergrund dieser Gedanken ist der Tod als unhintergebarer Bezugspunkt des Menschen und zugleich als Ausgangspunkt für eine tiefe Faszination und kulturelle Auseinandersetzung zu bezeichnen. Alle Kulturen versuchen, dem unheimlichen, schreckenden und absoluten Charakter des Todes wie auch seiner Unverfügbarkeit symbolisch zu begegnen und sie zu relativieren: „Eine wirkungsträchtige symbolische Begegnung mit dem Tod gab es durch rituelle Handlungen in allen Zeitstufen und Kulturen.“²⁵⁵ Entsprechend lassen sich die verschiedenen Kulturen durch ihren sich zumeist rituell-performativ²⁵⁶ manifestierenden Umgang mit dem Tod vergleichen, es ist „[...] der Tod der entscheidende Topos, um die Unterschiede der Kulturen auf der Erde zu begreifen.“²⁵⁷

In der Beschäftigung mit dem Tod in Philosophie, Religion, Theologie, Medizin, Kunst und Literatur spiegelt sich das stetige Bemühen, den Tod in den Bereich des Vertrauten

²⁵² Es finden sich zusätzlich zu den hier behandelten auch in den *Occhiali d'oro*, in *Lida Mantovani* und in *La passeggiata prima di cena* Gräber- und Friedhofsdarstellungen. (vgl. z.B. OdO, 303ff.)

²⁵³ Panofsky, Erwin, *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, hg. Horst W. Jansen, Übers. Lise Lotte Möller, Vorbem. Martin Warnke, Köln: DuMont, 1993, S. 9f. Eine Differenzierung zwischen dem Todesverständnis des Menschen und demjenigen des Tieres findet sich bei Bowker, John, „Die menschliche Vorstellung vom Tod“, in: Barloewen, Constantin von (Hg.), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, München: Diederichs, 1996, S. 406-432.

²⁵⁴ Barloewen, Constantin von, „Der lange Schlaf. Der Tod als universelles Phänomen der Weltkulturen und Weltreligionen“, in: ders. (Hg.), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, S. 9-91, hier: S. 9.

²⁵⁵ Barloewen, „Der lange Schlaf“, S. 13.

²⁵⁶ Vgl. Werblowsky, Zwi, „Der Tod in der jüdischen Kultur“, in: Barloewen (Hg.), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, S. 161-168, hier: S. 162.

²⁵⁷ Barloewen, „Der lange Schlaf“, S. 25; vgl. zum Kulturvergleich auf Grundlage des unterschiedlichen Umgangs mit dem Tod S. 23-25.

hineinzuziehen und ihm seinen Charakter von Endgültigkeit zu nehmen.²⁵⁸ Der Tod wird namentlich in den Religionen und in der Philosophie kultur- und zeitübergreifend in Vorstellungen eines organischen und sinnhaften Kreislaufes eingebunden, der ein ‚Leben nach dem Tod‘ gewährt und zum Teil als Unsterblichkeit gedacht wird.²⁵⁹

Eine zentrale Bedeutung für die Einschreibung des Todes in eine Kontinuitäts- und Sinnstruktur erhält das Totengedächtnis, das man umgekehrt als den Kern des kulturellen Gedächtnisses erkennt.²⁶⁰ Die verschiedenen Ausprägungen des kulturellen Gedächtnisses nehmen ihren Ursprung im menschlichen Willen nach einer Kontinuitätsstiftung über den Tod hinaus: Der Tod wird zum Stimulus jedweden kulturellen Schaffens, weil dieses ihn zu überwinden versucht.²⁶¹ Die Kultur und ihre verschiedenen Formen der Gedächtnisstiftung können damit als Epiphänomene der kollektiven Erfahrung des Todes definiert werden. Philippe Ariès schreibt über diese „[...] relation inaltérable entre la mort et la culture.“²⁶² Das Bestatten der Toten erhält in diesem Zusammenhang eine zentrale Bedeutung. Das Grab als die prototypische Einrichtung der Erinnerung an die Toten – kein anderes Element der kulturellen Produktion scheint in gleicher Weise explizit und intentional auf das Totengedächtnis ausgerichtet zu sein – kann als die zentrale Einrichtung des kulturellen Gedächtnisses und als genuiner und fundamentaler Ausdruck von menschlicher Kultur bezeichnet werden. Ein Autor, der sich intensiv mit der Bedeutung der Totenbestattung für die menschlichen Kulturen auseinandergesetzt hat, ist Giambattista Vico. Er bezeichnet – neben Religion und Heirat – das Begraben der Toten als eine der drei universalen Institutionen der Menschheit:

Osserviamo come tutte le nazioni così barbare come umane, quantunque, per immensi spazi di luoghi e tempo tra loro lontane, divisamente fondate, custodire

²⁵⁸ Entsprechend beginnt beispielsweise laut Werblowsky die Religion „[...] dort, wo Menschen sich mehr mit einem Leichnam beschäftigen, als zu seiner Beseitigung notwendig ist.“ (Werblowsky, „Der Tod in der jüdischen Kultur“, S.162)

²⁵⁹ Vgl. Barloewen, „Der lange Schlaf“. Eine Übersicht über die wichtigsten westlichen Todes- und Unsterblichkeitsvorstellungen verschiedener Epochen bieten Ruprecht, Erich/Ruprecht, Annemarie, *Tod und Unsterblichkeit. Texte aus Philosophie, Theologie und Dichtung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, ausgewählt und eingeleitet von Erich u. Annemarie Ruprecht, 3 Bde., Bd. 1: *Von der Mystik des Mittelalters bis zur Aufklärung*, Bd. 2: *Goethezeit und Romantik*, Bd. 3: *Vom Realismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Urachhaus, 1992 (Bd. 1) u. 1993 (Bde. 2 u. 3). Die Philosophie erklärt traditionellerweise seit Heraklit – bis hin zum Existenzialismus des 20. Jahrhunderts, der diese Vorstellung in Frage stellt – den Tod dadurch als sinnhaft, dass sie ihn in einen Kreislauf des Werdens einbezieht.

²⁶⁰ Auf den konstitutiven Zusammenhang zwischen Tod und (kulturellem) Gedächtnis verweisen Stefan Goldmann und in der Folge mehrere andere Autoren. (vgl. Goldmann, „Statt Totenklage Gedächtnis“, S. 52; im Anschluss an Goldmann vgl. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S. 24; Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume*, S. 33 u. 35) Aus den Arbeiten dieser Autoren lassen sich auch die folgenden Gedanken ableiten.

²⁶¹ Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang von Kultur als Versuch zur Überwindung des Todes zum Beispiel auf die Literatur: dass das literarische Schreiben als der Versuch eines Aktes der Unsterblichmachung durch den Autor lesbar ist, sieht man bereits am oben zitierten Horaz’schen Carmen III, 30.

²⁶² Ariès, Philippe, *Images de l’homme devant la mort*, Paris: Seuil, 1983, S. 7. Vgl. hier ebenfalls Bachofen, Johann Jakob, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Basel: Bahnmeier’s Buchhandlung, 1859.

questi tre umani costumi: che tutte hanno qualche RELIGIONE, tutte contraggono MATRIMONI solenni, tutte SEPPELLISCONO I LORO MORTI [...]²⁶³

Das Bestatten der Toten gehört nach Vico zu den drei ewig währenden und universellen Bräuchen der Menschheit: („questi tre costumi eterni ed universali“) und: „[...] da queste tre cose incominciò appo tutte l’umanità [...]“²⁶⁴ Die auf Grundlage einer Lektüre Vicos entstandene Arbeit Robert P. Harrisons pointiert: „[...] humanity is not a species (*Homo sapiens* is a species); it is a way of being mortal and relating to the dead. To be human means above all to bury [...] [B]urial figures as the generative institution of human nature [...]“²⁶⁵ Das Bestatten der Toten ist vor diesem Hintergrund als das universelle, zeit- und kulturübergreifende Kennzeichen menschlicher Kultur zu bezeichnen, das gleichsam den Menschen als Menschen ausmacht: Das Menschsein ist konstitutiv durch das Bestatten der Toten bestimmt.

Gräber stiften aufgrund der ihnen eigenen Merkmale eine besondere Form der Erinnerung. Sie stehen in engem Zusammenhang mit den bereits im vorangehenden Kapitel erläuterten Konzepten räumlich gebundener Erinnerung und überschreiten diese zugleich. Das Grab ist ein durch Markierungen definierter Ort, zu dem je nach Kultur und Zeit der begrabene Tote²⁶⁶ und ein Grabstein gehören; zusätzlich erinnern zum Teil Epitaphien an den Bestatteten.²⁶⁷ Eine Inschrift auf dem Grabstein verleiht dem Begrabenen nach seinem Tod Identität. Insofern gleicht das Grab einem Monument oder einer Gedenktafel, die das Erinnerungsobjekt im Medium der Schrift bezeichnen. Der Grabstein jedoch verweist in einem indexikalischen Akt („hic iacet“) auf die Präsenz des Toten im Grab.²⁶⁸ Es stiftet damit gegenüber anderen Formen des kulturellen Gedächtnisses eine Erinnerung besonderer Qualität, weil das zu Erinnernde gewissermaßen selbst anwesend ist. Harrison hat vor dem Hintergrund der Beobachtung, dass im Altgriechischen die Bedeutungen für Zeichen und Grab mit demselben Wort („*sema*“) bezeichnet werden, den selbstbezüglichen Charakter des Grabes heraus-

²⁶³ Vico, Giambattista, *La scienza nuova*, hg. Fausto Nicolini, 2 Bde., Bari: Laterza & Figli, 1928 (giusta edizione del 1744), Bd. 1, § 333, S. 118 [graphische Kennzeichnung i.O.].

²⁶⁴ Vico, *La scienza nuova*, Bd. 1, § 333, S. 118.

²⁶⁵ Harrison, Robert P., *The Dominion of the Dead*, Chicago u.a.: The Univ. of Chicago Press, 2003, S. xi.

²⁶⁶ Die hier beschriebenen Gedanken beziehen sich auf das Verständnis von Friedhöfen seit dem 19. Jahrhundert. Die Idee von der körperlichen Präsenz des Toten im Grab variiert je nach historischem und kulturellem Kontext. Philippe Ariès, der (vor allem) die christliche Grabkultur untersucht, weist darauf hin, dass man in der Antike und in der Gegenwart Wert auf die Einheit von Grab und Begrabenen legt(e), wohingegen im christlichen Mittelalter die Bestattung der Leiche und das Grab nicht am selben Ort, sondern nur in einer relativen räumlichen Nähe stattfanden. (vgl. Ariès, Philippe, *L’Homme devant la mort*, Paris: Seuil, 1977, S. 207) Erst im 19. und 20. Jahrhundert kommt es zu einer deutlichen Rückbesinnung auf die (antike) Idee des Grabes als ein Ort, an dem der Tote physisch zu verorten ist. (vgl. S. 204ff.)

²⁶⁷ Zur Bedeutung von Grabinschriften und Epitaphien seit der Antike und den anonymen Gräbern des Mittelalters vgl. Ariès, *L’Homme devant la mort*, S. 201ff. und S. 219ff.

²⁶⁸ Zum besonderen Zeichencharakter des Grabes vgl. Harrison, *The Dominion of the Dead*, S. 20ff.

gearbeitet. Er spricht vom Grab/*sema* als einem „sign that signified the source of signification itself, since it ‘stood for’ what it ‘stood in‘“ und erklärt:

In its pointing to itself, or to its own mark in the ground, the *sema* effectively opens up the place of the ‘here,’ giving it that human foundation without which there would be no places in nature. For the *sema* points to something present only in and through its sign. Prior to gaining an outward reference, its ‘here’ refers to the place of a disappearance. It is that disappearance – death as such – that opens the horizon of reference in the first place. The grave marker’s reference is first and foremost a self-reference.²⁶⁹

In diesen Worten zeigt sich sehr deutlich der besondere Charakter des Grabes als Einrichtung des kulturellen Gedächtnisses: Es steht weniger ‚für‘ ein Erinnerungsobjekt, es ist weniger Zeichen ‚für‘ etwas anderes, sondern es ist Erinnerungsobjekt und Erinnerungsträger in einem. Es indiziert und materialisiert den Tod eines Menschen, sein Gewesensein, den Tod selbst: Phänomene, die ohne das Grab nicht wahrnehmbar – ‚nicht‘ – sind.

Diese Gedanken lassen sich auf die Bedeutung von Gräbern für das Erinnern in zweifacher Weise fruchtbar machen. Denkt man das Grab als Institution der Totenmemoria, so bietet es die Möglichkeit zur Konfrontation mit der Abwesenheit des verstorbenen Menschen, indem dieser gleichermaßen anwesend und abwesend ist: Materialisiert ist hier sein Tod, wodurch Trauer und Trauerrituale ermöglicht werden.²⁷⁰ Zugleich stiftet das Grab Kontinuität über den Tod hinaus. Wenn ein Mensch stirbt, so ist er nicht einfach ‚verschwunden‘, sondern das Grab markiert seine einstige Existenz räumlich und indiziert sie potentiell dauerhaft: Es zeigt, dass ein Mensch dagewesen ist. Damit ermöglicht es der Grabbesuch, die Verstorbenen in die Lebensvollzüge der Nachwelt zu integrieren, und das Grab kann eine topographisch markierte Schnittstelle zwischen den Lebenden und den Toten bilden. Im Judentum findet diese Idee ihren Ausdruck in der Bezeichnung des Friedhofs als „Haus des Lebens“ („Beth Hachajim“).²⁷¹

Gräber besitzen auch für das Erinnern an Geschichte eine wichtige Bedeutung. Ihr selbstbezüglicher Zeichencharakter lässt sie als unmittelbare Zugangsmöglichkeit zur Ver-

²⁶⁹ Alle Zitate Harrison, *The Dominion of the Dead*, S. 20.

²⁷⁰ Zur fundamentalen Bedeutung von Trauer bzw. Trauer Ritualen für den menschlichen Umgang mit dem Tod, zu denen das Begraben der Toten zu rechnen ist, sowie zur Tabuisierung der Trauer in den westlichen Industriegesellschaften vgl. Michaels, Axel, „Trauer und rituelle Trauer“, in: ders./Assmann, Jan/Maciejewski, Franz (Hg.), *Der Abschied von den Toten. Trauer Rituale im Kulturvergleich*, Göttingen: Wallstein, ²2007, S. 7-15.

²⁷¹ Vgl. zur Interpretation des Begriffs „Haus des Lebens“ Liedel, Herbert/Dollhopf, Helmut, „Vorwort“, in: dies. (Hg.), *Das Haus des Lebens. Jüdische Friedhöfe*, Würzburg: Stürtz, 1985, S. 10-13, hier: S. 10. Zu weiteren Bezeichnungen des Friedhofs im Judentum als „Beth Olam“ („ewiges Haus“), „Beth Kewaroth“ („Ort der Gräber“) und „Beth Moed le Kol Chai“ („das Haus, das jedem Lebenden vorbereitet ist“) vgl. Stein, Ernst M., „Der jüdische Friedhof“, in: Liedel/Dollhopf (Hg.), *Das Haus des Lebens*, S. 14-19, hier: S. 15.

gangenheit vorstellbar werden. Ein Grab liefert nach allgemeinem Verständnis Evidenz: wenn und weil es ein Grab gibt, so hat es auch den bezeichneten Menschen gegeben; gibt es im Gegensatz dazu kein Grab, so weiß man nichts von der Existenz des Menschen. Indem Gräber einst lebende Menschen individualisieren, weil sie die Bestatteten indizieren und deren einstige Präsenz unmittelbar anzeigen, besitzen sie auch das Vermögen, Geschichte konkret vorstellbar zu machen. Das Aufsuchen von Gräbern bildet seit der Antike einen Topos der abendländischen Gedächtniskultur – zu denken ist hier an Pausanias, der bei seinen Griechenlandreisen besonderen Wert auf den Besuch von Gräbern legte.²⁷² Unser heutiges Wissen um vorgeschichtliche, abgebrochene oder untergegangene Kulturen (wie die steinzeitlichen Kulturen oder die etruskische Kultur) stammt vor allen Dingen aus ihrer Bestattungskultur. Zwi Werblowski pointiert: „Wir wissen mehr über die Bestattungsweisen unserer neolithischen Vorfahren als über ihre Lebensweise.“²⁷³ Gräber bezeugen die Existenz vergangener Kulturen, sie werden zur Möglichkeit, deren einstiges Dasein überhaupt erst wahrzunehmen.

4.1.2. Die Ermordung der europäischen Juden und die fehlenden Gräber

Die fehlenden Gräber der ermordeten Juden bilden einen zentralen Bezugspunkt des Erinnerungsdiskurses im Kontext des Holocaust. Das massenhafte und anonyme Vernichten der Leichen in den Verbrennungsöfen der Lager bedeutet eine absolute Verneinung der kulturellen Praxis der Bestattung.²⁷⁴ Blickt man auf die Gedanken der oben zitierten Autoren zur Bedeutung der Bestattung für das Wesen des Menschen zurück, so wird deutlich: Das industriell organisierte Morden und das Verschwindenlassen der Leichen und die damit einhergehende Nivellierung der Identität der Ermordeten hat in einer nie zuvor gesehenen Weise den Menschen als Menschen vernichtet, es bedeutet Vernichtung im nie dagewesenen, undenkbaren Sinne. Vor diesem Hintergrund lassen sich Hannah Arendts Analysen lesen, die das „System des Vergessens“, das „Trauer und Erinnerung unmittelbar verhindert“²⁷⁵ hat, diachronisch innerhalb der abendländischen Geschichte kontextualisieren. Arendt diagnostiziert:

²⁷² Vgl. hier nochmals Goldmann, „Topoi des Gedenkens“, S. 147-149.

²⁷³ Werblowsky, „Der Tod in der jüdischen Kultur“, S. 162. Ariès verweist auf Gräber, die 40 000 Jahre alt sind. (vgl. Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, S. 7)

²⁷⁴ Zu denken ist in diesem Kontext an die Tatsache, dass gerade in der jüdischen Religion die Unversehrtheit des toten Körpers eine zentrale Bedeutung für das Erreichen der Unsterblichkeit einnimmt. (vgl. Werblowsky, „Der Tod in der jüdischen Kultur“, S. 166) Werblowsky schreibt in Bezug auf die jüdische Kultur: „Der Mensch ist belebte Körperlichkeit, und will man von seiner Ewigkeit oder Zukunft reden, so muß diese seine individuelle Körperlichkeit in dieser Rede diskontiert werden.“ (ibid.) Er spricht aus diesem Grund vom Judentum als einem der vielfachen Fälle, in denen „für eine Kultur Unsterblichkeit ohne Einbezug des Körpers einfach undenkbar ist.“ (ibid.). Er erklärt: „Die Hochachtung (und darum auch gebotene Unversehrtheit!) des Körpers ist bis heute kennzeichnend für die jüdische Kultur.“ (ibid.)

²⁷⁵ Arendt, *Elemente und Ursprünge*, S. 929.

„Die abendländische Welt hat bisher noch immer, auch in ihren dunkelsten Zeiten, dem getöteten Feinde das Recht auf Erinnerung als eine selbstverständliche Anerkennung dessen, dass wir alle Menschen (und nur Menschen) sind, zugestanden.“²⁷⁶ Sie führt aus:

Mord [...] ist, wie wir heute wissen, etwas begrenzt Böses. Der Mörder, der einen Menschen tötet [...] bewegt sich noch innerhalb des uns bekannten Reichs von Leben und Tod [...] Der Mörder hinterlässt einen Leichnam und behauptet nicht, dass sein Opfer nie existiert habe; wenn er Spuren verwischt, so die seiner eigenen Identität, nicht die der Erinnerung und Trauer derer, die sein Opfer liebten; er vernichtet Leben, aber er vernichtet nicht die Tatsache einer Existenz überhaupt.²⁷⁷

Verschiedene Autoren setzen bei der These an, dass sich das Wesen des Todes selbst durch den Holocaust verändert habe. So erklärt Theodor W. Adorno:

Mit dem Mord an Millionen durch Verwaltung ist der Tod zu etwas geworden, was so noch nie zu fürchten war. Keine Möglichkeit mehr, daß er in das erfahrene Leben der Einzelnen als ein irgend mit dessen Verlauf Übereinstimmendes eintrete. Enteignet wird das Individuum des Letzten und Ärmsten, was ihm geblieben war. Daß in den Lagern nicht mehr das Individuum starb, sondern das Exemplar, muß das Sterben auch derer affizieren, die der Maßnahme entgingen.²⁷⁸

Das Fehlen der Gräber für die Ermordeten wird zum Nukleus des absoluten Vergessens und des eklatanten Bruchs, den der Holocaust im Hinblick auf die Erinnerungskultur darstellt. Es zeigt die Vernichtung des Menschen – in negativer, unsichtbarer Weise – an.

In der Eigenschaft von Gräbern als Stifter einer immer währenden, über den Tod hinausreichenden Kontinuität ist ihr Fehlen zum (unsichtbaren) Symbol für den herbeigeführten Abbruch der jüdischen Kultur und Geschichte geworden. Ernst M. Stein hat Recht, wenn er schreibt, dass jüdische Friedhöfe „[...] in vielen Fällen [...] die einzig noch existierenden Relikte eines ehemals blühenden jüdischen Lebens“ sind.²⁷⁹ Die bestehenden Gräber

²⁷⁶ Arendt, *Elemente und Ursprünge*, S. 929.

²⁷⁷ Arendt, *Elemente und Ursprünge*, S. 914; vgl. in diesem Zusammenhang auch Ricœur, „Devant l’inacceptable“.

²⁷⁸ Adorno, *Meditationen zur Metaphysik*, S. 56. Lawrence Langer, der sich umfassend mit der Bedeutung des Todes im Holocaust auseinandersetzt, nimmt in diesem Zusammenhang die Überlebenden in den Blick. (vgl. Langer, Lawrence, *Using and Abusing the Holocaust*, Bloomington (Ind.): Indiana Univ. Press, 2006) Er schreibt: „We are forced to redefine the meaning of survival, as the assertive idea of staying alive is offset by the reactive one of ending and of death.“ (S. 1) Mit den Überlebenden beschäftigen sich unter ähnlichen Gesichtspunkten Confino, Alon/Betts, Paul/Schumann, Dirk (Hg.), *Between Mass Death and Individual Loss. The Place of the Dead in Twentieth-Century Germany*, New York u.a.: Berghahn, 2008 sowie Zertal, Idith, „Trauer und Trauma in Israel: Die Totenklage der Überlebenden“, in: Assmann/Maciejewski/Michaels (Hg.), *Der Abschied von den Toten*, S. 235-244.

²⁷⁹ Liedel/Dollhopf, „Vorwort“, S. 12. Vgl. hier auch Stein, „Der jüdische Friedhof“. Stein bezieht diese Situation auf die gesamte jüdische Geschichte. Er schreibt: „In den Jahrtausenden der jüdischen Geschichte waren es meist nur die Gräber mit ihren steinernen Zeugen, welche die immer wieder hereinbrechenden

aber sind deswegen „Relikte“, weil sie zumeist nicht Teil einer lebendigen Erinnerungskultur sind. Es gibt – weil die Nachkommen der Bestatteten ermordet wurden –häufig keine Praxis der Totenmemoria mehr. Die Notwendigkeit, vorhandene jüdische Friedhöfe nicht als Orte des Totengedenkens, sondern als ‚historische‘ Orte zu begreifen, mit deren Hilfe man sich an die jüdische Kultur erinnern möchte, offenbart eine weitere Dimension der Tragik des Holocaust.²⁸⁰

Das Fehlen der Gräber für die Ermordeten sichtbar zu machen ist der zentrale Ausgangspunkt verschiedener Versuche, an den Holocaust zu erinnern. Der jüdische Friedhof ist ein bedeutender Erinnerungsort des Holocaust, obwohl und gerade weil die Gräber der Ermordeten dort nicht zu finden sind. Die Literatur besitzt in einer kaum zu übertreffenden Weise das Vermögen, das Fehlen der Gräber und seine Bedeutung sichtbar werden zu lassen. Grab und Friedhof bilden dementsprechend rekurrente Motive der Erinnerungsliteratur im Kontext des Holocaust.²⁸¹ Die folgenden vier Interpretationen zeigen, in welcher innovativer Weise sich der *Romanzo di Ferrara* der Grab- und Friedhofsdarstellung bedient, um Erinnerung zu stiften.

4.2. Die Überbietung des Traditionsgedankens: *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*

Mit dem vierten Teil des Erzählzyklus *Dentro le Mura*, den *Ultimi anni di Clelia Trotti*, eröffnet der *Romanzo di Ferrara* seine intensive Reflexion über das Totengedächtnis und die Bedeutung von Gräbern. *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* beginnt mit einer sich über mehrere Seiten erstreckenden Beschreibung der piazza della Certosa und lässt diese zu ihrem zentralen Handlungsort werden. Die piazza della Certosa ist eine Art ‚Heidenfriedhof‘ und bildet den Vorplatz zum katholischen Friedhof Ferraras. Hier liegen alle nicht-katholischen Toten der Stadt begraben (außer den Juden, die in Ferrara einen eigenen Friedhof besitzen). Der Text erzählt die Geschichte eines jungen jüdischen Mannes namens Bruno Lattes, der sich im Jahr

Katastrophen überdauerten.“ (S. 14) Bis heute seien die jüdischen Friedhöfe meist die einzigen Dokumente, mit Hilfe derer man die jüdische (Familien-) Geschichte nachzeichnen könne.

²⁸⁰ Mit dem heutigen Umgang mit jüdischen Friedhöfen, gezeigt am Beispiel des jüdischen Friedhofs in der Schönhauser Allee in Berlin, setzt sich kritisch auseinander Müller, Christine E., „Über die Funktionen des jüdischen Friedhofs am Beispiel der Schönhauser Allee“, in: Kunstamt/Heimattmuseum Reinickendorf (Hg.), *Leben mit den Toten. Manifestationen gegenwärtiger Bestattungskultur*. Tagungsband zum gleichnamigen Symposium vom 10.11. bis 11.11.2006 im Landesarchiv Berlin, Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 2008, S. 91-100. Müller schreibt: „Doch wird man es skandalös nennen müssen, dass die deutsch-jüdische Kultur und Berliner Geschichte eines Jahrhunderts und mehr, wie sie sich in ihrer Sepulkalkultur vielstimmig manifestiert, der Gleichgültigkeit und dem Vergessen überlassen wird – angesichts und zugunsten weiter wachsender Lust an Musealisierung und Event.“ (S. 96)

²⁸¹ Paradigmatisch sei hier hingewiesen auf die Interpretation von literarischen Grab- und Begräbnisdarstellungen bei Barbara Honigmann in Schubert, *Notwendige Umwege*, S. 183ff. Schubert spricht hier vom „Grab als Nichtort“ (S. 183); vgl. auch Nolden, *Junge jüdische Literatur*, S. 151.

1940 mit seiner ehemaligen Lehrerin, der Sozialistin Clelia Trotti, mehrfach trifft und mit ihr politische Meinungen austauscht.²⁸² Im ersten Kapitel folgt auf die ausgiebige Beschreibung der piazza della Certosa die Erzählung über die dort stattfindende Szene der Beerdigung Clelia Trottis im Jahr 1946, an der Bruno Lattes teilnimmt. (CT, 131-141) In den drei folgenden Kapiteln wird von der chronologisch zuvor stattfindenden Kontaktaufnahme und den darauffolgenden Treffen zwischen Clelia Trotti und Bruno Lattes auf diesem Friedhof erzählt. Die Jahre 1941 bis 1945 werden aus der Erzählung ausgelassen. Zugleich wird mehrfach auf die Rassengesetzgebung verwiesen. (CT, 142, 159 u. 164) Insofern produziert der Text den Holocaust als seine Leerstelle.

Die vorliegende Interpretation legt ein besonderes Augenmerk auf die Art und Weise, in der die piazza della Certosa beschrieben wird. Sie zeigt, dass dieser Friedhof in auffälliger Weise als ein Ort konnotiert wird, mit dessen Hilfe der Tod in einen sinnhaften Kreislauf und damit in eine Kontinuitätsstruktur eingebunden ist. Die Darstellung übertrifft dabei jede Erwartung, die sich an einen Friedhof und seine Kontinuität stiftende Wirkung richtet, und wird damit zum Topos der Überbietung. Sie funktioniert als Folie, vor deren Hintergrund aufscheint, dass es für die Ermordeten nicht nur kein im Grab verbürgtes Totengedächtnis gibt, sondern dass die Verhinderung der Bestattung und die anonymisierende Vernichtung der Leichen das Gegenteil dessen sind, was die menschliche Kultur über Jahrtausende ausgemacht hat: Die unausdenkliche Konsequenz des Fehlens der Gräber und der Gedächtnisstiftung für die Ermordeten bringt der Text dadurch in den Blick, dass er ein herausragendes Beispiel gelingender Totenmemoria zeigt und dass er in kaum zu übertreffender Weise den Kontinuitäts- und Kreislaufgedanken, der sich an das Bestatten der Toten knüpft, herausstellt. Im Fokus steht damit unausgesprochen und als negatives Abbild des Dargestellten dasjenige, das vernichtet wurde: der Mensch als Mensch.

Die ausführliche Betrachtung der piazza della Certosa durch den Erzähler besitzt eine auffällig positive Färbung und lässt den Friedhof als einen Ort des Lebens erscheinen. Die in diesem Zusammenhang genannten Merkmale wiederholt der Erzähler viele Male und beleuchtet sie von allen Seiten. Zusätzlich verleiht ihnen der Text dadurch besondere Eindringlichkeit, dass sie in allen auf dem Friedhof stattfindenden Episoden – angefangen von den mehrfachen Treffen Bruno Lattes mit Clelia Trotti bis zur Beerdigung Clelia Trottis – erneut aufgerufen werden. Zu Beginn führen die Worte des Erzählers eindringlich und bildhaft die

²⁸² Der Text endet unvermittelt und gibt keinen genauen Hinweis auf das Ende der Handlungszeit. (CT, 180f.) Genannt aber wird das Spätjahr 1939 als Zeitpunkt, zu dem Bruno Lattes beginnt, mit Clelia Trotti Kontakt aufzunehmen. (CT, 142) Ihre Treffen finden „im September“ statt (CT, 173 u. 174), der dann derjenige des Jahres 1940 sein muss. Am Textbeginn wird im Zusammenhang mit Clelia Trottis Beerdigung das Datum 1946 genannt. (CT, 131)

räumlich-architektonische Beschaffenheit und die Lichtverhältnisse des Friedhofs vor Augen und stellen dabei die außergewöhnliche Schönheit des Ortes heraus. Der den Friedhof einrahmende weitläufige architektonische Komplex sei so schön, dass er, obwohl es sich um einen Friedhof handele, tröstend wirke: „[...] il vasto complesso architettonico del Camposanto Comunale di Ferrara [...] [è; D.G.] talmente bello da risultare addirittura consolante [...]“ (CT, 129) Aus diesem Grund rufe der Anblick des Friedhofs häufig, so weiß der Erzähler zu berichten, sogar Gelächter und Gesten hervor, die man typischerweise in Italien an den Tag lege, sobald der Tod als eine nicht beweinenswerte Sache behandelt werde: „[...] c'è rischio anche da noi di far nascere in giro le solite risate, gli immancabili gesti di scongiuro sempre pronti, in Italia, ad accogliere qualsiasi discorso che pensi di poter trattare della morte senza deplorarla.“ (CT, 129) Erblicke man unvorbereitet die piazza della Certosa und den angrenzenden katholischen Friedhof – ohne sich also darüber im Klaren zu sein, einen Friedhof vor sich zu haben –, so könne man nicht umhin, eine fröhliche, geradezu festliche Stimmung zu empfinden: „[...] la veduta improvvisa della piazza della Certosa e dell'adiacente cimitero dà sempre, inutile negarlo, un'impressione lieta, quasi di festa.“ (CT, 129) Selbst die Engelsstatuen, die ihrer Darstellung zufolge gerade zum jüngsten Gericht blasen, haben nichts Erschreckendes an sich: „Perfino le due coppie di angeli di terracotta che, dritti in cima alle estremità del porticato, sono raffigurati nell'atto di attendere dal cielo il segnale per dar fiato alle lunghe trombe di bronzo che già imboccano, non hanno in fondo nulla di tremendo.“ (CT, 130) Der Friedhof fungiert vor diesem Hintergrund für den Betrachter nicht als ein *memento mori*, sondern lässt im Gegenteil die Unausweichlichkeit des Todes im menschlichen Leben vergessen. Der Erzähler resümiert seine ausgiebige Beschreibung mit den Worten, dass eigentlich nichts auf dem Friedhof an den Tod erinnere: „[...] c'è ben poco, ripeto, che parli della morte.“ (CT, 130)

Der Text betont die Schönheit des Friedhofs und seine heitere Stimmung sehr stark, indem er diese wiederholend („ripeto“) beschreibt. Um die Eindringlichkeit der Darstellung noch zu erhöhen, greift er hier darauf zurück, den Leser unmerklich mit in die Beschreibung einzubeziehen. Beispielhaft wirkt die Formulierung des Erzählers, die den Friedhof als eine große und weitläufige Wiese bezeichnet, auf der nur vereinzelt Grabsteine verteilt sind: „Per avere un'idea di che cosa sia piazza della Certosa, si pensi ad un prato aperto, pressoché vuoto, sparso com'è a distanza di rari monumenti funebri di acattolici illustri del secolo scorso [...]“ (CT, 129) Statt mit der möglichen Formulierung „Piazza della Certosa è un prato aperto...“ tritt der Erzähler hier durch das „Per avere un'idea di che cosa sia piazza della Certosa, si pensi ad [...]“ mit einer implizit dialogischen Erzählweise an den Leser heran. Der

Text geht durch diese Formulierung auf die Situation eines außerhalb der fiktiven Betrachtungssituation Stehenden ein und regt damit die Vorstellungskraft des Lesers an. Indem der Erzähler die Verbformen im Präsens verwendet („è bello“, „batte il sole“, „Per avere un’idea di che cosa *sia* piazza della Certosa [...]“ usw. (jeweils CT, 129 [Kursiv D.G.])) und zugleich auf der Ebene der Deixis und der adverbialen Bestimmungen der Zeit immer wieder auf die eigene Gegenwart verweist („anche da noi“, „certi pomeriggi“, „a destra“, „a sinistra“ (jeweils CT, 129), „anche oggi“ (CT, 130)), verstärkt sich die Eindringlichkeit der Beschreibung weiter.

Der Friedhof wird in den zitierten Betrachtungen in eindringlicher und auffälliger Weise als *locus amoenus* konnotiert, an dem das Leben über den Tod triumphiert. Dieser Eindruck steigert sich noch, als der Erzähler über die Besucher des Friedhofs spricht. Zunächst geht es um Liebende, die sich aufgrund der heiteren Friedlichkeit – wie der Erzähler einmal mehr wiederholt – und der Einsamkeit des Ortes traditionell dort trafen: „Sarà per la dolcezza serena del luogo, e anche, s’intende, per la sua quasi perfetta e perpetua solitudine, fatto sta che piazza della Certosa è sempre stata meta di convegni di innamorati.“ (CT, 130) Die Verwendung der adverbialen Bestimmung der Zeit, die Dauerhaftigkeit und Ewigkeit bezeichnet („sempre“), und die implizite Analogisierung der sprichwörtlichen ewigen („perpetua“) Ruhe der Toten mit diesem Ritual untermalt dessen Konstanz. Das Konzept der überwundenen Endlichkeit der menschlichen Existenz durch die im Grab verbürgte ‚Ewigkeit‘ und der sich stetig fortsetzende Besuch des Friedhofs durch die Liebenden werden eng miteinander verbunden: Das Ritual wird damit als Metapher für die Vorstellung lesbar, dass ein Friedhof ewiges Gedächtnis gewährt. Der Erzähler betont im Anschluss, dass es eine lang anhaltende Kontinuität und Tradition beim Besuch des Friedhofs durch Liebende gibt.²⁸³ Zunächst erklärt er, dass auch in der Gegenwart seines Erzählens die Liebenden zum Rendezvous auf den Friedhof kämen: „Dove si va mai, a Ferrara, *anche oggi*, quando si abbia voglia di parlare con una persona un tantino in disparte? In piazza della Certosa, prima di tutto.“ (CT, 130 [Kursiv

²⁸³ In ähnlicher Weise präsentiert sich die Darstellung des historischen jüdischen Friedhofs San Niccolò am Lido di Venezia im *Giardino dei Finzi-Contini*. Die Figur professor Ermanno hat dort in seiner Jugend viel Zeit verbracht, als er die dortigen Grabinschriften katalogisierte. (FC, 428) Professor Ermanno berichtet dem Erzähler, dass er auf diesen Friedhof fast nie alleine gegangen sei: „Vero è che non ci andavo quasi mai da solo [...]“ (FC, 428) Er schwärmt von den wunderbaren Nachmittagen auf dem Friedhof und der dort herrschenden heiteren und ruhigen Stimmung. Die Worte, die er dabei verwendet, gleichen denjenigen in den *Ultimi anni di Clelia Trotti*. So habe auf dem Friedhof Frieden und Heiterkeit geherrscht („Che pace, che serenità...“ (FC, 428)) In den *Ultimi anni di Clelia Trotti* kennzeichnet der Erzähler die Stimmung des Friedhofs parallel mit den Worten „dolcezza serena“ und „solitudine“. Schließlich eröffnet professor Ermanno dem Erzähler, dass er und seine Frau sich auf diesem Friedhof verlobt haben und die dortige Stimmung scheint ihren Teil dazu beigetragen zu haben („Eh, erano pomeriggi deliziosi, quelli... Che pace, che serenità... [...] Ci siamo fidanzati proprio là dentro, Olga ed io.“ (FC, 428)). Damit steht der Friedhof San Niccolò parallel zu demjenigen in den *Ultimi anni di Clelia Trotti*.

D.G.)²⁸⁴ Wie im vorherigen Zitat das auffällige „fatto sta che“, dient die rhetorische Frage mit der sogleich angehängten Antwort („[...] in disparte? In piazza [...]“) dazu, die Aussagen zu bekräftigen. In einem weiteren Satz spricht der Erzähler von den Treffen der Liebenden auf der piazza della Certosa als einem Ritual, das so alt sei wie Ferrara selbst, das seit jeher bestehe und auch für immer so erhalten bleiben werde: „È questa una consuetudine vecchia, una specie di rituale, antico probabilmente quanto Ferrara medesima.“ (CT, 130) Er resümiert schließlich seine Aussage mit den Worten, das Ritual habe vor dem Krieg Gültigkeit besessen, und gelte auch noch heute und in Zukunft: „Vigeva prima della guerra, vige oggidì, vigerà anche domani.“ (CT, 130) (Der Gedanke, dass der Krieg hier als Zäsur in der Zeitrechnung aufgefasst wird, wird später aufgenommen.) Die dreifache Verwendung des Verbes „vigere“ („gelten, in Kraft sein“) im Zitat hebt auf sprachlicher Ebene hervor, dass zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eine ununterbrochene Kontinuität besteht.

Das Ritual der Liebenden, dessen Dauerhaftigkeit so eindringlich betont wird, steht im Text für einen starken Kontinuitätsgedanken, den der Friedhof stiftet. Es geht um das Darstellen eines sinnhaften und organischen Kreislaufs zwischen Leben und Tod: Die Liebenden sind ein Sinnbild des Lebens und des potentiell durch ihre Liebe neu entstehenden Lebens.²⁸⁵ Ihre Treffen am Ort der Toten werden im Text zur Metapher einer durch den Friedhof gestifteten Kontinuität. Diese Möglichkeit eines Berührungspunktes von Lebenden und Toten ergibt sich – so ist hier bereits mitzudenken – erst mit dem Bestatten der Toten. Bevor diese Gedanken weiter ausgeführt werden, zeigt ein Blick in den Text, dass das Bild der Liebenden am Ort der Toten durch die Anwesenheit zahlreicher Kinder und Kindermädchen auf dem Friedhof komplettiert wird. Es handelt sich um ein Treffen von Clelia Trotti und Bruno Lattes an einem Spätnachmittag im September des Jahres 1940. Der Erzähler weist darauf hin, dass die piazza della Certosa nicht nur voller Pärchen, sondern auch mit Kindern und Kindermädchen überfüllt gewesen sei: „Nei luminosi, tardi pomeriggi di settembre il vasto prato davanti alla chiesa di San Cristoforo era gremito come sempre, durante la bella stagione, di bambini, di balie, di coppie di fidanzati.“ (CT, 174f.) Es fällt ins Auge, dass die Anwesenheit der Liebespaare erneut erzählt wird, und dass es durch das „come sempre“ wiederum zu einer starken Betonung der Tatsache kommt, dass die Anwesenheit der Liebenden – wie der Kinder

²⁸⁴ Dass die Treffen zwischen Bruno Lattes und Clelia Trotti auf diesem Friedhof stattfinden, ist ebenfalls in diesem Kontext lesbar. Clelia Trotti wünscht sich, dass Bruno Lattes ihr politisches Erbe antrete. Der Friedhof wird damit als ein Ort konnotiert, an dem Tradition (im Sinne der Fortführung der politischen Arbeit Trottis) gestiftet wird. Indem der Friedhof zum Ort der Übergabe des politischen Erbes an Bruno Lattes werden soll, erhält er die Kennzeichnung als Kontinuität stiftender Ort.

²⁸⁵ Explizit findet sich dieser Gedanke im *Giardino dei Finzi-Contini*. Hier treffen sich Ermanno Finzi-Contini und seine Frau nicht nur auf dem Friedhof, sondern entscheiden sich dort auch für ein gemeinsames Leben und die Gründung einer Familie. (vgl. oben)

und Kindermädchen – ein zu jeder Zeit gültiger Dauerzustand ist. Die Kinder selbst verweisen auf den Neubeginn des Lebens und ihr Spiel zwischen den Gräbern steht für eine durch das Bestatten der Toten erreichte Kontinuitäts- und Sinnstruktur. Kinder gelten als Sinnbild des Lebens, sie stehen für die Fortsetzung von Tradition und Genealogie. Indem sie sich am Ort der Toten aufhalten, relativieren sie gleichsam den Gedanken, dass der Tod ein vollständiges Ende bringen könnte.

Die Kennzeichnung der piazza della Certosa als Aufenthaltsort der Kinder und der Liebenden ist vor diesem Hintergrund auf zweifache Weise als Herausstellung der Kontinuität stiftenden Funktion von Friedhöfen zu deuten. Zum einen steht deren Anwesenheit für eine Überwindung der Endlichkeit des Lebens, zum anderen verweist das Bild des sozial frequentierten Friedhofs auf die Vorstellung eines gelingenden Totengedächtnisses, das über eine Integration der Toten in das Leben der Zurückbleibenden funktioniert. Die sich auf dem Friedhof aufhaltenden Liebenden und Kinder stehen für eine ununterbrochene Traditionslinie zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und für einen sinnhaften und organischen Kreislauf von Geburt, Leben und Tod. Die spielenden Kinder werden wie die Liebenden als eine Metapher für eine über den Tod hinausreichende Kontinuität lesbar, die den Tod als ein dem Leben zugehöriges und sinnhaftes Moment erkennt und die daher tröstlich ist.

Das Stattfinden von Leben zwischen den Gräbern impliziert, dass die Toten in das Leben der Zurückbleibenden integriert bleiben. Man ist an dasjenige Bild erinnert, das Ariès vom vormodernen Friedhof zeichnet: „Le cimetière servait de forum, de grand-place et de mail, où tous les habitants de la commune pouvaient se rencontrer, se rassembler, se promener, pour leurs affaires spirituelles et temporelles, pour leurs jeux et leurs amours.“²⁸⁶ Blickt man zudem auf Pierre Noras Analyse der Krise des Gedächtnisses in der Moderne, in der sich die „milieux de mémoire“ aufgelöst hätten und durch die „lieux de mémoire“ abgelöst worden seien,²⁸⁷ so kann man das in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* gezeichnete Bild des Friedhofs als dasjenige Ideal lesen, das Nora im Blick hat: als einen natürlichen Umgang mit der Vergangenheit und den Toten, der keiner Gedächtnisrituale am Erinnerungsort bedarf, sondern bei dem sich Erinnerung quasi ‚von selbst‘, durch die Nähe zu den Toten einstellt.²⁸⁸

²⁸⁶ Ariès, *L'Homme devant la mort*, S. 70; vgl. ausführlich S. 68-76.

²⁸⁷ Vgl. Nora, „Entre Mémoire et Histoire“, S. XVff.

²⁸⁸ Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Projekt des venezianischen Architekten Carlo Scarpa, das in den Jahren 1969-1978 geplant und realisiert wurde: die Grabanlage Brion in San Vito D'Altivole. (vgl. Scarpa, Carlo, „Can architecture be poetry? – Kann Architektur Poesie sein?“, in: Noever, Peter (Hg.), *Carlo Scarpa. The Other City – Die andere Stadt. The Architect's Working Method as Shown by the Brion Cemetery in San Vito D'Altivole – Die Arbeitsweise des Architekten am Beispiel der Grabanlage Brion in San Vito D'Altivole*,

Die Toten werden nicht ausgegrenzt, sondern nehmen in dem Sinne noch am Leben teil, dass dieses in ihrer physischen Nähe stattfindet.²⁸⁹ Diesen Gedanken spricht die Figur Clelia Trotti aus. Sie betrachtet den von Leben erfüllten Friedhof bei einem ihrer dortigen Treffen mit dem Protagonisten Bruno Lattes und wundert sich dabei über die heitere Stimmung: „Bello, non le pare?“, diceva la Trotti, gli occhi rivolti alla piazza. „Non sembra nemmeno di trovarsi al cimitero.“ (CT, 175) Zugleich bewertet sie die Belebtheit der piazza della Certosa positiv und wünscht sich, ebenfalls dort begraben zu werden. Sie habe nie verstanden, weshalb man die Toten üblicherweise – wie auf dem an die Piazza angrenzenden katholischen Friedhof – innerhalb abgeschlossener Bereiche bestatte, die einem Gefängnis gleichen: „‘Io, vede’, disse una volta, ‘non ho mai capito per qual motivo i morti debbano essere tenuti segregati come si usa da noi, che per visitarli, a momenti, ci vuole il permesso come per entrare nelle prigioni [...]’“ (CT, 175) Ihr würde es gefallen, auf der schönen Wiese des Friedhofsvorplatzes und inmitten des dort stattfindenden sozialen Lebens bestattet zu werden. Angesichts dessen scheut sie selbst die drohende Exkommunizierung nicht: „‘A me piacerebbe che mi seppellissero proprio qua fuori, in questo bel prato, con tutto attorno questo continuo rumore di vita, anche se ciò dovesse costarmi la scomunica perpetua.’“ (CT, 175)²⁹⁰ Clelia Trotti ist das christliche Ewigkeitsversprechen weniger wichtig als das irdische, das für sie darin besteht, in die Lebensvollzüge der noch Lebenden integriert zu bleiben. Um ihre Meinung zu untermauern, spielt Clelia Trotti im Zuge ihrer Argumentation auf ein Dekret Napoleons und auf Foscolos *Dei Sepolcri* an: „[...] Napoleone fu senz’altro un grand’uomo [...] Quanto però al suo famoso editto sui cimiteri, rimango della stessa opinione dell’autore dei *Sepolcri*. Ci crede? [...]“ (CT, 175)²⁹¹ Die *Sepolcri* wenden sich gegen ein Dekret, das die Bestattung außerhalb der ummauerten Friedhöfe unter Strafe stellte und das als Bedrohung für

Berlin: Ernst & Sohn, 1989, S. 16-27). Die Konzeption des Projektes scheint die bei Bassani beschriebenen Friedhöfe zu spiegeln: Scarpa errichtete den Friedhof explizit mit dem Ziel, „daß dieser Ort allen gehörte“ (S. 26), und führt aus: „Die Kinder gehen zum Spielen dorthin. [...] Es wurde ein heiterer Ort der Meditation. Wenn Sie wollen, ist er auch ein bisschen heidnisch und sehr schön. Das heißt, dort fühlt man sich wohl. Das heißt, dieser Ort ist so gestaltet, daß man auch seine Toten mit heiteren Gefühlen begrüßen kann [...]“ (ibid.)

