PETER LANG
Open Zeitschrift für Germanistik | Neue Folge XXXIII (2023), Peter Lang, Bern | H. 3, S. 623–641

Anne Kraume

Quelque chose qui est une sorte de résistance. Formen deutsch-französischer Erinnerung bei Anne Weber*

I. Kraft. Als im Herbst 2020 die Jury des Deutschen Buchpreises vor die Presse trat, um zu erläutern, warum ihre Wahl auf *Annette, ein Heldinnenepos* von Anne Weber gefallen war, da ist in der knappen Begründung für die Auszeichnung dieses von den wenigsten Kritikerinnen und Kritikern als Favorit gehandelten Buchs viel von „Kraft" die Rede:

> Die Kraft von Anne Webers Erzählung kann sich mit der Kraft ihrer Heldin messen: Es ist atemberaubend, wie frisch hier die alte Form des Epos klingt und mit welcher Leichtigkeit Weber die Lebensgeschichte der französischen Widerstandskämpferin Anne Beaumanoir zu einem Roman über Mut, Widerstandskraft und den Kampf um Freiheit verdichtet.[1]

Die Kraft der Erzählung auf der einen und die Kraft ihrer Protagonistin auf der anderen Seite: Wenn der ohne Zweifel auf seine Öffentlichkeitswirksamkeit hin konzipierte Pressetext mit dieser Parallelisierung implizit eine Korrelation zwischen Form und Inhalt des Werks herstellt, dann erfordert das eine Präzisierung dessen, was mit dem so insistent aufgerufenen Begriff „Kraft" eigentlich angesprochen ist: Im Zentrum des Interesses der Buchpreisjury steht ganz offensichtlich die „Widerstandskraft" von Webers Protagonistin. Insbesondere diese auf der inhaltlichen Ebene entfaltete Widerstandskraft ist es, die nach der Auffassung der Jury auf der formalen Ebene ihren angemessenen Ausdruck in der „frisch" klingenden und mit „Leichtigkeit" dargebotenen Erzählung findet.[2]

In ihrem 2020 zuerst auf Deutsch und dann auf Französisch veröffentlichten Werk *Annette, ein Heldinnenepos* bzw. *Annette, une épopée* erzählt die 1964 in Offenbach am Main geborene und seit 1983 in Frankreich lebende Anne Weber die Lebensgeschichte der französischen Résistance-Kämpferin, Unterstützerin der algerischen Befreiungsfront und Neurologin Anne Beaumanoir (1923–2022). Dass das Vorbild der mit dem Dimunitiv „Annette" bezeichneten literarischen Figur eine in der außerliterarischen Wirklichkeit existierende und dort klar zu lokalisierende Person ist, macht Webers Erzählinstanz in beiden Fassungen des Textes, in der deutschen ebenso wie in der französischen, nur zu deutlich. So verweist sie gleich zu Beginn ausdrücklich auf die faktuale Grundlegung der im Folgenden zu erzählenden Geschichte. In der deutschen Fassung heißt es hier:

* Das Zitat stammt aus Weber (2020, 97). Ich danke Philipp Lammers, Karl Philipp Ellerbrock und Andrea Renker für ihre wertvollen Anregungen und fruchtbaren Ideen.

1 <https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2020>, zuletzt: 23.03.2023.

2 Vgl. zur Kraft als „Grundbegriff ästhetischer Anthropologie" Menke (2017).

© 2023 Anne Kraume - http://doi.org/10.3726/92174_623 - Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 Internationalen Lizenz Weitere Informationen: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0

Konstanzer Online-Publikations-System (KOPS)
URL: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-2-1lmwoq99e1i4b6

> Anne Beaumanoir ist einer ihrer Namen.
> Es gibt sie, ja, es gibt sie auch woanders als auf
> diesen Seiten, und zwar in Dieulefit, auf Deutsch
> Gott-hats-gemacht, im Süden Frankreichs.
> Sie glaubt nicht an Gott, aber er an sie.
> Falls es ihn gibt, so hat er sie gemacht.[3]

Auch im weiteren Verlauf der Erzählung wird die Protagonistin immer wieder an ihr real existierendes Vorbild zurückgebunden, sei es durch den Verweis auf die im Jahr 2000 publizierten Memoiren Anne Beaumanoirs oder durch die Wiedergabe von (mehr oder weniger) wörtlichen Zitaten aus deren Mund.[4] Vor dem Hintergrund dieser so dezidiert etablierten Verbindung zwischen literarischer Figur und deren historischem Vorbild gewinnt eine abstraktere Frage an Relevanz, die Webers buchpreisprämiertes Werk zwar nur zwischen den Zeilen, dafür aber mit umso größerem Nachdruck aufwirft – diejenige nach den spezifischen Möglichkeiten und Fähigkeiten der Literatur im Zusammenhang mit der Reflexion historischer Themen. Diese Frage ist selbstverständlich alles andere als neu.[5] Sie erneut aufzuwerfen, erscheint aber im Falle von *Annette, ein Heldinnenepos* insofern geboten, als dem Werk zweifellos eine Schlüsselposition in der literarischen *trajectoire* seiner Autorin zukommt. Tatsächlich stellt das Heldinnenepos eine Art Knotenpunkt dar, an dem Anne Weber verschiedene in ihren vorherigen Büchern schon gesponnene Reflexionsfäden zusammenführt. Ausgehend von der Frage nach dem Verhältnis von Inhalt und Form in *Annette, ein Heldinnenepos* lässt sich daher das sich in einem deutsch-französischen Zwischenraum bewegende Œuvre der sowohl auf Deutsch als auch auf Französisch schreibenden Schriftstellerin aus einer neuen, umfassenderen Perspektive analysieren.[6] Der vorliegende Artikel möchte dazu einen Beitrag leisten, indem er das Heldinnenepos über Anne Beaumanoir in Beziehung setzt zu zwei früheren Büchern, in denen Anne Weber teilweise ähnliche Fragen aufwirft und in denen sie zu deren Beantwortung auf vergleichbare Verfahrensweisen setzt. So nehmen auch *August. Ein bürgerliches Puppentrauerspiel* (2011) und *Ahnen. Ein Zeitreisetagebuch* (2015) jeweils historische Persönlichkeiten in den Blick, um ausgehend von der literarischen Rekonstruktion von deren Lebensgeschichte allgemeinere Überlegungen

3 Weber (2022, 5). In der französischen Version lauten die Eingangsverse: „Anne Beaumanoir: c'est un des noms qu'elle a. / Et elle existe, oui, elle existe bel et bien et donc / ailleurs que dans ces pages, précisément à / Dieulefit, une petite ville dans la Drôme. / Elle ne croit pas en Dieu. Qu'il croie en elle / n'est pas exclu. Si Lui existe aussi, il est probable / qu'Il la fit." Weber (2020, 7).

4 Vgl. die Notiz am Ende des Buches, in der die Autorin ihre Quellen und Bezugspunkte offenlegt: „Grundlage für dieses Buch sind sowohl Begegnungen mit Anne Beaumanoir und ihre mündlichen Erzählungen als auch ihr in Frankreich unter dem Titel *Le feu de la mémoire* […] erschienenes Erinnerungsbuch." Weber (2022, o. S.). Vgl. auch den spielerischen Umgang mit Aussagen der historischen Anne Beaumanoir etwa in der folgenden Passage: „‚Wenn man mit sechzehn keine starken / Überzeugungen hat' (Zitat Annette), ‚hat man / gute Chancen, nie welche zu haben.' (Zitat/Nichtannette). Vor Toten und Terror und was / aus Revolutionen gewöhnlich sonst noch so wird, / verschließt man die Augen, ‚man hofft und / rennt los' (in der Überstürzung: Zitanette), / und zwar auf einen Ort zu, den es gar nicht gibt […]." Weber (2022, 27).

5 Vgl. in diesem Zusammenhang etwa die seit Jahrzehnten geführten Debatten um den historischen Roman. Dazu einschlägig Lukács (1955), etwas aktueller Neubauer (2007, 8–38) und mit spezifischem Bezug zur französischen Literatur Rubino, Viart (2014) sowie überblickshaft Durand-Le Guern (2008).

6 Bisher hat die Forschung der Frage nach der Verbindung von Form und Inhalt bei Anne Weber wenig Aufmerksamkeit geschenkt (von wenigen Ausnahmen abgesehen, vgl. etwa Wolting [2021]).

zum Verhältnis von Literatur und insbesondere deutsch-französischer Geschichte anzustoßen. Beide Werke zeichnen sich ebenso wie *Annette, ein Heldinnenepos* dadurch aus, dass sie der Reflexion über die literarische Form einen besonderen Stellenwert beimessen. Meine Überlegungen zu den „Formen deutsch-französischer Erinnerung bei Anne Weber" gehen deshalb von der Annahme aus, dass dieses bewusst in Szene gesetzte Nachdenken über die Form in einer engen Beziehung steht zu der in den drei Werken teils implizit, teils auch explizit aufgeworfenen Frage nach den Möglichkeiten eines zunächst deutsch-französischen, dann aber auch europäischen Zusammenlebens in Frieden und Differenz.[7] Diese Hypothese soll im Folgenden in zwei Schritten überprüft werden: Ein erster Abschnitt widmet sich dem Umgang der Schriftstellerin mit kanonischen Formen des Erzählens *(II.)*, ehe das daran anschließende Kapitel auf die Frage nach der (persönlichen und überpersönlichen) Erinnerung in Webers Werk eingeht *(III.)*.

