

Topographie eines Familiengedächtnisses: Polen als Raum des Gegengedächtnisses in Tanja Dückers' Roman *Himmelskörper*

NORMAN ÄCHTLER *Justus-Liebig Universität Gießen*

“Literatur als Geschichtsspeicher?” fragt Thomas Wild in seiner Rezension von Tanja Dückers' Roman *Himmelskörper*. Diese Frage würde die Autorin sicherlich positiv beantworten. Tatsächlich formuliert Dückers mit ihrem Roman ein äußerst selbstbewusstes Plädoyer für eine zentrale Position der Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. Höchst selbstreflexiv mündet das Werk in ein Votum für die literarische Vergangenheitsbewältigung als dem einzigen produktiven Modus der Aufarbeitung von Geschichte (*Himmelskörper* 318). Die Autorin selbst, Jahrgang 1968, geht noch einen Schritt weiter. In Bezug auf Nationalsozialismus und Weltkrieg reklamiert sie in einem Interview für ihre Altersgruppe eine herausragende Funktion innerhalb des literarischen Gedächtnisdiskurses: “Meine Generation ist die erste, die einen nüchternen Blick auf dieses Thema wagen kann” (Partouche).

Damit macht sie sich zum Sprachrohr einer Gruppe junger Autoren von Marcel Beyer bis Stefan Wackwitz, die seit der Jahrtausendwende eine ganze Reihe von Texten verfasst haben, in denen sie Bezug nehmen auf eine Vergangenheit, die sie selbst nicht mehr miterlebt haben, und die vor allem die Erinnerungsgemeinschaft Familie in den Mittelpunkt ihrer Geschichten rücken. Nun ist dieser Trend literarischer Retrospektiven zwischen Fiktionalität und Faktizität weder neu noch auf die Generation der um die 30jährigen beschränkt (vgl. Eigler; Loster-Schneider). Dennoch bedeutet Dückers' Provokation den Versuch, eine literarische “Enkelgeneration” (Kallweit 177) von den Zeitzeugen und der Zwischengeneration unter den Schriftstellern abzugrenzen und die eigenen Werke gegen deren literarische Erzeugnisse in Stellung zu bringen.

Während Literaturkritik und -wissenschaft vor diesem Hintergrund *Himmelskörper* größtenteils unter dem Generationenaspekt gelesen und versucht haben, anhand des spezifischen Zugangs der Enkel zur NS-Zeit einen Gruppenzusammenhang herzustellen (vgl. Ganeva; Schaumann; Stüben), fehlen bislang Untersuchungen, die sich dem Roman primär narratologisch nähern.

Dabei gilt es jedoch, auf der Strukturebene nachzuprüfen, inwiefern sich der Anspruch, im Rahmen des Handlungs- bzw. Sozialsystems Literatur einen Generationenwechsel zu vollziehen, auch auf das Symbolsystem Literatur auswirkt, sich also im Text selbst niederschlägt.

Die weitgehende Ausblendung einer narratologischen Perspektive wird der künstlerischen Komplexität des Romans nicht gerecht. Dückers reflektiert den Geschichtsdiskurs in *Himmelskörper* als einem fiktiven Erzähltext mit Hilfe von genuin literarischen Mitteln. Zentrale Aussagemomente finden sich auf der Strukturebene angelegt, wobei vor allem die Inszenierung von Figurendialog und die Raumsemantik als bedeutsame Aspekte des Handlungsgerüsts erscheinen. Beide sind eng miteinander verbunden und rücken deshalb im Folgenden exemplarisch ins Zentrum der Betrachtung.

Der erste Teil der Untersuchung widmet sich den verschiedenen Erzählerinstanzen des Romans. Dückers präsentiert mit ihren Protagonisten drei Generationen einer Familie und stellt deren unterschiedliche Erinnerungen an die Zeit in Polen unter nationalsozialistischer Besetzung einander gegenüber. Mit der Konfrontation mehrerer Erinnerungsräume wird der Erinnerungskonflikt auf einer weiteren strukturellen Ebene inszeniert. Jede Figur ist auf dem Spielfeld des Romans einem ganz bestimmten Teilbereich zugeordnet, der als identifikatorisches Fundament wirkt. Vor allem dem Erinnerungsraum Polen kommt für den Verlauf der Handlung und der Entwicklung der Protagonistin Freia eine zentrale Funktion zu. Es wird in einem zweiten Schritt zu zeigen sein, wie dieser Erinnerungsraum gezielt semantisch aufgeladen wird und anhand eines Bezugssystems diametral zugeordneter Eigenschaften von dem Erinnerungsraum BRD abgesetzt wird. Die vermeintlichen Opfer werden bereits auf der Ebene der Raumgestaltung als die eigentlichen Täter entlarvt. Abschließende Bemerkungen kehren im Sinne eines Resümees nochmals zu dem eingangs zitierten Diktum der Autorin zurück und fragen nochmals nach den Möglichkeiten der Enkelgeneration, den Zivilisationsbruch des Zweiten Weltkriegs narrativ zu inszenieren.

Der Zusammenhang von Literatur und Gedächtnis bildet seit einiger Zeit einen Schwerpunkt der Philologie, wobei zentrale Ergebnisse der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung bereits speziell für die Textanalyse fruchtbar gemacht wurden (vgl. Erll; Erll/Nünning, *Medien des kollektiven Gedächtnisses*; Erll/Nünning, *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*; Gansel; Neumann, *Erinnerung – Identität – Narration*; Oesterle). Die Applikation gedächtnistheoretischer Erkenntnisse auf das Instrumentarium der Narratologie ermöglicht die Identifikation einer spezifischen Rhetorik der Erinnerungsliteratur und die Analyse ihrer Funktionsweise. Zentrale Untersuchungsgegenstände der Erzähltheorie lassen sich interpretieren als entscheidende Funktionsträger literarischer Vergangenheitsbewältigung. Etwa die Stellung des Erzählers zum Erzählten, die Perspektivierung von Vergangenem, spielt bei der Konfiguration von Geschichte zu Geschichten eine wichtige Rolle. Zunächst steht also die Frage im Mittelpunkt: Wer erinnert sich?

In Anlehnung an Ansgar Nünning's Typologie des postmodernen historischen Romans lässt sich Dückers' Roman als ein selbstreflexiver metahistorischer Generationenroman lesen; Birgit Neumanns Gattungstypologie der *fictions of memory* stellt das Subgenre des "soziobiographischen Erinnerungsromans" zur Disposition. In beiden Fällen finden sich die fiktiven Aspekte des Ge-schichte(n)-Schreibens mit verhandelt. Dabei stehen sich

die inszenierten Vergangenheitsversionen [...] unvereinbar und einander wechselseitig perspektivisch gegenüber. Das Hauptaugenmerk wird in dieser Gattungsform auf subjektive oder gruppenspezifische Brechungen, auf die Konstruktivität und Relativität von mnemonischen Vergangenheitsdeutungen, aber auch auf das agonale – potentiell gemeinschaftszersetzende – Momente von Erinnerungen gelenkt. (Neumann, *Erinnerung – Identität – Narration* 231)

Der konfliktorientierte Plot von *Himmelskörper* lässt zwei konfligierende Erinnerungsperspektiven auf die Zeit des Nationalsozialismus aufeinander treffen und präsentiert diese über Dialogsequenzen auf der intradiegetischen Ebene. Den *memory talk*, also die im hoch ritualisierten Rahmen ablaufende "gemeinsame Verfertigung erlebter Vergangenheiten" in der Gruppenkonversation (Welzer 16), dominieren die Rückblicke der Großeltern Johanna und Max auf ihr Leben in den ehemaligen deutschen Ostprovinzen und der späterhin annektierten polnischen Hafenstadt Gdynia. Während diese "Primärzeugenberichte" zwischen einer verklärenden Sicht auf das Dritte Reich der Vorkriegszeit und Opfernarrativen von Krieg und Vertreibung oszillieren und vor allem um den Untergang des Flüchtlingsschiffes *Wilhelm Gustloff* kreisen, verhalten sich die ergänzenden, relativierenden und oft auch widersprechenden Anmerkungen der "Sekundärzeugin" Renate (Weinrich) – als ihre Tochter Angehörige der Generation der Kriegskinder – wie ein "Gegengedächtnis" zu den Erzählungen der Großeltern.

Die Konkurrenz der beiden intradiegetisch-homodiegetischen Erzählinstanzen um die Deutungshoheit über den innerfamiliären Vergangenheitsdiskurs wird wiederum aus der Perspektive der Enkelin Freia geschildert. Dabei erfährt der Leser von Freia aber nicht mehr, als der jeweilige Binnenerzähler von sich gibt; die Informationen werden intern fokalisiert. Kommentare unterbleiben weitestgehend und damit auch eine eindeutige Stellungnahme zu den vermittelten Vergangenheitsbildern. Freia tritt bezüglich des Geschichtsdiskurses zunächst als reine Protokollantin auf und nimmt in Bezug auf die Familiengespräche eine neutrale Beobachterposition ein, von deren Warte aus die Mechanismen des Gruppengedächtnisses überblickt werden. Dückers selbst spricht von der gezielten Konzeption ihrer Protagonistin als Naturwissenschaftlerin. Diese habe weniger einen wertenden als einen "forschenden Zugang" zur Vergangenheit: "Es ging mir nicht darum, dass die Enkelin mit den Großeltern bricht" (Partouche). Man könnte auch, um eine Wendung von Maurice Halbwachs aufzugreifen, von einem übergeordneten "Ausblickspunkt" der Protagonistin

sprechen, der die Sichtweisen der anderen Figuren auf die Familiengeschichte mit einbeschließt (*Das kollektive Gedächtnis* 33).