²⁸⁹ Inwieweit man bei diesem Friedhofskonzept doch von einem Vergessen, von Pietätlosigkeit sprechen kann, weil die Friedhofsbesucher ja nicht zum Totengedächtnis, sondern zum Vergnügen kommen, sei hier außen vor gelassen.

²⁹⁰ Der Wunsch Clelia Trottis, auf der Wiese außerhalb des Friedhofs – der Piazza della Certosa – beerdigt zu werden, wird erfüllt werden. (CT, 131ff.)

²⁹¹ Mit der Intertextualität der *Ultimi anni di Clelia Trotti* zu den *Sepolcri* beschäftigt sich auch Piero Pieri. (vgl. Pieri, *Memoria e Giustizia*, S. 165-220) Pieri geht davon aus, Bassani habe mit seinem Verweis auf Foscolo an die Zeit des Risorgimento anknüpfen und mit diesem Autor eine Stimmung des Aufbruchs und der Freiheit in seinen Text einschreiben wollte. Er formuliert: „[...] Bassani [...] crea un rapporto consanguineo fra l’ebreo liberale e antifascista e i primi poeti della rivoluzione liberale auspicante l’avvento dello stato democratico.“ (S. 165f.) Pieri behauptet darüber hinaus, Bassani habe Foscolo vor dem Hintergrund einer von De Sanctis geprägten Sichtweise zitiert, die er aufgrund seiner Eigenschaft als Italienischlehrer gekannt haben müsse: „Bassani condivide il giudizio di De Sanctis [...] certo non sconosciuto al professore di Italiano [...]“ (S. 170)

die Praxis der Totenmemoria wahrgenommen wurde.²⁹² Das in den *Sepolcri* kritisierte Napoleonische Dekret beinhaltete hygienische Vorschriften. Es verlangte unter anderem die räumliche Ausgrenzung der Friedhöfe aus Städten und Dörfern und schrieb eine zwei Meter hohe Mauer um jeden Friedhof vor.²⁹³ Auf diese Vorschriften spielt Trotti an, wenn sie sich über die Ausgrenzung der Toten durch einen durch Mauern umgebenen, abgeschlossenen Bereich mokiert („segregati“, „come una prigioniera“) und zugleich gerade die Verbindung von Lebensvollzügen und Toten als positiv heraushebt. Die Intertextualität mit Foscolo stärkt die Interpretation, nach der die Belebtheit des Friedhofs auf die Gedächtnis- und Kontinuität stiftende Funktion von Friedhöfen verweist, und reflektiert sie auf einer literarisch tradierten Ebene.

Die Darstellung des Friedhofs wird hier zum Ausdruck eines Konzeptes von Totenmemoria, das weniger über ein trauerndes Andenken an die Toten als über eine fröhliche, sie in die alltäglichen Lebensvollzüge integrierende Praxis funktioniert. Diese verheißt Kontinuität und spendet Trost. Die Darstellung des Friedhofs als *locus amoenus*, der Tröstung und Ewigkeit verspricht, und seine starke Verknüpfung mit Motiven von Kontinuität und Tradition werden als eine Überbietung der Vorstellung von der Kontinuität stiftenden Wirkung von Friedhöfen lesbar.²⁹⁴ Mit der Betonung einer immerwährenden sozialen Frequentation des Friedhofes, der in diesem Sinne unvergleichlich scheint, sowie der damit verbundenen ungewöhnlichen Dichte an Motiven der Kontinuität und des Lebens wirkt die Darstellung des Friedhofs als eine starke Betonung der Kontinuitäts- und Gedächtnisfunktion, die Friedhöfe besitzen. Liest man die darin enthaltene Überbietung vor dem Hintergrund der These, dass die *Ultimi anni di Clelia Trotti* eine Erinnerung an den Holocaust stiften, dann wird sie zum semantischen Gegenüber des Schicksals der Ermordeten. Sie verweist negativ auf das Fehlen von Gräbern für die Ermordeten und das in diesem Fehlen sich ausdrückende absolute Verwehren einer Erinnerung an die Opfer. Die Ermordeten und diejenigen, die um sie trauern möchten, wurden gerade desjenigen beraubt, das hier im Topos der Überbietung als herausragende Funktion von Friedhöfen hervorgehoben wird: es gibt keine Möglichkeit zur Kontinuitätsstiftung, keine Integration der Toten in das Leben der Zurückbleibenden, weil die Toten ‚einfach verschwunden‘ sind. Dabei geht es nicht um das Verschwinden Einzelner oder einer definierten Gruppe, wie im Fall vermisster Seeleute. Vielmehr besitzt das Versagen der Totenmemoria angesichts der großen Zahl der Ermordeten und der sie umgebenden

²⁹² Zur poetologischen Dimension der *Sepolcri* vgl. Klinkert, Thomas, „Tod und Gedächtnis in der italienischen Romantik: Zu Ugo Foscolos *Dei Sepolcri*“, in: Kapp, Volker/Kiesel, Helmuth/Lubbers, Klaus/Plummer, Patricia (Hg.), *Subversive Romantik*, Berlin: Duncker & Humblot, 2004, S. 189-208.

²⁹³ Vgl. hier Wernher, Adolf, *Die Bestattung der Toten. In Bezug auf Hygiene, geschichtliche Entwicklung, und gesetzliche Bestimmungen*, Hamburg: Severus-Verlag, 2010, S. 322.

²⁹⁴ Untermauert wird diese Interpretation durch die Rede über das auf dem Friedhof wachsende Gras und den Glockenturm. Beide Motive werden unten ausführlich betrachtet.

Anonymität eine andere, nicht ermessbare Dimension. Der Text stellt diese Zusammenhänge nicht abbildend dar, weil er dies auch nicht könnte. Indem er aber die Vorstellung von einer durch den Friedhof gestifteten Kontinuität mit Hilfe des Topos der Überbietung herausstellt, tritt die Tragik des Holocaust wie vor einer Folie als etwas begrifflich nicht Fassbares heraus. Das Konzept der Negativität hilft, diesen Gedanken näher zu beschreiben: Der Text *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* stellt den Holocaust dar, indem er zeigt, was der Holocaust nicht bedeutet, was er verunmöglicht, nämlich: ein gelingendes Totengedächtnis und eine Möglichkeit zu Kontinuitätsstiftung und Sinnhaftigkeit des Todes.

Die Untersuchung der *Ultimi anni di Clelia Trotti* hat gezeigt, dass der Text einen Topos der Überbietung dazu nutzt, die Schwierigkeiten einer Erinnerung an die Ermordeten des Holocaust sichtbar werden zu lassen. Im negativen Moment des Textes ist das Erinnerungsproblem mit eingeschlossen, denn die überbietende Darstellung der Memoria verweist auf ihr Gegenteil – darauf, dass die Ermordeten keine Gräber haben. Der Text transportiert hier ein implizites Wissen um das Nichts, das Fehlen, das nicht begrifflich Fassbare.

4.3. Die Einführung historischer Zäsuren: *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* und *Altre notizie su Bruno Lattes*

Im Mittelpunkt der folgenden beiden Interpretationen steht eine kontrastive Betrachtung der Erzählung über jüdische Friedhöfe und nicht-jüdische Friedhöfe im *Romanzo di Ferrara*. Im Anschluss an die Ergebnisse der vorangehenden Textlektüre wird dabei durch vergleichende Lektüren verschiedener Texte weiter herausgearbeitet, dass der *Romanzo di Ferrara* mit Hilfe von Verfahren der Negativität das mit dem Holocaust einhergehende Moment der Diskontinuität in den Blick rückt. Zugleich wird gezeigt, dass der Text auf ein Nichtwissen verweist, das die Ermordung der Juden kennzeichnet.

Es wird im Folgenden die Friedhofsdarstellung in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* mit derjenigen im Text *Altre notizie su Bruno Lattes* verglichen. In beiden Texten wird die Kontinuität und Erinnerung stiftende Funktion von Friedhöfen deutlich herausgestellt. Parallel zu den *Ultimi anni di Clelia Trotti* erscheint der jüdische Friedhof in *Altre notizie su Bruno Lattes* zunächst als ein Ort der Gedächtnis- und Kontinuitätsstiftung. In dem Moment aber, in dem die beiden Texte ihre erzählten Friedhöfe mit historischen Zäsuren – dem Zweiten Weltkrieg und den auf den Holocaust verweisenden Rassengesetzen – in Verbindung bringen, deren Diskontinuität herbeiführenden Charakter es zu überwinden gilt, treten die Erzählungen aus ihrer Parallelstruktur heraus. Die vergleichende Lektüre arbeitet heraus, in welcher Weise dem *Romanzo di Ferrara* hier ein Sichtbarmachen des nicht fassbaren Gedächtnisverlustes

durch den Holocaust gelingt. Die These lautet, dass *Altre notizie su Bruno Lattes* das Jahr der Rassengesetze 1938 als Schwellenpunkt markiert, nach dem Wissen und Erinnerung fehlen, und dass auf diese Weise ein Erzählen von der Abwesenheit der Ermordeten stattfindet. Der Text erreicht mit einem erzählerisch inszenierten Nichtwissen, dass die Probleme der Erinnerung sichtbar werden, die sich im Hinblick auf den Holocaust stellen.

Altre notizie su Bruno Lattes benennt seinen Protagonisten Bruno Lattes mit demselben Namen und stattet ihn mit gleichen Eigenschaften und Merkmalen aus wie denjenigen der *Ultimi anni di Clelia Trotti*.²⁹⁵ Bereits dieser Umstand parallelisiert die beiden Texte, die sich durch ihre Friedhofsbetrachtungen (zunächst) gleichen. *Altre notizie su Bruno Lattes* erzählt in drei auf nur oberflächliche Weise thematisch miteinander verknüpften Kapiteln kurze Episoden aus dem Leben seines jungen Protagonisten. Der Text bildet den zweiten Teil der sieben teiligen Textsammlung *L'odore del fieno*, des letzten Buches des *Romanzo di Ferrara*.

Die vorliegende Interpretation betrachtet das erste Kapitel aus *Altre notizie su Bruno Lattes* und vergleicht es mit der Darstellung des Friedhofs in den *Ultimi anni di Clelia Trotti*. Das Kapitel beginnt mit der Beschreibung des jüdischen Friedhofs in Ferrara durch den Erzähler. Dieser gibt vor, Teil der erzählten Welt zu sein und dementsprechend detailliert und aus eigenem Erleben berichten zu können. Darauf deutet unter anderem die Verwendung des Possessivpronomens in der Ortsbestimmung „nel *nostro* cimitero“ (BL, 915 [Kursiv D.G.]) hin. Der Text stellt den Friedhof an seinem Beginn als einen in der Gegenwart des Erzählers und des Lesers gleichermaßen existierenden Ort vor. Entsprechend sind die Formulierungen am Beginn des Textes im Präsens gefasst („[...] il cimitero israelitico di Ferrara è una vasta superficie erbosa [...] il muro di cinta *corre* [...]“ (BL, 915 [Kursiv D.G.])) und bedienen sich zeitlicher Adverbien, die die aktuelle Existenz des Beschriebenen anzeigen („ancora oggi“, „sempre“ (BL, 915)). Der Erzähler vermittelt durch die Verwendung dieser Zeitadverbien zugleich, dass es eine weit zurückreichende Kontinuität hinsichtlich des von ihm beschriebenen Aussehens und der Merkmale des Friedhofs gibt.

Der jüdische Friedhof in *Altre notizie su Bruno Lattes* ist vor diesem Hintergrund in ähnlicher, wenn auch nicht in jener überzeichnenden Weise wie der Friedhof in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* als ein Ort der gelingenden Totenmemoria und der Kontinuitätsstiftung konnotiert. Die Ähnlichkeit erweist sich allerdings als trügerisch und rückt letztlich die Differenzen, die sie voneinander abheben, umso deutlicher in den Fokus. Indikator der Verschiedenartigkeit der Friedhöfe ist die Erzählung über historische Zäsuren, die in die von

²⁹⁵ Außer in den beiden genannten Geschichten taucht die Figur Bruno Lattes auch im Roman *Il giardino dei Finzi-Contini* auf.

beiden verbürgte Kontinuität eingreifen. In den *Ultimi anni di Clelia Trotti* ist das entscheidende historische Ereignis der Diskontinuität der Zweite Weltkrieg. Der Text macht deutlich, dass der Krieg die durch den Friedhof in so herausragender Weise verbürgte Kontinuität und Erinnerung an die Toten bedroht hat. Er wird am Beginn der Erzählung in zwei Momenten eingeführt. Zunächst findet er in dem bereits oben zitierten Satz Erwähnung, in dem der Erzähler sich über das seit alters her bestehende Ritual äußert, nach dem sich Liebende auf dem Friedhof piazza della Certosa treffen. Der Erzähler sagt über die Befolgung des Rituals: „Vigeva prima della guerra, vige oggidì, vigerà anche domani.“ (CT, 130) Der Formulierung folgend galt das Ritual der Liebenden erstens vor dem Krieg („Vigeva prima della guerra“), es gilt zweitens in der Gegenwart des Erzählers, die nach 1945 liegt („vige oggidì“), und drittens werde es auch in der Zukunft gültig sein („vigerà anche domani“). Indem der Erzähler die Zeit in drei Momente unterteilt, wird deutlich, dass der Krieg im Hinblick auf das Ritual eine Zäsur darstellt: Während des Krieges wurde das Ritual ausgesetzt, die Kontinuität seiner Befolgung unterbrochen. Allerdings verursachte er keinen vollständigen Abbruch des Rituals, denn nach dem Krieg ist die Tradition wieder fortgesetzt worden. Die entstandene Diskontinuität stellt keine endgültige und absolute dar, und die Zäsur ist letztlich überwunden. Diese Aussage des Erzählers wird im Verlauf der Erzählung bestätigt. Er berichtet, dass sich bei der Beerdigung Clelia Trottis an einem Herbstnachmittag des Jahres 1946 („in un pomeriggio d'autunno del 1946“ (CT, 131)) – mithin nach dem Krieg – Pärchen auf dem Friedhof befinden („coppie di innamorati“ (CT, 131)).

Der Krieg wird in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* ein zweites Mal als Zäsur thematisch, als der Erzähler über den im Krieg zerstörten Glockenturm der Friedhofskirche San Cristoforo spricht, der zur schönen Ansicht der piazza della Certosa gehört. Der Turm sei im April 1945 durch eine englische Granate zur Hälfte zerstört worden: „[...] il campanile della chiesa di San Cristoforo, mozzato a metà da una granata inglese nell'aprile del '45 [...]“ (CT, 130) Die aus dem Krieg stammende Ruine des Glockenturmes versinnbildlicht in der Gegenwart die Endlichkeit des Lebens („[...] sorta di sanguigno troncone, rimasto tale e quale [...]“ (CT, 131)) und entlarvt auf diese Weise den Gedanken einer über den Tod hinausreichenden Kontinuität als Illusion und falsche Hoffnung: „[...] è lì a dire che qualunque garanzia di eterno è illusoria e che perciò anche il messaggio di speranza che sembra esprimersi dal caldo rosseggiare degli intatti portici contro il sole altro non è che un inganno, un trucco, una menzogna bella e buona.“ (CT, 131) Der Anblick der Ruine kontrastiert mit dem Eindruck von Kontinuität und Unendlichkeit, den der Friedhof doch nach den vorherigen Worten eigentlich vermittelt. Der Erzähler führt allerdings sogleich einen Gedanken ein, der

diesen Angriff auf die Kontinuität stiftende Wirkung des Friedhofs wieder relativiert: Solange das soziale Leben auf dem Friedhof fort dauere, sich also die Kinder, Kindermädchen und Liebenden an diesem Ort trafen und diesen mit ihrem unbekümmerten, dem Tod trotzenen Treiben erfüllten („[...] mentre dura imperterrita sulla vasta area erbosa disseminata qua e là di steli e cippi funerari il pacifico, indifferente armeggio della vita [...]“ (CT, 131)), bleibe die sich im Glockenturm materialisierende Idee der Endlichkeit des Lebens vergessen: „[...] quale profezia più di quella che promette l’inevitabile nulla finale sembra destinata a perdersi nell’aria eccitante della sera ormai prossima, a rimanere inascoltata?“ (CT, 131) Demnach ist wie im Fall seiner ersten Erwähnung der Krieg zwar ein Moment, das die Kontinuität angreift und sie in Frage stellt, letztlich aber hat er den Glauben an die Unendlichkeit nicht erschüttert und damit keinen definitiven Abbruch der tradierten Gedächtniskultur nach sich gezogen.

Gli ultimi anni di Clelia Trotti bildet zunächst uneingeschränkt – so hat der erste Abschnitt des vorliegenden Kapitels gezeigt – eine herausragende Kontinuitätsstiftung durch den Friedhof ab, lässt dann als kritisches Moment für diese Kontinuität den Krieg aufscheinen und überführt letztlich dessen Diskontinuität verheißendes Potential wieder in den Gedanken der Ungebrochenheit. Damit bildet der Krieg keine dezisive Zäsur und bedeutet keinen vollständigen Bruch mit dem Bestehenden. Der Vergleich mit der Friedhofsdarstellung in *Altre notizie su Bruno Lattes* zeigt nun, welche andere Qualität die dortige Einführung historischer Diskontinuitätsmomente besitzt. In ähnlicher Weise wie in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* wird zunächst auch in diesem Text der Zweite Weltkrieg als Zäsur eingeführt, die letztlich überwunden scheint. Der Erzähler berichtet, der Krieg habe wenigstens einen Teil der Bäume ausgespart, die auf dem vom Friedhof aus zu erblickenden Stadtwall stünden: „Almeno da questa parte la guerra le ha risparmiate, le belle, antiche piante.“ (BL, 915) Die partielle Zerstörung des Baumbewuchses liest sich auf den ersten Blick parallel zum halb zerstörten Glockenturm in den *Ultimi anni di Clelia Trotti*. Die noch stehenden Bäume sind alt, so suggeriert die Formulierung „le [...] antiche piante“, sie stammen also aus einer vor den Kriegseignissen liegenden Zeit. Insofern stehen sie für eine über diese Zeit hinwegreichende Kontinuität, auch wenn der Krieg ein Moment der Diskontinuität darstellt, das an einer partiellen Zerstörung ablesbar ist. Eine Fortführung der Kontinuität über die Zäsur hinaus wird in *Altre notizie su Bruno Lattes* nicht wie im anderen Text explizit („[...] vige oggidì, vigerà anche domani.“) gemacht, sondern nur anhand des Hinweises auf die noch vorhandenen alten Bäume nachvollziehbar. Diese Beobachtung weist auf den bedeutenden Unterschied bei der Einführung des Krieges als Zäsur in den beiden Texten hin. In den *Ultimi anni di Clelia Trotti* manifestiert er sich im Bild des ruinenhaften Glockenturms. Er ist sichtbar, damit der mensch-

lichen Wahrnehmung unmittelbar zugänglich und seine Zerstörung kann mit einem zeitlich definierten Augenblick („nell’ aprile del ‘45“) in Verbindung gebracht werden. In *Altre notizie su Bruno Lattes* ist der Krieg dagegen durch das Fehlen von Bäumen angezeigt, die zu keinem bestimmten Zeitpunkt, sondern, so ist zu schließen, über die Zeitspanne der Kriegsjahre hinweg und wahrscheinlich aufgrund des Brennholzbedarfs abgeholzt worden sind. Das Fehlen aber kann zugleich nur derjenige wahrnehmen, der – wie der Leser aufgrund der Erzählung – weiß, dass zuvor überhaupt mehr als die aktuell wachsenden Bäume vorhanden waren. Das Wahrnehmen der Zäsur ist also gegenüber dem ersten Text stark eingeschränkt. Kein sichtbares Phänomen wird zum Anlass, über den Grund der Zerstörung nachzudenken. Der unbedarfte Besucher des Friedhofs kann nichts von der Abholzung der Bäume wissen, und wird deswegen auch nicht nach den Gründen für das Fehlen der Bäume fragen. Der Krieg hat auf dem jüdischen Friedhof keine Spuren hinterlassen, sondern nur in ganz wörtlich zu nehmender Weise eine Lücke. Damit stehen die Erinnerung an den Krieg und sogar die Wahrnehmung des Krieges als Ereignis in Frage, und zwar im Hinblick auf eine bestimmte Gruppe: die Juden.

Die Differenz bei der Einführung des Krieges als Zäsur zeigt sich dadurch, dass er in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* als Moment des Bruchs der menschlichen Wahrnehmung relativ unmittelbar zugänglich ist, während er in *Altre notizie su Bruno Lattes* ausschließlich in einer Abwesenheit aufscheint. Diese Beobachtungen nehmen in Teilen voraus, was bei der Einführung eines zweiten historischen Datums oder Ereignisses neben dem Krieg in *Altre notizie su Bruno Lattes* auf die Spitze getrieben wird. Der Erzähler nennt das Jahr 1938, das er explizit mit der Einführung der Rassengesetze identifiziert („[...] attorno al ‘38, all’epoca delle leggi razziali.“ (BL, 915)). Das Datum 1938 ist hier, wie in anderen Texten des *Romanzo di Ferrara*, als Verweis auf den Holocaust zu lesen, der dem Text als seine Leerstelle eingeschrieben ist. Der Vergleich der beiden vorliegenden Texte führt vor Augen, in welcher tiefgreifender Weise sich das Jahr 1938 auf das Gedächtnis und die Kontinuität auswirkt und sich dabei bedeutend von der Einführung des Krieges als Zäsur in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* unterscheidet. Der Erzähler der *Altre notizie su Bruno Lattes* beginnt seine Beschreibung des Friedhofs im Präsens und deutet auf diese Weise darauf hin – zusammen mit seiner Bemerkung zu den Bäumen, die die Zeit nach dem Krieg als den Zeitpunkt des Erzählens bestimmt –, dass dieser Friedhof zum Zeitpunkt seines Erzählens noch in der gleichen Weise wie vor dem Krieg und wie von ihm beschrieben bestehe. Im zweiten Abschnitt kommt er auf den Grasbewuchs auf dem Friedhof zu sprechen. (Zum Gras als Zeichen für Kontinuität und Diskontinuität vgl. unten B I.4.4.) Er erklärt zunächst, dass das Gras in den Sommer-

monaten auf dem Friedhof „schon immer“ mit großer Stärke gewachsen sei: „Durante i mesi estivi, l'erba nel nostro cimitero è *sempre* cresciuta con forza selvaggia.“ (BL, 915 [Kursiv D.G.]) Seine Formulierung suggeriert, dass dies auch zum Zeitpunkt seines Erzählens so sei. Dann aber gibt der Erzähler zu, dass er gar nicht wisse, ob das Gras in der Gegenwart tatsächlich noch in gleicher Weise wachse: „Attualmente non so.“ (BL, 915) Mit Sicherheit wisse er nur, dass die jüdische Gemeinde bis etwa 1938 wegen des starken Wachses regelmäßig Schnitter zum Mähen des Grases bestellte: „Certo è che attorno al '38, all'epoca delle leggi razziali, la Comunità soleva affidarne la falciatura a una azienda agricola della provincia [...]“ (BL, 915) Aufgrund seiner Zweifel hinsichtlich der gegenwärtigen Situation und aufgrund der Tatsache, dass er über diesen Aspekt des Friedhofs aus eigener Anschauung und daher zuverlässig nur in Bezug auf die Vergangenheit erzählen kann, wechselt die Erzählerrede hier vom Präsens ins Imperfekt („[...] è una vasta superficie erbosa [...]“ und „[...] *soleva affidarne* la falciatura [...]). Das Vergangenheitstempus behält er für den Rest seiner ausführlichen Erzählung über das Grasmähen bei („[...] i contadini *smettevano* di falciare [...] i loro carri *uscivano* [...] in via delle Vigne [...] gli abitanti della contrada [...] *stavano* quasi tutti *seduti* fuori [...]“ usf. (BL, 916 [Kursiv D.G.])).²⁹⁶ Er markiert auf diese Weise, dass sich alles Folgende, das er über den Friedhof zu sagen vermag, auf eine Vergangenheit bezieht, die vor 1938 liegt. Der Zustand des jüdischen Friedhofs nach diesem Jahr entzieht sich seinem Wissen.

Vergleicht man nun dieses Erzählen mit demjenigen in den *Ultimi anni di Clelia Trotti*, so scheint die Tragweite der Zäsur von 1938 auf. Die Beschreibung des Friedhofs in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* bezieht sich gleichermaßen auf Gegenwart und Vergangenheit. In *Altre notizie su Bruno Lattes* treffen dagegen nur wenige Merkmale des Friedhofs auf Gegenwart *und* Vergangenheit zu. Nach den einleitenden Worten am Textbeginn gilt das Gesagte nur noch für die vor 1938 liegende Vergangenheit. Der Grund dafür liegt im Unwissen des Erzählers hinsichtlich der Zeit nach diesem Datum. Darüber hinaus kontrastiert die vage gehaltene Zeitangabe des „attorno al '38, all'epoca delle leggi razziali“ (BL, 915), die das Datum in *Altre notizie su Bruno Lattes* einführt, damit, dass der Erzähler in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* die Zerstörung des Turmes auf ein bestimmtes Ereignis und Datum – einen Fliegerangriff im April 1945 („mozzato a metà altezza da una granata inglese nell'aprile del '45“ (CT, 130)) – zurückführt. Der Krieg ist im letzteren Text als Zäsur mit einem ganz

²⁹⁶ Die der Vergangenheit zugehörige Beschreibung der Handlung, also das Mähen des Friedhofsgrases und die sich daran entspinneenden Handlungsstränge, enthält Kontinuität markierende Merkmale: so zum Beispiel den Verweis auf einen Jahrhunderte alten Baumstamm („un nero tronco secolare“ (BL, 915)). Hier zeigt sich, dass es eine Kontinuität gibt, die bis zum Jahr 1938 reicht, und der Text stellt damit das Moment des Bruchs, das sich mit diesem Jahr verbindet, weiter heraus.

bestimmten Moment identifizierbar, denn er hat eine sichtbare Spur – den zerstörten Glockenturm – hinterlassen. Die Rassengesetze in *Altre notizie su Bruno Lattes* bilden dagegen eine nicht genauer definierte, diffuse Zeitgrenze, die sich nicht materialisiert und damit der menschlichen Wahrnehmung nicht ohne weiteres zugänglich ist. Damit wird der Holocaust nicht einmal über den Verweis auf die ihm vorgelagerten und in einer zweifelhaften Kausalität zu ihm stehenden Rassengesetze präsent. Diese Erkenntnisse spiegeln sich in der Art und Weise, in der über die auf den beiden Friedhöfen verortete Handlung berichtet wird. Der Erzähler der *Ultimi anni di Clelia Trotti* weiß auch aus der Zeit nach dem Krieg von auf dem Friedhof stattfindenden Ereignissen zu berichten und erzählt ausführlich von der Beerdigung Clelia Trottis im Jahr 1946. In *Altre notizie su Bruno Lattes* findet demgegenüber keine erzählte Handlung nach 1938 statt: Die sich an die Beschreibung des Friedhofs anschließende Erzählung verschiedener Episoden, die Bruno Lattes auf dem Friedhof erlebt hat, beziehen sich sämtlich auf die Zeit davor und stehen im Tempus der Vergangenheit. (BL, 916-921)

Es zeigt sich im Vergleich der beiden vorliegenden Texte, dass der *Romanzo di Ferrara* eine Erinnerung an den Holocaust stiftet, die über die Darstellung von Abwesenheit und ein inszeniertes Nichtwissen funktioniert. In den *Ultimi anni di Clelia Trotti* manifestiert sich der Krieg im Bild des zerstörten Glockenturms. Er ist damit für die menschliche Wahrnehmung als Ereignis der Diskontinuität erfahrbar. Der Krieg und die Zeit vor dem Krieg sind aufgrund der Ruine, einer sichtbaren Marke und Spur, erinnerbar. Sie fungiert als mnemonisches Zeichen gleichsam für die Zäsur selbst und für die Zeit davor. Sie materialisiert den Krieg und macht ihn der menschlichen Wahrnehmung als geschichtliches Ereignis zugänglich. Zugleich ist der Krieg kein absolutes Moment der Diskontinuität. Letztlich wird er nur eingeführt, um zu zeigen, dass der Kreislauf zwischen Leben und Tod, die Kontinuität stiftende lebendige Erinnerung an die Toten, gerade in einer so herausragenden Weise funktioniert und dass jede Zäsur angesichts dieses mächtigen Rituals überwunden werden kann (vgl. hier nochmals CT, 130f.). Führt man diese Gedanken zusammen und liest sie vor der Vorstellung vom Friedhof als paradigmatischem Ort des Gedächtnisses der Kulturen, so kondensiert sich in der Erzählung über den Friedhof in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* die Idee eines in kaum zu übertreffender Weise gelingenden kulturellen Gedächtnisses, das Geschichte und Tote in einer Kontinuität gewährenden Erinnerung vereint. In *Altre notizie su Bruno Lattes* ist der Krieg im Gegensatz dazu eine nicht ohne weiteres zu erinnernde, weil sich nicht materiell-architektonisch manifestierende Zäsur. Diese Beobachtung spitzt sich in Hinblick auf den Holocaust stark zu, für den als Platzhalter das Jahr der Rassengesetze eingeführt wird und der schon durch diese uneigentliche Bezeichnung in den Status eines nicht unmittelbar

Zugänglichen gerückt ist. Die Erzählung über das Jahr 1938 ist von Nichtwissen und Abwesenheit geprägt. Dieses Jahr manifestiert sich in keiner der menschlichen Wahrnehmung zugänglichen Weise, weil kein erzählter Gegenstand die Darstellung übernimmt. Es ist ausschließlich als inszeniertes Nichtwissen des Erzählers in der Erzählung auszumachen. Man weiß letztlich durch die Lektüre des Textes nichts über den aktuellen Zustand des erzählten Friedhofs, indem der Erzähler sein am Textbeginn angeführtes Wissen selbst in seiner Gültigkeit relativiert.

Indem der Text weder Diskontinuität noch Kontinuität explizit macht, zugleich das Nichtwissen des Erzählers herausstellt und daneben die historische Zäsur als unsichtbare belässt, erinnert er an den Holocaust. Es zeigt sich, dass sich der Holocaust der Erinnerung verschließt, weil er keine sichtbare Marke, sondern nur eine sich im Unwissen seines Erzählers spiegelnde Lücke hinterlassen hat. Im Abbruch der für die Gegenwart gültigen Erzählung über den Friedhof werden das fehlende Wissen über den Verbleib der Ermordeten und der mit dem Holocaust geschehene Abbruch von Kontinuität sichtbar, der nicht sinnlich fassbar scheint. Diese Ergebnisse zeigen sich mit besonderer Wirksamkeit, wenn man *Altre notizie su Bruno Lattes* parallel zu den *Ultimi anni di Clelia Trotti* liest. Dass die Darstellung dieser Zusammenhänge im Kontext eines erzählten Friedhofs steht, erhält seine Bedeutung vor dem Hintergrund des Gedankens, dass Friedhöfe als Kerninstitutionen des kulturellen Gedächtnisses zu bezeichnen sind. Indem der *Romanzo di Ferrara* die Problematik der Erinnerung an den Holocaust anhand der Erzählung über Friedhöfe ins Licht rückt, offenbart sich die Tragik dieses Gedächtnisverlustes besonders wirkungsvoll.

4.4. Das Gras als Zeichen für Kontinuität und Bruch: *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, *Altre notizie su Bruno Lattes* und *Il giardino dei Finzi-Contini*

In den bereits betrachteten Texten *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* und *Altre notizie su Bruno Lattes* spielt das Gras, das auf den Friedhöfen wächst, eine wichtige Rolle. Auch im Roman *Il giardino dei Finzi-Contini* geht es um zwei Friedhöfe, die von Gras überwachsen sind. Im Prolog des Textes berichtet der Erzähler vom etruskischen Gräberfeld in Cerveteri, das er im Jahr 1957 mit einer Gruppe von Freunden besucht. (FC, 339) Das Eingangskapitel der eigentlichen Handlung des Textes beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung des jüdischen Friedhofs in Ferrara, wobei das sich dort befindende Grab der Familie Finzi-Contini im Fokus steht. Der Erzähler berichtet über den Grasbewuchs auf beiden Friedhöfen. Die folgende Untersuchung zeigt, dass in den angesprochenen Texten des *Romanzo di Ferrara* das Gras auf den insgesamt vier Friedhöfen unterschiedliche Bedeutungen erhält und zwischen diesen

changiert. Es ist ein polyvalentes Zeichen, das einerseits für Kontinuität und einen sinnhaften und organischen Kreislauf zwischen Leben und Tod steht, das andererseits Vergessen und Diskontinuität indiziert und diese Semantik dabei in unsagbarer Weise überschreitet. Aus diesem Nebeneinander gegensätzlicher Bedeutungen gewinnt der *Romanzo di Ferrara*, so die These, seine Erinnerungsfunktion.

In den *Ultimi anni di Clelia Trotti* und im Prolog des *Giardino dei Finzi-Contini* steht das auf den beiden Friedhöfen wachsende Gras deutlich für Kontinuität und eine funktionierende Totenmemoria, die so überaus wirksam ist, dass sie allein aus einem natürlichen Umgang mit den Verstorbenen und einer Integration der Toten in die alltäglichen Lebensvollzüge funktioniert. In den *Ultimi anni di Clelia Trotti* betonen die Worte des Erzählers vielfach den Grasbewuchs auf der piazza della Certosa. Der Erzähler definiert eingangs diesen Friedhof als eine weiträumige Wiese („Per avere un’idea di che cosa sia piazza della Certosa, si pensi ad *un prato aperto* [...]“ (CT, 129 [Kursiv D.G.])). Im Verlauf seiner Erzählung spricht er noch mehrfach von einer Wiese oder großflächigen Rasenfläche („vasta area erbosa“ (CT, 131), „prato“ (CT, 132), „il vasto prato“ (CT, 174)). Weiter herausgestellt wird der Grasbewuchs des Friedhofs, wenn die Besucher in den Blick genommen werden: Die Kindermädchen sitzen genau wie Bruno Lattes und Clelia Trotti bei ihren Treffen im Gras („[...] le balie [...] sedute *nell’erba* [...]“ (CT, 131 [Kursiv D.G.]) und „Bruno Lattes e Clelia Trotti parlavano stando seduti vicini: sul bordo del sagrato, per lo più, o anche *nell’erba* [...]“ (CT, 175 [Kursiv D.G.])). Selbst die Abendstimmung auf dem Friedhof wird unter Bezugnahme auf das Gras beschrieben („Le ombre delle steli e dei cippi funerali si allungavano lentamente *nell’erba* [...]“ (CT, 178 [Kursiv D.G.])). Vor dem Hintergrund der obigen Interpretation des Friedhofs als hervorragender Ort der Kontinuitätsstiftung liegt es nahe, die so stark betonte Präsenz des Grases als figurative Darstellung des organischen Kreislaufs zwischen Leben und Tod zu lesen. Das Gras wächst aus den Gräbern und steht zusammen mit den auf den grasbewachsenen Gräbern Sitzenden und Spielenden für das beständig sich fortsetzende Leben, das mit dem Tod im ununterbrochenen Kreislauf steht. Das Bestatten der Toten ist die Rückkehr des Menschen zur Erde und Voraussetzung für den Fortgang des Lebens. Der Tod erhält, eingebunden in das menschliche Bestattungsritual, eine Sinnhaftigkeit, weil er zur Voraussetzung neuen Lebens wird.

Eine parallele Bedeutung erhält das Gras im Prolog des *Giardino dei Finzi-Contini*. Der etruskische Friedhof in Cerveteri lässt sich in diesem Text (dies weist B I.4.5. unten detailliert nach) in ähnlicher Weise wie der Friedhof in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* im Hinblick auf einen starken Kontinuitätsgedanken und einen Glauben an Ewigkeit („l’eternità“ (FC, 343))

interpretieren. Die Gräber der Etrusker sind nach den Worten des Erzählers durch einen besonders grünen, dichten und dunklen Grasbewuchs gekennzeichnet: „Qui l’erba è più verde, più fitta, più scura di quella del pianoro sottostante [...]“ (FC, 341). Kurz darauf verbindet der Erzähler den Bewuchs der Gräber mit Wildkräutern („ricoperti d’erbe selvagge“ (FC, 344)) mit der Kontinuitätsvorstellung, die die Etrusker nach seiner Vorstellung beim Anblick ihrer Gräber gehabt hätten: „[...] nel breve recinto sacro ai morti famigliari [...] in quell’angolo di mondo difeso, riparato, privilegiato: [...] almeno lì nulla sarebbe mai potuto cambiare.“ (FC, 344)). Das kräftig wachsende Gras und die besondere Fruchtbarkeit der Friedhofserde sind wie in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* Ausdruck des Kreislaufes und der mit der Bestattung gewährten Totenmemoria, für die die untergegangene etruskische Totenkultur in diesem Text steht. Das Gras, das aus den Gräbern wächst, ist auch in diesem Text als Metapher des nicht abbrechenden, sinnhaften Kreislaufs von Leben und Tod zu lesen, in der der Tod zur Voraussetzung des Lebens wird, und der auf engste Weise mit der Bestattung verbunden ist, denn sie bildet die Voraussetzung für Kontinuität und den Glauben an die Ewigkeit.

Ganz anders gestaltet sich die Bedeutung des Grasses im unmittelbar folgenden Eingangskapitel des *Giardino dei Finzi-Contini*, das mit der Beschreibung des Grabes der Finzi-Contini auf dem jüdischen Friedhof Ferraras beginnt. Das Grab ist bereits 1924/25 in beinahe gleicher Weise wie zum Zeitpunkt des Erzählens im Jahr 1958 (FC, 339) kaum gepflegt und aus diesem Grund der fortschreitenden Überwucherung mit Pflanzen ausgesetzt: „[...] la manutenzione della cappella [...] era venuta chiaramente a mani via via meno attive [...] a contrastare il passo al tenace assedio della vegetazione circostante.“ (FC, 348) Der Erzähler spricht namentlich über das Gras, das neben anderen Gewächsen dunkel und fast schwarz das Grabmal überwuchert: „I ciuffi d’erba, un’erba scura, quasi nera, di tempra poco meno che metallica [...] erano stati lasciati avanzare e invadere con licenza sempre maggiore.“ (FC, 348f.) Das Gras steht hier nicht für die Idee des Kreislaufes, sondern es wird, im Gegenteil, zum Ausdruck ausbleibender Grabpflege und ist damit das sprichwörtliche ‚Gras des Vergessens‘²⁹⁷ (‚es ist Gras über die Sache gewachsen‘). Das Unterlassen der Grabpflege als Teil der Praxis der Totenmemoria zieht das Vergessen der Toten nach sich. Die Überwucherung des Grabes mit Gras zeigt das Fehlen einer Erinnerungskultur für die Toten an. Dementsprechend erklärt der Erzähler, das Grab habe durch das Überwachsen bereits 1924/25 seine Eigenschaft als Einrichtung der Totenmemoria verloren: „Mezzo affondata nel verde selvatico [...], già allora [nel ’24, nel ’25; D.G.] essa [la tomba; D.G.] appariva trasformata in quell’alcunché di ricco e di meraviglioso in cui si tramuta qualunque oggetto rimasto a lungo

²⁹⁷ Vgl. dazu in anderem Zusammenhang Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 327.

sommerso.“ (FC, 349) Die zitierten Formulierungen zeigen, dass im *Giardino dei Finzi-Contini* nicht ein mit einem bestimmten Ereignis geschehener Abbruch der Kontinuität im Vordergrund steht – zu denken ist hier als negatives Abbild an den Fliegerangriff auf den Glockenturm in den *Ultimi anni di Clelia Trotti*. Es kommt in diesem Text bereits vor dem Holocaust, ja lange vor den Rassengesetzen, zum Abbruch der Totenkultur, der jedoch unmerklich verläuft: Die Diskontinuität stellt sich zu einem nicht genau zu definierenden Zeitpunkt vor den Jahren 1924/25 ein, in denen das Gras bereits alles überwachsen hat. Es gibt kein Moment der Zäsur, sondern nur einen unmerklich verlaufenden Prozess des Vergessens. Die Finzi-Contini, die den eigenen Tod vorauszuahnen scheinen,²⁹⁸ leiten – in passiver Weise – das Vergessen selbst ein, indem sie das Grab nicht mehr pflegen. Es ist indes aufgrund des Prologs des Romans, der die Deportation der Figuren andeutet, offenbar, dass dieses Überwachsen mit dem Gras des Vergessens endgültig ist.

Vor diesem Hintergrund ist von einer Darstellung der mit dem Holocaust eingetretenen Diskontinuität und Erinnerungsproblematik zu sprechen, die über eine mehrfache Vermittlungsstruktur funktioniert. Der Text sagt nicht, dass die Gräber auf dem jüdischen Friedhof deswegen von Gras überwuchert seien, weil aufgrund des Holocaust und der Ermordung der angehörigen Nachkommen der Toten niemand mehr die Grabpflege übernehmen konnte. Vielmehr lässt er diese Bedeutung unmerklich mit in das Erzählen einfließen und expliziert die Verbindung zwischen dem Abbruch der Totenmemoria und dem Holocaust nicht, sondern verlagert sie gar auf ein Datum, das weit vor den geschichtlichen Ereignissen liegt. Das Erzählen über das Gras am Grab der Finzi-Contini erschafft ein Erinnerungsmoment für den Holocaust, indem es die begriffliche Unfassbarkeit des Holocaust, die Undefinierbarkeit des eingetretenen Vergessens und die entstandene Lücke zeigt und das resultierende Erinnerungsproblem sichtbar werden lässt. Vor dem Hintergrund des Prologs des Textes, in dem das Gras ja gerade für Kontinuität und Erinnerung steht, zeigt sich diese Bedeutung besonders deutlich.

In komplexer Weise gestaltet sich die Konnotation des Grases im Hinblick auf die Friedhofsbeschreibungen in *Altre notizie su Bruno Lattes*. Auch in diesem Text wird das Gras in seiner Polyvalenz und vor dem Hintergrund seiner Darstellung in den gerade betrachteten anderen Texten des *Romanzo di Ferrara* zum Zeichen für die mit dem Holocaust geschehene, nicht sagbare Diskontinuität. Zum Text *Altre notizie su Bruno Lattes* ist zunächst zu bemerken, dass bereits der Titel der Textsammlung *L'odore del fieno*, deren zweiten Teil er bildet, darauf verweist, dass das Gras beziehungsweise Heu ein wichtiges Motiv ist und

²⁹⁸ Die Vorahnung des Todes kann man zum Beispiel an Micòls Absage an die eigene Zukunft ablesen. (FC, 544 und FC, 611)

entscheidend zur Bedeutungskonstitution beiträgt. Der Text beginnt in der oben untersuchten Anfangsszene (B I.4.3.) mit einer allgemeinen Betrachtung des jüdischen Friedhofs in Ferrara durch den Erzähler und beschreibt im Zuge dessen die Heuernte auf dem Friedhof. Darauf folgen die ineinander verschachtelten Erzählungen über zwei auf diesem Friedhof stattfindende Beerdigungen, an denen der Protagonist Bruno Lattes teilnimmt. Es geht zum einen um die Beerdigung des Onkels Clelio, an der er im Jahr 1932²⁹⁹ als Siebzehnjähriger widerwillig und auf Drängen seines Vaters teilnimmt. (BL, 916-919) Zum anderen erinnert sich Bruno Lattes anlässlich dieser Beerdigung an die Beerdigung seines Großvaters im Jahr 1924, die er als Neunjähriger erlebt hat. (BL, 919-921) Sowohl in der eingangs stehenden Beschreibung und der sich daran anschließenden Erzählung über die Heuernte als auch bei den beiden Beerdigungsszenen wird das Gras auf dem jüdischen Friedhof mehrfach angesprochen. Es zeigt sich, dass die Bedeutung des Grasses in diesem Text aus einem Nebeneinander verschiedener, zum Teil gegenläufiger Bedeutungen entsteht, die ihm in jeweils unterschiedlichen Textzusammenhängen zugeschrieben sind. Die gegenseitige Absetzung der nebeneinander bestehenden Bedeutungsnuancen und ihre unmerkliche Verbindung mit dem Datum 1938 laufen darauf hinaus, dass das Erinnerungsproblem des Holocaust aufscheint.

Im ersten Kapitel der *Altre notizie su Bruno Lattes* beschreibt der Erzähler den jüdischen Friedhof Ferraras als weiträumige, mit Gras bewachsene Fläche („[...] il cimitero israelitico di Ferrara è una vasta superficie erbosa [...]“ (BL, 915)). Er führt aus, dass das Gras während der Sommermonate immer sehr stark gewachsen sei: „Durante i mesi estivi, l'erba nel nostro cimitero è sempre cresciuta con forza selvaggia.“ (BL, 915) Aus diesem Grund seien auch die Schnitter gerufen worden, deren Arbeit der Erzähler ausführlich beschreibt. (vgl. oben B I.4.3. beziehungsweise BL, 915f.) Das Gras wird durch die Schnitter in eine Allegorie des Todes eingebunden. Gleichzeitig erhält jedoch deren Arbeit, indem sie Platz für neues Wachstum schafft, den natürlichen Kreislauf aufrecht. Damit wird das Gras als Metapher für den Kreislauf von Leben und Tod lesbar. Insofern steht der jüdische Friedhof hier parallel zu den Friedhöfen im Prolog des *Giardino dei Finzi-Contini* und in den *Ultimi anni di Clelia Trotti*.

Die Beschreibung des starken Graswuchses und der aus diesem Grund regelmäßig notwendigen Heuernte bezieht sich allerdings nur auf die Jahre bis 1938. Über den Grasbewuchs des heutigen Friedhofs weiß der Erzähler explizit nichts: „[...] l'erba nel nostro cimitero è

²⁹⁹ Der Text expliziert bezüglich der Beerdigung des Onkels Clelio kein Datum. Aus dem Handlungszusammenhang lässt sich auf das Jahr 1932 schließen. Der Protagonist ist zum Zeitpunkt der Beerdigung des Onkels Clelio siebzehn Jahre alt (BL, 916), zum Zeitpunkt der zweiten Beerdigung im Jahr 1924 war er neun Jahre alt (BL, 917).

sempre cresciuta con forza selvaggia. Attualmente non so. Certo è che attorno al '38 [...] la Comunità soleva affidarne la falciatura a una azienda agricola della provincia [...]" (BL, 915) Der Umstand, dass der Erzähler nichts über die Zeit nach 1938 weiß, deutet darauf hin, dass der im Gras und den Schnittern versinnbildlichte Kreislauf von Leben und Tod nach diesem Datum nicht weitergeführt wurde, und vor diesem Hintergrund verweist das Nichtwissen des Erzählers über den Grasbewuchs darauf, dass nach diesem Datum keine Toten mehr auf dem Friedhof bestattet worden sind. Das Gras wird zuerst als Zeichen für Kontinuität eingeführt. Das eigentlich Darzustellende aber, die Bedeutung, die der Text hier transportiert, liegt genau im semantischen Gegenüber von Kontinuität. Es handelt sich um eine Diskontinuität, einen Abbruch von Erinnerungskultur, der mit dem Holocaust geschehen ist. Diese Bedeutung ist dem Text als ein Moment der Negativität eingeschrieben: Sie besteht in demjenigen, was die zuvor gemeinte Kontinuität nicht ist, sie ist das Gegenteil des Kreislaufs, den die Bestattung der Toten gewährt und deren Zeichen im Text das auf den Gräsern wachsende Gras ist. Damit pointiert der *Giardino* hier das bereits in der vorherigen Interpretation herausgearbeitete Moment des Nichtwissens und erfasst so die mit dem Holocaust einhergehenden Lücke und Diskontinuität.

