

BETTINA BANNASCH

„Wegen der Auferstehung der Toten“ –  
Zur Bedeutung des Jüdischen für das Erzählen  
im Werk Barbara Honigmanns

Die vielfach vorgenommene Charakterisierung als deutsch-jüdische Autorin weist Barbara Honigmann in ihrem Essay „Selbstportrait als Jüdin“ entschieden zurück. Dabei trifft sie die in diesem Zusammenhang bemerkenswerte Unterscheidung zwischen einer als existentiell verstandenen Zugehörigkeit zum Judentum einerseits und einer durch kulturelle Prägung bedingten Zugehörigkeit zur deutschen Sprache und Literatur andererseits; letztere sei es, derentwegen sie lediglich als *deutsche* Autorin zu charakterisieren sei. Den Einsatz der literarischen Tradition, in die sie sich mit ihren eigenen Essays, Erzählungen und Romanen einschreibt, markiert Honigmann entsprechend nicht mit Namen bedeutender deutsch-jüdischer Autorinnen und Autoren, sondern mit Goethes, Kleists, denen der Gebrüder Grimm und anderer Romantiker – „alle mehr oder weniger Antisemiten [...], aber das macht nichts“ („Selbstportrait als Jüdin“, 18).

Dass ‚das‘ jedoch sehr wohl ‚etwas macht‘, zeigen die Texte Barbara Honigmanns. In immer wieder neuen Anläufen und Perspektivierungen kreisen sie um die Frage, welche Folgen die Geschichte des deutschen Antisemitismus, die Erfahrungen der Shoah und des Exils für ein Erzählen in deutscher Sprache haben. Vor diesem Hintergrund erweist sich das in einer Erzählung als „koscher light“ („Meine sefardischen Freundinnen“, 68) bezeichnete Judentum der Figuren als die differenziert entfaltete Frage nach möglichen und lebenswerten Entwürfen jüdischen Lebens im Spannungsfeld der ‚negativen Symbiose‘ (vgl. Diner 1988b). Auf der narrativen Ebene lotet der vermeintlich alltägliche Ton des Erzählens dieses Spannungsfeld aus.

Im vorliegenden Beitrag wird die Bedeutsamkeit des Jüdischen im Werk Barbara Honigmanns im Hinblick sowohl auf die Behandlung der Stoffe wie auch auf ihre narrativen Inszenierungen untersucht. Diese Untersuchung soll allerdings nicht im Widerspruch zum Selbstverständnis der Autorin stehen: Ihr Einspruch gegen die Bezeichnung des Deutsch-Jüdischen wird hier vielmehr als der begründete Versuch verstanden, sich einer Literaturgeschichtsschreibung zu

widersetzen, die über die begriffliche Zuschreibung ‚das Jüdische‘ aus ihrem Kanon auszugrenzen sucht.

In der Erzählung „Bonsoir, Madame Benhamou“ blickt die in Ostberlin geborene Ich-Erzählerin, die inzwischen in Straßburg zu Hause ist, auf den Weg zurück, den sie genommen hat:

„Hier bin ich gelandet vom dreifachen Todessprung ohne Netz: vom Osten in den Westen, von Deutschland nach Frankreich und aus der Assimilation mitten in das Thora-Judentum hinein. Warum: weil ich es so wollte.

Warum wollte ich es: wegen der Auferstehung der Toten.“  
(„Bonsoir“, 111)

Ausgehend von den drei im Zitat benannten zentralen Spannungsfeldern, die das Leben der Autorin prägen und die ihre deutsch-jüdischen Geschichten kennzeichnen – Ost und West, deutsche Heimat und Exil in Frankreich, säkulares und religiöses Leben –, wird im Folgenden die spezifische Relevanz des Jüdischen für jeden dieser Bereiche aufgezeigt. Dabei wird jeweils nach den Konsequenzen gefragt, die die thematischen Positionsbestimmungen, die hier vorgenommen werden, für das Erzählen Barbara Honigmanns haben. Es wird also nicht darum gehen, ein ‚jüdisches Erzählen‘ zu identifizieren – denn was sollte das sein? (vgl. Shedletzky 1993) – sondern darum, das Deutsch-Jüdische auf die Konsequenzen hin zu prüfen, die es für die narrativen Strategien in Honigmanns Werk hat.

Der in drei *Herkünfte* aufgefächerte Ort, der verlassen wurde, findet seine Entsprechung in einem in drei *Ankünfte* aufgefächerten Ort, an dem die Ich-Erzählerin „gelandet“ ist. Die umgangssprachliche Formulierung vom ‚Landen‘ evoziert dabei den Eindruck, als hätte sich diese Ankunft, als hätten sich diese Ankünfte, zufällig so ergeben. Zugleich werden mit dem Bild der ‚Landung‘ aber Zugehörigkeiten und Verbindlichkeiten markiert, wird ein Kontext aufgerufen, in dem Heimat und Exil zentrale Themen sind. Diese Zugehörigkeiten sind: die zum demokratischen Westen, die zu Frankreich, das den Vorzug hat, nicht Deutschland zu sein – und zwar weder Ost noch West –, und schließlich die Zugehörigkeit zu einer in Abgrenzung vom Reformjudentum gelebten orthodoxen Religiosität.

Es wird zu prüfen sein, ob und inwiefern alle *drei* der genannten Aspekte etwas mit der „Auferstehung der Toten“ zu tun haben. Klar ist zunächst nur, dass es sich bei der Ich-Erzählerin *nicht* um eine ‚Auferstandene‘ handelt. Zwar hat sie mit dem „Todessprung ohne Netz“ ihr Leben riskiert, doch ist sie dabei nicht zu Tode gekommen,

sondern gleich dreifach gut „gelandet“. Es spricht also ein Ich, das zwar alles riskiert hat, das sich jedoch recht nüchtern im Diesseits verortet. Dies ist die Position, von der aus erzählt wird – in diesem wie in allen übrigen Werken Honigmanns.

