

Zeitschrift: Fraueztig : FRAZ
Herausgeber: Frauenbefreiungsbewegung Zürich
Band: - (1995-1996)
Heft: 3

Artikel: Feministische Gedächtniskunst in Texten des 20. Jahrhunderts
Autor: Grobbel, Michaela
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1054077>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Feministische Gedächtniskunst in Texten des 20. Jahrhunderts

Seit fast 2000 Jahren besteht die traditionelle rhetorische Gedächtniskunst auf den Ausschluss des Körpers als Sitz und Medium der Erinnerung. Die folgenden Überlegungen zeigen, wie moderne feministische Erinnerungstexte den weiblichen Körper wieder in die Kunst des Gedächtnisses und Schreibens einschliessen, diese aber problematisieren.

Von Michaela Grobbel*

Texte von Frauen faszinieren mich. Um genauer zu sein: wie sie geschrieben sind, da Frauen die Wirklichkeit offensichtlich anders erleben und erinnern als Männer und somit andere Erfahrungen machen. Diese werden deshalb auch häufig durch eine andere Schreibweise ausgedrückt. Ganz besonders interessieren mich Texte, in denen es um Erinnerung geht; sei es persönlicher oder auch kollektiver Art. Die Auseinandersetzung mit dem Thema Erinnerung halte ich für eine zentrale Aufgabe der Kulturkritik und der feministischen Literaturforschung, weil spezifische Denk- und Verhaltensmuster durch kulturell bestimmte Erinnerungsprozesse produziert und tradiert werden. Um den Status quo von unerträglich gewordenen Lebensweisen zu durchbrechen und eine tatsächliche politische Veränderung herbeizuführen, müssen wir uns der Mechanismen der Überlieferung bestimmter Denk- und Verhaltensformen bewusst sein. Das heisst, wir müssen uns die Fragen stellen, wie erinnern wir uns und warum übernehmen wir selbst unerwünschte, uns unerträglich gewordene Denkweisen oder Verhaltensmuster aus der Vergangenheit in die Gegenwart?

Erinnerung als Bildsprache

Djuna Barnes' *Nachtgewächs* (*Nightwood*, 1936), Marguerite Duras' *Die Verzückung der Lol V. Stein* (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964) und Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* (1971) lese ich beispielsweise als Texte, die den Vorgang der Erinnerung für das weibliche Subjekt problematisieren. Aus diesen Texten wird klar, dass Erinnerung nicht nur eine simple Sache des Geistes ist, die eine vergangene Erfahrung oder Begebenheit problemlos durch Wiedererinnerung in die Gegenwart transportiert. Der Erinnerungsvorhang hat viel mit Bilderzeugung zu tun; er schafft Vorstellungsbilder, Bilder im Kopf, die eine interessante Konstellation zwischen Wort beziehungsweise Schrift und Bild herstellen. Diese bildlichen Vorstellungen, wie zum Beispiel Allegorien von weiblicher Tugend, tradieren bestimmte Wahrnehmungen und Erfahrungen, die auch über das Individuum hinaus Bestand haben. Im Erinnerungsbild tritt auch die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart deutlich hervor und wird somit sichtbar. Das Bild als Reprä-

sentation der Vergangenheit hinterfragt auch gleichzeitig als Re-Präsentation unser Verständnis von Wiedergabe der Vergangenheit. Somit können Erinnerungsbilder auch eine Art von kritischer Schrift werden, die unser Augenmerk immer wieder auf die Konstruktion von Erinnerung und Schrift lenken.