Im kurz darauf folgenden, durch drei Sternchen („* * *“ (BL, 916)) graphisch abgetrennten zweiten Abschnitt des Textes geht es im Zusammenhang mit der Erzählung über die Beerdigung von Bruno Lattes Onkel Clelio wieder um das Gras auf dem Friedhof. Die Szene vom Eintritt der Beerdigungsgesellschaft in den Friedhof stellt den vom Titel der Textsammlung *L'odore del fieno* aufgerufenen Geruch von Heu in ihren Mittelpunkt. Der starke Geruch belebt die von der Hitze ermüdeten Teilnehmer des Beerdigungszuges: „Non appena il carro funebre ebbe varcato la soglia del grande cancello d'ingresso [...], un odore acuto di fieno tagliato sopraggiunse a rianimare il corteo oppresso dal caldo.“ (BL, 916) Aus diesem Grund wird der Eintritt in den Friedhof mit Erleichterung und positiven Gefühlen erfahren. Die Beerdigungsgesellschaft wird im wahrsten Sinne des Wortes zum Leben erweckt und es macht sich eine allgemeine Heiterkeit breit: „Che sollievo. E che pace. Ci fu subito un brusco, quasi allegro agitarsi simultaneo.“ (BL, 916) Die Teilnehmer des Zuges beginnen frei auf dem Friedhof umherzulaufen: „Alcuni si sparpagliarono fra le tombe [...] Altri, i più, [...] già si avviavano di buon passo alla spicciolata verso il lontano posto della sepoltura.“ (BL, 916) Das Gras beziehungsweise Heu erhält in diesem Abschnitt des Textes eine doppelte Konnotation. Zum einen steht es wie zuvor für das Leben. Dies sieht man daran, dass die Beerdigungsteilnehmer seinen Geruch zum Anlass nehmen, selbst ihre Lebendigkeit zu entdecken und der bedrückenden Veranstaltung des Todes zu entgehen. Zum anderen ist der starke Ge-

ruch nach Heu auf dem Friedhof vor dem Hintergrund der Annahme, dass es sich bei *Altre notizie su Bruno Lattes* um einen Text zur Erinnerung an den Holocaust handelt, in ganz anderer Konnotation lesbar. Es drängt sich hier auf, den bereits vom Titel der Textsammlung stark herausgestellten Geruch des Heus mit dem Geruch von Zyklon B zu assoziieren, weil die Überlebenden diesen teilweise als dem Geruch von Heu ähnlich beschreiben.³⁰⁰ Im zweiten Abschnitt des Kapitels oszilliert das Gras zwischen zwei Bedeutungen: zum einen verweist es auf Kontinuität und Fortführung des Lebens durch das Bestatten der Toten, zum anderen steht es für die absolute Diskontinuität, es verweist gar auf die Vernichtung selbst.

Der dritte, erneut durch Sternchen graphisch abgetrennte Teil des ersten Kapitels der *Altre notizie su Bruno Lattes* nimmt das Motiv des Grases erneut auf. Hier wird von der Erinnerung an die Beerdigung des Großvaters im Jahr 1924 erzählt, die dem siebzehnjährigen Bruno Lattes in den Sinn kommt, während er im Jahr 1932 an der Beerdigung des Onkel Clelio teilnimmt. Bei der Beerdigung seines Großvaters betritt der neunjährige Bruno Lattes den Friedhof zum ersten Mal („[...] dove in precedenza non era mai stato condotto una volta sola [...]“ (BL, 920)) und ist fasziniert von der „Friedhofswiese“ („[il] prato del cimitero“ (BL, 920 und 921)). Diese ist, genau wie bei der Beerdigung des Onkels Clelio, frisch gemäht worden („[...] appariva falciato di fresco: esattamente come adesso.“ (BL, 921)). Der kleine Bruno Lattes beginnt vor Begeisterung, auf dieser Wiese umherzurrennen und sich von der Beerdigungsgesellschaft zu entfernen: „Invitava a correre. E lui, infatti, sfilata a un certo punto la mano da quella della mamma, che sostava insieme con gli altri dinanzi alla fossa del nonno [...], si era messo a giocare per conto proprio, inseguendo nuvole di zanzare e allontanandosi sempre più.“ (BL, 921) Das Spielen des Kindes auf den grasbewachsenen Gräbern des Friedhofs steht parallel zur Darstellung des Friedhofs in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* und versinnbildlicht den organischen Kreislauf des Lebens und Sterbens. Dann aber wird dem Kind das Spiel auf schmerzhaft Weise vereitelt und dieses Moment konterkariert die aufgerufene idyllische Vereinigung von Lebenden und Toten. Zuerst stürzt Bruno Lattes („A un tratto però era caduto [...]“ (BL, 921)) und fühlt mit einem Mal die Einsamkeit auf dem Friedhof, die er zuvor, in sein Spiel vertieft, nicht bemerkt hatte („Si era guardato attorno. Che solitudine tutta in una volta!“ (BL, 921)). Der kleine Bruno Lattes fühlt sich angesichts dieser Situation plötzlich selbst sehr einsam, sein Glück ist verfliegen. Der Schmerz über seine Einsamkeit übersteigt deutlich seine durch den Sturz verursachten körperlichen Schmerzen:

Mentre ancora stava cadendo l’aveva capito subito di essersi sbucciato un ginocchio. Eppure al ginocchio sul momento non aveva badato. [...] Sebbene la

³⁰⁰ Vgl. die Ausführungen bei Morse, „Words Devoted to the Unspeakable“, S. 716.

gamba gli facesse male, molto male, nessuno si occupava di lui, nemmeno la mamma. Le lacrime sulle guancie gli si erano asciugate lentissimamente. (BL, 921)

Schließlich kommt seine Mutter zu ihm und schimpft ihn wegen seines Verhaltens und angesichts der Beerdigung des eigenen Großvaters („Cos’è che ti sei fatto?“, aveva gridato la mamma [...] „Se stessi un minuto fermo! Non lo sai che il nonno Benedetto è morto?“ (BL, 921)). Die gerade aufgerufene Vorstellung eines organischen Kreislaufes ist damit gestört, weil das Spiel des Kindes jetzt die Bedeutung einer Pietätlosigkeit erhält. Der zunächst durch das Kind dargestellte und natürlich erscheinende Umgang mit dem Tod wird hier als schlecht gezeigt. Den unnatürlichen Umgang mit dem Tod durch die Erwachsenen stellt indes die Antwort Bruno Lattes auf das Schimpfen seiner Mutter heraus. Er entgegnet ihr mit einem Satz, den er zufällig am Morgen aus dem Mund seines Vaters gehört hat, und der ein ungewöhnliches Verhältnis zum Tod anzeigt:

Aveva tardato a rispondere. Infine, ricordandosi di una frase che aveva sentito pronunciare dal papà quella mattina stessa, a tavola, l’aveva ripetuta pari pari quasi senza accorgersene: uguale identica. ‘Solo i morti stanno bene’, aveva detto, sospirando proprio come il papà. (BL, 921)

Im Satz „Solo i morti stanno bene“, den das Kind – ohne seinen Inhalt zu begreifen und den Vater imitierend – wiedergibt, kondensiert sich das Verhältnis des Vaters zum Tod. Dieses steht im Gegensatz zu demjenigen des Kindes und ist ein unnatürliches, weil es den Kreislauf von Leben und Tod nicht respektiert. Das Kind feiert in seinem Spiel das Leben und integriert die Toten in dieses Spiel. Der Vater besitzt eine fatalistische Auffassung vom Tod³⁰¹ und sehnt dabei den eigenen Tod herbei.³⁰²

Damit besitzt das Gras auf dem Friedhof auch im dritten Abschnitt der *Altre notizie su Bruno Lattes* eine doppelte Konnotation: es ist einerseits Anlass für das Spiel des Kindes und damit parallel zu den *Ultimi anni di Clelia Trotti* ein positiv konnotiertes Zeichen des Kreis-

³⁰¹ Aufschlussreich bezüglich der Auffassung des Vaters über den Tod ist seine im Text chronologisch zuvor wiedergegebene Rede über die Krankheit des Onkels Clelio gegenüber dem erwachsenen Bruno Lattes. (BL, 916f.) Der Vater ist der Meinung, der Krebs sei ein unausweichliches Familienschicksal, und seiner abergläubisch-fatalistischen Auffassung folgend, ist der Besuch der Beerdigung ein die Gefahr depotenzierender Akt.

³⁰² Dass die Formulierung des „Solo i morti stanno bene“ als ein „segno di un connaturato senso a un fato tragico, o l’espressione di un’inconscia aspirazione alla morte“ lesbar ist, hat Giusi O. De Stefanis gezeigt. (De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, S. 38, vgl. zusätzlich S. 247f.) Anzumerken ist, dass sich De Stefanis nicht auf die endgültige Ausgabe des *Romanzo di Ferrara* aus dem Jahr 1980 bezieht. Sie schreibt daher nicht nur über die *Altre Notizie su Bruno Lattes*, denn in der ihr vorliegenden Ausgabe kommt dieser Satz im Gegensatz zur aktuellen Ausgabe auch in anderen Texten des *Romanzo di Ferrara* vor; zugleich wird der Satz in der ihr vorliegenden Version der *Altre Notizie su Bruno Lattes* anders als in der aktuellen Ausgabe mehrfach ausgesprochen.

laufs und der Kontinuität, andererseits ist es als solches sogleich wieder in Frage gestellt, weil die Szene des spielenden Kindes anders als in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* keine Kontinuität besitzt – dort wird die immer währende Anwesenheit der spielenden Kinder deutlich herausgestellt –, sondern unterbrochen ist und darüber hinaus das Spiel von den Erwachsenen für moralisch falsch erklärt wird.

In *Altre notizie su Bruno Lattes* oszilliert das dargestellte Gras zwischen verschiedenen Bedeutungen. Aus der ausbleibenden Festlegung auf eine dieser Bedeutungen generiert sich die Erinnerungsfunktion des Textes. Die Leistung des Textes besteht gerade darin, sich in Bezug auf den Holocaust nicht zu einer dichotomischen Gegenüberstellung von Bruch versus Kontinuität hinreißen zu lassen – jenseits die Memoria, diesseits das Vergessen –, sondern Unbestimmtheit zu zeigen und auf diese Weise Nichtwissen und die sich auftuende Lücke des Vergessens zu markieren. *Altre notizie su Bruno Lattes* transportiert eine Dimension des Erinnerungsproblems, das sich im Hinblick auf den Holocaust stellt, und verweist auf die Umwertung von Tod und Memoria.

Das Gras auf dem Friedhof stellt ein dominantes Motiv in den untersuchten Textstellen aus *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, *Altre notizie su Bruno Lattes* und dem *Giardino dei Finzi-Contini* dar. Die Herausarbeitung der verschiedenen Semantiken, die es im Kontext der vier Friedhöfe erhält, ergibt, dass das Gras bei den nicht-jüdischen Friedhöfen universell – also im Hinblick auf antike (Cerveteri) oder aus den letzten Jahrhunderten stammende und gegenwärtig genutzte Friedhöfe (piazza della Certosa, katholischer Friedhof Ferraras) unterschiedlicher kulturell-religiöser Kontexte – sehr deutlich für einen Kreislauf von Leben und Tod, für Kontinuitätsstiftung und für eine gelingende Totenmemoria steht. Im Gegensatz dazu ist seine Bedeutung im Hinblick auf die jüdischen Friedhöfe des *Romanzo di Ferrara* nicht festgelegt. Es entsteht hier eine Doppeldeutigkeit, ein Oszillieren zwischen den Bedeutungen von Abbruch/Vergessen und Kontinuität/Erinnern und einem kurzen Verweis auf die Vernichtung in den Gaskammern. Darüber hinaus stellt die Darstellung des Grasses heraus, dass mit dem Holocaust ein Moment des Nichtwissens und der Unbegreiflichkeit einhergeht. Diese Bedeutungen des Grasses auf den jüdischen Friedhöfen zeigen sich in ihrer Gegenüberstellung zu den Darstellungen des Grasses im Zusammenhang der nicht-jüdischen Friedhöfe besonders deutlich.

4.5. Der Grabbesuch als ins Leere laufender Topos der Geschichtserinnerung: *Il giardino dei Finzi-Contini*

Der Roman *Il giardino dei Finzi-Contini* beginnt mit einer verschachtelten, auf komplexen Ähnlichkeitsverhältnissen basierenden Struktur, deren Kern die Erzählung über die Familie Finzi-Contini bildet. Die Ermordung dieser jüdischen Familie im Konzentrationslager deutet der Erzähler an. (vgl. oben Abschnitt A II.1.) Im Prolog des Textes berichtet er von einem Besuch der etruskischen Nekropole von Cerveteri, den er an einem Sonntag des Jahres 1957 zusammen mit einer Gruppe von Freunden unternommen hat. Dieser ist ihm zum Auslöser geworden, endlich seinem lang gehegten Wunsch nachzukommen, über die Familie zu schreiben: „Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini [...] Ma l’impulso, la spinta a farlo veramente, li ebbi soltanto un’anno fa, una domenica d’aprile del 1957. Fu durante una delle solite gite di fine settimana.“ (FC, 339) Nach dem Prolog folgt die mit diesen Worten angekündigte Geschichte des Erzählers mit den Finzi-Contini. Das vorliegende Kapitel untersucht das Verhältnis zwischen der im Prolog stehenden Erzählung über die Etrusker von Cerveteri und derjenigen über die Finzi-Contini. Im Zentrum steht dabei die These, dass der *Giardino dei Finzi-Contini* mit Hilfe paralleler Strukturen eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem etruskischen Gräberfeld von Cerveteri und dem Grab der jüdischen Familie Finzi-Contini in Ferrara herstellt und dass diese Ähnlichkeitsbeziehung gerade durch ihre Brüche anzeigt, welche Auswirkungen der Mord an den Juden auf das Gedächtnis an die Ermordeten des Holocaust hat. Der schillernde Rekurs des Textes auf traditionelle literarische Erzählstrukturen und außerliterarische kulturelle Motive – namentlich den Topos des Grabbesuchs – eröffnet den Blick auf die Problematik, die sich im Hinblick auf das Erinnern an den Holocaust stellt.

4.5.1. Ein gebrochenes Ähnlichkeitsverhältnis

Es wird zunächst gezeigt, dass der Text die Situation von Etruskern und Juden als ähnlich darstellt, ja sie sogar explizit parallelisiert und dass zugleich die Erzählungen über die Etrusker und über die jüdische Familie Finzi-Contini strukturell ähnlich gestaltet sind.

Die Ähnlichkeitsbeziehung nimmt als ihren wichtigsten Bezugspunkt die Konnotation der beiden Zivilisationen beziehungsweise Kulturen als vergangene und geschichtliche, zu denen in der Gegenwart keine Kontinuität mehr besteht. Der Text transportiert diese Zusammenhänge mit Hilfe eines Gesprächs zwischen den Begleitern des Erzählers, dem Kind Giannina und ihrem Vater, das kurz vor dem gemeinsamen Besuch des etruskischen Gräberfeldes statt-

findet. Der Vater versucht, seinem Kind das Ziel des Ausflugs schmackhaft zu machen. Er erklärt ihm, man werde nun etruskische Gräber besichtigen, welche älter als vier- oder fünftausend Jahre seien: „Andiamo a dare un’occhiata a delle tombe di più di quattro o cinquemila anni fa [...] Tombe etrusche.“ (FC, 341) Die Worte des Erzählers, die die Rede des Vaters kommentieren, weisen dabei darauf hin, dass der Vater von den Etruskern spricht, als wolle er ein Märchen erzählen: „[...] rispose, col tono di chi comincia a raccontare una favola, e che perciò non ha ritegno a esagerare nei numeri.“ (FC, 341) Ein Märchen hebt gerade die Unbestimmtheit der Zeit hervor, indem es einem „abstrakten Stil“³⁰³ folgend jede Zeitangabe unterlässt (zu denken ist an das typische „Es war einmal...“). Zwar nimmt der Vater eine zeitliche Einordnung der zu besichtigenden Gräber vor, doch diese ist sehr unpräzise, indem sie immerhin eine Zeitspanne von tausend Jahren offen lässt (im Übrigen scheint sie stark übertrieben zu sein), so dass seine Worte – wie der Erzählerkommentar unterstreicht – von der für die Gattung Märchen („favola“) typischen Zeitenthobenheit geprägt sind. Es deutet sich hier an, dass für den Vater die große Zeitspanne („quattro o cinquemila anni fa“) zwischen der Gegenwart und den Etruskern bedeutet, dass die Etrusker ‚märchenhaft‘ (wie eine „favola“) erscheinen. Sie besitzen einen zeitenthobenen Charakter und geraten auf diese Weise in die Nähe von Figuren ‚mythisch-, märchenhafter‘, quasi-fiktiver Existenz.

Der weitere Verlauf des Gesprächs zwischen Giannina und ihrem Vater expliziert diesen Eindruck. Der Vater ordnet die Etrusker als geschichtlich existente, aber nicht mehr vorhandene Kultur ein, indem er Giannina fragt, ob sie denn in der Schule gelernt habe, wer die Etrusker gewesen seien: „[...] Te lo hanno detto, a scuola, chi erano gli etruschi?“ (FC, 341) Die Verwendung des Vergangenheitstempus („erano“ statt „sono“) weist auf die Tatsache hin, dass es in der Gegenwart keine Etrusker mehr gibt. Die Antwort des Kindes stellt die Etrusker in einen Zusammenhang mit den Juden. Giannina erinnert sich daran, dass diese gemeinsam mit den Juden und den Ägyptern ganz am Anfang ihres (Schul-) Geschichtsbuches behandelt werden: „Nel libro di storia gli etruschi stanno in principio, vicino agli egizi e agli ebrei. [...]“ (FC, 341) Etrusker und Juden werden hier zusammen mit den Ägyptern an den Beginn der Geschichte gestellt. (Zur welt- und kulturgeschichtlichen Bedeutung von Ägyptern und Etruskern vgl. nochmals unten.) Die darauffolgenden Worte Gianninas beziehen sich durch diesen Verweis auf alle drei Kulturen gleichermaßen. Ihre nächste Frage greift den Gedanken eines Zusammenhangs zwischen Zeitvergehen und der Wahrnehmung einer Kultur als tatsächlich gewesene auf und stellt ihn auf eine allgemeine

³⁰³ Zum Konzept des „abstrakten Stils“ im Märchen vgl. Lüthi, Max, *Das europäische Volksmärchen*, Tübingen: Francke, ⁸1985, S. 25ff.

Ebene. Das Kind abstrahiert von der Situation der Etrusker und möchte von seinem Vater wissen, weshalb man generell neuere Gräber trauriger als alte Gräber finde: „Papà[,] [...] perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle più nuove?“ (FC, 342) Die Antwort ist der explizite Hinweis auf die Bedeutung, die der zeitliche Abstand, der uns von den Toten trennt, für die Wahrnehmung der Toten besitzt. Je größer die (zeitliche) Nähe zu den Toten sei, so erklärt der Vater, desto lieber mögen wir sie: „I morti da poco sono più vicini a noi, e appunto per questo gli vogliamo più bene. [...]“ (FC, 342) Demzufolge besteht gegenüber denjenigen Toten, an die man sich aus persönlicher Erfahrung erinnert, eine emotionale Bindung („volere bene“). Die Etrusker seien dagegen, so erläutert der Vater weiter, schon so lange tot, dass man meine, sie hätten nie wirklich gelebt, sondern seien „*immer schon*“ tot gewesen: „[...] Gli etruschi, vedi, è tanto tempo che sono morti [...] che è come se non siano mai vissuti, come se siano *sempre* stati morti.“ (FC, 342 [Kursiv i.O.]) Je größer also der zeitliche Abstand sei, so suggeriert zusätzlich der seine Rede vermittelnde Kommentar des Erzählers („[...] – e di nuovo stava raccontando una favola – [...]“ (FC, 342)), desto mehr beginne man, diesen Toten den Status von Märchenfiguren zuzuschreiben.

In seiner Antwort auf die gerade zitierten Worte des Vaters erklärt das Kind den unwirklichen und quasi-fiktiven Charakter der Etrusker für falsch. Giannina legt in mildem Tonfall dar, sie selbst nehme die toten Etrusker genauso als einst lebendige Menschen wahr wie diejenigen Toten, die in einer weniger fernen Vergangenheit verstorben seien: „Però, adesso che dici così“, [Giannina; D.G.] proferì dolcemente, ‘mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, [...]‘“ (FC, 342) Aus diesem Grunde habe sie diese Toten genauso wie alle anderen Verstorbenen lieb: „[...] e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri.““ (FC, 342) Giannina belehrt mit diesem Kommentar, der die Worte des Vaters wieder aufnimmt und in ihrer Bedeutung verkehrt, die Erwachsenen und macht darauf aufmerksam, dass diese den etruskischen Friedhof als rein ästhetisches Phänomen oder als Museum wahrnehmen, ohne dessen ursprüngliche Funktion, ein Ort des Totengedenkens zu sein, zu beachten. Das Kind ruft dazu auf, die Nekropole pietätvoll zu betreten und die dort Begrabenen als Individuen und Menschen anzuerkennen. Der Erzähler betont sehr, dass es Giannina ist, die die Erwachsenen die Situation begreifen lässt: „[...] toccò a Giannina impartire la sua lezione [...] Era stata Giannina a disporci a capire. Era lei, la più piccola, che in qualche modo ci teneva per mano.“ (FC, 342) Dass die folgenden Reflexionen des Erzählers durch die Gespräche mit einem Kind ausgelöst werden und dass ihn letztlich dieses durch das Kind gewonnene Verständnis dazu motivieren wird, über die Finzi-Contini zu schreiben, erhält seine Bedeutung vor dem Hintergrund dessen, dass die Figur des Kindes für einen natürlichen, unvoreingenommenen und un-

belasteten Umgang mit dem Tod und mit der Erinnerung an Tote steht. Das Kind bringt die im Folgenden wichtigen, komplizierten Zusammenhänge zwischen Totengedächtnis und Zeitvergehen in seiner Rede auf einfache Begriffe. Es ist zudem selbst ein Symbol des Lebens – auch insofern steht es hier parallel zu den Kindern auf den Friedhöfen in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* und den *Altre notizie su Bruno Lattes* – und setzt dem Tod sein Gegenteil entgegen. Dies zeigt sehr deutlich die Charakterisierung Gianninas als „natura allegra ed espansiva“ (FC, 340), die sich allen Zwängen der Erwachsenen widersetzt. So springt sie zum Beispiel trotz des Verbots der Mutter barfußig herum (FC, 340) und erfreut sich an der Wildheit und Ungezähmtheit der Natur, die die Erwachsenen als lästig empfinden (FC, 339f.).

Die Belehrung durch Giannina ist der Auslöser für eine Imagination des Erzählers über die Etrusker. Diese gelingt ihm, als er sich aus der großen Menge an Gräbern ein einzelnes, konkretes Grab auswählt. Es handelt sich um das wichtigste Grab der etruskischen Nekropole, das der Adelsfamilie Matuta zugeordnet ist: „Scendemmo giù nella tomba più importante, quella riservata alla nobile famiglia Matuta [...]“ (FC, 342) Der Erzähler versucht, sich die kurz zuvor von den Römern eroberten Etrusker von Cerveteri vorzustellen und sich konkret auszumalen, welche Bedeutung der Friedhofsbesuch für sie gehabt haben könnte: „[...] io venivo tentando di figurarmi concretamente ciò che potesse significare per i tardi etruschi di Cerveteri, gli etruschi dei tempi posteriori alla conquista romana, la frequentazione assidua del loro cimitero suburbano.“ (FC, 343) Auf diese Weise bemüht er sich ganz offensichtlich, den Ansprüchen des Kindes zu entsprechen und die Etrusker als Menschen und Individuen anzuerkennen, die tatsächlich gelebt haben. Deren Friedhof darf er folglich auch nicht als rein ästhetisches Phänomen wahrnehmen, sondern muss ihn als einen Ort des Totengedächtnisses besuchen. Den Inhalt seiner Vorstellungen führt er über eineinhalb Textseiten aus. (FC, 343f.)

Die Imagination des Erzählers ist eine Aktualisierung des rekurrenten kulturellen und literarischen Topos des Grabbesuchs als Möglichkeit zur Erinnerung an geschichtliche Vergangenheit. Im Zentrum dieses Topos steht traditionell zum einen das Bewusstsein darüber, dass zwischen Vergangenheit und Gegenwart eine Zäsur besteht, zum anderen der Wunsch einer (Wieder-) Herstellung von Kontinuität zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Wie Stefan Goldmann mit Blick auf Pausanias formuliert, geht es darum, dass eine bestehende Zäsur „[...] durch Wiedererinnerung (*anámnesis*) der Ursprünge und Gedenken der Ursachen (*aitíai*) [...] überbrückt werde [...]“³⁰⁴ Als Ziel des Topos ist die Heilung einer Diskontinuität

³⁰⁴ Goldmann, „Topoi des Gedenkens“, S. 146.

definiert: Heilung im Sinne einer Überbrückung des sich auftuenden Hiatus zwischen Vergangenheit und Zukunft, die die Brüchigkeit anerkennt, aber sie sinnhaft erklären will.

Die Vorstellungen des Erzählers entspinnen sich frei: „[...] deposta volentieri ogni residua velleità di filologico scrupolo [...]“ (FC, 343) Ihre Wiedergabe im Text kommt einer fiktionalen Erzählung gleich, indem sie zwar ihren Ausgangspunkt in der ‚Geschichte‘ (der realen etruskischen Kultur) nimmt, zugleich aber nicht verbürgte Vorstellungen über diese Kultur zu Hilfe zieht und sich bewusst konkrete Handlungsabläufe und Gedanken der etruskischen Friedhofsbesucher imaginiert („fantasticavo“ (FC, 343)). Das Vorbild des Humanisten, der sich streng an das schriftlich Überlieferte hält, während er sich am Grab die Geschichte konkret vorstellt, weicht damit einer romantischen Idee – zu denken ist hier etwa an Foscolos *Dei sepolcri* oder auch an die diesem Text vorausgehende britische *graveyard poetry* und deren wohl berühmtesten Vertreter Thomas Gray –, die aber auch im Spät- oder Neuhumanismus des 19. Jahrhunderts³⁰⁵ gängig war und die die freie Imagination am Ort der Geschichte ‚erlaubte‘.

Der Erzähler bemüht sich um eine möglichst lebhaftere Vorstellung von den Etruskern aus Cerveteri und damit um eine erinnernde Wiederbelebung ihrer Kultur, die über die Individualisierung ihrer Angehörigen funktioniert. Dass sein Erzählen sich ausgerechnet anlässlich des Besuchs eines etruskischen Grabfeldes entspinnt, steht vor dem Hintergrund dessen, dass gerade die Etrusker mit ihrem rätselhaften Ursprung und ihrer so elaborierten Grabkunst³⁰⁶ verschiedene literarische Autoren, zum Beispiel D. H. Lawrence, faszinierten und zu literarischem Schreiben anregten.³⁰⁷ Lawrences Imaginationen und Überlegungen, die sich aus der Betrachtung etruskischer Gräber entspinnen, lesen sich ganz parallel zur im Folgenden zu

³⁰⁵ Der Bezug auf die Ausprägung des Neu-Humanismus im 19. Jahrhundert ist stimmig, weil der *Giardino dei Finzi-Contini* verschiedene seiner Figuren in dieser zeitlichen Wiederbelebung des Humanismus verortet. Insbesondere die Figur professor Ermanno wird zum Sinnbild des universell gebildeten Humanisten. In den Erzählungen über seine Forschung und seine Studierstube wird er als literarische Darstellung des Renaissance-Motivs ‚Hieronymus im Gehäus‘ lesbar. (FC, 428-432 u. 503) Vgl. zur literarischen Darstellung dieses Motivs Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, S. 399. Zur Figur professor Ermanno und seiner Charakterisierung als Humanist vgl. Mader, „È bello raccontare i guai passati“?, S. 259; sowie Schütte-Schneider, *Geschichten aus Geschichte*, S. 216. Zur Bedeutung, die Carducci, für den sich professor Ermanno begeistert, in diesem Kontext besitzt, vgl. unten Kapitel B III.

³⁰⁶ Auf die herausragende Bedeutung, die die Grabkunst in der etruskischen Kultur einnimmt, hat zum Beispiel Erwin Panofsky hingewiesen. (vgl. Panofsky, *Grabplastiken*, S. 31ff.)

³⁰⁷ Vgl. Lawrence, David H., *Sketches of Etruscan Places and other Italian Essays*, hgg. Simonetta De Filippis, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992. Lawrence schreibt auch über das im *Romanzo* erwähnte Grabfeld von Cerveteri. (vgl. S. 9ff.) Die Einführung zur zitierten Ausgabe setzt sich mit Lawrence‘ Faszination für die Etrusker auseinander und geht dabei auf andere literarische Autoren wie Balzac und Frazer ein, die die etruskische Kultur in ihren literarischen Werken thematisierten und die Lawrence offensichtlich beeinflusst haben. (vgl. De Filippis, Simonetta, „Introduction“, in: Lawrence, *Sketches of Etruscan Places*, S. xxiii) Lawrence‘ Beschäftigung mit den Etruskern kann paradigmatisch für die Anfang des 20. Jahrhunderts herrschende Begeisterung für diese unbekanntere Kultur gelesen werden.

untersuchenden Imagination des Erzählers des *Giardino*.³⁰⁸ Dass indes zuvor auch die Ägypter in den Vergleich eingerückt wurden, fügt sich in diese Thesen ein: Keine andere Kultur hat sich in so intensiver Weise mit dem Tod auseinandergesetzt wie die ägyptische.³⁰⁹ Sie hat die Bewahrung über den Tod hinaus – zu denken ist hier etwa an die Mumifizierung der Leichen – in ihren Mittelpunkt gestellt. Das Bestatten der Toten wird durch den Verweis auf Etrusker und Juden als ein die großen Kulturen der Menschheitsgeschichte kennzeichnendes Phänomen aufgerufen und vor diesem Hintergrund als ein die Menschheit seit ihren kulturellen Ursprüngen prägendes und auszeichnendes Ritual lesbar.

Die Aktualisierung des Topos durch den Erzähler heilt die sich durch die Jahrtausende auftuende Diskontinuität zwischen der Gegenwart und den Etruskern durch eine emotionale und plastische Vorstellung über deren Praxis der Totenmemoria. Die Etrusker kehren zwar nicht wirklich wieder, aber sie leben in der Vorstellung des Friedhofsbesuchers wieder auf. Der Blick auf die Makrostruktur des *Giardino dei Finzi-Contini* zeigt nun, dass auch die Geschichte der Finzi-Contini den Besuch eines Friedhofs durch den Erzähler als ihren Bezugs- und Anfangspunkt nimmt. (FC, 347-349) Darum präsentiert sich nun auch die Erzählung über die Finzi-Contini als aktualisierter Topos des Grabbesuchs: Die imaginierte Geschichte der Etrusker steht parallel zur Geschichte der Finzi-Contini. (Die Tatsache, dass es hier im Gegensatz zu den Etruskern nicht zu einem tatsächlichen, sondern nur zu einem virtuellen Grabbesuch kommt, wird unten ausführlich erörtert.) Diesen Umstand stellt der Text heraus, indem er verschiedene Ähnlichkeiten zwischen dem Grab der Finzi-Contini und demjenigen der Matuta herstellt. Beide Gräber stechen aus der Menge hervor und gehören einer wichtigen adeligen oder sich adelig gebarenden Familie. Das Grab der „nobile famiglia Matuta“ ist „[I]a tomba più importante“ der etruskischen Nekropole (FC, 342). Die Finzi-Contini, so lästerte einst der Vater des Erzählers, führten sich gerne wie Adelige auf und hätten „fumi nobiliari nel cervello“ (FC, 354). Ihr Grab fällt auf dem jüdischen Friedhof aufgrund seines ungewöhnlichen und pompösen Aussehens auf: „[...] faceva spicco, saltava subito agli occhi.“ (FC, 347) Die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den etruskischen Gräbern und demjenigen der Finzi-Contini manifestiert sich auch auf sprachlicher Ebene. So verwendet der Erzähler zur Beschreibung sowohl der etruskischen Gräber als auch des jüdischen Grabes der Finzi-Contini das Adjektiv „massiccio“ („massig“, „groß“). Die etruskischen Gräber seien „tombe a

³⁰⁸ Auffällig ist zum Beispiel, dass Lawrence im Zusammenhang mit Cerveteri über die Ähnlichkeit ägyptischer und etruskischer Grabkultur spricht (vgl. Lawrence, *Sketches of Etruscan Places*, S. 17), oder die Weise, in der er den Ewigkeitsglauben der Etrusker herausstellt. (vgl. S. 19) Ohne näher auf die Frage einzugehen, ob Bassani von Lawrence beeinflusst wurde, sei hier darauf hingewiesen, dass Bassanis private Bibliothek auch Texte von D. H. Lawrence beinhaltet. Dies zeigt der Blick in die Katalogisierung der Bibliothek bei Rinaldi, Micaela, *Le Biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano: Ed. A. Guerini, 2004.

³⁰⁹ Vgl. hier Barloewen, „Der lange Schlaf“, S. 25-30.

cono solide e *massicce*“ (FC, 343 [Kursiv D.G.]), das Grab der Finzi-Contini beschreibt der Erzähler wie folgt: „La tomba era grande, *massiccia*, davvero imponente.“ (FC, 347 [Kursiv D.G.]). Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Gräbern und den ihnen zugehörigen Familien untermauert, dass die beiden Grab- beziehungsweise Friedhofsbetrachtungen genau wie die durch diese beim Erzähler ausgelösten Imaginationen beziehungsweise Erzählungen auf Textebene in einer parallelen Position stehen und dass sich beide als Aktualisierungen des Topos des Erzählung generierenden Grabbesuchs präsentieren.

Im Folgenden wird deutlich werden, dass es die Ähnlichkeitsbeziehungen sind, die die tragischen Differenzen zwischen den Situationen der beiden Kulturen in den Fokus rücken. Vor dem Hintergrund des bisher Dargestellten wird gezeigt, wie sich in den aufgezeigten Ähnlichkeitsverhältnissen Brüche ((1)-(3)) manifestieren, die die Probleme bei der Erinnerung an die Ermordeten des Holocaust in den Fokus rücken. Diese Gebrochenheit ermöglicht, in einem zweiten Schritt, eine Erinnerung an die Ermordeten, die nicht – wie der Topos verheißt – Wiederanschluss an die verlorene Vergangenheit, Heilung oder Überbrückung von Diskontinuität im Sinn hat, sondern die gerade darin besteht, die tragische Diskontinuität zwischen der Gegenwart und der Zeit vor dem Holocaust herauszustellen.

(1) Eine erste Differenz ergibt sich durch den situativen Zusammenhang, in dem der Topos jeweils im Text aufgerufen wird. In beiden Fällen steht der Rückgriff auf den Topos jeweils vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die Toten in keiner Kontinuität zur Gegenwart stehen: Aufgrund einer entstandenen Diskontinuität, die die einst lebenden Menschen abstrakt und mythisch-märchenhaft erscheinen lässt, greift man auf den Topos zurück. Diese Zusammenhänge unterstreicht die Parallelisierung der Etrusker und Juden durch Giannina. Ihre Rede zeichnet sie beide als am Ende einer Traditionskette Stehende aus, deren Initiator sie selbst waren. Es ist – wie ihre Rede im Hinblick auf die Etrusker expliziert – notwendig, sich darauf zu besinnen, dass auch diese Menschen tatsächlich gelebt haben („pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece,“ (FC, 342)), es ist wichtig, sie wieder als Menschen in ihrer Individualität anzuerkennen und dadurch emotionale Nähe zu ihnen zu entwickeln: „[volere; D.G.] bene anche a loro come a tutti gli altri.“ (FC, 342) Nachdem der Erzähler dem Aufruf Gianninas gefolgt ist, indem er eine Imagination über die Etrusker anstellt, erinnert er sich im Anschluss an den Ausflug an das Grab der Finzi-Contini und aktualisiert mit seinem Erzählen auch hier den Topos des Grabbesuchs. Die Erzählung über die Finzi-Contini ist damit als ein Versuch des Erzählers lesbar, an die ermordeten Juden zu erinnern, indem er wie bei den Etruskern ein wichtiges Grab aus der abstrakten Menge auswählt und vor diesem Hintergrund das Schicksal dieser Familie erzählt.

Allerdings besteht eine bedeutende Differenz zwischen Etruskern und Juden, die die parallele Anwendung des Topos fragwürdig erscheinen lässt: Die etruskische Familie Matuta wurden vor tausenden von Jahren in Cerveteri bestattet, während die jüdischen Finzi-Contini zu dem Zeitpunkt, zu dem ihre Geschichte erzählt wird, vor noch nicht einmal zwei Jahrzehnten verstorben sind.³¹⁰ Der Erzähler hatte eine sehr enge emotionale Beziehung zu den Finzi-Contini: Er hat sie nicht nur gemocht („voglio bene“ (FC, 342)), sondern sie auch persönlich gekannt und geliebt: „i Finzi-Contini che avevo conosciuto e amato“ (FC, 344) Diese Formulierung zeigt die enge zeitliche und emotional-persönliche Verbindung, die zwischen den ermordeten Juden und der Gegenwart eigentlich bestehen könnte und die für den Erzähler auch besteht: er kann sich – auch ohne Grabbesuch – an sie erinnern, und zwar aus eigenem Erleben. Mitzudenken ist hier allerdings: Für das Kind Giannina, das im Text stellvertretend für eine Generation steht, die die Ermordeten nicht mehr gekannt haben kann, wirken die ermordeten Juden auf den ersten Blick genauso abstrakt und märchenhaft-mythisch wie die Etrusker, so dass ein Grabbesuch, wie es der Topos vorsieht, eine Brücke schlagen muss – oder müsste –, die den Toten ihre Identität und Individualität zurückgibt.

Indem der *Giardino dei Finzi-Contini* den Topos des Grabbesuchs in Bezug auf das jüdische Grab aufruft, zeigt er an, dass auch die Juden, genau wie die Etrusker, in ihrer Existenz abstrakt und quasi-fiktiv erscheinen. Der quasi-fiktive Charakter, den die ermordeten Juden erhalten haben, ergibt sich aber eben nicht aus einer großen zeitlichen Differenz zwischen ihrem Leben und der Gegenwart, sondern aus den Umständen ihres Todes in den Vernichtungslagern, die ihnen ihre Individualität entzogen hat und die sie jeden Andenkens berauben sollte. Die Aktualisierung des Topos, die allein wegen des mangelnden historischen Abstandes völlig unpassend scheint, stellt heraus, dass der Verlust des Totengedächtnisses der ermordeten Juden denjenigen der vor tausenden von Jahren verstorbenen Etrusker weit übersteigt.

Diese Zusammenhänge transportiert auch die Begründung, die zum Untergang der jeweiligen Kultur geführt hat. Die Etrusker befanden sich in der Zeit, aus der das besuchte Gräberfeld stammt, in einer Bedrohungssituation und stellten eine untergehende Kultur dar. Indem die in der Imagination des Erzählers auftauchenden Etrusker von Cerveteri kurz zuvor von den Römern erobert worden seien („[...] gli etruschi dei tempi posteriori alla conquista romana [...]“ (FC, 343)), habe die gesamte etruskische Kultur und Zivilisation in Frage gestanden: „Il mondo non era più quello d’una volta [...]“ (FC, 343). Neue Zivilisationen, die

³¹⁰ Der Erzähler spricht über das Jahr 1957 (FC, 339) die Deportation der Finzi-Contini fand ungefähr 15 Jahre zuvor – zwischen 1943 (FC, 345) und 1945 – statt.

weniger zivilisiert sowie stärker und gestählter waren, hätten die etruskischen Gebiete übernommen: „Nuove civiltà, più rozze e popolari, ma anche più forti e agguerrite, tenevano ormai il campo.“ (FC, 343) Die historische Situation des Umbruchs, die Besetzung durch ein neues und stärkeres Volk, erscheint nun genau wie die Kennzeichnung der Etrusker als bedrohte Zivilisation auf den ersten Blick derjenigen der Juden ähnlich zu sein. Die Rede von den „stärkeren Zivilisationen“ spielt allerdings in ironischer Weise auf eine Ähnlichkeit an: Beide Völker, Juden wie Etrusker, wurden durch ein anderes Volk – die Römer oder die Deutschen – in ihrer Existenz bedroht. Die Umbruchsituation der Etrusker ist allerdings mit derjenigen der Juden insofern unvergleichbar, als es sich im Fall der Etrusker zwar um Eroberung und Unterdrückung und den dadurch langfristig hervorgerufenen Untergang einer Kultur handelt, aber es fand kein Genozid, geschweige denn eine industriell organisierte Vernichtung statt. Die Juden wurden nicht erobert und unterdrückt, sondern ihre Identität und Kultur wurden systematisch und mit dem Anspruch auf Vollständigkeit ausgelöscht. Die Begründung dafür, mit Hilfe des Topos zu erinnern, unterscheidet sich damit in Hinblick auf Juden und Etrusker eklatant. Die Idee einer durch einen Grabbesuch zu stiftenden Erinnerung scheint im Hinblick auf die ermordeten Juden völlig unpassend zu sein. Der Aufruf des Topos ist einerseits als der Versuch lesbar, die Juden ihrer Quasi-Fiktivität zu entziehen; andererseits zeigt er gerade an, dass die ermordeten Juden einen mythisch-märchenhaften Anschein erhalten haben, obwohl sie vor erst kurzer Zeit verstorben sind.

(2) Ein zweiter bedeutender Unterschied zwischen der Situation der Etrusker und derjenigen der ermordeten Juden zeigt sich beim Blick auf dasjenige, was sich der Erzähler über die Etrusker kurz nach der Eroberung durch die Römer sehr eindringlich und bildhaft, unterstützt durch Formen erlebter Rede, ausmalt. Er stellt sich vor, die Etrusker hätten zwar unter der historischen Bedrohungssituation gelitten, aber dennoch auf den Friedhof als Kontinuität verbürgenden Ort vertraut. Die bevorstehende Zerstörung, der bereits fühlbare Untergang der eigenen Kultur sei für die Etrusker erträglich gewesen bei dem Gedanken, dass es weiterhin ein durch das Bestatten auf dem Gräberfeld verbürgtes funktionierendes Totengedächtnis geben würde. Dieses habe ihnen trotz aller Umbrüche Ewigkeit, Kontinuität der eigenen Kultur und Identität versprochen: „Tutto, sì, stava cambiando – dovevano dirsi [gli etruschi; D.G.] mentre camminavano lungo la via lastricata che attraversava da un capo all’altro il cimitero [...] – [...] Ma che cosa importava, in fondo?“ (FC, 343) Die Etrusker hätten stets gewusst, dass auf dem Friedhof für sie ein Platz im Familiengrab reserviert gewesen sei. Der mit jedem Friedhofsbesuch erneuerte Gedanke, dass sie dort nach ihrem Tod neben den eigenen Vorfahren ihr Begräbnis erhalten würden („Varcata la soglia del cimitero dove

ciascuno di loro possedeva una seconda casa, e dentro questa il giaciglio già pronto su cui, tra breve, sarebbe stato coricato accanto ai padri [...]“ (FC, 343)), habe ihnen trotz der äußeren Umbrüche ein beruhigendes Gefühl gegeben. Die Ewigkeit sei für die Etrusker keine Illusion gewesen, kein Märchen, keine (leere) Versprechung der Priester („[...] l’eternità non doveva più sembrare un’illusione, una favola, una promessa da sacerdoti.“ (FC, 343f.)), sondern sie hätten sie als reale Gegebenheit wahrgenommen, deren Garant das Begräbnis neben den eigenen Ahnen und Angehörigen gewesen sei. Das Bestatten der Toten wird in diesen Zitaten als Voraussetzung für den Glauben an eine über den Tod hinausreichende Kontinuität gezeigt. Besonders verdeutlicht dies die Idee des Familiengrabes, weil es einen Traditionsgedanken impliziert, der über mehrere Generationen verläuft. Die Vorstellung der Etrusker, im Grab ein zweites Haus³¹¹ („una seconda casa“ (FC, 343)) zu besitzen, das in der Imagination des Erzählers dem Wohnhaus zu Lebzeiten innen wie außen entspricht („tombe che certo assomigliavano, all’esterno non meno che all’interno, alle abitazioni-fortilizi dei viventi“ (FC, 343)), verbürgt Kontinuität zwischen Leben und Tod. Der Friedhof ist in der Vorstellung des Erzählers für die Etrusker der Ort, an dem alles bleibt wie es ist, der unempfindlich scheint für die Veränderungen und Umbrüche in der Welt. Er fasst die einzelnen Aspekte der im Grab verbürgten Totenmemoria und Kontinuität am Ende seiner Rede nochmals zusammen und betont sie dadurch umso mehr:

Il futuro avrebbe stravolto il mondo a suo piacere. Lì, tuttavia, nel breve recinto sacro ai morti famigliari; nel cuore di quelle tombe dove, insieme coi morti, ci si era presi cura di far scendere molto delle cose che rendevano bella e desiderabile la vita; in quell’angolo di mondo difeso, riparato, privilegiato: almeno lì nulla sarebbe mai potuto cambiare. (FC, 344)

In diesem Zitat steht die bedrohte Welt („stravolto il *mondo*“) der verteidigten, sicheren, privilegierten Welt des Grabes („in quell’angolo di *mondo* difeso, riparato, privilegiato“) gegenüber. Die Wiederaufnahme des metaphorischen „mondo“ stellt die behütete Welt des Grabes der bedrohten Lebenswirklichkeit dichotomisch gegenüber. Die Vorstellung vom Grab als einem geschützten Innenraum oder sicheren Kern der Außenwelt betont im Zitat zusätzlich das metaphorische „nel cuore di quelle tombe“ (FC, 344). Die Grabbeigaben³¹² („[...] ci si era presi cura di far scendere molto delle cose che rendevano bella e desiderabile la vita [...]“ (FC, 344)) verweisen auf eine Vorstellung vom Leben nach dem Tod, in dem die Toten diese brauchen werden. Das Grab der Finzi-Contini ist nach den Beschreibungen des Erzählers ganz

³¹¹ Das Konzept vom Grab als Haus ist sehr bedeutend und blickt auf eine lange Kontinuität zurück. Es findet sich mehrfach besprochen bei Panofsky, *Grabplastiken*, z.B. S. 13 u. 27.

³¹² Zur Praxis der Grabbeigabe vgl. Panofsky, *Grabplastiken*, S. 10ff.

ähnlich ausgerichtet wie die Gräber der Etrusker: Es ist ein Familiengrab, errichtet von Moisé Finzi-Contini „*sibi et suis*“ (FC, 348 [Kursiv i.O.]), um die gesamten Familienmitglieder aller Generationen dort zu bestatten.³¹³ Auch dieses Grab wird vom Erzähler als „Haus“ („*casa*“ (FC, 349)) bezeichnet.³¹⁴ Das Grab der etruskischen Matuta und das der jüdischen Finzi-Contini wurden in dem Glauben errichtet, Kontinuität und immer währendes Gedächtnis zu stiften. Der Rückgriff auf so traditionelle, seit alters her bestehende Konzepte wie das Familiengrab und das Grab als „Haus“ zeichnet diesen Impuls als einen der Menschheit genuin zugehörigen aus.

Die Besichtigung des etruskischen Gräberfeldes löst nun beim Erzähler ein noch nie in dieser Intensität erfahrenes Gefühl von Trauer und Beklemmung aus („*E mi si stringeva come non mai il cuore [...]*“ (FC, 344)). Als Grund für dieses Gefühl benennt er den Gedanken, dass nur Alberto, der bereits vor den Deportationen gestorben ist, im Grab der Finzi-Contini liege („*[...] al pensiero che in quella tomba [...] non vi è stato sepolto che Alberto [...] morto nel '42 [...]*“ (FC, 344f.)). Die anderen Familienmitglieder wurden 1943 nach Deutschland deportiert („*[...] deportati tutti in Germania nel autunno del '43 [...]*“ (FC, 345)). Sie konnten nicht in ihrem Familiengrab beerdigt werden, und der Erzähler weiß nicht, ob sie überhaupt irgendein Grab erhalten haben („*[...] chissà se hanno trovato una sepoltura qualsiasi.*“ (FC, 345)). Hier zeigt sich ein wichtiger Unterschied zwischen dem Grab der Etrusker und demjenigen der ermordeten Juden. Er besteht darin, dass erstere wirklich in ihren Gräbern begraben wurden, wohingegen die Juden gerade nicht dort begraben werden konnten. Immerhin, so führt uns der Text vor, bezeugen die Gräber der Etrusker die Tatsache ihrer märchenhaft erscheinenden sehr abstrakten Existenz und lassen es daher, dem Topos folgend, unter Umständen auch noch nach tausenden von Jahren zu, dass wir ihre Existenz als reale und ihre Toten als individuelle Menschen wahrnehmen. Dies ist bei den ermordeten Juden nicht der Fall. Bei ihnen gibt es nur die Lücke. Ihre Körper wurden nicht bestattet. Nicht nur sind ihre Gräber keine Orte des Totengedächtnisses, obwohl der zeitliche Abstand dies nicht rechtfertigen kann, sondern es gibt nicht einmal Gräber, die als *lieux de mémoire* dienen könnten. Das Grab der Finzi-Contini ist, da es leer ist, kein Grab der Ermordeten. (Auf den im Bild des leeren

³¹³ Das Begräbnis im Familiengrab ist eine jüdische Tradition, die in der Bibel und bei den Rabbinern belegt ist. Biblische Beispiele sind Gen. 23 (Kauf der Höhle *Machpela* durch Abraham) und Gen. 49:29 (Jakob will gemeinsam mit seinen Familienmitgliedern bestattet werden). (vgl. hier Stein, „Der jüdische Friedhof“, S. 14) Weitere jüdische Quellen für die Tradition des Familiengrabes liefert die *Encyclopaedia Judaica*. (vgl. *Encyclopaedia Judaica*, hgg. Michael Berenbaum u. Fred Skolnik, 22 Bde., Detroit: Macmillan Reference, 2007, Bd. 5, s.v. „Death“ (Autor: Kashani, Reuben) sowie Bd. 4, s.v. „Burial“ (Autor: Kashani, Reuben))

³¹⁴ Vgl. zur Interpretation des jüdischen Konzepts vom „Haus des Lebens“ Liedel/Dollhopf, „Vorwort“, S. 10. Zu weiteren Bezeichnungen des Friedhofs im Judentum als „Beth Olam“ („ewiges Haus“), „Beth Kewaroth“ („Ort der Gräber“) und „Beth Moed le Kol Chai“ („das Haus, das jedem Lebenden vorbereitet ist“) vgl. Stein, „Der jüdische Friedhof“, S. 15.

