



BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

**Titel/
title:** »Retrospektiv und retroaktiv. Karen Blixens ›Det ubeskrivne Blad‹ /
›The Blank Page‹ als Problematisierung von Erinnerung und
Gedächtnis«

**Autor(in)/
author:** Antje Wischmann

In: Heike Peetz, Stefanie von Schnurbein und Kirsten Wechsel (Hg.):
*Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen. Eine internationale
Erzählerin der Moderne.* Berlin: Nordeuropa-Institut, 2008

ISBN: 3-932406-27-3
978-3-932406-27-0

**Reihe/
series:** Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 12

ISSN: 0933-4009

**Seiten/
pages:** 59-76

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors

Diesen Band gibt es weiterhin zu kaufen.

ANTJE WISCHMANN

Retrospektiv und retroaktiv.

Karen Blixens »Det ubeskrevne Blad«/»The Blank Page«
als Problematisierung von Erinnerung und Gedächtnis

Blixens Erzählung »Det ubeskrevne Blad«/»The Blank Page«¹ aus dem Band *Sidste Fortællinger/Last Tales* (1957) thematisiert und problematisiert Erinnerung und Gedächtnis auf unterschiedlichsten Ebenen, sowohl textimmanent als auch hinsichtlich ihrer Einbettung in die Textsammlung und sogar über den Werk-Kontext hinausgehend. Im Rahmen erklärt eine greise Geschichtenerzählerin einem zuhörenden Paar zunächst das von ihrer Großmutter überlieferte Kunsthandwerk des Erzählens. Eine solche Kompetenz umfasst sowohl die Beherrschung des thematisch-motivischen Inventars als auch den elaborierten Einsatz erzählerischer Mittel und wird von jeder zweiten Generation in weiblicher Linie an die Enkelinnen weitergegeben. In der Begrifflichkeit von Jan Assmann bezöge sich diese Tradierung auf das »kommunikative Gedächtnis«, das im Unterschied zum bis in die mythische Vorzeit zurückreichenden »kulturellen Gedächtnis« mit einer generationenübergreifenden, mündlichen Überlieferung korrespondierte.²

Zu den besonderen Maximen kunstvollen Erzählens gehören der greisen Expertin zufolge die unbedingte Treue gegenüber der Geschichte/Historie und der Einsatz eines »sprechenden Schweigens«, das sich bei der zeitweiligen Unterbrechung einer »treuen« Erzählung in idealer Weise einstelle. Dieses plötzliche Verstummen versetzt das anwesende Publikum in die Lage, eigene Lebenserfahrungen und erinnerte Lektüren zu aktivieren. Der Pakt einer »getreuen Überlieferung« lässt sich selbstreflexiv auch auf »Det ubeskrevne Blad« beziehen, da die gerahmte Erzählung im Haupttext zum offiziellen Erinnerungsbestand bzw. dem gruppenspezifischen Gedächtnis der erwähnten Erzählkünstlerinnen gehört.

1 BLIXEN: »Det ubeskrevne Blad«, 2000 (im folgenden DuB); DINESEN: »The Blank Page«, 1957 (im Folgenden TBP).

2 ASSMANN: 1992. Astrid Erll betont, dass sowohl kommunikatives als auch kulturelles Gedächtnis kulturell bestimmt sind, wodurch die Unterscheidung zwischen einem kommunikativen und einem »Kultur als Monument«-Gedächtnis trennschärfer sei (vgl. ERL: 2005, 113–114).

Die gerahmte Erzählung umspannt einen Zeitraum vom Mittelalter bis zur Erzählgegenwart, mit einzelnen Ausläufern in eine biblische Vorzeit: Die Leinenherstellung in einem portugiesischen Karmeliterkloster wird wegen seiner stabilen Rituale im Flachsanzbau, bei der Weberei und Bleiche als altherwürdige Tradition geschätzt, die mit einem höfischen Hochzeitsbrauch eine weitere kollektive Aufwertung ihrer wertebeständigen Kontinuität erfährt: Am Tag nach der Hochzeitsnacht wird das mittlere Stück des Brautlakens herausgetrennt und sorgfältig gerahmt, mit einem gravierten Namensschild versehen und in der Klostergalerie ausgestellt. Diese beherbergt ein materielles, gruppenspezifisches Archiv mit zeichenhaften Artefakten, die auf bestimmte höfische weibliche Biographien verweisen. Die Archivalien kombinieren das ›flachsbezogene‹ kulturelle, kollektive Gedächtnis und das ›bräutebezogene‹ gruppenspezifische sowie individuelle Gedächtnis. Die Zeichen, die auf den Laken zu erkennen seien, haben emblematischen Charakter – sie werden nicht als Körper-Spuren oder -Schrift dargeboten. Die Betrachtenden können, wie die Erzählerin anführt, die Embleme als Sternzeichen oder Bilder aus der eigenen Vorstellungswelt decodieren.

Bei einer Annäherung an die Erzählgegenwart wird nun die persönliche Aktualisierung von Erinnerungen fokussiert: Eine alte Hofdame löst sich sozial und zeitlich aus der generationenübergreifenden Gruppe der Prinzessinnen heraus, die in die Galerie zu ›pilgern‹ pflegten, und setzt sich vor einer bestimmten Leinwand einem Strom von Erinnerungen aus. Über die Identifikation mit dieser Hofdame werden die dargestellten Zuhörenden und vielleicht auch die heutigen Lesenden in die Galerie versetzt, wo sie mit einer eigenen Variante der Aktualisierung von Erinnerungen konfrontiert werden: *Eine* Leinwand weist weder Zeichen noch Namenszug auf, doch gerade diese habe so viel zu sagen, wie es keine mündliche Erzählung und kein gedruckter Buchtext jemals ausdrücken könnten. Das Verstummen und Sich-Verhüllen der Erzählerinnen wird begleitet von über das dargestellte Ereignis hinausweisenden Spekulationen der weiblichen Klosterangehörigen und Besucherinnen. Indem die Rückkehr zum Rahmen unterbleibt, endet »Det ubeskrevne Blad« selbst mit einem ›beredten Schweigen‹.