Dieser übergeordnete "Ausblickspunkt" kommt Freia jedoch nicht etwa aufgrund ihres in der Schule vermittelten historischen Wissens um das Dritte Reich zu. Sie erfährt den Geschichtsunterricht im Gegenteil als ein bloßes Pauken von "Daten und Namen" ohne erkenntniserhellenden Tiefgang (95). Am Ende eines multimedialen Durchgangs durch die Institutionen des kulturellen Gedächtnisses stehen die jungen Erwachsenen letztlich orientierungslos vor dem monolithischen Block dieses Schreckenskapitels: "Wir konnten niemanden befragen oder verantwortlich machen für die seltsamen, schrecklichen Dinge, die damals geschehen waren" (96).

Die weitgehende Akzeptanz der großelterlichen Vergangenheitsversionen und das Ausbleiben einer kritischen Selbstpositionierung resultieren aus dieser Situation eines "wissenden Unwissens." Damit erfüllt Dückers' Konstrukt einer familiären Erinnerungsgemeinschaft eine wesentliche Eigenschaft des Gruppengedächtnisses: Es ist die "Tradierung von Vergangenheitsvorstellungen und -bildern im Familiengespräch und im weiteren sozialen Umfeld," die den Rahmen dafür bereitstellt, "wie das gelernte Geschichtswissen gedeutet und gebraucht wird" (Welzer/Moller/Tschuggnall 13; vgl. Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* 242). Die dominante Stellung vor allem der Großmutter in der Romanfamilie Bonitzky-Sandmann wirkt sich auch auf die Rekonstruktion der familiären Vergangenheit aus: "Da wir den Krieg nicht selbst miterlebt hatten, wurden wir für unmündig erklärt und alle skeptischen Fragen mit dem Argument 'Na, ihr wißt ja gar nicht, was ihr damals an unserer Stelle gemacht hättet!' in den Wind geschlagen" (*Himmelskörper* 95). Damit profiliert sich die Zeitzeugin Johanna als Autorität des kommunikativen Gedächtnisses, die folgenden Generationen werden als ahnungslos denunziert. Diese Disqualifizierung wird von einer Generation zur nächsten weitergegeben. Während Johanna ihrer Tochter Renate als einem zu Kriegszeiten kleinen Mädchen das Recht auf die Wahrheit abspricht – "Was weißt du schon, du warst doch damals ein Kind!" (128) – werden Freia und Paula für die Mutter wiederum als "verwöhnte Nachkriegsgeneration" (275) abgetan (vgl. Giesler 291).

Dückers konstruiert mit den geschilderten Gesprächssequenzen ein Modellbeispiel für den *memory talk*, wie ihn Harald Welzer als konstitutiv für familiären Vergangenheitsbezug und damit für die Herstellung und Gewährleistung einer kohärenten Gruppenidentität voraussetzt:

Die kommunikative Vergegenwärtigung von Vergangem in der Familie ist kein bloßer Vorgang der Weitergabe von Erlebnissen und Ereignissen, sondern immer auch eine gemeinsame Praxis, die die Familie als eine Gruppe definiert, die eine besondere Geschichte hat, an der die einzelnen Mitglieder teilhaben und die sich nicht zu verändern scheint. (165)

Das kollektive Erinnern folgt dabei einer "Choreographie der gemeinsamen Erzählung" (Welzer/Moller/Tschuggnall 29). Die Rückblicke vor allem auf eine weit zurückliegende Vergangenheit sind meist konventionellen Narrations-schemata gemäß strukturiert: Einer über die Zeitumstände orientierenden Einleitung folgt die Steigerung der eigentlichen Handlung bis zum Höhepunkt, diesem folgt der Schluss, dem ein Erfahrungswert innewohnt. Verschiedene "Tradierungstypen" lassen sich in Bezug auf die NS-Zeit unterscheiden, wobei Leidens- und Heldengeschichten ein besonderer Stellenwert zukommt (vgl. Weltzer/Moller/Tschuggnall bes. 81–85).

In *Himmelskörper* stehen die Erinnerungen der Großmutter an die Vertreibung aus den Ostgebieten und die stereotypen Schilderungen von Gräueltaten durch "den Russen" – "Weißt du, wie der Russe in Ostpreußen gewütet hat?" (128) – neben Erzählungen, die banalste Verhaltensweisen zu subversiven Akten aufbauschen. So etwa die "berühmte Bananengeschichte," die von einer Begegnung der Großmutter mit einem jüdischen Jungen in einem Lebensmittelladen handelt. In einem Anflug von Mitleid überlegt Johanna, ob sie dem Kind eine Banane geben soll. Sie unterlässt dies dann aber aus Furcht vor den Blicken des Verkäufers:

Das Absurde an der Bananengeschichte war, daß Jo ihr Abwägen, ihren Wunsch zu helfen, ihre Unsicherheit und Angst jedesmal derart dramatisch schilderte, daß man am Ende fast den Eindruck bekommen konnte, Jo hätte ein KZ befreit. Irgendwie gelang es ihr, das Unterlassen einer Handlung zur Heldentat zu stilisieren. (105)

Indem die Erzählerin diese Episode als "berühmt" herausstellt, klingt ein weiteres zentrales Moment des kollektiven Erinnerungsprozesses innerhalb einer Familie an. Der Blick auf die Vergangenheit vollzieht sich anhand eines festgelegten Repertoires einzelner Episoden, auf die immer wieder versatzstückhaft zurückgegriffen wird. Es kommt nach Welzer häufig zu der "paradoxen Aufforderung an den historischen Akteur: Er möge doch erzählen, was seine Zuhörer schon kennen" (Welzer/Moller/Tschuggnall 19). Auch wenn der "Gedächtnisrahmen der Familie" eher aus Vorstellungen über Personen oder Tatsachen besteht als aus konkreten "Gesichtern und Bildern" (Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* 241), so bleibt sich die Konfiguration der Geschichten gleich. Ähnlich auch in Dückers' Roman: Das zentrale geschichtliche Ereignis ist die Flucht der Großeltern aus Gotenhafen, wie Gdynia zur Zeit seiner Besetzung durch die Deutschen hieß. "Die Geschichte ihrer Flucht kannte ich schon auswendig," hält Freia fest. "Wie einen Weg, den man sehr oft abgeschritten ist, kannte ich fast jede Redewendung, jede sprachliche Ausschmückung." Freia weiß genau, "welche Höhepunkte, Kunstpausen oder retardierenden Momente Jos Fluchtgeschichte" kennzeichnen" (98, vgl. auch 99–101).

Jedem Beteiligten kommt in den geschilderten Gesprächssituationen eine

festen Position zu, die wesentlich zum Ritual des Erzählens gehört. Während Vater Peter, dessen Familie vom Krieg nicht betroffen gewesen war, als "Günstling des Schicksals" (96) zur Folie für die Leidensgeschichten von Großmutter Johanna wird, nehmen die Kinder Freia und Paul die Rolle der emotional involvierten, gespannt lauschenden Zuhörer ein und werden deshalb auch zu aktiven Kollaborateuren bei der Konstruktion von Geschichten. Es ist ihnen möglich, jeder Zeit die Erzählerrolle von den Großeltern zu übernehmen, ohne den Erzählfluss zu stören (vgl. 134–35 und 144).

Auch hier findet sich im Roman die These bestätigt, dass das kommunikativ lebendig gehaltene Familiengedächtnis als ein Rahmen funktioniert, der sicherstellt, "dass sich alle Beteiligten an dasselbe auf dieselbe Weise zu erinnern glauben" (Welzer/Moller/Tschuggnall 20). Diese homogene Sicht auf die Vergangenheit dient nach Halbwachs zuallererst dazu, den internen Zusammenhalt zu sichern und Kontinuität zu garantieren (vgl. Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* 242). Aus diesem Grund werden die disparaten Erinnerungen Renates von den Großeltern auch vehement unterdrückt:

Wenn Renate jedoch in diesen "Erzählt doch mal vom Krieg"-Diskussionen das Wort ergriff und zum Beispiel berichtete, wie ein NSDAP Kreisleiter einem Mann den Zutritt zu einem Sonderzug verwehrte, wurde sie meist sofort von Jo oder Mäxchen unterbrochen. (98)

Der kritische Blick der Tochter wirkt als Störung der kohärenten Generalerzählung und permanentes Infragestellen des großelterlichen Hegemonieanspruchs gegenüber der geschichtlichen Aufarbeitung. Trotz der "Frontstellung" (125) ist auch dieser Konterpart integraler Bestandteil der ritualisierten "Choreographie" des *memory talk*: "Und immer wieder gab es an den gleichen Stellen dieselben Streitigkeiten mit meiner Mutter, und immer wieder verstummte meine Mutter irgendwann resigniert und ließ Jo weiterreden" (98).