Es geht mir darum zu verstehen, was in modernen feministischen Erinnerungstexten passiert und wie sie das traditionelle Schreiben über Erinnerung durchbrechen. Deshalb schlage ich einen weiten Bogen zu den philosophischen und rhetorischen Anfängen der westlichen Gedächtniskunst zurück. Besonders die klassische Gedächtniskunst ist mir wichtig, da sie auf der bildschaffenden Kraft der Erinnerung aufgebaut ist. Sie beschreibt, wie solche Erinnerungsbilder, die bestimmte Inhalte oder ein bestimmtes Wissen speichern, hergestellt werden können. Durch diesen Konstruktionscharakter von Erinnerung, die sich immer wieder als aktiv-neugestaltend zeigt, birgt Erinnerung ein ungeheures Potential an Veränderung. Sie ist also keineswegs statisch. Ganz im Gegenteil: Erinnerung ist Performance, die Vorstellungsbilder in Szene setzt, sie aber auch kritisch durchkreuzt und beleuchtet. Dabei handelt es sich um Bilder, die individuelle Erlebnisse vergegenwärtigen, aber auch um solche, die kollektive Vorstellungen wie «Weiblichkeit» erzeugen. Zudem schliesst sie auch die sich erinnernde Person mit ihrem spezifischen Standpunkt in der Gegenwart mit ein.

Es gibt eine ganze Reihe von feministischen Texten im 20. Jahrhundert, die die Produktion der Erinnerungsbilder in den Vordergrund rücken und in szenischer Form die schwierige Erinnerungsarbeit ihrer weiblichen Figuren vorführen. So wird zum Beispiel Bachmanns *Malina* zu einem «Erinnerungstheater»; der Erinnerungstext wird zu einer Art Performance, in der das sich erinnernde Ich auch körperlich involviert ist. Zudem verdeutlicht Erinnerung und Schreiben (und kein Schreiben ist ohne Erinnerung) die enge Verbindung zwischen rhetorischer Kunst beziehungsweise Schreiben und tatsächlicher kultureller und politischer Praxis.

Ars Memoria – die klassische Gedächtniskunst. Und am Anfang eine Katastrophe

Memoria ist Teil der klassischen Rhetorik. Der Ursprung der *ars memoria* (Gedächtniskunst), auch als Mnemonik oder Mnemotechnik bekannt, wird uns in drei lateinischen Quellen überliefert. Eine von diesen stammt von Cicero, der die «Geburt» der Mnemonik als eine mythische Ur-Szene darstellt: Der griechische Dichter und Sänger Simonides von Keos trägt bei einem Festmahl, das von einem Edlen namens Skopas veranstaltet wird, zu Ehren seines Gastgebers ein lyrisches Gedicht vor. Da dieses Lobgedicht jedoch auch die Zwillingsgötter Kastor und Pollux ehrt, weigert sich Skopas, Simonides die ganze Summe auszuzahlen; die andere Hälfte solle er sich bei den Göttern holen. Kurz darauf wird Simonides nach draussen gerufen, da ihn angeblich zwei Männer zu sprechen wünschen. Während seiner Abwesenheit stürzt das Haus zusammen und begräbt Skopas mit all seinen Gästen unter den Trümmern. Die Leichen sind so entstellt, dass deren Verwandten sie nicht identifizieren können. Nur Simonides vermag sich daran zu erinnern, an welcher Stelle die Opfer bei Tisch gesessen haben und kann sie somit für die Bestattung identifizieren.

Aufgrund dieser Erfahrung, dass eine systematische Anordnung entscheidend für ein gutes Gedächtnis ist, soll Simonides die Gedächtniskunst «erfunden» haben. Diese Kunst ist eher eine Fertigkeit und eine Technik, die das Gedächtnis des freien Redners trainiert. Ganz wichtig ist dabei die Verbindung von Orten (*loces*) und Bildern (*imagines*) in der Mnemonik: So soll der Redner das, was er erinnern möchte, in geistige Bilder umsetzen und an bewusste Orte heften, die sich häufig in einem Gebäude, zum Beispiel in einem Palast, befinden. In diesem «Erinnerungspalast» wandert der Redner (historisch männlich) während seines skriptlosen Vortrags imaginär die Orte ab, an denen er seine Erinnerungsbilder deponiert hat. Das heisst, er «liest» die Bilder, die er vorher bewusst an bestimmten Merkorten «aufgeschrieben» hat, auf seiner (wiederholten) Erinnerungsreise durch das Erinnerungsgebäude ab.

Es gibt eine grosse Anzahl von Traktaten, die genaue Regeln der Gedächtniskunst aufstellen, und die zunehmend komplizierter werden. Besonders die Renaissance entwickelte eine ganze Reihe hermetischer Gedächtnisregeln, die praktisch nur für eine kleine Gruppe Eingeweihter anwendbar waren.