Jan Assmanns Voraussetzung, dass die Formierung des kommunikativen Gedächtnisses vornehmlich über orale Praktiken geleistet würde, muss angesichts des medienbewussten ›story telling‹ bei Blixen, das die

Verschränkung von Oralität und Schriftlichkeit betont, reduktionistisch erscheinen – wurde doch die Großmutter der Erzählerin von einem Rabbi unterrichtet (DuB, 92). Ebenso ist sich die Erzählerin darüber im Klaren, welche Mythen und Geschichten schriftlich fixiert sind, d. h., sie reflektiert ausdrücklich miteinander verknüpfte Überlieferungspraktiken. Der Text geht eher mit dem Modell des »Kultur als Monument«-Gedächtnisses konform, indem die dargestellten ExpertInnen mythische Ereignisse einer fernen Vergangenheit überliefern:³ Die Legende des Klosters enthält nicht nur biblisch-mythische Reminiszenzen, sondern sie inszeniert die generationenübergreifende weibliche Tradierung selbst als Mythos.

Indem sich nun die gesamte Erzählung als ›leere Seite‹ konzeptualisieren lässt, sind die Lesenden aufgefordert, »Det ubeskrevne Blad« im Rückgriff auf die vorausgehenden und im Hinblick auf die folgenden Texte in *Sidste Fortællinger* zu deuten.

Sogar auf der Ebene der Werkentstehung im Jahre 1957 sind Erinnerungsprozesse produktiv: Während Blixen die dänische Fassung der Erzählung schrieb, aktualisierte sie nämlich die Erinnerung an die kurz vorher verfasste englische Version. Dieses ›rewriting‹ nehme ich zum Anlass, aus dem Vergleich der dänischen mit der englischen Version einige zentrale Bestimmungen abzuleiten, die meine anschließende Analyse sowohl des ›beredten Schweigens‹ als auch der Unzuverlässigkeit von Signifikation und Erinnerungsarbeit im Rahmen von Lektüren fundieren.

Pointierungen des dänischen Originals im Vergleich zum englischen Original

Die Übersetzungsforscherin Ute Klünder hat Blixens Zweisprachigkeit und Schreibverfahren eingehend untersucht und vermerkt zu »Det ubeskrevne Blad«, dass der dänische Text ausnahmsweise kürzer und »konziser komponiert« sei.⁴ Ausgehend von dieser Beobachtung lassen sich die semantischen Anreicherungen in »Det ubeskrevne Blad« und die pointierenden Differenzen zwischen den beiden Fassungen für die Analyse fruchtbar machen.

³ Vgl. ERLI: 2005, 113–114.

⁴ In der Regel sei das dänische Original hingegen ausführlicher und spezifischer gehalten als das – meist zuerst verfasste – englische Original (vgl. KLÜNDER: 2000).

Der dänische Titel ist »konnotationsstärker«⁵ als der englische aufgrund seines potentiellen biographischen Bezugs, da eine unerfahrene Person als unbeschriebenes Blatt bezeichnet werden kann.⁶ Damit sind Erfahrung und Schrift auf paradoxe Weise analog geführt. Erwägen die Lesenden, dass sich die durch die leere Leinwand vertretene Braut infolge des Hochzeitrituals als ›beschriebenes Blatt‹ erwies, könnten sie entsprechend vermuten, dass jene nicht mehr Jungfrau war.⁷ Paradoxerweise würde die Abwesenheit einer Markierung gerade symbolische Unreinheit assoziieren, und die Semantik des Ausdrucks (Leere, Mangel) stünde dem Inhalt (gesammelte Erfahrung) entgegen.

Die auf übliche Weise gekennzeichneten Lakenstücke in der Galerie wiederum, die die Majorität der Bräute repräsentieren, sind der Konvention nach entweder stellvertretende ›beschriebene Blätter‹, falls sie in Folge der Defloration oder eines Arrangements mit einem Fleck oder anderen Zeichen versehen worden sind. Mit dieser Deutung gerät in den Blick, dass die mutmaßliche Urheberin der weißen Leinwand möglicherweise Jungfrau war und auch nach der Hochzeit blieb, oder dass alle anderen Zeichen falsche Spuren legen könnten bzw. nichts über die angeblich sorgsam dokumentierten Nächte aussagten. Die Lesenden, die sich in die Betrachterposition versetzen, vollziehen nach, dass derartige über Konventionen regulierte Zeichenpraktiken arbiträr und aufgrund ihrer Historizität und der nicht überprüfbaren Tradierungspraktiken unzuverlässig sind. Die Inskribierungen sind möglicherweise simuliert, die Dokumente des Ehrbeweises fingiert (Verunsicherung der Kausalität).

Die Titel von »Det ubeskrevne Blad« und »The Blank Page« weisen unterschiedliche Konnotationen im Hinblick auf Gedächtnis und Vergessen auf. Der englische Titel lenkt die Aufmerksamkeit auf die nachträgliche Aussparung oder gar die Macht der Zensur. Die Wendungen »to blank something out«, »blank expression« oder »to go blank« pointieren das willkürliche oder absichtsvolle Verschwindenlassen. Etwas ist ›nicht mehr‹ da – im Gegensatz zum ›noch nicht‹ da im dänischen Titel. Diese

5 Ebd., 359.

6 ENGBERG: 2000 spricht stark personifizierend sogar von einer »nackten Leinwand«. Der psychologisierende Bezug geht auf John Lockes Metapher der tabula rasa zurück, die den Zustand der Seele verbildlicht, bevor jener mittels Erfahrungen Bewusstseinsinhalte eingepägt werden.

7 So wird evtl. auch die Geschlechterzuordnung hinterfragt oder auf die unbefleckte Empfängnis angespielt.

Abweichung ist relevant für die Konzeptualisierung eines textbasierten Gedächtnisses: Im dänischen Text ist die Überlieferung aufgeschoben, das Artefakt wird durch die anhaltende spekulative Tätigkeit u.a. der Nonnen und der Äbtissin in Erinnerung gehalten. Im englischen Text scheinen die Rezipierenden mit einer Lücke im Archiv konfrontiert. Der Topos des Unsagbaren spielt darüber hinaus auf das Verdrängte oder Traumatische an, das sich aus freudianischer Perspektive besonders hartnäckig behauptet.

In der englischen und dänischen Fassung ist bis auf eine motivische Ausnahme Übereinstimmendes zu identifizieren.