Grabes aufscheinenden biblischen Mythos und seine Bedeutung im *Giardino* gehe ich unten ein.) Der Text unterstreicht die Differenz zwischen dem etruskischen und dem jüdischen Totengedächtnis dadurch, dass bei den Finzi-Contini nicht wie bei den Etruskern das Grab das „zweite Haus“ und das zu Lebzeiten bewohnte Haus das „erste“ ist. Diese Vorstellung wird in der Erzählung über die Finzi-Contini umgekehrt. Der Erzähler spricht nach seiner Betrachtung des Grabes vom Wohnhaus der Familie als vom „anderen“, das heißt „zweiten Haus“: „l’altra casa“ (FC, 349) [Kursiv i.O.] Das Grab ist durch diese Formulierung als das „erste Haus“ definiert. Diese Beobachtung verweist einmal mehr auf die Tatsache, dass die Geschichte der Finzi-Contini als Bezugspunkt deren Tod, und nicht deren Leben nimmt.

Die ausführliche Beschreibung des leeren Grabes der Finzi-Contini und ihre prominente Position am Beginn der auf den Prolog folgenden eigentlichen Handlung rücken diese Zusammenhänge in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Die ausgiebige Beschreibung beginnt mit den Worten: „La tomba era grande, massiccia, davvero imponente: una specie di tempio tra l’antico e l’orientale, come se ne vedeva nelle scenografie dell’*Aida* e del *Nabucco* in voga nei nostri teatri d’opera fino a pochi anni fa.“ (FC, 347 [Kursiv i.O.]) Je länger und ausführlicher die Beschreibung dieses Grabes fortschreitet – sie verläuft über insgesamt zwei Textseiten (FC, 347-349) –, umso nutzloser scheint sie zu werden, denn das Grab ist ja im eigentlichen Sinne funktionslos. Die Beschreibung des Grabes ist als ein Überbietungsgestus zu lesen, bei dem gerade die Ausführlichkeit der Darstellung herausstellt, dass die Finzi-Contini nicht bestattet wurden.

(3) Es ergibt sich ein weiterer und zentraler Unterschied. Die vermeintliche Eindringlichkeit der Beschreibung des Grabes der Finzi-Contini vermittelt zunächst den Eindruck, der Erzähler stehe wie bei den Matuta vor dem Grab. Tatsächlich aber besucht der Erzähler dieses Grab im Gegensatz zum etruskischen Grab nicht. Der Besuch des Grabes findet nur in der Vorstellung des Erzählers statt. Es wird hier das fehlende Dasein von Gräbern selbst angezeigt: Das Grab wird als eine Imagination des Erzählers – und vermeintlichen Autors des *Giardino* – entlarvt.

Den ersten Hinweis auf diesen Umstand liefert der Prolog. Im Anschluss an die Besichtigung des etruskischen Gräberfeldes, so berichtet der Erzähler hier, habe ihn, wie schon oft, eine Erinnerung eingeholt. Einer konzentrischen Kreisbewegung folgend führt sie ihn von seinen Jugendjahren zur Stadt Ferrara und dann zum jüdischen Friedhof: „[...] ancora una volta [...] io riandavo con la memoria agli anni della mia prima giovinezza, e a Ferrara, e al cimitero ebraico posto in fondo a via Montebello.“ (FC, 344) Unausgesprochen bleibt zunächst noch das eigentlich zentrale Objekt seiner Erinnerung: das Grab. Die Spannung erhöht

sich, indem der Erzähler einer Filmkamera gleich und im konzentrischen Annäherungsmodus verbleibend seine Beschreibung fortsetzt. Er hat die großen baumbestandenen Grasflächen des Friedhofs und die Anordnung der Grabsteine vor Augen: „Rivedevo i grandi prati sparsi di alberi, le lapidi e i cippi raccolti più fittamente lungo i muri di cinta e di divisione [...]“ (FC, 344) Die Periphrase, die den Friedhof bildhaft vorstellbar macht, ist typisch für Bassanis Schreiben. Erst nach der Bezugnahme auf seine Jugend, Ferrara und den Friedhof und im Anschluss an die zitierte Beschreibung des letzteren münden die Worte des Erzählers nun endlich darin, dass er sich nach dem Besuch des etruskischen Gräberfeldes an das monumentale Grab der Finzi-Contini erinnert habe „als ob er es tatsächlich vor Augen gehabt hätte“ („[...] e, come se l’avessi addirittura davanti agli occhi, la tomba monumentale dei Finzi-Contini [...]“ (FC, 344)).

Der Besuch der Verstorbenen findet ausdrücklich in der Vorstellung des Erzählers statt, es geht um Gedanken an das Grab („*al pensiero* che in quella tomba“). Die Formulierung „*io riandavo con la memoria* [...] al cimitero ebraico“ bestätigt diese Beobachtung, indem sie zwar eine räumliche Bewegung beschreibt, diese aber rein virtuell, nämlich in der Erinnerung, „con la memoria“, stattfinden lässt. Die Formulierungen und der wie eine Kamera voranschreitende Blick des Erzählers lassen sich einerseits als Ausdruck dessen lesen, dass es sich hier um einen authentischen Erinnerungsprozess des Erzählers handelt: Die Periphrasen erzeugen Redundanzen und sie sind vor diesem Hintergrund Anzeige eines ungefilterten geistigen Prozesses des Erzählers; andererseits aber wird diese Art der sprachlich ausgestalteten Hinführung zum Grab als ein Verfahren lesbar, das die literarische Gemachtheit des Textes und die Fiktionalität dieses Blicks auf das Grab anzeigen. Die sprachliche Gestaltung dieser Erinnerungsbewegung wird dann zur Anzeige dessen, dass der Erzähler-Autor die Worte bewusst gewählt hat, um das Beschriebene bildhaft vorstellbar werden zu lassen. Und in dieser Lesart ist der Grabbesuch – der Moment, in dem der Erzähler-Autor den Friedhof wiedersieht („Rivedevo“) – ein „als ob“ („come se“): eine Fiktion.³¹⁵

Lassen sich diese Beobachtungen noch dahingehend deuten, dass der Erzähler hier auf dem Rückweg seines Ausflugs nach Cerveteri unterwegs ist, so zeigt sich parallel, dass er das Grab der Finzi-Contini auch zu Beginn der eigentlichen Handlung des Textes nicht in seiner erzählten Wirklichkeit aufsucht. Dies zeigt sich an der Verwendung des *imperfetto* bei der Beschreibung des Grabes der Finzi-Contini („La tomba *era* grande e massiccia [...]“ (FC, 347 [Kursiv D.G.]) usf.). Der Text macht durch das Tempus deutlich, dass der Erzähler zum Zeit-

³¹⁵ In der Friedhofsszene klingt der Fiktionsbegriff Rainer Warning an, der vom „Modus eines Als-ob-Handelns“ spricht. (Warning, „Der inszenierte Diskurs“, S. 191)

punkt des Erzählens eben nicht am Grab ist. Die Beschreibung des Grabes der Finzi-Contini findet nicht aus Anlass eines Grabbesuchs statt, der parallel zu demjenigen des etruskischen Grabes stehen würde, sondern sie ist vielmehr eine Weiterführung derjenigen zitierten Gedanken („pensiero“) und Erinnerung („memoria“), die der Erzähler direkt im Anschluss an den Besuch des etruskischen Gräberfeldes hat. Damit ist auch der Grabbesuch bei den Finzi-Contini ein „come se“, eine vom Erzähler erzeugte Fiktion. Die Beschreibung des Grabes gerät so ausführlich, dass sie auf ihr Gegenteil und damit genau auf die Nicht-Präsenz am Grab und auf dessen Inexistenz verweist.

Vor diesem Hintergrund aber ist der Topos des Grabbesuchs in doppelter Weise gebrochen: Es handelt sich beim Grab der Finzi-Contini nicht nur um ein Grab, welches nicht seiner Funktion – dem Begräbnis und der sich daran anschließenden Erinnerung – dient, indem es leer ist. Es findet darüber hinaus der vom Topos geforderte Besuch dieses Grabes nicht innerhalb der fiktionalen Realität des Erzählers statt. Die doppelte Brechung des Topos stellt heraus, dass es das Grab nicht gibt: Das Grab der Finzi-Contini existiert ausschließlich in der Vorstellung des Erzählers und vorgeblichen Autors des *Giardino*: Es ist ein Produkt seiner literarischen Autorschaft.

4.5.2. Die doppelte Durchbrechung des Topos als Erinnern

Es bestehen bedeutende Unterschiede zwischen dem Besuch der etruskischen Gräber und demjenigen des Grabes der Finzi-Contini. Es wird einerseits deutlich, dass die Situation von Juden und Etruskern sich eklatant unterscheidet und dass aufgrund dessen der Aufruf des Topos des Grabbesuchs im Hinblick auf die ermordeten Juden unpassend oder gar absurd erscheint. Andererseits zeigt sich, dass man auf den Topos zurückgreifen müsste, weil die Situation der ermordeten Juden derjenigen der Etrusker ähnlich-unähnlich ist, indem auch die Juden abstrakt und märchenhaft-mythisch wirken. Die Aktualisierung des Topos im Hinblick auf die Finzi-Contini ist jedoch doppelt gebrochen, weil das Grab leer ist und zugleich nur als Imagination des Erzählers existiert: Das Grab der Finzi-Contini ist ein literarisches, erst im Text gestiftetes. Als Konsequenz ergibt sich, dass die durch den Topos implizierte Heilung nicht eintreten kann: es ist nicht möglich, die Gräber der Ermordeten aufzusuchen, um sie nicht mehr als Immer-schon-Tote („come se non siano mai vissuti“), sondern als einst lebende Menschen anzuerkennen: „che sono vissuti e voglio bene anche a loro“.

Durch den Blick auf die etruskische und die ägyptische Grabkultur zeigt der Text das Bestatten der Toten als universelles, in der menschlichen Geschichte immer bedeutsames Ritual: Das Bestatten der Toten macht den Menschen als Menschen aus. Dass den Ermordeten

die Bestattung verwehrt wurde, dass sie durch die industriellen Abläufe der Vernichtungspolitik vernichtet wurden, sollte sie aus der Geschichte löschen. Indem der Text zeigt, dass man ihre Gräber nicht besuchen kann, dass nicht einmal der Topos hier greifen kann, spricht er über die Vernichtung selbst. Die ermordeten Juden sind nicht nur für die Wahrnehmung „immer schon tot“ und damit als Individuen kaum vorstellbar, sondern ihre Vernichtung zielte genau auf darauf: „come se non siano mai vissuti“.

Dass das leere Grab der Finzi-Contini das leere Grab Christi aufruft, potenziert die Wirkung des Textes. Der *Romanzo di Ferrara* greift mehrfach auf christlich-biblische Motive zurück³¹⁶, und auch in der vorliegenden Grabbetrachtung spielt das Christentum als Subtext eine entscheidende Rolle. Der Topos vom leeren Grab verweist in seiner Version in der Bibel auf eine sehr ausgeprägte Kontinuitätsvorstellung und ist durch eine starke Sinnhaftigkeit geprägt. Das leere Grab Jesu steht für die Auferstehung der Toten und die Vergebung der Sünden, es verheißt Ewigkeit und gewährt ein versöhnliches Betrachten des Todes. Dies nicht nur, weil der Tod eingeholt und das katastrophale Abbruchmoment durch die Auferstehung geheilt ist. Das leere Grab wird zum Gründungsmythos des Christentums,³¹⁷ und der Mord an Jesus und die Abwesenheit seines toten Körpers erhalten eine kaum zu übertreffende metaphysische Sinnhaftigkeit. Das „hic non est“³¹⁸ zeigt die Abwesenheit des toten Körpers Jesu an und es bindet gleichzeitig den Tod in eine umfassende Kontinuitäts- und Sinnstruktur ein. Demgegenüber bedeuten das Fehlen der toten Körper der Finzi-Contini und das „hic non sunt“ des Erzählers unüberwindbare Diskontinuität, unumkehrbares Nicht-Mehr-Sein und unaussprechliche Sinnlosigkeit.

Der Verweis auf das leere Grab Jesu stellt nochmals heraus, dass der Text die Konsequenz, die die Vernichtung der Juden bringt, über Momente der Negativität transportiert. Er beugt sich den Schwierigkeiten, das Ausmaß des Geschehenen darstellbar zu machen. Und so ist der Gedächtnisverlust das, was die so auf Kontinuitätsstiftung vertrauende etruskische Kultur und ihr Verweis auf die Bestattung als universelles Kennzeichen menschlicher Kulturen nicht sind; er ist dasjenige, was der Topos des Grabbesuchs nicht mehr einholen kann und wo keine nachträgliche Kontinuitätsstiftung mehr möglich erscheint. Die Verbindung des Textes zur christlichen Osterlegende pointiert diese Zusammenhänge, weil sie als absolute Negativfolie für das Darzustellende fungiert.

³¹⁶ Zu denken ist insbesondere an die ‚Wiederauferstehungsszene‘ Geo Jozs‘ in *Una Lapide in via Mazzini*. (vgl. hierzu Abschnitt B I.3.)

³¹⁷ Vgl. Harrison, *The Dominion of the Dead*, S. 106-111.

³¹⁸ Harrison verweist für dieses Zitat auf die Vulgata. (Harrison, *The Dominion of the Dead*, S. 107)

Die Darstellung erreicht eine Erinnerung, die ihrem problematischen Objekt gerecht werden kann, indem sie Brüchigkeit, Abwesenheit und Lückenhaftigkeit als ihren Kern nimmt. Nicht die Idee der Heilung, die (dem Topos folgend) durch Erzählung erfolgt, steht dem Text Pate, sondern das Bewusstsein darüber und der Hinweis darauf, dass die Erinnerung an die Ermordeten eine Erinnerung daran sein muss, dass die Juden durch ihre Ermordung den Charakter quasi-fiktiver, märchenhafter und abstrakter Figuren erhalten haben. Nicht einmal der Topos, der traditionell in einer solchen Situation zur Wiederbelebung des Gedächtnisses angewendet wird und dessen Anwendung an sich bereits wegen des mangelnden historischen Abstandes absurd zu sein scheint, kann diese Heilung erreichen. Das im Text abgebildete leere Grab ist ein literarisches, erst im Text gestiftetes. Es dient dazu, auf die Abwesenheit der jüdischen Familie Finzi-Contini zu verweisen, die stellvertretend und metonymisch für sechs Millionen ermordete Juden steht.

Die Darstellung im vorliegenden Kapitel B I. hat die Bedeutung der Erzählung über die Topographie im *Romanzo di Ferrara* untersucht und dabei herausgearbeitet, dass und in welcher Weise das Erzählen über Orte und besondere Orte wie Gräber und Friedhöfe geeignet ist, eine Erinnerung an den Holocaust zu stiften. Es wurde deutlich, dass die Texte auf traditionelle, gemeinhin bekannte und als gültig anerkannte literarische und nicht-literarische Motive und Topoi zurückgreifen, die Erinnerung und Topographie konstitutiv miteinander verknüpfen. Vor deren Hintergrund gelingt es ihnen, in einem negativen Gestus die eigene Erinnerungsfunktion zu gewinnen. Das Erinnern besteht immer im Aufzeigen des Erinnerungsproblems und überschreitet diesen Rahmen nicht. Die Texte rufen mehrere Bedeutungen von Orten auf, die zwischen Erinnerung und fehlender Erinnerung changieren, und formieren auf diese Weise die eigene Erinnerungsfunktion. Stets mitgedacht sind auf einer intertextuellen Ebene literarische Bedeutungen von erzählten Orten und Ortsbesuchen. Vor diesem Hintergrund erhält die Erzählung über Orte im *Romanzo di Ferrara* eine selbstreflexive Dimension und ist geeignet, die Erinnerungsfunktion literarischer Texte einer kritischen Betrachtung zu unterziehen.

II. Das Betrachten von Zeitdokumenten

1. Zeitdokumente als Beweis und Anschauung von Geschichte

Im *Romanzo di Ferrara* werden Phänomene thematisch, die als Zeitdokumente gelten können: Tageszeitungen und Fotografien. Beide besitzen das Vermögen, geschichtliche Zusammenhänge in Erinnerung zu rufen, und können zum Nachweis dafür werden, dass eine geschichtliche Vergangenheit tatsächlich stattgefunden hat: Das Betrachten einer historischen Fotografie ist in bestimmten Kontexten in ähnlicher Weise wie die Lektüre einer alten Zeitung geeignet, als Beweis und Anschauung von Geschichte zu dienen. Das vorliegende Kapitel zeigt, in welcher Weise der *Romanzo di Ferrara* die Erzählung über Fotografien und Zeitungen nutzt, um eine literarische Erinnerung an den Holocaust zu stiften. Der Text ruft einerseits die gemeinhin anerkannte Beweis- und Erinnerungsfunktion von Zeitdokumenten auf und betont diese; andererseits stellt er genau diese kritisch in Frage und unterläuft die solchen Dokumenten traditionellerweise zugeschriebenen Eigenschaften. Es ergibt sich auf diese Weise eine Gleichzeitigkeit verschiedener Bedeutungen. In ähnlicher Weise wie bei der oben untersuchten Erzählung über Orte leitet sich aus diesem Nebeneinander gegenläufiger Bedeutungen eine Erinnerungsfunktion des Textes ab. Diese besteht darin, das Erinnerungsproblem, das den Holocaust kennzeichnet, im Hinblick auf Zeitdokumente wie Fotografien und Zeitungen zu konkretisieren. Es wird damit eine Darstellung dessen erreicht, dass der Holocaust mit Hilfe vermeintlich Evidenz liefernder Erinnerungsmedien nicht ohne weiteres erinnerbar ist. Deutlich wird hier indes, welches Potenzial ein literarischer Text im Gegensatz zu Zeitdokumenten besitzt, die Erinnerungsproblematik sichtbar werden zu lassen. Das vorliegende Kapitel zeigt diese Zusammenhänge anhand von zwei Interpretationen, von denen sich die erste (Abschnitt B II.2.) der Erzählung über eine historische Fotografie im Text *La Passeggiata prima di cena* zuwendet und die zweite (Abschnitt B II.3.) die Lektüre einer alten Zeitung durch den Protagonisten des Romans *L'Airone* untersucht.

2. Das Betrachten historischer Fotografien: *La passeggiata prima di cena*

Die vorliegende Interpretation stellt die These auf, dass der Text *La passeggiata prima di cena* (PASS) an den Holocaust erinnert, indem er eine alltägliche Vorstellung unterläuft, nach der Fotografien einen unumstößlichen Beleg für Vergangenheit darstellen. Sie zeigt, dass in diesem Text Fotografie und literarische Erzählung im Hinblick auf das Erinnern in ein ambivalentes Verhältnis gerückt werden: einerseits wird der Fotografie ihre gemeinhin ange-

nommene Belegfunktion für Wirklichkeit zugewiesen, aus der eine literarische Erzählung ihre Erinnerungsfunktion ableiten und die eigene Darstellung von Vergangenheit als authentisch ausweisen kann; andererseits unterläuft *La Passeggiata prima di cena* die Belegfunktion der Fotografie und kehrt hier das Verhältnis zwischen Fotografie und literarischer Erzählung um: es wird letztlich die literarische Darstellung sein, die besser an die Vergangenheit erinnern kann als die Fotografie. Anders als andere Erinnerungstexte im Kontext des Holocaust rekurriert *La passeggiata prima di cena* damit nicht auf die Fotografie, um eine Erzählung über den Holocaust zu beglaubigen.³¹⁹ Vielmehr stellt dieser Text die gemeinhin angenommene dokumentarische Funktion der Fotografie in Frage und ordnet sie hinsichtlich ihrer Erinnerungsfunktion der fiktionalen Erzählung unter. Dieses Verfahren ist nach der These der vorliegenden Interpretation geeignet, die Erinnerungsproblematik im Hinblick auf den Holocaust in den Blick zu rücken, denn es macht sichtbar, welche Schwächen ein vermeintlich Beweis und Evidenz lieferndes Medium wie die Fotografie angesichts des Holocaust besitzt: Die (dokumentarische) Fotografie kann im Gegensatz zur fiktionalen Erzählung nicht die Abwesenheit von Gedächtnis und die Unsichtbarkeit der Abwesenden zeigen.

Zur Darstellung dieser Thesen wird zunächst dargelegt, in welcher Weise die *Passeggiata prima di cena* an die alltägliche und herkömmliche Vorstellung appelliert, nach der eine Fotografie eine vollständige Abbildung der fotografierten Wirklichkeit liefert und dabei eine unumstößliche Beleg- und Erinnerungsfunktion besitzt. Der Text verweist – so hat Abschnitt A II.1. der vorliegenden Arbeit gezeigt – durch seine jüdischen Figuren und deren angedeutete Deportation auf den Holocaust. Dies machen die im Folgenden zu erläuternden Erzählverfahren im Hinblick auf ein Erinnern an den Holocaust deutbar. Der Text beginnt mit der ausführlichen Betrachtung einer historischen Aufnahme von Ferraras Hauptstraße, dem corso Giovecca, und erzeugt dabei zunächst den Eindruck, auf diese Weise die im Anschluss erzählte Geschichte authentifizieren zu wollen. Er orientiert sich hier an traditionellen literarischen Verfahren, die einerseits dem detaillierten Beschreiben von Bildern, der Ekphrasis, einen wichtigen Stellenwert einräumen und andererseits eben solche Bildbeschreibungen als Stimulus für die Vorstellungstätigkeit des Dichters und damit als Anlass für das Erzählen nehmen. Seit der Moderne wird der Fotografie in diesem Zusammenhang große Bedeutung zugeschrieben. Sie wird in literarischen Texten zum Ausgangspunkt des Erzählens wie auch

³¹⁹ Der Rekurs auf die Vorstellung, dass die Fotografie den dokumentarischen Beweis eines Geschehens liefern könne, spielt in der ‚Lager-Literatur‘ eine wichtige Rolle. James E. Young beschreibt, wie diese Literatur Fotografien heranzieht, um die Authentizität des Zeugnisses zu beweisen. (vgl. Young, James E., „Holocaust Documentary Fiction: The Novelist as Eyewitness“, in: Lang, Berel (Hg.), *Writing and the Holocaust*, New York u.a.: Holmes & Meier, 1988, S. 200-215)

zum Anlass zur Reflexion über die literarische Imagination und Produktion sowie über ihre Bedeutung als Erinnerungs- und Darstellungsmedium.³²⁰

Der Erzähler führt die von ihm betrachtete Fotografie explizit als eine vollständige und getreue Wiedergabe historischer Wirklichkeit ein. Es handelt sich dabei um die Vorderseite einer vergilbten Ansichtskarte. (PASS, 57) Sie zeigt eine aus dem späten 19. Jahrhundert stammende Ansicht des corso Giovecca, die ihn nach den Worten des Erzählers so abbildet, „wie er damals gewesen ist“: „[...] *mostra corso Giovecca, la principale arteria cittadina, come era allora, nella seconda metà del Ottocento.*“ (PASS, 57 [Kursiv D.G.]) Das hier aufgerufene Konzept von Fotografie als einer getreuen, vollständigen und zuverlässigen Abbildung der Vergangenheit entspricht dem alltäglichen Verständnis von diesem Medium. Ein solches formulieren Roland Barthes und Susan Sontag.³²¹ Sie explizieren die Vorstellung, nach der die Fotografie Evidenz liefert und eine Spur der Vergangenheit ist. Sontag schreibt: „Photographs furnish evidence. Something we hear about, but doubt, seems proven when we’re shown a photograph of it [...] A photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened.“³²² Barthes beschäftigt das Verständnis von der Fotografie als einer Emanation des fotografierten Gegenstandes („La photo est littéralement une émanation du référent.“)³²³ und er formuliert: „[...] dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là.*“³²⁴ Konkret stellt er sich eine Art physische Verknüpfung zwischen fotografiertem Objekt und Betrachter vor: „D’un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; [...] Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard [...]“³²⁵

Der Erzähler der *Passeggiata prima di cena* appelliert mit seinen zitierten Worten an ein solches Verständnis von Fotografie und eine solcherart ausgestaltete Beziehung zwischen Fotografie und fotografiertem Gegenstand. Er untermalt diese Zusammenhänge durch seine anschließende Formulierung, die Ansichtskarte erfülle gerade deswegen ihre Belegfunktion, weil es sich um eine Fotografie handle: „La cartolina è ricavata da una fotografia. Come

³²⁰ Zu denken ist im Zusammenhang von Theorien der Fotografie z.B. an Proust, der seinerseits zum Ausgangs- oder Bezugspunkt für die Reflexionen über das Wesen der Fotografie verschiedener Autoren wie Benjamin geworden ist. (vgl. Albers, Irene, *Photographische Momente bei Claude Simon*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 30ff.)

³²¹ Vgl. Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1984; Sontag, Susan, *On Photography*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1978.

³²² Sontag, *On Photography*, S. 5.

³²³ Barthes, *La chambre claire*, S. 126.

³²⁴ Barthes, *La chambre claire*, S. 120 [Kursiv i.O.].

³²⁵ Barthes, *La chambre claire*, S. 126f. Barthes vergleicht mehrfach die Fotografie mit den Darstellungsmitteln der Sprache und des Textes. (ibid.) Vgl. in diesem Zusammenhang ausführlich Hirsch, Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge (Mass.) u.a.: Harvard Univ. Press, 1997, S. 4f. u. S. 6.

tale essa dà conto, e non senza efficacia rappresentativa, dell'aspetto della Giovecca intorno alla fine del secolo XIX [...]“ (PASS, 57 [Kursiv D.G.]) Die Litotes („e non senza efficacia rappresentativa“) stellt hier heraus, dass der Erzähler die Abbildung des corso Giovecca für sehr gelungen hält: Der abgebildete Ausschnitt der Wirklichkeit steht seinen Worten zufolge repräsentativ für eine bestimmte Zeit. Unmerklich suggeriert dieser Satz, dass der Erzähler das Aussehen des corso Giovecca am Ende des 19. Jahrhunderts kennt und daher beurteilen kann, ob die Aufnahme auch tatsächlich dessen damaliges Aussehen wiedergibt. Er wird hier mit Autorität ausgestattet.

Der Erzähler beschreibt sehr genau und bildhaft die auf der Fotografie abgebildete Straßenansicht. Er definiert zwei verschiedene Wirklichkeitsbereiche, die sie getreu wiedergebe, nämlich das äußerliche Bild der Straße („l'aspetto“) und das im Augenblick der Aufnahme dort stattfindende Leben („la vita“): „Come tale [come fotografia; D.G.] essa dà conto, e non senza efficacia rappresentativa, dell'aspetto della Giovecca intorno alla fine del secolo XIX [...], ma ovviamente non altrettanto della vita che nell'attimo in cui il fotografo fece scattare l'obiettivo la percorreva da cima a fondo [...]“ (PASS, 57f.) Die Erzählung vermittelt eine bildhafte Vorstellung, indem sie attributive Bestimmungen und deiktische Verweise verwendet. Auf der rechten Seite etwa befinde sich das städtische Theater, auf der linken Bildhälfte seien niedrige Häuser abgebildet („A destra [...] si staglia lo sperone del Teatro Comunale [...] sul lato sinistro dell'immagine [...] le case sono basse [...]“ (PASS, 57)). Der Erzähler erklärt zudem die Lichtverhältnisse: Die rechte Seite liege im Schatten, wohingegen die linke Bildhälfte von der Sonne beschienen sei. (PASS, 57) Er untergliedert die Fotografie in eine vordere beziehungsweise zuvorderst liegende Ebene („primo piano“ (PASS, 58) beziehungsweise „primissimo piano“ (PASS, 59)) und in eine weiter vom Fotografen entfernte, sich in der Mitte der Ansichtskarte befindende Ebene („[lo] spazio centrale della cartolina“ (PASS, 58)). Die räumliche Ausdehnung des abgebildeten Ausschnitts des corso Giovecca erläutert der Erzähler ausführlich und verortet im Zuge dessen auch die Position des Fotografen: „[...] dall'angolo del Teatro Comunale e del sottostante Gran Caffè Zampori, sulla destra, a pochi metri di distanza dal luogo dove era piazzato il cavalletto, fino laggiù, alla lontana, rosea fronte soleggiata della Prospettiva terminale.“ (PASS, 58) Ergänzt wird die Rede über den „aspetto“ des corso Giovecca durch die Beschreibung des Lebens, das die Straße im Moment der Aufnahme erfüllt habe. Der Erzähler spricht über die Menschen und Tiere auf der vorderen Bildebene und deren auf der Fotografie erahnbare Bewegungen und Handlungen. Er berichtet beispielsweise von einem Schuljungen, der in einer gefährlichen Aktion gerade die Straße von links nach rechts überquere („[...] uno scolarecchio che attraversa la strada di corsa,

da sinistra a destra, evitando per un pelo di finire sotto le ruote di un calesse [...]“ (PASS, 58)), oder von einem Hund, der gerade vor einer zuvor (PASS, 57) erwähnten Pferdemetzgerei herumschnüffelt („[...] un cane che annusa il marciapiede davanti all’ingresso della macelleria equina“ (PASS, 58)).

Das Aussehen der Straße in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts genau wie das Leben auf dieser Straße im Moment der Aufnahme sind auf der Fotografie getreu wiedergegeben. Die Merkmale der Erzählung machen das sichtbare Straßenbild bildhaft vorstellbar und den Leser zum virtuellen Betrachter der Ansicht. Der Erzähler bezieht ihn durch die Deixis und eine implizite Ansprache („noi riguardanti odierni“ (PASS, 58)) unmerklich in seine in der Gegenwart des Erzählens stattfindende Betrachtung ein. Mit Hilfe dieser Verfahren stiftet der Text an seinem Beginn eine Gemeinschaft zwischen Leser und Erzähler und suggeriert durch die Engführung der Erzählung mit der vermeintlich aktuell vorliegenden historischen Fotografie die Authentizität des Beschriebenen. Gleichzeitig wird hier der Erzähler mit Autorität ausgestattet, weil ihm die Rolle desjenigen zugewiesen ist, der beurteilen kann, dass das abgebildete repräsentativ für eine bestimmte historische Ansicht des corso Giovecca ist: Er weiß um die „efficacia rappresentativa“ der Ansichtskarte.

Der Erzähler beginnt im Zusammenhang mit seiner Bildbetrachtung über eine Frauenfigur zu sprechen, die er später als Gemma Brondi benennt und die als Protagonistin der sich anschließenden Erzählung auftreten wird. Er schildert in diesem Zusammenhang eine Szene, die im Moment der Aufnahme geschehen sei. Hier kommt ein junger Mann ins Spiel, der diese junge Frau angesprochen habe: „‘Buona sera, signorina’, aveva sussurato la voce. ‘Permette che l’accompagni?’“ (PASS, 60) Es handelt sich bei dieser Figur um den Juden Elia Corcos – dies kann der Leser bei der Lektüre der darauf folgenden Geschichte schließen –, der später deportiert werden wird. Der Text erweckt den Eindruck, die folgende Geschichte über diese beiden Figuren entspinne sich anhand dieser auf der Fotografie abgebildeten Straßenszene. Damit wird suggeriert, der Text stifte mit Hilfe des aufgezeigten Verweissungsverhältnisses Erinnerung an den Holocaust: Über die Geschichte der Figuren Gemma und Elia scheinen sich Schicksale des Holocaust zu konkretisieren. Nach dieser Lesart beschreibt der Erzähler die Ansichtskarte deshalb so genau, um die Betrachtung der Fotografie als Authentifizierungsstrategie zu nutzen. Wenn wir gemeinsam mit dem Erzähler die Aufnahme betrachten und seiner Erzählung folgen, scheint es, so können wir das Aussehen und

das Leben auf der Straße im Moment der Aufnahme kennen und uns mit ihm gemeinsam an eine im Holocaust verschwundene Person erinnern.³²⁶

Nicht übersehen werden darf allerdings, dass die beiden Figuren und die Szene explizit nicht abgebildet sind – und dies, obwohl sie laut den Worten des Erzählers im Moment der Aufnahme anwesend waren. Die Unsichtbarkeit der Frauenfigur erwähnt der Erzähler in einem komplex gestaltenden, mit Paraphrasen, Sperrungen und Ellipsen durchsetzten Satz. Er lautet:

Senonché [sic] non appena uno tenta di indagare, socchiudendo magari le palpebre, l'esiguo spazio centrale della cartolina corrispondente al fondo più remoto della Giovecca, siccome tutto in quel punto si fa subito confuso (cose e persone non vi hanno più alcun rilievo, dissolte come risultano dentro una sorta di pulviscolo luminoso), basti questo a spiegare perché mai una ragazza di circa vent'anni, che proprio allora, camminando sveltamente lungo il marciapiede di sinistra, era arrivata a non più di un centinaio di metri dalla Prospettiva, non sia riuscita a tramandare fino a noi riguardanti odierni la benché minima testimonianza visiva della sua presenza, della sua esistenza. (PASS, 58)

In diesem Satz findet sich die erste Erwähnung der Frauenfigur – doch zugleich wird hier über deren Unsichtbarkeit gesprochen. Das etwa zwanzigjährige Mädchen („una ragazza di circa vent'anni“) habe sich also im Augenblick der Aufnahme („proprio allora“) im fotografierten Ausschnitt befunden und sogar in deren Mittelpunkt gestanden („spazio centrale della cartolina“). Dennoch liefere die Fotografie dem heutigen Betrachter („a noi riguardanti odierni“) keinen auch noch so geringen sichtbaren Beweis dafür („non [è] riuscita a tramandare [...] la benché minima testimonianza visiva“), dass die junge Frau im Moment der Aufnahme anwesend gewesen sei („della sua presenza“) – noch darüber, dass sie überhaupt je gelebt habe („della sua esistenza“). In seinen Satz über die Unsichtbarkeit der Figur flicht der Erzähler Beschreibungen von Merkmalen dieser Frau („di circa vent'anni“) genau wie Worte über das im Augenblick der Aufnahme stattfindende Handeln derselben ein („che proprio

³²⁶ Dem Eindruck, mittels der erzählten Fotografie erinnern zu können, hat zum Beispiel Douglas Radcliff-Umstead bei seiner Interpretation nachgegeben. (vgl. Radcliff-Umstead, *The Exile into Eternity*, S. 48ff.) Radcliff-Umstead übersieht entweder das im Folgenden herauszuarbeitende Fehlen der Figuren auf der Fotografie oder misst ihm schlicht keine Bedeutung bei. Er identifiziert die Stimme des Erzählers mit derjenigen Bassanis und interpretiert die *Passeggiata prima di cena* als Bassanis Versuch, mit der Figur Elia Corcos die Erinnerung an einen vermeintlich realen Ferrareser Physiker zu wahren, der im Holocaust ermordet wurde: „As the author's imaginary camera approaches the setting, certain figures emerge from the luminous dust of the street: especially a man in frock coat and bowler hat approaching a young woman dressed as a nurse. [...] Bassani's explicit intention is to achieve a definitive portrait of the enigmatic Elia Corcos. [...] This story [*La Passeggiata prima di cena*; D.G.] becomes the author's attempt to preserve the image and memory of a physician who perished in the Holocaust.“ (S. 49)

Die meisten der zahlreichen Interpretationen der *Passeggiata prima di cena* lassen allerdings die Fotografie am Beginn der Erzählung vollständig außer Acht, vgl. hier zum Beispiel das zweite Kapitel in Pieri, *Memoria e Giustizia*, oder das erste Kapitel in Dell'Aquila, *Le Parole di Cristallo*.

allora, camminando svelatamente lungo il marciapiede di sinistra, era arrivata a non più di un centinaio di metri dalla Prospettiva“). In den darauf folgenden Sätzen liefert er weitere Details zum Aussehen dieser Person. (PASS, 58f.) Damit verschleiert er, dass die Figur eigentlich gar nicht sichtbar ist. Auch von dem eigentlich unsichtbaren jungen Mann Elia Corcos vermittelt der Erzähler kurz darauf einen bildhaften Eindruck: Es handele sich um einen „[...] giovanotto sui trent’anni, vestito di scuro, con le mani strette alle manopole di una pesante bicicletta Triumph: un giovanotto dal volto emaciato su cui spiccavano lenti cerchiato di argento, a stranghetta, e baffi, spioventi attorno alla bocca, non meno neri degli occhi.“ (PASS, 60) Indem er auch die Worte dieses Unsichtbaren und sein Aussehen und Handeln beschreibt, verwischt er genau wie im Falle der Frauenfigur dessen Unsichtbarkeit auf der Fotografie.

Der Erzähler nutzt hier seine gerade aufgebaute Autorität: Auf ihrer Grundlage kann er die Rolle des allwissenden Beurteilers übernehmen und in dieser Funktion dem Leser glaubhaft vermitteln, dass die Fotografie einen Defekt besitzt. Er weiß mehr über die Vergangenheit als die Fotografie. Das erwartete Verhältnis zwischen literarischer Erzählung und Fotografie wird hier umgekehrt: Es leiten sich nicht mehr die Erzählung und ihre Glaubhaftigkeit aus der Fotografie ab, sondern die Fotografie muss sich hinsichtlich ihrer Darstellungs- und Erinnerungsfunktion der Erzählung unterstellen. Die Erzählung besitzt größere Autorität als die Fotografie, sie kann mehr Wirklichkeit darstellen und verfügt zusätzlich über das Vermögen, auf deren Defekt aufmerksam zu machen. Das Verhältnis von Erzählung, Fotografie und Erinnerung ist angesichts dieser Zusammenhänge subvertiert. Entgegen ihrer üblicherweise angenommenen Eigenschaften bildet die Fotografie nicht alle Teile der Wirklichkeit ab, sondern die Erzählung muss hier aushelfen.

Blickt man auf Siegfried Kracauers Überlegungen zum Verhältnis von Fotografie, Erinnerung und Erzählung, so wird dies sehr deutlich. Kracauer stellt in seinem Essay *Die Photographie* heraus, dass die Fotografie als alleiniges Erinnerungsmedium unbrauchbar sei.³²⁷ Dies begründet er mit dem Wesen des Gedächtnisses selbst, denn dieses umfasse stets nur eine „Auslese“ aus der Wirklichkeit.³²⁸ Während die Fotografie „Totalität“³²⁹ hinsichtlich des Darzustellenden anstrebe, sei im Gedächtnis nur dasjenige enthalten, das für das sich erinnernde Subjekt in irgendeiner Weise bedeutend sei: „Die Photographie erfasst das Gegebene als ein räumliches (oder zeitliches) Kontinuum, die Gedächtnisbilder bewahren es, insofern es

³²⁷ Kracauer, Siegfried, „Äußere und innere Gegenstände: Die Photographie“, in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963, S. 21-39.

³²⁸ Kracauer, „Die Photographie“, S. 24.

³²⁹ Kracauer, „Die Photographie“, S. 37.

etwas meint.“³³⁰ Sie bildet nach Kracauer demnach schlicht alles Sichtbare ab. Das Gedächtnis sondere demgegenüber gerade dasjenige aus, was für die erinnernde Person keine Bedeutung habe. Zugleich sei das in das Gedächtnis Aufgenommene den Wertschätzungen des Erinnernden entsprechend strukturiert und im Hinblick auf die für ihn wichtigen Zwecke sinnhaft geordnet. Unter diesen Voraussetzungen ergibt das im Gedächtnisbild Bewahrte dauerhaft Sinn, wohingegen die Fotografie mit der Zeit immer mehr an Sinn verliert und damit als Erinnerungsmedium mit wachsendem Zeitabstand wertlos wird.³³¹ Kracauer spricht in diesem Zusammenhang von der „Zeitgebundenheit der Photographie“.³³² Letztlich hält er sie als Erinnerungsmedium nicht nur für ungeeignet, sondern erklärt, sie wirke sogar der Erinnerung entgegen: „Sie vernichtet ihn [den abgebildeten Menschen; D.G.], indem sie ihn abbildet [...]“.³³³ Einen Ausweg aus dieser Situation erkennt Kracauer in der Intermedialität, genauer in der Erzählung zum Foto. Nur wenn man zu einer Fotografie eine Geschichte erzähle, gewinne diese an Wert für die Erinnerung: „Die Züge der Menschen sind allein in ihrer ‘Geschichte‘ enthalten.“³³⁴

Blickt man zurück auf die *Passeggiata prima di cena*, so zeigt sich, dass es hier nicht um eine Erzählung zum Foto in dem von Kracauer gemeinten Sinne geht. Die Fotografie liefert hier keine vollständige Abbildung der Wirklichkeit und damit ist das alltägliche Verständnis von Fotografie erschüttert. Die Erinnerung erfolgt weder allein über das Erzählen, noch allein über die Fotografie. Beide stehen vielmehr in einem dialogischen Verhältnis, das aber ein gebrochenes ist.

Der Erzähler begründet die Unsichtbarkeit der Figur auf unterschiedliche Weise. Zunächst meint er, die Frau habe sich im Moment der Aufnahme nicht auf der vorderen Bildebene („in primo piano“), sondern in der weiter vom Fotografen entfernten Bildmitte („l’esiguo spazio centrale della cartolina“) befunden – an einem Punkt also, in dem das Bild verschwommen sei: „[...] siccome tutto in quel punto si fa subito confuso (cose e persone non vi hanno più alcun rilievo, dissolte come risultano dentro una sorta di pulviscolo luminoso), basti questo a spiegare perché mai una ragazza di circa vent’anni [...] non sia riuscita a tramandare fino a noi riguardanti odierni la benché minima testimonianza visiva della sua

³³⁰ Kracauer, „Die Photographie“, S. 25.

³³¹ Vgl. Kracauer, „Die Photographie“, S. 25 u. 28ff.

³³² Kracauer, „Die Photographie“, S. 30.

³³³ Kracauer, „Die Photographie“, S. 32. Grund für eine ‚Vernichtung‘ durch die Abbildung sei, dass das Foto dasjenige vom Menschen zeige, „was von ihm abzuziehen ist“ (ibid.), und nicht – wie für das Gedächtnis essentiell – dasjenige, was Sinne ergebe. Zu Beginn seiner Abhandlung erklärt Kracauer diese Gedanken anhand einer bestimmten Fotografie und schreibt: „Aber fehlte die mündliche Tradition, aus dem Bild ließe sich die Großmutter nicht rekonstruieren.“ (S. 22)

³³⁴ Kracauer, „Die Photographie“, S. 32.

presenza, della sua esistenza.“ (PASS, 58) Zusätzlich erklärt er im darauf folgenden Satz die Unsichtbarkeit der jungen Frau damit, dass ihr Aussehen sehr gewöhnlich und unauffällig gewesen sei. Sie sei von einer Durchschnittlichkeit und einer für die bäuerlichen Gesellschaftsschichten typischen einfachen Aufmachung gewesen: „Diciamolo subito, la ragazza non era bella. Il suo viso era anzi come ce n'è tanti, né bello né brutto: reso, se possibile, ancora più comune e insignificante dal fatto che a quei tempi l'uso del rossetto, del belletto, della cipria, alle giovani donne dei ceti popolari non veniva in genere consentito.“ (PASS, 58f.) Deswegen sei sie auf einer so angesehenen und viel besuchten Straße wie dem corso Giovecca dem fotografischen Objektiv schlicht nicht ins Auge gefallen: „[...] in una strada del prestigio di corso Giovecca, e per giunta nell'ora particolarmente animata, eccitata [...] è da supporre che anche a un occhio meno indifferente di un obiettivo fotografico il passaggio di una ragazza come questa sarebbe forse sfuggito.“ (PASS, 59)

Die Fotografie, hier metonymisch mit dem Begriff des „obiettivo fotografico“ umschrieben, selektiert aus der Wirklichkeit. Sie zeigt nur dasjenige, was – entsprechend der Kategorien sozialer Hierarchie im späten 19. Jahrhundert – innerhalb des fotografierten Ausschnitts bedeutend erscheint. Damit erhält sie anthropomorphe Züge. Sie funktioniert gleich menschlicher Wahrnehmung und Bewertungsmuster, wenn sie nur zeigt, was nach bestimmten Kriterien wichtig ist. Hier klingt gar Kracauers Formulierung über das Gedächtnis an: Die Fotografie stellt dar, „insofern es etwas meint.“ Dass sich das Verhältnis von Fotografie und Erzählung vor diesem Hintergrund vollständig ins Gegenteil verkehrt, machen die folgenden Ausführungen des Erzählers deutlich. Als Hinführung zu seiner Geschichte über Gemma Brondi formuliert er, es bleibe herauszufinden, welche Gedanken diese Frau im Moment der Aufnahme gehabt haben könnte: „Rimane adesso da stabilire quali potessero essere in una sera di maggio di una settimana d'anni fa i pensieri di una ragazza appunto come questa [...]“ (PASS, 59) Er beginnt daraufhin, das Innenleben der jungen Frau in die im Moment der Aufnahme sichtbaren Aspekte hineinzuzinterpretieren. Man müsse die Fotografie nur erneut und mit einer Spur wahrer Beteiligung betrachten: „Ebbene, tornando a osservare nella cartolina di cui sopra, però con un briciolo di vera partecipazione, l'aspetto generale di corso Giovecca in quel momento del giorno e della sua storia [...]“ (PASS, 59) Dann zeige sich, dass in einer nicht genau zu definierenden Weise etwas von den unschuldigen Träumen der jungen Frau auf dem Bild geblieben sei: „[...] che qualcosa delle ingenue fantasticherie [di quella ragazza; D.G.] sia rimasto in qualche modo registrato nell'immagine che ci è dinnanzi.“ (PASS, 59f.) Der Erzähler behauptet konkret, dass die Gedanken der jungen Frau in der Wirkung festgehalten worden seien, die der schwarze Sporn des städtischen Theaters

auf der vordersten Bildebene stifte („[...] [l’]effetto complessivo di gioia, di speranza, prodotto in primissimo piano dallo sperone nerastro del Teatro Comunale, così simile a una prora che avanzi ardimentosa verso il futuro e la libertà [...]“ (PASS, 59)). Neben der getreuen Wiedergabe des Aussehens der Straße („aspetto“) und des im Moment der Aufnahme dort stattfindenden Lebens („vita“) führt der Erzähler mit diesen Worten eine weitere, sublime Art von Wirklichkeit ein. Sie ist allerdings nicht ohne weiteres sichtbar, sondern zeigt sich erst in der Erzählung beziehungsweise der erzählerischen Imagination zum Bild.