Ingeborg Bachmann

Mnemosyne, die klassische Göttin der Erinnerung, entthront?

Nun, provokativ und überspitzt könnten wir sagen, dass diese von Männern erfundene und zumeist von Männern praktizierte und kontrollierte Gedächtniskunst die weibliche Gottheit der Erinnerung, Mnemosyne, vom Thron gestürzt hat. Denn interessanterweise ist es eine Göttin in der griechischen Antike, die Weisheit und damit zusammenhängend absolutes Gedächtnis verkörpert: Der Mythologie zufolge herrscht die göttliche Mutter der Musen über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und singt beispielsweise in Homers *Ilias* von allem, was gewesen ist, was ist und was geschehen wird. Die technische Kunst der Rhetorik, die den (weiblichen) Körper ausschliesst, unterbricht auch historisch-mythologisch die Verbindung von Frauen zu Erinnerung und damit zu Wissen.

Die klassischen Gedächtniskünste, die auch als Kulturtechniken zu verstehen sind, und für die westliche Literatur- und Kulturproduktion von grosser Bedeutung sind, gehen von einem «Haus» oder Gedankengebäude aus, das die Wahrheit und alles Wissen aufbewahrt und aus dem «man» dieses unverrückbare Wissen wieder abrufen kann. Dieses Gedächtnissystem basiert auf einem stabilen universalen (das heisst universal-männlichen) Subjekt der Erinnerung, das seine Objekte der Erinnerung (zum Beispiel seine Erinnerungsbilder) unter totaler Kontrolle hat. Er muss das, was er im Gedächtnis behalten und abrufen möchte, als das «andere» zum Objekt machen. Das heisst, in dieser Art von Erinnerungssystem werden selbst

die Erfahrungen von Unterdrückung oder Zum-Schweigen-Gebracht-Werden, die beispielsweise Frauen oder ethnische Randgruppen gemacht haben, noch ein weiteres Mal erinnert und damit wiederholt und kulturell festgeschrieben.

Wir dürfen auch nicht ausser acht lassen, was uns die Rhetorik vergessen lässt: Der «Vater» der klassischen Gedächtniskunst, der Dichter und Sänger Simonides, war auch als Totensänger bekannt, der die Verstorbenen gegen Bezahlung durch sein Verfassen von Elegien und Grabinschriften den Lebenden ins Gedächtnis rief. Der Einsturz des Hauses, der auch als Einsturz der symbolischen Ordnung betrachtet werden kann, stellt jedenfalls einen abrupten und gewaltsamen Einschnitt dar. Diese Zäsur erfordert eine kulturelle Neuinterpretation, da die entstellten toten Körper keinen Platz mehr in der gewohnten Ordnung haben. In diesem Zusammenhang muss die rhetorische *ars memoria* auch als eine Erinnerungskunst aufgefasst werden, die «Techniken» oder Strategien entwickelt, das zu erkennen und zu erinnern, was unkenntlich geworden und somit vom Vergessen bedroht ist. Die traditionelle Kunst des Schreibens hat aber den elementaren Zusammenhang zwischen den (toten) Körpern, der Materie des Gelebten, und der Gedächtniskunst – so wie er uns noch in dem Ursprungsmythos erscheint – auseinandergerissen. Tatsächlich ist es so, dass für die rhetorische *ars memoria* nur der letzte Teil der Schöpfungsgeschichte, nämlich Simonides' technische Rekonstruktionsarbeit, von Bedeutung ist.

Feministische Gedächtniskunst als Performance

Viele von Frauen geschriebene Texte im 20. Jahrhundert, die sich intensiv und kritisch mit der Erinnerungsarbeit ihrer weiblichen Figuren auseinandersetzen, lese ich als Neuformulierungen der traditionellen Gedächtniskunst. Dabei spielt der weibliche Körper eine besondere Rolle im zumeist schmerzhaften Erinnerungsprozess. Die Gedächtniskunst ist nicht mehr als rein technisches Verfahren zu verstehen, das vergangene Erfahrungen in der Gegenwart wiederholt und erinnert. Der Körper ist nicht mehr nur Erinnerungsbild oder repräsentiert das sich erinnernde Subjekt, sondern er rückt als «Erinnerungsort» selbst in den Blickpunkt, in den sich Erinnerungsspuren (also auch Spuren kultureller Praktiken) eingeschrieben haben.