I de falmede og blegede Aftegninger, som Rammerne omslutter, kan man med nogen god Vilje læse hele Dyrekredsens Tegn: Vægten, Skorpionen, Løven og Tvillingerne – eller man kan finde Billeder fra sin egen Tankeverden: et Træ, en Rose, et Hjerte, et Sværd, eller endog et med et Sværd gennemstunget Hjerte. (DuB, 93)

Within the faded markings of the canvases people of some imagination and sensibility may read all the signs of the zodiac: the Scales, the Scorpion, the Lion, the Twins. Or they may find pictures from their own world of ideas: a rose, a heart, a sword – or even a heart pierced through with a sword. (TBP, 129)

Von Blutflecken, von denen viele Forschende und auch die deutsche Übersetzung ausgehen,⁸ ist hier nicht die Rede. Es sind zum einen Sternzeichen, die in beiden Originalen übereinstimmen und möglicherweise auf Motive, Symbole und Figuren aus *Sidste Fortællinger* verweisen. Sie gehören einem geschlossenen emblematischen System an, und die Regeln bei der Auslegung besagter Formen sind dementsprechend nur für das begrenzte Inventar des jeweiligen kommunikativen Systems gültig. Dies trifft ebenso auf die Bilder aus der eigenen Gedankenwelt zu, die – als festgelegte Zeichen dargeboten – auf den Kontext von *Sidste Fortællinger* ausstrahlen: Das Rosenmotiv wird im Rahmen genannt, aber auch in weiteren Erzählungen, besonders akzentuiert in »Kardinalens tredie historie«, als Lady Flora die Frage stellt, ob ihre infektiöse Wunde am Mund einer Rose oder einem Siegel ähnelte.⁹ Dieser »Det ubeskrevne Blad« vorausgehende Text diskutiert sogar die symbolische Bedeutung des

8 BLIXEN: 1993, 151.

9 BLIXEN: »Kardinalens tredie Historie«, 2000, 89.

Baumes, der im englischen Text gar nicht genannt wird.¹⁰ Ohne diese Abweichung überzubewerten, bestätigt sie den Eindruck, dass der dänische Text auf einem umfassenderen werkimmanenten Resonanzboden aufbaut.

Der Ausdruck »Historie«, bei Blixen bereits Selbstzitat und Signal der Genrereflexion, entfaltet sich in der dänischen Fassung vielfältiger, denn die Treue gegenüber der Erzählung ›oder‹ der Historie bezieht sich in ambivalenter Weise sowohl auf die Historiographie als auch auf Blixens sprichwörtliches ›story telling‹, die beide das individuelle und kollektive Gedächtnis prägen (»med dyb Troskab mod Historien« (DuB, 94); »in loyalty to the story« (TBP, 131)). Die Reihenfolge der Leinwände in der Galerie tritt als wichtiges chronologie-treues Ordnungsprinzip hervor: Sowohl die markierten Lakenausschnitte als auch das leere Stück entfalten ihre intertextuellen Beziehungen in Abhängigkeit von ihrer Hängung in der Galerie.¹¹

Abweichend von der englischen Fassung wird in der dänischen im letzten Satz ein Synonym für das ›unbeschriebene Blatt‹ verwendet, das einerseits seine Text- und Bildähnlichkeit hervorhebt, andererseits das artifizielle Endprodukt erzähltechnisch rückbindet an die historischen Anfänge der Flachsherstellung: »dette hvide Lin« (DuB, 94) [»the Blank Page« (TBP, 131)]. Sogar die noch unbemalte Leinwand, die noch nicht erzählte Geschichte, nimmt das allerfeinste, erlesenste Gewebe (›textus‹) zum Ausgangspunkt. Das Paradoxon des Anfangs am Ende mag erklären, warum die Rückkehr zur Rahmenerzählung ausbleibt: Die Lesenden werden gleichsam in der Galerie zurückgelassen. Die Sentenz des beredten Schweigens legt nahe, dass kalkulierte Unterbrechungen, gleichsam als Konfrontationsstrategie gegenüber den Lesenden, die »Quintessenz des Erzählens«¹² ausmachen.

¹⁰ Vgl. BLIXEN: »Det ubeskrevne Blad«, 2000, 93. Möglicherweise soll das Baummotiv als Selbstzitat den dänischsprachigen Lesenden vorbehalten werden.

¹¹ Die Platzierung von »Det ubeskrevne Blad« im Sammelband *Sidste Fortællinger* ist nicht zu weitreichend zu interpretieren, da dieser nach 13-jähriger Publikationspause Nachträge zu drei verschiedenen Genresträngen bündelt (zum neuen Roman-Strang, zum Strang der fantastischen Erzählungen von 1934/35 sowie zum Strang der Wintermärchen von 1942) und in seiner Anordnung erst 1957 festgelegt wurde. (vgl. GLIENKE: 1986, 159).

¹² BRONFEN: 1986, 49.

In der Differenz beider Fassungen treten somit folgende Aspekte des Gedächtnis-Themas hervor: eine ambivalente biographische oder körperliche Schriftmetaphorik, ein komplementäres Konzept von Erinnerung und Vergessen (auch abgewandelt in Aussprechen und Verschweigen), eine Ikonographie zeichenhafter Erinnerungsbilder sowie zwei Varianten des Loyalitätsanspruchs von historischer Tradierung und intertextueller Dichtung. Der Schwerpunkt der folgenden Ausführungen liegt auf den drei letztgenannten Aspekten.

Literarisch inszeniertes Schweigen

Da der englische Titel stärker an die materiellen Eigenschaften eines Buches appelliert,¹³ entfaltet sich der Metakommentar zu *Sidste Fortællinger* besonders deutlich: Die einzelne Erzählung »The Blank Page« spart vielleicht etwas aus, worauf in den sie umgebenden Texten angespielt wird. Die fehlende Namensgravur am Bilderrahmen des leeren Leinens zeigte so an, dass es keinen Textinhalt der repräsentierten Binnenerzählung gäbe. Indessen überbietet die Leerstellengeschichte jede mögliche andere Geschichte, gerade weil sie in ihrem auratisierten Nichts potentiell ›alles‹ und damit auch das Unsagbare umfasst. Das formale Arrangement der Texte im Sammelband entspricht dem Prinzip der Hängung in der Galerie (Linearität der chronologischen Darbietung), dem gegenüber besteht der Inhalt des unbeschriebenen Blattes aus einem nicht-chronologischen Überangebot an Spekulationen, deren mutmaßliche Kausalitätsbeziehungen den Lesenden Kopfzerbrechen bereiten.