Auf die Ebene des Familienkollektivs gebracht, kommt Renate die Funktion eines permanenten Störenden, wenn auch im Streit um Deutungshoheit unterlegenen "Gegengedächtnisses" (vgl. 98) im Sinne Foucaults zu. Dieser führt den Terminus *contre-mémoire* für eine genealogisch verstandene Historie ein, deren Aufgabe er darin sieht, die Diskontinuitäten der menschlichen Identitätsbildung aufzudecken: "Die Erforschung der Herkunft liefert kein Fundament: sie beunruhigt, was man für unbeweglich hielt, sie zerteilt, was man für eins hielt; sie zeigt die Heterogenität dessen, was man für kohärent hielt" ("Nietzsche, die Genealogie, die Historie" 90). Explizit geht es Foucault darum, die Geschichte vom identitätsstiftenden "Modell des Gedächtnisses" zu befreien (104). Ganz in diesem Sinne versucht Renate, anhand ihres auf akribischen Recherchen basierenden historischen Wissens – "Könnt ihr gerne nachlesen ..." (130) – die Kohärenz der familiären Rückschau auf die Geschichte zu hinterfragen: Sie parodiert die von den Großeltern erinnerten Ereignisse durch historische Details

(105/106, 127–30, 134–36 usw.) und sie deckt die letzten identifikatorischen Lebenslügen von Johanna und Max auf (251).

Tatsächlich erscheint Renates Zugang der Ich-Erzählerin aber nicht als so objektiv wie vorgegeben: “Ich wußte, irgendwo war Renate eifersüchtig auf ihre Mutter. Auf die Macht, die sie über mich, über alle, immer noch, hatte” (215). Ihre Subjektivität bringt Renate in einem anderen Zusammenhang schließlich selbst ans Tageslicht. Indem sie gegen Ende des Romans, nach dem Tod der Großeltern, unfreiwillig die eigene Person als belastet zu erkennen gibt, demontiert sie schließlich den eigenen durchweg behaupteten Standpunkt des neutralen “Erkenntnissubjekts” (Foucault, “Nietzsche, die Genealogie, die Historie” 107): Es war die kleine Renate, deren kindliche Denunziation einer um einen Platz im Minensuchboot *Theodor* konkurrierenden Familie den Bonitzkys das Überleben sicherte. Während es diesen somit Dank der Tochter gelingt, dass rettende kleinere Schiff zu besteigen, werden die andere Frau und ihr Sohn Rudi, dies lässt der Roman offen, gemeinsam mit Tausenden anderen Flüchtlingen auf der *Wilhelm Gustloff* in den Tod gefahren sein. Das Wissen um die eigene vermeintliche Schuld wird zum heimlichen Antrieb der historischen Aufarbeitung: “Renate, weißt du so viel über dieses Schiff, weil du später Rudi unter den Überlebenden gesucht hast?” – ‘Ja’” (252). Renates Rolle fällt in diesem Moment völlig in sich zusammen: “Freia, es gibt so vieles, was ich nicht weiß” (253). Damit finden sich Freia und Paul ohne weitere Bezugspersonen und Orientierungsrichtung bezüglich des innerfamiliären Geschichtsdiskurses auf sich selbst zurück geworfen: “Niemand war mehr hier, den ich befragen konnte. Auf nichts schien ich zurückgreifen zu können” (268).

Wie gezeigt wurde, entfaltet sich das Problemfeld von *Himmelskörper* über Dialoge auf der intradiegetischen Figurenebene und über die “offene Perspektivenstruktur,” die in den Gesprächen zutage tritt, also die Artikulation unterschiedlicher Vergangenheitsversionen (vgl. Neumann, “*Fictions of Memory*” 342). In diesen Szenen bildet die Ursache des Fortbestehens der Familie Bonitzky – die Möglichkeit, statt auf der *Wilhelm Gustloff* mit dem Flüchtlingsschiff *Theodor* Gotenhafen zu verlassen – das Gravitationszentrum der konfligierenden Teilerinnerungen des Gruppengedächtnisses. Die beständige Umkreisung des offensichtlich tabuisierten Dreh- und Angelpunkts der Familiengeschichte deutet darauf hin, wie stark die Protagonisten von dem eigentlichen Gegenstand dieser Dialoge gerade wegen seiner Unausprechlichkeit gebannt sind (vgl. G. Bauer 187).

Neben Erzählerperspektive und Fokalisierung der geschilderten Ereignisse findet sich auf der strukturellen Ebene des Romans ein weiterer Modus der Konfliktinszenierung angelegt, der ebenfalls unter eine spezifische Rhetorik der Erinnerung gefasst werden kann: Die Inszenierung von kontrastiven Erinnerungsräumen. Es geht im Folgenden dementsprechend um die Frage: Wie wird Erinnerung in Szene gesetzt?

Wenn in diesem Zusammenhang von “Erinnerungsräumen” gesprochen

wird, sind zwei unterschiedliche Lesarten des Begriffs zu differenzieren. Von der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorie ausgehend sind Erinnerungsräume geographische Fixpunkte, die etwa bei Pierre Nora oder Aleida Assmann den topographischen Rahmen für die Etablierung eines kollektiven Gruppen-gedächtnisses stiften (vgl. Assmann; Nora). Bereits Halbwachs hat die Bedeutung des Raumes für die Etablierung einer Gruppenidentität herausgestellt und deutlich gemacht, dass es kein kollektives Gedächtnis gibt, "das sich nicht innerhalb eines räumlichen Rahmens bewegt" (*Das kollektive Gedächtnis* 142.). Pierre Noras ausladendes Konzept der *lieux de mémoire* versteht unter Erinnerungsräumen Orte und Objekte – "Gedächtnisvehikel" – in denen sich das Gedächtnis eines Kollektivs "in besonderem Maße kondensiert, verkörpert oder kristallisiert hat" (7). Für Assmann werden vor allem Gedenkstätten aller Art zu "externalisierten Gedächtnismedien." Selbst nach "Phasen kollektiven Vergessens" lassen sich diese durch ein Erinnerungskollektiv unter Zuhilfenahme anderer Gedächtnismedien, vor allem der Narration, wiederbeleben, "wobei der Ort die Erinnerung ebenso reaktiviert wie die Erinnerung den Ort" (21).

Narratologisch betrachtet, liegt mit der Semantisierung von erzählten Räumen eine der konstitutiven Materialisierungsstrategien vor, mit deren Hilfe literarische Texte die "Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart" evozieren (Neumann, *Erinnerung – Identität – Narration* 194–95). Dies kann auf unterschiedliche Art und Weise geschehen. So lässt sich ein und derselbe Ort als "Kampfplatz rivalisierender Erinnerungsgemeinschaften" (Assmann 306) inszenieren. Das chronotopische Symbolsystem findet sich in diesem Fall von zwei oder mehr Parteien unterschiedlich bewertet. Der handlungstragende Konflikt besteht hier meistens aus der Konkurrenz um Deutungshoheit über einen geschichtsträchtigen Ort.

Eine andere Möglichkeit, vergangenheitsbezogene Gegensätze auf der Ebene der Raumstruktur zu entfalten, bildet die Gegenüberstellung zweier und mehrerer komplementärer Teilräume als Rahmen unterschiedlicher Vergangenheitsbilder. Die den verschiedenen Erinnerungsräumen zugehörigen Figuren bewerten in diesem Fall ein strittiges, sämtliche Teilbereiche tangierendes Ereignis ihrem jeweiligen Ausgangspunkt gemäß unterschiedlich. Der handlungstragende Konflikt besteht hier meistens aus der Konkurrenz um die Deutungshoheit über ein globales geschichtsträchtiges Ereignis der erzählten Welt.

Dückers greift auf beide Möglichkeiten zurück. Hinsichtlich der Konfliktentfaltung stellt die Raumsemantik einen wichtigen Handlungsträger dar. Vor allem Polen kommt die zentrale Bedeutung eines symbolisch verdichteten Aktions- und Erinnerungsraums zu. Als imaginärer, unterschiedlichen Vergangenheitsschichten angehörender und somit auf der Zeitachse des Romans mehrfach verortbarer Teilbereich des kollektiven Gedächtnisses erfüllt der Schauplatz die Funktion eines "Archivs" zweier konfligierender Vergangenheitsversionen und bildet als doppelt perspektivierte Projektionsfläche

den identifikatorischen Ausgangspunkt der verschiedenen Erzählerinstanzen in *memory talk*. Den Verklärungs- und Vertreibungsnarrativen der Großeltern steht Renates "Gegengedächtnis" an Polen als dem ersten Opfer des nationalsozialistischen Eroberungskriegs gegenüber.

Als geographische Fixpunkte der Erzählergegenwart dagegen teilen die synchronen Schauplätze und Erinnerungsräume das mit der Geschichte entfaltete semantische Feld in mehrere von einander abgegrenzte, topographisch definierte und topologisch verortbare Aktionsräume. Darüber hinaus – und damit wäre nach Lotman die grundlegende dreigestufte Klassifikation handlungsbedingender Untermengen einer erzählten Welt erfüllt (vgl. Lotman 341) – finden sich diese Bereiche angereichert mit semantischen Merkmalen, die eine wertende Taxierung seitens des Rezipienten herausfordern. Jede eine unterschiedliche Vergangenheitsversion repräsentierende Gedächtnisinstanz ist einem bestimmten Teilraum des Romanuniversums zugeordnet. Im Sinne eines Chronotopos, also einer literarisch inszenierten Raum-Zeit-Beziehung (Bachtin 7), repräsentiert dieser, topographisch verortet und symbolisch verdichtet, das ideologische Fundament der jeweiligen Positionierung im Erinnerungsdiskurs des Romans.