II. Formen. Zwischen 2014 und 2020 hat Anne Weber eine kontinuierliche (allerdings immer wieder auch längere Phasen des Schweigens einschließende) E-Mail-Korrespondenz mit ihrem österreichischen Kollegen Thomas Stangl geführt, die 2022 unter dem Titel *Über gute und böse Literatur. Korrespondenz über das Schreiben* publiziert worden ist. Anders als es sein Titel auf den ersten Blick suggeriert, beschäftigt sich der Briefwechsel nicht allein mit der Frage, was „gute" Literatur im Vergleich zur weniger guten oder sogar „bösen" ausmachen könnte; vielmehr positionieren sich die beiden einander freundschaftlich verbundenen Briefpartner auch zu jenem Problem, das den Ausgangspunkt für die vorliegenden Überlegungen darstellt: Was geschieht, wenn in der Wirklichkeit existierende oder existiert habende Menschen zu literarischen Figuren werden? Diese Frage umkreisen Anne Weber und Thomas Stangl in tastenden Annäherungen sowohl an eigene als auch an fremde Werke. Dabei differenzieren sie im Verlauf ihrer Korrespondenz die ebenso in einem ästhetischen wie in einem ethischen Sinne bedeutsame Frage weiter aus, indem sie sich etwa darüber austauschen, wie man fremde Leben in Literatur überführen kann und inwiefern sich vor diesem Hintergrund das biographische vom literarischen Schreiben unterscheidet.

In diesem Zusammenhang schreibt nun Weber von einer „besondere[n] Empfindlichkeit", die sie mit Stangl zu teilen glaubt: „Warum haben wir beide solche Skrupel, uns der althergebrachten Roman-Illusion zu bedienen, wenn es um wirkliche Personen geht?"[8] Und tatsächlich: Auch, wenn Weber mehrere Romane geschrieben hat und also offenbar nicht grundsätzlich vor der „Roman-Illusion" zurückscheut,[9] scheint sie doch in bestimmten Werken bewusst darauf zu setzen, sich eben *nicht* in die zwar offene und dadurch schwer definierbare, aber nicht zuletzt durch Verlagsstrategien und Publikumserwartungen hinreichend kanonisierte Gattung des Romans einzuschreiben, und die fraglichen Bücher machen

7 Die Frage nach den Bedingungen, unter denen ein solches Zusammenleben in Frieden und Differenz möglich sein kann, wird prominent behandelt in Ette (2010).

8 Stangl, Weber (2022, 135 und 134).

9 Zu nennen wären etwa *Première personne* aus dem Jahr 2001 (auf Deutsch 2002 unter dem Titel *Erste Person* erschienen), *Luft und Liebe* aus dem Jahr 2009 (auf Französisch im darauffolgenden Jahr unter dem Titel *Tous mes vœux* publiziert) oder *Tal der Herrlichkeiten* aus dem Jahr 2012 (auf Französisch ebenfalls 2012 unter dem Titel *Vallée des merveilles* erschienen).

diese Diskrepanz schon in ihren (Unter-)Titeln unmissverständlich kenntlich. So steht neben *Annette*, dem „Heldinnenepos" über die Widerstandskämpferin Anne Beaumanoir, einerseits das „Bürgerliche Puppentrauerspiel" *August*, das sich dem Leben des gleichnamigen Sohns von J. W. v. Goethe (1789–1830) widmet, und andererseits das „Zeitreisetagebuch" *Ahnen*, in dem sich Anne Weber mit den Mitteln einer literarischen Spurensuche ihrem Urgroßvater, dem protestantischen Theologen und Schriftsteller Florens Christian Rang (1864–1924), annähert. Dass diese drei so deutlich als ‚Nichtromane' gekennzeichneten Werke nun jeweils die Lebensgeschichte einer historischen Persönlichkeit erzählen, kann vor dem Hintergrund der von der Autorin selbst formulierten Skepsis gegenüber dem Erzählen in Romanform über wirkliche Personen kaum überraschen. Gerade deshalb liefert der bereits zitierte Pressetext der Buchpreisjury einen Hinweis auf die Relevanz der in der Entscheidung *gegen* den Roman zum Ausdruck kommenden Reflexion Webers über die erzählerische Form. So kann nämlich die Unentschiedenheit dieser Pressemitteilung, die das Heldinnenepos in ein und demselben Satz als „Epos" *und* als „Roman" bezeichnet,[10] durchaus als Ausdruck einer grundsätzlichen Irritation gelesen werden. Denn warum sollte man zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein Epos schreiben wollen? Stellt nicht der Roman mit seiner Bereitschaft, nahezu jegliche andere Gattung zu inkludieren und gegebenenfalls zu transformieren,[11] eine wesentlich zeitgemäßere Form des Erzählens dar? Und ist es denn überhaupt möglich, noch Epen zu schreiben, nachdem die Gattung von Hegel doch bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts für nicht mehr zeitgemäß erklärt worden war?[12] Diese und ähnliche Fragen mögen sich angesichts der in ihrer Gattungszuschreibung so erkennbar schwankenden Begründung der Buchpreisjury aufdrängen. Die Auseinandersetzung mit solchen Gattungsfragen scheint umso mehr geboten, als sich Webers „Heldinnenepos" mit seiner Genrebezeichnung ja keineswegs nur in eine vermeintlich überkommene Tradition einschreibt, sondern offensichtlich einen Anspruch erhebt, der über die bloße Reaktivierung des entsprechenden Genres hinausreicht und vielmehr auf dessen Weiterentwicklung und Fortschreibung zu zielen scheint: Womöglich ist ein Held*innen*epos ja gar nicht so anachronistisch, wie es auf den ersten Blick den Anschein haben mag?

In seiner 1914/15 verfassten und 1916 veröffentlichten, längst kanonischen Studie *Die Theorie des Romans* hatte knapp hundert Jahre nach Hegel auch der ungarische Literaturwissenschaftler und Philosoph Georg Lukács die Frage nach den „Formen der großen Epik"

10 „Es ist atemberaubend, wie frisch hier die alte Form des *Epos* klingt und mit welcher Leichtigkeit Weber die Lebensgeschichte der französischen Widerstandskämpferin Anne Beaumanoir zu einem *Roman* über Mut, Widerstandskraft und den Kampf um Freiheit verdichtet", <https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2020>, zuletzt: 23.3.2023. (Kursivierungen von mir, A. K.).

11 Vgl. zu dieser Eigenschaft des Genres vor allem die einschlägige Studie zu Epos und Roman von Bachtin (1989). Bachtin geht davon aus, dass der Roman als im Werden begriffene Gattung die Entwicklung der Narrativik insofern vorantreibt, als er gekennzeichnet ist durch „immer neu einsetzendes Parodieren oder Travestieren von vorherrschenden und in Mode gekommenen Spielarten dieses Genres" (213).

12 Hegel konstatiert: „[D]er ganze heutige Weltzustand hat eine Gestalt angenommen, welche in ihrer prosaischen Ordnung sich schnurstracks den Anforderungen entgegenstellt, welche wir für das wirkliche Epos unerläßlich fanden […]." Hegel (1955, 468). Vgl. auch die überblicksartige Darstellung bei Vogt ([11]2014, 197–203). Zugleich lässt sich aktuell eine gewisse Wiederkehr des Epischen konstatieren, die allerdings vor allem auf serielle Formen des Erzählens im Film zurückzugehen scheint und daher die Zweifel an der Zeitgemäßheit epischen Erzählens kaum nachhaltig wird ausräumen können (vgl. zu der angesprochenen „Faszination an globalen epischen Modellen" auch Dannemann, Meyzaud, Weber [2018, 9 f.]).

aufgeworfen und Epos und Roman als einander historisch ablösende Gattungen beschrieben.[13] War das Epos noch Ausdruck einer ganzheitlichen Welterfahrung gewesen, reagiere der Roman auf den Verlust dieser Totalität in einer eben nicht mehr als einheitlich erfahrbaren Welt, so argumentiert Lukács. In der historischen Aufeinanderfolge der Gattungen werde also nichts weniger als der Übergang von dem geschlossenen Weltbild der Antike hin zu der vielzitierten „transzendentalen Obdachlosigkeit" des modernen Menschen sinnfällig.[14] Die formale Unterscheidung zwischen Vers und Prosa ist dabei für Lukács nicht entscheidend. Ähnlich wie Hegel geht es ihm weniger um die Bestimmung formaler Kriterien als vielmehr um die Identifizierung weltanschaulicher Voraussetzungen für das Epos einerseits und den Roman andererseits. Die Frage nach dem Stellenwert des Verses ist in seiner geschichtsphilosophischen Argumentation daher allenfalls in einem metaphorischen Sinne von Bedeutung:

> Epopöe und Roman, die beiden Objektivationen der großen Epik, trennen sich nicht nach den gestaltenden Gesinnungen, sondern nach den geschichtsphilosophischen Gegebenheiten, die sie zur Gestaltung vorfinden. Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat. Es wäre oberflächlich und nur artistisch, in Vers und Prosa die einzigen und entscheidenden gattungsbestimmenden Kennzeichen zu suchen. Sowohl für die Epik, wie für die Tragödie ist der Vers kein letztes Konstituens, wohl aber ein tiefes Symptom, ein Scheidewasser, das ihr eigentliches Wesen am eigentlichsten und echtesten zur Erscheinung bringt.[15]

Georg Lukács' Überlegungen zum Epos und zum Roman zielen letztlich auf das Verhältnis des modernen Subjekts zu einem übergeordneten Ganzen, und auch Webers Entscheidung für das Versepos (und gegen den Roman) lässt sich als eine in diesem Sinne relevante Wahl interpretieren. Denn die formale Geschlossenheit ihres Heldinnenepos setzt den Text unter Spannung: Zum einen widerspricht eine solche Geschlossenheit der offensichtlichen Zerrissenheit der von Faschismus und Kolonialismus geprägten erzählten Gegenwart, zum anderen ist mit Blick auf Anne Beaumanoirs Geschichte womöglich aber doch von einer „Totalität des Lebens" (Lukács) auszugehen – nämlich insofern sich ihr Widerstand gegen jedwede Form des Totalitarismus auf eine so fraglose und konsequente Weise entwickelt, dass Subjekt und Welt tatsächlich nicht auseinanderzufallen scheinen. Auf diese Weise erscheint der Weg der Protagonistin zum Heldinnentum so unvermeidlich, dass eine Reflexion darüber offenbar nicht im Vollzug, sondern erst im Nachhinein möglich ist:

13 Die Gegenüberstellung von Roman und Epos wird in der Literaturwissenschaft noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts als zielführender bewertet als der Versuch, beide Gattungen einzeln zu analysieren: „Eine ‚Theorie des Epos' kann es nicht geben, denn nur die Beobachtung der Unterscheidung von Epos und Roman […] verspricht Erfolg." Christians (2004, 12).