Theoretische Überlegungen zum Verhältnis von Erinnern, Fotografie und Erzählung, die diejenigen Siegfried Kracauers ergänzen, können diese Zusammenhänge erhellen. Auch wenn Barthes die Fotografie als Beweis dessen ansieht, was war, so beschreibt er die Grenzen dieses Mediums. Er erklärt, dass sie beim Beweis einer Existenz stehen bleibe und keine weiteren Informationen liefere. Er führt aus, dass eine Fotografie nichts mitteile, und spricht in diesem Zusammenhang von einer Interpretationssperre: „C’est précisément dans cet arrêt de l’interprétation qu’est la certitude de la Photo : je m’épuise à constater que *ça a été* [...]“³³⁵ Barthes begründet diese damit, dass die Evidenz der Fotografie so mächtig sei: „Si la Photographie ne peut être approfondie, c’est à cause de sa force d’évidence [...]“³³⁶ Mit Susan Sontag können diese Überlegungen in Hinblick auf den vorliegenden Text zugespitzt werden. Sontag weist darauf hin, dass Fotografien selbst nichts erklären können, und bezeichnet sie aus diesem Grund als unerschöpfliche Einladungen zu Herleitung, Spekulation und Phantasie: „Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy.“³³⁷ In diesem Zusammenhang wertet sie das Erzählen stark auf. Allein aufgrund einer Fotografie, so formuliert sie, verstehe man streng genommen gar nichts: „Strictly speaking, one never understands anything from a photograph.“³³⁸ Ausschließlich das Erzählen könne verstehen lassen: „Only that which narrates can make us understand.“³³⁹

Herleitung, Spekulation und Fantasie sind auch diejenigen Kategorien, die der Erzähler in *La passeggiata prima di cena* heranzieht, um zwischen Vergangenheit und Gegenwart eine Verbindung aufzubauen. Allerdings geht es hier nicht um das, was Sontag im Sinn hat: Es kommt nicht im eigentlichen Sinne zu einer Herleitung aus etwas fotografisch Sicht-

³³⁵ Barthes, *La chambre claire*, S. 165.

³³⁶ Barthes, *La chambre claire*, S. 165.

³³⁷ Sontag, *On Photography*, S. 23.

³³⁸ Sontag, *On Photography*, S. 23. Sontag geht es bei der Diskussion eines möglichen Verständnisses um die Frage, inwieweit die Fotografie ein politisches oder ethisches Wissen („[...] photographic knowledge of the world can [...] never be ethical or political knowledge“ (ibid.)) vermitteln könne, welches über das Wissen einer Anwesenheit hinausgehe; vgl. auch S. 23f.

³³⁹ Sontag, *On Photography*, S. 23.

barem. Dies wäre der Fall, wenn Gemma Brondi abgebildet wäre und der Erzähler sich ihre Gedanken und ihre Geschichte anhand der Abbildung ausdenken würde. Vielmehr zeigt die Aufnahme gar nicht erst, was war. Der Erzähler gibt vor, ein Wissen zu besitzen, das über das Abgebildete hinausgeht, und die fotografische Abbildung der Wirklichkeit mit seiner Erzählung überschreiten zu können. Damit problematisiert der vorliegende Text die Fotografie als Erinnerungsmedium.

Die drei Autoren Barthes, Sontag und Kracauer wurden in der vorliegenden Arbeit angeführt, um auf die Grenzen des Mediums Fotografie im Hinblick auf das Erinnern hinzuweisen: Während Barthes sich vor allem auf den Mangel des Mediums konzentriert, mehr als die reine Existenz und das „*So-ist-es-gewesen*“ eines Gegenstandes zu bezeugen, weisen Sontag und Kracauer darauf hin, dass das Erzählen für das Erinnern konstitutiv ist und angesichts dessen die Fotografie allein keine Erinnerung stiften kann. Geht man nun ausgehend von der obigen Analyse zurück zu diesen Autoren, so fällt auf, dass die *Passeggiata prima di cena* die Problematisierung der Erinnerungsfunktion von Fotografien im Vergleich mit diesen dreien sogar noch radikaler vornimmt: Die Fotografie in der *Passeggiata prima di cena* bildet gar nicht erst ab, was war (Barthes), sie liefert keine Totalität hinsichtlich der Wirklichkeit (Kracauer).

Es lässt sich vor diesem Hintergrund festhalten, dass *La Passeggiata prima di cena* Fotografie und Erzählung hinsichtlich ihrer Erinnerungsfunktion in verschiedener Weise in Beziehung setzt. Sie stehen einerseits in einem Konkurrenzverhältnis und andererseits in einem dialogisch geprägten Ergänzungs- und Verweisungsverhältnis. Die Konkurrenzbeziehung ergibt sich daraus, dass sich die Erzählung explizit auf das bezieht, was auf dem Foto gerade nicht unmittelbar sichtbar ist. In diesem Verhältnis stellt sich die Erzählung hierarchisch über die Fotografie und erhebt in diesem Moment den Anspruch, mehr Wirklichkeit darzustellen und zu belegen als diese es könnte. Der Erzähler besitzt ein Wissen und eine Autorität, die für das Darstellen von Wirklichkeit über deren Möglichkeiten hinausgeht. Auf der anderen Seite stehen Fotografie und Erzählung in der *Passeggiata prima di cena* hinsichtlich ihrer Erinnerungsfunktion in einem Ergänzungsverhältnis und verweisen aufeinander. Gemeinsam, so wird deutlich, wirken die erzählte Fotografie und die sich von ihr letztlich ablösende Erzählung über Gemma Brondi auf eine Erinnerung hin. Die Fotografie bietet Ausgangspunkt und Anlass für das Erzählen. Die Erzählung macht sich von ihr abhängig und leitet damit implizit ihre potentielle Erinnerungsfunktion aus ihr ab. Dahinter steht die erzählerische Strategie, das Erzählte zu authentifizieren, indem auf die Vorstellung vom Foto als Beweismittel zurückgegriffen wird. Zugleich aber ist die Fotografie in ihrer Funktion

als Darstellungs- und Erinnerungsmedium defekt und zeigt das Erzählenswerte nicht. Beide – Fotografie und Erzählung – sind in dieser Weise als defizitär gekennzeichnet. Sie verweisen aufeinander und sind in ihrer Funktion als Erinnerungsträger voneinander abhängig. Dabei stehen sie in einer Beziehung der Inkongruenz und der Negativität.

Die Erzählung aber steht insofern hierarchisch über der Fotografie, als sie deren Defizite zeigen kann. Sie besitzt das Vermögen, das Fehlen der Figur auf der Aufnahme sichtbar zu machen und erst in die Präsenz zu rücken. Die erzählerische Darstellung der Fotografie am Beginn der *Passeggiata prima di cena* fokussiert eine Abwesenheit beziehungsweise die Unsichtbarkeit eines potentiellen Objektes der Erinnerung. Sie kann zeigen, dass es Objekte der Erinnerung gibt, die in einer Fotografie nicht ohne weiteres aufgehoben sind. Die Herleitung der Gedanken der jungen Frau und der Geschichte aus einer Aufnahme, auf der die Personen selbst unsichtbar sind, wird in diesem Zusammenhang zum Spiegel der literarischen Produktion selbst. Damit ist das fiktionale Erzählen mit in die Reflexion des Textes über die Erinnerungsmöglichkeiten einbezogen. Dem Erzählen und genauer: dem literarischen Erzählen schreibt der Text hier das Potenzial zu, eine Erinnerung zu stiften, die über eine durch die Fotografie gestiftete Erinnerung hinausgeht. Dem literarischen Erzählen ist die Möglichkeit zugewiesen, an etwas zu erinnern, das unsichtbar ist, denn es kann diese Unsichtbarkeit zeigen, indem es subversive Verfahren anwendet. Es wird aber gleichzeitig deutlich, dass das Erzählen nicht mit derselben Evidenzfunktion ausgestattet ist wie eine Fotografie und insofern ebenfalls defizitär ist: Die literarische Erzählung erinnert in anderer Weise als jene, denn sie besitzt keine vergleichbare Beweisfunktion.

3. Die Lektüre alter Zeitungsartikel: *L'Airone*

L'Airone ist der chronologisch letzte Roman des *Romanzo di Ferrara*.³⁴⁰ Die vorliegende Interpretation zeigt, dass eine Zeitungslektüre durch den Protagonisten ein paradigmatisches Moment des Textes darstellt und dabei in der im Eingang zu diesem Kapitel beschriebenen Weise im Zusammenhang mit einer Erinnerung an den Holocaust steht. Ausschnitte einer nicht mehr aktuellen Tageszeitung werden im Text als Anlass und Möglichkeit zur Erinnerung an Zeitgeschichte eingeführt. In dem Moment, in dem es durch die Lektüre derselben zu einer Erinnerung an den Holocaust kommen könnte, wird die erwartete Erinnerungshandlung durch ein absurd erscheinendes Verhalten des Protagonisten abgebrochen. Die Darstellung subvertiert auf diese Weise die Vorstellung, man könne sich mit Hilfe von

³⁴⁰ Nach dem *Airone* folgt die in der Chronologie des *Romanzo* aus sieben kurzen Texten bestehende Sammlung *L'odore del fieno*.

Zeitungen gleich wie an andere historische Ereignisse an den Holocaust erinnern. *L’Airone* zeigt hier, dass er als literarischer Text die Schwierigkeit, an den Holocaust mit Hilfe von Zeitdokumenten zu erinnern, sichtbar werden lassen kann. Damit wird ein selbstreflexives Moment des Textes eingeführt.

L’Airone ist eine Inszenierung von Sinnlosigkeit. Der Text erzählt in der dritten Person die Geschichte des letzten Tages des Edgardo Limentani und endet mit der offenen Andeutung des Selbstmordes dieses Protagonisten (AI, 900). Von Beginn an steht die Todesbestimmtheit des Helden über dem Erzählten, die Situation erscheint sinnlos und ausweglos. *L’Airone* ist von einer großen Schwerfälligkeit und einem gleichgültigen Blick geprägt, die sich vor allem in der beständig wiedergegebenen Gedankenwelt seines Protagonisten manifestieren.³⁴¹ Auffällig ist in diesem Zusammenhang das Spiel des Textes mit der Darstellung von Zeiterfahrung. Die aus der Perspektive des Protagonisten erlebte, langsam oder scheinbar gar nicht voranschreitende Zeit und dessen Lethargie geben dem Text seine große Schwerfälligkeit. Beispielhaft wirkt hier der folgende Abschnitt:

Guardò [Limentani; D.G.] l’ora: le cinque e trentacinque [...] Le cinque e trentacinque. Per le sei e un quarto, lui all’appuntamento con questo Gavino era da escludere che potesse arrivarci. Ci sarebbe arrivato alle sei e mezzo, sei e tre quarti almeno [...] Guardava l’orologio, cercando di farsi fretta, di trovare la forza necessaria per alzarsi. Inutile. Una pigrizia immensa, più forte di ogni ricorso alla volontà, lo tratteneva [...] (AI, 763f.)

Der Leser hat darüber hinaus Schwierigkeiten, die Identität des Protagonisten zu erfassen. Erst nach und nach gibt der Erzähler Merkmale des Helden preis.³⁴² Sie laufen darauf hinaus, dass es sich um einen zum Zeitpunkt des Erzählens, dem Jahr 1947, etwa 45 Jahre alten Mann handelt (AI, 743 u. 747), der für eineinhalb Jahre in Basel im Exil gelebt hat (AI 743f.). Er ist nach Kriegsende zurück in die Nähe Ferraras gekommen, wo er ein Haus und Ländereien besitzt, die er nur aufgrund einer Vernunfttheirat mit einer Katholikin im Familienbesitz halten konnte. Eine jüdische Herkunft des Protagonisten wird sowohl durch einen Verweis auf die Rassengesetze als auch durch seine Reflexionen über den ebenfalls jüdischen Cousin Ulderico

³⁴¹ Bassani selbst macht in einem Interview darauf aufmerksam, dass die Darstellungsverfahren im *Airone* denjenigen der *école du regard*, namentlich derjenigen Michel Butors und Alain Robbe-Grilletts, ähneln. (vgl. Bassani/Cancogni, „Perché ho scritto ‚L’Airone‘“, S. 10-12) Er stellt aber klar, dass er sich von solchen Autoren insofern abgrenzen will, als es bei ihm nur der Protagonist ist, der einen neutralen oder objektiven Blick an den Tag legt. Bassani formuliert: „Di ciò che per loro [per Butor e Robbe-Grillet; D.G.] è una poetica ho fatto un personaggio [...]“ (S. 10)

³⁴² Die Schwierigkeiten des Lesers, den Protagonisten des *Airone* auf eine Identität festzulegen, spiegeln sich darin, dass der Protagonist selbst erhebliche Probleme mit seiner Identität hat und sich selbst fremd ist. (vgl. z.B.: „[...] si osservava nello specchio. Quel viso era il suo; e tuttavia lui stava lì, a fissarlo, come se fosse di un altro, come se neanche il proprio viso gli appartenesse [...] Come era meschino e antipatico anche il suo viso, come era assurdo!“ (AI, 746))

angedeutet (AI, 747) und am Ende des ersten Teils des Romans³⁴³ in einem Nebensatz ausgesprochen (AI, 769). Vor diesem Hintergrund kann der Leser schließen, dass das Exil aufgrund der drohenden Deportation gewählt wurde. Die Geschichte des Protagonisten steht somit im Horizont des Holocaust. Der Text enthält das Ereignis als seine Leerstelle, es ist der erzählten Geschichte vorgelagert. (vgl. hier Abschnitt A II.1.)

Die Zeitungslektüre des Protagonisten findet im fünften Kapitel des ersten Teils des Romans statt. Edgar Limentani macht auf seinem Weg in die *Valli*, wo er zur Jagd gehen wird, in einem Hotel des kleinen Ortes Codigoro Halt. Der Hotelbesitzer Bellagamba ist ein ehemals überzeugter Faschist, der Limentani einst „come ‘giudeo’, come ‘apolitico’“ (AI, 769) bedrohte, und der ihn jetzt aus Angst vor Konsequenzen hofiert. (AI, 769) In der Hoteltoilette findet Limentani zu Vierecken zurechtgeschnittene Papierfetzen, die aus unterschiedlichen Zeitungen stammen und unterschiedlichen Datums sind: „[...] c’era della carta di giornale: un piccolo cumulo di foglietti quadrati, uguali l’uno all’altro [...]“ (AI, 777) Er beginnt, mehrere dieser Zeitungsausschnitte und deren Schlagzeilen näher zu betrachten. Zuerst fällt sein Blick auf ein Stück, auf dem zu lesen steht: „SPERI A NEW YORK“ (AI, 778)³⁴⁴ Das fragmentarische Textstück weckt in ihm ein gewisses Interesse: „[...] cercava di ricordare [...]“ (AI, 778) Es lässt ihn für kurze Zeit aus seiner Lethargie heraustreten und animiert ihn zu einem historisch interessierten Blick auf die Welt. Auf Grundlage der Papierbeschaffenheit und seines Wissens über das politische Zeitgeschehen versucht er, das Gefundene zu entziffern und historisch einzuordnen. Er vermutet aufgrund des vergilbten Papiers, dass die Zeitung einige Monate alt ist, und denkt an eine Ausgabe des *Giornale dell’Emilia*: „Doveva essere appartenuto a un giornale di qualche mese avanti – rifletté, considerando il colore giallino della carta –, forse a un vecchio numero del *Giornale dell’Emilia*.“ (AI, 777f.) In einem längeren Stück erlebter Rede werden sodann Limentanis durch die gelesenen Buchstaben ausgelöste Erinnerungsprozesse zugänglich. Er schließt aus der bruchstückhaften Überschrift, dass es in der Schlagzeile um einen Besuch De Gasperis bei Truman und Marshall geht, und versucht sich zu erinnern, wann genau dieser Besuch stattgefunden hat: „[...] quand’è che c’era andato De Gasperi in America a parlare con Truman e con Marshall? In aprile? In maggio? Oppure prima? Prima, doveva esserci andato!“ (AI, 778) Er ruft sich verschiedene Ereignisse der Tagespolitik der zurückliegenden Monate ins Gedächtnis und kommt vor diesem Hintergrund zu dem Ergebnis, dass der Besuch wahrscheinlich Anfang des Jahres stattgefunden habe. Erneut werden hier Limentanis Gedanken-

³⁴³ Der Text des *Airone* ist in vier Teile mit je sechs kurzen Kapiteln unterteilt.

³⁴⁴ Die vorliegende Darstellung vollzieht die graphische Ausgestaltung im *Airone* so gut als möglich nach.

gänge, sein Rekonstruktionsprozess unmittelbar wiedergegeben: „I comunisti erano stati messi al bando dal governo soltanto *dopo* la crisi del maggio scorso. E la crisi, l'ultima della serie, era scoppiata – questo lo ricordava con precisione – quando De Gasperi era già rientrato in Italia da un bel po'. In gennaio, allora? In febbraio?“ (AI, 778 [Kursiv i.O.]

Die Zeitung ist hier als Dokument gekennzeichnet, das historische Wahrheit glaubhaft wiedergibt: Limentani zweifelt nicht daran, dass De Gasperis Besuch stattgefunden hat, sondern er weiß bereits um dieses politische Geschehen. Die Lektüre lässt ihm das rezente politisch-historisch Ereignis wieder im Bewusstsein präsent werden. Die Fragmenthaftigkeit des Betrachteten wird ihm dabei zum Ansporn für seinen Erinnerungsprozess.

Nach dieser ersten Szene betrachtet Limentani weitere, in ihrer Herkunft für ihn nicht zuzuordnende Zeitungsfetzen: „Prese vari altri foglietti, a caso, di nessuno dei quali gli sarebbe stato possibile stabilire la provenienza [...]“ (AI, 778) Es handelt sich seiner Meinung nach um Ausschnitte, die nicht aus derselben Zeitung und nicht vom gleichen Tag stammen: „[...] ma non tutti ritagliati dalle pagine dello stesso giornale, e non tutti della stessa data.“ (AI, 778) Den ersten und zweiten legt er sofort beiseite und interessiert sich nicht für deren Inhalt. Der dritte aber zieht mit seiner Schlagzeile erneut seine Aufmerksamkeit auf sich: „ RRE SANGUE EBRAICO – A POLONIA D'OGGI“ (AI, 778) Das im Fragment Angedeutete ist dem Protagonisten unbekannt, weshalb er jetzt – statt wie zuvor einen Erinnerungsprozess in Gang zu bringen – versucht, den unter dieser Schlagzeile stehenden Text zu entziffern: „Provava a leggere il pezzo d'articolo che seguiva su due colonne sotto quest'ultimo titolo.“ (AI, 778) Dies gelingt ihm und der Leser erfährt so aus seinen in erlebter Rede wiedergegebenen Gedanken, dass es sich um einen journalistischen Bericht aus Krakau handelt („Si trattava di una corrispondenza da Cracovia.“ (AI, 778)), in dem davon berichtet wird, dass im kommunistischen Polen des Jahres 1947 die Judenverfolgung in vergleichbar grausamer und gewalttätiger Weise weitergeführt werde wie unter dem einstigen Gauleiter Frank: „A dar retta all'autore dell'articolo c'era da credere che nella Polonia rossa del 1947 le persecuzioni contro gli ebrei continuassero non meno crudeli e sanguinose che in quella del *Gauleiter* Frank, il fiduciario di Hitler per gli affari polacchi.“ (AI, 778 [Kursiv i.O.]) Die Formulierungen, die die gedankliche Zusammenfassung des Artikels durch den Protagonisten nachvollziehen, machen deutlich, dass dieser dem Gelesenen nicht ohne weiteres Glauben schenkt. Das „A dar retta all'autore dell'articolo c'era da credere che“ zeigt, dass er den Artikel im Gegensatz zur zuvor betrachteten Schlagzeile über Truman und De Gasperi nicht als historische Wahrheit wahrnimmt, sondern ihn eher als eine Meinungsäußerung oder das zumindest zu hinterfragende Rechercheergebnis eines Journalisten empfindet. Er fragt sich

daher, ob das Berichtete überhaupt möglich sei, und urteilt daraufhin, dass der Autor mit seiner Darstellung wohl etwas übertrieben habe: „Possibile? Il tono dell’articolo gli sembrava eccessivamente enfatico. Chi l’aveva scritto certo esagerava.“ (AI, 778)

Die zuerst mit der Schlagzeile über De Gasperi aufgerufene Bedeutung eines Zeitungsartikels als Zeitdokument wird mit dieser Szene mit einem Blick auf den Holocaust unterlaufen. Dass De Gasperi New York besucht hat, weiß der Protagonist nicht aus eigener Anschauung, sondern er erinnert sich mit Hilfe der Schlagzeile an etwas, das er bereits zuvor – wahrscheinlich durch ein Informationsmedium – erfahren hat. Er hat der damaligen Information ohne weiteres Glauben geschenkt. Das weist das Lesen einer aktuellen Zeitung als eine Übermittlung von ‚Wahrheit‘ aus. Die Lektüre einer nicht aktuellen Zeitung wird unter diesen Umständen zum Auslöser eines Erinnerungsprozesses an historische Wahrheit. Im zweiten Fall ist die Zeitung kein unhinterfragt geltendes Informationsmedium. Limentani glaubt das Gelesene nicht ohne weiteres und zweifelt an der Glaubwürdigkeit des Journalisten. Seine Zweifel beziehen sich auf die Verfolgung und Ermordung der Juden unter den Kommunisten. Sie eröffnen in grundsätzlicher Weise den Blick auf das Problem, die Ermordung der Juden als wahr und tatsächlich geschehen wahrzunehmen. Dass der Protagonist selbst nur durch das Exil dem Holocaust entkommen ist und nicht glaubt, was er nun über die Ermordung durch die Kommunisten liest, treibt diese Zusammenhänge auf die Spitze. Diese Absurdität steigert sich zusätzlich, indem die Szene auf der Toilette im Hotel eines Mannes stattfindet, der für den Protagonisten die ehemals für ihn bestehende historische Bedrohung personifiziert.

Die auf die Lektüre der Schlagzeile folgende Reaktion Limentanis verstört dann endgültig. In jedem Gerücht stecke ein wahrer Kern, so meint er hier („Alla base, però, qualcosa di vero doveva pur esserci.“ (AI, 778)). Allerdings scheint er diese Erkenntnis auch angesichts des gelesenen Inhalts nicht weiter bemerkenswert zu finden. Sein Grinsen und seine in Anbetracht der Thematik unangemessen scheinende Wortwahl stellen seinen Sarkasmus heraus: „Diamine – sogghignò –, non potevano mica essere tutte balle!“ (AI, 778) Er bringt zusätzlich seine Unbeteiligtheit gegenüber dem Gelesenen zum Ausdruck, indem er anschließend aus dem Fenster schaut: „Alzò il capo, e si distrasse a guardare fuori dalla finestra.“ (AI, 778) Seine Reflexion ist damit abgebrochen und die mit dem Zeitungsartikel eingespielte Thematik des Holocaust wieder in den Hintergrund gedrängt. Die Formulierungen durchbrechen die durch die vorherige Lektüreszene (De Gasperi) geschürte Erwartung, dass mit dem Zeitungsfetzen eine Erinnerung an den Holocaust angeregt werden könnte. Sie könnte dann hervorgerufen werden, wenn entweder dem Protagonisten das Ge-

lesene parallel zu den Ereignissen um De Gasperi bereits bekannt gewesen wäre und er in einem Erinnerungsprozess gleich der vorherigen Szene die Ereignisse rekonstruiert hätte; oder wenn Limentani den Zeitungstext erschreckt zur Kenntnis genommen hätte und das Gelesene nicht nach seinem Wahrheitsgehalt hinterfragt hätte. Seine Reaktion aber spiegelt die Problematik wider, dass der Holocaust für den „gesunden Menschenverstand“ (Arendt) unglaublich erscheint und in der Gefahr steht, als Mythos aus dem Alltag ausgelagert zu werden; sie steht darüber hinaus für die fehlende Aussicht auf eine Heilung des Geschehenen, die durch Betroffenheit und Erinnerung ausgelöst werden könnte. Die Unmöglichkeit der Einbindung des Geschehenen in Sinnstrukturen bringt der Text auch dadurch zum Ausdruck, dass der Holocaust oder das Gelesene, von dem der Protagonist selbst betroffen ist, nicht zur Ursache für dessen Freitod gemacht werden. Es ergibt sich nicht einmal in dieser makabren Weise eine Sinnhaftigkeit. Scheinbar völlig unberührt von allen historischen Umständen und von der eigenen Identität als dem Mord Entronnener tötet sich der Protagonist am Ende des Romans. (AI, 882–900; vgl. auch Abschnitt A II.1.) Nicht, weil er über die eigene Situation verzweifelt und einen untragbaren Schmerz empfindet, wird er sterben: Limentani geht ohne Empfindung in den Tod, weil er keinen Sinn im Alltag seines Lebens entdecken kann.

Es ergibt sich vor diesem Hintergrund, dass der *Airone* zunächst eine allgemeine Vorstellung aufruft, nach der man sich mit Hilfe der Lektüre alter Zeitungen an historisch-politische Zusammenhänge erinnern kann, um sie danach im Hinblick auf eine Erinnerung an ein Geschehen, das auf den Holocaust verweist, zu erschüttern. Dies geschieht in dem Moment, in dem die Lektüre zur Erinnerungshandlung mit Blick auf den Holocaust werden könnte. Es wird hier nicht die Erinnerungsfunktion von Zeitungen im Hinblick auf den Holocaust negiert, sondern sie verläuft ins Leere. Die Reaktion des Protagonisten entscheidet sich nicht für oder gegen die Beweisfunktion der Zeitung, sondern stellt sie in Frage und nimmt ihr ihre Bedeutung als Erinnerungsmedium. Auf diese Weise ist die Darstellung der Zeitungslektüre im *Airone* geeignet, die Erinnerungs- und Beweisfunktion des Zeitdokumentes Tageszeitung mit Blick auf eine Erinnerung an den Holocaust zu problematisieren. In ähnlicher Weise wie im gerade betrachteten Text *La passeggiata prima di cena* wird zusätzlich die Erinnerungsmöglichkeiten literarischer Texte reflektiert, denn es zeigt sich hier letztlich deren Vermögen, eine Erinnerung zu stiften, die zwar im Gegensatz zu Zeitdokumenten mit keiner Beweis- oder Evidenzfunktion ausgestattet ist, die aber im Unterschied zu diesen geeignet ist, das Erinnerungsproblem sichtbar werden zu lassen, das sich bezüglich des Holocaust stellt.

III. Das Lesen von Literatur

1. Lektüre, Intertextualität, Dialogizität. Die Problematisierung der literarischen Erinnerungsfunktion im *Romanzo di Ferrara*

Viele Figuren des *Romanzo di Ferrara* sind Leser. Sie sprechen miteinander über ihre Lektüren, zitieren im Zuge dessen aus literarischen Texten und nennen deren Titel und Autoren. Zusätzlich greifen die Erzähler des Werkes beim rückschauenden Erzählen auf literarische Texte zurück und identifizieren sich dadurch ebenfalls als Leser. Vor diesem Hintergrund ist der *Romanzo di Ferrara* von einer Dichte an intertextuellen Verweisen geprägt, die kaum zu überschauen ist. Die Intertextualität³⁴⁵ wird dabei durch die Bekanntheit der eingeführten Texte und durch ihre deutliche Markierung beherrschend.³⁴⁶ Es handelt sich um eher

³⁴⁵ Eine kurze Betrachtung verschiedener Intertextualitätskonzepte geben die vorliegende und die folgenden Fußnoten. Vor allem in den 1980er Jahren entstanden zahlreiche literaturwissenschaftliche Arbeiten, die sich mit dem Begriff und dem Konzept Intertextualität in grundsätzlicher Weise beschäftigten. Zu nennen sind hier die theoretischen Arbeiten und Sammelbände von Renate Lachmann (Lachmann, Renate (Hg.), *Dialogizität*, München: Fink, 1982; dies., „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, in: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.), *Das Gespräch*, München: Fink, 1984, S. 133-138), von Gérard Genette (Genette, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982), von Wolf Schmid und Wolf Dieter Stempel (Schmid, Wolf/Stempel, Wolf Dieter (Hg.), *Dialog der Texte*. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität (3. - 5. Juni 1982), Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien, 1983) sowie von Ulrich Broich und Manfred Pfister (Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Mitarb. Bernd Schulte-Middelich, Tübingen: Niemeyer, 1985). Die Abgrenzung von Julia Kristevas kultursemiotisch geprägtem, auf außertextuelle Systeme ausgeweitetem Textbegriff und dem daraus resultierenden weiten Intertextualitätskonzept ist in der Forschung seit den 1980er Jahren allgemeiner Konsens. (vgl. zur Theorie Kristevas: Kristeva, Julia, *Sēmetiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969 sowie dies., *Le texte du roman*, Paris: Seuil, 1970) Vgl. in dieser Hinsicht und sich gegen Kristevas „total entgrenzte[n] Textbegriff“ wendend z.B. Pfister (Pfister, Manfred, „Konzepte der Intertextualität“, in: ders./Broich (Hg.), *Intertextualität*, S. 7) sowie im Anschluss daran Klaus W. Hempfer, der von einer aus der „Metaphorisierung des Textbegriffs“ resultierenden „Entgrenzung des Intertextualitätsbegriffs“ bei Kristeva spricht. (Hempfer, Klaus W., „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)“ [1991], in: ders., *Grundlagen der Textinterpretation*, hgg. Stefan Hartung, Stuttgart: Steiner, 2002, S. 41-75, hier: S. 43)

Seit seiner Einführung durch Julia Kristeva in den 1960er Jahren werden literaturwissenschaftliche Autoren nicht müde zu betonen, dass der Begriff Intertextualität nicht einheitlich verwendet wird. Heinrich F. Plett weist darauf hin, dass es sehr bzw. zu viele, zum Teil sich widersprechende Bedeutungen des Begriffes gebe. (vgl. Plett, Heinrich F., „Intertextualities“, in: ders. (Hg.), *Intertextuality*, Berlin u.a.: De Gruyter, 1991, S. 3-29) Hempfer schreibt darüber, dass der Begriff Intertextualität bereits bei Kristeva ungeklärt gewesen sei. (vgl. Hempfer, „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel“, S. 43) Hans-Peter Mai weist auf die Ausuferung der Terminologie hin. (vgl. Mai, Hans-Peter, „Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext“, in: Plett (Hg.), *Intertextuality*, S. 30-59, hier: S. 30f.) Lachmann spricht davon, dass der „Begriff der ‚Intertextualität‘ [...] in den letzten Jahren irritierende Dimensionen an sich genommen“ habe und „konzeptuell sich verzweigend, terminologisch ausufernd“ sei. (Lachmann, „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, S. 133, vgl. auch S. 133ff.) Angesichts der mannigfaltigen Auseinandersetzungen über den Begriff in den 1980er Jahren stellt Lachmann treffend fest, dass die „[...] Intertextualitätstheoretiker selbst [...] ein Modell der Intertextualität [repräsentieren; D.G.], insofern die zitierende, alludierende, replizierende Verflechtung ihrer Theorieprodukte nachgerade einen neuen Typ literaturwissenschaftlichen Diskurses zu entwerfen scheint.“ (ibid.)

³⁴⁶ Die Markierung wird zum Teil als fakultatives Merkmal (vgl. Broich, Ulrich, „Formen der Markierung von Intertextualität“, in: ders./Pfister (Hg.), *Intertextualität*, S. 31-47), teilweise als konstitutives Merkmal für Intertextualität begriffen (vgl. Hempfer, „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel“, S. 49).

bekannte oder sogar kanonische Texte der italienischen, europäischen und US-amerikanischen Literatur.³⁴⁷ Die Markierung – zum Beispiel durch Kursivdruck, durch Absätze und Anführungszeichen – macht die Intertextualität des *Romanzo di Ferrara* zur „privilegierte[n], in den Blick genomme[n]“. ³⁴⁸ Sie stellt in ihrem Zusammenwirken mit der Bekanntheit der Texte und der Dichte an Verweisen sicher, dass der Leser die Intertextualität und ihre Relevanz für die Sinnbildung erkennt. Mit Ulrich Broich lässt sich davon sprechen, dass im *Romanzo di Ferrara* durch die große Zahl markierter Bezüge ein „Kontext permanenter Intertextualität“ entsteht, so dass sich der Leser gar veranlasst sieht, „auch nach weniger offen oder gar nicht gekennzeichneten Zitaten und Anspielungen zu suchen.“³⁴⁹

Das vorliegende Kapitel zeigt, dass die auffällige und über Leserfiguren eingeführte Intertextualität im *Romanzo di Ferrara* ihre Bedeutung und Funktion im Hinblick auf die Erinnerung an den Holocaust erhält. Es entwickelt die These, dass auf der Ebene intertextueller Verweise eine Reflexion über die Gedächtnisfunktion der Literatur im Horizont des Holocaust stattfindet und dass im Zuge dessen der *Romanzo di Ferrara* den eigenen Status als Erinnerungstext hinterfragt. Es wird darüber hinaus gezeigt, dass die sich so formierende Ebene der Selbstreflexivität als Ausdruck eines Konzeptes literarischen Erinnerens lesbar wird, das sich angesichts seines Objektes – des Holocaust und seiner Opfer – selbst problematisiert und genau in diesem kritischen Moment wirksam wird. Erinnerung, so scheint hier als Erinnerungspoetik des *Romanzo di Ferrara* auf, bedeutet in diesem Text das Problematisieren der (eigenen) literarischen Erinnerungsfunktion.

Der *Romanzo di Ferrara* eröffnet vornehmlich intertextuelle Bezüge zu solchen literarischen Texten, die für die Idee einer literarisch-textuell verbürgten abendländischen Tradition stehen. Sie sind zentrale Bezugspunkte der westlichen Literatur und Kultur³⁵⁰ und

³⁴⁷ Neben den zahlreichen und in den folgenden Interpretationen im Mittelpunkt stehenden italienischen Autoren finden vor allem französischsprachige Autoren ihren Platz im *Romanzo di Ferrara*, so z.B. Baudelaire (FC, 543) und Stendhal (FC, 549). Beispiele für amerikanische Autoren sind Emily Dickinson (FC, 478ff.) und Herman Melville (FC, 534).

³⁴⁸ Stierle, Karlheinz, „Werk und Intertextualität“, in: ders./Warning (Hg.), *Das Gespräch*, S. 139-150, hier: S. 145. Stierle begründet die ‚Privilegierung‘ markierter Intertextualität vor dem Hintergrund seiner Unterscheidung einer rezeptionsästhetischen und einer produktionsästhetischen Seite der Intertextualität, welche sich ebenfalls bei Lachmann findet. (vgl. Lachmann, „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, S. 134) Dieser Unterscheidung zufolge können die vom Leser erkannten intertextuellen Bezüge ganz unabhängig vom Wissen oder der Intention des Autors bestehen, während umgekehrt auch der Autor Intertextualität setzen kann, die vom Leser unerkant bleiben. Die Markierung einer Intertextualität erlaube es, dass beide Instanzen – Autor und Leser – über dasselbe Wissen hinsichtlich der Intertextualität eines Textes verfügen: Damit ist die markierte Intertextualität ‚privilegiert‘.

³⁴⁹ Broich, „Formen der Markierung“, S. 42.

³⁵⁰ Eine Ausnahme von dieser Regel bilden diejenigen Texte, die der negativ besetzten Figur Pulga in *Dietro la Porta* zugeordnet werden. Besonders ist hier der Verweis auf Otto Weininger hervorzuheben. (DP, 667) Weininger wird trotz seiner jüdischen Abstammung mit dem Nationalsozialismus in Verbindung gebracht, weil er selbst starke antisemitische Tendenzen zeigte.

damit traditionsbildend: Sie sind intertextuell wirksam geworden. Es geht gleichermaßen um Texte, die sich bewusst als Fortsetzung und Aktualisierung (im Sinne der *imitatio*) oder als bezugnehmende Überbietung (nach der Idee der *aemulatio*) der literarischen Tradition präsentieren.³⁵¹ Im *Romanzo di Ferrara* werden solche Texte als Ausdruck eines Konzeptes eingeführt, nach dem die Kultur ihr Gedächtnis über die Literatur tradiert: Die aufgerufene Literatur erhält die Bedeutung eines Speicherungssystems, in dem kulturell bedeutsames Wissen, zu dem auch historisches gehört, aufgehoben und über ein intertextuelles System und eine literarische Linie der Kontinuität weitergegeben, aber auch generiert wird. Vor dem Hintergrund dieses durch die Intertextualität eingeführten Gedankens einer seit der Antike ununterbrochenen literarischen Tradition, die kulturelle beziehungsweise historische Erinnerung stiftet, eröffnet der *Romanzo di Ferrara* seine Problematisierung der literarischen Erinnerungsfunktion. Der Text diskutiert und subvertiert dialogisch das umrissene Konzept und formiert dabei die eigene Erinnerungspoetik. Den Horizont dieser Auseinandersetzung bildet die Überlegung, ob die Literatur an den Holocaust erinnern kann und wenn ja: wie. Das subversive Verfahren ist in der Lage, das traditionelle literarische Erinnerungskonzept mit Blick auf dieses Ereignis als problematisch zu zeigen. Die intertextuell eingeführten Texte, die für die Kontinuität von Literatur und Kultur und für eine Bewahrung der Geschichte in dieser Kontinuität stehen, erreichen im *Romanzo di Ferrara* den Status einer Folie, die die Brüchigkeit einer solchen Traditionslinie angesichts des Holocaust zur Anzeige bringen kann. Das Einschreiben des Ereignisses in die bestehende Tradition – so macht der Text hier deutlich – könnte einen Versuch darstellen, zu heilen, zu depotenzieren und den Holocaust mit anderen geschichtlichen Ereignissen zu analogisieren.

Die Intertextualität mit dem Werk Giosuè Carduccis führt die beschriebenen Zusammenhänge sehr gut vor Augen. Der *Romanzo di Ferrara* verweist auffällig häufig auf

³⁵¹ Beispielhaft wirkt hier die vielfach markierte, durch die Figurenrede oder durch das erlebende Ich des Erzählers eingeführte Intertextualität mit Dante als unbestrittenem Bezugspunkt der (nicht nur italienischen) Literatur in *Dietro la porta* (DP, 621) oder im *Giardino dei Finzi-Contini* (FC, 426 und FC, 441). Auf die Bedeutung Dantes als besonders wichtige Referenz des italienischen Schreibens im Kontext des Holocaust verweist Gordon, Robert S. C., „Holocaust Writing in Context: Italy 1945-47“, in: Leak/Paizis (Hg.), *The Holocaust and the Text*, S. 32-50, hier: S. 38. Gordon beschäftigt sich vor allem mit Bezügen italienischer Autoren zum *Inferno* der *Divina Commedia* und unterscheidet diese vom ‚nicht-italienischen‘ Rekurs auf die Hölle als Topos der Lagerliteratur. Vgl. zum Bild der Hölle und der Intertextualität mit dem *Inferno* in der Lagerliteratur auch Taterka, *Dante Deutsch*.

Ein Beispiel für die markierte und durch Figurenrede eingeführte Intertextualität des *Romanzo di Ferrara* mit antiken Texten, die zu den Referenzpunkten der abendländischen Kultur gehören, ist diejenige mit Homers *Ilias* in den *Occhiali d'oro* (OdO, 291). Diejenigen Texte, die wie *Dietro la Porta* oder der *Giardino* zur Schulzeit der Protagonisten spielen, enthalten zahlreiche kurze Verweise auf Schullektüren, bei denen es sich typischerweise um kanonische Autoren handelt. (z.B. DP, 637)

diesen Autor³⁵² und zeigt auf diese Weise an, dass er für die Bedeutungskonstitution eine besondere Relevanz besitzt.³⁵³ Angesichts der Dichte an Verweisen auf Carducci kann am Beispiel dieses Autors die Bedeutung von Intertextualität unter verschiedenen, thematisch aufeinander aufbauenden Gesichtspunkten gezeigt werden. Der *Romanzo di Ferrara* stellt die humanistische Prägung Carduccis und seine Funktion als Prototyp des gebildeten und traditionsbewussten Bürgertums³⁵⁴ in den Vordergrund.³⁵⁵ Dies erklärt sich vor dem Hintergrund, dass sein Werk unter dem Einfluss humanistischer Tradition in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand.³⁵⁶ Wichtig für die folgenden Interpretationen ist der für den

³⁵² Allein der *Giardino dei Finzi Contini* stellt intertextuelle Beziehungen zu insgesamt vier Texten Carduccis her. (Diese intertextuellen Beziehungen werden im vorliegenden Kapitel interpretiert.) Zusätzlich erwähnt der Erzähler des *Giardino* Carducci, um ein Gedicht Emily Dickinsons zu charakterisieren. (FC, 479) Ein Verweis auf Carducci findet sich auch in den *Occhiali d'oro*. (OdO, 293)

³⁵³ Der *Giardino dei Finzi Contini* bietet wiederum grundsätzlich durch seine besondere Dichte an markierten Einzeltextverweisen gute Voraussetzungen für die Interpretation der Intertextualität des *Romanzo di Ferrara*. Nicht alle Texte des *Romanzo di Ferrara* sind in gleicher Weise intertextuell. Sie stehen zum Teil sogar in einem deutlichen Missverhältnis. Viele markierte Bezüge finden sich außer im *Giardino dei Finzi Contini* in *Dietro la porta*, in den *Ultimi anni di Clelia Trotti* und in *Una notte del '43*. Auch der Roman *Gli occhiali d'oro* enthält einige markierte intertextuelle Verweise. Andere Texte des *Romanzo di Ferrara* enthalten nur vereinzelt oder gar keine markierten Einzeltextreferenzen. Dies scheint vor allem der Tatsache geschuldet, dass sie Protagonisten besitzen, die einem literarisch gebildeten Milieu fernstehen. Während sie etwa im *Giardino dei Finzi Contini* einem gebildeten, belesenen Kreis zugehörig sind, handelt es sich zum Beispiel bei der Protagonistin der *Passeggiata prima di cena* um die einfache Bauerntochter Gemma Brondi, bei *Lida Mantovani* sind die Protagonisten und ihre Familie ebenfalls weit entfernt vom gebildeten Bürgertum. Die Protagonisten der kaum oder nicht markiert intertextuellen Texte lesen nicht. Angemerkt sei aber, dass alle Texte des *Romanzo di Ferrara* untereinander durch intertextuelle Verweise verknüpft sind. Zugleich sei bemerkt, dass es innerhalb der ‚nicht‘-intertextuellen Texte mehrfach unmarkierte (Gattungs-) Bezüge gibt.

³⁵⁴ Als Spiegel und Hüter dieser Werte tritt vor allem die Figur professor Ermanno im *Giardino* auf. Professor Ermannos Verbundenheit mit dem Humanismus zeigen seine historischen Arbeiten über die venezianischen Juden, die sich mit dem Zusammentragen von Grabinschriften begnügen bzw. sich darin verlieren. Darin spiegelt sich eine Beschreibung, die Siegfried Wiedenhofer von der Geschichtsschreibung im Humanismus gibt: „[...] die humanistischen Chronisten beschreiben – pointiert ausgedrückt – nicht die ‚Geschichte‘, sondern das ‚Herkommen‘. Sie sammeln, ordnen, bewahren und aktualisieren nicht ‚Überlieferungen‘, sondern das ‚Gedächtnis‘ bzw. das, was der Erinnerung wert ist.“ (Wiedenhofer, Siegfried, „Erinnerte Tradition und tradierte Erinnerung in Humanismus und Reformation“, in: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1991, S. 305-318, hier: S. 310) Vgl. ausführlich zum Geschichts- und Traditionsbegriff des Humanismus (in Deutschland) und zur weiteren Entwicklung bei Wiedenhofer (S. 310ff.). Die Beschreibung, die der Erzähler vom Arbeitszimmer professor Ermannos gibt, bestätigt diese Interpretation (FC, 503). Wie ‚Hieronymus im Gehäus‘ sitzt professor Ermanno in seiner Studierstube. (vgl. hier oben B I.4.4.)

³⁵⁵ Dass die Intertextualität mit Carducci im *Giardino* indes eine politisch-historische Bedeutung besitzt und dass Bassani mit dem Zitat dieses „vate della terza Italia“ die eigene Deutung des Faschismus mitliefert, hat Della Coletta gezeigt. (Della Coletta, „La cultura del giardino“, S. 141) Unter Rückgriff auf historiographisch-politologische Forschungsarbeiten zur Entwicklung des Faschismus in Italien identifiziert die Autorin Carducci im *Giardino* als Spiegel der italienischen Gesellschaft auf ihrem Weg zum Faschismus – personifiziert und konkretisiert in seinen fiktiven Anhängern professor Meldolesi und professor Ermanno. Sie zeigt, dass der *Giardino* Carducci in einer Doppelrolle situiert: zwischen einer Vertretung postrisorgimentaler, bürgerlich-liberaler und damit genuin antifaschistischer Werte und einem Verzicht auf diese Werte zugunsten einer Hinwendung zu einer imperialistischen und nationalistischen Monarchie, die dem Faschismus nichts entgegenzusetzen hat. (vgl. S. 140-146)

³⁵⁶ Die philologischen Arbeiten Carduccis zu Autoren wie Vergil und Horaz dokumentieren seine klassische literarische Bildung. (vgl. Dissoni, Roberto, „Carducci umanista: l'arte del commento“, in: Avesani, Rino/Billanovich, Giuseppe/Ferrari, Mirella/Pozzi, Giovanni/Regoliosi, Mariangela (Hg.), *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosuè Carducci. Atti del Convegno di Bologna 11-12-13 ottobre 1985*, Padova: Antenore, 1988, S. 47-113) Antonio Piromalli liefert in

Humanismus zentrale Ansatz, nach dem alle Dinge vor ihrem historischen Entstehungsprozess und im Lichte vergangener Traditionen zu betrachten seien. Peter Burke fasst diese Leitidee der Renaissance in der Formel „Everything has a history“ zusammen.³⁵⁷ Er belegt die Entstehung eines – im Vergleich zum Mittelalter – neuen Geschichtsbewusstseins, das er mit dem Begriff „Sense of the Past“ umschreibt.³⁵⁸ Carduccis Dichtung zeigt sich von diesem kulturellen Hintergrund deutlich geprägt. Benedetto Croce bezeichnet ihn als „cultore del passato“³⁵⁹, der in der Vergangenheit die einzig würdige Thematik erkenne, die dem Dichter in der Moderne noch geblieben sei: „[...] il passato gli [a Carducci; D.G.] parve la sola degna materia, che restasse nei tempi moderni al poeta.“³⁶⁰ Carduccis Dichtung präsentiert sich als stetige Suche nach historischen Ursprüngen und flüchtet sich dabei häufig in ein traurig-melancholisches und verherrlichendes Betrachten einer ‚verlorenen‘, normativ besetzten Vergangenheit. In ihrer elegischen Hinwendung zum Vergangenen und wird sie zum erinnernden Schreiben. Liest man die Renaissance als Epoche der Erinnerung an die klassische Antike, so potenziert dieser Umstand den Gedanken, nach dem die an der Vergangenheit ausgerichteten, rückwärts gewandten Texte Carduccis im Modus der Erinnerung stehen. Der Versuch der Wiederbelebung humanistischen Gedankenguts im 19. Jahrhundert, dem sich seine Dichtung verschreibt, wird auf diese Weise zum gedoppelten Erinnerungsprozess – zur ‚Renaissance der Renaissance‘.

Die Intertextualität mit Carducci ist in ihrer potenzierten und herausgestellten Erinnerungshaftigkeit besonders geeignet, um die Erinnerungspoetik des *Romanzo di Ferrara* herauszuarbeiten. Besonders relevant sind dabei zwei Aspekte des „Renaissance sense of the Past“, die für Carduccis Dichtung typisch sind. Seine Texte stehen auf der einen Seite für die Vorstellung, nach der die Literatur die Geschichte durch poetische Darstellung erinnerbar machen kann, und orientieren sich dabei an humanistischen Idealen.³⁶¹ Die Präsenz historischer Themen ist bei Carducci so zentral, dass Croce ihn als „poeta della storia“ bezeichnet und seine Poetik wie folgt pointiert: „Nella lirica, doveva riversarsi la storia [...]“³⁶² Auf der anderen Seite impliziert die humanistisch inspirierte Hinwendung zum Vergangenen eine

chronologischer Auflistung Carduccis Veröffentlichungen der antiken Klassiker. (vgl. Piromalli, Antonio, *Introduzione a Carducci*, Roma; Bari: Laterza, 1988, S. 145)

³⁵⁷ Burke, *The Renaissance Sense of the Past*, S. 39.