## I.

In dem 2000 erschienenen Roman *Alles, alles Liebe!* formuliert Eva, die Tochter von nach 1945 in die DDR zurückgekehrten Exilanten, in einem Brief an ihre Freundin Anna, ebenfalls ein Remigrantenkind, eine Antwort auf die Frage, ob ein Leben als Jüdin in Deutschland möglich ist:

„Ich habe oft gehört, daß die Rabbiner nach der Vertreibung der Juden aus Spanien eine Rückkehr in dieses Land für alle Zeiten verboten haben, und diese Entscheidung finde ich einleuchtend und vernünftig, weil es sozusagen das Gebot ist, du sollst dir keine Illusionen machen. Wenn die Gojim, wie so oft, glauben, sich unbedingt von uns trennen zu müssen, ist diese Trennung dann immer gewaltsam und irreparabel, und beide, die Juden und die Gojim, gehen aus dieser Trennung verstümmelt hervor. Eine Verstümmelung mag nach fünfhundert Jahren etwas weniger schmerzen, aber heilen können Verstümmelungen nicht. Das abgehackte Bein wächst ja bekanntlich nicht nach.“ (*Alles, alles Liebe!*, 42)<sup>1</sup>

Honigmanns Werke werden zumeist der Literatur der sogenannten ‚zweiten Generation‘ zugerechnet. Diese Zuschreibung hat durchaus ihren Sinn, denn alle unter dieser Bezeichnung subsumierten Werke verbindet eine neue Zeitrechnung, die mit der Shoah eine andere geworden ist. Geschichte zerfällt seither in ein *Damals, dann und danach* – so der Titel einer 1999 erschienenen Essay-Sammlung Barbara Honigmanns. Doch anders als in vielen neueren Werken der deutsch-jüdischen Literatur spielt bei Honigmann auch die Thematisierung des *Exils* eine zentrale Rolle. Sie betreibt allerdings keineswegs nur eine Würdigung der Biographien von Exilanten oder eine Reminiszenz an die Literatur einer vorangegangenen Generation<sup>2</sup>, sondern

<sup>1</sup> Vgl. zum Umzug von Deutschland nach Frankreich auch: „Selbstporträt als Jüdin“, 15.

<sup>2</sup> Wie aber etwa Eva Menasse, in deren Roman *Vienna* (2005) die Ich-Erzählerin gemeinsam mit dem Vater kurz vor dessen Tod noch einmal eine Erinnerungsreise nach England unternimmt, wohin dieser als Kind mit einem der letzten Kindertransporte aus Wien verbracht worden war.

setzt in ihren Werken die exilische Existenz in der zweiten Generation fort – und dies nicht etwa in einem überzeitlichen, sondern in einem sehr konkreten Sinn. Die Entschiedenheit, mit der die Figuren in den Werken Barbara Honigmanns die Auffassung vertreten, gezwungenermaßen auf einen Lebensort außerhalb Deutschlands angewiesen zu sein, trennt diese Werke von anderen der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur und reiht sie zugleich in die Tradition der deutschsprachigen Exilliteratur ein.

Als Angehörige der ‚zweiten Generation‘ macht es sich Barbara Honigmann zur Aufgabe, die Geschichte(n) von Shoah und Exil in die deutsche Literatur und damit zugleich ins kulturelle Gedächtnis der Deutschen einzuschreiben (vgl. Hakkarainen 2009, 119). Dabei geht es ihr ganz offenkundig nicht um eine Archivierung der Geschichte(n). Die Fortsetzung der exilischen Existenz in der Gegenwart, die sowohl von den Figuren in den Texten gelebt wird wie auch von der Autorin selbst, bezeugt die Aktualität dieser Geschichte(n), an die zugleich erinnert wird.

Ebenso wie die Figuren in ihren Werken ist auch Barbara Honigmann von Deutschland nach Frankreich umgezogen. Und ebenso wie die alte Frau Kahn, die Auschwitzüberlebende in dem Roman *Soharas Reise* (1996), wohnt auch die Autorin in Straßburg: *nahe* der deutschen Grenze, doch nicht *in* Deutschland. In einer französischsprachigen Umgebung verfasst Honigmann ihre Texte in deutscher Sprache. Und doch lassen sich keine Spuren des Französischen in ihren Werken finden, weder in den frühen noch in den späteren Werken. Dafür lässt sich etwas anderes erkennen: das Einspielen von Berlinismen ins Hochdeutsche. Dies gilt, einerseits, mit einer gewissen Verhaltenheit, für die literarischen Werke.<sup>3</sup> Und es gilt, andererseits, mit einer gewissen Hemmungslosigkeit, für die gesprochene Sprache – Barbara Honigmanns mündliche Äußerungen pflegen mit liebevoller Sorgfalt das Berlinische in Wort und Klang.

Angesichts der exilischen Existenz, die die Figuren in Honigmanns Romanen wählen, und angesichts der exilischen Existenz der Autorin selbst erhält diese spezifische Ausdrucksweise eine eigene Qualität: Die unmissverständlich *regional* gebundene sprachliche Eigenheit bringt die Weigerung zum Ausdruck, an *der einen großen* Nationalerzählung Deutschlands mitzuschreiben – zugleich geht mit dem Be-

<sup>3</sup> In den Romanen selbst wird das Berlinerische der Ich-Erzählerinnen eher kommentiert als inszeniert, etwa in *Ein Kapitel aus meinem Leben*, in dem sich die Mutter mehrfach über die „ungepflegte“ Sprache der Tochter beklagt.

harren auf der Verwendung der deutschen Sprache der Anspruch einher, zu erkennen, dass ‚das Jüdische‘ aus ‚dem Deutschen‘ nicht ausgegliedert werden kann.

Die Überzeugung, dass in der deutschsprachigen Literatur ‚das Jüdische‘ nicht in das ‚Ghetto‘ einer ‚deutsch-jüdischen Literatur‘ abgeschoben werden darf, tritt in den Werken Honigmanns nicht nur als kämpferische Forderung auf, sondern immer zugleich auch als Angebot. In der Tradition der Aufklärung – einer Tradition, die Honigmann mit Gershom Scholem als eine fragwürdige, und als eine durch die Shoah nachweislich gescheiterte begreift – spielt Honigmann in ihre literarischen und essayistischen Werke Begriffe und Gebräuche ein, die Unkundige mit dem Judentum vertraut machen. Aller Aufklärungskritik<sup>4</sup> zum Trotz leisten Honigmanns Texte mit scheinbar leichter Hand ihrerseits aufklärerische Vermittlungsarbeit. Und sie leisten diese nicht in einem voraussetzungsvollen Schweigen *zwischen* den Zeilen sondern explizit *in* den Texten. Honigmanns Texte bieten vielfältige Anregungen, sich mit der jüdischen Religion und mit der deutsch-jüdischen Literatur vertraut zu machen. Die Aufklärungsarbeit geht dabei zu keiner Zeit so weit, jüdisches Leben und jüdische Religiosität annähernd erschöpfend behandeln zu wollen. Die Kategorie des Nicht-Erschöpfenden ist hier durchaus im doppelten Wort-sinn zu verstehen: als ein Erzählen, das sich eher als Anregung zu erkennen gibt denn als eine auf Vollständigkeit bedachte Darstellung, und als ein Erzählen, das eine kurzweilige Lektüre beschert.

