GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

„Der Satz ‚ich erinnere mich nicht' könnte zur Ausrede werden..." Gender und Gedächtnis in Tanja Dückers' Generationenroman "Himmelskörper"

Giesler, Birte

2006

https://doi.org/10.25595/4345

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesler, Birte: *„Der Satz ‚ich erinnere mich nicht' könnte zur Ausrede werden..." Gender und Gedächtnis in Tanja Dückers' Generationenroman "Himmelskörper"*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 12 (2006) Nr: 2, 171–201. DOI: https://doi.org/10.25595/4345.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Birte Giesler

„Der Satz ‚ich erinnere mich nicht' könnte zur Ausrede werden..."

Gender und Gedächtnis in Tanja Dückers' Generationenroman *Himmelskörper*

> *Wer den Professor nach frühen Erinnerungen fragte, bekam zur Antwort, daß es so etwas nicht gebe. Erinnerungen seien, anders als Kupferstiche oder Postsendungen, undatiert. Man finde Dinge in seinem Gedächtnis vor, welche man manchmal durch Überlegung in die richtige Reihenfolge bringen könne.*[1]

Die in öffentlichen wie in wissenschaftlichen Debatten zu verzeichnende „gegenwärtige Konjunktur der Erinnerung"[2] wird häufig mit dem Sterben der Generationen, die Nationalsozialismus, Holocaust und Zweiten Weltkrieg miterlebt haben, zusammengebracht: die Gesellschaft sei, so heißt es, für die Erinnerung an das ‚Dritte Reich' doch angesichts des Schwindens der Zeitzeugen zunehmend auf die historische Forschung und das mediengestützte ‚kulturelle Gedächtnis' verwiesen.[3] Das neue Paradigma der Kulturwissenschaften, das sich gar um die Begriffe Gedächtnis, Vergessen und Erinnern gebildet habe, wird in einschlägigen Publikationen immer wieder erwähnt; und so konstatieren Astrid Erll und Ansgar Nünning in einem ihrer jüngsten Beiträge: „Tatsächlich beschäftigt sich die Literaturwissenschaft seit Ende der 1980er Jahre verstärkt mit dem Themenkomplex *Gedächtnis und Literatur*."[4] Dabei betrifft das verstärkte Interesse für den Zusammenhang zwischen Erinnerung, Gedächtnis und Kultur nicht nur die Auseinandersetzung mit Literatur; er wird auch vermehrt in der Literatur selbst thematisiert und inszeniert. So hat der Generationenroman als fiktionale Textsorte, die sich mit dem gestörten Generationengedächtnis in der heutigen deutschen Gesellschaft beschäftigt und gezielt Prozesse des Erinnerns in den Blick nimmt, in der Gegenwartsliteratur geradezu Hochkonjunktur.[5] Tanja Dückers' 2003 erschienener Roman *Himmelskörper*, der auffällig häufig das Wort ‚erinnern' (in unterschiedlichen Derivationen) enthält, ist Teil dieses Trends. Was den Text besonders interessant macht, ist nicht nur, dass er Prozesse des Erinnerns und Vergessens thematisiert und dabei die grundsätzlich fragwürdige Rekonstruierbarkeit von historischen ‚Fakten' reflektiert. *Himmelskörper* zeichnet sich dadurch aus, dass er sein Augenmerk auf das Thema Erinnerung/Gedächtnis mit einem zen-

tralen Interesse für das Verhältnis der Geschlechter und Fragen nach geschlechtlicher Identität verknüpft. Am Beispiel der Kultur der Erinnerung an den Nationalsozialismus und den deutschen Angriffskrieg geraten so nicht nur „das Konflikthafte des Erinnerns, das immer auch (...) mit Vergessen, mit Abwehr und Verleugnung, mit Verschiebungen und Umdeutungen zu tun hat“[6] und der Umstand, „daß Erinnern und Vergessen geschlechtsspezifisch gesteuert werden“[7], in den Blick. Der Roman führt gleichzeitig vor, dass *Gender* selbst „ein Produkt kultureller Erinnerung und Traditionsbildung“[8] ist. Indem der Roman obendrein spielerisch seine eigenen Entstehungsbedingungen thematisiert, verweist er dabei auch selbstreflexiv auf die erinnerungskulturelle Funktion von Literatur.