Hierbei scheint die Qualität und Wirkungsweise der jeweiligen Leerstellen von der schriftlichen oder mündlichen Darbietungsform und deren jeweiligen Leerstellen geprägt. In seiner Textilienmetaphorik evoziert bereits das Leinen ›textus‹, Schriftlinien und zusammenlaufende intertextuelle Fäden. Die Wirkungsmacht der mündlichen Leerstelle ist, wie in »Det ubeskrevne Blad« selbst betont, einerseits von der Erzählsituation und den temporären Rezipienten, andererseits von der lang erarbeiteten Kunstbeherrschung und dem Loyalitätsanspruch der Erzählerin abhängig. Zunächst erscheint die mündliche Leerstelle im Vergleich zur schriftlichen nicht als ein komplexes Palimpsestkonzept, sondern als ein ereig-

¹³ Selboe hebt die konkrete und dennoch rätselhafte Stofflichkeit hervor (vgl. SELBOE: 1996, 88).

nishaftes Erzählelement, das Ad-hoc-Deutungen in Gang setzt. Doch das Gegeneinander-Auspielen von Schriftlichkeit und Mündlichkeit entspricht einer intrikaten performativen Strategie. Durch die Ansprache der dargestellten Zuhörenden und die impliziten Lesenden wird eine situative Rhetorik mündlichen Erzählens zitiert und führt somit das für Blixen typische literarisierte ›story telling‹ exemplarisch vor: Welche Mutmaßungen mag das zuhörende (vielleicht verheiratete) Paar anstellen? Welche Spekulationen der Lesenden gehen auf persönliches Erfahrungswissen, welche auf die Kenntnis der Werke Blixens oder der Autorinnenbiographie zurück?

Auf Handlungsebene wäre die novellistische unerhörte Begebenheit ohne die mündliche Tradierung in der Genealogie der Erzählerinnen vergessen. »Det ubeskrevne Blad« verknüpft das kommunikative Gedächtnis in seinem sozio-biographischen Bezug mit dem ›Kultur als Monument‹-Gedächtnis, das mittels Ritualen in Mythen transponiert worden ist. Der Auftritt des weiblichen ›story teller‹ ist Bestandteil dieses selbst-reflexiv dargebotenen Rituals: Die emphatischen Beteuerungen der Erzählerinnenfigur, dass ein beredtes Schweigen selbst erzählkünstlerische Virtuosen überbiete, hebt das Ritual als theatrales Verfahren hervor, das ausgehend von historischen Archivalien neue Mythen erzeugt.

Die Erinnerung, die sich auf eine jüngere, stärker schriftgestützte Vergangenheit bezieht, ist in Gestalt des in »Det ubeskrevne Blad« eingangs erwähnten zuhörenden, lesekundigen Paares vertreten.¹⁴ In der Binnenerzählung stellt die alte Hofdame als transformierendes Medium eine Passage zwischen den beiden Zeitaltern her, indem sie einen Bogen von der ›alten Zeit‹ bis in die Erzählgegenwart spannt.¹⁵ Da sie von einer Nonne zum betreffenden Namensschild geführt wird, könnte man annehmen, dass sie selbst – analog zur nicht lesekundigen Rahmen-Erzählerin – die Schrift nicht zuordnen kann. Eine auktoriale Instanz beschreibt die magisch anmutende Gedächtnisleistung der Hofdame, die allein durch den Namensindex und ein emblematisches Zeichen ausgelöst wird.

»Det ubeskrevne Blad« setzt eine vielfach verwendete Gedächtnismetapher¹⁶ ins Bild, um sie schließlich mit den Themen des Schweigens, der visuellen Aussparung und der gescheiterten Repräsentation in Frage

¹⁴ Vgl. den Quellennachweis der Bibel, BLIXEN: »Det ubeskrevne Blad«, 2000, 92.

¹⁵ Vgl. Ebd., 93.

¹⁶ Vgl. ASSMANN: 1993, 13.

zu stellen: Die Speicher- und Magazinmetapher scheint zunächst auf die Galerie und die Sammlung übertragbar. Falls hier in einem Gedächtnisspeicher ein Erinnerungsbestand magaziniert würde, stellte sich das Ausnahme-Leinen jedoch gerade als Lücke im Archiv dar. »Det ubeskrevne Blad« betont die Zeichenhaftigkeit der Leere, da von dieser ein enormer semantischer Sog ausgeht.

Der Gedächtnisort dieser Klostergalerie stellte (nach Assmanns Speichermodell) die »Dispositionsmasse, aus der die Erinnerung auswählt, aktualisiert, sich bedient« zur Verfügung.¹⁷ Allerdings könnte die »leere« Leinwand so keine Erinnerungen veranlassen, sondern sie verwies auf eine verblasste Erinnerung, ein Vergessen. Das Bezugssystem der Erinnerungen, die Gedächtnisrahmen, können nur dann bedeutungstiftend wirken, wenn ein Konsens über den institutionellen Rahmen des kulturellen Gedächtnisses hergestellt wird.¹⁸

Die konstruktivistisch inspirierte Forschung zu Erinnerung und Gedächtnis lehnt eine Konzeptualisierung des Speichers ab, wie sie für die Galerie zunächst einmal plausibel wirken mag: Renate Lachmann betont etwa, dass Gedächtnis eher einem »komplexen Textproduktionsmechanismus« entspreche,¹⁹ und Siegfried J. Schmidt konstatiert, dass der Erinnerungsprozess eine »Wahrnehmungssynthese« sei und dass das menschliche Gedächtnis keineswegs als Bibliothek funktioniere. Eine Erinnerung werde nicht wie ein »Abruf aus einer Datenbank« vollzogen:²⁰ »Texte und Dokumente sind [...] keine Bedeutungsspeicher, sondern Anlässe für subjektgebundene semantische Operationen, für Nachdenken und Erinnern. Sie bieten Anlässe, Wahrnehmungen und Erfahrungen zu objektivieren und weitere Wahrnehmungen und Erfahrungen anzuschließen.«²¹ Die Erinnerungen der Hofdame, die ihr biographisches Gedächtnis »reaktualisiert«, führen vor, dass persönliche Erinnerungsauslöser nicht generalisierbar sind. Die Erinnerungsgemeinschaft der Besucherinnen in »Det ubeskrevne Blad« beruft sich zwar auf gemeinsame Rituale und ein gemeinsames Zeicheninventar (Namen, Embleme), doch welche Interpretanten jeweils abgeleitet werden, bleibt individuell codiert. Das