## II.

Honigmanns Werke bieten eine Analyse der Fortschreibung antisemitischer Strukturen nach dem ‚Zivilisationsbruch‘ durch die Shoah.<sup>5</sup> In ihrer Analyse verschränken sich Antisemitismus und ein zur Ideologie verfestigter Antikapitalismus. Diese Verschränkung tritt in den späteren Werken zunehmend deutlicher zutage. Ein Vergleich des 1991 erschienenen Romans *Eine Liebe aus nichts*<sup>6</sup> mit dem zwanzig

<sup>4</sup> Die verwendeten Begriffe werden dabei selten einfach nur eingefügt, sie werden zumeist übersetzt und mit kleinen erläuternden Bemerkungen versehen.

<sup>5</sup> Vgl. z.B die eindruckliche Geschichte von Lomi und Brauni in *Ein Kapitel*, 10.

<sup>6</sup> Es ist vor allen Dingen dieser Roman, der Barbara Honigmann als Exilautorin der zweiten Generation ausweist und der ihr eine Sonderstellung innerhalb der Literatur der ‚zweiten Generation‘ zuweist: Es gibt keine namhaften Autorinnen und Autoren, die in vergleichbarer Weise die Implikationen eines Lebens als Nach-

Jahre später, im Sommer 2011 erschienenen Roman *Bilder von A.* bietet sich an, um die zunehmend engere und präzisere Verknüpfung von Antisemitismus und Antikapitalismus im Werk Honigmanns nachzuvollziehen. Beide Romane sind über ihre Handlung, insbesondere über die jeweilige Figur des Geliebten der Ich-Erzählerin, eng aufeinander bezogen. Im früheren Roman lernen wir diesen Geliebten als einen Mann mit einem „unmöglichen germanischen Namen“ kennen: „Alfried“ (*Eine Liebe*, 46). In *Bilder von A.* begegnet er uns wieder, nun zur allgemeinen Chiffre „A.“ geworden. Beide Romane beschreiben die Liebesbeziehung der jüdischen Ich-Erzählerin zu diesem nicht-jüdischen Mann; sie schildern erst dessen und bald darauf auch ihre Ausreise aus der DDR; sie erzählen vom Tod des Vaters, für dessen Beerdigung die Ich-Erzählerin noch einmal in die DDR zurück reist. Der spätere Roman schreibt die Geschichte der Ich-Erzählerin mit Alfried/A. über die Zeit, die im früheren Roman beschrieben wird, fort. Er berichtet von einer dreißig Jahre andau-

---

kommen von Exilanten beschrieben haben. In dieser Hinsicht nimmt Honigmann auch innerhalb der Exilforschung eine Sonderstellung ein. Insbesondere in jüngerer Zeit, seit sich die Exilforschung vom Antifaschismusparadigma gelöst hat, interessiert man sich auch unter diesem Aspekt für ihre Werke.

*Eine Liebe aus nichts* schildert den Versuch der Ich-Erzählerin, in dem neuen Land heimisch zu werden. Zum einen ist dieser Versuch von einer fernen Vergangenheit durchsetzt: in Paris vollzieht die Ich-Erzählerin die Wege nach, die einst ihr ins Exil vertriebener Vater gegangen ist. Zum anderen ist dieser Versuch von einer sehr nahen Vergangenheit bestimmt: in Paris trifft die Ich-Erzählerin auch auf den früheren Geliebten Alfried und versucht, die flüchtige Liebesbeziehung von einst in eine verlässliche Freundschaft zu überführen. Doch ebenso wie der Vater entzieht sich auch Alfried den Verbindlichkeiten der Ich-Erzählerin. Mit der Meldung vom Tod des Vaters setzt die Romanhandlung ein; und was immer sich die Ich-Erzählerin in der Folge auch denken mag, er wird immer un(be)greifbar bleiben. Besonders eindrücklich gewinnt diese Unverstehbarkeit des Vaters Gestalt in seinem letzten Willen. Darin verfügt er, nach jüdischem Ritus begraben zu werden, und das, nachdem er ein Leben fern von seinen jüdischen Wurzeln geführt hatte. – Die Ausgestaltung des Generationenverhältnisses in diesem Roman behält damit stets die zentrale Thematik des Exils in all ihren Ausdifferenzierungen im Blick. Sie stellt eine generationell begründete Abfolge her von dem aus Deutschland exilierten Judentum über die ins ‚bessere Deutschland‘ zurückgekehrten Exilanten, die sich von ihrem Judentum distanzieren, bis hin zur Tochter, die zu ihrer jüdischen Herkunft zurückfindet und ihrerseits ins Exil geht. Im Zusammenschluss des Eltern-Kind-Verhältnisses mit einer historischen und politischen Perspektivierung der Exilthematik lässt sich eine der Qualitäten dieses Romans genauer fassen. – Zu den spezifischen Lebensbedingungen jüdischer Intellektueller, so wie sie im Roman *Alles, alles Liebe!* beschrieben werden, und zur Einordnung dieses Romans in den Diskurs über die deutsch-jüdische Literatur vgl. auch Zepp / Gordinsky 2009, 14-32.

ernden Korrespondenz, in die diese Liebes- und Freundschaftsbeziehung mündet. Doch wird diese Korrespondenz zunehmend unhaltbar, als in den Briefen von A. Vorwürfe laut werden und sich häufen, die Zugehörigkeit der Ich-Erzählerin zum Judentum sei eine nur nachträglich angeeignete, in Wahrheit stets äußerlich gebliebene Maskerade mit der sie sich interessant zu machen suche. Die Ich-Erzählerin identifiziert diese Vorwürfe als die Artikulation eines Antisemitismus, der ihre Identität als Jüdin – und damit sie selbst – in Frage stellen will.