Zwei derart beschaffene komplementäre Teilmengen lassen sich unterscheiden, die von einem limnischen Schwellenbereich gleichsam getrennt und verbunden werden. Damit kann man ein kartographisches Schema der Schauplätze erstellen. Polen erhält mit den Städten Gdynia und Warschau zwei konstitutive topographische Fixpunkte und lässt sich topologisch im "Osten" des Spektrums verorten. Auf dem entgegengesetzten Ende des Schemas, also im "Westen," befindet sich die alte Bundesrepublik als "Sphäre" der Großeltern, verortet mit der Wohnung im nordrhein-westfälischen Minden. Zwischen beiden Räumen ist das Elternhaus Freias angesiedelt; in der Inselstadt Berlin überschneiden sich die beiden Sphären bzw. reiben sich aneinander.

Das Berliner Haus der Familie Sandmann nimmt auf der Strukturebene des Romans gewissermaßen den von Bachtin definierten Chronotopos der "Schwelle" ein. Die Grenze der beiden Teilbereiche entfaltet somit selbst die Eigenschaften eines Handlungsraumes. Als "Kontaktzone" (M. Bauer 131) der Figurenebene erweist sie sich sogar von wesentlicher Bedeutung für die Entwicklung der Romanhandlung. Dort koinzidieren die beiden divergierenden Gedächtnissphären; dort wird der Streit um die mnesticische Hegemonialstellung ausgetragen; mithin werden an diesem Ort "die Knoten des Sujets geschürzt und gelöst" (Bachtin 200). Die verschiedenen, das Sujet des Erinnerungskonflikts konstituierenden Ereignisketten nehmen hier ihren Ausgangspunkt. Freias erste Polenreise sowie ihre gemeinsam mit Renate unternommene Fahrt nach Gdynia – als grenzüberschreitende Figurenbewegungen von wesentlicher Bedeutung für Freias Entwicklung eines eigenen Geschichtsbildes – resultieren aus den Debatten im Berliner Familiensitz.

Überblendet man das dreiteilige Strukturschema mit einer geopolitischen Landkarte, so verstärkt sich der Eindruck des Berliner Hauses als interzonalem

Bereich. Während Minden über die zu Beginn des Romans geschilderte Reiseroute von Berlin über Wolfsburg und Hannover topographisch in (West)Deutschland verortet werden kann, und Warschau als Hauptstadt des (ost)mitteleuropäischen Polen identifiziert wird, das sich zudem über geographische Begriffsverbände wie Oberschlesien und Westpreußen abgesteckt findet (vgl. Stüben 172), ist Berlin als "große ferne Stadt" in einem von Minden aus betrachtet nicht näher bezeichneten "Osten" (36) situiert. Die Insellage der Stadt innerhalb des Hoheitsgebietes der DDR wird nicht thematisiert; obwohl die 1980er Jahre als Hauptabschnitt der erzählten Zeit angenommen werden können (vgl. 131), kommt der ostdeutsche Teilstaat in der Handlung nicht vor. Statt dessen verbleibt der Ort Berlin – "unsere Welt" (69) – in einem deskriptiven Nirgendwo.

Hinsichtlich des synchronen Bezugsnetzes des Romans – vor allem aber bezüglich der auf der Strukturebene transportierten *codes* – kommt den beiden komplementären Teilbereichen Warschau/Polen und Minden/BRD gegenüber dem Sandmannschen Haus als einer Kontaktzone die Rolle von literarischen Heterotopien zu. Als "wirksame Orte," "in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind" (Foucault, "Andere Räume" 39), kompensieren Heterotopien entweder kollektive Wunschvorstellungen und konfrontieren die Gesellschaft damit gleichzeitig mit ihren tatsächlichen Unzulänglichkeiten oder aber sie schaffen einen "Illusionsraum," "der den gesamten Realraum [...] als noch illusorischer denunziert" (45). Mit anderen Worten, Heterotopien fungieren als wichtiges Medium gesellschaftlicher Selbstreflexion und sagen einiges über das Weltbild der Kultur aus, die sie hervorbringt. Somit wird die Gestaltung von Heterotopien im literarischen Text zu einem wesentlichen Informationsträger.

Wie sind nun die beiden entgegengesetzten Teilräume konkret als Erinnerungsorte in Szene gesetzt? Und welchen Informationsgehalt birgt ihre Ausgestaltung hinsichtlich der Figuren und ihres spezifischen Vergangenheitsbezugs? Die Sphäre der Großeltern in Minden ist von vornherein als ein Ort des Gedenkens und ein Ort der Kontinuität ausgewiesen. Dies wird beispielsweise deutlich an der Reflexion über ein altes Wandbild: "Meine Großmutter sah durch mich hindurch auf das Ölgemälde mit Jägern und englischen Jagdhunden auf einer verschneiten Anhöhe, das schon seit vielen Generationen im jeweiligen Wohnzimmer der Familie gehangen hatte. Sie mußte es ihr Leben lang angeschaut haben." Die Betrachtung des Bildes versetzt Freia selbst zurück in die Vergangenheit. Sie beginnt ihre Großmutter als Kind im selben räumlichen Rahmen zu imaginieren; im eigenen Schauen gliedert sie sich selbst ein in die familiäre Kontinuität (216).

Zum vergangenheitsschweren Wohnungsinventar gehören aber nicht nur Gegenstände, sondern auch der kriegsversehrte, immobile Großvater. Freia beschreibt eine Wohnung, "die mit viel zu vielen Möbeln und Erinnerungen vollgestopft war," in der Max "in seinem aufgepolsterten Stuhl, sein rechtes Bein hochgelagert, Patienten legte" (31). Schon mit diesem frühen Hinweis auf den

verstümmelten Max klingt das entscheidende Kapitel der Familienvergangenheit an. Wie sehr der Zweite Weltkrieg noch Jahrzehnte später diesen Ort prägt, konkretisiert die Beschreibung der Vorgänge in der Orthopädie-Praxis von Johannas nahebei wohnender Schwester Lena. Renate, so erzählt Freia, ekelte sich stets vor den Anwendungen, die kriegsbeschädigten Männern in Tante Lenas Praxis zuteil wurden. Es sind vor allem akustische Reize, die diesen Ekel hervorrufen; zuhören zu müssen, "wie ihre im Krieg zerschossenen, im Krankenhaus zusammengeflickten Hüften nur so knirschten" (*Himmelskörper* 31).

Die Wohnung der Großeltern ist auch der Ort, an dem die nationalsozialistische Vergangenheit von Max und Johanna, und somit das Fundament ihres Blickes auf die Nazizeit aufgedeckt wird. Die faschistischen Dispositionen der beiden Alten kommen hier an die Oberfläche. Deren Virulenz wird zunächst wiederum topographisch codiert, und zwar in Form der Heterotopie des großväterlichen Bienenhauses. In seiner Faszination für den hierarchisch gestuften, organisch gegliederten Bienenstaat lässt sich der Großvater zu einem Bekenntnis zu totalitärer Weltanschauung hinreißen, in der die wesentlichen Punkte der nationalsozialistischen Ideologie aufscheinen. "Der Mensch," so Max, "sollte sich ein Vorbild an den Bienen nehmen. Damals waren wir fast soweit. Wir waren, kann man ohne Übertreibung sagen, die fortschrittlichste Gesellschaft der Welt" (184–85). Den Fortschritt des Hitler-Staates macht Max fest an Parametern vom Führer-Prinzip – "Das Volk braucht einen Führer" (183) – über Militarismus bis hin zur Ausrottung von "Schmarotzerarten":

Für mich sind die Kuckucksbienen die Juden im Bienenvolk. Sie bereichern sich an den Grundlagen, die andere Völker für sie geschaffen haben. Nutznießerisch. Berechnend. Aber eine starke Bienenkönigin – immerhin hat sie ein Heer von bis zu 60 000 Arbeiterinnen an ihrer Seite [...] – läßt die Kuckucksbienen natürlich verjagen. (187)

Auch die Großmutter gibt in ihrer Wohnung über Jahrzehnte Verschwiegene preis. Zunehmend dement, erwähnt sie eines Tages ihre stets geleugnete Parteizugehörigkeit (219, vgl. 126). Schließlich offenbart sich auch Renates Verstrickung in die NS-Vergangenheit ihrer Eltern. Johanna lüftet das Geheimnis um die Rettung der Familie: "Plötzlich rief die Kleine richtig laut: 'Die ham gar nich mehr den Gruß gemacht. Schon ganz lange nicht mehr.' Und Nati streckte ihren dünnen kleinen Arm sehr gerade nach vorn" (249).

Die Alten, kurz nacheinander versterbend, hinterlassen zahlreiche Erinnerungsstücke, die weiteren Aufschluss über die jüngst erhellten dunklen Flecken der familiären Vergangenheit liefern. Freia begibt sich in die Wohnung, um einen letzten Zugang zu den Verstorbenen zu erlangen. Sie sucht in den Räumlichkeiten einen Erinnerungsort: "In all den Anhäufungen von Dingen, die wir jetzt durchforsteten, suchte ich nach einer Spur zu ihnen und hielt doch nur Schuhanzieher, Armbanduhren, Geburtstageseinladungen

und Tierkalender in Händen" (257). Was sie dann aber entdeckt, macht sie schließlich "fassungslos" (262). Freia findet in Schränken versteckte NS-Devotionalien, die die Großmutter offensichtlich allen Widrigkeiten zum Trotz aus den Ostgebieten hinüber nach Westdeutschland gerettet hatte, unter anderem Hitlers *Mein Kampf*: "Sie hatten es nicht nur besessen, sondern auch noch Anfang 45 vielen anderen Büchern vorgezogen und auf die Flucht mitgenommen" (262–63).