14 Lukács (1994, 32). In seiner Studie über den „Traum vom Epos" konstatiert Heiko Christians vor diesem Hintergrund folgerichtig, die im Anschluss an Lukács immer wieder erhobene Forderung nach dem zuletzt doch immer „uneinlösbare[n] Ideal des Epos" könne auch dazu dienen, „eine bestimmte Funktion und Geltung der Literatur insgesamt einzufordern oder zu behaupten" (Christians [2004, 16]). Für ihn ist daher insbesondere die Frage nach der gemeinschaftsstiftenden Funktion des Epos von Bedeutung.

15 Lukács (1994, 47). Schon Hegels Auffassung zufolge ist der „*ursprünglich* poetische Weltzustand, aus welchem das eigentliche Epos hervorgeht", von einer „zur *Prosa* geordneten Wirklichkeit" abgelöst worden, auf die wiederum der moderne Roman zu reagieren habe (Hegel [1955, 452]).

> Und Jahre oder Jahrzehnte später zeigt sich ihr
> und uns, dass keine dieser kleinen Gesten klein war,
> sondern dass jede schwer war an Bedeutung und sie
> aus ihrem Leben unmerklich in ein andres führte, das
> sie nie ausdrücklich gewollt oder gewählt hat, das
> aber irgendwann ihr eignes wird und nicht mehr zu
> vertauschen mit dem früheren. Im Rückblick hat sie
> eine Wahl, die vorwärts blickend ihr verborgen blieb,
> wie man im Dunkeln tappt mit kleinen, folgenschweren
> Schritten, weil man nicht stehenbleiben kann, sondern
> sich fortbewegen muss. […][16]

Stilistisch wird die im Epos vorausgesetzte Einheit von Subjekt und Welt durch den ungebundenen Blankvers abgebildet, in den Weber ihre Erzählung zwar nicht durchgängig, aber doch über weite Strecken hinweg gefasst hat – und das keineswegs nur in der deutschen Fassung, sondern auch im Französischen. Dass deshalb der bereits zitierte deutsche Eingangsvers „Anne Beaumanoir ist einer ihrer Namen" in dem metrisch parallel angelegten französischen „Anne Beaumanoir c'est un des noms qu'elle a" seine Entsprechung findet,[17] mag umso überraschender erscheinen angesichts der Tatsache, dass der Blankvers als ungereimter, jambischer Pentameter im eigentlich silbenzählenden französischen Vers, anders als in der deutschen Metrik, traditionell kaum eine Rolle spielt.[18] Wenn nun Anne Weber auch in der französischen Fassung ihres Heldinnenepos auf den eher im deutschen Sprachraum zu verortenden Blankvers setzt, rückt dadurch die Frage nach der Vermittlung in den Blick, um die ihr deutsch-französisches Werk in besonderer Weise kreist.[19] So publiziert Weber ihre literarischen Werke stets sowohl in einer deutschen als auch in einer französischen Version,[20] und sie ist darüber hinaus als Übersetzerin sowohl aus dem Französischen ins

16 Weber (2022, 104 f.).

17 Weber (2022, 5), Weber (2020, 7).

18 Während der in der Renaissance in England aufgekommene Blankvers von der deutschen Literatur zu Beginn des 17. Jahrhunderts rasch adaptiert und vor allem im Verlauf des 18. Jahrhunderts von Autoren wie den Schlegelbrüdern, Klopstock, Wieland und insbesondere Lessing vorrangig als Dramenvers genutzt und verbreitet wurde, hat der Blankvers in Frankreich niemals wirklich Fuß gefasst. Bezeichnend ist zum Beispiel, dass die *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* in ihrem ausführlichen, nach Sprachräumen geordneten Artikel zum Blankvers zwar auf italienische, englische, iberische, deutsche, skandinavische und slawische Blankverse eingeht, den französischen Sprachraum aber vollständig ausspart (vgl. Weismiller u. a. [4]2012, 145–150]). Vgl. darüber hinaus zum Blankvers insgesamt Gasparov (1996, 162–165) und zum Blankvers im Deutschen Küper (2007, 238 ff.). Vgl. zu den europäischen Diskursen über den Blankvers im 18. Jahrhundert Lammers (2023).

19 Vgl. zur Selbstübersetzung bei Anne Weber Chaix-Bryan (2013) und Haupt (2020). Haupt (2020) konstatiert, dass in Webers zweisprachigem Werk tatsächlich keine der beiden Sprachen den Vorrang vor der jeweils anderen habe: „[L]es deux versions deviennent, pour ainsi dire, égalitaires en termes d'origine, le va-et-vient entre l'allemand et le français étant finalement constitutif pour les deux versions." (191). Dirk Weissmann folgert vor diesem Hintergrund, Weber verfasse „une littérature de *l'entre-deux* qui entend transcender les clivages nationaux" (Weissmann [2012, 144]).

20 Dabei scheint sich der Fokus in den letzten Jahren verschoben zu haben: Hatte die Autorin ihre ersten Werke noch zuerst auf Französisch und dann auf Deutsch verfasst, ist es mittlerweile umgekehrt. In Bezug auf die hier zu untersuchenden Werke bedeutet das, dass *August* noch zuerst auf Französisch und dann auf Deutsch geschrieben worden ist, *Ahnen* und *Annette* aber zuerst auf Deutsch und dann auf Französisch. Diese Entwicklung ist umso bemerkenswerter, als Anne Weber zuvor in einem Interview konstatiert hatte, das Französische sei für sie im Laufe der Jahre auch als literarische Sprache immer präsenter geworden: „Si j'écris en français, ce

Deutsche als auch aus dem Deutschen ins Französische tätig.[21] Vor diesem Hintergrund scheint ihre Verwendung des eigentlich im angelsächsischen und deutschen Sprachraum beheimateten Blankverses auch in dem französischen Text von *Annette* auf eine besondere Form der Vermittlung zwischen der deutschen und der französischen Kultur zu zielen, die sich als eine Art formale ‚Interpenetration', also als eine Durchdringung im Wortsinn und damit als eine gegenseitige Befruchtung beschreiben lässt.

Auf einer inhaltlichen Ebene zeichnet sich der Lebensweg der Protagonistin des Heldinnenepos nicht umsonst dadurch aus, dass Anne Beaumanoir als ehemaliger Résistancekämpferin eine besondere (und eine besonders prekäre) Position zwischen Deutschland und Frankreich zukommt. Die junge Annette ist Kommunistin und kämpft gegen die deutschen Besatzer in Frankreich, indem sie nicht nur als Kontaktperson zwischen verschiedenen Zellen des Widerstands fungiert und Flugblätter verteilt, sondern auch, indem sie ein jüdisches Geschwisterpaar vor dem Zugriff der mit den Deutschen kollaborierenden Behörden in Sicherheit bringt. Zugleich lässt die Erzählinstanz aber keinen Zweifel daran aufkommen, dass für Annette die Frontlinie nicht zwischen ‚den' Franzosen und ‚den' Deutschen verläuft, sondern dass sie zeit ihres Lebens für eine übergeordnete gerechte Sache kämpft, ohne dabei in nationalen Ausschlusskategorien zu denken. Ihr Engagement als Résistancekämpferin findet auf diese Weise folgerichtig nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs eine Fortsetzung in ihrem Kampf gegen den französischen Kolonialismus in Algerien. In ihrer literarischen Rekapitulation von Annettes Biographie zielt Anne Weber allerdings trotzdem gerade *nicht* auf die einfache Identifikation mit ihrer Heldin, ganz im Gegenteil: Die durch die hinreichend fest etablierten Vorgaben des Epos in Blankversen erzielte formale Geschlossenheit und die insbesondere im Französischen durch die Adaptation des in Frankreich wenig gebräuchlichen Verses bewirkte Distanz entziehen Webers Annette jedem allzu leicht vorgenommenen identifikatorischen Zugriff. Keine „Roman-Illusion", stattdessen ein durch ständige Reibung und die daraus entstehende leise Irritation induzierter epischer Verfremdungseffekt, der deutlich werden lässt, dass der in *Annette* durchmessene deutsch-französische Zwischenraum sich jeglicher allzu klaren identitären Grenzziehung widersetzt.