Viele moderne feministische Erinnerungstexte «führen» die komplizierte und oft schmerzhafte Erinnerungsarbeit «vor». Diese Art von Repräsentation ist nicht als blosse Nachahmung zu verstehen, sondern als Darstellung und Ausdruck im kreativ-produktiven Sinn. In diesen «Vorführungen» (und «Darstellung» hat ja auch mit inszenierten Vorstellungen zu tun) geht es nicht darum – wie es einmal Walter Benjamin ausgedrückt hat – «ein Leben» zu zeigen «wie es gewesen ist», sondern «so wie der [oder die], der's erlebt hat, dieses Leben erinnert». Es handelt sich eher darum, dass bestimmte Gedächtnisinhalte, die – wie beispielsweise Schmerz – nicht artikuliert und erklärt werden können, in bildhafter oder szenischer Form gezeigt werden. So führt zum Beispiel das starke, surrealisch-anmutende Bild, mit dem *Nachtgewächs* scheinbar abrupt und unerklärlich schliesst, die Verstrickung von Vergangenheit und Gegenwart in einem dialektischen Erinnerungsbild vor. Gleichzeitig richtet dieses Bild das Augenmerk auf die Gegenwart, auf die Position des sich erinnernden Subjektes in seiner jetzigen Situation. Die Performance selbst, die ja immer an einen bestimmten Körper, einen bestimmten Ort und an eine bestimmte Zeit gebunden ist, und prinzipiell nicht wiederholbar ist, verkörpert diese «Gegenwärtigkeit» der Erinnerung.

Christina Thürmer-Rohr hat einmal geschrieben: «Gegenwart hat mit Klarheit zu tun. Die deutsche Sprache gibt das wieder in Wendungen wie: Ich vergegenwärtige mir etwas, etwas ist mir gegenwärtig, ich bin mir gegenwärtig. Das heisst: Ich bin mit allen



Marguerite Duras

meinen Sinnen und Fähigkeiten präsent, konzentriert auf etwas, worum es jetzt geht. Ich hole Vergangenheit, Erfahrungen und Wünsche herein, bringe sie zu einem Punkt.» Dieser klare, gegenwärtige Blick, den uns selbstkritische Erinnerungsarbeit ermöglicht, erlaubt uns einen Blick auf die Realität als Konstruktion und schafft somit Möglichkeiten für konkrete politische Veränderung.

In vielen dieser feministischen Erinnerungs-Performances wird die «Kunst» des Gedächtnisses und damit des Schreibens zu einer Praxis, die eher als eine taktische Kunst des Handelns aufzufassen ist. Diese Kunselfertigkeit ähnelt alltäglichen Handlungs- oder Umgangsweisen und kann ad hoc und provisorisch eine Konstellation zwischen Vergangenheit und Gegenwart bewusst machen, vielleicht noch nie gestellte Fragen aufwerfen oder die «Logik» unseres Denkens und etablierter Handlungsweisen aufbrechen.

Bachmanns *Malina* und Duras' *Die Verzückung der Lol V. Stein* als «Erinnerungstheater»

In der Renaissance nahm die klassische Gedächtniskunst in einigen Fällen tatsächlich die Form von Gedächtnistheatern an, in denen Erinnerungsspuren konkret «verkörpert» oder materialisiert werden sollten. So baute zum Beispiel Giulio Camillo in Italien ein Gedächtnistheater, das einem tatsächlichen Theater nachgebaut war. Camillo wollte mit seinem äußerst komplexen und hermetischen Gedächtnissystem die gesamte Lehre Ciceros, des grossen Meisters der Rhetorik und der Erinnerung, aufbewahren und an «Initierte» weitergeben. Das hölzerne Theater war vollgestopft mit unzähligen Bildern, die als «körperliche Zeichen» das nicht-sichtbare zu erinnernde Wissen wiedererinnern sollten.