17 Ebd., 17.

18 Vgl. ASSMANN: 1991, 347.

19 LACHMANN: 1993, 17.

20 SCHMIDT: 1991, 383 u. 390.

21 Ebd., 391.

Geheimnis der Erzählung gründet sich nicht zuletzt in der Kontingenz intertextueller Verknüpfungen, wie sie Lesende herstellen, auch wenn der Gedächtnisort und die Archivalien den dargestellten Figuren Möglichkeiten einer intersubjektiven Kommunikation gewähren.

Folgt man der zitierten Definition Schmidts, wäre das unbeschriebene Blatt eine Aufforderung, eine solche potentielle Objektivierungsleistung aufzuschlüsseln und kritisch zu überprüfen. Liefert die Abweichung im Verhältnis zu den beschriebenen Leinwänden Rückschlüsse auf fremde/eigene Erfahrungen? Deutet man diese Abweichung als Negation, indem man von der fehlenden Kennzeichnung auf mangelnde Erfahrungen schließt (s. u.)? Oder veranschlagt man ausgehend von der Differenz einen Bedeutungsüberschuss? Die Materialität von Leinwandgewebe und Rahmen entfaltet sich im Hinblick auf die Textsammlung als metafiktionale Strukturmetapher.

Ausgewählte Zeichen als Erinnerungsanlässe

Die durch die Bildemblem²² wie Rose, Herz oder Schwert geleistete Reaktivierung bewährter Narrative und Motivkomplexe hat in »Det ubeskrevne Blad« Priorität vor einer im Detail ausgestalteten Biographie einer Braut. Die Zeichen ähneln Emblemen von Siegeln, die nicht unbedingt materielle indexikalische Zeichen sind, wie man es meist von der spurähnlichen Körper-Schrift annimmt, sondern aus dem perlokutionären Akt des Vertragsabschlusses hervorgehen. Die als Siegel fungierenden, emblematischen Zeichen verleihen den markierten Leinwänden den Status von vertraglichen Texten, die das gemeinschaftsstiftende Regelwerk der Besucherinnen mitüberliefern.

Diese Bildzeichen sind demnach weniger Spuren vorgängiger Prozesse als planvoll angebrachte Mitteilungen, die eine Decodierung durch spätere Rezipienten vorsehen. Die emblematischen Zeichen sollen als Erinnerungsanlässe fungieren, die eine Gedächtnispflege ermöglichen. Die Hofdame memoriert in diesem Sinne frühere Erinnerungen, die sie sich erneut in ihrer inneren Vorstellung »vor Augen« führt: »Langsomt, langsomt gaar Erindringerne gennem det lille, ærværdige, kraniumlignende og kniplingsdækkede Hoved, og der nikkes blidt til dem.« (DuB, 93); »Slowly, slowly a row of recollections passes through the small, venerable, skull-

²² Siehe auch ENGBERG: 2000, 52.

like head under its mantilla of black lace, and it nods to them in amicable recognition.« (TBP, 130)

Die Erinnerungen ›laufen‹ langsam durch ihren Schädel, als würden sie von einem Abspiegelgerät übertragen, das man als Bio-Kinematographen umschreiben könnte. Der Übergang ins Präsens in dieser Passage ist auffällig, so als sollten sich die Lesenden mit dem Erinnerungsstrom der Hofdame identifizieren. Die Erinnerungspraxis der Hofdame scheint an Aristoteles' Unterscheidung zwischen Erinnerung und Gedächtnis orientiert: Das bestätigende Nicken und das Substantiv »recognition« unterstreichen das Wiedererkennen vormals erlebter Eindrücke und Affekte, die im Laufe des Memorierens von der Hofdame aktiv dem biographischen Gedächtnis zugeordnet werden. Gedächtnis fungiert in diesem Sinne als Sammelbezeichnung für die erinnerten Inhalte, wobei der Begriff Gedächtnispflege nur dann sinnvoll erscheint, sofern man die Varianz der Erinnerungsakte und die neu erzeugten Komponenten bedenkt.

Die dargestellten Erinnerungen der Hofdame gerinnen zu Bildern, die induktiv angeordnet sind – im markanten Gegensatz zur deduktiven Zoom-Bewegung von außen nach innen, die bei der Verortung der Ausstellungsstücke im Klostergebäude gewählt wird: Die Aufzählung bewegt sich von der Braut selbst, mit der die Hofdame befreundet war, weiter zu höfischen Ereignissen, um schließlich historisch und genealogisch auszufern: »Dynastiers Stigen eller Synken« (DuB, 93); »the rise or decline of dynasties« (TBP, 130).

Eine Besonderheit dieser Erinnerungstätigkeit ist das ›Abgleichen‹ mit den Weissagungen, die für diese Prinzessin gemacht worden waren:

Af Tegnet paa Lærredet blev, husker den gamle Hofdame, engang taget Varsel, og nu, da hun kan overse Menneskeskæbner, kan kun sammenstille Varslet med Udfaldet og sukke lidt og saa smile lidt. (DuB, 93)

The old lady will remember how once, from the markings on the canvas, omens were drawn – now she will be able to compare the fulfilment to the omen, sighing a little and smiling a little. (TBP, 130–131)

An dieser Stelle wird also ein weiterer Loyalitätsanspruch wirksam: Hat sich das Leben an die Narrationen gehalten, wie sie einst zukunftsbezogen von ExpertInnen aus den emblematischen Zeichen abgeleitet wurden? Auf diese Frage antwortet die Hofdame nonverbal, mit einem hörbaren und einem mimischen Zeichen. So wird verraten, dass es eine Abweichung zwischen Prophezeiung und biographischem Verlauf gab, die

Lesenden erfahren jedoch nicht welche und können aufgrund der summarischen Darbietung keine eigenen Vergleiche anstellen.