Ähnlich war Weber schon in ihrem 2011 veröffentlichten Werk über den einzigen Sohn Johann Wolfgang von Goethes vorgegangen. Auch wenn dieses „bürgerliche Puppentrauerspiel" inhaltlich auf den ersten Blick kaum Berührungspunkte mit *Annette, ein Heldinnenepos* zu haben scheint, bahnt doch seine formale Anlage bereits den Weg hin zu dem späteren Versepos. Auch mit *August* hatte sich die Verfasserin nämlich in eine in Europa und namentlich im deutschen Sprachraum ehemals kanonische, indessen aber längst überholte Gattung eingeschrieben. Dass sich Weber hier ausgerechnet der im 18. Jahrhundert im Zuge der Emanzipationsbestrebungen des Bürgertums entstehenden Gattung des bürgerlichen Trauerspiels bedient,[22] um die in der Tat tragische Geschichte von Goethes

n'est pas parce que c'est la langue que j'ai l'impression de maîtriser le mieux – en principe, c'est tout de même sa langue maternelle que l'on maîtrise le mieux–, mais parce que c'est la langue la plus présente dans ma tête." (Martin/Drevet [2000, 286]).

21 So hat sie zuletzt den Roman *Nevermore* von Cécile Wajsbrot ins Deutsche übersetzt (2021) – einen Roman, der das Problem der Übersetzbarkeit in der Geschichte seiner als Übersetzerin aus dem Englischen tätigen Protagonistin sogar explizit thematisiert (vgl. Wajsbrot [2021]).

22 Vgl. zur Tradition der Gattung im deutschen Sprachraum einführend Schößler ([4]2015).

Sohn zu erzählen, ist mit Blick auf die Frage nach dem Verhältnis von literarischer Form und Erinnerung besonders aufschlussreich. Denn die strukturellen Parallelen zwischen *August* und *Annette* sind nicht zu verkennen. Beide Werke, das frühere über August von Goethe ebenso wie das spätere über Anne Beaumanoir, nähern sich der Lebensgeschichte einer historischen Persönlichkeit, indem sie sich den Zwängen einer formal klar definierten Gattung unterwerfen, diese aber zugleich weiterentwickeln, bewusst überschreiten, in Frage stellen – und ihren Willen zur Subversion von Anfang an deutlich zu erkennen geben. So haben wir es bei *August* eben nicht mit einem bürgerlichen Trauerspiel, sondern mit einem bürgerlichen *Puppen*trauerspiel zu tun; und wir lesen mit *Annette* kein Heldenepos, sondern ein Held*innen*epos. In beiden Fällen setzt Weber implizit die Kenntnis der jeweiligen Gattung und ihrer Poetik voraus, während sie zugleich ankündigt, die entsprechenden Regeln kritisch zu hinterfragen oder zumindest erheblich zu erweitern. Bei diesem Spiel mit den Grenzen von kanonischen Gattungen kommt nun, so die hier zu überprüfende Hypothese, der Frage nach der durch bestimmte Verfremdungseffekte bewirkten Distanz eine zentrale Rolle zu – und das insbesondere in Bezug auf die Frage nach der deutsch-französischen Dimension von Webers Œuvre. Neben der beschriebenen Wirkung des Blankverses in der französischen Fassung von *Annette, ein Heldinnenepos* lässt sich auch in *August* eine deutsch-französische ‚Vermittlung' auf der Formebene konstatieren, da Weber darin die sich seit dem 18. Jahrhundert vor allem in Frankreich großer Beliebtheit erfreuende Form des Puppentheaters mit der im deutschen Sprachraum zu verortenden Gattung des bürgerlichen Trauerspiels kreuzt.[23]

So wie das Heldinnenepos hält sich auch das bürgerliche Puppentrauerspiel an die Chronologie. Auf einen kurzen Prolog folgt in *August* unmittelbar die Geburt des Protagonisten im Dezember des Revolutionsjahrs 1789 („Der Knabe war eines jener Kinder die aus Versehen in die Welt gelangen […].“),[24] ehe dann über die Stationen von Kindheit, Jugend und Mannesalter dessen weiterer Werdegang bis zum frühen Tod in Rom verfolgt wird. In *Annette* hebt die epische Erzählung dagegen mit einem selbstreflexiven Blick aus der Erzählgegenwart in jene Vergangenheit zu Beginn des 20. Jahrhunderts an, in der die Geburt der Protagonistin stattgefunden hat. Wenn dieser Rückblick der Erzählinstanz Gelegenheit zu einem Aperçu nicht nur über das Vergehen der Zeit, sondern auch über das eigene Erzählen bietet, dann erhöht das zwar im Vergleich mit dem doch recht direkten Anfang von *August* unmittelbar den Komplexitätsgrad; es ändert aber nichts daran, dass letztlich beide Werke, das Heldinnenepos ebenso wie das bürgerliche Puppentrauerspiel, durch eine vergleichbare strukturelle Geradlinigkeit gekennzeichnet sind:

> Sie ist sehr alt, und wie es das Erzählen will,
> ist sie zugleich noch ungeboren. Heute,
> da sie fünfundneunzig ist, kommt sie
> auf diesem weißen Blatt zur Welt –[25]

23 Für den anhaltenden Erfolg des Puppentheaters in Frankreich stehen heute noch Institutionen wie das „Théâtre des Marionnettes du Jardin du Luxembourg“ oder auch „Le Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette“ in Paris. Vgl. allgemein zum Puppentheater Joss, Lehmann (2016).

24 Weber (2011, 13).

25 Weber (2022, 5).

Die jeweils an die Biographie der titelgebenden Hauptfigur angelehnte Grundstruktur verleiht sowohl dem Trauerspiel als auch dem Epos eine fundamentale Zwangsläufigkeit. Allem Anschein nach kann sich der tragische Lebensweg August von Goethes gar nicht anders entwickeln als eben so, wie er in der Abfolge der biographischen Stationen von der Wiege bis zur Bahre vonstattengeht; und ebenso wenig kann die heroische Vita Anne Beaumanoirs einen anderen Verlauf nehmen als eben den, den sie in ihrer epischen Unhinterfragbarkeit einschlägt. Vor diesem Hintergrund kommt nun der formalen Ausgestaltung der beiden auf das Ziel der Vollendung des Lebensweges ihrer Protagonisten hin ausgerichteten Erzählungen besondere Bedeutung zu. So inszeniert das bürgerliche Puppentrauerspiel einen steten Wechsel zwischen: den Interventionen eines „Chors aus alten Weimarern", der das Geschehen gewissermaßen vom Spielfeldrand aus kommentiert; den in Versen abgefassten und teilweise in Liedform gehaltenen Monologen der handelnden Hauptpersonen und ihren Dialogen mit Nachbarn, Freunden und Familienangehörigen; einer Reihe von Intermezzi mit Kommentaren der Erzählinstanz sowie zuletzt einigen die dramatische Form bewusst unterwandernden narrativen Passagen. Dabei fällt auf, dass in diesem Wechsel der Sprecherstimmen und Perspektiven die reflexive Ebene besonders betont wird. Nicht nur die Auftritte des Chors, sondern auch die Intermezzi zwischen den Aufzügen und erst recht die narrativen Passagen dienen in erster Linie dazu, das auf der imaginierten Bühne in Szene gesetzte Geschehen zu kommentieren, zu reflektieren und oft genug auch zu ironisieren. Als Beispiel mag hier das „Paparazzi-Völkchen" in der Krone der Eiche an der Hinterseite des Goethe'schen Wohnhauses dienen, das in der Hochzeitsnacht seine Teleobjektive auf das Schlafzimmerfenster des betrunkenen August und seiner Braut richtet: „Die ultrasensiblen Mikrophone […] fangen durch das offene Fenster sein lautes Schnarchen ein. Langsam geht Ottilie ans Fenster. Zoom auf ihr Gesicht, Scharfstellung des Bildes: Eine feuchte Spur hinterlassend rollen zwei Tränen über ihre Wange."[26] Während der Anachronismus in dieser Szene als ein bewusst inszenierter (aber im Folgenden nicht weiter zur Sprache kommender) Bruch in der Fiktion fungiert, zielen die im Verlauf des Puppentrauerspiels immer wieder eingeblendeten Kommentare des Weimarer Chors vor allem darauf, eine reflexive Brücke zu schlagen zwischen der ausgehenden Weimarer Klassik und der Gegenwart, in der das bürgerliche Puppentrauerspiel aufgeführt wird:

> August weiß in seinen ersten Lebensjahren nicht, daß sein unerwünschtes In-die-Welt-Kommen aus seiner ledigen Mutter eine Hure und Fast-Straftäterin macht. Er weiß nicht, daß der hohe Stand seines Vaters diesen davor schützt, für das gleiche oder vielmehr ein symmetrisches Vergehen zur Rechenschaft gezogen zu werden. Er weiß noch nicht einmal, so unwahrscheinlich das aus heutiger Sicht auch klingen mag, wer Goethe ist.[27]

Vor diesem stark selbstreflexiven Hintergrund tragen nun intentional gesuchte formale Unebenheiten (wie der stete Wechsel zwischen dramatischen und narrativen Formen, die implizite Karikierung der klassischen Doktrin mit ihrem Beharren auf der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung oder die immer wieder deutlich zutage tretende Tendenz zur charakterlichen Überzeichnung fast aller handelnden Personen) dazu bei, dass der Eindruck

26 Weber (2011, 91).
27 Weber (2011, 18).

entsteht, hier lasse eine überaus ironische Puppenspielerfigur die Marionetten an ihren Schnüren tanzen, um dann deren unbeholfene Bewegungen zu kommentieren und davon ausgehend Reflexionen über die menschliche Unbeholfenheit im Allgemeinen anzustellen.[28] Im Vergleich dazu tritt das Heldinnenepos seiner Leserschaft zwar oft genug ähnlich ironisch, dabei aber weniger vielstimmig und damit weniger karnevalesk im Bachtin'schen Sinne entgegen.[29] Hier existiert tatsächlich eine klar als solche identifizierbare ordnende Erzählinstanz, die sich jedoch bis ganz zum Schluss nicht als eigene Persönlichkeit zu erkennen gibt, sondern allein Auskunft gibt über die Entwicklung der Protagonistin. Wenn diese vermeintlich neutrale epische Erzählinstanz allerdings hin und wieder die eine oder andere kommentierende Bemerkung einflicht, dann wird deutlich, dass auch sie stärker in die von ihr erzählte Geschichte involviert ist, als es die Gattungskonventionen des Epos eigentlich erfordern würden. Dabei ist allerdings keineswegs immer erkennbar, wem die von der Erzählinstanz teilweise durchaus apodiktisch vorgebrachten Überzeugungen eigentlich zuzuschreiben sind: Handelt es sich wirklich um Meinungsäußerungen der Erzählinstanz, oder macht sich diese nicht eher die Glaubenssätze ihrer Protagonistin zu eigen?