³⁵⁸ Burke, *The Renaissance Sense of the Past*, S. 21. Vgl. hier auch zur Entstehung des neuen Geschichtsbewusstseins am Ende des Mittelalters.

³⁵⁹ Croce, Benedetto, *Giosuè Carducci. Studio critico*, Bari: G. Laterza & Figli, ⁵1953, S. 57. Zur Beziehung Croces und Carduccis vgl. S. 207ff. sowie Mattesini, Francesco, *Per una letteratura storica di Carducci*, Milano: Vita e pensiero, 1975, S. 351ff.

³⁶⁰ Croce, *Carducci*, S. 63. Croce zitiert auch die Kritik, der Carducci auf Grund seiner Orientierung am Vergangenen ausgesetzt wurde. (vgl. S. 10ff.)

³⁶¹ Vgl. auch Mattesini, *Per una lettura storica di Carducci*, S. 409.

³⁶² Croce, *Carducci*, S. 64 u. 63.

Orientierung an den vorgängigen literarischen Texten – die Dichtung ist also genuin intertextuell. Carducci ist ein Autor, der sich sehr stark und explizit auf die literarische Tradition bezieht: Seine Texte richten sich thematisch, motivisch und hinsichtlich der verwendeten Formen und Gattungen an einem literarischen Kanon aus. Sie sind mit häufig markierten intertextuellen Bezügen zu antiken Autoren, aber auch zu mittelalterlichen und neuzeitlichen Texten durchsetzt.³⁶³ Auf diese Weise werden sie als Versuch der Fortsetzung und Bestätigung einer seit der Antike ununterbrochen bestehenden und über das Mittelalter in die Neuzeit getragenen, höchst positiv bewerteten literarischen Traditionslinie lesbar. Carduccis Texte stellen sich sowohl aufgrund ihrer historischen Thematiken als auch ihrer intertextuellen Bezüge in den Kontext von Traditionsfortsetzung und Tradierung kulturellen und historischen Wissens durch die Literatur. Indem die Geschichte innerhalb und mit Hilfe der Tradition darstellbar wird, ist sie selbst in die literarisch gestiftete Linie der Kontinuität eingeschrieben. Dabei verweist die Literatur durch ihre Intertextualität immer wieder auf die Literatur zurück – und damit auf sich selbst und die eigene Gedächtnisfunktion. Auf diese Weise bezieht sie die eigene Gedächtnisfunktion auch aus dieser Möglichkeit des Selbstverweises und bestätigt sie immer wieder aufs Neue.

Im *Romanzo di Ferrara* ist der intertextuelle Verweis auf Carduccis Texte geeignet, den so skizzierten Gedanken einer durch die Literatur gestifteten Kontinuität und die Vorstellung eines auf Intertextualität basierenden literarischen Gedächtnisses thematisch werden zu lassen. In diesem Rahmen entspinnt sich eine Auseinandersetzung mit der Frage, auf welche Weise die Literatur an Geschichte erinnern kann – und zwar mit Blick auf den Holocaust. Die folgenden Textanalysen untersuchen, auf welche Weise der Text diese nutzt, um die eigene Erinnerungsfunktion zu generieren, und sie arbeiten heraus, welche Bedeutung in diesem Zusammenhang subversive Verfahren und Momente der Negativität erhalten.

2. Die Subversion des literarischen Traditionsgedankens und das Erinnern an den Holocaust: Carducci als Fehllektüre (*Il giardino dei Finzi-Contini*)

Bedeutend für die vorliegende Untersuchung ist, dass die Intertextualität des *Romanzo di Ferrara* vor allen Dingen auf der diegetischen Ebene und dabei in der Figurenrede stattfindet.³⁶⁴ Der *Romanzo di Ferrara* exemplifiziert Intertextualität auf der Handlungsebene und

³⁶³ Croce berichtet von der lebhaften Kritik, die Carducci aufgrund der starken Intertextualität seiner Texte zuteil wurde. (vgl. Croce, *Carducci*, S. 12f.)

³⁶⁴ Die bisherige Forschung zur Intertextualität des *Romanzo di Ferrara* differenziert nicht zwischen Intertextualität auf Handlungs- und Vermittlungsebene. Auch der theoretischen Auseinandersetzung mit der Intertextualität fehlt bisher die explizite Unterscheidung zwischen Intertextualität, die auf der Ebene der Diegese stattfindet, und derjenigen, die sich auf extradiegetischer Ebene befindet. Es gibt im *Romanzo di Ferrara* Fälle,

führt im Zuge dessen mit seinen Leserfiguren verschiedene Möglichkeiten vor, durch die man einerseits literarische Texte und andererseits Literatur und Welt aufeinander beziehen kann. Wie unter Rückgriff auf Michail M. Bachtins Theorie zur Dialogizität literarischer Texte und relevante Theorien der Intertextualität³⁶⁵ gezeigt werden kann, formiert sich die Diskussion über die Erinnerungsfunktion der Literatur unter diesen Voraussetzungen auf Grundlage der Dialogizität des *Romanzo di Ferrara*. Der Text führt verschiedene Stimmen ein, die jeweils für ein bestimmtes Konzept literarischer Erinnerung stehen, und aus dem Dialog dieser Stimmen lässt sich die Erinnerungspoetik des *Romanzo di Ferrara* ablesen.

Die folgende erste Analyse einer auf engem Raum stattfindenden dreifachen Intertextualität mit Carducci im *Giardino dei Finzi-Contini* zeigt, in welcher Weise der *Romanzo di Ferrara* diesen Autor nutzt, um einerseits die Erinnerungsfunktion der Literatur und damit den eigenen Status zu problematisieren und andererseits vor diesem Hintergrund das eigene literarische Erinnerungskonzept zu entwerfen.

2.1. Carducci als fehlgelesener Autor

Die im Folgenden untersuchte Intertextualität exemplifiziert auf der Ebene der Figurenrede die Wirkung und Funktion von Intertextualität und reflektiert gleichzeitig die Frage nach der Beziehung zwischen literarischem Text und Welt. Dabei werden verschiedene Möglichkeiten semantischer Modifikationen von literarischen Texten durch den Leser thematisiert. Die durch den Erzähler vermittelte Rede der Figur professor Meldolesi führt drei Texte Carduccis in den *Giardino* ein. Meldolesi geht in seiner Eigenschaft als Hauslehrer von Micòl und Alberto Finzi-Contini im Hause Finzi-Contini ein und aus. Er zeigt sich als begeisterter Anhänger Carduccis („[...] Giosue Carducci, di cui si vantava [Meldolesi; D.G.] ‚umile scolaro‘ [...]“ (FC, 361)). Seine Begeisterung steigert sich angesichts der persönlichen Verbindung der Finzi-Contini mit Carducci. So kennen seine Aufregung und sein Enthusiasmus keine Grenzen mehr, als er erfährt, dass Carducci im Jahr 1875 Gast der Familie Finzi-Contini gewesen sei („Dalla sera poi che il professor Ermanno gli [a Meldolesi; D.G.] aveva rivelato

in denen die Erzähler der Texte bei ihrer aus der Rückschau stattfindenden Erzählung auf literarische Texte zurückgreifen und in denen insofern intertextuelle Verfahren vor allem den Akt der erzählerischen Vermittlung konditionieren. Ein Beispiel wäre die bereits oben angesprochene Betrachtung des corso Ercole I d'Este durch den Erzähler am Beginn des *Giardino* (FC, 349f.), die im vorliegenden Kapitel B III. im Abschnitt 3 erneut eine Rolle spielen wird.

³⁶⁵ Bachtin, Michail M., „Discourse in the Novel“ [1934-35], in: ders., *The Dialogic Imagination. Four essays by M. M. Bakhtin*, hgg. Michael Holquist, Übers. Caryl Emerson u. M. Holquist, Austin (Texas): Univ. of Texas Press, 1981, S. 259-422; Kristeva, *Sēmetiōtikē*; zusätzlich Ansätze von Walter Benjamin aus Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hgg. Rolf Tiedemann u. Herrmann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972-1989, Bd. II.1.

come il Carducci, nel 1875, fosse stato ospite dei suoi genitori, [...] la sua agitazione, il suo entusiasmo, non avevano più conosciuto limiti.“ (FC, 361)). Er zeigt diese Begeisterung auch gegenüber seinen Schülern an der öffentlichen Schule, zu denen der Erzähler gehört, der deshalb aus eigener Anschauung berichten kann. Meldolesi beginnt, den Schülern die eigenen, recht abenteuerlichen Thesen zu verschiedenen Texten Carduccis vorzutragen. In seiner Euphorie über Carducci und dessen angebliche Verbindung zur Familie Finzi-Contini gelangt er zum einen zu der Überzeugung, dass ein bestimmter Vers aus der „Canzone di Legnano“ von der Großmutter von Micòl und Alberto Finzi-Contini inspiriert worden sei, deren Gast Carducci ja angeblich einst gewesen ist. Zum anderen behauptet er, dass dieser Vers der „Canzone di Legnano“ als die Ankündigung zweier weiterer Verse sowie einer politischen Konversion Carduccis zu lesen sei. Die wörtlichen Zitate aus den Gedichten Carduccis markiert der Text in der hier graphisch nachvollzogenen Form durch Absatz und kleineren Druck:

[...] la sua [di Meldolesi; D.G.] agitazione, il suo entusiasmo, non avevano più conosciuto limiti. Al punto di persuadersi, e di tentare di persuadere noi pure, che quel famoso verso della *Canzone di Legnano*:

O bionda, o bella imperatrice, o fida

nel quale sono chiaramente preannunciati gli ancora più famosi:

Onde venisti? Quali a noi secoli
sì mite e bella ti tramandarono...

e, insieme, la clamorosa conversione del grande maremmano all’eterno femminile regale’ e sabauda, fosse stato per l’appunto ispirato dalla nonna paterna dei suoi allievi privati Alberto e Micòl Finzi-Contini. (FC, 361f.)

In der hier zitierten Rede Meldolesis finden sich nacheinander ein wörtliches Zitat eines Verses der „Canzone di Legnano“ („o bionda...“)³⁶⁶ sowie das ebenfalls wörtliche Zitat der beiden Eingangsverse aus Carduccis Ode „Alla Regina d’Italia“ („Onde venisti...“)³⁶⁷. Während das erste Zitat durch Meldolesis Rede ausdrücklich als Vers der „Canzone di Legnano“ identifiziert wird („quel famoso verso della *Canzone di Legnano*“), bleibt es beim zweiten Zitat dem Leser überlassen, die zitierten Verse der Ode „Alla Regina d’Italia“ zuzuordnen. Im Zusammenhang mit der politischen Konversion Carduccis verweist Meldolesi durch die in An-

³⁶⁶ Es handelt sich dabei um den sechsten Vers des VI. Abschnitts unter dem Titel „Il Parlamento“. Das Gedicht findet sich bei Carducci, Giosuè, „Canzone di Legnano“, in: ders., *Poesie di Giosuè Carducci 1850-1900*, Bologna: Zanichelli, ⁸1909, S. 1037-1047.

³⁶⁷ Das Gedicht findet sich bei Carducci, Giosuè, „Alla Regina d’Italia. XX. Nov. MDCCCLXXVIII“, in: ders., *Poesie 1850-1900*, S. 858-860, und wurde 1877 mit den *Odi Barbare* veröffentlicht.

führungszeichen gesetzten Worte „,eterno femminile regale““ implizit auf Carduccis gleichnamigen Aufsatz „Eterno femminile regale“.³⁶⁸

Die Thesen Meldolesis lassen zwei Konzepte thematisch werden. Zum einen geht es um eine bestimmte Beziehung zwischen Welt und literarischem Text, wenn Meldolesi über Carduccis angebliche Inspiration zum Vers der „Canzone di Legnano“ durch die Großmutter spricht. Zum anderen steht die Beziehung zwischen Texten zur Diskussion, wobei durch Meldolesis Konstruktion der zuerst zitierte Vers der „Canzone di Legnano“ zur Ankündigung („[...] nel quale sono chiaramente preannunciati [...]“) der daraufhin zitierten Eingangsverse der Ode „Alla Regina d’Italia“ und der politischen Konversion Carduccis wird, die ihrerseits im angedeuteten Aufsatz „Eterno femminile regale“ ihren Niederschlag gefunden hat (siehe dazu unten). Meldolesi geht also von einer intertextuellen Beziehung zwischen den drei zitierten beziehungsweise alludierten Texten aus und verbindet diese Idee mit der angeblichen Inspiration der Verse durch die Großmutter sowie der angeblich in den Versen zum Ausdruck kommenden politischen Konversion des Dichters.

Die Redeweise des Erzählers stellt heraus, dass er Meldolesis Ideen kritisch betrachtet. Mit Hilfe des die indirekte Rede einführenden Verbs („persuadersi [...] che“) und des grammatikalisch notwendig auf dieses folgenden Modus („fosse stato [...] ispirato“) zeigt der Erzähler an, dass die angebliche Inspiration durch die Großmutter keine gesicherte Tatsache ist, und ordnet damit die These einer persönlichen Idee der Figur Meldolesi zu. Die Formulierung des „e di tentare di persuadere noi pure“ verweist zusätzlich darauf, dass Meldolesi den Erzähler eher nicht von seiner Idee überzeugen konnte. Im Relativsatz („[...] nel quale sono chiaramente preannunciati [...]“) markiert das „chiaramente“ die ironische Distanz des Erzählers gegenüber der These, wonach der Vers der „Canzone di Legnano“ die Verse der Ode sowie die politische Konversion Carduccis ankündigt.³⁶⁹ Es übertreibt die vorgebliche Zustimmung des Erzählers zur These Meldolesis, so dass seine Ablehnung offenbar wird.

³⁶⁸ Der Aufsatz findet sich bei Carducci, Giosuè, „Eterno femminile regale“, in: ders., *Edizione Nazionale delle Opere di Giosuè Carducci*, 30 Bde., Bologna: Zanichelli, 1939, Bd. 24, S. 321-343. Der Hinweis auf den Aufsatz „Eterno femminile regale“ eröffnet sich dem Leser durch den Kontext: Meldolesi spricht von der politischen Konversion Carduccis und dabei, durch Anführungszeichen markiert, vom „,eterno femminile regale“. Carducci verfasste diesen Aufsatz nach eigener Aussage als Reaktion auf die politisch motivierte Kritik an „Alla Regina d’Italia“ und rechtfertigt darin seine Bewunderung für die besungene Monarchin.

³⁶⁹ Die Absurdität der Thesen Meldolesis zeigen auch die weiteren Ausführungen des Erzählers über Meldolesis Pläne, Carduccis angebliche Briefe an die Großmutter Finzi-Contini in der *Nuova Antologia* zu veröffentlichen: „Oh, quale magnifico soggetto sarebbe stato, questo – aveva sospirato una volta, in classe, il professor Meldolesi –, per un articolo da mandare [...] [alla; D.G.] *Nuova Antologia* [...] ci avrebbe pensato senz’altro lui, Giulio Meldolesi, [...] a copiare ad una ad una le lettere [...]“ (FC, 362) Die besagten Briefe besprechen vorwiegend triviale Inhalte und ergehen sich zum Beispiel im Lob auf eine heimische Wurstsorte, wie professor Ermanno dem Erzähler eröffnet („[...] non tutte – soggiunse [il professor Ermanno; D.G.] – le avrei forse giudicate di grande interesse, giacché ben cinque delle quindici trattavano dell’unico soggetto di una certa salama da sugo

Der Erzähler lässt auf verschiedene Weise erkennen, dass er nicht nur die Inspiration durch die Großmutter, sondern auch die von Meldolesi aufgestellten Korrelationen der Texte Carduccis kritisch betrachtet. Verfolgt man diese impliziten Hinweise des Erzählers, so kann man feststellen, dass die Thesen Meldolesis nicht haltbar sind. Die Inspiration der „Canzone di Legnano“ durch die (mitunter fiktive) Großmutter scheint ohne Zweifel eine Erfindung Meldolesis zu sein. Einzig seine Verknüpfung zwischen der Ode „Alla Regina d’Italia“ und dem Aufsatz „Eterno femminile regale“ ist tatsächlich richtig und nachweisbar, weil sich Carducci in seinem Aufsatz ausdrücklich auf die Ode bezieht. Doch treffen die übrigen von Meldolesi identifizierten intertextuellen Beziehungen zwischen den Texten nicht zu und lassen sich leicht widerlegen. Die von ihm aufgestellte These, nach der der Vers der „Canzone di Legnano“ eine Ankündigung der Verse der Ode „Alla Regina d’Italia“ sei, hat keinen Bestand. Das verwendete Verb „preannunciare“ besitzt hier zwei Bedeutungsnuancen: zum einen geht es um eine Chronologie, zum anderen um eine inhaltlich-thematische Verwandtschaft der Verse. Die von Meldolesi postulierte Chronologie für die Entstehung der Gedichte, nach der die „Canzone di Legnano“ der Ode „Alla Regina d’Italia“ vorausgeht, ist falsch. Die beiden Gedichte entstanden in Wirklichkeit in umgekehrter Reihenfolge: Während die Ode „Alla Regina d’Italia“ bereits im Jahr 1878 geschrieben und veröffentlicht wurde, wird die „Canzone di Legnano“ erst auf das Jahr 1879 datiert.³⁷⁰ Ebenso erscheint die inhaltlich-thematische Verbindung des Verses der „Canzone di Legnano“ mit den anderen beiden Texten fraglich. Die Verknüpfung der Verse und Texte bezieht sich laut Meldolesi auf die angeblichen politischen Überzeugungen Carduccis („e, insieme, la clamorosa conversione del grande maremmano“). Die beiden zitierten Gedichte aber stehen nach allgemeinem Verständnis in politischer Opposition. Die „Canzone di Legnano“ wurde aufgrund ihres Gegenstandes, der Schlacht von Legnano, als Verteidigung republikanischen Gedankengutes ge-

‘delle nostre campagne’ che il poeta [...] aveva mostrato di apprezzare ‘altamente’.” (FC, 506)). Die zitierten Textstellen präsentieren sich als Parodie auf biographische Lesarten von Texten.

³⁷⁰ Die Datierung der „Canzone di Legnano“ findet sich auf dem Titelblatt und in der Anmerkung Carduccis zur Ode sowohl bei Carducci, Giosuè, „Della ‚Canzone di Legnano‘ (1879)“, in: ders., *Poesie 1850-1900*, S. 1037 (Titelblatt) und S. 1047 (Anmerkung) als auch identisch bei ders., „Della ‚Canzone di Legnano‘ (1879)“, in: ders., *Opere di Giosuè Carducci*, Bologna: Zanichelli, 1907, 20 Bde., Bd. XVII: *Odi Barbare e Rime e Ritmi*, S. 323 (Titelblatt) und S. 333 (Anmerkung). Die Ode „Alla Regina d’Italia“ trägt den Untertitel „XX. Nov. MDCCCLXXVIII“ (20. November 1878) und wurde erstmals im selben Jahr und mit dem Zusatz „Stampata il XX novembre“ („gedruckt am 20 November“) veröffentlicht. Wie dem Autographen entnommen werden kann, verfasste Carducci die Ode zwischen dem 16. und 17. November 1878. Als Teil der *Odi barbore* wurde sie im Jahr 1882 unter dem Titel *Nuove odi barbore* herausgegeben. Vgl. ausführlich zur Genese und Veröffentlichung des Gedichts Valgimigli, Manara, in: Carducci, Giosuè, *Odi barbore*, Testimonianze, interpretazione, commento di Manara Valgimigli, Bologna: Zanichelli, 1960, S. 169. Die falschen Assoziationen Meldolesis beschäftigen auch Cristina Della Coletta. Allerdings beachtet die Autorin nicht, dass die von Meldolesi aufgestellte Chronologie der Gedichte falsch ist. (vgl. Della Coletta, „La cultura del giardino“, S. 142)

wertet.³⁷¹ Die Ode „Alla Regina d’Italia“ macht Königin Margherita von Savoyen zu ihrer Adressatin und schildert eine angebliche Begegnung mit der Königin in Bologna im Jahr 1878 als autobiographisches Erlebnis.³⁷² Weil Carducci diese Zusammenhänge selbst in dem in der Rede Meldolesis implizit benannten metapoetischen Text „Eterno femminile regale“ so darstellt, wird sie als Ausdruck seiner Begeisterung für die Monarchie gewertet.³⁷³ Der Carducci der „Canzone di Legnano“ steht damit eigentlich in politischer Opposition zum Carducci der Ode. Ob es nun eine politische Konversion gegeben hat, die an seiner Dichtung festzumachen wäre, oder nicht: Den Vers der „Canzone di Legnano“ als inhaltliche Ankündigung der angeblichen politischen Konversion zur Monarchie zu bezeichnen überzeugt vor diesem Hintergrund nicht.

Meldolesi stellt nicht nur eine höchst fragwürdige Verbindung zwischen (fiktiver) Realität und Text, sondern auch zwischen Texten her, die auf faktischer Grundlage beziehungsweise aufgrund wissenschaftlicher Forschung widerlegbar ist. Meldolesis Thesen verändern die Semantik der von ihm zitierten und benannten literarischen Texte und Verse, und er kommt dabei über assoziative Prozesse zu seinen Ideen. Er stützt sich, so scheint es, auf Attribute der in den jeweiligen Versen besungenen weiblichen Figur, die auch auf die angebliche Inspirationsquelle, die Großmutter, zutreffen. Der Erzähler beschreibt die Großmutter Finzi-Contini mehrfach als eine Frau, die den besungenen Frauen der Verse äußerst ähnlich ist. Wie diese ist die Großmutter, die den Namen Josette Artom trägt, schön, blond und sieht zudem wie eine Königin aus (vgl. „[...] donna magnifica, ai suoi dì: bionda, gran petto, occhi celesti [...]“ (FC, 353) und „La splendida dama bionda [...] altra non era, ovviamente, che la baronessa Josette Artom [...] Che fronte di marmo, che occhi, che labbro sdegno, che petto! Pareva davvero una regina.“ (FC, 504)).³⁷⁴ Gleichzeitig besteht eine Ähnlichkeit zwischen dem Vers der „Canzone di Legnano“ und den beiden Versen der Ode „Alla Regina d’Italia“, die wohl Meldolesis Verknüpfung der Verse bedingt. Beide Zitate apostrophieren – genau wie der Aufsatztitel „Eterno femminile regale“ – eine schöne weibliche (Herrscher-) Figur und zeigen lexikalische Ähnlichkeiten (zum Beispiel durch die Verwen-

³⁷¹ Die „Canzone di Legnano“ behandelt die Schlacht von Legnano, in der Friedrich I. Barbarossa im Jahr 1176 während seines fünften Italienfeldzuges von den norditalienischen Städten besiegt wurde. Sie präsentiert sich als Verteidigung republikanischen Gedankenguts. Ihr zitierter Vers besingt mit den Worten „O bionda, o bella imperatrice, o fida“ („Oh schöne, oh blonde Kaiserin, oh du treue“) die Ehefrau Kaiser Barbarossas. Siehe zu dieser Beobachtung unten.

³⁷² Vgl. Ferrari, Demetrio, *Commento delle Odi Barbare di Giosuè Carducci*, 3 Bde, Bologna: Zanichelli, 1919, Bd. 1, S. 289.

³⁷³ Zur politischen Dimension und der angeblichen Konversion Carduccis vgl. Croce, *Carducci*, S. 45ff. sowie Russo, Luigi, *Carducci senza retorica*, Bari: Laterza, 1957, S. 93ff.

³⁷⁴ Della Coletta deckt auch einen sublimierten Bezug zwischen der Großmutter und der besungenen Königin Margherita auf. (vgl. Della Coletta, „La cultura del giardino“, S. 142ff., insb. S. 145 incl. Fußnote 17)

dung des Wortes „bella“).³⁷⁵ Es ist demnach ersichtlich, dass es solche Ähnlichkeiten und die durch diese hervorgerufenen Assoziationen sind, die Meldolesi zu seinen Thesen anregen.

Erst der fragmentarische Charakter der zitierten Texte bildet die Voraussetzung dafür, dass Meldolesi mit Hilfe von Assoziationsprozessen Beziehungen zwischen den Versen und zwischen den Versen und der Großmutter herstellen kann. Dies spiegelt sich darin, dass Meldolesi nur einen einzigen Vers aus der „Canzone di Legnano“ und nur zwei Verse aus der Ode „Alla Regina d’Italia“ zitiert. (Meldolesi spricht auch nicht davon, dass die Gedichte (als ‚Ganze‘) aufeinander bezogen seien, sondern verknüpft explizit nur die jeweils zitierten Verse miteinander – und nur auf Grundlage dessen scheinen diese Verknüpfungen möglich.) Die zitierten Verse sind aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst. Kennt der Leser des *Giardino dei Finzi-Contini* die entsprechenden Gedichte seinerseits nicht beziehungsweise blendet er die Chronologie und den Kontext ihrer Entstehung aus, erscheint eine Beziehung zwischen den Versen durchaus plausibel, weil sie sich auf die oben skizzierten Ähnlichkeitsbeziehungen stützen kann: Die Verse sind tatsächlich durch die Beschreibung einer schönen Frau beziehungsweise Herrscherin durch denselben Autor miteinander verbunden. Das Herauslösen aus dem Text und das Einschreiben in den neuen Text (den *Giardino dei Finzi-Contini*) weisen diesen Textfragmenten einen neuen Kontext und damit auch eine neue Bedeutung und Funktion zu, die mit den ursprünglichen durch Ähnlichkeit verbunden, aber nicht identisch sind. Träger dieser semantischen Modifikation ist die Figur Meldolesi.

Die Rede Meldolesis exemplifiziert die Wirkung und Semantik von Intertextualität und literarischem Gedächtnis auf der Handlungsebene, wie sie theoretische Arbeiten zur Intertextualität und zum literarischen Gedächtnis untersucht haben. Sie lässt sich zunächst vor dem Hintergrund der Überlegungen Walter Benjamins betrachten. Er beschäftigt sich mit Phänomenen, die eng mit den obigen Überlegungen zur Bedeutung von Assoziation und Ähnlichkeitsbeziehungen verbunden sind. Seine Theorie eignet sich daher gut, um die Struktur, die das Zitat Carduccis im vorliegenden Text besitzt, zu offenbaren und zu beschreiben. Benjamin unterscheidet zwei Schritte des Zitierens.³⁷⁶ In einem ersten, destruktiven Moment werde das Zitierte durch sein Herauslösen aus dem Text der Bedeutung beraubt, die es im Textzusammenhang besessen habe. Das Zitat „[...] ruft das Wort beim Namen auf, bricht es zerstörend aus dem Zusammenhang.“³⁷⁷ Im Zuge dieses Prozesses besinne sich das Zitierte

³⁷⁵ Obwohl die „Canzone di Legnano“ als Verteidigung republikanischen Gedankenguts gilt, besingt Carducci in dem von Meldolesi zitierten Vers die Königin und Ehefrau Barbarossas.

³⁷⁶ Benjamin verwendet nicht den Begriff Intertextualität, der erst später durch Julia Kristeva eingeführt wurde, und bezieht sich, folgt man der gegenwärtigen Terminologie, auch nur auf Zitate i.e.S., nicht auf sonstige intertextuelle Verweise.

³⁷⁷ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S. 363.

auf seinen wörtlichen, von jedem Kontext losgelösten Sinn zurück: „[...] eben damit ruft es [das Zitat; D.G.] dasselbe [das Wort; D.G.] auch zurück an seinen Ursprung.“³⁷⁸ Im darauf folgenden konstruktiven Moment, dem Einsetzen des Zitats in den neuen Text, liege dann die „Neugeburt“³⁷⁹ des Zitierten. Die mit der neuen Kontextualisierung erfolgende neue Semantisierung des Zitierten verläuft nach Benjamin parallel zum Reim, der ähnliche Laute verbindet: „Nicht ungereimt erscheint es [das zitierte Wort; D.G.], klingend, stimmig, in dem Gefüge eines neuen Textes. Als Reim versammelt es in seiner Aura das Ähnliche.“³⁸⁰ Wie im Reim kann das Zitat im neuen Text auch einen von seiner ursprünglichen Bedeutung entfernten, ja sogar entgegengesetzten Sinnzusammenhang – „eine unsinnliche Ähnlichkeit“³⁸¹ – produzieren. Es entsteht eine neue Bedeutung des Wortes im neuen Textzusammenhang.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die von Meldolesi aufgestellte Beziehung zwischen den Versen Carduccis als eine parallel zum Reim stehende Paarung lesen, die über eine Ähnlichkeitsbeziehung funktioniert. Wie oben belegt, besteht diese reimähnliche Affinität in der Rede von einer blonden Herrscherin. Herausgelöst aus dem ursprünglichen Kontext und Sinnzusammenhang (dem Besingen der Schlacht von Legnano beziehungsweise der Monarchie von Savoyen), fügen sich die Verse in den neuen (Kon-) Text in neuer Bedeutung ein: Als Ähnliche versammelt können sie hier miteinander verbunden werden. Sind die Verse also aus ihrem ursprünglichen Textzusammenhang – den Gedichten, dem Werk Carduccis – herausgebrochen, so besteht die Möglichkeit, dass sich ihr Sinn im neuen Textzusammenhang verkehrt. Er verleiht dem Zitierten eine eigene Bedeutung, die zur vorherigen in einem Ähnlichkeitsverhältnis steht. Die neue Bedeutung kann zwar ‚falsch‘ sein, denn sie widerspricht dem ursprünglichen Textsinn, aber im neuen, zitierenden Text besitzt sie einen Sinn, ergibt dort neuen Sinn.

Die Leserfigur Meldolesi führt vor Augen, dass ein literarischer Text keine festgelegte Semantik besitzt – denn der Leser kann Carduccis Text auch anders als als Erinnerungstext an die Schlacht von Legnano lesen und ihm eigene, zusätzliche oder abweichende Bedeutungen zuschreiben. Diese Zusammenhänge spiegelt der *Giardino* auf der Ebene seiner

³⁷⁸ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S. 363.

³⁷⁹ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S. 358.

³⁸⁰ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S. 363.

³⁸¹ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S. 209. Gunter Gebauer und Christoph Wulf machen an der Formel „unsinnliche Ähnlichkeit“ Benjamins Lesart der Mimesis in ihrer anthropologischen Bedeutung fest und sprechen davon, es seien hier „[...] Ähnlichkeiten bezeichnet, die nicht unmittelbar lesbar sind, sondern entziffert werden müssen [...]“. (Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek: Rowohlt, 1992, S. 375) Bettine Menke hat Benjamins Gedanken zum Zitat mit der Erinnerung verbunden und verweist hier auf die Bedeutung der Allegorie. (vgl. Menke, Bettine, „Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte“, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 74-110)

Intertextualität und er reflektiert hier auf sich selbst und die eigene Erinnerungsfunktion. Die Gedanken Benjamins zeigen, dass der *Giardino* andere Texte, wie denjenigen Carduccis, in ihrer Semantik verändert. Damit wird der Gedanke einer literarischen Tradition fraglich, die Bedeutung über Texte immer weitergibt und bestätigt. Die folgenden Überlegungen zur Dialogizität des *Giardino* können diese Gedanken zuspitzen und im Hinblick auf eine Erinnerung an den Holocaust deuten.

2.2. Der literarische Text als Dialog und im Dialog

Bachtins Theorie beschäftigt sich mit der Semantik von Texten und beschreibt das Entstehen des Textsinns als dialogischen Prozess, in den sich auch intertextuelle Verweise einbeziehen lassen. Gerade vor dem Hintergrund der Beobachtung, dass sich im vorliegenden Fall die intertextuellen Verweise auf Carducci in einer verschachtelten Redestruktur befinden, ist Bachtins Ansatz fruchtbar. Das komplexe Einweben der Zitate Carduccis in den Text ist mit Hilfe dieser Theorie sehr gut beschreibbar, weil sie Fälle ineinander greifender, intertextuell durchdrungener Rede mit dem Theorem der Stimme greifbar werden lässt.³⁸²

Bachtins literaturtheoretische Arbeiten gehen von einer engen Beziehung zwischen ‚Welt‘ und Literatur aus und besitzen vor diesem Hintergrund im Hinblick auf die vorliegende Arbeit eine besondere Relevanz. Der Autor plädiert normativ für eine „wechselseitige Verantwortung“ zwischen „Leben und Kunst“, die er mit den folgenden Worten abschließt: „Kunst und Leben sind nicht eins, aber sie müssen in mir einheitlich werden, in der Einheit meiner Verantwortung.“³⁸³ Indem sich die vorliegende Arbeit auf Bachtin stützt, bezieht sie den moralischen Gehalt dieser Theorie mit ein und bindet ihre Interpretation der Intertextualität an

³⁸² Die seit Kristeva entwickelten Theorien zur Intertextualität, und gerade Renate Lachmann, beziehen sich immer wieder auf Bachtin. Vgl. allerdings kritisch zur Relevanz Bachtins für die Theorie der Intertextualität Hans-Peter Mai, der schreibt: „[...] Bakhtin’s relevance for the intertextual debate is rather doubtful [...] Kristeva [...] appropriated Bakhtin’s ideas for her own purposes.“ (Mai, „Bypassing Intertextuality“, S. 33) Aus diesem Grund sei allein Kristevas Theorie und nicht diejenige Bachtins „[...] the original source of the contemporary intertextuality debate.“ (ibid.) Kristeva setzt sich explizit mit Bachtin in ihrer Theorie auseinander, vgl. nur den verschiedene, in den 1960er Jahren entstandene Arbeiten Kristevas beinhaltenden Band *Sēmetiōtikē* und darin insbesondere den Aufsatz „Le mot, le dialogue et le roman“, in: dies., *Sēmetiōtikē*, S. 143-173.

³⁸³ Bachtin, Michail M., „Kunst und Verantwortung“ [1919], in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hgg. u. eingeleitet von Rainer Grübel. Übers. R. Grübel u. Sabine Reese, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, S. 93-94, hier: S. 93f. Die ethische Implikation der Bachtinschen Theorie lässt sich auch aus den Dialogizitäts-Schriften selbst nachweisen. Insofern fungiert der Text „Kunst und Verantwortung“ hier als Untermauerung der These vom ethischen Gehalt der Dialogizitätstheorie Bachtins. Auch in anderen Texten bestärkt Bachtin diese Auffassung. Bachtins kunst- und literaturtheoretische Überlegungen lassen sich in den Zusammenhang einer im sartreschen Sinne engagierten Literatur stellen, einer Literatur, die sich in ethisch-politischer Weise auf die Welt bezieht. (vgl. Sartre, *Qu’est-ce que la littérature?*)

Konzepte engagierter Literatur.³⁸⁴ Dies scheint angesichts eines so deutlich moralisch besetzten Werkes wie dem *Romanzo di Ferrara* wichtig.

Nach Bachtin besteht im Roman³⁸⁵ ein Dialog zwischen verschiedenen Stimmen, die er als Ideologeme versteht. Die Stimmen sind Ausdruck einer bestimmten Sicht auf die Welt und gehören unterschiedlichen Glaubens- und Deutungssystemen („belief systems“) an.³⁸⁶ Kern der Bachtin'schen Theorie der Dialogizität ist der Gedanke, dass die Vielstimmigkeit im Roman der Realität der Sprache, erfasst als soziales Phänomen, entspricht. Es ergibt sich laut Bachtin die dialogische Beziehung zwischen den verschiedenen Stimmen daraus, dass die Sprache innerhalb dieser Textgattung als historisch konkrete, lebendige betrachtet werde: „[...] the art of prose is close to a conception of languages as historically concrete and living things.“³⁸⁷ Dabei repräsentierten – und dies sei eine Einzigartigkeit des Romans gegenüber anderen Textgattungen – sprechende Personen verschiedene Stimmen beziehungsweise Ideologeme: „This fundamental condition, that which makes a novel a novel, that which is responsible for its stylistic uniqueness, is the *speaking person and its discourse*.“³⁸⁸ Er ist damit die Repräsentation eines ideologisch befrachteten Diskurses in Form eines Dialoges („dialogized representation of an ideological freighted discourse“).³⁸⁹

Der Roman besitzt im Gegensatz zu anderen Gattungen das Potenzial, mehrere Stimmen beziehungsweise Ideologeme dialogisch miteinander zu verknüpfen. Die intertextuell eingeführten Texte Carduccis sind mit einer Stimme im Sinne Bachtins identifizierbar.³⁹⁰ Zugleich sind Meldolesis Rede genau wie die ironische, die Rede Meldolesis vermittelnde Rede des Erzählers Stimmen im Roman. Jede der drei Stimmen steht für eine bestimmte Auf-

³⁸⁴ Im Übrigen lässt sich der ethische Gehalt der Intertextualitätstheorie bei Kristeva wie bei Lachmann nachweisen. Zur ethischen Dimension der Theorie Kristevas vgl. Hennig, Thomas, *Intertextualität als ethische Dimension. Peter Handkes Ästhetik „nach Auschwitz“*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996, S. 12. Hennig weist die ethische Implikation der Kristevaschen Theorie vor ihrem Entstehungshintergrund nach und verweist dabei auf Derrida (S. 11 incl. Fußnote 11), aber auch auf den Benjaminschen Begriff des Eingedenkens (S. 15).

³⁸⁵ Zur weit gefassten Konzeption des Begriffs ‚Roman‘ bei Bachtin, der über das klassische Verständnis hinausgeht, vgl. Holquist, Michael, „Introduction“, in: Bachtin, *The Dialogic Imagination*, S. xv-xxxiv, hier: S. xxviii. Andere Textgattungen (Bachtin nennt explizit Lyrik und Epik) sind nach Bachtin im Gegensatz zum Roman durch Einstimmigkeit geprägt. Er schreibt, auch in der Lyrik bestehe zwar eine doppelte Bedeutung („[...] the poetic word, in the narrow sense, also has a double, even a multiple meaning.“ (Bachtin, „Discourse in the Novel“, S. 327)), aber es gebe in der Lyrik keinen Dialog. (vgl. hier S. 327ff.) Lachmann wendet sich gegen den von Bachtin postulierten Ausschluss der Lyrik aus den dialogischen Gattungen. (vgl. Lachmann, Renate, „Dialogizität und poetische Sprache“, in: dies. (Hg.), *Dialogizität*, S. 51-62)

³⁸⁶ Bachtin, „Discourse in the Novel“, S. 304.

³⁸⁷ Bachtin, „Discourse in the Novel“, S. 331.

³⁸⁸ Bachtin, „Discourse in the Novel“, S. 332 [Kursiv i.O.]. In diesen Gedanken Bachtins spiegelt sich die oben vorgestellte ethische Dimension seiner Theorie.

³⁸⁹ Bachtin, „Discourse in the Novel“, S. 333.

³⁹⁰ Angemerkt sei, dass Bachtin nicht auf literarische Zitate oder sonstige Formen des heute als Intertextualität bezeichneten Phänomens eingeht. In seiner Klassifizierung der „speech types“ geht es aber um „various forms of semiliterary (diary, letter...)“ und „[v]arious forms of literary but extra-artistic authorial speech“. (Bachtin, „Discourse in the Novel“, S. 262)

fassung von der Bedeutung literarischer Texte. Vereinfacht gesagt, sind Carduccis Verse Ausdruck eines Konzeptes literarischen Gedächtnisses, nach dem Geschichte innerhalb und mit Hilfe einer literarischen Tradition, die sie bewahrt und fortsetzt, darstellbar wird. Meldolesi ist eine Stimme, die für eine stark an der Biographie des Autors orientierte Deutung von Literatur und zugleich für ein assoziatives thematisch-chronologisches Verknüpfen literarischer Texte steht. Meldolesi als „umile scolaro“ Carduccis meint, mit seiner Interpretation die Idee einer Welt Darstellung und Wissenstradierung innerhalb der literarischen Tradition zu verwirklichen und seinem Lehrer Carducci geistig Folge zu leisten. Als Stimme des Romans sind seine Worte als eine Überbietung von Carduccis Poetik lesbar. Meldolesi übertreibt das bei Carducci auszumachende Konzept einer Abbildung von Welt – schließlich geht er von der Inspiration der Verse durch die Großmutter Finzi-Contini aus – und verschafft gleichzeitig der Vorstellung von der immer auf sich selbst zurückgreifenden literarischen Tradition ein übertriebenes Gewicht, indem er alle Texte Carduccis miteinander verknüpft. Als dritte Stimme entlarvt der Erzähler Meldolesis Thesen als nicht richtig und führt das ironische Spiel des Textes mit der Poetik Carduccis vor Augen.

Betrachtet man den komplex ausgestalteten Dialog der Stimmen Carducci, Meldolesi und Erzähler – innerhalb dessen die eine Stimme die andere zum Klingen bringt oder sie implizit kommentiert – nun vor dem Hintergrund der Bachtin'schen Theorie, so lässt sich Folgendes zeigen: Der Dialog dieser Stimmen hat zur Folge, dass sich die verschiedenen von ihnen getragenen und sich überlagernden Bedeutungen gegenseitig beeinflussen und semantische Veränderungen („semantic changes“)³⁹¹ hervorbringen. Eine zentrale Bedeutung für die Semantisierung der Rede im Roman erhalten nach Bachtin die Formulierung der Rede („formulation“) und der Kontext („framing“, „context“)³⁹², in den die jeweilige Stimme eingefügt wird. Formulierung und Kontext sind Ausdruck und Teil der Dialogizität und damit verantwortlich für die semantischen Veränderungen:

The formulation of another's speech as well as its framing [...] both express the unitary act of dialogic interaction with that speech, a relation determining the entire nature of its transmission and all the changes in meaning and accent that take place in it during the transmission.³⁹³

Selbst eine vermeintlich getreue Wiedergabe der Rede – wie wortgleiche Übermittlungen des Gesagten in einem dem ursprünglichen Kontext in der Aussage gleichenden neuen Kontext – kann dem nicht entgehen: Stets beeinflusst der Dialog die Semantik der Stimmen. Bachtin er-

³⁹¹ Bachtin, „Discourse in the Novel“, S. 340.

³⁹² Bachtin, „Discourse in the Novel“, S. 340.

³⁹³ Bachtin, „Discourse in the Novel“, S. 340.

klärt: „[...] the speech of another, once enclosed in a context, is – no matter how accurately transmitted – always subject to certain semantic changes.“³⁹⁴ Der Dialog, der sich unter den Bedingungen der Vermittlung und durch den Kontext der Rede innerhalb jedes einzelnen Wortes ergibt, ist also das entscheidende Moment der Semantisierung der Rede im Roman.

Dieses Konzept Bachtins kann in Bezug auf die hier untersuchte Intertextualität des *Giardino* mit Carducci auf verschiedene Weise gedeutet werden. Die intertextuell eingeführten Texte Carduccis werden in ihrem neuen Kontext und dabei zunächst einmal im Dialog mit der die Verse unmittelbar wiedergebenden Stimme Meldolesis in ihrer Semantik stark beeinflusst. Dies erfolgt unabhängig davon, dass Meldolesi die Worte Carduccis wörtlich wiedergibt. Der Dialog, in dem die beiden Stimmen – Carducci und diejenige der Figur Meldolesi – stehen, bedingt nach Bachtin, dass die Stimmen einerseits diejenige Bedeutung beibehalten, die sie ursprünglich, im zuerst aufgerufenen Zusammenhang besaßen, und zugleich eine neue Bedeutung annehmen. Auf diese Weise entsteht im Dialog des Romans das, was Bachtin das doppelt kodierte, „doppelstimmige“ Wort im Roman nennt, und es gilt: „The double-voiced prose word has a double meaning.“³⁹⁵ In Bezug auf die intertextuell eingeführten Verse Carduccis bedeutet dies, dass die Rede Meldolesis diese mit neuer Bedeutung (Inspiration durch die Großmutter, intertextuelle Relation mit anderen Versen) auflädt, sie zugleich aber auch nicht vollständig in ihrer Semantik (Erinnerung an die Schlacht von Legnano und an die Königin, ein bestimmtes Konzept einer Erinnerbarkeit von Geschichte durch die Literatur) ausgelöscht werden. Sie sind doppelstimmig („double-voiced“) im Bachtinschen Sinne beziehungsweise sie erhalten, mit Renate Lachmann gesprochen, den Status eines *simulacrums*.³⁹⁶

³⁹⁴ Bachtin, „Discourse in the Novel“, S. 340. (Hier zeigt sich im Übrigen eine Parallele zu den oben skizzierten Gedanken Benjamins.)

³⁹⁵ Bachtin, „Discourse in the novel“, S. 327. Die Gedanken Bachtins spiegeln sich in Stierles Gedanken zum Zitat. Stierle führt aus: „Es [Das Zitat; D.G.] verweist metonymisch auf den Kontext, dem es entspringt, aber es erweist zugleich seine über den Kontext hinausreichende Potentialität, indem es in den Funktionszusammenhang des neuen Textes eingeht, sich diesem zugleich unterwirft und entzieht, einen fremden Text in den Blick bringt und doch auch in diesem nicht aufgeht.“ (S. 148) Stierle beruft sich im zitierten Aufsatz auf Bachtin. Er erklärt die Dialogizität und Intertextualität zum konstitutiven Moment von Texten: „Nur der Text, der in sich selbst dialogisch ist, der das ursprüngliche Modell des Gesprächs in sich hineingezogen und damit zugleich das Prinzip der Intertextualität in sich aufgenommen hat, ist Text im eigentlichen Sinne.“ (S. 140)

³⁹⁶ Vgl. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, S. 27. Lachmann entwickelt – unter anderem unter Rückgriff auf Bachtins Konzept der Dialogizität, vor allem aber unter Berücksichtigung semiotischer Theorien – das Konzept eines literarischen Gedächtnisses, das in einer Gleichzeitigkeit von Abwesenheit und Anwesenheit besteht. Sie verbindet Literatur und Intertextualität mit der antiken Lehre der rhetorischen Mnemotechnik (vgl. S. 34ff.) und begründet auf diese Weise ihre Verknüpfung von Intertextualität und Gedächtnis. Mit dem Konzept des *simulacrums* bringt sie zum Ausdruck, dass die semiotische Differenz zwischen dem zitierten Text und seinem Zitat nicht aufzulösen ist und dass letzteres vor diesem Hintergrund immer doppeldeutig ist: ein Trugbild. Lachmanns Ansatz wird in der vorliegenden Analyse zugunsten der Bachtinschen Theorie zurückgestellt, obwohl die Autorin im Gegensatz zu Bachtin explizit eine Theorie der Intertextualität liefert und diese sogar als literarisches Gedächtniskonzept ausarbeitet. Dies begründet sich vor allem darin, dass Bachtins Ansatz im

Die Bedeutung der zitierten Verse Carduccis im *Giardino* besteht damit in einer Gleichzeitigkeit zweier Semantiken: Sie tragen zugleich die Bedeutung der Verse im ursprünglichen Textzusammenhang und die neue, ihnen vom sie zitierenden Text übertragene Bedeutung.³⁹⁷ Kompliziert wird diese Vorstellung durch die Stimme des Erzählers, die sich ebenfalls in den Dialog einmischt, indem sie die Rede Meldolesis wiedergibt. Durch die Verschachtelung des Dialogs wird den Worten Carduccis ebenso wie denjenigen Meldolesis eine weitere, von der Stimme des Erzählers kommende Bedeutung hinzugefügt, wobei die ursprüngliche Bedeutung nie vollständig gelöscht wurde. Die erzählerische Vermittlung beeinflusst Meldolesis Rede in ihrer Semantik stark und verkehrt sie in ihr ironisches Gegenüber. Und auch Carduccis durch die Verse getragenes Konzept der literarischen Erinnerbarkeit der Geschichte und der Bedeutung der Verknüpfung von Texten untereinander wird mittels des Erzählers ins Ungleichgewicht gebracht. Umgekehrt lässt sich sagen, dass die Stimme des Erzählers zwar einerseits in ihrer Aussage gestärkt wird, indem sie sich in ironischer Weise von Meldolesi absetzt, andererseits aber auch in ihrer eigenen Aussage geschwächt wird, indem sie selbst im Dialog mit neuen Bedeutungen versehen wird. (Darauf komme ich später zurück.) Es entstehen semantisch mehrfach geprägte Worte: Die Stimmen Meldolesi, Carducci und Erzähler sind „hybrid construction[s]“³⁹⁸.