Erst jetzt, konfrontiert mit der in der großelterlichen "Sphäre" freigewordenen Last der Vergangenheit, setzt bei Freia ein kritischer Reflexionsprozess über die Kriegszeit, über eine mögliche Schuld der Großeltern ein. Weder ihre Schulausbildung noch ihre vielbelesene Mutter lösen diesen Erkenntnisgang aus, sondern der (Wohn)Raum von Johanna und Max: "Mir fiel plötzlich auf, wie viele kleine grenzwertige Äußerungen ich doch von ihnen kannte, doch nie hatte ich diese bisher zu einem stimmigen Gesamtbild zusammengefügt, nie wäre mir früher in den Sinn gekommen, Mäxchen und Jo als Nazis zu bezeichnen" (263). Sie beginnt sich zu fragen, wie sich die Großmutter ihrer Kinder- und Jugendzeit mit der vormaligen Hitler-Anhängerin zusammenbringen ließe. Die NS-Verstrickung ist spätestens mit den Fundstücken eindeutig belegt. Damit aber beginnt das identifikatorische, auf einer kohärenten Geschichtsversion basierende Gruppengedächtnis der Familie fragwürdig zu werden. Ein wesentlicher Teil der eigenen Identität verliert damit an Stabilität und stürzt die Erzählerin unmittelbar in eine Krise (vgl. Welzer, Moller und Tschuggnall 22), die sie eindeutig auf den Erinnerungsraum zurückführt:

Es tat mir nicht gut, so lange hier zu sein, das merkte ich deutlich. Meine Gedanken marschierten ohne mich los, hinein in die Dämmerung, in die Nacht, wie ein desertierendes Heer von einem verrückt gewordenen General. Vor meinen Augen sank das hell erleuchtete Schiff, mir wurde schlecht, und ich klammerte mich an einer Türklinke fest. (268–69)

In der Konfrontation mit dem Erinnerungsort der großelterlichen Wohnung kommen der schwangeren Protagonistin erste Zweifel an der Kohärenz der eigenen Familiengeschichte. Zu einer Erschütterung des innerfamiliär kommunizierten Welt- und Geschichtsbildes führt jedoch erstmals die Reise nach Warschau auf den Spuren ihres Onkels Kazimierz. Freias Erlebnisse in und Eindrücke von der polnischen Hauptstadt sind von nachhaltiger Wirkung. Und wiederum erweisen sich vor allem die räumlichen Parameter von entscheidender Bedeutung für die Ausprägung eines kritischen Bewusstseins.

Im Grunde beschreitet Freia den Weg, den ihre Mutter in ihrer Jugend wieder und wieder zurückgelegt hat. Polen ist als "Sphäre" Renates codiert und als solche dem Bereich der Großeltern diametral entgegengesetzt. Renate wiederum findet sich von der Erzählerin eindeutig diesem Bereich zugeordnet, wenn Freia auf ihr "blasses slawisches Gesicht" (167) verweist. Nicht allein war Renate als junge Erwachsene "ungefähr zwanzigmal heimlich" nach

Polen aufgebrochen und hatte diese Fahrten als erlösende Ausbrüche aus der Enge der Kleinfamilie erfahren: "Wenn ich ohne sie im Nacken loszog, Freia, habe ich mich am lebendigsten gefühlt!" (189). Freia berichtet, dass die spontanen Ausbrüche ihrer Mutter eine beängstigende Konstante bis in ihre eigene Jugendzeit hinein darstellten (300). Die sporadische Vitalisierung, "die plötzlichen Energieschübe" (302), die Renates Charakter erfährt, hängen stets mit dem Fluchtpunkt zusammen, den Polen, und besonders das Zentrum Warszawa, wie Renate auf Polnisch zu sagen pflegt (302), für sie bedeutet.

Auf polnischem Territorium bewegt die Mutter sich weit souveräner als zuhause und entwickelt eine selbstbestimmte Individualität, die ihr von Freia ansonsten nicht beigemessen wird. Freia kommt immer wieder auf eine Episode zurück, die sich während eines Polenbesuchs ereignete. Zu Gast auf einem oberschlesischen Reiterhof wirft sich Renate zur Überraschung aller ohne Vorankündigung auf ein ungesatteltes Pferd und sprengt davon, um erst zwei Stunden später kommentarlos wieder aufzutauchen.

Die Mutter, von der Erzählerin vor allem in der Funktion einer "menschlichen Haltevorrichtung" (13) erinnert, löst sich in diesem Moment "mit vorgerecktem Kinn" (302) von allen familiären Bindungen und zeigt eine Fremdheit, die nicht nur mittels des zügellosen Schimmels als einer Anspielung auf das Klischee vom freien, wilden Osten ausgedrückt wird. "Sie trug einen roten Schal, der wie eine Fahne, ein stolzes Banner hinter ihr herflog" (16). Über das Motiv der Reiterin mit rotem Schal auf einem "großen weißen Pferd" (16) verweist die Autorin mit der Beschreibung ihrer Protagonistin implizit auf die polnischen Nationalfarben und ordnet Renate nochmals implizit der östlichen Sphäre des semantischen Feldes zu. Im Rückblick erscheint Freia dieser Moment als der eines plötzlichen Verlassenwerdens: "Ich weinte, als wäre sie für immer fortgeritten" (16).

Vor allem im Umgang mit dem polnischen Onkel Kazimierz lebt Renate auf. Die enge Verbindung, die "Seelenverwandtschaft" (302) zwischen den beiden Figuren – äußerlich über das Motiv der gemeinsamen, aus Königsberger Tagen mitgenommenen Lackritz-Sucht herausgestellt (z.B. 163) – ist ein weiterer wichtiger Strang, der Renate an Polen bindet. Kazimierz gegenüber scheint sie sich zu öffnen wie sonst der gesamten Familie nicht: "Manchmal hörte ich meine Mutter lachen, einmal aber auch weinen. Meine Mutter sprach wahrscheinlich in diesen wenigen Nächten mehr als zu Hause in Monaten" (156).

Die Figur des Kazimierz bildet den Konterpart zu Max und Johanna. Die Figurencharakterisierung kommt dabei nicht ohne gewisse Stereotypisierungen und Schematisierungen im Dienste der kartographischen Polarität der Romanstruktur aus. Während die preußisch-akkuraten, humorlos-strengen Großeltern dazu neigen, die Kinder zu maßregeln (z.B. 53–54), genießen diese das Chaos in Kazimierz' Büro in einer polnischen Fernsehanstalt, wo sie im wahrsten Sinne des Wortes über Tische und Bänke steigen dürfen (154–55). Kazimierz ist ein stets zu Scherzen aufgelegter Lebemann, ein Trinker und *womanizer*.

Dabei geht mit der vermeintlichen Unordnung in seinem Leben – Freias Großeltern belegen seinen Lebensstil kollektivierend mit dem pejorativen Stereotyp der “Polen-Wirtschaft” (155) – eine Gabe zur Improvisation einher, die ihn letztlich als Produzent an die Spitze eines Fernsehsenders bringt: “Den Osten muß man einfach nur als Basis begreifen,” resümiert Kazimierz, “als Basis für viel Phantasie” (155).

Aus den Besuchen bei ihrem um Jahre älteren Cousin, sowie aus dem anhaltenden Briefverkehr mit Kazimierz schöpft Renate die Reserven für ihre Fundamentalopposition gegen die Vergangenheitsversionen ihrer Eltern. Neben der intensiven historischen Lektüre sind es die konträren Zeitzeugenberichte des polnischen Verwandten, die Renates “Gegengedächtnis” akkumuliert. Sie relativieren vor allem Johannas Aussagen über die NS-Zeit.

Kazimierz war der einzige, bis auf meine Eltern, der Bescheid wußte, Freia. Er war der einzige, der genau wußte, wie und warum wir auf das Minensuchboot gekommen sind. Deshalb war er meinen Eltern gar nicht geheuer. Sie hatten Angst, daß er mir fern von ihrem Zugriff Dinge erzählt, die mich gegen sie aufwiegeln könnten. Immer wieder haben sie auf die eine oder andere Weise versucht, unseren Kontakt zu unterbinden. (300)

Kazimierz ist die Informationsquelle, die Renate über die NS-Vergangenheit ihrer Eltern aufklärt: “Nachher waren sie alle so schön demokratisch und so weiter, aber ich hab’s anders im Ohr” (300). Er ist jedoch auch die notwendige Stütze, die ihr den Umgang mit der eigenen kindlichen “Schuld” erleichtert: “Du bist nicht schuld daran, aber deine Eltern. Die haben schon immer den Arm höher gekriegt als alle anderen” (301).

Darüber hinaus funktioniert aber auch die Geschichte der Figur als Gegengewicht zu den exklusiven Opfernarrativen der Bonitzkys. In den Erzählungen von Renate erfährt Freia von dem bitteren Los, das Kazimierz durchlitt und das stellvertretend für das der polnischen Bevölkerung unter der deutschen Besatzung zu lesen ist. Für Freia treffen sich in Kazimierz’ Biographie “privates und kollektives Desaster” (175). Die Mutter sieht in Kazimierz’ Selbstmord eine späte Reaktion auf sein Schicksal: “Ich glaube einfach, daß dein Onkel sein Leben lang depressiv war. Vielleicht reicht es, das [...] erlebt zu haben, was er erlebt hat: als Kind im zerbombten, entvölkerten Warszawa aufgewachsen zu sein” (302).