Himmelskörper ist in Ich-Form geschrieben, erzählt aus der Perspektive einer weiblichen Figur, die (wie die Autorin selbst) Teil der ‚dritten Generation‘[9] ist, also aus dem Blickwinkel „einer Generation, die den Nationalsozialismus letztendlich dadurch kennen gelernt hat, dass er im Oberstufen-Geschichtsunterricht ‚durchgenommen‘ wird“[10], und die sich ihre problematische Geschichte selbst erarbeiten muss.[11] Die Ich-Erzählerin Eva Maria alias ‚Freia‘ Sandmann ist gleichzeitig die zentrale Figur der hauptsächlich im heutigen Berlin spielenden Romanhandlung. Sie ist etwa Mitte Dreißig und von Beruf Meteorologin im Gebiet Wolkenforschung. Der Roman beginnt damit, dass die Ich-Erzählerin davon berichtet, wie sie als Doktorandin schwanger im Zug auf dem Weg zu einer Konferenz saß und dabei Fotos ihrer Familie anschaute. Gilt die Fotografie als materialisierte Erinnerung, als „Gedächtniskunst“[12] und „gedächtnisförmiges Medium“[13], signalisiert bereits der allererste Satz des Romans, dass es im Folgenden um eine Störung in der Erinnerung gehen wird: „Ich hatte das Foto nicht dabei.”[14] Nicht zufällig ist es das Foto der Mutter, das fehlt, was sich allerdings erst einige Seiten später herausstellt (S. 13). Das Motiv einer Reise, auf der Familienfotos angeschaut werden, zeigt gleich zu Beginn an, dass der folgende Roman die Geschichte einer Entdeckungsreise in die eigene Familiengeschichte und damit einer Suche nach der eigenen Identität beschreibt. Initialzündend dafür wirkt mit der Schwangerschaft der Ich-Erzählerin ein eminent geschlechtlicher Vorgang. (S. 26)

Zu den wichtigsten Figuren des Romans gehören Angehörige von vier Generationen: neben Freia und ihrem Zwillingsbruder Paul die Eltern Renate und Peter, die Eltern der Mutter ‚Mäxchen‘ und ‚Jo‘, sowie verschiedene Verwandte mütterlicherseits, Freias erster Freund Wieland, ihr aktueller Partner und Vater ihres Kindes, Christian, und ihre Tochter Aino. In 24 thematisch überschriebene Kapitel unterteilt und durchgängig im Präteritum stehend, ist die Erzählstruktur des Romans so angelegt, dass die Erzählung sich am Ende der Erzählgegenwart nähert, ein formales Element, in dem sich erneut das inhaltliche Motiv der Selbstfindung widerspiegelt. Dabei ordnet die Ich-Erzählerin ihre vorangehende Erzählung keineswegs chronologisch; vielmehr wechselt die Romanhandlung mit den verschiedenen Kapiteln auch zwischen unterschiedlichen Perioden der erzählten Geschichte. Zahlreiche Kapitel bilden Analepsen, mit denen die Erzählerin Geschichten aus ihrer Kindheit und Jugend zwischen die Erzählung aus der jüngeren Vergangenheit setzt. Kurze Prolep-