Für intertextuelle Texte wie den vorliegenden, in denen das Wort anderer literarischer Autoren in der über die Erzählerrede vermittelten Figurenrede auftritt, ergibt sich ein komplexes Geflecht semantischer Relationen und Verschiebungen. Das Ergebnis dieses verschachtelten Dialogs ist eine neue Bedeutung, die im Dialog selbst generiert wird. Keine der Stimmen – auch nicht diejenige des Erzählers und vorgeblichen Romanautors – ist die einzige Bedeutungsträgerin. Damit wird der Text mittels seiner Intertextualität zu einer „*productivité*“³⁹⁹: Er produziert aus den ihm eingeschriebenen Texten Carduccis neuen Sinn

Hinblick auf den hier analysierten Text die bessere Möglichkeit bietet, die Verschachtelung von Intertextualität in Formen der Figurenrede zu untersuchen. Trotzdem ist beim in der vorliegenden Arbeit erfolgenden Rückgriff auf Bachtin immer auch die Analyse dieses Autors durch Renate Lachmann mitzulesen: Sie hat Bachtin erst in der Weise für die Intertextualitätsforschung fruchtbar gemacht, auf die die vorliegende Arbeit aufbaut.

³⁹⁷ Della Coletta argumentiert überzeugend, dass sich die intertextuell eingeführten Texte nie vollständig in den *Giardino* einfügten und sie deswegen immer auch ihre ursprüngliche Bedeutung behielten, weil sie so deutlich markiert sind: „[...] nel mettersi tra virgolette, rifiutano di integrarsi del tutto all'ambiente narrativo in cui sono immerse e segnalano i propri testi e contesti d'origine.“ (Della Coletta, „La cultura del giardino“, S. 139) Vor diesem Hintergrund kann sie ihre bereits oben zitierte Interpretation begründen, nach der Carducci einerseits für demokratisch-liberale Werte, andererseits für ein politisches Machtbestreben und das daraus resultierende Verkennen der historischen Gefahr des Faschismus steht und mithin im *Giardino* im Hinblick auf den Faschismus deutbar wird.

³⁹⁸ Bachtin, „Discourse in the Novel“, S. 304.

³⁹⁹ Kristeva, Julia, „Le texte clos“, in: dies., *Sēmetiōtikē*, S. 113-142, hier: S. 113 [Kursiv i.O.]. Kristevas Arbeiten zur Intertextualität entstehen aus einer Auseinandersetzung mit Bachtin und insofern vor dem Hintergrund der hier dargestellten Theorie. Bachtins Konzept erlaubt es im Hinblick auf den vorliegenden Text

und schließt diesen Prozess nicht endgültig ab. Der Sinn des gesamten Textes hängt mit Bachtin gesprochen von allen in ihm wirksamen Stimmen ab und ist damit komplex und nicht eindeutig bestimmbar. Es besteht ein stetiges Nebeneinander verschiedener Bedeutungen, es kommt zur Relativierung von Sinn, zu unablässigen Gegenbewegungen.

2.3. Die Selbstbezüglichkeit des *Giardino* und das Erinnern

Der *Giardino* unterläuft mit Hilfe seiner Dialogizität ein in paradigmatischer Weise bei Carducci abzuleitendes traditionelles Konzept der literarischen Erinnerung von Geschichte. Dieses subversive Verfahren erhält seine Relevanz im Hinblick auf eine Erinnerung an den Holocaust. Der *Giardino* reflektiert durch seine Intertextualität, dass literarische Texte in ihrer Eigenschaft als Darstellungs- und Erinnerungsmedium in Frage stehen, indem sie stets offen für semantische Prozesse bleiben und sich einer festgelegten Semantik verschließen. Der Leser – so führt uns die Figur Meldolesi vor – kann Texte mit neuer Bedeutung versehen, wenn er die ursprünglichen Bedeutungen übersieht oder aktiv verstellt. Gleichzeitig gibt die Literatur die Semantiken vorgängiger Texte nicht identisch wieder, sondern verändert sie durch ihre Dialogizität, aus der ihr eigener Textsinn entsteht.

Der *Giardino* führt durch seine Auseinandersetzung mit Carducci eine selbstreferentielle Problematisierung der eigenen Erinnerungsfunktion ein: Wie in Bezug auf Carduccis Texte im *Giardino* aufgezeigt, kann ein Leser den *Giardino* auch nicht als Erinnerungstext des Holocaust lesen. Die aus den vorliegenden intertextuellen Verweisen ableitbare Poetik hebt darauf ab, dass die Darstellung und das Einschreiben in die Kontinuität der literarischen Tradition nicht ohne weiteres zur Erinnerung an Geschichte führt und spitzt diese Position im Hinblick auf den Holocaust zu. Das Erinnern findet in diesem Sinne nicht über eine Darstellung des zu Erinnernden im literarischen Text, sondern über die Auseinandersetzung mit der kulturellen Erinnerungspraxis statt, zu der auch die Lektüre literarischer Texte gehört.

Der *Giardino* führt also, so lässt sich zusammenfassen, mit Carducci eine Stimme ein, die an die Darstellbarkeit und Erinnerbarkeit von Geschichte mit Hilfe literarischer Texte glaubt. Die Ironie, mit der dies geschieht, zeigt an, dass der Text die Position Carduccis kritisch sieht und sich von dieser absetzen möchte. Er tritt in diesem Sinne durch die Stimme seines Erzählers der Vorstellung entgegen, dass Geschichte durch Literatur erinnert werden könne, indem man sie unter Rekurs auf die literarische Tradition darstellt, und nutzt die Intertext-

besser als dasjenige Kristevas, die Vielstimmigkeit des *Romanzo di Ferrara* darzustellen, zumal es die hier wichtigen Verschachtelungen verschiedener Redeformen sehr gut beschreibbar macht.

tualität, um die eigene Position zu schärfen. Es entsteht auf diese Weise ein Spannungsverhältnis zwischen zwei gegenläufigen Positionen zur literarischen Darstellung und Erinnerung von Geschichte. Durch die Dialogizität kommt es zu einer Präzisierung der Position des Textes auf Grundlage der Folie Carduccis, doch gleichzeitig ergibt sich durch das Spannungsverhältnis zwischen dem *Giardino* und den zitierten Texten Carduccis auch eine Destabilisierung der durch den Erzähler vertretenen Position.⁴⁰⁰ Dies hat zur Folge, dass das Zitat Carduccis zwar einerseits die Position des *Giardino* stärkt und untermauert; andererseits aber bringt das Zitat diese Bedeutung des Textes wieder ins Ungleichgewicht, indem es eine Stimme einführt, die seiner Position entgegenreißt. Die Dialogizität des *Giardino* läuft darauf hinaus, dass es keine festgelegte Antwort des Textes auf das Erinnerungsproblem gibt. Stattdessen produziert der Text ein Changieren zwischen verschiedenen Bedeutungen und versagt sich einer Eindeutigkeit. Die Antwort auf die Erinnerungsproblematik literarischer Texte im Angesicht des Holocaust gibt der *Giardino* durch seine selbstreflexive Problematisierung der eigenen Möglichkeiten des Erinnerns und gewinnt hier die eigene Erinnerungsfunktion.

3. Fehlfunktionen der Literatur im Hinblick auf das Erinnern an den Holocaust: Carducci als Negativfolie (*Il giardino dei Finzi-Contini*)

Carduccis Dichtung dient im *Romanzo di Ferrara* als eine Folie, vor deren Hintergrund die Gedächtnisfunktion der Literatur im Hinblick auf den Holocaust diskutiert wird. Die vorliegende Interpretation zeigt, dass der *Giardino dei Finzi-Contini* Carducci für einen Topos der Überbietung nutzt und zusätzlich mit Blick auf die Erinnerungsfunktion literarischer Texte Momente der Negativität einführt. Die Intertextualität zu diesem Autor ist dadurch geeignet, den Mangel und die Fehlfunktion sichtbar werden zu lassen, die sich im Hinblick auf das literarische Gedächtnis an den Holocaust ergeben. Die literarische Erinnerung des Textes funktioniert im Hinblick auf die im Folgenden betrachteten intertextuellen Verweise vor allem über ein Spiel mit den sich um die Stadt Ferrara rankenden Bedeutungszusammenhängen, als deren Generator und Speicher die Literatur vorgestellt wird. Es wird ihre traditionell gedachte

⁴⁰⁰ Diesen Gedanken eines Spannungsverhältnisses, das Intertextualität in literarischen Texten erzeugen kann, findet man unter Rückgriff auf Kristeva präzise formuliert bei Klinkert, Thomas, „Zum Status von Intertextualität im Mittelalter: Tristan, Lancelot, Francesca da Rimini“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 81 (2006), S. 27-69. Klinkert schreibt im Hinblick auf intertextuelle Bezüge bei Chrétien de Troyes: „Einerseits dient Intertextualität in einem differentiellen Bezug zum Prätext zur Konstitution und Stabilisierung von eigenständiger, vom Prätext abweichender Bedeutung, andererseits erschüttert sie die so gewonnene Bedeutung durch die gegensinnige Wirkung des zitierten Textes.“ (S. 50 [Kursiv D.G.]) Anzumerken ist, dass Klinkerts Aufsatz die These in den Mittelpunkt stellt, dass die so ausformulierte Idee der gleichzeitigen „Identität und Differenz“ (S. 50) auch auf mittelalterliche Texte zutrifft.

Erinnerungsfunktion unterlaufen, um sie dann mit Blick auf den Holocaust anders zu bestimmen.

3.1. Die Literatur und ihre Wirkung auf das Leben der Menschen

Der Erzähler des *Giardino dei Finzi-Contini* spielt am Anfang seiner Erzählung über die Finzi-Contini und noch vor Beginn der eigentlichen Handlung des Romans auf Gedichte Carduccis und D'Annunzios an, als er den Blick auf das einstige Anwesen der Familie in der Straße corso Ercole I d'Este lenkt.⁴⁰¹ Die markierte Intertextualität lässt das Verhältnis von Literatur und Welt – genauer: die Möglichkeiten der Literatur, an Welt zu erinnern – thematisch werden, wobei der Literatur in auffälliger Weise eine besonders herausragende Erinnerungsfunktion zugeschrieben ist.

Der Erzähler erklärt, es erübrige sich unter den Kunst- und Literaturfreunden der Welt jede Beschreibung des corso Ercole I d'Este, weil die Autoren Giosuè Carducci und Gabriele D'Annunzio diesen unsterblich gemacht haben: „Immortalata da Giosue [sic] Carducci e da Gabriele D'Annunzio, questa strada di Ferrara è così nota agli innamorati dell'arte e della poesia del mondo intero che ogni descrizione che se ne facesse non potrebbe non risultare superflua.“ (FC, 349) In diesem Zitat findet sich ein Unsterblichkeitstopos und der Formulierung zufolge erfüllt die Literatur eine unübertreffliche Erinnerungsfunktion. Es wird das Verhältnis von literarischer Lektüre und anderen Möglichkeiten zur Erinnerung thematisch: Die hier aufgerufene Variation des Topos konstruiert ein hierarchisches Verhältnis der Erinnerungsmedien Raum und Literatur. Sie gesteht dem literarischen Text auf besonders nachdrückliche Weise eine herausragende Erinnerungsfunktion zu, da sie eine immer währende Erinnerung an einen realen Ort in den Texten der Autoren Carducci und D'Annunzio verankert. Indem das in der Dichtung Besungene Raum ist, wird der literarische Text zum Erinnerungsort des Raumes erklärt und damit in seiner Erinnerungsfunktion hierarchisch ausdrücklich über der Topographie situiert. Die auffällige doppelte Negation und die Verwendung des Hilfsverbes („non potrebbe non risultare superflua“) verweisen darauf, dass der Erzähler keinen Zweifel an dieser Überlegung lassen will. Die Worte des Erzählers besagen, dass die Texte Carduccis und D'Annunzios den corso Ercole I d'Este im kollektiven Ge-

⁴⁰¹ Es handelt sich dabei um die in der Chronologie der Erzählung erste Intertextualität des *Giardino dei Finzi-Contini* mit Carducci. Die im Folgenden betrachtete Intertextualität wurde bereits im Abschnitt B I.2.3. relevant. Während dort allerdings im Zentrum der Interpretation die These stand, dass diese Intertextualität eingeführt wird, um die Authentizität des erzählten Ortes corso Ercole I d'Este zu untermauern und zugleich eine gegenläufige Bedeutung einzuführen, die diese Straße und das darin liegende Anwesen Finzi-Contini als mythischen Ort kennzeichnet, geht es nun um die Bedeutung, die dem Lesen von Literatur für das Erinnern an den Holocaust zugeschrieben werden kann.

dächtnis dauerhaft, ja: für immer, festgeschrieben haben, und sie schließen sowohl den Leser als auch den Erzähler in das Kollektiv der wissenden Literatur- und Kunstliebhaber ein. Der Text appelliert hier an ein kollektives und kulturell getragenes Wissen, das die Literatur tradiert und das die Welt semantisiert: Der corso Ercole I d'Este – und zusammen mit ihm die ganze Stadt Ferrara – ist durch die Literatur mit Bedeutung aufgeladen. Dass der Erzähler den Leser in das wissende Kollektiv integriert und zugleich das kulturelle Wissen des Lesers aktivieren möchte, wird in den folgenden Sätzen noch deutlicher, durch die der Erzähler sich und seinen Lesern – trotz der Versicherung, dass dies überflüssig sei – das Bild des corso Ercole I d'Este ins Gedächtnis ruft. Der Erzähler vermittelt seine Erwartung, dass der Leser weiß, dass sich der corso Ercole I d'Este im Herzen jenes nördlichen Stadtteils befindet, der in der Renaissance dem mittelalterlichen Teil der Stadt hinzugefügt worden sei („Siamo, come si sa, proprio nel cuore di quella parte nord della città che fu aggiunta durante il Rinascimento [...]“ (FC, 349)). Er spricht in der ersten Person Plural („Siamo“) und bekundet damit genau wie durch die Verwendung der Formel „come si sa“ implizit seine Erwartung an die Teilhabe des realen Lesers an der literarischen Bildung. Er appelliert wie selbstverständlich an ein Wissen des Lesers als Mitglied eines kulturellen Kollektivs, dessen Träger und Generator die Literatur ist.

Der Erzähler belässt es nicht bei diesem Hinweis auf die Bedeutung der Literatur als Stifterin von Gedächtnis, das über ein Beschreiben und Semantisieren von Welt funktioniert. In einem weiteren Schritt macht er deutlich, dass die Literatur nicht nur die Welt in ein virtuelles System einschreibt und sie damit als Vorstellung tradiert, sondern dass die Literatur auch ganz konkret auf die Welt zurückwirkt. Der corso Ercole I d'Este besitze in der Gegenwart noch seinen ursprünglichen Zustand: „La strada è [...] sostanzialmente intatta.“ (FC, 350) Seinen Erhalt habe der corso Ercole I d'Este dem Engagement der Stadtverwaltung Ferraras zu verdanken. Sie habe begriffen, dass sie sich um die Instandhaltung kümmern, rigoros alle baulichen Veränderungen abwehren und den ursprünglichen aristokratischen Charakter der Straße unangetastet erhalten müsse:

[...] l'amministrazione [...] responsabile del Comune di Ferrara [...] si è resa conto della necessità di non toccarlo [corso Ercole I d'Este; D.G.], di difenderlo con ogni rigore da qualsiasi speculazione edilizia o bottegaia, insomma di conservarne integro l'originario carattere aristocratico. (FC, 350)

Als Grund für das Engagement der Stadtverwaltung benennt der Erzähler nicht nur die Schönheit der Straße („[...] corso Ercole I d'Este è così bello [...]“ (FC, 349f.)), sondern auch deren Beliebtheit bei den Touristen („[...] tale è il suo richiamo turistico [...]“ (FC, 350)).

Damit werden die Texte Carduccis und D'Annunzios zum Grund für das Handeln der Stadt: Die Erwähnung in der Literatur und die daraus hervorgegangene und immer weiter tradierte Bedeutung der Straße und das durch die Literatur getragene Wissen um deren Schönheit hat die Touristen nach Ferrara geführt, um sich die Straße anzusehen. Die Texte Carduccis und D'Annunzios, als kulturelle Gedächtnisträger, sind kausal für den Erhalt der Straße, denn sie haben den corso Ercole I d'Este berühmt gemacht („La strada è celebre [...]“ (FC, 350)), ihn zur touristischen Sehenswürdigkeit werden lassen („richiamo turistico“) – und auf diese Weise letztlich ein Faktum geschaffen: eine bis heute erhaltene schöne Straße. Die Literatur wirkt demzufolge konkret auf die Wirklichkeit nicht nur dadurch ein, dass sie Wirklichkeit mit Bedeutung versieht, diese Bedeutung tradiert und an die mit Bedeutung aufgeladene Wirklichkeit erinnert; sie entfaltet ihre Wirkung so weit, dass in der Wirklichkeit das zu Erinnernde aktiv durch die Menschen bewahrt wird. Es besteht eine Wechselwirkung zwischen der Welt und der Literatur: Die Welt wird durch die Literatur semantisch aufgeladen und in dieser Bedeutung dauerhaft in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben. Zugleich tradiert die Literatur kulturelle Bedeutungen von Wirklichkeit und bestätigt und festigt sie im Zuge dessen. In einer zirkulären Bewegung wirkt die Literatur auf die Welt zurück, indem sie das Handeln der Menschen beeinflusst und damit die Welt konkret verändert beziehungsweise aktiv Veränderungen abwehrt.

3.2. Carducci und Ferrara: Elegische Erinnerung an die Este

Mit des Erzählers Worten über den corso Ercole I d'Este weist der Text der Literatur eine herausragende Erinnerungsfunktion zu und eröffnet vor diesem Hintergrund einen Dialog über die Frage, ob die Literatur im Hinblick auf den Holocaust Erinnerung zu stiften in der Lage ist. Angespielt ist auf Carduccis Gedicht „Alla città di Ferrara“ und auf D'Annunzios Gedicht „Ferrara“: Beide Texte befassen sich, wie ihr Titel ankündigt, mit Ferrara und beschreiben den corso Ercole I d'Este. Die vorliegende Interpretation konzentriert sich auf Carduccis Gedicht, weil sich dieses aus den eingangs benannten Gründen besonders gut zur Veranschaulichung der hier vorgestellten Thesen eignet. In den ersten Versen wird bereits indirekt der corso Ercole I d'Este angesprochen, wenn es heißt: „Ferrara, su le strade che Ercole primo lanciava / Ad incontrar le Muse pellegrine arrivanti [...]“⁴⁰² Eine jener „strade“ kann mit dem corso Ercole I d'Este identifiziert werden, zumal sie die berühmteste und wichtigste Straße der Stadterweiterung durch Ercole I d'Este ist.

⁴⁰² Carducci, Giosuè, „Alla città di Ferrara. Nel XXV Aprile del MDCCCXCV“, in: ders., *Poesie di Giosuè Carducci 1850-1900*, Bologna: Zanichelli, ⁸1909, S. 992-1000. Versangaben jeweils in Klammern; hier: v. 1-2.

Das Gedicht „Alla città di Ferrara“ behandelt in drei Teilen die kulturelle Blüte der Stadt unter der Herrschaft der Este und ihren Niedergang nach der Einnahme durch den Kirchenstaat („vecchia vaticana lupa cruenta“ (v. 158)). „Alla città di Ferrara“ ist stark von markierter Intertextualität durchsetzt und verweist auf die Vorstellung einer von der Literatur getragenen Kontinuität, eines innerhalb der Literatur tradierten kulturellen Gedächtnisses. Das Gedicht bekennt seine Intertextualität bereits in seiner Widmung an Tórquato Tasso⁴⁰³ und macht diesen Dichter, betitelt als „d’Italia grande, antica, l’ultimo vate“ (v. 21), zum Inbegriff des noch vom Kirchenstaat unabhängigen, für eine kulturelle Blüte stehenden estischen Hof. Es lässt verschiedene Figuren der *Gerusalemme Liberata*⁴⁰⁴ und sogar den Dichter selbst auftreten: „Chi è, chi è che viene? / [...] / ecco il Tasso.“ (v. 17-19) Tasso blickt im ersten Teil des Gedichts melancholisch auf die vergangene Größe zurück („ei chiede i luoghi dove gioventù gli sorrise. / Castello d’Este [...]“ usw. (v. 24-25)). Mit Hilfe des intertextuellen Verweises auf Tasso erinnert „Alla città di Ferrara“ an die kulturelle Blütezeit Ferraras unter der Herrschaft der Este. Die elegische Betrachtung eines Dichters und der Aufruf seiner Texte werden als Möglichkeit lesbar, an die Vergangenheit zu erinnern. Für Tasso selbst galt, so Hugo Friedrichs These, das Dichten als ein Empfangen von „[...] Funken [...] aus der Lektüre anderer Dichter [...]“.⁴⁰⁵ Tasso bekannte sich zum „[...] Begriff eines Dichtens, das seinen Anstoß von überlieferter Tradition empfängt und ein Fortbilden dessen sein möchte, was andere gebildet haben.“⁴⁰⁶ Der exponierte Rückgriff auf Tasso erhält vor diesem Hintergrund eine über das Gesagte hinausgehende Bedeutung. Der Verweis auf Tasso schließt die literarische Tradition bis zu diesem Autor mit ein und ist zugleich ihre Fortschreibung, weil sie das eigene Dichten in die bestehende literarische Kontinuität einschreibt. Der Angelpunkt dieses Schreibens ist hier Ferrara, das für eine historische, normativ-positive Zeit steht.

Vor dem Hintergrund dieser Gedanken wird nun der *Giardino* selbst durch die eigene Intertextualität zu Carducci als Glied in der Kette dieser literarischen Tradition lesbar. Der *Giardino dei Finzi-Contini* erweckt den Eindruck, sich genau wie Carduccis Text einer Poetik zu verschreiben, die eine Möglichkeit zur literarischen Erinnerung über eine kulturelle Traditionslinie konstruiert. Der Text scheint sich in die in Ferrara verankerte und sich um diese

⁴⁰³ Mattesini dokumentiert die Begeisterung Carduccis für Tasso und bespricht dessen Arbeiten zu *Aminta*. Er verweist auch auf Carduccis Bewusstsein hinsichtlich der Bedeutung, die die Herrschaft der Este für Tassos Werk einnimmt: „[...] [Carducci definiva; D.G.] la favola tassiana come il frutto più maturo e più perfetto di un genere letterario, in nessun altro ambiente destinato a nascere e a crescere se non tra lo splendore di una città come Ferrara, all’ombra di una vita di corte amante del teatro come quella estense [...]“ (Mattesini, *Per una lettura storica di Carducci*, S. 403)

⁴⁰⁴ Den Hinweis auf die Intertextualität mit Tassos *Gerusalemme liberata* gibt Croce, *Carducci*, S. 194ff. Vgl. in Carduccis Gedicht die Verse 145ff.

⁴⁰⁵ Friedrich, Hugo, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M: Klostermann, 1964, S. 422.

⁴⁰⁶ Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, S. 422.

Stadt rankende literarische Tradition einschreiben zu wollen. Ist bei Carducci die elegisch betrachtete Vergangenheit die Zeit der Este, so entsteht der Eindruck, mit dem Aufruf Carduccis würde der *Giardino* zur elegischen Betrachtung der mit dem Holocaust untergegangenen Welt der Juden Ferraras: Dieser Autor stünde dann – parallel zu Tasso bei Carducci – für die Zeit ‚davor‘, und der *Giardino* rief mit ihm die durch diesen aufgerufene Tradition mit auf, setzte die Kontinuität fort und schriebe ihr den Holocaust ein.

Diese Zusammenhänge suggeriert die Art und Weise, in der der Erzähler eine ausführliche Beschreibung des corso Ercole I d’Este vornimmt, deren Überflüssigkeit er zunächst behauptet hatte. Er erklärt in dem oben zitierten Satz bereits detailreich die Lage der Straße innerhalb der Stadt Ferrara und liefert nebenbei auch Daten zu ihrer Entstehungsgeschichte („Siamo, come si sa, proprio nel cuore di quella parte nord della città che fu aggiunta durante il Rinascimento all’angusto borgo medioevale, e che appunto per ciò si chiama Addizione Erculea.“ (FC, 349)). Im Anschluss beschreibt der Erzähler den Straßenzug. Die Straße sei breit, besitze vom estischen Schloss bis zur Mura degli Angeli, einem markanten Punkt an den Stadtmauern, eine sehr gerade Straßenführung („Ampio; diritto come una spada dal Castello alla Mura degli Angeli [...]“ (FC, 349)) und sei auf ganzer Länge von den Anwesen Adliger flankiert („[...] fiancheggiato per quanto è lungo da brune moli di dimore gentilizie [...]“ (FC, 349)). Die Beschreibung des corso Ercole I d’Este überschreitet die reine Information über dessen Lage und Aussehen weit. Die Semikola („Ampio; diritto [...]; fiancheggiato [...]; con quel [...]“ (FC, 349)) und der sich zusätzlich durch die Kommata ergebende reihende Stil („[...] con quel suo lontano, sublime sfondo di rosso mattone, verde vegetale, e cielo, che sembra condurti davvero all’infinito [...]“ (FC, 349)) schaffen eine Klimax und erwecken den Eindruck, der Erzähler betrachte die Straße als von ihrer Schönheit überwältigter Dichter im Moment des Schreibens. Der metaphorische Vergleich („[...] diritto come una spada [...]“) deutet ebenfalls auf eine Beschreibung der Straße durch einen Dichter hin. Dieser Eindruck steigert sich, wenn der Erzähler die visuellen Eindrücke und die Farben der Straße metaphorisch unterstreicht („[...] rosso mattone, verde vegetale [...]“ (FC, 349)). Die in diesem Zusammenhang auftretende Aktualisierung der Unendlichkeitsvorstellung („[...] e cielo, che sembra condurti davvero all’infinito [...]“) nimmt einen dichterischen Topos auf und spricht gleichzeitig das herausgearbeitete Konzept an, nach dem die literarische Tradition eine immortalisierende Wirkung für die Wirklichkeit und sich selbst als Teil der Kultur besitzt. Darüber hinaus verweist diese Formulierung auf D’Annunzios „Ferrara“, wo es – man kann schließen: ebenfalls in Hinblick auf den corso Ercole I d’Este – heißt: „Loderò le tue vie piane, / grandi come fiumane, / che conducono all’infinito [...]“ (v. 17-19 [Kursiv

D.G.) Die beinahe wörtliche und affirmative Wiedergabe („davvero“) der Verse D’Annunzios und der darin auftauchende Gedanke an eine ununterbrochene und gerade Linie („[...] diritto come una spada [...]“) zur Unendlichkeit steht für eine sich ewig fortsetzende literarische Traditionslinie, deren wichtiger Angelpunkt die Zeit des Namensspenders Ercole I d’Este ist.

Die beschriebene literarisch anmutende Wortwahl sowie die Tatsache, dass der Erzähler die zitierte Beschreibung trotz ihrer angeblichen Überflüssigkeit vornimmt, erwecken den Eindruck, dass der *Giardino* – als dessen Autor der Erzähler auftritt – genau wie Carduccis und D’Annunzios Texte dazu beitragen möchte, dass der corso Ercole I. d’Este unsterblich werde und dass er genau wie die Texte dieser Autoren kulturelle Bedeutungen von Wirklichkeit tradieren und generieren möchte. Die von ihm hinzugefügte wäre hier die Kunde über die Zeit, in der die Juden noch am corso Ercole I d’Este lebten – denn der corso Ercole I d’Este ist auf das Engste mit dem Anwesen der Finzi-Contini verknüpft, indem beide direkt aneinander grenzen. (vgl. oben B I.2.3.) Man kann man hier die Vorstellung erkennen, nach der dieses literarische Gedächtnis dadurch wirksam wird, dass innerhalb der Literatur – von Text zu Text – ein solches kulturell-literarisch geprägtes Weltwissen weitergegeben wird. In D’Annunzios „Ferrara“ geht es wie in Carduccis „Alla città di Ferrara“ um die Blütezeit der Renaissance, im *Giardino dei Finzi-Contini* ist es die Zeit vor dem Holocaust. Der vorliegende Text wäre nach dieser Lesart ein Glied in der Kette der literarischen Tradition, die sich um die kulturell aufgeladene Stadt Ferrara spinnt. Der *Giardino dei Finzi-Contini* würde dadurch zu einem Erinnerungstext für die ermordeten Juden, dass er selbst die literarische Tradition über Ferrara fortschriebe und die Zeit der Juden vor dem Holocaust im Zuge dessen, parallel zu anderen historischen Ereignissen, in die bestehende Abfolge von Texten einschriebe. Die Intertextualität mit „Alla città di Ferrara“ und die sich daran anschließende Betrachtung des corso Ercole I d’Este durch den Erzähler wäre demnach die Aktualisierung eines Konzeptes von literarischer Geschichtserinnerung, das in ähnlicher Weise wie dasjenige Carduccis funktioniert: über das Aufrufen der vorangehenden literarischen Texte und der von ihnen generierten und tradierten Bedeutungen und über ein gleichzeitiges Hinzufügen neuer Bedeutungen, die damit in die Traditionslinie aufgenommen werden. Jede literarische Darstellung des Ortes generiert neue Bedeutungen, und im Falle des *Giardino dei Finzi-Contini* wäre die neu hinzugefügte und nun zu tradierende Bedeutung diejenige einer Erinnerung an den Holocaust, vermittelt über die einst in Ferrara lebenden Juden.

Es bleibt also festzuhalten, dass durch den Verweis des *Giardino dei Finzi-Contini* auf Carduccis „Alla città di Ferrara“, das selbst wiederum auf Texte Tassos und damit auf die an-

tike literarische Tradition verweist, eine Kette intertextueller Verweise entsteht, innerhalb derer der intertextuelle Bezug als Moment der Erinnerung markiert ist. Die in der Verkettung intertextueller Verbindungen entstehende Reihung mnemonischer Momente bedeutet die Intensivierung einer solchen Erinnerungsfunktion von Intertextualität. Jeder neue Text trägt die alte Bedeutung weiter, fügt neue Bedeutungen hinzu und steigert die mnemonische Wirkung der literarischen Tradition. Der *Giardino* versuchte der hier vorgestellten Interpretation folgend ganz im Sinne dieses literarisch-kulturellen Traditions- und Kontinuitätsgedankens durch eine Bestätigung und Weiterbildung der vorangehenden Texte und Konnotationen an den Holocaust zu erinnern. Das Erinnern hätte die Möglichkeit, auf die Wechselwirkung zwischen Literatur und Welt zurückzugreifen, die der Erzähler in Bezug auf den corso Ercole I d'Este beschreibt: Es wäre dann durch ein Handeln der Menschen garantiert, das sich zum Beispiel im Aufsuchen des Anwesens der Finzi-Contini durch Literatur-Touristen und im sich daraus ergebenden Aufstellen von Hinweisschildern durch die Stadtverwaltung manifestiert.⁴⁰⁷

Wenn der *Giardino* in der hier skizzierten Weise versuchte, an den Holocaust zu erinnern, so wäre ein solches Verfahren vor dem Hintergrund der philosophischen und mit moralischen Werturteilen stark durchdrungenen Diskurse über die literarische Erinnerung an den Holocaust sehr kritisch zu diskutieren – scheint doch dieses geschichtliche Ereignis die Kontinuität abendländischer Tradition geradezu zu durchbrechen und sie in einer zuvor nicht gekannten Weise in Frage zu stellen. Es handelte sich um den Versuch einer Heilung des Geschehenen, seine Depotenzierung, indem die Zeit davor gleich der Zeit der Este literarisch durch eine elegisch-melancholische Betrachtung erinnert wäre, der Holocaust mit der Annexion Ferraras durch den Kirchenstaat analogisiert würde.

3.3. Das Unterlaufen der traditionellen Gedächtnisfunktion der Literatur

Die gerade skizzierte Interpretation ist allerdings ohnehin fraglich. Wie im Folgenden gezeigt werden kann, findet die Erinnerung an den Holocaust im *Giardino* nicht über den Versuch einer Einschreibung in die Tradition statt, sondern im Gegenteil dadurch, dass zwar zunächst – wie gezeigt werden konnte – genau dieser Eindruck erweckt wird, dass dann aber die hervor-

⁴⁰⁷ Hier nochmals der Hinweis darauf, dass heute sehr viele Touristen nach Ferrara kommen und das Anwesen der Finzi-Contini vergeblich suchen – die Hinweisschilder fehlen nur, weil Giorgio Bassani in Ferrara eine höchst umstrittene Person ist. Wie die Mitarbeiterin der *Fondazione Giorgio Bassani* Silvana Onofri berichtet, brauchte die Stadtverwaltung allein sechs Jahre, um eine Gedenktafel für Bassani an dessen Geburtshaus anzubringen, weil man sich nicht auf den Text einigen konnte. Viele fühlten sich durch Bassanis Texte persönlich angegriffen und wollten dies auf der Tafel zum Ausdruck bringen. Dies zeigen die lokal und in diversen Zeitungsartikeln ausgetragenen Polemiken zu seiner Person. (Über diese referiert z.B. Schütte-Schneider, *Geschichten aus Geschichte*.)

gehobene Gedächtnisleistung der Literatur im Hinblick auf eine Erinnerung an den Holocaust als nicht funktionierend gezeigt wird. Der vermeintliche Versuch einer Einschreibung der Geschichte des Holocaust in die durch die Literatur verbürgte Kontinuität abendländischer Kultur steht damit in Frage und läuft ins Leere. Diese Zusammenhänge spielen sich auf der Ebene intertextueller Verweise ab und sie ergeben sich aus Verfahren der Negativität und der Überbietung. Die überzeichnende Weise, in der die Literatur in Bezug auf den corso Ercole I d'Este ihre Gedächtnisfunktion wahrnimmt, dient als Folie, vor der die Frage diskutiert wird, inwiefern die Literatur in Bezug auf den Holocaust Erinnerungsfunktion besitzt. Die vorliegende Interpretation zeigt, dass im Zuge dessen die Erinnerung an den Holocaust in negativer Weise derjenigen an die Epoche der Renaissance gegenübergestellt ist. Dieser Gegensatz birgt durch ein Sichtbarmachen des Mangels und der Fehlfunktion eine Erinnerung an den Holocaust.

Der corso Ercole I d'Este ist aufgrund seiner oben skizzierten, über intertextuelle Beziehungen eingeführten Eigenschaften ein Sinnbild, Bewahrer und Stifter von Kontinuität und Tradition. Das Anwesen Finzi-Contini scheint von der Aura der Straße zu profitieren und dadurch selbst – als Erinnerungsort der Juden – in das Gedächtnis der Kultur eingeschrieben zu werden.⁴⁰⁸ Ein direkter Vergleich zwischen der Beschreibung des corso Ercole I d'Este mit derjenigen des an ihn grenzenden Anwesens der Finzi-Contini macht jedoch deutlich, dass das Anwesen nur vorgeblich dessen Bedeutung teilt und in Wirklichkeit nicht im eigentlichen Sinne als literarisch gestifteter ‚Erinnerungsort‘ der Juden konnotiert ist. Auf Grundlage des Vergleiches kann gezeigt werden, dass der vorliegende Text den Gedanken eines durch Intertextualität geschaffenen und bewahrenden Gedächtnisses der Literatur im Hinblick auf ein Erinnern an den Holocaust subvertiert und die Gedächtnisfunktion der Literatur anders bestimmt.

Gemäß dem Erzähler ist der corso Ercole I d'Este auch heute noch in seiner ursprünglichen Form erhalten und genießt eine dauerhafte Einschreibung in das kulturelle Gedächtnis, welches die Literatur fortsetzt und fortbildet. Die beiden in diesem Zusammenhang vom Erzähler zusammenfassend genannten Attribute des gegenwärtigen corso Ercole I d'Este, nämlich seine Berühmtheit und seine ursprüngliche Gestalt („La strada è celebre: inoltre, sostanzialmente intatta.“), stellt der Erzähler in einen direkten Vergleich mit der Beschreibung von Garten und Haus der Finzi-Contini, die an die Straße angrenzen. Im Anschluss an den zitierten Satz erklärt der Erzähler in einem langen und über zwölf Zeilen verlaufenden, hier in Ausschnitten wiedergegebenen Konzessivsatz, dass das Anwesen Finzi-Contini trotzdem („E

⁴⁰⁸ Diese Bedeutung hat die Interpretation in Abschnitt B I.2.3. aufgezeigt.

tuttavia“) – also: trotz seiner Nähe zum berühmten und dauerhaft ins Gedächtnis eingeschriebenen corso Ercole I’Este – vergessen sei: „La strada è celebre: inoltre, sostanzialmente intatta. E tuttavia, per quel che si riferisce [...] a casa Finzi-Contini [...], chi ne sa niente, mi domando, chi se ne ricorda più?“ (FC, 350) Obwohl also das Anwesen doch an den berühmten und erhaltenen corso angrenze und bis heute von diesem aus zugänglich sei („sebbene vi si acceda anche oggi da corso Ercole I d’Este“ (FC, 350)) und obwohl dort sogar noch die Ruinen einer estischen Residenz zu finden seien („[...] sebbene essa incorpori tuttora quelle storiche rovine di un edificio cinquecentesco, un tempo residenza o ‚delizia‘ estense [...]“ (FC, 350))⁴⁰⁹, erinnere sich niemand mehr daran. Dies bringt der Erzähler in zwei rhetorischen Fragen am Ende des zitierten Satzes zum Ausdruck („[...] chi ne sa niente, mi domando, chi se ne ricorda più?“ (FC, 350)). Die direkte topographische Nachbarschaft der beiden Orte sowie deren beider enge Verbindung mit dem estischen Hof dienen dazu, den Unterschied herauszustellen, die die Wahrnehmung der beiden Orte prägt. Ihre Ähnlichkeitsbeziehung erfüllt die Funktion, Ungleichheiten herauszustellen. Die dem corso eigenen Attribute – berühmt („celebre“), unsterblich („Immortalata“) und erhalten („intatta“) – stehen antithetisch den Eigenschaften des Anwesens Finzi-Contini gegenüber, das unbekannt („chi ne sa niente“), vergessen („chi se ne ricorda più?“) und zudem – so fügt der Erzähler im darauf folgenden Abschnitt hinzu – quasi vollständig zerstört und vernichtet ist („sterminato“, „oggi non esiste più, alla lettera“ (alle Zitate FC, 350)).

Über den gegenwärtigen Zustand des Anwesens berichtet er konkret, dass der Garten heute buchstäblich nicht mehr existiere, weil alle seine großen Bäume während der letzten beiden Kriegsjahre als Brennholz verwendet wurden: „[...] il giardino [...] oggi non esiste più, alla lettera. Tutti gli alberi di grosso fusto [...] durante gli ultimi due anni di guerra sono stati abbattuti per ricavarne legna da ardere [...]“ (FC, 350f.) Das Grundstück besitze heute keine Ähnlichkeit mehr mit einem Garten, sondern sehe vielmehr wieder so aus wie vor seinem Erwerb und seiner Bepflanzung durch den Ahnen Moisé Finzi-Contini im beginnenden 19. Jahrhundert („[...] e il terreno è già tornato da un pezzo come era una volta, quando Moisé Finzi-Contini lo acquistò [...]“ (FC, 351)). Der Anblick des Gartens erweckt demnach den Anschein als hätten die Finzi-Contini nie (dort) gelebt. Ein ähnliches Schicksal ist dem Haus der Finzi-Contini widerfahren, auch hier stellt der Krieg eine entscheidende Zäsur dar. Der Erzähler berichtet, es sei durch einen Bombenangriff im Jahr 1944 stark zerstört worden:

⁴⁰⁹ Der Erzähler präzisiert hier, dass Moisé Finzi-Contini das ursprüngliche estische Gebäude gekauft habe und dass seine Erben dieses im neogotischen Stil ‚restauriert‘ hätten („[...] quelle storiche rovine [...] che furono acquistate dal solito Moisé nel 1850, e che più tardi, dagli eredi, a forza di adattamenti e restauri successivi, vennero trasformate in una specie di maniero neogotico, all’inglese [...]“ (FC, 350)).

„[...] il grande, singolare edificio [è stato; D.G.] assai danneggiato da un bombardamento del '44 [...]“ (FC, 351) Selbst die estischen Reste des Hauses, genauer die noch vorhandenen Wandmalereien, würden durch die heutigen ‚unzivilisierten‘ und unrechtmäßigen Bewohner mutwillig zerstört: „[...] [l’edificio; D.G.] è occupato ancora adesso da [...] gente inasprita, selvaggia, insofferente [...], i quali [...] sembra che abbiano avuto la bella idea di raschiare dalle pareti anche gli ultimi residui di pitture antiche.“ (FC, 351)

Damit besteht zwischen dem corso Ercole I d’Este und dem direkt von diesem aus zugänglichen Anwesen Finzi-Contini ein bedeutender Unterschied: Das Anwesen sei aktiv – durch das Fällen von Bäumen, durch den Bombenangriff, durch das Abkratzen der Wandmalereien – zerstört worden, wohingegen die Straße aktiv erhalten werde. Es ergibt sich eine wechselseitige Kausalität zwischen dem Vergessen des Anwesens Finzi-Contini und seiner Zerstörung. Weil seine Bedeutung gerade nicht im Gedächtnis tradiert wurde, fiel es der Zerstörung anheim: Vor dem Hintergrund der oben zitierten Äußerungen über den Erhalt des corso Ercole I d’Este lässt sich die Textstelle dahingehend deuten, dass niemand die Täter an ihrem Werk hinderte. Zugleich begründet der Erzähler die Unbekanntheit des Anwesens bei den Touristen mit dem Zustand des Anwesens. (FC, 350)

Dass das Anwesen der Finzi-Contini nicht im kollektiven Gedächtnis bewahrt wurde, wird durch den Bericht des Erzählers noch weiter hervorgehoben. Er führt aus, dass Haus und Garten den Touristen nicht bekannt seien, und rechtfertigt dies damit, dass kein Reiseführer sie erwähne. Die Formulierung „La guida del Touring non ne parla, e ciò giustifica i turisti di passaggio.“ (FC, 350)⁴¹⁰ steht im krassen Gegensatz zu der oben stehenden Formulierung, nach der der corso Ercole I d’Este aufgrund literarischer Texte bei den Touristen so bekannt und beliebt sei („celebre“, „richiamo turistico“). Hier drückt sich erneut das deutliche Missverhältnis zwischen dem so berühmten corso Ercole I d’Este und dem angrenzenden Anwesen Finzi-Contini aus: Das Anwesen wird nicht nur nicht in der Literatur, sondern in keinem Text – nicht einmal im Reiseführer – erwähnt, und ist daher unbekannt.⁴¹¹ Um dies noch zu unterstreichen, benennt der Erzähler nun, wer sich alles *nicht* an Haus und Garten Finzi-Contini erinnere. Neben den Touristen werden von einem potentiellen kollektiven Gedächtnis auch die

⁴¹⁰ Lediglich Anfang des 20. Jahrhunderts – mithin vor dem Holocaust – sei in den Reiseführern der Garten aufgrund seiner Außergewöhnlichkeit – und also gerade nicht wegen seiner geschichtlichen Bedeutung – erwähnt worden: „[...] il giardino [...] rappresentando di per sé qualcosa di raro, di eccezionale (le Guide del Touring del primo novecento non mancavano mai di darne conto, con un tono curioso, tra lirico e mondano) [...]“ (FC, 350)

⁴¹¹ Der Erzähler rechtfertigt die Herausgeber des Reiseführers, gerade weil Haus und Garten ohnehin zerstört seien; so gebe es tatsächlich keinen Grund mehr, die Orte im Reiseführer zu erwähnen: „La guida del Touring non ne parla, e questo è male, senza dubbio. Però, siamo giusti: il giardino [...] oggi non esiste più, alla lettera [...] il grande, singolare edificio [è stato; D.G.] assai danneggiato da un bombardamento del '44 [...]“ (FC, 350)

Ferrareser und, als Steigerung dessen, auch die jüdischen Mitbürger Ferraras ausgeschlossen: „Ma a Ferrara stessa, nemmeno i pochi ebrei rimasti a far parte della languente Comunità israelitica hanno l'aria di rammentarsene.“ (FC, 350) Mit der Vermutung („hanno l'aria di“), dass die Ferrareser Juden das ehemalige Haus Finzi-Contini vergessen hätten, verweist der Erzähler darauf, dass er Zweifel daran hat, dass es sich tatsächlich um ein Vergessen handelt. Er vermutet seiner Formulierung zufolge eher, dass die Juden nur vorgeben, vergessen zu haben. Seine Worte verdeutlichen, dass der corso bewusst und aktiv in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben wird – und dies spiegelt sich ja auch in seinem Erhalt in der Realität – und dass demgegenüber das Anwesen Finzi-Contini bewusst und aktiv vergessen wurde: Man tut bewusst so, als habe man vergessen.

Das Anwesen Finzi-Contini steht in der Gegenwart des Erzählers so da, als habe es die Zeit nie gegeben, in der die jüdische Familie dort wohnte. Im Gegensatz zu dem kulturell-literarisch so stark aufgeladenen corso Ercole I d'Este hat es seine Vergangenheit – die Zeit der Finzi-Contini – verloren und sieht aus wie zuvor: vor der erzählten Geschichte. Zwar sind die Ruinen der estischen Teile des Hauses noch teilweise erhalten, die Spuren seiner jüdischen Besitzer jedoch sind ausgelöscht. In diesem Umstand klingen die Worte aus dem Prolog des *Giardino* an, die im Abschnitt B I.4.5. mit Blick auf das Grabmal der Finzi-Contini eine Rolle gespielt haben: das Anwesen Finzi-Contini sieht so aus, als ob seine ehemaligen Bewohner nie gelebt hätten: „come se non siano mai vissuti“ (FC, 342).

Die Ausführungen haben gezeigt, dass der *Giardino* eine quasi dialektische Gegenüberstellung zwischen corso und Garten vornimmt. Diese bezieht sich einerseits auf den (in der Fiktion) ‚realen‘ Ort (aktiv erhalten versus aktiv zerstört), andererseits auf das Gedächtnis (unsterblich erinnert und berühmt auf der ganzen Welt versus unbekannt und vergessen in der eigenen Stadt und sogar innerhalb der jüdischen Gemeinde). Die Literatur erfüllt in Hinblick auf den corso Ercole I d'Este ihre Erinnerungsfunktion in überaus effektiver Weise, während an das Anwesen Finzi-Contini überhaupt kein Text – nicht einmal ein nicht-literarischer Text, ein Reiseführer – erinnert. Der corso Ercole I. d'Este ist ausdrücklich vom Verfallsprozess ausgenommen, der den Garten und das Haus ihrer Identität beraubt. Die mit Carducci eingeführte Idee eines Wechselspiels zwischen Literatur/Text und dem Erhalt realer Gegebenheiten läuft darauf hinaus, der Literatur zwar in Hinblick auf das Anwesen der Finzi-Contini genau wie in Hinblick auf den corso Ercole I d'Este eine Erinnerungsfunktion zuzuweisen, aber die Ausgestaltung dieser Erinnerungsfunktion mit bedeutenden Unterschieden zu beladen. Während die literarische Tradition – und die Weiterführung derselben durch den *Giardino* selbst – an den corso Ercole I d'Este dadurch erinnert, dass sie die diesem Ort kul-

turell zugeschriebenen Bedeutungen weitergibt, erfüllt der *Giardino* in Bezug auf das Anwesen Finzi-Contini eine davon zu differenzierende Erinnerungsfunktion, die sich gerade aus der Absetzung vom traditionellen Modell herauskristallisiert. Sie entsteht neben der Gegenüberstellung des corso Ercole I d'Este und des Anwesens Finzi-Contini durch die Erwähnung derer, die sich – wie Reiseführer, Touristen, nicht-jüdische Ferrareser und jüdische Ferrareser – gerade nicht an dieses Anwesen erinnern. Das Herausstellen der Vergessenden ist eine Erinnerung, die über ein Moment der Negativität funktioniert. Die Literatur als ein in vorgeblich unvergleichlicher Weise wirksames Erinnerungsmedium für den corso Ercole I d'Este dient in einem Gestus der Überbietung als Folie, vor der die mangelhafte Erinnerung an das Anwesen Finzi-Contini umso deutlicher sichtbar wird. Mit dem Bild des zerstörten Gartens und Hauses, der Erwähnung der Vergessenden und dem damit korrelierenden Aufruf der der Literatur traditionell zugeschriebenen Gedächtnisfunktion in Bezug auf den corso Ercole I d'Este erinnert der *Giardino* an das Erinnerungsproblem im Hinblick auf den Holocaust.