„Ich fasste es so auf: A. mochte Juden nicht. Warum auch? Er hielt mich, wegen der Art, wie ich lebe, für krank, oder schlimmer noch, für eingebildet.

Ich hielt ihn, wegen der Art, wie er nun sprach und dachte, für verloren in einer Ideologie und, schlimmer noch, für einen Antisemiten.“  
(*Bilder von A.*, 130; vgl. 121)

In der Entwicklung, die A. genommen hat, konvergieren antikapitalistische Salon-Ideologie und Antisemitismus auf eine Weise, die für die jüdische Ich-Erzählerin im französischen Exil nicht länger hinnehmbar ist – sie beendet die Korrespondenz.<sup>7</sup>

Weil beide Romane in weiten Teilen dieselbe Geschichte erzählen, wird umso sichtbarer, dass und inwiefern sich ihr Fokus verschoben hat. Begibt sich die Ich-Erzählerin in *Eine Liebe aus nichts* auf die Suche nach den Spuren des Vaters und seiner Exilerfahrung, in der sich die eigene Erfahrung des Exils spiegelt, so thematisiert *Bilder von A.* das Fortleben des Antisemitismus in der deutschen Gesellschaft und seine Verschärfung im wiedervereinigten Deutschland.

Der Zusammenschluss von Antikapitalismus und Antisemitismus, wie er in *Bilder von A.* ausformuliert wird, ist in früheren Werken Barbara Honigmanns bereits vorbereitet. Dies gilt insbesondere für den Roman *Ein Kapitel aus meinem Leben* (2004), der mit biographischem Material der Mutter von Barbara Honigmann arbeitet – und dies unmissverständlich, bis hin zur Verwendung eines Fotos der Mutter auf dem Buchumschlag (vgl. Müllender 2009). Der Roman

<sup>7</sup> Gestützt wird diese Konvergenz durch die gegenläufig konstruierte Biographie A.s, der sich niemals der Auseinandersetzung mit seinem nationalsozialistischen Vater gestellt hat und der auch in den Gesprächen mit der jüdischen Geliebten eine Thematisierung seiner Familiengeschichte sorgsam gemieden hat. – Hier bezeichnet also nicht der Tod das Ende der Verbindung, wie es im Fall der schwierigen Vater-Tochter-Beziehung in *Eine Liebe aus nichts* der Fall ist, sondern der immer unverhohlene zu Tage tretende Antisemitismus von A.

lässt den Versuch erkennen, den Weg der Eltern *in die* und *innerhalb der* DDR von ideologischem Totalitarismus freizusprechen. Die Anfänge der politischen Orientierung des Vaters werden als eine durch das Exil verschuldete Notlösung ausgewiesen, die seine Entfernung vom Judentum verlangte.<sup>8</sup> Der Mutter wird, noch sehr viel nachdrücklicher als dem Vater, eine andere, ‚eigentlich‘ nicht politische, sondern ästhetische Existenz zugeschrieben. Es ist eine Existenz, zu der die Mutter gegen Ende ihres Lebens zurückfindet, indem sie sich zunächst aus dem politischen Leben der DDR in die künstlerische Arbeit zurückzieht und schließlich nach Österreich ausreist. Mit dieser Entwicklung geht die schrittweise Rückbesinnung der Mutter auf ihre – deutlich stärker als beim assimilierten Vater ausgeprägte – Zugehörigkeit zum Judentum einher.

Um dieser Sicht auf die Elternfiguren Überzeugungskraft zu verleihen, setzt der Roman unter anderem auch auf die ‚Authentizität‘ einer Stasi-Akte, die über die Eltern erstellt wurde (*Ein Kapitel*, 118). Diese denunziert die Eltern als unzuverlässige Genossen, die ihre englische Prägung nicht verleugnen können und in ihrer allzu extravaganen Gewandung dem Ernst des Arbeiteralltags im real existierenden Sozialismus nicht angemessen zu begegnen wissen.

Das ‚Authentizität‘ beglaubigende Dokument, das in den Text über die ‚wirkliche‘ Mutter der Autorin eingefügt wird, zeugt von dem Nachdruck mit dem die ‚ästhetische Existenz‘ der Eltern nicht nur behauptet, sondern geradezu belegt werden soll. Diese Passage steht im Kontext einer Gegenüberstellung von Politik und Ästhetik, die sich im gesamten Werk Honigmanns beobachten lässt. Es ist eine Gegenüberstellung, die weitergedacht und auf ein Verständnis von Literatur übertragen werden kann, die sich nicht für politische Zwecke funktionalisieren lässt.

Was jedoch das *Erzählverfahren* betrifft, so fällt die Passage mit der Akte aus dem Roman über die Mutter heraus. Den Duktus des Romans bestimmt nämlich ein prinzipiell anderes Verfahren als das einer auf der nachweislichen ‚Authentizität‘ von Tatsachen aufruhen-

<sup>8</sup> Der Vater war als ‚enemy alien‘ aus dem englischen Exil für ein Jahr nach Kanada in ein Internierungslager verbracht worden: „In Kanada bin ich zum Kommunisten geworden“, hat er berichtet. „Ich kann das so genau bestimmen, denn ich musste mich in diesem Jahr des öden Lageralltags und unsinnigen Bäume-Fällens irgendwelchen intelligenten Menschen anschließen und hatte, so schien mir damals, nur die Wahl zwischen den religiösen Juden und den Kommunisten.“ Mein Vater zog den Gebeten und dem ‚Lernen‘ der religiösen Juden die Schulungen zur Geschichte der KPdSU vor“ (*Ein Kapitel*, 106).

den Erzählung. Die Ich-Erzählerin bekennt sich abschließend noch einmal ausdrücklich dazu:

„Ich bin nirgends hingereist, hingefahren, hingegangen.  
Habe keine Dokumente gesucht, gefunden, gesehen.  
Ich habe mit niemandem gesprochen und keinem Menschen Fragen  
gestellt.  
Ich hätte es tun können, aber ich habe es nicht getan.“  
(*Ein Kapitel*, 141)