Auch bei Ingeborg Bachmann und Marguerite Duras geht es um das «Sichtbar machen» von Wissen, das sich der erzählenden Darstellung entzieht. In beiden Texten, in denen es um den Kampf der Darstellbarkeit der traumatischen Vergangenheit der beiden weiblichen Figuren namens Ich und Lol geht, wird uns die Erinnerungsarbeit szenisch vorgeführt. Interessanterweise ist in beiden Texten eine männliche Erzählinstanz für das weibliche Ich notwendig, um sich überhaupt erinnern und damit schreiben zu können. Paradoxerweise handeln eigentlich beide Texte von der Unmöglichkeit einer «Frauenliteratur», da in beiden Fällen die Erinnerungen und

das Schreiben der jeweiligen «Lebensgeschichte» vom männlichen «Platzhalter» (Erzähler) übernommen werden. Diese Enteignung (Malina wird Ichs «Statthalter» und Lol besetzt ganz wörtlich Lols Platz und Erinnerungen) wird jedoch selbstkritisch vorgeführt. Rückblickend wird klar, dass selbst vor Beginn der Erinnerungs- und Schreibarbeit weder Lol noch Ich eine «eigene» Stimme haben. Das heisst, selbst der Akt der Erinnerungsleistung und des damit verbundenen «autobiographischen» Schreibens vermag nicht das «ursprünglich Gewesene» als authentische Erinnerung zurückzuholen. Die aktive Erinnerungsarbeit führt deutlich die Herstellung und den Konstruktionscharakter von Erinnerungsbildern und Erinnerungsszenen vor Augen.

Bachmanns «geistige Autobiographie» *Malina* entwirft ausdrücklich eine «Gedankenbühne», die Raum für Ichs Gedächtnistheater schafft, das Ichs «verschwiegener Erinnerung» Ausdruck verleihen soll. Wie auch im Text von Duras, so kreist bei Bachmann das weibliche Ich um dieses Loch in der Erinnerung. Lol umwandert ihr «mot-trou» («Wort-Loch») und inszeniert mit ihrem Körper immer wieder die Ur-szene ihrer Erinnerung, die sie paradoixerweise durch ihre ständige Verkörperung zu vergessen sucht. Sowohl *Malina* als auch *Die Verzückung der Lol V. Stein* stellen den «Erinnerungspalast», das zentrale Gedankengebäude der klassischen Gedächtniskunst, in Frage. *Malina* veranschaulicht den «Riss» im «Erinnerungstheater» des Textes, der das weibliche Ich für immer zum Schweigen bringt. Der Text löst die darge-

stellten Konflikte nicht auf, sondern lässt sie in ihrem Spannungsverhältnis stehen. Während *Malina* das philosophische Gedankenhaus durch den ihm innewohnenden Riss als einen sicheren Lebensort für Frauen problematisiert, so kracht das «Haus der Erinnerung» und damit traditionelles Erinnern und Schreiben im Text von Duras völlig zusammen.

Besonders *Malinas* Erinnerungstheater, das auch traditionelle Muster von Weiblichkeit in Szene setzt, sie aber bewusst dekonstruiert, setzt sich intensiv mit dem Problem der Mittäterschaft der Frauen in patriarchalen Gewaltstrukturen auseinander. Die inszenierte Dialektik zwischen Erinnern und Vergessen macht auch Ichs Komplizenschaft in ihrer «Krankheit zum Tod» deutlich. Der Konflikt zwischen Ichs Bedürfnis, ihr Trauma zu erinnern und zu erzählen, und ihrem Bestreben, ihr ehemaliges oder anderes Ich nicht zu erinnern, sondern zu verdrängen, bleibt letztlich bestehen. Er führt nicht nur zur totalen Zerstörung der weiblichen Stimme, sondern auch ihrer Existenz. Der Text geht noch weiter, indem am Schluss klar wird, dass das weibliche Subjekt selbst vor Beginn der Erinnerungs- und Textproduktion keine autonome Existenz gehabt hat. Eigentlich eine schwer zu verdauende Haltung jedem Schreiben von Frauen gegenüber – aber Bachmanns kritische Erinnerungs-Performance zeigt uns auch, inwieweit das «Unaussprechliche dieser Erinnerung» mit Mit-Wissen und teilweiser Mit-Täterschaft auf schmerzvolle Weise verknüpft ist. Daher kann das Verschwinden des Ichs im Riss der Wand gleichzeitig als Mord und Selbstmord gelesen

Die Steuererklärung immer noch nicht ausgefüllt? Probleme mit dem Steueramt?