> […] Und was sagt
> Frantz Fanon? „Für den Kolonisierten kann das Leben
> Nur aus dem verwesenden Leichnam des Kolonisators
> hervorgehen." So stehts in seinem Buch *Les damnés de la terre*,
> Vorwort von Sartre, und es kann sein, dass so ein Vorwort
> Eine andre Art der Vormundschaft oder Kolonisierung ist,
> oder etwa nicht? […][30]

Diese Passage steht natürlich im Zusammenhang mit Annettes auch auf einer intellektuellen Ebene ausgefochtenem Kampf um die algerische Unabhängigkeit. Der aus Martinique stammende Psychiater und Schriftsteller Frantz Fanon war in Algerien 1956 von seinem Posten als Leiter der psychiatrischen Abteilung des Krankenhauses von Blida zurückgetreten und hatte sich wie Anne Beaumanoir dem *Front de Libération Nationale* angeschlossen. Sein 1961 erschienenes Hauptwerk *Les damnés de la terre*, das Anne Weber, ihre Annette und ihre Erzählinstanz hier zitieren, ist in der Folge rasch eines der wesentlichen Manifeste des Antikolonialismus geworden (wozu in nicht geringem Maße auch das hier so kritisch in Frage gestellte Vorwort aus der Feder von Jean-Paul Sartre beigetragen hat).[31] Zentraler als diese inhaltlichen Bezüge ist im Zusammenhang mit der Frage nach den „Formen deutsch-französischer Erinnerung" aber ein anderer Umstand, der in der Passage über Fanon erkennbar wird – dass das Epos bei

28 In ihrer Korrespondenz mit Thomas Stangl spricht Weber ausdrücklich davon, dass ihre Formreflexion in Werken wie *August*, *Annette* und *Ahnen* vor allem dazu diene, die Subjektivität ihres Zugangs deutlich zu machen. Dabei fällt besonders die Metapher ins Auge, die sie verwendet, um sich in diesem Zusammenhang zu positionieren: „Was mich beschäftigt, ist […] das Herausstellen einer eigenen Subjektivität, das Ins-Licht-Rücken dessen, was ein Romancier im Prinzip eher mit allen Mitteln zu vertuschen versucht, nämlich dass er es ist, der hier die Fäden zieht." (Stangl, Weber [2022, 86]).

29 Vgl. Bachtin (1990). Die Frage, ob eine ironische Erzählhaltung im Epos überhaupt möglich ist, kann an dieser Stelle nicht vertieft werden. In dem besonderen Fall von Anne Webers Heldinnenepos ist sie aber unbedingt zu bejahen.

30 Weber (2022, 129).

31 Vgl. Hofmann, Messling (2020, 31 f.).

Weber nämlich letztlich in Form eines zwischen den Zeilen geführten Zwiegesprächs zwischen der namenlos bleibenden Erzählinstanz und ihrer Protagonistin auftritt. Da dies ohne Meinungsverschiedenheit geschieht und beider Stimmen zum Teil kaum zu unterscheiden sind, wirkt das Heldinnenepos *Annette* trotz der in der Feminisierung des kanonischen ‚Heldenepos' angedeuteten Überschreitung von Gattungsgrenzen im Vergleich zu dem vielstimmigen bürgerlichen Puppentrauerspiel *August* eher in sich geschlossen. Durch diese Geschlossenheit macht Webers Epos das in seinem Titel in Aussicht gestellte Heldinnentum seiner Protagonistin aber erst wirklich zu seinem Gegenstand. So wird das in der vermeintlich überkommenen Gattung verhandelte und womöglich selbst eher unzeitgemäße Heldinnentum mittels der durch den Rhythmus der Blankverse erzielten narrativen Verknappung und Verdichtung sowie durch die dadurch bewirkte Weitwinkelperspektive überhaupt vorstellbar: wenig Beschreibungen, keine Erklärungen, kaum lange erzählerische Bögen, stattdessen viel lakonisch konstatierte und zu keinem Zeitpunkt in Frage gestellte Unerschrockenheit, Aufrichtigkeit und Geradlinigkeit.

Dass Anne Weber auf diese Art und Weise etablierte kanonische Gattungen wie das Epos oder das bürgerliche Trauerspiel ironisch aufbricht, ergänzt, weiterdenkt oder teilweise auch subvertiert, das ist nun ganz offensichtlich keine bloße literarische Spielerei. Ihre Vorgehensweise gehorcht vielmehr einem starken moralischen Impetus. So denkt Weber in ihrem Briefwechsel mit Thomas Stangl ausführlich über die auch ihren vermeintlichen Gattungsspielereien zugrundeliegende Frage der Form und die mit der einmal gewählten Form verbundenen Implikationen nach:

> Mir gefällt besonders Deine Wendung „etwas *vor* der Form", weil sie deutlich macht, dass die sprachliche Form sich zwingend aus etwas anderem, anders Geartetem, sagen wir, aus einem inneren Drang oder aus dem Nachdenken über bestimmte, für das jeweilige Vorhaben fundamentale Fragen ergibt und nicht etwa aus reiner Experimentierlust, aus dem Wunsch, etwas völlig Neues, nie Dagewesenes, Originelles zu schaffen. Um es anders zu sagen: Das Neue, nie Dagewesene entsteht von selbst (was nicht heißt: ohne Mühe, und schon gar nicht: jedes Mal), wenn jemand einem inneren Drang gehorcht und auf ernsthafte Weise wichtigen, sich nicht primär um Form drehenden, aber wie nebenbei Form stiftenden Fragen nachgeht.[32]

Im Verlauf ihrer Korrespondenz macht die Schriftstellerin deutlich, dass die sich aus dem Nachdenken über grundsätzliche Fragen eines zu schreibenden Buches ergebenden Formentscheidungen für sie besonders dann von tragender Bedeutung sind, wenn es darum geht, sich die Vergangenheit und das anzueignen, „was wir von ihr wissen", und die in die Gegenwart wirkende Vergangenheit literarisch anzuverwandeln.[33] Kein Sachbuch zu schreiben und keine Biographie, sondern Literatur in einem emphatischen Sinne, und dennoch den historischen Vorbildern keine Gewalt anzutun – das ist die Herausforderung, vor die sich Weber gestellt sieht. Wenn sie deshalb in *August* ebenso wie in *Annette* auf das Fortschreiben etablierter kanonischer Gattungen setzt, dann, weil sich nur ausgehend von der Reflexion über die Form überhaupt jener Raum eröffnen lässt, innerhalb dessen sie die in der historischen Wirklichkeit verankerten Geschichten erzählen kann, denen ihr Interesse gilt.

32 Stangl, Weber (2022, 53). Vgl. zur Frage nach der Moral auch Stangl, Weber (2022, 21). Hier schreibt Anne Weber ausdrücklich: „Im Moralischen sehe ich, ähnlich wie Du, eine Formfrage, und umgekehrt."

33 Stangl, Weber (2022, 41).

III. Erinnerung. Denn natürlich geht es in *Annette, ein Heldinnenepos* und in *August. Ein bürgerliches Puppentrauerspiel* nicht allein um die im Mittelpunkt der beiden Werke stehenden Individuen Anne Beaumanoir und August von Goethe, sondern auch um die mit diesen Figuren verbundene Historie und vor allem um die *Erinnerung* an die deren Leben kennzeichnenden historischen Ereignisse. Im Fall von Anne Beaumanoir liegt auf der Hand, dass die in Frage stehende Geschichte eine genuin deutsch-französische Prägung hat; aber auch die Erzählung rund um August von Goethe setzt nicht zufällig mit den Wirren der Französischen Revolution und deren Auswirkungen auf das Leben in der deutschen Provinz ein: „Wir waren vollauf damit beschäftigt, uns ruhig zu verhalten und nicht in Panik zu geraten, denn wahr ist: Wenn man das Ohr an den Boden hielt, spürte man von Westen her das große Beben, das bis heute anhält und voraussichtlich bis morgen“,[34] so erinnert sich der Chor aus alten Weimarern an den Weihnachtstag des Jahres 1789, an dem in ihrem beschaulichen Städtchen der uneheliche Sohn des Geheimrats von Goethe zur Welt kommt. Das kurze Zitat deutet schon an, dass die sich teils im Hintergrund, teils aber eben auch mit einem unmittelbaren Bezug zu den handelnden Personen abspielende deutsch-französische Geschichte nicht nur in *Annette*, sondern auch schon in *August* vor allem eine Geschichte des Krieges und der Gewalt ist. So kommentiert die Erzählinstanz in einem kurzen Intermezzo:

> Im 2. Aufzug geht’s anders zu
> die Weltgeschichte kommt
> denen zupasse die immerzu
> nach Handlung schrein besser
> gesagt können wir davon
> ausgehen daß diejenigen die
> nach Handlung schreien
> auch die Weltgeschichte
> machen.
>
> Die Schlacht vor Jena
> hat Napoleon gewonnen!
> Die Franzosen kommen!
> Irgendwer kommt früher
> oder später immer.[35]

Im Oktober 1806 kommen die Franzosen nach Weimar und werden von Augusts Mutter Christiane Vulpius daran gehindert, Goethes Haus am Frauenplan zu plündern. Im August 1944 befreien die *Armée française de la libération* und die in den *Forces françaises de l’intérieur* zusammengeschlossenen Widerstandskämpfer (zu denen auch Annette gehört) das seit November 1942 von den Deutschen besetzte Marseille und bereiten damit den Weg für das Ende des Zweiten Weltkrieges. Auch für die Zeit *zwischen* diesen beiden Schlüsselmomenten deutsch-französischer und in einem weiteren Sinne europäischer Geschichte kann aber ohne Zweifel gelten: „Irgendwer kommt früher / oder später immer.“ So reflektiert Weber in ihrem 2015 veröffentlichten Werk *Ahnen. Ein Zeitreisetagebuch* ausdrücklicher als

34 Weber (2011, 13).
35 Weber (2011, 26).

in den bereits erwähnten Werken die lange Dauer dieser zumeist gewaltsamen Geschichte und damit letztlich auch ihre eigene Verstrickung in deren Konsequenzen. Sie tut dies einmal mehr, indem sie ausgehend von einer intensiven Reflexion über die literarische Form Zugang sucht zu jenen Teilen der persönlichen und überpersönlichen Erinnerung, die auf anderem Wege nicht oder nur schwer zugänglich wären:

> Mein Weg in die Vergangenheit wird über eine Fülle von Papieren, Plätzen und Begegnungen führen. Es wird der Weg dieses Buches sein. Denn nicht nur von Menschen und Ereignissen, von Bewegungen der Gedanken und des Gemüts, sondern auch vom Dickicht der Zeit soll dieses Buch erzählen. Es soll das Journal einer Erkundungsreise werden.[36]

Im Fall von *Ahnen. Ein Zeitreisetagebuch* ist die Frage nach der spezifischen Form, in die Weber ihre Erzählung fasst, vereinzelt von der literaturwissenschaftlichen Forschung schon aufgegriffen, allerdings noch nicht hinreichend beantwortet worden.[37] Auch in diesem Zeitreisetagebuch widersetzt sich die Schriftstellerin auf den ersten Blick erkennbar der „Roman-Illusion". Anders als in den beiden anderen Texten setzt sie dabei allerdings weniger deutlich auf die Subversion und Fortschreibung einer kanonischen Gattung. Denn obwohl der Titel von *Ahnen. Ein Zeitreisetagebuch* ebenfalls auf eine etablierte Gattung Bezug nimmt und diese in leichter Variation an die eigenen Ziele anpasst, unterscheidet sich Webers Herangehensweise in diesem Buch doch von derjenigen, die sie in den beiden anderen Werken wählt. So wird durch die Gattungsbezeichnung „Zeitreisetagebuch" zwar die Gattung des Reisetagebuchs insofern erweitert, als die eigentlich auf den Raum bezogene Reise auf die Dimension der Zeit hin geöffnet wird; zugleich verfährt aber das in Frage stehende Buch (dessen französische Version im selben Jahr unter dem Titel *Vaterland* erschienen ist) bei dieser Weiterentwicklung eines literarischen Genres offener und freier, als es das Vorgänger- und das Nachfolgerwerk getan hatten – und das liegt nicht allein darin begründet, dass die Gattung des Reisetagebuchs insgesamt weniger formalisiert ist als diejenige des bürgerlichen Trauerspiels oder des Epos.

Vielmehr scheint die Offenheit des in Frage stehenden Werkes damit in Verbindung zu stehen, dass Weber darin eine persönlichere und unmittelbarere Form der Reflexion erprobt. So spürt sie in *Ahnen* dem Leben und Wirken ihres eigenen Urgroßvaters nach, den sie allerdings nicht unter seinem eigentlichen Namen Florens Christian Rang auftreten lässt, sondern für den sie eine Art Decknamen erfindet, mittels dessen sie trotz aller persönlichen Involviertheit eine gewisse kritische Distanz aufrechterhalten kann. „Sanderling" nennt sie diesen Urgroßvater, „nach einem Vogel, den ich an französischen Küsten oft dem Vor und

36 Weber (2015, 21). Helga Druxes betont, die in *Ahnen* ins Werk gesetzte Erinnerungsarbeit stehe in einem engen Zusammenhang mit Anne Webers Tätigkeit als literarischer Übersetzerin: „Memory work is akin to the craft of translation, as both are associated with an act of transformation and yet tethered to place and materiality." (Druxes [2028, 137]).

37 Vgl. etwa Wolting (2021, 137). Der Autor formuliert hier den Anspruch, die Reflexion über die „Form des Prosastücks" mit der in diesem Prosastück aufgeworfenen Frage nach der transgenerationellen Erinnerung zu verbinden. Er löst diesen Anspruch aber nicht wirklich ein, sondern beschränkt sich auf die nicht weiter begründete Feststellung, für Anne Weber bedeute „Form zugleich Aussage und *Zeitreisetagebuch* eine poetisch imaginierte Form einer Reise in Zeit und Raum." Wolting (2021, 138).

Zurück des Wassersaumes habe folgen sehen […]".[38] Dieser Sanderling stellt nun auf einer zeitlichen Ebene insofern eine Art Bindeglied zwischen dem 2011 in den Blick genommenen August von Goethe und der 2020 behandelten Anne Beaumanoir dar, als er um die Jahrhundertwende einige Jahre seines Lebens in jener Gegend um Poznán verbracht hat, die auf dem Wiener Kongress nach den – in *August* ja eine zentrale Rolle spielenden – Napoleonischen Kriegen Preußen zugesprochen worden war. Auch wenn das heute wieder in Polen liegende Gebiet also lange *vor* dem Zweiten Weltkrieg deutsch gewesen war und Weber gleich zu Beginn ihrer Erzählung betont, ihr Urgroßvater sei „nicht in Polen einmarschiert",[39] weiß sie doch nur zu gut, dass die in dem seine eigenen Schritte so explizit kommentierenden Zeitreisetagebuch in den Blick genommene Epoche zu Ende des 19. Jahrhunderts nicht unschuldig betrachten kann, wer um den Fortgang der Geschichte im 20. Jahrhundert weiß. Es geht deshalb auch in *Ahnen* insbesondere um den Nationalsozialismus, um den von dem nationalsozialistischen Deutschland ausgehenden Weltkrieg und um dessen Verheerungen – um die Themen also, die später in *Annette* eine so zentrale Rolle spielen werden: „[L]etztlich kann ich auch nicht ausschließen, dass in das Buch, das ich meinem Urgroßvater widmen will, früher oder später nicht doch die deutschen Invasoren einfallen werden."[40]

Eben diese sichtbaren und unsichtbaren Kontinuitäten im Verlauf der europäischen Geschichte sind es, die den Ausgangspunkt für die in *Ahnen* unternommene Zeitreise darstellen. Zeichnet sich womöglich im Leben und mehr noch im Denken des Urgroßvaters, den die Schriftstellerin persönlich nie kennengelernt hat, eine Linie ab, die bei dem deutschen Angriffskrieg von 1939 und bei den auf polnischem Boden errichteten Vernichtungslagern endet? Reicht also die Geschichte europäischer Kriege und insbesondere deutscher Gewalt nicht nur über die Jahrhunderte hinweg, sondern auch in die eigene Familie hinein? Steht die Autorin selbst als Nachgeborene noch in der Pflicht, sich explizit zu dieser möglicherweise existierenden unheilvollen Kontinuität zu verhalten? Wenn sie ihr Buch mit einer Reflexion über das Passwort beginnt, das sie Jahre zuvor für ihre Dauerkarte in der Pariser *Bibliothèque nationale* gewählt hatte und das ihr damals noch lustig vorgekommen war, dann scheint diese problematische Form der transgenerationellen Verantwortung tatsächlich nicht von der Hand zu weisen zu sein. Panzerdivision, so lautet dieses Passwort – es zitiert einen Spitznamen, den Jahre zuvor ein französischer Freund der in Frankreich eigentlich assimilierten Deutschen gegeben hatte. Als sie es zu Beginn ihrer Zeitreise auf den Spuren des Urgroßvaters schließlich doch ändern möchte, sagt ihr eine Bibliotheksangestellte, das sei nicht mehr möglich:

> Es ist mit diesem Namen wie mit der Vergangenheit selbst, vor der man bekanntlich nicht davonlaufen kann. Das scheint zu stimmen: Da geht man, wie ich, in ein fremdes Land, lässt sich dort nieder, lernt die Sprache sprechen und schreiben, bis man, manchmal zumindest, mit einer Einheimischen verwechselt wird. Man glaubt, untertauchen zu können. Aber wo man auch hinkommt und wie lange man auch schon in der Fremde lebt: alle haben dort schon längst unseren Steckbrief gelesen. Und lachen oder fauchen einen an: Panzerdivision![41]

38 Weber (2015, 7). Die Sekundärliteratur zu *Ahnen* betont vor allem die lautliche Nähe zwischen ‚Sanderling' und ‚Sonderling' (vgl. etwa Greser [2018, 121]).
39 Weber (2015, 6).
40 Weber (2015, 6).
41 Weber (2015, 6).