sen signalisieren bereits im Verlauf der Erzählung, dass die Ich-Erzählinstanz von einem späteren Zeitpunkt aus auf das gesamte erzählte Geschehen zurückblickt und dabei leicht zwischen den unterschiedlichen Abschnitten ihres bisherigen Lebens hin- und herspringen kann. Ist der gesamte Roman also aus verschränkten biografischen beziehungsweise familiengeschichtlichen Rückblenden der Ich-Erzählerin zusammengesetzt, wird die rückblendende Erzähltechnik durch eine multiperspektivische Erzählweise ergänzt und noch verstärkt, da verschiedene Figuren der Eltern- und Großelterngeneration in kürzeren und längeren Passagen Geschichten aus ihren Leben erzählen, wobei diese Geschichten deutlich als aus subjektiv spezifischer Perspektive erinnerte Versionen kenntlich sind. Dabei wird sehr schnell deutlich, dass im Familienleben ein Thema gleichermaßen sagenumwoben-tabuisiert wie dominant war: der Zweite Weltkrieg, in dem der Großvater sein rechtes Bein verlor und in dessen Folge die Großeltern mit der damals fünfjährigen Mutter aus dem heutigen polnischen Gdynia (zur NS-Zeit ‚Gotenhafen' in Westpreußen) fliehen mussten. Mit der Erzählung von Freias Nachforschungen und Rekonstruktionsversuchen erschließt sich auch dem Lesepublikum nur allmählich, warum in der Familie vertuscht, gelogen und verdrängt worden war: Die Großeltern waren überzeugte Nationalsozialisten der ersten Stunde. Nur durch ihre engsten Verbindungen zur NSDAP und weil die fünfjährige Mutter – angeleitet durch die eigenen Eltern – die Nachbarn denunzierte, gelang ihnen die Flucht in einem Minensuchboot, sonst wären sie wie die denunzierten Nachbarn und Tausende andere Flüchtlinge mit der *Wilhelm Gustloff* untergegangen.[15] Mit ihrer unglücklichen Ehe allein und weil sie mit der aufgedeckten Schuld nicht leben kann, nimmt sich die Mutter, nachdem die Kinder aus dem Haus und die eigenen Eltern tot sind, das Leben. Während die Bedeutung der nationalsozialistischen Familienvergangenheit nur allmählich im Erzählprozess zu Tage tritt, ist die Relevanz der Geschlechterdifferenz von Anfang an offensichtlich. Nicht nur erscheint schon in den Kindheitserinnerungen der Ich-Erzählerin der Vater neben der ohnmächtigen Mutter als eindeutiges Rollenvorbild. Die Adoleszenz erweist sich für beide Kinder als konfliktreiche Suche nach der geschlechtlichen Identität. So erlebt die Ich-Erzählerin, die mit ihrem Zwillingsbruder bis zur Pubertät in einer Symbiose lebt, ihre geschlechtliche Identifikation als schmerzhaftes zwangsweises *Gendering* zur ‚Weiblichkeit', während ihr homosexueller Zwillingsbruder den geschlechtsspezifischen Erwartungen ebenso wenig genügt. Auffällig ist auch, wie unterschiedlich Frauen und Männer an der inszenierten Erinnerungsarbeit beteiligt sind.

Das ‚leblose Museum' voll alter Zöpfe oder Frauen als Gedächtnisspeicher

Frauen fungieren in *Himmelskörper* – ähnlich wie Odile Jansen zufolge im griechischen Mythos von der Göttin Mnemosyne – als ‚Speicherverwalterinnen der Erinnerung':

> This story seems to be symbolic of the exclusion of women from male-dominated forms of cultural memory, such as art and historiography, leaving them to their own unacknowledged memories. But this myth which depicts memory as a female deity may also hint at a secret knowledge, namely that women are in fact the ‚storekeepers of memory'.[16]

Demnach zeigt der Mythos um die Gottheit der Erinnerung zweierlei: erstens dass Frauen und deren Leistungen de facto aus dem männlich dominierten ‚kulturellen Gedächtnis' verdrängt werden, und zweitens dass Frauen dennoch diejenigen sind, die die Erinnerungsarbeit leisten und so als Speichermagazine der Geschichte fungieren. Genau dieses Verhältnis inszeniert *Himmelskörper*. Der Generationenroman macht durchgängig deutlich, dass die männlichen Mitglieder der Familie nicht viel mit Erinnerungsarbeit im Sinn zu haben. Freia sieht sich mit ihrer Mutter und einigen Tanten allein vor der anstehenden Trauer- und Aufräumarbeit, als die Großeltern sterben und die Wohnung aufgelöst werden muss:

> Eine Woche schufteten wir in der Wohnung meiner Großeltern (...). Die Männer glänzten durch Abwesenheit – Paul hatte allerdings nach zwei Tagen Grippe bekommen und war mit Fieber zurück nach Berlin gefahren, war also »entschuldigt«. (S. 256)

Offensichtlich zieht sich der männliche Teil der Familie elegant aus der Affäre. Wie allein gelassen sich Freia mit der Last der dysfunktionalen Vergangenheit fühlt, wird deutlich, als der Großeltern Kühlschränke – die Großeltern hatten zwei getrennte Kühlschränke – vom Gebrauchtwarenhändler abgeholt werden:

> Könnte es nicht ein Gefühl von Erleichterung sein, wenn die beiden Kühlschränke von Mäxchen und Jo (...) verschwinden würden? Doch als ich Herrn Deckel mit zwei Trageriemen in die leere Diele stürmen sah (...), krampfte ich die Hände ineinander. Es war noch zu früh für ihr nächstes Leben, ihr »Zweite Hand«-Leben, sie konnten *uns vier Frauen* nicht hier mit den Stockflecken, den unvergilbten Hitlerfotos und dem bösartig schimmernden Katzenauge allein lassen: die Kühlschränke (...). (S. 269, Hervorhebung B.G.)