Bevor der Erinnerungsstrom einsetzen kann, ist die Hofdame auf die Unterstützung der sie führenden Nonne angewiesen, um die gewünschte Leinwand identifizieren zu können.²³ Das Zeichen auf der Leinwand selbst ist also für die Vertraute der Hofdame nicht spezifisch, sondern in seiner Emblematisierung so verallgemeinert, dass ein zusätzlicher Code beansprucht werden muss. Erst Name, Zeichen und die geeignete personale Instanz zusammen erschließen die phantasie-angereicherte Biographie mit ihrem panoramatischen Ausblick.

»Det ubeskrevene Blad« thematisiert die Konstituierungsprozesse des kollektiven Gedächtnisses in deren Historizität und im Hinblick auf einen »Umbruch im Gesamtprozeß der gesellschaftlichen Semiose«.²⁴ Der Erinnerungsstrom der alten Hofdame verdeutlicht, dass sie zwar noch eine kollektive Ikonographie zum Ausgangspunkt nimmt, dass die Erinnerungen jedoch während der Entfaltung ihrer persönlichen Phantasietätigkeit verflüssigt werden. Da die Dechiffrierungsregeln der ehemals stabilen Ikonographie an Allgemeingültigkeit eingebüßt haben und die Rezipienten mit einer sie überfordernden Polysemie rechnen müssen, wächst der Kompetenzbereich des individuellen Gedächtnisses. In »Det ubeskrevene Blad« wäre der Sitz der gewandelten Memoria unter Umständen das kinematographische Organ im Kranium der Hofdame (s.o.). Das personal gebundene Aufzeichnungsgerät löst die kollektive bzw. gruppenspezifische Mund-zu-Mund-Überlieferung ab.

Die memoria als ein Behältnis, dem die traditionelle, reproduktiv verstandene Einbildungskraft als Zuträgerin diene, verwandelt sich in ein Organ, das nur noch virtuelle Bildreize verknüpft – eine Metamorphose, die auf der elementaren Ebene der menschlichen Merkwelt den Niedergang der alteuropäischen Rhetorik besiegelt. Dem neuen Status von Erinnerungen entspricht eine freie Phantasietätigkeit, die als Operator der Schriftkultur die alten Ikonographien und topischen Bindungen auflöst und Bilder wie Texte als Potentialitäten, als Fundstellen individueller Übereignung behandelt. [...] Das kollektive Bildgedächtnis zersplittert in dem Maß, in dem sich die Artikulationswege vervielfältigen, die von den Zeichen zu den Vorstellungsbeständen hinleiten. An seine Stelle tritt eine von memorativer Dienstbarkeit entlastete Phantasie. Deren Aufgabe besteht darin, die punktuellen und anatomischen Reize, die von den wachsenden Umlaufmengen an Zeichen im Bewußtsein ausgelöst werden, zu

23 Vgl. BLIXEN: »Det ubeskrevene Blad«, 93.

24 KOSCHORKE: 1999, 423.

integrieren. *Kurz, das Autonomwerden der Phantasie bildet das subjektive Korrelat zu einer gesteigerten semiotischen Kontingenz.*²⁵

Vor diesem Hintergrund tritt das Beharren der Rahmen-Erzählerin auf ihre mythische Oralität und nicht zuletzt ihr Unsterblichkeit verheißendes Alter als überdeutlich dargebotene, selbstreflexiv verstärkte Behauptung einer erzählerischen Theatralität hervor – im Sinne eines verknappten Historienspiels über die Verabschiedung einer mit souveräner Speicherkraft begabten Memoria. Das Exempel der ästhetisch-narrativen Leerstelle demonstriert gerade die Überlegenheit subjektiver spekulativer Deutungen, und das assoziative Fabulieren triumphiert über die Aktualisierung von Erinnerungen.

Ein plausibler und ein zweifelhafter Loyalitätsanspruch

Die Sentenz über die planvolle Aussparung bezieht sich auf die Loyalität gegenüber sowohl Narration als auch Historie, wobei zwischen einem beredten Schweigen und einer nichtssagenden Leere unterschieden wird.

Hvor Menneskene er tro, er evigt og urokkeligt tro imod Historien, der taler tilsidst Tavsheden. Hvor der ingen Historie er og ingen har været, eller hvor man har forraadt Historien, der er Tavsheden Tomhed, – men naar den Fortællerske tier, som har været Historien tro indtil Døden, da taler Tavsheden. (DuB, 90)

Where the story-teller is loyal, eternally and unswervingly loyal to the story, there, in the end, silence will speak. Where the story has been betrayed, silence is but emptiness. But we, the faithful, when we have spoken our last word, will hear the voice of silence. (TBP, 126)

Ein in seinem Verlauf gelungenes narratives Projekt garantiert, dass das Schweigen sinnerfüllt wird. Schweigen lässt sich als Strategie einsetzen, sofern auf ein produktives intertextuelles Archiv zurückgegriffen werden kann. Das intertextuelle Netz in Blixens Werk hat eigendynamisch anmutende Züge²⁶ und regt dazu an, Erzählungen auf dem Fundament bereits erzählter Geschichten zu antizipieren oder Übergänge zwischen dargestellten Welten zu imaginieren.

Die letzte Zeile des englischen Zitats scheint sich auf das Testament einer Erzählerin zu beziehen (engl. »we« als auktorial), über deren fortge-

²⁵ Ebd., 424. Letzter Satz im Original kursiv.

²⁶ Siehe das Referenzinventar in GLIENKE: 1986, 134–135.

schriftenes Alter wir informiert sind, und stellt mit der Wendung »the voice of silence«²⁷ eine Art Engelsgesang für die Erzählerin in Aussicht. In der Kombination beider Zitate überblenden sich das Ende der Narration und der Biographie.

Hinsichtlich der ›Loyalität‹ gegenüber der Narration/Historie wird im Text betont, dass die Differenzbeziehungen zwischen den Ausstellungstücken die Bedeutungen konstituieren. Die adäquate Reihenfolge ergibt sich nicht nur aus der Hochzeitschronik, sondern auch aus dem Gegen-einander-Ausspielen von ›Fülle versus Leere‹ oder von ›Stummheit altergebrachter Zeichen versus Beredtheit neu erprobter Zeichen‹.