Anders als in *August* und *Annette* legt Weber hier ihre persönliche (sowohl emotionale als auch intellektuelle) Beteiligung an der zu erzählenden Geschichte von Anfang an offen, und das nicht nur in Bezug auf ihre hier angesprochene Assimilation in Frankreich und ihre damit zwischen den Zeilen zum Ausdruck kommende Verortung in einem deutsch-französischen Zwischenraum mit changierenden Grenzen. Es geht vielmehr auch um jenen entscheidenden Teil ihrer Biographie, der sich *vor* ihrer Übersiedelung nach Frankreich abgespielt hat, und es geht deshalb, wie in der zitierten Passage, immer wieder auch um die teils sehr persönlichen, teils überpersönlichen Gründe, die sie zu diesem Umzug auf die andere Seite des Rheins bewogen haben. So ist Weber als uneheliche Tochter des Enkels von Florens Christian Rang zwar außerhalb der im Mittelpunkt ihrer Erzählung stehenden Familie aufgewachsen; zugleich sieht sie sich aber gerade *wegen* dieser marginalen Position besonders in der Pflicht, die Verstrickungen der Familie ihres Vaters ausdrücklich zu ihren eigenen zu machen:

> Es ging in dieser Familie […] wie in vielen anderen zu: Weder von dem bellenden Schnurrbartmenschen noch von irgendetwas, was unter dessen Herrschaft geschehen war, wurde in den folgenden Jahrzehnten gesprochen. Meine Geschwister und ich haben dieses Schweigen bis in die heutige Zeit hinein verlängert. Nicht, dass ich mich nicht getraut hätte, zu fragen. Vielleicht scheute ich mich, aber das war nicht der eigentliche Grund. Vor allem wollte ich in kindischem Trotz über diese Großeltern, die das kleine Mädchen, das ich gewesen war, nicht einmal in Augenschein hatten nehmen wollen, nichts wissen.[42]

Aus diesem Grund steht in *Ahnen* im Vergleich mit *August* und *Annette* weniger die chronologisch voranschreitende Lebensgeschichte des Protagonisten als vielmehr der Prozess von deren Rekonstruktion im Zentrum des Interesses. Es geht um den protestantischen Pfarrer, Schriftsteller und preußischen Beamten Florens Christian Rang alias Sanderling, aber mehr noch geht es um die vorsichtigen Bemühungen von dessen Urenkelin, eine spezifische Form und eine sich aus dieser Form ergebende Sprache für ihre Auseinandersetzung mit der Erinnerung an den Ahnen zu finden.[43] Sanderlings Biographie lässt sich zwar ausgehend von dessen eigenen Aufzeichnungen, von Büchern seiner Weggefährten und von Gesprächen mit Freunden und Verwandten Stück für Stück nachvollziehen. Dabei ist der tastend sich in der Vergangenheit voranbewegenden Zeitreisenden aber nur zu bewusst, dass jede genealogische Rekonstruktion und jede Erinnerung immer schon eine Interpretation beinhalten und dass die Wahrnehmung der Nachgeborenen aus diesem Grund niemals unvoreingenommen und objektiv sein kann: „Ist die Verbindung, die ich sehe, nicht viel zu glasklar, um wahr zu sein? Ist es denn so einfach […]? Ist nicht vielmehr der einzige sichtbare Pfad zwischen uns erst durch mein Zurückschauen entstanden?“[44] Mehr als die Stationen eines vergangenen Lebens interessiert Weber deshalb

42 Weber (2015, 74).

43 Vgl. Greser (2018, 122 f.). Die Sprache sei „Erzähltes und Erzählendes zugleich […] und somit das Medium des Vergegenwärtigungsversuchs“, betont die Autorin an anderer Stelle (129). Vor diesem Hintergrund kommt der Doppeldeutigkeit des Titels *Ahnen* besonderes Gewicht zu: „Ahnen sind genealogisch wesentlich weiter entfernt als das, was man […] Verwandte nennt. Sie entziehen sich dem eigenen Blickpunkt, deswegen kann man lediglich etwas von ihnen erahnen.“ (123).

44 Weber (2015, 115).

der bei dessen Rekonstruktion zurückzulegende Weg.[45] Ihr so ausdrückliches Beharren auf dem Unterwegssein setzt die im Verlauf ihrer literarischen Spurensuche *tatsächlich* durchquerten europäischen Landschaften unausgesprochen in ein Verhältnis zu der in *Ahnen* implizit aufgeworfenen Frage nach den Möglichkeiten der Erinnerung. Zwischen dem nordwestlichen Ende der Normandie, wo sie ihr Buch schreibt, über das zu Besuchen bereiste Rheinland und Berlin bis in das ganz am Ende aufgesuchte Zentralpolen spannt sich ein vielfach gespurter Gedächtnisraum, dessen sich überlagernde Schichten Weber mittels der in ihrem Zeitreisetagebuch unternommenen, genuin literarischen Reflexion über ihren Ahnen, dessen Kinder und Kindeskinder und nicht zuletzt ihre eigene durchaus prekäre Position in diesem Generationengefüge freizulegen versucht.[46]

IV. Schluss. Der im Titel des vorliegenden Aufsatzes angesprochene Widerstand („quelque chose qui est une sorte de résistance") ist zunächst natürlich unmittelbar der schon in der Laudatio der Buchpreisjury betonte Widerstand, den die historische ebenso wie die literarische Annette Beaumanoir ihr Leben lang gegen jegliche Form der Unterdrückung geleistet haben (sei es die Unterdrückung von Seiten der deutschen Besatzer im Zweiten Weltkrieg oder sei es diejenige von Seiten der französischen Kolonialherren in Algerien). In einem übertragenen Sinne lässt sich die angesprochene Widerstandskraft aber auch auf das Bemühen der Verfasserin beziehen, sich in den drei besprochenen Werken durch die Form und die Reflexion über die Form gegen die aus ihrer Sicht ihren Zugriff auf die Historie allzu sehr camouflierende Illusionsmaschinerie des Romans zu verwahren. Es geht der deutsch-französischen Schriftstellerin ausdrücklich um „das Unechte, Artifizielle [ihres] Unterfangens" – und damit natürlich auch darum, schreibend Widerstand zu leisten gegen die literarische Vereinnahmung historischer Figuren und letztlich der Geschichte selbst.[47]

Auch wenn Weber ihre eigene Person und deren Wahrnehmungen in *August* und in *Annette* kaum thematisiert,[48] ist es vor dem Hintergrund der Frage nach dem auf der formalen wie der inhaltlichen Ebene geleisteten Widerstand doch kein Zufall, dass sie auch in diesen beiden Werken einen je unterschiedlich akzentuierten eigenen Auftritt bekommt. So betritt sowohl in *August. Ein bürgerliches Puppentrauerspiel* als auch in *Annette, ein Heldinnenepos* eine eindeutig mit der Autorin zu identifizierende Person den innerliterarischen Raum, um ihre Geschichte noch einmal expliziter in dem Kontinuum starker

45 Davon zeugt auch die Insistenz, mit der sie im Verlauf ihrer Zeitreise immer wieder auf Metaphern der Bewegung zurückgreift und etwa vom Unterwegssein, den zu unternehmenden Schritten oder auch der zu durchmessenden Strecke und den an dieser Strecke befindlichen Etappen spricht (vgl. Weber [2015, 123, 26, 11]).

46 Axel Dunker spricht davon, die Landschaft werde in *Ahnen* zu einem „Palimpsest, auf dem sich […] das Überschriebene, das Ausradierte, das Ausgelöschte sichtbar machen lässt." (Dunker [2019, 188]). Er betont in diesem Zusammenhang ebenfalls die spezifisch literarischen Verfahren, derer sich Anne Weber zu diesem Zweck bediene (183).

47 In dem Briefwechsel mit Thomas Stangl formuliert Weber diesen Widerstand immer wieder sehr explizit, etwa wenn sie schreibt: „Bestimmte Arten des Umgangs mit verschwundenen Menschen waren mir unmöglich […]" oder wenn sie betont: „Das Gefühl der Anmaßung, von dem du schreibst, wenn es um die Darstellung ‚echter' Menschen geht, ist bei mir sehr ausgeprägt. Jede herkömmliche Art der Fiktion, bei der die Illusion entstehen soll, so sei dieser Mensch gewesen, so habe er gedacht, gesprochen, widerspricht so sehr meinem Empfinden, dass ich gezwungen bin, auf andere literarische Formen auszuweichen oder gar welche zu erfinden […]." (Stangl, Weber [2022, 22, 85]).