Wir beraten Sie kompetent und individuell.

Borsoi, Suter, Weck und Partner
Steuern, Recht, Treuhand AG

Sihlfeldstrasse 56
8003 Zürich-Lochergut
Tel. 01/451-1072

Schaffhauserstrasse 352
8050 Zürich-Oerlikon
Tel. 01/312-6323



Die andere Sicht der Dinge

DAZ, die unabhängige,
sozial und ökologisch
engagierte und
emanzipierte
Tageszeitung für das
Millionen-Zürich.

- SCHNUPPER-ABO**
Ich bin neugierig und will DAZ für 3 Wochen gratis.
 - TEST-ABO**
Ich will's wissen und teste DAZ während 3 Monaten für 50 Franken.
 - JAHRES-ABO**
Ich bin überzeugt und abonniere DAZ für 195 Franken im Jahr (inkl. MWST).
 - STUDI-ABO**
Ich studiere und abonniere DAZ für 135 Franken (Leer-Kopie anbei)

MEINE ADRESSE:

Name
Strasse
Ort

BITTE EINSENDEN AN:
DAZ POSTFACH 926, 8021 ZÜRICH

Viermal pro Jahr
feministische Lichtblicke
von engagierten Autorinnen
zu politischen und
kulturellen Themen
auf 52 Seiten

Ja, schickt mir die FRAZ im Abo.
Die erste Nummer erhalte ich gratis.

Name, Vorname _____

Adresse _____

Telefon _____

- Jahresabonnement (CH) **Fr. 32.-**
 - Geschenkabonnement (CH) **Fr. 32.-**
 - Ausland-Abonnement **Fr. 44.-**
 - Übersee-Abonnement **Fr. 50.-**

Beschenkte:

Name, Vorname _____

Adresse

Einsenden an FRAZ Frauezitig
Postfach
8031 Zürich

Feministische Gedächtniskunst

werden. Diese Leseart ist insofern produktiv, da sie zum Beispiel der vereinfachten Gegenüberstellung von Frauen als Opfern und Männern als Tätern in patriarchalen Gesellschaftsordnungen widersteht. Frauen sind nicht einfach nur die «anderen» – so wie die Vergangenheit auch nicht strikt getrennt von der Gegenwart als das «andere» zu begreifen ist.

Das entstellte Erinnerungsbild in Barnes' *Nachtgewächs*

Djuna Barnes' *Nachtgewächs*, das neben der erzählten Geschichte auch als theoretischer Text über Erinnerung zu lesen ist, versucht ebenfalls, Erinnerungen (aber auch Träume, Ängste, Begehrungen und die Konstruktionen «Weiblichkeit» und «Frau») nicht als das «andere» zu belassen. Wie auch in *Malina* geht es in *Nachtgewächs* um das Problem, wie die in Szene gesetzten Erinnerungsbilder zu verstehen sind. Diese Bilder sind häufig entstellt (siehe auch Ichs Alpträumszenen) und nicht eindeutig lesbar. So erfordert das «obszöne» Erinnerungsbild am Ende von Barnes' Text echte Entzifferungsarbeit, eine aktive Auseinandersetzung mit den entstellten Spuren der Vergangenheit in der Gegenwart. Im Gegensatz zu klassischen Erinnerungskonzepten ist das Lesen der Erinnerungsspuren zum Problem geworden – die Vergangenheit wird zwar in der Erinnerung wiederholt, aber in «anderer», entstellter Form.