Der Roman *Ein Kapitel aus meinem Leben* weist sich damit explizit als Sammlung von Erinnerungsbildern aus. Diese kommt ohne jede „Romantik der Erinnerung“ (*Ein Kapitel*, 139) aus, die der Mutter ebenso verhasst ist wie der Tochter. Allerdings wird mit den Äußerungen der Mutter auch kein Informationsbedürfnis gestillt – was in diesem Fall durchaus nahegelegen hätte, da die Mutter von ihrer spektakulären früheren Ehe mit dem Doppelagenten Kim Philby erzählt, der für den englischen und den sowjetischen Geheimdienst tätig war. In den Erzählungen der Mutter ist dieses ‚Kapitel aus ihrem Leben‘ als Teil eines sehr viel größeren Lebensroman-Projekts zu erkennen. Die Portionierung von Lebensereignissen in Kapitel erkennt die Tochter dabei als den Versuch der Mutter, ihr beschädigtes und in „Bruchstücke mit scharfen Kanten“ zertrümmertes Leben handhabbar zu machen und zu einer sinnvollen Geschichte zusammenzufügen.<sup>9</sup> Aus dieser Perspektive auf die Lebenserzählung der Mutter schreibt die töchterliche Erzählerin deren Dichtung nicht etwa fort, vielmehr kehrt sie mit ihrer Erzählung über die Mutter das Verhältnis von Geborener und Gebärender um und bringt so erzählend die Mutter zur Welt:

„Sie hat mich geboren, und nun setze ich sie wieder als Legende in die Welt. Kurz hinter der Wahrheit und dicht neben der Lüge, so wie es ihr Credo war.“ (*Ein Kapitel*, 138)

Das ‚gebärende‘ Erzählen der Tochter stützt sich auf die eigenen Erinnerungsbilder und widersetzt sich der Überprüfung dieser Bilder durch Recherchen. Den ‚harten Fakten‘ einer auf Nachforschungen basierenden stimmigen Groß Erzählung zieht die Ich-Erzählerin die weichen und unscharfen Erinnerungsbilder vor. Sie setzt ein ungesichertes, prozessuales, unabgeschlossenes Erzählen dem ausspionieren-

<sup>9</sup> „Dieses parallele Geheimdienstleben [...] war eben ‚das Kapitel‘, während der andere Teil dem Roman glich, zu dem meine Mutter ihr Leben gerne umgedichtet hätte“ (*Ein Kapitel*, 86).

den Erforschen von Lebensgeschichten entgegen; und zwar einem ausspionierenden Erforschen, das sich *sowohl* in den Dienst von westlichen wie von östlichen Ideologien stellen kann.<sup>10</sup> Vor dem Hintergrund der *Doppelagentengeschichte* lässt sich der Zusammenschluss von Antisemitismus und Antikapitalismus im Werk Honigmanns noch einmal genauer und zugleich weiter fassen: Aufgezeigt wird die Zusammengehörigkeit von Antisemitismus und ideologischem Totalitarismus.

Ein Erzählen, das nicht totalitär sein will, misstraut bereits dem Format des Kapitels. Es bevorzugt Bilder – nicht zuletzt über diese Formfrage, die weit mehr als nur eine Frage der Form ist, lässt sich die enge Verbindung zwischen literarischem und bildkünstlerischem Schaffen bei Barbara Honigmann erkennen.<sup>11</sup> Sie hat sich zu ihrem Erzählverfahren in einer Reihe von poetologischen Texten selbst geäußert. So erläutert Honigmann in ihren Züricher Poetikvorlesungen aus dem Jahr 2002 ihre Auffassung von einem Erzählen, das nicht den Anspruch erhebt einen Menschen auszuerzählen, sondern in einen Dialog mit den Lesenden eintritt (vgl. Kuschel 2009, 170f.) und sich selbst dabei stets reflektierend mit im Blick hat (vgl. Müllender 2009). Für den Titel des Bandes, in dem diese Poetikvorlesungen 2006 veröffentlicht wurden, wählte Honigmann ein Zitat von Emmanuel Levinas: *Das Gesicht wiederfinden*. Mit Levinas unterstreicht sie den genuin ethischen Anspruch, der sich mit ihrem ‚unvollständigen‘, auf einen Dialog mit den Lesenden ausgerichteten und angewiesenen Erzählen verbindet.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Barbara Honigmanns Erzählen in Erinnerungsbildern folgt der Auffassung, die Walter Benjamin (1974, 695) in seinen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ wie folgt zusammenfasst: „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ‚wie es denn eigentlich gewesen ist‘.“ Honigmann kommt dabei auch der Forderung nach, die Benjamin (1972, 401) an den Geschichtsschreiber stellt: „Im strengsten Sinne episch und rhapsodisch muss daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem, der sich erinnert, geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muss, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene anderen vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.“ Vgl. Remmler 2002.

<sup>11</sup> Die Gestaltung der überwiegenden Zahl der Buchumschläge, für die Bilder der Autorin verwendet werden, macht auf diesen Zusammenhang aufmerksam. – Siehe zum bildkünstlerischen Werk Barbara Honigmanns Schade 2010 sowie den Beitrag von Michael Hasenclever im vorliegenden Band.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu auch Honigmanns Ausführungen zu ihrem Schreiben als „ganz kleine Literatur“ des Anvertrauens“ sowie Fieros (2008, 196) Überlegungen im Anschluss daran.

Die Botschaft, die der Roman *Ein Kapitel aus meinem Leben* wie alle anderen Romane Honigmanns transportiert, ist so facettenreich in ihren Ausformungen wie einfach in der Zusammenfassung: Der Gegenentwurf zu totalitären Ideologien und denen, die diesen zuarbeiten, ist nicht nur eine Frage von Inhalten, sondern immer auch, eine der Wahl von Erzählverfahren.

### III.

Barbara Honigmanns Bücher sind Erinnerungsbücher.<sup>13</sup> Der Umstand, dass sie sich gegen eine romantisierende Erinnerung sperren, erlaubt es, den Bogen zur eingangs gestellten Frage nach dem Verhältnis ‚des Jüdischen‘ zur „Auferstehung der Toten“ zurück zu schlagen. Pointierend lassen sich die bisher angestellten Beobachtungen so zusammenfassen: Mit den narrativen Strategien, die Honigmann in ihren Werken einsetzt, will sie antisemitischen Verdrängungsleistungen – und *durch* den Antisemitismus bedingten Verdrängungsleistungen – entgegenwirken und ihr Fortleben in der Gegenwart kenntlich machen. Jedoch erfahren die Toten, derer Honigmanns Werke gedenken und an die sie (sich) erinnern, keine Auferstehung durch die oder in der Literatur. Einer solchen ‚Romantik der Erinnerung‘ widersetzen sich sämtliche Texte Barbara Honigmanns.