In den Resten ihrer “ruinenhaften Wohnung” (157) vegetierend, hatte Kazimierz im ersten Nachkriegswinter den qualvollen Tod der Mutter und zwei Jahre später den des Vaters erleben müssen. Stellt man die ausführlich erzählte Geschichte von Leiden und Tod der polnischen Verwandten den Erinnerungen von Johanna an ihre Flucht gegenüber, erscheint letztere eher als die Geschichte einer geglückten Rettungsaktion, denn als Opfernarrativ. Es ist der die Mutter tief verstörende Selbstmord Kazimierz’, der Freia schließlich selbst nach Polen führt. Von vornherein tritt sie die Reise mit der Erwartung an, in Warschau eine

Stätte "einkalkulierbarer Schwermut" (153) vorzufinden. Doch nicht allein die Unmöglichkeit, Kazimierz' Selbstmord einen konkreten Anlass und Sinn abzugewinnen, erfüllt sie mit einem Gefühl der Leere. Vergeblich sucht Freia hinter den Häuserfassaden nach Lebendigkeit: "die Beklommenheit wich nicht von mir. Die Leere, die Abwesenheit [...] Seltsam leidenschaftslos lief ich durch die Stadt, begegnete ihrer Leere mit Leere" (172). Warschau erscheint ihr als ein Nicht-Ort, ein *non-lieu* in der Definition von Marc Augé, der sie wiederum auf zwei nicht mehr existente Orte stößt: die frühere Altstadt und das ehemalige Warschauer Ghetto. "So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort" (92). Augés Begriff eines *non-lieu* beschreibt in etwa die Empfindungen, die in Freia angesichts der in den 1950er Jahren detailgetreu wiederaufgebauten Altstadt aufsteigen. Das Ergebnis der polnischen Rekonstruktionsbemühungen scheint ihr nicht mehr als eine "perfekte Kopie," eine "Fata Morgana," eine an Las Vegas erinnernde "schillernde Dublette" (171–72) darzustellen. "Alles war echt und doch unecht" (172):

mir schien, und deshalb wurde ich nicht richtig froh beim Anblick der Altstadt, deshalb wich die Beklommenheit einfach nicht von mir, daß das doppelte Ungeschehen-Machen, erst der Deutschen, dann der Polen, die die barbarische Zerstörung unsichtbar machen wollten, nicht zurück zum historischen Ausgangspunkt, zur intakten Stadt führte, sondern gerade in der Makellosigkeit des Wiederaufbaus glänzte für mich der Schmerz [...]. (172)

In diesem Sinne wird auch Warschau zur Heterotopie. Gerade die forcierte Normalität, der Versuch, den Zivilisationsbruch des deutschen Vernichtungskrieges optisch aus dem kollektiven Gedächtnis zu verbannen, zementiert die Schrecken der Naziherrschaft. Stets klingt das Abwesende inmitten des bunten Treibens der (wieder)erstandenen Stadt an. "Ich fragte mich, wie diese Stadt damals in den vierziger Jahren, gerochen, geklungen, ausgeschaut haben mochte. [...] in der natürlichen Veränderung einer Stadt gibt es Komponenten, die über einen langen Zeitraum konstant sind" (171). Doch genau dieser organische Transformationsprozess war durch die Zerstörung Warschaus abgebrochen worden. Die Rekonstruktion wirkt wie aus der Retorte: "Ich konnte keine Verbindung aufnehmen mit alledem, was in dieser Stadt geschehen war. Die Zerstörung war zu perfekt gewesen" (173). Es ist die Geschichtslosigkeit der Fassaden, die in Freia das Gefühl der Leere erzeugt. In dieser Hinsicht wird, um nochmals mit Augé zu sprechen, Freias Vergleich Warschaus mit Las Vegas verständlich: "Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit" (121).

Dem Wiederaufbau des Stadtzentrums steht die Neubebauung jener Flächen gegenüber, wo einst das Warschauer Ghetto stand. Gerade die vollständige

Auslöschung des jüdischen Stadtteils in der Kriegs- und Nachkriegszeit steht exemplarisch für die baulich nicht schließbare Lücke in der Stadtgeschichte.

Was in Warschau passiert war, hatte nichts mit organischen Veränderungen zu tun. Auf erschreckende Weise wurde mir klar, daß der Plan der Nazis, einen Vernichtungskrieg im Osten zu führen, hier in Erfüllung gegangen war. Und auf dem Flecken Erde stehend, der einmal das Warschauer Ghetto gewesen war, wurde mir vielleicht ansatzweise die Dimension der Auslöschung seiner früheren Bewohner bewußt, die weit über ihre physische Vernichtung hinausging: Kein sinnlicher Eindruck vermittelte noch ihre Existenz. Das Straßenbild des Warschauer Ghettos war vollständig aufgelöst worden; hier standen nicht einmal neue Häuser anstelle der alten, sondern eine Stadt war verschwunden und eine neue aus dem Boden gestampft worden. (171)

Auch der Holocaust wird also über räumliche Gegebenheiten evoziert. Die Autorin bleibt im Bild: die Vernichtung der jüdischen Stadtbevölkerung durch die Nazis rückt ihrer Protagonistin angesichts des unwiederbringlich verlorenen Stadtteils ins Bewusstsein. Hier erfährt das Gefühl der Leere für Freia seine größte Intensität. Anders als die wiedererrichtete Altstadt, die trotz – oder gerade aufgrund – ihrer Künstlichkeit als Erinnerungsort dienen kann, bietet die innerhalb der Koordinaten des Ghettos erbaute Neustadt für Freia keine “sinnlichen Eindrücke” mehr, sondern konfrontiert sie mit dem bloßen Nichts.

Wird Warschau zu einer städtebaulichen Heterotopie für das Polen der Kriegs- und Nachkriegszeit, für die Zäsur des Zivilisationsbruchs des nationalsozialistischen Terrorregimes und für die Narben, die diese Zeit dem Land aufprägte, so erscheint Polen aus der Sicht Freias nun als die Sphäre der eigentlichen Opfer des Krieges. Dieser Opfersphäre ist die Mindere Wohnung als Hort faschistischer Kontinuitäten gegenübergestellt. Der Ort der vordergründigen demokratischen Konformität und der versteckten NS-Hinterlassenschaften ist wiederum als Heterotopie der Bundesrepublik lesbar und wird durch die Polarität des kartographischen Schemas und die semantische Aufladung seiner Teilbereiche spätestens durch Freias Eindrücke von der polnischen Hauptstadt als Sphäre der Täter entlarvt.

Es ist die Konfrontation mit dem Warschau der Nachkriegszeit als topographischem “Zeugen der Geschichte” (Bennholdt-Thomsen 128), die in Freia ein kritisches Bewusstsein für die Ereignisabfolgen des Zweiten Weltkriegs weckt. Weder die Schule noch die dokumentarische Vermittlung der NS-Zeit wirkten derart prägend wie die emotional wahrnehmbare Leere, die Holocaust und Vernichtungskrieg im polnischen Erinnerungsraum hinterlassen haben. Die Grenzüberschreitung in den östlichen Teilbereich des semantischen Feldes wird zur “Tatort-Besichtigung” (135) und öffnet der Erzählerin damit ein reflektiertes Verständnis nicht allein für die globalpolitischen Zusammenhänge der jüngeren Vergangenheit. Freia sensibilisiert sich auch für die biographischen Ungereimtheiten im Leben der Großeltern und die faschistoiden Kontinuitäten

in deren Denken. Die Rezeption des angemessenen Selbstbilds der Großeltern, bereits erschüttert durch die manifesten Beweisstücke aus dem großelterlichen Fundus, wandelt sich an dieser Stelle fundamental. Die Bemerkungen des Großvaters über den Bienenstaat kurz nach Freias Rückkehr aus Polen lösen deshalb bei ihr erstmals eine deutlich ablehnende Positionierung aus (vgl. 188).

Nach dem Tod von Johanna und Max, irgendwann nach dem Fall des Eisernen Vorhangs, machen sich Renate und Freia auf zu einer gemeinsamen Fahrt nach Polen, zurück zum Ausgangspunkt der Familiengeschichte Gdynia-Gotenhafen, in dessen Nähe das Flüchtlingsschiff *Wilhelm Gustloff* immer noch auf Grund liegt. "Ich möchte sehen, wie es da jetzt aussieht! Ich muß noch mal an diesen Ort zurück!" meint Renate und reserviert prompt zwei Zugtickets (288). Der erinnerte "Ort des Schreckens" (288) erweist sich jedoch als ein lebensfroher Badeort zwischen Häuserbestand aus Vorkriegszeiten, realsozialistischen Hotelburgen und dem "Einzug westlicher Moden" (294). "Die Tatsache, daß es jetzt Hochsommer war und wir auf Besuch in einer Art polnischem Mallorca waren," passt sowenig zu dem Bild, das Freia aufgrund Johannas Beschreibungen der letzten Kriegsmonate von dem Ort hatte, wie zu Renates verbliebenen und durch Lektüre aufgefüllten Erinnerungen: "Freia, als ich das letzte Mal hier war, herrschten zwanzig Grad minus" (295). Erstmals verliert Renate die auf polnischem Gebiet zutage tretende Souveränität: "Ich bemerkte, wie meine Mutter sich schüchtern umschaute und sehr langsam ging, als wäre ihr das ganze Treiben nicht geheuer" (295).