Das inszenierte Erinnerungsbild wird durch die weibliche Figur Robin in *Nachtgewächs* körperlich dargestellt. Dieses kann als eine Performance beschrieben werden, die an den Moment gebunden ist und eine einzigartige, «blitzhafte» Konstellation zwischen Vergangenheit und Gegenwart zeigt. Robins Mimik vor dem Kapellenaltar als Hund und ihre Grauen, Lust und Verzweiflung auslösende Annäherung an den Hund vor ihr lässt den vom Text vorher aufrechterhaltenen Dualismus von Subjekt und Objekt zusammenbrechen. Das Endtableau, mit dem die traditionell-lineare Erzählweise des Textes zusammenstürzt, macht die unauflösliche Spannung und Verstricktheit von Selbst und Anderem, von Subjekt und Objekt der Erinnerung sichtbar. Robins stumme, rein körperliche Performance bringt ihren Widerstand gegen ihre Position als «Andere» im Textgefuge, als das objektifizierte starre Bild von «Frau» bildhaft zur Sprache. Vorher dargestellt als «Frau, die sich dem Beschauer wie



Djuna Barnes

ein für immer angeordnetes «Gemälde» präsentiert», bricht Robin am Schluss mit ihrer Performance aus diesem (Bild-)Rahmen aus und bringt statische Vorstellungen von «Frau» und «Anderer» in Bewegung. In dem von ihr geschaffenen Erinnerungsbild werden für uns die Strukturen sichtbar, die zum Beispiel geschlechtlich determinierte hierarchische Rollen produzieren. Die historische Erfahrung der Vergangenheit (zum Beispiel Robin als ausgegrenzt und ohne Stimme, aber notwendig für das kulturelle Funktionieren) wird aus ihrem Kontext herausgerissen und somit in eine neue Beziehung zur Gegenwart gestellt. Das Ende von *Nachtgewächs* veranschaulicht den «Zuschauern» (die LeserInnen werden im Text ausdrücklich so genannt) die Struktur und den Konstruktionscharakter von Erinnerung, die in Form eines dialektischen Bildes eine bildliche oder räumliche Beziehung zwischen vergangenen und gegenwärtigen Erfahrungen schaffen kann.

Erinnerung als Re-Vision

Die von mir untersuchten feministischen Erinnerungstexte fordern alle eine radikale Re-Vision, eine Neuüberprüfung des individuellen Erinnerungsprozesses und kollektiver Gedächtnisformen durch einen anderen Blick. Diese andere Perspektive betrachtet Erinnerung nicht als unproblematischen Abruf der vergangenen Erfahrung aus dem Gedächtnisspeicher, sondern als aktive und kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwart. Dabei kehren die Leiblichkeit und der Körper wieder in die in Szene gesetzte Gedächtniskunst zurück. Inszenierte Erinnerungsbilder

vermögen beispielsweise als eine «andere» Ausdrucksweise widersprüchliche historische Erfahrungen von Frauen darzustellen, die durch traditionelles lineares Erzählen nicht wiedergugeben sind. Die von AutorInnen gesuchten neuen Ausdrucksweisen einer feministischen Gedächtniskunst und Rhetorik betonen die Leiblichkeit und die Materialität der Erinnerungskonstruktion. Sie erinnern uns, dass historische Erfahrungen physische Spuren hinterlassen, die sich unter anderem auch in körperlichen Symptomen, in Alltagspraktiken oder kulturellen «Performances» in der Gegenwart zeigen.

Virginia Woolf betonte ebenfalls den aktiven «szene-bildenden» Charakter von Erinnerung, den sie für eine zentrale Praxis in ihrem Schreiben hielt. Dieses «scene-making», wie sie in ihren Kindheitserinnerungen schreibt, hat nichts mit Schaffung von literarischer Illusion zu tun. Viel eher geht es ihr darum, die Realität der Gegenwart zu «knacken», sie aufzusprengen und ihr gegenwärtiges Leben kritisch zu beleuchten: «to recover [her] sense of the present by getting the past to shadow this broken surface».

* Michaela Grobbel, Ph.D., studierte Vergleichende Literaturwissenschaft an der University of California in Los Angeles. Dieser Artikel stellt einige Gedanken aus ihrer Dissertation «Performances of a Feminist Art of Memory in Texts by Ingeborg Bachmann, Djuna Barnes, and Marguerite Duras» vor.