Der Gedanke der Auferstehung ist in Honigmanns Werk – und damit wären die Überlegungen beim letzten der drei eingangs gekennzeichneten Spannungsfelder angelangt – ausschließlich an den religiösen Kontext des Judentums gebunden, nicht an die Perspektive des Antisemitismus. Gemeint ist dabei ein Judentum, das sich nicht in den Anstrengungen der Assimilation selbst zum Verschwinden gebracht hat, sondern den Herausforderungen des alltäglichen Lebens gewachsen ist, Begegnungen mit der nicht-jüdischen Welt eingeschlossen. Barbara Honigmann hat dafür die schöne Formulierung vom „koscher light“ geprägt. Im Blick auf die religiösen Implikationen ihres Erzählens wird sie gelegentlich jedoch allzu ‚leicht‘ genom-

<sup>13</sup> Vgl. Remmler (2002), die, ausgehend von der für Honigmanns Werk bedeutsamen Benjamin'schen Figur des „Eingedenkens“, zeigt, dass sich die Werke Honigmanns in ihrer Art und Weise des Erinnerns gegen die Vereinnahmung durch eine deutsche Erinnerungspolitik sperren, die Vergangenheit ‚bewältigen‘ zu können meint. Bezüge zu Benjamins erinnerungstheoretischen Schriften konstatiert auch Fiero (2008).

men. In dem 2008 erschienenen Roman *Das überirdische Licht* formuliert die Ich-Erzählerin programmatisch:

„Bei den Anhängern der Reformbewegung heißt die Synagoge Tempel, bei den Orthodoxen Schul. [...] Die Reformer neigen mehr zu Paulus: ‚Der Buchstabe tötet, der Geist macht lebendig‘, während die Orthodoxen weiter an der Schriftauslegung festhalten, über die schon Justinian im Jahre 553, natürlich abfällig, bemerkte, ‚die Juden interpretieren wie die Verrückten‘. Ich kann übrigens bestätigen, dass sie das immer noch tun, und gebe auch zu, dass ich mich selbst mit großem Interesse daran beteilige, während mich das zeremonielle Getue in einer Reformgemeinde zu Tode langweilt.“ (*Das überirdische Licht*, 121)

Die Rückbesinnung auf das orthodoxe Judentum ist zentral für das Erzählen im Werk Barbara Honigmanns. Dass beides, die bewusst angenommene Zugehörigkeit zum Judentum und das Erzählen, nicht voneinander zu trennen ist, macht bereits der erste ‚Roman‘ deutlich, der unmittelbar nach Honigmanns Ausreise aus der DDR entstand und sie in Deutschland schlagartig bekannt machte: der 1986 veröffentlichte Erzählband *Roman von einem Kinde*. Hier findet sich die Verschränkung der Rückbesinnung auf die eigenen jüdischen Wurzeln mit der Wiedergewinnung einer Sprache, in der erzählt werden kann. Zu dieser Sprache findet die Ich-Erzählerin der ersten, titelgebenden Erzählung des Bandes, weil es ihr gelingt, zuvor abgetrennte Bereiche der eigenen Persönlichkeit – und darunter, ganz wesentlich, das Jüdischsein – wieder in ihr Selbstverständnis zu integrieren. Diese Integration ist keine Leistung, welche die Ich-Erzählerin selbst erbringt, es ist vielmehr ein ‚Naturereignis‘, das ihr widerfährt, ausgelöst durch die Geburt eines Kindes. Die Doppeldeutigkeit des Titels schlägt sich in der Handlung der Erzählung nieder: sie beschreibt die Geburt eines Kindes, wird aber auch von einer Ich-Erzählerin erzählt, die sich ihrerseits als Kind präsentiert – als Kind ehemaliger Exilanten nämlich. In der Wahrnehmung der Erzählerin ereignet sich, zunächst durch die Erfahrung der Geburt und im weiteren Verlauf durch das Zusammenleben mit dem Kleinkind, eine Grenzverwischung zwischen dem eigenen Ich und dem des Kindes:

„Das Kind aber war mir so selbstverständlich und so nah, wie ich es mir selber bin, und es kam mir direkt absurd vor, dass es heißen soll: Ich habe ein Kind bekommen. Denn ich war ja nur selber mehr geworden.“ („Roman“, 16)

Die Erzählung „Roman von einem Kinde“ kehrt die Lacan'sche Auffassung vom Kleinkind, das den Körper der Mutter als die Verlängerung des eigenen Selbst erfährt, durch einen Perspektivwechsel um.<sup>14</sup> Hier wird aus der Sicht der *Gebärenden* und *Mutter* ein analoger Prozess der Grenzverwischung konstruiert. Mit ihm geht das (Zurück-)Gewinnen einer Sprache einher, der noch nicht die Trennung vom Körper der Mutter eingeschrieben ist und die noch nicht gesellschaftlich überformt ist. In dieser wiedergefundenen Sprache wird jener unbenennbare Teil des Ich (*moi*) aufgefunden, der dem im Spiegelstadium ausgebildeten reflexiven Ich (*je*) zuvor nicht mehr zugänglich war. Die Erzählung vollzieht diese Entwicklung noch einmal nach: Durch den tabuisierenden Umgang der Eltern mit der ideologisch geforderten Verdrängung ihrer jüdischen Identität war diese auch der Tochter nicht – beziehungsweise nur ansatzweise, über die Erfahrung des Antisemitismus – zugänglich. Die Geburt des Kindes und das symbiotische Zusammensein mit dem Kleinkind brechen diese Entfremdung auf. Es gelingt der Ich-Erzählerin, den ihr durch die deutsche Gesellschaft der Nachkriegszeit zugewiesenen Platz in Auschwitz zu verlassen. Hatte sie diesen in ihren Träumen bisher als den ihr angemessenen akzeptiert („Roman“, 28), so verlässt sie nun diesen Platz, um endlich den zu erkennen und einzunehmen, der seit jeher der ihrige ist – ihren Platz in der jüdischen Gemeinde:

„Als wir in der Oranienburger Straße ankamen, waren die Tische schon gedeckt, jeder suchte sich einen Platz, aber ich habe nicht gesucht und mich einfach irgendwohin gesetzt, an irgendeinen Tisch.“  
(„Roman“, 25; vgl. 24f.)