I hvilken evig og urokkelig Troskab imod Historien er ikke dette Lærred blevet indføjet i Rækken! Fortællerskerne selv tilhyller her deres Hoved og tier. Thi de højkongelige Forældre, som har beordret det indrammet og ophængt, kunde jo have ladet være. (DuB, 94)

For with what eternal and unswerving loyalty has not this canvas been inserted in the row! The story-tellers themselves before it draw their veils over their faces and are dumb. Because the royal papa and mama who once ordered this canvas to be framed and hung up, had they not had the tradition of loyalty in their blood, might have left it out. (TBP, 131)

In dem Satz über die sachwaltenden Eltern der Prinzessin wird ein weiterer Faktor vollgültiger Tradierung eingeführt, in der englischen Fassung explizit genealogisch: »the tradition of loyalty in their blood«. Geht es um ein vererbtes erzählkünstlerisches Adelszeichen oder um eine Pathosformel des Archivierens um des Archivierens willen (mit möglichen Reminiszenzen an das *l'art pour l'art*-Prinzip oder die ›veredelnde‹ Transformation zum Pastiche)? Auch die Erzählerin selbst pflegt wie die genannten königlichen Eltern die aristokratische Tradition dieses beinahe absurden Loyalitätsanspruchs. Analog zum Ausgangsmaterial des feinsten Flachses kompiliert das unbeschriebene Blatt erlesene Prätexte.

»Det ubeskrevne Blad« reflektiert die ästhetischen (formalen, inhaltlichen und performativen) Voraussetzungen des Erzählens in der Maxime, dass der Ursprung jeder Geschichte außerhalb ihrer selbst liege. Doch bezeichnet dieses Außerhalb nicht etwa eine außertextliche Realität, sondern den Kontext einer Erzählung. Der Kern von »Det ubeskrevne Blad« besteht in einer textbezogenen Handlung und einem Transport von Erzählstoff: Der erste Flachssamen, der das klösterliche Kunsthandwerk

27 Siehe BLIXEN: »Babettes Gæstebud«, 126.

begründete, wurde von einem Kreuzfahrer aus dem heiligen Land mitgebracht²⁸ und ist mit der Legende von der Entstehung der Länder Lecha und Maresa verknüpft.²⁹

Wie jeder Anfang einer Erzählung von Narrationen und von der Historie/Geschichte bedingt ist,³⁰ veranschaulicht der Umstand, dass die säenden Jungfrauen bereits Erde unter ihren Fingernägeln haben: »Frøet bliver kyndigt udsaaet af arbejdshærdede, jomfruelige Hænder med Muld under Neglene« (DuB, 91); »by labour-hardened virginal hands with mould under the nails« (TBP, 127). Im Kontrast zwischen jungfräulicher Weiße und dunkler Markierung wird abermals eine indexikalische Körperschrift variiert. Im Bild vom fruchtbaren Text-Anbau wird ein Konzept des Ursprungs als voraussetzungsloser Nullpunkt verworfen: Eine Auseinandersetzung mit der weißen Leinwand (textus) setzt die Bekanntschaft mit markierten Leinwänden voraus, zugleich müssen sämtliche beschriebene Seiten einmal das anfängliche Stadium des leeren Blattes durchlaufen haben. Hieraus wäre zu folgern, dass unbeschriebene Blätter zwar phänomenologisch wahrnehmbar, ontologisch jedoch unmöglich wären.

Der Gedanke einer Blixenschen Retrospektive liegt nahe, denn *Sidste fortællinger* und *Skæbne-Anekdoter/Anecdotes of Destiny* (1958) befassen sich auch mit der vorgestellten Tradierung des eigenen Werks. Die beiden Sprachrohrfiguren in Rahmen- und Binnenerzählung verknüpfen die Tradierungsverfahren des literarisierten ›story telling‹ und der medialen Darbietung – man denke an Blixens Mitwirkung in Hörfunk- und Fernsehsendungen. Beide Verfahren offerieren die wiederholte Rezeption, wobei bei jeder Wiederholung das Netz der Verweisungen zusätzliche Verknüpfungen ausbilden könnte.³¹

Der hohe Grad an intertextuellen Verweisungen in »Det ubeskrevne Blad«, den Bernhard Glienke gemessen am Gesamtwerk für rekordverdächtig hält, könnte nahelegen, diesen Text selbst als Speicher zu be-

28 Vgl. BLIXEN: »Det ubeskrevne Blad«, 2000, 92–93; DINESEN: »The Blank Page«, 1957, 128.

29 Josua 15.15–19 aus dem Abschnitt »Die Verteilung des Landes« (13.1–22.34) (vgl. GLIENKE: 1986, 134).

30 »I Begyndelsen var Historien« [Am Anfang war die Geschichte] (Johannes, Prolog), BLIXEN: »Kardinalens første Historie«, 2000, 27. Siehe auch HEITMANN: 1997.

31 Auf dem Schädel der ihre eigenen Erinnerungen lesenden und repetierenden Hofdame und auf dem ›Sendekopf‹ befindet sich das kunstvolle Spitzengewebe.

trachten, dessen Verweisungen sich intra- und intertextuell entfalten.³² Mit der Vorstellung eines kommunikativen Verweisungssystems wird das Konzept eines hermeneutisch gefassten Archivalien-Speichers überschritten. Die Aktivitäten der Besucherinnen und der Erzählerinnen tragen zur Konstituierung zeitgebundener und kaum kollektiv generalisierbarer Erinnerungsbestände bei; diese sind jedoch ohne die Handlungen dieser Figuren weder vermittelbar noch losgelöst von den Erinnerungsträgerinnen konservierbar.

Der Intertextualität in Bezug auf Motivik oder Figurenkonstellationen entspricht die Genre-Anspielung auf kompositioneller Ebene – das von Blixen bevorzugte Pastiche ist einerseits zeitübergreifend angelegt und behält einen Klassiker-Kanon im Visier, tritt andererseits mit einem Selbstbewusstsein des Epigonalen auf, das für den innovationsbesessenen Modernismus untypisch ist.