Während Freia angesichts des gekappten natürlichen städtischen Entwicklungsprozess in der "Retortenstadt" Warschau die Last der Vergangenheit empfunden hatte, ist es für Renate gerade die "organische" Wandlung des Stadtbildes von Gdynia, die sie verunsichert. Der alte Hafenturm ist mit einem großen Werbebanner verhängt, ein altes Schiff der Kriegsmarine ist als Museum umfunktioniert, der Hafen ist geprägt durch ein stetes Kommen und Gehen mächtiger Frachter. Es dauert eine Weile, bis Renate zwischen Souvenirshops und Würstchenbuden, Wikingerschiffen und Touristenströmen den Platz vermeint gefunden zu haben, an dem sich das Überleben der Familie entschieden hatte (297). Vorstellung und Realität, Vergangenheit und Gegenwart mischen sich zu etwas undefinierbarem: "Nicht nur die Vergangenheit und die Gegenwart, auch verschiedene Ebenen der Gegenwart griffen hier ineinander oder glitten lautlos aneinander vorbei" (305). Renate bemerkt zwar, dass Gdynia in seiner heutigen Ausprägung nichts mehr mit dem Raum gemein hat, den die Stadt in ihrer Erinnerung dargestellt hatte – ihre tatsächlichen Erinnerungen an die frühkindliche Zeit erweisen sich als rudimentär (299) – aber sie empfindet die Verfassung, in der sich die Stadt präsentiert, als überaus positiv:

Schließlich fragte ich meine Mutter, ob sie hier noch irgend etwas wiedererkennen könnte außer den Zwanziger-Jahre-Bauten. [...] Meine Mutter

schüttelte den Kopf, meinte dann aber: "Eigentlich ist es doch schön, daß die Leute hier so fröhlich sind und daß man alles vergessen zu haben scheint. Man kann sich doch nichts Besseres für diesen Ort wünschen, oder?" (306)

In Renates Lesart wird Gdynia zum Gegenstück der polnischen Hauptstadt. Beide Orte sind zwar geschichtsträchtige Stätten. Der empfundenen Leere Warschaus steht jedoch die lebendige Fülle des Ostseebades gegenüber. Während Warschau als Ganzes beständig an die Vergangenheit gemahnt, weist das Treiben in der Hafenstadt auf eine optimistische Gegenwart und friedliche Zukunft. Das unmittelbar nachfolgende Erschrecken beider Frauen angesichts einer Ansammlung alten Kriegsgeräts konterkariert diesen positiven Eindruck nicht. Zwar zeigt sich die kriegerische Vergangenheit des Ortes nach wie vor präsent. Als Exponate eines Freilichtmuseums haben die ausgestellten Schiffskanonen und Flakabwehrgeschütze jedoch ihr Drohpotential und ihre Emotionen hervorrufende Kraft verloren. Der Krieg erscheint ins Museum verbannt.

Wie gezeigt wurde, gestaltet Dückers den Romankonflikt mit Hilfe unterschiedlicher Darstellungsmodi gezielt aus. Auf der Figurenebene spielt hierbei vor allem der in enger Anbindung an Welzers Untersuchungen zum kommunikativen Gedächtnis in der Familie konzipierte Dialog eine wesentliche Rolle. Auf der strukturellen Ebene ist es das Spiel mit der Semantisierung der unterschiedlichen Schauplätze und Erinnerungsräume, das auf eine bestimmte Lesart hinführen will. Als "metahistorischer Generationen-" oder "soziobiographischer Erinnerungsroman" begreift *Himmelskörper* darüber hinaus "metamnemonic Reflexionen" (Neumann, "Fictions of Memory" 353.) mit ein und problematisiert die Konstruiertheit individueller wie kollektiver Erinnerung.

Betrachtet man die im Roman entfaltete Problematik aus der Sicht der Ich-Erzählerin, so präsentiert sie sich über die Auseinandersetzung mit der eigenen "vorstrukturierten Verstehensfähigkeit" (Gadamer 250) und dem daraus resultierenden Vergangenheitsbild hinaus vor allem als eine Auseinandersetzung mit der Art und Weise der Tradierung von Erinnerungen anderer. "Im Zentrum des Romans steht nicht die Flucht 1945, sondern die von der Nachgeborenen betriebene Erkundung des damals Geschehenen" (*Stüben* 173). Freia repräsentiert die Enkelgeneration und damit diejenige Gruppe, die am Rand der Reichweite kommunikativer Vergangenheitsvermittlung innerhalb der Familie situiert ist.

Ihre Sicht auf den Zweiten Weltkrieg ist dementsprechend nur eine vermittelte. Die ihr zur Verfügung stehenden Modi des Vergangenheitsbezugs beschränken sich auf Verfahren des *postmemory*, des auf Erzählungen von Zeitzeugen und vor allem auf kulturell kanonisierte Texte und Bilder gestützten "sekundären" Gedächtnisses der Nachgeborenen. "Postmemory characterizes the experience of those who [...] have grown up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are displaced by powerful

stories of the previous generation” (Hirsch 12). Freia erhält Zugang zur jüngeren deutschen Geschichte zunächst über die Erzählungen von den Primärzeugen Johanna und Max, sowie über Renate, deren Anmerkungen zum Thema aber bereits keinen wirklich persönlichen Erfahrungswert mehr darstellen.

Ein weiteres von Freia genutztes Mittel, sich der Familiengeschichte anzunähern ist die Photographie als einem nach Marianne Hirsch privilegierten *medium of postmemory* (vgl.13). Immer wieder greift sie auf alte Familienalben zurück, besonders nach dem Tod der Großeltern und der damit einhergehenden Erosion des familiären Selbstbildes. Die Bilder erweisen sich von suggestiver Illusionskraft: “Die Fotos, die Erzählungen waren meine Wirklichkeit gewesen,” erkennt die Erzählerin in Gdynia, “und ich wußte nicht, wie ich sie auch nur im entferntesten mit dieser gelösten Strandatmosphäre in Übereinstimmung bringen sollte” (295). Im Gegensatz zu Hirschs Überlegungen werden die optischen Erinnerungsträger im Roman jedoch problematisiert: “Aber sind die Momente repräsentativ, die ein Foto einfängt? Man kann ihnen nicht trauen, diesen Schnappschüssen, die festhalten, behaupten und verallgemeinern” (250).

Mit dem Problem der photographischen Fixierung von Vergangenen hatte sich bereits Siegfried Kracauer eingehend beschäftigt:

Photographien [...] veranschaulichen nicht die Erkenntnis des Originals, sondern die räumliche Konfiguration eines Augenblicks; nicht der Mensch tritt in seiner Photographie heraus, sondern die Summe dessen, was von ihm abzuziehen ist. Sie vernichtet ihn, indem sie ihn abbildet, und fiele er mit ihr zusammen, so wäre er nicht vorhanden. (32.)

Für Kracauer ist es die Narration, die einzig in der Lage ist, die Leerstellen des Bildes zu füllen (22) – vergleichbar ist Freias Kommentar: “Ich hatte an die hundert alten Fotos meiner Großmutter gesehen, und sie war mir mit jedem Bild fremder geworden. Lieber wollte ich versuchen, in den Ritzen ihrer oft erzählten Geschichten Lücken zu finden, die mir etwas über sie verrieten” (104). Das Problem der Leerstellen eröffnet sich Freia nicht nur im Umgang mit Photographien. Auch die Rolle weiterer Medien des kollektiven Gedächtnisses für die Entwicklung eines eigenen Standpunkts gegenüber der NS-Zeit hinterfragt *Himmelskörper* kritisch. Weder die in der Schule gezeigten Dokumentarfilme noch die Warschauer Ghetto-Gedenkstätte vermitteln ihr die gewünschte Erfahrung:

Ich versuchte wieder, mir die vielen Menschen vorzustellen, die hier täglich aus dem Warschauer Ghetto antreten mußten, das Nötigste dabei. Doch ich konnte diese Gedanken nicht mit diesem munteren Ort in Verbindung bringen. Das Wissen, hier haben sie gestanden, hier wurden sie abgeholt, blieb für mich gänzlich abstrakt. Ich stand an einem Denkmal, nicht an einem wirklichen Platz. (170)

Wie die Lichtbilder bedürfen auch und gerade Gedenkstätten narrativer

Ergänzungen, um wirken zu können: "Erinnerungsorte sind zersprengte Fragmente eines verlorenen oder zerstörten Lebenszusammenhangs. [...] Diese Orte sind allerdings erklärungsbedürftig; ihre Bedeutung muß zusätzlich durch sprachliche Überlieferungen gesichert werden" (Assmann 309).

Aus Mangel an Narrativität scheidet deshalb auch das erste mnestiche Projekt von Freia und Paul. Sie versuchen, über die "Transformation" (56) der verschiedensten Fundstücke aus der großelterlichen Wohnung in Gemälde diese Relikte auf eine ganz bestimmte Weise erinnerungstechnisch fruchtbar zu machen. "Ich wollte nicht, daß Foto gleich Foto war. [...] Ich wollte nicht, daß Brief gleich Brief war. [...] Diese grässliche Gleichgültigkeit. Diese vermeintliche Objektivität. Pauls Bilder, angeregt durch meine Erzählungen, würden eine andere Sprache sprechen" (57). Am Anfang stehen dann zwar tatsächlich Geschichten. Freia erzählt, was ihr zu einzelnen Gegenständen einfällt und inspiriert dadurch Pauls Malen zugunsten eines subjektiven Momenteindrucks. Das Resultat bleibt jedoch stumm.