48 Im Unterschied zu der sehr viel persönlicheren Herangehensweise, auf die sie, wie ausgeführt, in *Ahnen* zurückgreift.

moralischer Setzungen zu verorten, das für sie nicht trotz, sondern wegen des in beiden Werken gewählten ironisch-spielerischen Zugangs maßgeblich ist. In *August* wird Anne Weber im siebten Aufzug des dritten Aktes vom Chor auf die Bühne zitiert, wo es dann zur Konfrontation zwischen der Autorin und ihrer Figur kommt. August von Goethe agiert in dieser Szene als *Advocatus diaboli* und spricht aus, was die Verfasserin des Puppentrauerspiels selbst bewegt zu haben scheint: „Für wen hältst du dich eigentlich? […] Was gibt dir das Recht, die Toten wecken und sie sprechen und agieren zu lassen, wies dir gefällt?"[49] Am Schluss von *Annette* dagegen ist es die Rekapitulation der ersten Begegnung zwischen der Autorin und dem realen Vorbild ihrer Protagonistin, die sich *ex post* als Auftakt für das freundschaftliche Gespräch darstellt, das der vorangegangenen epischen Erzählung in ihrer Gesamtheit zugrunde liegt. Am Rande einer Vorführung des Dokumentarfilms *2 oder 3 Dinge die ich von ihm weiß* (2005), in dem sich der Filmemacher Malte Ludin mit der Nazikarriere seines Vaters auseinandersetzt, begegnen sich hier die französische und die deutsche Anne:

> Annette ergreift das Wort, wie es so
> heißt, das Wort greift über, dehnt sich aus,
> und eine, die dort oben sitzt, so eine dieser
> großen ernsten Deutschen, schaut Annette an,
> als hätte sie gemerkt, dass sie am besten mal
> die Klappe hält. […][50]

Wie in diesem Absatz manifestiert sich die hier angesprochene ausgreifende Tendenz des Wortes im Verlauf des gesamten Epos immer wieder in dezidierten Enjambements. Wenn in der zitierten Passage das sich auf diese Art und Weise ausdehnende Wort der Protagonistin gewissermaßen rückwirkend den Gang des zurückgelegten Erzählweges initiiert, dann steht die fragliche Szene natürlich nicht zufällig in einem Kontext, in dem einmal mehr ausdrücklich deutsch-französische Themen vor dem Hintergrund der zerstörerischen Kraft des Nationalsozialismus verhandelt werden. Nichts weniger als das ist der Einsatz bei Webers Auseinandersetzung mit den Formen deutsch-französischer Erinnerung: Aus dem zunächst fragmentarischen Wort der Einzelnen etwas zu schaffen, was zwar vielleicht keine Totalität im Sinne der klassischen Epostheorie, aber doch eine über die Grenzen des einzelnen Verses hinausreichende Einheit herzustellen vermag. Dass diese (formale) Einheit unmittelbar mit der in Anne Webers bisherigem Œuvre zentralen Frage nach der Möglichkeit einer das Nationale überschreitenden Form der Erinnerung entwickelt wird, hat der vorliegende Beitrag darzustellen versucht. Die gegenseitige Befruchtung der deutschen und der französischen Kultursphäre, wie sie Weber auf einer inhaltlichen Ebene immer wieder thematisiert, wird durch die Durchdringung, Vermischung und Weiterentwicklung bestimmter Formen wie etwa des Epos in Blankversen, des bürgerlichen Trauerspiels oder des Puppentheaters auch auf einer formalen Ebene ins Werk gesetzt – und mehr noch: Bereits durch ihre intensive Reflexion über die Form gelingt es der sich selbst in einem deutsch-französischen Zwischenraum verortenden Autorin, die Perspektive auf eine transnationale Zukunft hin zu öffnen.

49 Weber (2011, 70).
50 Weber (2022, 205).

Literaturverzeichnis

Bachtin, Michail (1989, 210–251): Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung [1941]. In: Ders.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt a. M.

– (1990): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur [1969]. Frankfurt a. M.

Chaix-Bryan, Thibaut (2013, 223–231): D'une langue à l'autre. Auto-traduction et décentrement. In: Comparatio 5, H. 2.

Christians, Heiko (2004): Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750–2000). Freiburg i. Br.

Dannemann, Rüdiger, Maud Meyzaud, Philipp Weber (2018, 7–14): Einleitung. In: Dies.: Hundert Jahre „Transzendentale Obdachlosigkeit". Bielefeld.

Druxes, Helga (2018, 125–150): Transgenerational Holocaust Memory in Anne Weber's *Ahnen* and Esther Kinsky's *Am Fluß*. In: Feminist German Studies 34.

Dunker, Axel (2019, 181–188): „Was wird man denn da schon sehen können?" „Kontaminierte (Gedächtnis-) Landschaften" in Anne Webers *Ahnen. Ein Zeitreisetagebuch*. In: A. Höllwerth, U. Knoll (Hrsg.): „Kontaminierte Landschaften". Mitteleuropa inmitten von Krieg und Totalitarismus: eine exemplarische Bestandsaufnahme anhand von literarischen Texten. Berlin.

Durand-Le Guern, Isabelle (2008): Le roman historique. Paris.

Ette, Ottmar (2010): ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab. Berlin.

Gasparov, M. L. (1996, 162–165): Mixed Verse and Blank (Unrhymed) Verse. In: Ders.: A History of European Versification. Übers. von G. S. Smith, M. Tarlinskaja. Oxford.

Greser, Ewa (2018, 117–131): „Am Wassersaum der Zeit entlanglaufen". Anne Webers biographisches Schreiben in *Ahnen. Ein Zeitreisetagebuch* (2015). In: S. Hansen, J. Thielsen (Hrsg.): Tendenzen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Narrative Verfahren und Traditionen in erzählender Literatur ab 2010. Berlin u. a.

Haupt, Sabine (2020, 187–197): „Mein französisches Hirn" et „Le nègre dans ma tête". Autotraduction et „auto-aliénation" chez l'écrivaine franco-allemande Anne Weber. In: A. Lushenkova Foscolo, M. Smorag-Goldberg (Hrsg.): Plurilinguisme et autotraduction: langue perdue, lange „sauvée". Paris.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (1955): Ästhetik, Bd. 2. Hrsg. v. F. Bassenge. Frankfurt a. M.

Hofmann, Frank, Markus Messling (2020, 1–39): On the ends of universalism. In: Dies. (Hrsg.): The Epoch of Universalism 1769–1989/L'époque de l'universalisme 1769–1989. Berlin, Boston.

Joss, Markus, Jörg Lehmann (Hrsg.) (2016): Theater der Dinge: Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Berlin.

Küper, Christoph (2007, 238–240): Blankvers. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band 1, A–G. Berlin, New York.

Lammers, Philipp (2023): Freiheit in Maßen. Europäische Diskurse zum tragischen Blankvers im 18. Jahrhundert. DVjS (i. Dr.).

Lukács, Georg (1955): Der historische Roman. Berlin.

– (1994): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik [1916]. München.

Martin, Patrice, Christophe Drevet (2000): La langue française vue d'ailleurs. 100 entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Drevet. Casablanca.

Menke, Christoph (2017): Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie [2008]. Frankfurt a. M.

Neubauer, Martin (2007): Frühere Verhältnisse. Geschichte und Geschichtsbewusstsein im Roman der Jahrtausendwende. Wien.

Rubino, Gianfranco, Dominique Viart (Hrsg.) (2014): Le roman français contemporain face à l'histoire: thèmes et formes. Macerata.

Schössler, Franziska (4 2015): Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama. Darmstadt.

Stangl, Thomas, Anne Weber (2022): Über gute und böse Literatur. Korrespondenz über das Schreiben. Berlin.
Vogt, Jochen ([11]2014): Aspekte erzählender Prosa. München.
Wajsbrot, Cécile (2021): Nevermore. Aus dem Französischen von Anne Weber. Göttingen.
Weber, Anne (2011): August. Ein bürgerliches Puppentrauerspiel. Frankfurt a. M.
– (2015): Ahnen. Ein Zeitreisetagebuch. Frankfurt a. M.
– (2020): Annette, une épopée. Paris.
– (2022): Annette, ein Heldinnenepos [[1]2020]. Berlin.
Weissmann, Dirk (2012, 143–159): „Trouver sa langue trouver sa place". L'écrivaine franco-allemande Anne Weber et l'idéal d'une littérature de l'entre-deux. In: R. Zschachlitz (Hrsg.): Pour une réelle culture européenne? Au-delà des canons culturels et littéraires nationaux. Paris.
Weismiller, E. R. u. a. ([4]2012, 145–150): Blank Verse. In: The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton.
Wolting, Stephan (2021, 137–152): „Vergangenheit ist etwas, das plötzlich vor uns liegt." – ‚Transgenerational Memory', literarischer Raum und kulturelle Fiktion in Anne Webers Zeitreisetagebuch *Ahnen* (2015). In: Schnittstelle Germanistik 1, H. 1.

Abstract

Mit *August. Ein bürgerliches Puppentrauerspiel* (2011), *Ahnen. Ein Zeitreisetagebuch* (2015) und *Annette. Ein Heldinnenepos* (2020) analysiert der vorliegende Artikel drei Werke der deutsch-französischen Schriftstellerin Anne Weber, in denen diese eine intensive Reflexion über die literarische Form mit der Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Geschichte verknüpft. Dabei zeigt sich, dass es Weber vor dem Hintergrund der Verheerungen des Nationalsozialismus insbesondere um die Widerstandskraft der Literatur in einem deutsch-französischen und europäischen Kontext geht.

With *August. Ein bürgerliches Puppentrauerspiel* (2011), *Ahnen. Ein Zeitreisetagebuch* (2015) and *Annette. Ein Heldinnenepos* (2020), this article analyzes three works by the German-French writer Anne Weber, in which she links an intensive reflection on the literary form with the question of the relation between literature and history. It shows that for Weber, what is up for debate is nothing less than the resilience of literature in a Franco-German and European context against the backdrop of the devastation of National Socialism.

Keywords: Epos, Erinnerung, Form, Gattung, Nationalsozialismus

Adresse der Verfasserin: Prof. Dr. Anne Kraume, Universität Konstanz, Fachbereich Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften, Romanische Literaturen mit Schwerpunkt iberoamerikanische Literatur, Universitätsstraße 10, Fach 170, D–78457 Konstanz, <anne kraume@uni-konstanz.de>