Blixen sprengt in ihrem Spätwerk die Einheit und Deutungshoheit der eigenen Werke auf, nicht zuletzt durch das Einfügen einer subversiven Buchseite, die den Gesamtrahmen in einen textgenerierenden Zustand versetzen soll.³³ Sie unterbricht sich selbst – und sie wechselt die Rahmen für wiederkehrende Erzählungen aus.

Der in »Det ubeskrævnede Blad« umgesetzte Gedächtnis-Begriff ist nicht generalisierbar, sondern lediglich werkspezifisch fassbar, indem Blixens Gesamtwerk zum Gedächtnisrahmen für retrospektiv intendierte Lektüren erklärt wird. Die implizite Autorin übernimmt die Rolle des Guides in der Klostersgalerie und führt die Lesenden an den nicht namentlich markierten Text heran.

Als ein handlungsorientiertes Magazin wird das System intertextueller Referenzen aktiv, das Blixens persönlichen Deutungskanon konstituiert. An welche Lektüren sich die Lesenden erinnern, welche Leseerfahrungen sie persönlich anschließen, hängt vornehmlich von ihrer eigenen Lese-Biographie ab. Jede neue Lektüre kann mit der Wiederholung, Anreicherung

³² Siehe GLIENKE: 1986, 134–135 u. 160. Der Terminus »Historie« ist eine markante intratextuelle Allusion. Intertextuelle Allusionen in »Det ubeskrævnede Blad« beziehen auf Aristoteles (*Peri psyches* 3.4), die Offenbarung (2.10), Lukas (1–2), Matthäus (3.16) sowie die Apokryphen des Neuen Testaments. Aus dem Buch Josua (15.17–19) wird direkt zitiert. Die zahlreichen Bibelbezüge lassen sich schwer analytisch fassen, »besonders wegen der bekannten internen Referenzialität und Heterogenität der Heiligen Sammlung selbst« (GLIENKE: 1986, 178).

³³ Vgl. ebd., 199–200.

nung und Modifizierung bekannter Erzählbläufe einhergehen. Durch eine wachsende Vertrautheit mit Blixens Werk vergrößerte sich demnach die Kompetenz, eigene Gedächtnisprozesse zu reflektieren sowie textliche und biographische Erinnerungen kommunizierbar zu machen. Da »Det ubeskrevne Blad« einer dargestellten Erinnerung an eine orale Gedächtniskultur und einem Memorieren des ›story telling‹-Prinzips entspricht, kommt es zu einer Verdoppelung des performativ-theatralen Effekts. Die Erzählung diskursiviert Erinnerungstätigkeit, indem sie diese am eigenen Beispiel vorführt und hebt damit die sprachliche Konstituiertheit von Erinnerungen hervor, wobei auch das Anschließen bildlicher Imaginationen berücksichtigt wird. Auf diese Weise kann »Det ubeskrevne Blad« zwar den Anspruch erheben, zum literarischen kommunikativen und zum »Kultur als Monument«-Gedächtnis beizutragen, wenn auch mit einer entscheidenden Modifikation: Der im Referenzinventar beschworene Kanon und die memorierte Ikonographie, deren Entschlüsselung an die Deutungshorizonte bestimmter Epochen gebunden ist, legen ein Projekt der literarischen Gedächtnispflege nahe, das ein phantasiebegabtes Subjekt voraussetzt.

LITERATUR

- ASSMANN, Aleida: »Zur Metaphorik der Erinnerung«. In: Aleida ASSMANN u. Dietrich HARTH (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993 [1991], 13–35.
- ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 1992.
- ASSMANN, Jan: »Die Katastrophe des Vergessens«. In: Aleida ASSMANN u. Dietrich HARTH (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993 [1991], 337–355.
- BLIXEN, Karen: »Det ubeskrevne Blad«. In: *Sidste Fortællinger*. København: Gyldendal, 2000 [1957], 90–94.
- BLIXEN, Karen: »Kardinalens første Historie«. In: *Sidste Fortællinger*. København: Gyldendal, 2000 [1957], 9–29.
- BLIXEN, Karen: »Kardinalens tredie Historie«. In: *Sidste Fortællinger*. København: Gyldendal, 2000 [1957], 70–89.
- BLIXEN, Tania: »Die leere Seite«. In: *Letzte Erzählungen*. Aus dem Englischen übertragen von Wolfheinrich von der Mülbe, Barbara Hennings u. W.E. Süskind, Zürich: Manesse, 1993.
- BLIXEN, Karen: »Babettes Gæstebud«. In: *Skæbne anekdoter*. Mindeudgave. Bd. 6. København: Gyldendal, 1964, 27–74.

- BRONFEN, Elisabeth: »Scheherezade sah den Morgen dämmern und schweig diskret«: Zu der Beziehung zwischen Erzählen und Tod in den Geschichten von Isak Dinesen (Karen Blixen)«. In: *Skandinavistik* 16 (1986:1), 48–62.
- DINESEN, Isak: »The Blank Page«. In: *Last Tales*. London: Putnam, 1957, 125–131.
- ENGBERG, Charlotte: *Billedets ekko: Om Karen Blixens fortællinger*. København: Gyldendal, 2000.
- ERLL, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Weimar/Stuttgart: Metzler, 2005.
- GLIENKE, Bernhard: *Fatale Präzedenz. Karen Blixens Mythologie*. Neumünster: Wachholtz, 1986.
- HEITMANN, Annegret: »Karen Blixen/Isak Dinesen, The Blank Page oder die Ambiguität der Körper-Schrift«. In: Claudia ÖHLSCHLÄGER u. Birgit WIENS (Hg.): *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997, 293–305.
- KLÜNDER, Ute: »Ich werde ein großes Kunstwerk schaffen«. *Eine Untersuchung zum literarischen Grenzgängertum der zweisprachigen Dichterin Isak Dinesen/Karen Blixen*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 2000.
- KOSCHORKE, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink, 1999.
- LACHMANN, Renate: »Kultursemiotischer Prospekt«. In: Anselm HAVERKAMP u. Renate LACHMANN (Hg.): *Memoria – Vergessen und Erinnern*. München: Fink, 1993, 17–30.
- SELBOE, Tone: *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskap*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1996.
- SCHMIDT, Siegfried J.: »Gedächtnis, Erzählen, Identität«. In: Aleida ASSMANN u. Dietrich HARTH (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993 [1991], 378–397.