Als Zusammenfassung des Kapitels B III. bleibt festzuhalten, dass der *Romanzo di Ferrara* Carduccis Konzept einer literarischen Erinnerung an Geschichte als eine Folie nutzt, vor der der *Romanzo* – der ja laut Bassanis Anspruch ebenfalls zur Erinnerung an Geschichte dient – Aspekte der eigenen Erinnerungspoetik entwickelt. Subversive Verfahren, überbietende Gesten und Momente der Negativität sind geeignet, die Erinnerungsfunktion der Literatur mit Blick auf den Holocaust zu diskutieren und die Fehlfunktion bestimmter literarischer Erinnerungskonzepte im Hinblick auf diesen Kontext sichtbar werden zu lassen. Ein Blick zurück zu den Analysen in den Kapiteln B I. und II., die sich mit der Darstellung von Orts- und Grabbesuchen sowie mit derjenigen von Fotografien und Zeitungen beschäftigt haben, erinnert daran, dass jene Darstellungen – in manchen Fällen über markierte intertextuelle Verfahren – die Literatur mit in ihre Überlegungen darüber einbeziehen, inwieweit die dargestellten Verfahren im Hinblick auf ein Erinnern an den Holocaust wirksam und unter moralischen Gesichtspunkten zulässig sein können. Angesichts der Ergebnisse des Kapitels B III. wird deutlich, dass der *Romanzo di Ferrara* die Literatur nicht nur in einer solchen impliziten Weise mit in seine Auseinandersetzung mit der Erinnerungskultur aufnimmt, sondern dass er auch offen die Frage diskutiert, inwiefern und auf welche Weise die Literatur an den Holocaust erinnern kann. Im Ergebnis zeigt der Text vor allem, wie literarische Erinnerung nicht stattfindet, und er lässt dies als Möglichkeit des Erinnerns lesbar werden: Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit anderen literarischen Texten transportiert der *Romanzo di Ferrara* in einem selbstreflexiven Gestus das eigene Konzept einer literarischen Erinnerung an Geschichte beziehungsweise an die Geschichte des Holocaust.

Schluss

Der *Romanzo di Ferrara* erinnert an den Holocaust, ohne ihn in zentraler Form thematisch werden zu lassen. Er gewinnt seine Gedächtnisfunktion aus einem Spiel mit bekannten Erinnerungskonzepten der abendländischen Tradition, indem er sie aufruft und zugleich nicht in der erwartbaren Weise funktionieren lässt. Er unterläuft ihre Funktionsweise und transportiert mit Blick auf den Holocaust immer ihr negatives Abbild mit. Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass sich aus einem polyvalenten Verwenden der abendländischen Gedächtniskultur eine Erinnerungsfunktion des Textes ergibt, die sich auf den Holocaust richtet.

Um diese Thesen zu untersuchen, war es zunächst wichtig, die philosophischen Diskurse gegenwärtig zu machen, die sich mit dem Problem beschäftigen, an den Holocaust zu erinnern. Besonders wichtig war es, in diesem Zusammenhang über die Frage zu sprechen, ob und wie die Literatur zur Erinnerung an den Holocaust geeignet ist. Für diese Überlegung wurde Bassanis Anspruch, mit seinen Texten an den Holocaust zu erinnern, in vier Dimensionen – *wer* erinnert *wen* *woran* und *wie* – untersucht. Diese Betrachtung eröffnete den Blick auf die Schwierigkeiten, denen sich jede literarische Erinnerung an den Holocaust ausgesetzt sieht, und zeigte die besondere Situation des *Romanzo di Ferrara* auf. Vor diesem Hintergrund konnte die Erinnerungsfunktion des *Romanzo di Ferrara* theoretisch skizziert werden. Wichtig wurde hier die wirkungsästhetische Theorie Wolfgang Iser, weil mit ihrer Hilfe die Leerstellenstruktur des Textes freigelegt wurde und damit die Funktion, die die Auslassung einer Erzählung über den Holocaust im *Romanzo di Ferrara* besitzt, erörtert werden konnte: Das Nicht-Erzählen dient im *Romanzo di Ferrara* der Darstellung dessen, dass es ein Erinnerungsproblem gibt. Als textuelle Präsenz einer Lücke zeigen sie an, dass der Holocaust nicht ohne weiteres erzählend in einem kontinuierlichen Bogen zwischen der Zeit davor und der Zeit danach eingespannt sein kann. Im Anschluss wurde deutlich, dass der Text eine melancholische Stimmung, die das Erzählte als unwiederbringlich und je schon Vergangenes kennzeichnet, strukturell in sich anlegt. Die Melancholie dient als Anzeige dessen, dass im *Romanzo di Ferrara* das Erinnerungsproblem offen bleibt. Werden Melancholie und Leerstellenstruktur als Index dieser Zusammenhänge lesbar, so rückt sie ein dichter Aufruf traditioneller Erinnerungsverfahren im *Romanzo di Ferrara* in den Fokus. Unter Rückgriff auf wirkungsästhetisch-phänomenologische Ansätze und das Konzept der Negativität konnte textanalytisch nachgewiesen werden, dass der *Romanzo di Ferrara* die Funktion abendländischer Gedächtniskultur unterläuft und mittels dieses subversiven Verfahrens gleichzeitig Erinnerung stiftet.

Es wurde herausgearbeitet, dass die Verortung der Geschichten in einer vermeintlich realen und sehr konkreten Topographie eine zentrale Funktion im Hinblick auf die Erinnerungsfunktion des Textes besitzt; hierbei wurde zwischen den Orten der Lebenden, den für das Erinnern gemachten Orten und den Orten der Toten differenziert. Die Interpretationen konnten zeigen, dass der *Romanzo di Ferrara* immer wieder mit Blick auf die verschwundenen Juden das Konzept des ‚historischen‘ Ortes aufruft und auf diese Weise den Eindruck erweckt, nachträglich literarische Erinnerungsorte zu erschaffen, die die Möglichkeit zur Konkretisierung der Opfer eröffnen. Im gleichen Zuge, so wurde nachgewiesen, unterläuft der Text jedoch die Funktion der erzählten Orte auf unterschiedliche Weise, und im Nebeneinander der beiden Bedeutungen scheint das Erinnerungsproblem im Angesicht des Holocaust auf. Eine zentrale Rolle für die Erinnerungsfunktion des *Romanzo di Ferrara* spielt die Erzählung über Gräber und Friedhöfe. Sie gewinnt in einem Text, der das kulturelle Gedächtnis mit Blick auf den Holocaust kritisch verhandelt, fundamentale Bedeutung. Anhand vergleichender Lektüren konnte gezeigt werden, dass die Darstellung von Gräbern und Grabbesuchen im *Romanzo di Ferrara* dazu geeignet ist, Erinnerung an den Holocaust zu stiften. Das Geflecht von Bedeutungen, in dem jede literarische Grabdarstellung steht, eröffnet im *Romanzo di Ferrara* die Möglichkeit, vielfältige Bedeutungsschichten gleichzeitig zu aktualisieren und im Zuge dessen darauf hinzuweisen, was die Anonymität der Vernichtung durch den Holocaust bedeutet: ein Nichtwissen, ein absolutes Auslöschen von Identität und Menschsein.

Das Betrachten von Zeitdokumenten kann in seiner Darstellung im *Romanzo di Ferrara* das Erinnerungsproblem im Hinblick auf den Holocaust weiter konkretisieren. Hier verweist der Text darauf, dass dieses nur eine bedingte Möglichkeit zur Erinnerung ist, indem er die vermeintliche Beweis- und Evidenzfunktion solcher Medien unterläuft. Aus diesem subversiven Verfahren heraus gewinnt er die eigene Erinnerungsfunktion. Es wird deutlich, dass der *Romanzo di Ferrara* in seiner Eigenschaft als literarischer Text die Schwierigkeiten des Erinnerns an den Holocaust sichtbar werden lässt, indem er auf Abwesenheit verweisen kann, und insofern gegenüber vermeintlich Evidenz liefernden Zeitdokumenten ein größeres Potenzial besitzt – auch wenn ihm im Gegensatz zu diesen die Eigenschaft fehlt, Geschichte beweisen zu können.

Dass der *Romanzo di Ferrara* auch die Literatur und damit sich selbst in seine Auseinandersetzung mit der Erinnerungskultur einbezieht, zeigt sich auf der Ebene seiner Intertextualität. Hier wird diskutiert, welche Möglichkeiten literarische Texte für das Erinnern an Geschichte besitzen, und es wird in diesem Zusammenhang nochmals deutlich, welchen Weg

der *Romanzo di Ferrara* für das Erinnern wählt: Er nutzt das Potenzial der Literatur, die Erinnerungskultur im Angesicht des Holocaust zu hinterfragen und die Problematik ihrer Anwendung zu konkretisieren; zugleich lässt er offen, wie das richtige Erinnern an den Holocaust aussehen könnte und leitet die eigene Erinnerungsfunktion auch aus einer selbstbezüglichen Infragestellung der eigenen Möglichkeiten des Erinnerns ab. Sein Weg des Erinnerns ist derjenige einer Frage, auf die er keine Antwort gibt.

Siglenverzeichnis

AIR = *L'Airone*

BL = *Altre notizie di Bruno Lattes*

CT = *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*

DP = *Dietro la porta*

FC = *Il giardino dei Finzi-Contini*

LAGG = *Laggiù, in fondo al corridoio*

LAP = *Una lapide in via Mazzini*

LM = *Lida Mantovani*

OdO = *Gli occhiali d'oro*

PASS = *La passeggiata prima di cena*

Literaturverzeichnis

I. Primärtexte

Bassani, Giorgio, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano: Mondadori, ⁴2009.

Ders., *Il Romanzo di Ferrara*, 2 Bde., Milano: Mondadori, 2006 [Nachdr. der Ausg. 1991].

Ders., *Di là dal cuore*, Milano: Mondadori, 1984.

Baudelaire, Charles, „Moesta et Errabunda“, in: ders.: *Les Fleurs du Mal*, introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Paris: Éd. Garnier Frères, 1961.

Carducci, Giosuè, „Alla città di Ferrara. Nel XXV Aprile del MDCCCXCV“, in: ders., *Poesie di Giosuè Carducci 1850-1900*, Bologna: Zanichelli, ⁸1909, S. 992-1000.

Ders., „Canzone di Legnano“, in: ders., *Poesie di Giosuè Carducci 1850-1900*, Bologna: Zanichelli, ⁸1909, S. 1037-1047.

Ders., „Della ‚Canzone di Legnano‘ (1879)“, in: : ders., *Poesie di Giosuè Carducci 1850-1900*, Bologna: Zanichelli, ⁸1909, S. 1037.

Ders., „Della ‚Canzone di Legnano‘ (1879)“, in: ders., *Poesie di Giosuè Carducci 1850-1900*, Bologna: Zanichelli, ⁸1909, S. 1047.

Ders., „Della ‚Canzone di Legnano‘ (1879)“, in: ders., *Opere di Giosuè Carducci*, Bologna: Zanichelli, 1907, 20 Bde., Bd. XVII: *Odi Barbare e Rime e Ritmi*, S. 323.

Ders., „Della ‚Canzone di Legnano‘ (1879)“, in: ders., *Opere di Giosuè Carducci*, Bologna: Zanichelli, 1907, 20 Bde., Bd. XVII: *Odi Barbare e Rime e Ritmi*, S. 333.

Ders., „Alla Regina d’Italia. XX. Nov. MDCCCLXXVIII“, in: ders., *Poesie di Giosuè Carducci 1850-1900*, Bologna: Zanichelli, ⁸1909, S. 858-860.

Ders., „Eterno femminile regale“, in: ders., *Edizione Nazionale delle Opere di Giosuè Carducci*, 30 Bde., Bologna: Zanichelli, 1939, Bd. 24, S. 321-343.

Lawrence, David H., *Sketches of Etruscan Places and other Italian Essays*, hgg. Simonetta De Filippis, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992.

Levi, Primo, *Se questo è un uomo*, Torino: Einaudi, ⁴2005.

Semprun, Jorge, *L’écriture ou la vie*, Paris: Gallimard, 1994.

II. Sekundärtexte

1. Literatur über Bassani und den *Romanzo di Ferrara*

- Amrani, Sarah, „Les lieux de l’histoire et de l’imaginaire dans l’œuvre romanesque de Giorgio Bassani“, in: Grossi, Paolo (Hg.), *Atti del Convegno internazionale di Studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, Paris: Quaderni dell’Hôtel Galliffet/Istituto Italiano di Cultura, 2007, S. 255-274.
- Bohrer, Karl Heinz, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- Corona, Clara, „Giorgio Bassani“, in: Kerbel, Sorrel (Hg.), *Jewish Writers of the Twentieth Century*, New York: Taylor & Francis, 2003, S. 131-134.
- Cotroneo, Roberto, „Cronologia“, in: Bassani, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano: Mondadori, ⁴2009, S. LIX-XCVI.
- Della Coletta, Cristina, „La cultura del giardino. Miti e appropriazioni letterarie nel *Giardino dei Finzi-Contini*“, in: *Modern Language Notes* 113 (1998), S. 138-163.
- Dell’Aquila, Giulia, *Le Parole di Cristallo. Sei Studi su Giorgio Bassani*, Pisa: Ed. ETS, 2007.
- De Stefanis, Giusi Oddo, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna: Longo, 1981.
- Gallot, Muriel, „‘Du sapin au magnolia’: étude de quelques variantes dans *Gli Occhiali d’oro*“, in: Grossi, Paolo (Hg.), *Atti del Convegno internazionale di Studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, Paris: Quaderni dell’Hôtel Galliffet/Istituto Italiano di Cultura, 2007, S. 101-115.
- Heymann, Jochen, „Kaddish für eine untergegangene Welt. Die Stadt als Bedeutungsträger in Giorgio Bassanis *Romanzo di Ferrara*“, in: Held, Gudrun/Kuon, Peter/Zaiser, Rainer (Hg.), *Sprache und Stadt. Stadt und Literatur*, Tübingen: Stauffenberg, 2001, S. 291-308.
- Hughes, Stuart H., *Prisoners of Hope. The Silver Age of Italian Jews 1924-1974*, Cambridge (Mass.) u.a.: Harvard Univ. Press, 1983.
- Italia, Paola, „Bibliografia“, in: Bassani, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano: Mondadori, ⁴2009, S. 1799-1842.
- Dies., „Notizie sui testi“, in: Bassani, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano: Mondadori, ⁴2009, S. 1765-1795.
- Kanduth, Erika, „*Il giardino dei Finzi-Contini* im Lichte der Varianten“, in: *Italienische Studien* 6 (1983), S. 105-123.
- Mader, Ruth, „È bello raccontare i guai passati? Konstanten einer „Literatur der Gezeichneten“ im Kontext des italienischen Faschismus am Beispiel dreier jüdischer

Zeitzeugen: Primo Levi, Giorgio Bassani, Natalia Ginzburg, Universität Freiburg, Dissertation, 1999, pdf-Dokument (<http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/126;03.08.2006>).

Neiger, Ada, *Bassani e il mondo ebraico*, Napoli: Loffredo Ed., 1983.

Pieri, Piero, *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Pisa: Ed. ETS, 2008.

Prebys, Portia, *Giorgio Bassani: bibliografia sulle opere e sulla vita*, Firenze: Centro Editoriale Toscana, 2002.

Radcliff-Umstead, Douglas, *The Exile into Eternity – A Study of the Narrative Writings of Giorgio Bassani*, London/Toronto: Associated Univ. Presses, 1987.

Renda, Marilena, *Bassani, Giorgio – un ebreo italiano*, Roma: Gaffi, 2010.

Dies., „Lo spazio e il linguaggio. Note a margine su ebraismo e scrittura“, in: *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, a cura di Raniero Speelman, Monica Jansen & Silvia Gaiga, Utrecht: Igitur/Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007, S. 185-191.

Rinaldi, Micaela, *Le Biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano: Ed. A. Guerini, 2004.

Risa, Guia, *The Document Within the Walls: The Romance of Bassani*, Preface Ada Neiger, Leicester: Troubador, ²2004.

Roveri, Alessandro, *Giorgio Bassani e l'antifascismo (1936-1943)*, Prefazione Paola Bassani, Sabbioncello San Pietro (Ferrara): 2 G editrice, ²2002.

Ders., *Tra Micòl e il Partito d'Azione. Le passioni del giovane Bassani*, Firenze: Firenze Atheneum, 2009.

Schütte-Schneider, Stefanie, *Geschichten aus Geschichte. Historische Begebenheiten und romaneske Verarbeitung in Giorgio Bassanis Romanzo di Ferrara*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 1998.

Schneider, Marilyn, *Vengeance of the Victim. History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1986.

Woller, Hans, „Die Juden von Ferrara in den ‚Erinnerungen des Herzens‘. Giorgio Bassanis Roman ‚Die Gärten der Finzi-Contini‘ (1962)“, in: *Epos Zeitgeschichte: Romane des 20. Jahrhunderts in zeithistorischer Sicht*. 10 Essays für den 100. Band, hgg. Johannes Hürter u. Jürgen Zarusky (Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte Bd. 100), München: Oldenbourg, 2010, S. 101-115.

2. Sonstige Fachliteratur

Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

- Ders., *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*, Übers. Stefan Monhardt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Adorno, Theodor W., *Kulturkritik und Gesellschaft* [1951], in: Kiedaisch, Petra (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart: Reclam, 1995, S. 27-49.
- Ders., *Jene zwanziger Jahre* [1962], in: Kiedaisch (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz?*, S. 49-53.
- Ders., *Engagement* [1962], in: Kiedaisch (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz?*, S. 53-55.
- Ders., *Meditationen zur Metaphysik* [1966], in: Kiedaisch (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz?*, S. 55-63.
- Ders., *Die Kunst und die Künste* [1966], in: Kiedaisch (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz?*, S. 63-68.
- Ders., *Ist die Kunst heiter?* [1967], in: Kiedaisch (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz?*, S. 68-69.
- Ders., *Möglichkeiten von Kunst heute* [1970], in: Kiedaisch (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz?*, S.70-72.
- Albers, Irene, *Photographische Momente bei Claude Simon*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Antoine, Jean-Philippe, „Ars memoriae – Rhetorik der Figuren, Rücksicht auf Darstellbarkeit und die Grenzen des Textes“, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 53-73.
- Arendt, Hannah, *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München u.a.: Piper, ⁵1996.
- Dies., *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, hgg. u. teilw. übers. von Ursula Ludz, München u.a.: Piper, 1994.
- Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris: Seuil, 1977.
- Ders., *Images de l'homme devant la mort*, Paris: Seuil, 1983.
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck, 1999.
- Dies., „Geschichte findet Stadt“, in: Csásky, Moritz/Leitgeb, Christoph (Hg.), *Kommunikation, Gedächtnis, Raum. Kulturwissenschaften nach dem ‚Spatial Turn‘*, Bielefeld: transcript, 2009, S. 13-27.
- Assmann Jan, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: ders./Hölscher, Tonio (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 9-19.
- Ders., *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, München: Beck, 2000.

- Ders., „Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik“, in: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1991, S. 337-355.
- Ders., „Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten“, in: ders./Assmann, Aleida/Hardmeier, Christof (Hg.), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München: Fink, ³1998, S. 64-93.
- Ders., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck,⁵2005.
- Ders., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Gedächtnis und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck,⁶2007.
- Bachofen, Johann Jakob, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Basel: Bahnmeier's Buchhandlung, 1859.
- Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
- Bachtin, Michail M., *Chronotopos*, Übers. Michael Dewey, Nachw. Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Ders., „Kunst und Verantwortung“ [1919], in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hgg. u. eingeleitet von Rainer Grübel. Übers. R. Grübel u. Sabine Reese, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, S. 93-94.
- Ders., „Discourse in the Novel“ [1934-35], in: ders., *The Dialogic Imagination. Four essays by M. M. Bakhtin*, hgg. Michael Holquist, Übers. Caryl Emerson u. Michael Holquist, Austin (Texas): Univ. of Texas Press, 1981, S. 259-422.
- Baer, Ulrich (Hg.), „Niemand zeugt für den Zeugen“. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
- Bandella, Monica (Hg.), *Raccontare il lager. Deportazione e discorso autobiografico*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 2005.
- Barloewen, Constantin von, „Der lange Schlaf. Der Tod als universelles Phänomen der Weltkulturen und Weltreligionen“, in: ders. (Hg.), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, München: Diederichs, 1996, S. 9-91.
- Barthes, Roland, „L'Effet de réel“, in: *Communications* 11 (1968), S. 84-89.
- Ders., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1984.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hgg. Rolf Tiedemann u. Herrmann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972-1989, Bd. II.1.

- Blumenberg, Hans, „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, in: Fuhrmann, Manfred (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München: Fink, 1971, S. 11-66.
- Ders., *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ²1981.
- Borsò, Vittoria/Krumeich, Gerd/Witte, Bernd (Hg.), *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*, Stuttgart u.a.: Metzler, 2001.
- Bowker, John, „Die menschliche Vorstellung vom Tod“, in: Barloewen, Constantin von (Hg.), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, München: Diederichs, 1996, S. 406-432.
- Bozzaro, Claudia, *Hannah Arendt und die Banalität des Bösen*, Vorw. Lore Hühn, Freiburg: Fördergemeinschaft wissenschaftlicher Publikationen von Frauen e.V., 2007.
- Brakel, Alexander, *Der Holocaust. Judenverfolgung und Völkermord*, Berlin: be.bra, 2008.
- Braese, Stephan, *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*, Berlin u.a.: Philo, ²2002.
- Brodsky, Claudia, *In the Place of Language. Literature and the Architecture of the Referent*, New York: Fordham Univ. Press, 2009.
- Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Mitarb. Bernd Schulte-Middelich, Tübingen: Niemeyer, 1985.
- Broich, Ulrich, „Formen der Markierung von Intertextualität“, in: ders./Pfister, Manfred (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Mitarb. Bernd Schulte-Middelich, Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 31-47.
- Brumlik, Micha, „Individuelle Erinnerung – kollektive Erinnerung. Psychosoziale Konstitutionsbedingungen des erinnernden Subjekts“, in: Loewy, Hanno/Moltmann, Bernhard (Hg.), *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*, Frankfurt a.M.: Campus, 1996, S. 31-45.
- Burckhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Vorw. Hubert Locher, Stuttgart: Kröner, ¹²2009.
- Burke, Peter, *The Renaissance Sense of the Past*, Alva: Cunningham & Sons, ²1970.
- Butzer, Günter, *Fehlende Trauer. Verfahren episodischen Erinnerens in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München: Fink, 1998.
- Confino, Alon/Betts, Paul/Schumann, Dirk (Hg.), *Between Mass Death and Individual Loss. The Place of the Dead in Twentieth-Century Germany*, New York u.a.: Berghahn, 2008.
- Croce, Benedetto, *Giosuè Carducci. Studio critico*, Bari: G. Laterza & Figli, ⁵1953.

- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München: Francke, ⁶1967.
- De Felice, Renzo, *Storia degli ebrei sotto il Fascismo*, Torino: Einaudi, ³1972.
- De Filippis, Simonetta, „Introduction“, in: Lawrence, David H., *Sketches of Etruscan Places and other Italian Essays*, hgg. Simonetta De Filippis, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992, S. xxi-lxxiii.
- Della Coletta, Cristina, *Plotting the past. Metamorphoses of Historical Narrative in Modern Italian Fiction*, West Lafayette (Indiana): Purdue Univ. Press, 1996.
- Delzell, Charles F., „The Italians and the Holocaust“, in: *Italian Quarterly* (1995), S. 85-97.
- Derrida, Jacques, „How to avoid speaking: Denials“ [Übers. Ken Frieden], in: Budick, Stanford/Iser, Wolfgang (Hg.), *Languages of the Unsayable. The Play with Negativity in Literature and Literary Theory*, New York: Columbia Univ. Press, 1989, S. 3-70.
- Ders., *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 2004 [Nachdr. der Ausg. 1967].
- Diner, Dan, *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Dissoni, Roberto, „Carducci umanista: l'arte del commento“, in: Avesani, Rino/Billanovich, Giuseppe/Ferrari, Mirella/Pozzi, Giovanni/Regoliosi, Mariangela (Hg.), *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosuè Carducci. Atti del Convegno di Bologna 11-12-13 ottobre 1985*, Padova: Antenore, 1988, S. 47-113.
- Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers*, hgg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland und dem Bund der Evangelischen Kirche in der DDR, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1985.
- Encyclopaedia Judaica*, hgg. Michael Berenbaum u. Fred Skolnik, 22 Bde., Detroit: Macmillan Reference, ²2007, Bd. 4, s.v. „Burial“ (Autor: Kashani, Reuben).
- Encyclopaedia Judaica*, hgg. Michael Berenbaum u. Fred Skolnik, 22 Bde., Detroit: Macmillan Reference, ²2007, Bd. 5, s.v. „Death“ (Autor: Kashani, Reuben).
- Engelhardt, Isabelle, *A Topography of Memory. Representations of the Holocaust at Dachau and Buchenwald in comparison with Auschwitz, Yad Vashem and Washington, DC*, Brüssel u.a.: Lang, 2002.
- Ferrari, Demetrio, *Commento delle Odi Barbare di Giosuè Carducci*, 3 Bde, Bologna: Zanichelli, 1919, Bd. 1.
- Freud, Sigmund, „Trauer und Melancholie“, in: *Gesammelte Werke*, hgg. Anna Freud u.a., 19 Bde., Bd. X: *Werke aus den Jahren 1913-1917*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1949, S. 427-446.

- Friedlander, Saul (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*, Cambridge (Mass.) u.a.: Harvard Univ. Press, 1992.
- Friedrich, Hugo, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M: Klostermann, 1964.
- Ganeri, Margherita, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce: Manni, 1999.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek: Rowohlt, 1992.
- Genette, Gérard, „Discours du récit. Essai de méthode“, in: ders., *Figures*, 5 Bde., Bd. III., Paris: Seuil, 1972, S. 65-273.
- Ders., *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.
- Goldmann, Stefan, „Topoi des Gedenkens. Pausanias‘ Reise durch die griechische Gedächtnislandschaft“, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Schrift – Bild. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 147-151.
- Ders., „Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos“, in: *Poetica* 21 (1989), S. 43-66.
- Gordon, Robert S. C., „Holocaust Writing in Context: Italy 1945-47“, in: Leak, Andrew/Paizis, George (Hg.), *The Holocaust and the Text. Speaking the Unspeakable*, New York: St. Martin's Press, 2000, S. 32-50.
- Gross, Raphael, „Den Bann lösen. Kann man den Holocaust erklären?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 139, 17.06.2011, S. 36.
- Günzel, Stephan (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Mitarb. Franziska Kümmerling, Stuttgart u.a.: Metzler, 2010.
- Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Presses Univ. de France, ²1952.
- Ders., *La topographie légendaire des Évangiles en Terre-Sainte. Étude de mémoire collective*, Paris: Presses Univ. de France, ²1971.
- Ders., *La mémoire collective*, éd. critique établie par Gérard Namer, Paris: Albin Michel, 1997.
- Harth, Dietrich, „Historik und Poetik. Plädoyer für ein gespanntes Verhältnis“, in: Eggert, Hartmut/Profitlich, Ulrich/Scherpe, Klaus R. (Hg.), *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart: Metzler, 1990, S. 12-21.
- Harrison, Robert P., *Gärten. Ein Versuch über das Wesen des Menschen*, Übers. Martin Pfeiffer, München: Hanser, 2010.

- Ders., *The Dominion of the Dead*, Chicago u.a.: The Univ. of Chicago Press, 2003.
- Hausmann, Frank-Rutger, „Jonathan Littells Holocaustroman *Les bienveillantes* im ‚Reading-Room‘“, <http://www.podcast.at/episoden/jonathan-littells-holocaust-roman-die-wohlgesinnten-im-reading-room-prof-dr-frank-rutger-hausmann-3524570.html>; 27.06.2011.
- Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate, „Text als Mnemotechnik – Panorama einer Diskussion“, in: ders./dies. (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Schrift – Bild. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 9-22.
- Hempfer, Klaus W., „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)“ [1991], in: ders., *Grundlagen der Textinterpretation*, hgg. Stefan Hartung, Stuttgart: Steiner, 2002, S. 41-75.
- Hennig, Thomas, *Intertextualität als ethische Dimension. Peter Handkes Ästhetik „nach Auschwitz“*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge (Mass.) u.a.: Harvard Univ. Press, 1997.
- Holquist, Michael, „Introduction“, in: Bachtin, Michail M., *The Dialogic Imagination. Four essays by M. M. Bakhtin*, hgg. Michael Holquist, Übers. Caryl Emerson u. M. Holquist, Austin (Texas): Univ. of Texas Press, 1981, S. xv-xxxiv.
- Horatius Flaccus, Quintus, *Oden und Epoden. Lateinisch/Deutsch*, hgg. u. Übers. Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2002.
- Husserl, Edmund, *Cartesianische Meditationen (Gesammelte Schriften Bd. 8)*, hgg. Elisabeth Ströker, Hamburg: Meiner, ²1992.
- Husserliana – Edmund Husserl. Gesammelte Werke*, Den Haag bzw. Dordrecht u.a. 1950ff., 40 Bde., Bd. IV: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 2 Bücher, 2. Buch: *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, hgg. Marly Biemel, Dordrecht u.a.: Nijhoff, 1991.
- Husserliana*, Bd. IX: *Phänomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester 1925*, hgg. Walter Biemel, Dordrecht u.a.: Nijhoff, 1968.
- Husserliana*, Bd. XV: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil: 1929-1935*, hgg. Iso Kern, Dordrecht u.a., 1973.
- Husserliana*, Bd. XXXIX: *Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916-1937)*, hgg. Rochus Sowa, Dordrecht u.a.: Springer, 2008.
- Hutchinson, Ben, *W.G. Sebald. Die dialektische Imagination*, Berlin: De Gruyter, 2009.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink, ²1984.

- Ders., „The Play of the Text“, in: ders./Budick, Sam (Hg.), *Languages of the Unsayable. The Play with Negativity in Literature and Literary Theory*, New York: Columbia Univ. Press, 1989, S. 325-339.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, hgg. Karl Vorländer, Hamburg: Meiner, 1963 [1790].
- Kertész, Imre, „Wem gehört Auschwitz? Aus Anlaß des umstrittenen Films ‚Das Leben ist schön‘: Der ungarische Schriftsteller und KZ-Überlebende IMRE KERTÉSZ über die Enteignung der Erinnerung“ (Übers. Christian Polzin), in: *Die Zeit*, Nr. 48, 19.11.1998, S. 55.
- Klibansky, Raimund/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Übers. Christa Buschendorf, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992.
- Klinkert, Thomas, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen: Narr, 1996.
- Ders., „Un noyé pensif dans la mer du poème. Paul Celan traduit/rencontre Rimbaud“, in: ders./Wetzell, Hermann H. (Hg.), *Traduction = Interprétation. Interprétation = Traduction. L'exemple Rimbaud*. Actes du Colloque international organisé par l'Institut de Romanistique de l'Université de Ratisbonne (21-23 septembre 1995), Paris: Champion, 1998, S. 123-155.
- Ders., „Tod und Gedächtnis in der italienischen Romantik: Zu Ugo Foscolos *Dei Sepolcri*“, in: Kapp, Volker/Kiesel, Helmuth/Lubbers, Klaus/Plummer, Patricia (Hg.), *Subversive Romantik*, Berlin: Duncker & Humblot, 2004, S. 189-208.
- Ders., „Problemi semiotici della scrittura nei testi del dopo-lager: Primo Levi e Jorge Semprún“, in: Bandella, Monica (Hg.), *Raccontare il lager. Deportazione e discorso autobiografico*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 2005, S. 29-42.
- Ders., „Das Schreiben des Nicht-Erlebten: Georges Perec und Patrick Modiano“, in: Kuon, Peter/Neuhofer, Monika/Segler-Messner, Silke (Hg.), *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*, Lang: Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 2006, S. 321-335.
- Ders., „Zum Status von Intertextualität im Mittelalter: Tristan, Lancelot, Francesca da Rimini“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 81 (2006), S. 27-69.
- Kogon, Eugen, *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*, München: Heyne, ³⁶1998.
- Koselleck, Reinhart, „Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses“, in: Knigge, Volkhard/Frei, Norbert (Hg.), *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, München: Beck, 2002, S. 21-32.
- Kracauer, Siegfried, „Äußere und innere Gegenstände: Die Photographie“, in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963, S. 21-39.
- Kristeva, Julia, *Sēmetiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969.

- Dies., *Le texte du roman*, Paris: Seuil, 1970.
- Dies., „Le mot, le dialogue et le roman“, in: dies., *Sēmetiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969, S. 143-173.
- Kristeva, Julia, „Le texte clos“, in: dies., *Sēmetiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969, S. 113-142.
- Krochmalnik, Daniel, „Amalek. Gedenken und Vernichtung in der jüdischen Tradition“, in: Loewy, Hanno/Moltmann, Bernhard (Hg.), *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*, Frankfurt a.M.: Campus, 1996, S. 121-136.
- Kuon, Peter/Neuhofer, Monika/Segler-Messner, Silke (Hg.), *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 2006.
- Lachmann, Renate (Hg.), *Dialogizität*, München: Fink, 1982.
- Dies., „Dialogizität und poetische Sprache“, in: dies. (Hg.), *Dialogizität*, München: Fink, 1982, S. 51-62.
- Dies., „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, in: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.), *Das Gespräch*, München: Fink, 1984, S. 133-138.
- Dies., „Mnemonische Konzepte“, in: Frank, Michael C./Rippl, Gabriele (Hg.), *Arbeit am Gedächtnis*, München: Fink, 2007, S. 131-145.
- Dies., *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- Lamping, Dieter, *Von Kafka bis Celan. Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.
- Lang, Berel, *Act and Idea in the Nazi Genocide*, Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1990.
- Lang, Berel, „Holocaust Genres and the Turn to History“, in: Leak, Andrew/Paizis, George (Hg.), *The Holocaust and the Text. Speaking the Unspeakable*, New York: St. Martin's Press, 2000, S. 17-31.
- Langer, Lawrence, *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven u.a.: Yale Univ. Press, 1975.
- Ders., „Fictional Facts and Factual Fictions: History in Holocaust Literature“, in: Braham, Randolph L. (Hg.), *Reflections of the Holocaust in Art and Literature*, New York: Columbia Univ. Press, 1990, S. 117-129.
- Ders., „Fictional Facts and Factual Fictions: History in Holocaust Literature“, in: ders. (Hg.), *Admitting the Holocaust. Collected Essays*, New York u.a.: Oxford Univ. Press, 1995, S. 75- 87.

- Ders., *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, New Haven u.a.: Yale Univ. Press, 1991.
- Ders., *Using and Abusing the Holocaust*, Bloomington (Ind.) u.a.: Indiana Univ. Press 2006
- Laub, Dori, „Truth and Testimony: The Process and the struggle“, in: Caruth, Cathy (Hg.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore u.a.: Johns Hopkins Univ. Press, 1995.
- Ders., „Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens“, in: Baer, Ulrich (Hg.), „Niemand zeugt für den Zeugen“. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 68-83.
- Liedel, Herbert/Dollhopf, Helmut, „Vorwort“, in: dies. (Hg.), *Das Haus des Lebens. Jüdische Friedhöfe*, Würzburg: Stürtz, 1985, S. 10-13.
- Lotman, Jurij, „Das Problem des künstlerischen Raumes“, in: ders., *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink, 1993, S. 311-329.
- Lubkoll, Christine/Wischmeyer, Oda (Hg.), *„Ethical turn“? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung*, München: Fink, 2009.
- Lüthi, Max, *Das europäische Volksmärchen*, Tübingen: Francke, ⁸1985.
- Lyotard, Jean-François, *Heidegger et „les juifs“*, Paris: Galilée, 1988.
- Ders., *Le Différend*, Paris: Minuit, 1983.
- Mai, Hans-Peter, „Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext“, in: Plett, Heinrich F. (Hg.), *Intertextuality*, Berlin u.a.: De Gruyter, 1991, S. 30-59.
- Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi*, introduzione e note di Vittorio Spinazzola. Milano: Garzanti, ³1999.
- Ders., *Del romanzo storico e, in genere, de' componenti misti di storia e d'invenzione*, Milano: Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2000.
- Marquard, Odo, in: „Erste Diskussion: Mythos und Dogma“, in: Fuhrmann, Manfred (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München: Fink, 1971, S. 527-548.
- Mattesini, Francesco, *Per una letteratura storica di Carducci*, Milano: Vita e pensiero, 1975.
- Menke, Bettine, „Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte“, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 74-110.
- Michaels, Axel, „Trauer und rituelle Trauer“, in: ders./Assmann, Jan/Maciejewski, Franz (Hg.), *Der Abschied von den Toten. Trauerrituale im Kulturvergleich*, Göttingen: Wallstein, ²2007, S. 7-15.
- Milano, Attilio, *Storia degli ebrei in Italia*, Torino: Einaudi, 1963.

- Mitscherlich, Alexander u. Margarete, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München/Zürich: Piper, ¹⁹2007.
- Mommsen, Hans, *Die Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. Demokratie, Diktatur, Widerstand*, München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2010.
- Morse, Jonathan, „Words Devoted to the Unspeakable“, in: *American Literary History*, 5 (1993), No. 4, S. 715-734.
- Müller, Christine E., „Über die Funktionen des jüdischen Friedhofs am Beispiel der Schönhauser Allee“, in: Kunstamt/Heimatmuseum Reinickendorf (Hg.), *Leben mit den Toten. Manifestationen gegenwärtiger Bestattungskultur*. Tagungsband zum gleichnamigen Symposium vom 10.11. bis 11.11.2006 im Landesarchiv Berlin, Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 2008, S. 91-100.
- Neuhofer, Monika, „*Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé.*“ *Jorge Sempruns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*, Frankfurt a.M.: Klostermann, 2006.
- Nolden, Thomas, *Junge jüdische Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.
- Nora, Pierre, „Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux“, in: Ders. (Hg.), *Les Lieux de Mémoire*, 3 Bde., Paris: Gallimard, 1984-1992, Bd. 1: *La République* (1984), S. XV-XLII.
- Öhlschläger, Claudia (Hg.), *Narration und Ethik*, Mitarb. Björn Schäfer u. Claudia Röser, München: Fink, 2009.
- Dies., „Narration und Ethik. Vorbemerkung“, in: dies. (Hg.) *Narration und Ethik*, S. 9-21
- Oexle, Otto G., „Memoria als Kultur“, in: ders. (Hg.), *Memoria als Kultur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995, S. 9-78.
- Panofsky, Erwin, *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, hgg. Horst W. Jansen, Übers. Lise Lotte Möller, Vorbem. Martin Warnke, Köln: DuMont, 1993.
- Pfister, Manfred, „Konzepte der Intertextualität“, in: ders./Broich, Ulrich (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Mitarb. Bernd Schulte-Middelich, Tübingen: Niemeyer, 1985, S.1-30.
- Piomalli, Antonio, *Introduzione a Carducci*, Rom; Bari: Laterza, 1988.
- Plett, Heinrich F., „Intertextualities“, in: ders. (Hg.), *Intertextuality*, Berlin u.a.: De Gruyter, 1991, S. 3-29.
- Propp, Vladimir, *Morphologie des Märchens*, hgg. Karl Eimermacher, Übers. C. Wendt, München: Hanser, 1972.
- Rancière, Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris: Éd. Galilée, 2001.

- Reinecke, Stefan, <http://www.taz.de/1/leben/kuenste/artikel/1/poetik-der-fassungslosigkeit;> 14.06.2011.
- Ricœur, Paul, „Devant l’inacceptable: le juge, l’historien, l’écrivain“, in: *Philosophie*, 2000 (n. 67): *La Philosophie devant la Shoah*, S. 3-18.
- Ders., *Temps et récit*, 3 Bde., Bd. 3: *Le temps raconté*, Paris: Seuil, 1985.
- Rösler, Wolfgang, „Schriftkultur und Fiktionalität. Zum Funktionswandel der griechischen Literatur von Homer bis Aristoteles“, in: Assmann, Aleida/Assmann, Jan/Hardmeier, Christof (Hg.), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München: Fink, ³1998, S. 109-122.
- Ruprecht, Erich/Ruprecht, Annemarie, *Tod und Unsterblichkeit. Texte aus Philosophie, Theologie und Dichtung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, ausgewählt und eingeleitet von Erich u. Annemarie Ruprecht, 3 Bde., Bd. 1: *Von der Mystik des Mittelalters bis zur Aufklärung*, Bd. 2: *Goethezeit und Romantik*, Bd. 3: *Vom Realismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Urachhaus, 1992 (Bd. 1) u. 1993 (Bde. 2 u. 3).
- Russo, Luigi, *Carducci senza retorica*, Bari: Laterza, 1957.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu’est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, 1948.
- Scarpa, Carlo, „Can architecture be poetry? – Kann Architektur Poesie sein?“, in: Noever, Peter (Hg.), *Carlo Scarpa. The Other City – Die andere Stadt. The Architect’s Working Method as Shown by the Brion Cemetery in San Vito D’Altivole – Die Arbeitsweise des Architekten am Beispiel der Grabanlage Brion in San Vito D’Altivole*, Berlin: Ernst & Sohn, 1989, S. 16-27.
- Schmid, Wolf/Stempel, Wolf Dieter (Hg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (3. - 5. Juni 1982), Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien, 1983.
- Schubert, Katja, *Notwendige Umwege: Gedächtnis und Zeugenschaft in Texten jüdischer Autorinnen in Deutschland und Frankreich nach Auschwitz. Voies de traverse obligées*. Hildesheim u.a.: Olms, 2001.
- Segler-Messner, Silke, *Archive der Erinnerung. Literarische Zeugnisse des Überlebens nach der Shoah in Frankreich*, Köln u.a.: Böhlau, 2005.
- Sontag, Susan, *On Photography*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1978.
- Soja, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London u.a.: Verso, 1989.
- Ders., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge (Mass.) u.a.: Blackwell, 1996.
- Ders., „Thirdspace. Toward a New Consciousness of Space and Spatiality“, in: Ika, Karin/Wagner, Gerhard (Hg.), *Communicating in the Thirdspace*, London: Routledge, 2008, S. 49-61.

- Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, ⁴1989.
- Stein, Ernst M., „Der jüdische Friedhof“, in: Liedel, Herbert/Dollhopf, Helmut (Hg.), *Das Haus des Lebens. Jüdische Friedhöfe*, Würzburg: Stürtz, 1985, S. 14-19.
- Steinecke, Hartmut, *Literatur als Gedächtnis der Shoah. Deutschsprachige jüdische Schriftstellerinnen und Schriftsteller der „zweiten Generation“*, hgg. von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Paderborn u.a.: F. Schöningh, 2005.
- Stierle, Karlheinz, „Werk und Intertextualität“, in: ders./Warning, Rainer (Hg.), *Das Gespräch*, München: Fink, 1984, S. 139-150.
- Stolina, Ralf, *Niemand hat Gott je gesehen: Traktat über negative Theologie*, Berlin u.a.: De Gruyter, 2000.
- Taterka, Thomas, *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin u.a.: Schmidt, 1999.
- Valgimigli, Manara, in: Carducci, Giosuè, *Odi barbare*. Testimonianze, interpretazione, commento di Manara Valgimigli, Bologna: Zanichelli, 1960, S. 169.
- Vico, Giambattista, *La scienza nuova*, hgg. Fausto Nicolini, 2 Bde., Bari: Laterza & Figli, 1928 (giusta edizione del 1744), Bd. 1.
- Wägenbaur, Thomas, „Memory and Recollection: The Cognitive and the Literary Model“, in: ders. (Hg.), *The Poetics of Memory*, Tübingen: Stauffenburg, 1998, S. 3-22.
- Walter, François, *Catastrophes. Une histoire culturelle XVI^e-XXI^e siècle*, Paris: Seuil, 2008.
- Warning, Rainer, „Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“, in: Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München: Fink, 1983, S. 183-206.
- Welzer, Harald, „Verweilen beim Grauen. Über den wissenschaftlichen Umgang mit dem Holocaust“, in: ders. (Hg.), *Verweilen beim Grauen. Essays zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Holocaust*, Tübingen: Ed. diskord, 1997, S. 7-26.
- Werblowsky, Zwi, „Der Tod in der jüdischen Kultur“, in: Barloewen, Constantin von (Hg.), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, München: Diederichs, 1996, S. 161-168.
- Wernher, Adolf, *Die Bestattung der Toten. In Bezug auf Hygiene, geschichtliche Entwicklung, und gesetzliche Bestimmungen*, Hamburg: Severus-Verlag, 2010.
- Wiedenhofer, Siegfried, „Erinnerte Tradition und tradierte Erinnerung in Humanismus und Reformation“, in: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1991, S. 305-318.
- White, Hayden V., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, ³1987.

- Ders., „Historical Emplotment and the Problem of Truth“, in: Friedlander, Saul (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*, Cambridge (Mass.) u.a.: Harvard Univ. Press, 1992, S. 37-53.
- Ders., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, ⁸1993.
- Ders., *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory 1957-2007*, hgg. u. Vorw. Robert Doran, Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 2010.
- Wolff, Erwin, „Der intendierte Leser“, in: *Poetica* 4 (1971), S. 141-166.
- Woller, Hans, *Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert*, München: Beck, 2010.
- Yates, Frances A., *Gedächtnis und Erinnern. Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare*, Übers. Angelika Schweikhart, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1990.
- Yerushalmi, Yosef Hayim, *Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis*, Übers. Wolfgang Heuss, Berlin: Wagenbach, 1988.
- Young, James E., „Holocaust Documentary Fiction: The Novelist as Eyewitness“, in: Lang, Berel (Hg.), *Writing and the Holocaust*, New York u.a.: Holmes & Meier, 1988, S. 200-215.
- Ders., *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington (Ind.) u.a.: Indiana Univ. Press, 1988.
- Ders., „Toward a received History of the Holocaust“, in: *History and Theory* 36 (1997), Nr.4: *Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy*, S. 21-43.
- Zertal, Idith, „Trauer und Trauma in Israel: Die Totenklage der Überlebenden“, in: Assmann, Jan/Maciejewski, Franz/Michaels, Axel (Hg.), *Der Abschied von den Toten. Trauerriuale im Kulturvergleich*, Göttingen: Wallstein, ²2007, S. 235-244.

3. Interviews und Filmmaterial über Bassani

- Bassani, Giorgio, in: Luigi Monardo Faccini, *Un autore una città*, Dipartimento Scuola Educazione, Rai Teche: 1978 (DVD 01 Fondazione Giorgio Bassani).
- Ders., „‘Meritare’ il tempo (intervista a Giorgio Bassani)“ [1979], in: Dolfi, Anna (Hg.), *Le Forme del Sentimento. Prosa e Poesia di Giorgio Bassani*, Padua: Liviana Ed., 1981, S. 79-91.
- Ders./Cancogni, Manlio, „Perché ho scritto ‚L’Airone‘. Conversazione con Giorgio Bassani“, in: *La Fiera letteraria*, Nr. 46 (16.11.1968), S. 10-12.
- Ders., in: ders./Giovannelli, Franco/Marabini, Claudio, *Premio F. Bernagozzi (Portomaggiore, 1982)*, Portomaggiore: Archivio del Centro Culturale/Palazzo Gulinelli, 1982, Registrazione originale audioanalogica convertita in formata mp3 (CD 31 Fondazione Giorgio Bassani).

Ders., „Bassani“, in: Camon, Ferdinando, *La moglie del tiranno*, Roma: Lerici, 1969, S. 85-98.

Ravenna, Paolo, „Interview von 1987“, in deutscher Übersetzung wiedergegeben in: Schmid, Claudia, *Die Gärten der Finzi-Contini. Eine literarische Reise*, Dokumentarfilm, 30 min., WDR 1996, Produktionsleitung Friedhelm Maye.

4. Websites und Filme

<http://www.stolpersteine.com>; 17.4.2011.

<http://www.jenacenter.uni-jena.de/Veranstaltungen.html>; 08.06.2011.

De Sica, Vittorio, *Il giardino dei Finzi-Contini*. Liberamente tratto dal romanzo omonimo di Giorgio Bassani, diretto da Vittorio de Sica, Roma: Documenta Film, 1970.