Die Ich-Erzählerin verabschiedet ihr bisheriges Selbstverständnis, das ihr Jüdischsein lediglich aus der Negation des Antisemitismus prägte, und wendet sich einem religiösen Verständnis vom Judentum zu. Die alltägliche Sprache, zu der sie im Verlauf dieses Selbstfindungsprozesses gelangt, wird dabei auf mehreren Ebenen als eine ‚jüdische‘ ausgewiesen: zum einen in der individuellen Wiedergewinnung des zuvor vom Ich abgetrennten Teils der eigenen Identität und zum anderen in der (wieder-)gefundenen Zugehörigkeit zu einem Judentum, dessen besondere Qualität in seiner Alltäglichkeit liegt, jenseits von spektakulären Szenarien der Askese oder Ekstase. In der Erzählung

<sup>14</sup> Den Hinweis auf Lacan verdanke ich einem Vortrag von Cornelia Maul, gehalten im Rahmen meines Poetik-Kollegs „Barbara Honigmann“ an der Universität Augsburg am 22.06.2011.

„Meine sefardischen Freundinnen“ wird dieses Verständnis vom alltäglichen und alltagstauglichen Judentum besonders deutlich formuliert. Die Ich-Erzählerin berichtet darin von der gemeinschaftlichen Lektüre der Thora, zu der sie sich mit ihren vier Freundinnen regelmäßig trifft – ein Bild dieser Szene findet sich auf dem Umschlag von *Damals, dann und danach* –, und von der Freude darüber, „Juden zu sein und eine Religion zu haben, in der wir Gott nicht in der Ekstase suchen müssen, sondern im normalen Leben“. Sie erkennt, „daß die Thora nämlich nicht entrückt und nicht fern, nicht im Himmel und auch nicht über dem Meer zu finden ist, sondern nur ganz nah bei uns“ („Meine sefardischen Freundinnen“, 67).

In Barbara Honigmanns Werk gehören Judentum, Erzählen und Gebären zusammen. Bezeichnenderweise ist es der Roman über die Mutter, der diese Zusammengehörigkeit in ihrer Bedeutsamkeit für das gesamte Werk hier besonders in Erinnerung ruft. Im Vergleich der narrativen Verfahren der ‚ersten‘ und der ‚zweiten Generation‘ wird diese Zusammengehörigkeit noch einmal ausdifferenziert und eingehend reflektiert. Der Vergleich macht – und das ist gegenüber dem „Roman von einem Kinde“ ein neuer Fokus – einen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden generationell bedingten Erzählverfahren und ihren Funktionsweisen sichtbar. Denn im Unterschied zu dem lebensvollen Organismus, den die Tochter in *Ein Kapitel aus meinem Leben* gebiert, bleibt das Erzählen von Litzy, der Mutter, ein höchst fragiles Konstrukt. Sorgsam und kunstvoll verbindet es die Bruchstücke ihres Lebens so miteinander, dass ein Kleid entsteht, das seiner Erzählerin passgenau auf den Leib geschneidert ist und ihr Leben gewissermaßen zusammenhält. Ohne das Erzählen der Mutter in Frage zu stellen – denn das hieße auch, es in seiner *Legitimität* in Frage zu stellen – setzt die Tochter mit ihrem gebärenden Erzählen neu an.

Das Verhältnis zwischen eigenem Erzählen und familiärer Erzähltradition, hier bezogen auf die *männliche* Genealogie, reflektiert Barbara Honigmann in ihrem Essay „Von meinem Urgroßvater, meinem Großvater, meinem Vater und von mir“:

„Keiner soll denken, dass ich mich bescheiden will, im Gegenteil, auch ich will von den ‚großen Dingen‘ sprechen, nur davon, von Exil und Erlösung, aber nicht in der Sprache der Vorkämpfer, die alles wissen und deren Worte ihre Ideen vor sich hertragen, sondern so wie es dem Ratlosen entspricht, der Worte sucht für die verstreuten Erinnerungen und vagen Bilder, die in seinem Innern herumschwimmen. Diese

Worte findet er im Alltag, es sind eher die Wörter ‚aus nichts‘. („Von meinem Urgroßvater“, 51)

Die Figur des ratlosen Erzählers ist uns aus Walter Benjamins Essay über den Erzähler bekannt.<sup>15</sup> Er ist der Autor des Romans der Moderne, jener Gattung, in der die transzendente Obdachlosigkeit des Menschen ihren Ausdruck findet. Sein vormodernes Pendant ist der in seiner Glaubensgewissheit verankerte Erzähler, der jedoch in der Moderne zunehmend verstummt. Der Erfahrung des ersten Weltkriegs, so führt es Benjamin in seinem Essay aus, stehe schließlich keine Sprache mehr zur Verfügung, in der das Erlebte adäquat festgehalten werden könnte; der Erste Weltkrieg besiegelt bei Benjamin das Verstummen des Erzählers. Die ratlosen Ich-Erzählerinnen Barbara Honigmanns suchen nach Worten in der Zeit nach der Shoah, einer Zeit, in der der Unsagbarkeitsgedanke zum Topos geworden ist. Sie treten jedoch aus dem Verstummen heraus und kommen zu Wort: in der Erinnerung und Wiedergewinnung ihrer Zugehörigkeit zum Judentum. Sie bewegen sich in Romanen, die lange Erzählungen sind, und in Erzählungen, die sich in ihrem Titel als ‚Roman‘ bezeichnen.

Eingespannt zwischen den beiden durch Walter Benjamin markierten Polen von Ratlosigkeit und Ratgeben wählt Barbara Honigmann in ihrer Prosa den Sprung in die Vormoderne. Sie entscheidet sich für eine Erzählposition, die Benjamin als vorgängig zu der des Erzählers ausweist: für die des Chronisten<sup>16</sup>, genauer – und diese Genauigkeit ist erforderlich – für die der Chronistin. Die Schlussequenz in *Eine Liebe aus nichts* macht diese Erzählposition anschaulich. Darin erhält die Ich-Erzählerin zwei merkwürdige Erbstücke von ihrem Vater: eine stehen gebliebene russische Uhr und einen alten Kalender. Den Kalender hatte ihr Vater selbst schon übernommen und dessen Zeiteinteilungen handschriftlich abgeändert, um

<sup>15</sup> Benjamin 1977b, 443: „[...] dass die Geburtskammer des Romans das Individuum in seiner Einsamkeit [ist], das sich über seine wichtigsten Angelegenheiten nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann“.