Unsere "Transformationsarbeit" sollte doch die schwerfällige Ansammlung von Besitztümern, Reminiszenzen an die "glücklichste Zeit" unserer hundsnormalen Familie in etwas Leichteres, Klares, Transparentes verwandeln – statt dessen machte Paul alles umständlicher und rätselhafter als vorher. Ich war zunehmend unzufrieden mit unserem Projekt. Ich wollte Klarheit gewinnen, nicht ein weiteres Labyrinth aufbauen. (270–71)

Freia schlägt schließlich die schriftliche Fixierung der Familienvergangenheit vor im Sinne eines subjektiven, "privaten Almanachs" ohne "Chronologiezwang, eher ein bißchen märchenhaft" (273) wie Paul ergänzt. Dieser ist es auch, der das Projekt letztlich anstößt. Zu schwer lastet das Familienschicksal auf den Schultern der Überlebenden, als dass Paul warten will, "daß dieses Rauschen, diese seltsame Hintergrundstrahlung in meinem Kopf einmal von selbst aufhört" (318). Und so schließt sich der Kreis am Ende des Romans; hier verbinden sich intra- und extradiegetische Erzählebene: "Wir schreiben also deine Geschichte, in die meine mit aufgeht," schlägt Paul vor und gibt dem Werk auch gleich einen Titel: *Himmelskörper*. Der letztverbleibende, alles umfassende Erinnerungsort ist "Papier" (318).

Aufgrund dessen lässt sich in Abwandlung des Neumannschen Gattungsbegriffs von Dückers' Werk mithin als von einer *fiction of postmemory* sprechen. Damit wäre auch eine Brücke geschlagen zum Selbstverständnis der Autorin als Vertreterin einer "sinnlichen Geschichtsschreibung":

Schreiben bedeutet für mich eine Art von [...] sinnlicher Geschichtsschreibung. Ich glaube, dass es wichtig ist, dass man als Autor auf seine Gegenwart reagiert, sie in Kunst transformiert und sie damit kommentiert. Das sollte man nicht nur Historikern und Medienleuten überlassen. Schreiben ist für mich eine Form von in der Welt sein, eben die Umgebung beobachten und dann im Schreiben einfangen. (Ortmann)

Zu Dückers' Gegenwart gehört auch die aktuelle Gedächtnisschwelle, das allmähliche Verschwinden von Hitlers Zeitgenossen. Freia, als *alter ego* der Autorin (vgl. Ganeva 152), sieht sich in der Aufgabe, die Erinnerungen der verschwindenden Primärzeugen auf eine bestimmte subjektive, – eben "sinnliche" – Weise festzuhalten. Selbst Wetterphänomene können in diesem Zusammenhang als Gedächtnismedien fungieren. In *Himmelskörper* werden Wolken zu "Geschichtsspeichern," die symbolisch die Kluft zwischen "Geschichte" und "Geschichten" zu überwinden vermögen und anhand derer es möglich wird "die schwebende Grenze zwischen 'subjektiver' und 'objektiver' Geschichte, zwischen Faktum und Empfindung" zu erörtern (307).

Freia will im Schreiben das eigene, subjektive Empfinden nachvollziehen und konservieren, das ihr etwa in Warschau Vernichtungskrieg und Holocaust emotional näher und damit überhaupt erst ins Bewusstsein brachte. Damit findet sich Dückers' zu Anfang zitiertes Diktum und ihr Verständnis von Literatur als "sinnlicher Geschichtsschreibung" im Vorhaben ihrer Protagonistin zusammengebracht. Im Akt "sinnlicher" Annäherung an eine Vergangenheit, die man selbst nicht miterlebt hat, liegt nicht nur die Möglichkeit, sich diese zu vergegenwärtigen. Literatur als Gedächtnismedium vermag Geschichte darüber hinaus lebendig zu halten (vgl. Assmann; Erell). An dem Anspruch, eine neue, genuin literarische Form der Geschichtsschreibung zu etablieren, wird sich Dückers stellvertretend für ihre Generation messen lassen müssen. Ein solcher Zugang zur Ära des Nationalsozialismus wäre in der Tat eine literarische Innovation. Ob sich diese als durchsetzungsfähig erweisen wird, steht noch in den Wolken.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.
- Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Übers. Michael Bischoff. Frankfurt/M.: Fischer, 1994.
- Bachtin, Michail M. *Formen der Zeit im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik*. 1975. Frankfurt/M.: Fischer, 1989.
- Bauer, Gerhard. *Zur Poetik des Dialogs: Leistungen und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- Bauer, Matthias. *Romantheorie und Erzählforschung: Eine Einführung*. 1997. Stuttgart: Metzler, 2005.
- Bennholdt-Thomsen, Anke. "Die Bedeutung des Ortes für das literarische Geschichtsbewußtsein." *Geschichte als Liteatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Hrsg. Hartmut Eggert u.a. Stuttgart: Metzler, 1990. 128–39.
- Dückers, Tanja. *Himmelskörper: Roman*. 2003. Berlin: Aufbau, 2005.
- Eigler, Friederike. *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*. Berlin: Erich Schmidt, 2005.

- Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: Metzler, 2005.
- Erll, Astrid, und Ansgar Nünning, Hrsg. *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin: de Gruyter, 2005.
- . *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin: de Gruyter, 2004.
- Foucault, Michel. "Andere Räume." *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hrsg. Karlheinz Barck u.a. Leipzig: Reclam, 1990. 34–46.
- . "Nietzsche, die Genealogie, die Historie." *Von der Subversion des Wissens*. Hrsg. Walter Seitter. Frankfurt/M.: Fischer, 1978. 83–109.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1960.
- Ganeva, Mila. "From West-German *Väterliteratur* to Post-Wall *Enkelliteratur*: The End of the Generation Conflict in Marcel Beyer's *Spione* und Tanja Dückers' *Himmelskörper*." *Seminar* 43.2 (2007): 149–62.
- Gansel, Carsten, Hrsg. *Gedächtnis und Literatur in den 'geschlossenen Gesellschaften' des Real-Realismus zwischen 1945 und 1989*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Giesler, Birte. "Krieg und Nationalsozialismus als Familientabu in Tanja Dückers' Generationenroman *Himmelskörper*." *Imaginäre Welten im Widerstreit: Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900*. Hrsg. Lars Koch und Marianne Vogel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 286–303.
- Halbwachs, Maurice. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. 1925. Übers. Lutz Geldsetzer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.
- . *Das kollektive Gedächtnis*. 1939. Übers. Holde Lhoest-Offermann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.
- Hirsch, Marianne. "Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory." *The Yale Journal of Criticism* 14.1 (2001): 5–37.
- Kallweit, Sabine. "Cirrus Perlucidus und die Einsamkeit zwischen zwei Generationen: Tanja Dückers' Roman *Himmelskörper* als Beitrag zum kulturellen Gedächtnis." *Verbalträume: Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. Andrea Bartl. Augsburg: Wißner, 2005. 177–86.
- Kracauer, Siegfried. "Die Photographie." *Das Ornament der Masse*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963. 21–39.
- Loster-Schneider, Gudrun. "Unschärfe Bilder? Krieg und Gedächtnis in deutschen Generationenromanen." *Krieg und Gedächtnis: Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktionen*. Hrsg. Waltraud Wende. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 241–64.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. Rolf Dietrich-Keil. München: Fink, 1972.
- Neumann, Birgit. *Erinnerung – Identität – Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of Memory"*. Berlin: de Gruyter, 2005.
- . "Fictions of Memory: Erinnerung und Identität in englischsprachigen Gegenwartromanen." *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 37.4 (2004). 333–59.
- Nünning, Ansgar. "Beyond the Great Story: Der postmoderne historische Roman als Medium revisionistischer Geschichtsdarstellung, kultureller Erinnerung und meta-

- historischer Reflexion." *Anglia* 117.1 (1999): 15–48.
- Oesterle, Günter. *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.
- Ortman, Sabrina. "'In Berlin gibt es ein sehr lesungsbegeistertes Publikum': Das Berliner Zimmer im Gespräch mit der Berliner Autorin Tanja Dückers." *Das Berliner Zimmer* März 2002. 23. Dez. 2007 <<http://www.berlinerzimmer.de/eliteratur/dueckers-interview.htm>>.
- Partouche, Rebecca. "Der nüchterne Blick der Enkel: Wie begegnen junge Autoren der Kriegsgeneration? Ein Gespräch mit Tanja Dückers." *Die Zeit* 30. April 2003.
- Peters, Stefanie. "Immer Urlaub auf der Krim: Das verpaßte Schiff: Tanja Dückers heuert bei der Historie an." *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 25. April 2003.
- Schaumann, Caroline. "A Third-Generation World War II Narrative: Tanja Dückers's *Himmelskörper*." *Gegenwartsliteratur* 4 (2005): 259–80.
- Stüben, Jens. "Erfragte Erinnerung – entsorgte Familiengeschichte: Tanja Dückers' 'Wilhelm-Gustloff'-Roman 'Himmelskörper'." *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Hrsg. Barbara Beßlich. Berlin 2006. 169–89.
- Weinrich, Harald. "Gebote und Verbote des Erinnerns und Vergessens: Plädoyer für eine sorgsame Gedächtniskultur." *Die politische Meinung* 5. April 2007 (449): 56–62.
- Welzer, Harald. *Das kommunikative Gedächtnis*. München: Beck, 2005.
- Welzer, Harald, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall. "*Opa war kein Nazi*": *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. 2002. Frankfurt/M.: Fischer, 2003.
- Wild, Thomas. "Opas Mitgliedsnummer. Himmelskörper': Tanja Dückers betreibt Familiengeschichte." *Süddeutsche Zeitung* 8. März 2004.