<sup>16</sup> In Differenz hierzu argumentiert Remmler (2002, 52) – wie übrigens weite Teile der Honigmann-Forschung –, die das Moment des erzählenden ‚Ordnungmachens‘, auf das es mir bei Honigmann (auch) ankommt, nicht berücksichtigt, sondern stattdessen ein sehr viel stärkeres Gewicht auf das Schreiben vom Tod her legt: „Die Zeitrechnung ist nicht die des Chronisten, sondern die der vom Tod gezeichneten und nicht mehr dem Tod entkommenden Eurydike, die immer wieder in die Unterwelt zurückkehrt.“

eigene Eintragungen vornehmen zu können. Diese liest die Tochter nach dem Tod des Vaters; knapp und nüchtern berichten sie von den Anfängen der jungen DDR. Der Roman gibt diese Aufzeichnungen des Vaters nicht resümierend sondern im Wortlaut und ohne erzählerische Rahmung wieder. Er wird damit selbst zu der Chronik, von der er berichtet. Jedoch enthält der Kalender des Vaters noch viele leere Seiten. Die Tochter korrigiert nun ihrerseits ein weiteres Mal die Datumsangaben und fügt ihre eigenen Eintragungen ein. Der Tag, an dem die Tochter mit diesen Eintragungen in den Kalender des Vaters beginnt, ist der Todestag des Vaters. Inwiefern diese Konstruktion – in Verbindung mit den beiden Hinterlassenschaften, der kaputten Uhr und dem Kalender – unmittelbar auf Walter Benjamins geschichtsphilosophische Ausführungen zu beziehen ist, verdeutlicht die entsprechende Passage aus seinem Essay „Über den Begriff der Geschichte“. Dort heißt es:

„Der Tag, mit dem ein Kalender einsetzt, fungiert als ein historischer Zeitraffer. Und es ist im Grunde derselbe Tag, der in Gestalt der Feiertage, die Tage des Eingedenkens sind, immer wiederkehrt. Die Kalender zählen also nicht wie Uhren. Sie sind Monumente eines Geschichtsbewusstseins“. (Benjamin 1974, 701f.)

Auch die Eintragungen der Tochter gibt der Roman im Wortlaut wieder. Dabei wird deutlich, dass sie erheblich von denen des Vaters abweichen. Im Unterschied zur nüchternen Knappheit des Vaters erzählt die Tochter ausufernd, emotional, persönlich. Das Erzählen im Werk Barbara Honigmanns ist sowohl auf das väterliche wie auf das mütterliche Erzählen zu beziehen: beide Erzählverfahren schreibt es fort, von beiden grenzt es sich ab.<sup>17</sup> Insofern handelt es sich nicht nur bei dem ersten ‚Roman‘ – der ersten Erzählung im gleichbetitelten Band –, sondern bei sämtlichen Romanen Honigmanns in diesem sehr konkreten Sinne um Romane ‚von einem Kinde‘.

Der Roman *Eine Liebe aus nichts* endet, ohne dass eine Erzählstimme diese merkwürdige Chronologie noch einmal zu einem ‚geordneten‘ Abschluss bringen würde. Gerade in dieser ‚Unordnung in der Ordnung‘ vermittelt der Text eine Vorstellung davon, was Barbara Honigmann damit meint, wenn sie einem ausufernden Erzählen in Bildern das Wort redet und *zugleich* für ein Erzählen plädiert, das

<sup>17</sup> Die Fortschreibung des Kalenders ist daher nicht nur als Ausdruck der engen Verbundenheit mit dem Vater zu begreifen, die erst nach dessen Tod gelingt (vgl. Fiero 2008, 198), sondern auch als Möglichkeit, die unterschiedlichen Erzählweisen von Vater und Tochter sichtbar zu machen.

‚Ordnung hält‘. Diese Auffassung formuliert Honigmann bereits in ihrer ersten Züricher Poetikvorlesung unter Rekurs auf Montaigne und im Zusammenhang mit ihren Überlegungen zum autobiographischen Schreiben (vgl. „Wenn mir die Leute vorwerfen“, 33f.). In ihrer jüngsten Rede anlässlich der Verleihung des Max-Frisch-Preises am 15. Mai 2011 kommt sie, Max Frisch zitierend, wieder darauf zurück:

„Der Antrieb zum Schreiben und der Wunsch, sich in welcher Kunstform es auch sei, auszudrücken, speist sich wohl immer aus derselben Quelle, der Hoffnung, dass das Chaos sich ordnen lasse, fassen lasse wie ein Satz, und die Form, wo immer sie einmal geleistet wird, uns mit einer Macht des Trostes erfüllt, die ohnegleichen ist.“ So formuliert es Max Frisch, und ich empfinde es ganz genauso.“ (Berührungen, 13f.)

Das erzählende ‚Ordnungmachen‘ in der Welt ‚danach‘, nach dem ‚Zivilisationsbruch‘ durch die Shoah, wäre ohne seine Fundierung im Judentum der Autorin und ihrer Ich-Erzählerinnen nicht denkbar. Es ist ein erzählendes ‚Ordnungmachen‘, das ohne Präention auftritt, weil Präentionen, erstens, ‚unnatürlich‘ sind und uns von unserem ‚eigentlichen‘ Ich (*moi*) entfernen – im Falle der Autorin: von ihrer Identität als Jüdin –; weil sie, zweitens, dem Verständnis eines Judentums zuwiderlaufen, das gerade in seiner Alltäglichkeit gezeigt und wertgeschätzt wird; und weil, drittens, den herrschenden Diskursen, den narrativen Strategien der Sakralisierung und der Tabuisierung von Exil und Shoah wirkungsvoll nur durch einen gezielten Mangel an Präention begegnet werden kann. Das dem Alltäglichen verpflichtete erzählerische Verfahren ist – die Geschichte des ererbten Kalenders zeigt es – offen für neue und andere Eintragungen. Diese Offenheit ist es, der wir die Werke der deutsch-jüdischen Erzählerin Barbara Honigmann verdanken.