Das ‚Wühlen in der Vergangenheit' wird als erdrückende Belastung in einer grotesken Situation empfunden. Dementsprechend hält Jansen das Fungieren von Frauen als Erinnerungsspeicher auch nicht für eine irgendwie angelegte Disposition, sondern erklärt die Verhältnisse ausschließlich soziologisch, als Ergebnis eines

lebenslangen, generationenübergreifenden Trainings im Sorgen für andere und einer lebenslänglich schwächeren Machtstellung.[17] In *Himmelskörper* wird das besonders deutlich an der Mutter der Ich-Erzählerin, die den traditionellen Geschlechtsstereotypen extrem entspricht.[18] Sie zeichnet sich schon in den Kindheitserinnerungen der Ich-Erzählerin durch ihre bis ins Absurde gesteigerte Sammelwut aus: So hängt sie, „die nichts, aber auch wirklich gar nichts, wegwerfen konnte" (S. 28), etwa die abgeschnittenen Zöpfe der Tochter ins Schlafzimmer (S. 27 f.); macht die Keller des Hauses zu vollgestopften „lichtlosen Museen" (S. 56 f.); hebt die Faschingskostüme, „aus denen wir doch schon im nächsten Jahr herausgewachsen sein würden, ordentlich zusammengefaltet auf in einem vollgestopften Schrank" (S. 75); ist beim Vater „besonders obsessiv", indem sie „einige seiner Zigarettenstummel aufbewahrt mit der Begründung, an dem Tag hätte er ihr einen besonders schönen Guten-Morgen- oder Guten-Abend-Kuß gegeben" (S. 74) und bewahrt schließlich, nach dem Tod ihrer Mutter, deren Gebiss bei ihrer Sammlung von Milchzähnen der Kinder auf (S. 281-286). Dieses Horten von ‚Erinnerungsstücken' unterscheidet sie deutlich vom männlichen Elternteil: „Mein Vater war wie in so vielen Dingen auch hierin das genaue Gegenteil. Die Dinge, die ihm etwas bedeuteten, schienen nicht auf Dachböden oder in Familienalben Spuren zu hinterlassen" (S. 74). Die weibliche Konnotation von Trauerarbeit[19] und dem Speichern von Erinnerung ist an der Figur des Großvaters Mäxchen komplementär markiert. Der Großvater hat in Folge einer Kriegsverletzung nur noch ein Bein. Das fehlende Bein spielt in der Kindheitsgeschichte der Ich-Erzählerin eine zentrale Rolle:

> Das Aufregende an dem Bein war, daß es nicht da war. (...) Seitdem wir denken konnten, faszinierte es uns, daß man gegen dieses Bein treten konnte, ohne daß Großvater davon die geringste Notiz nahm. (...) Paul und mich beschäftigte die Frage nach dem verschwundenen Bein sehr. (...) Ich erinnere mich nicht mehr, wann ich Großvaters geheimnisvollen Stumpf zum erstenmal bewußt wahrgenommen hatte. (S. 77 ff.)

Der Beinstumpf und die körperliche Lücke stehen als ausgeblendeter – ‚amputierter' – Teil der Kriegsgeschichte stellvertretend für die im persönlichen und familialen Umgang weitgehend tabuisierte Geschichte der NS-Zeit. In einer paradoxen Ambivalenz gleichermaßen demonstrativ zur Schau gestellt wie kaschiert, verkörpert des Großvaters stets hochgelagertes (S. 31), halb fehlendes und mangelhaft durch eine Prothese ersetztes Bein (S. 77) die Anwesenheit des Abwesenden, die „Erinnerbarkeit eines undarstellbaren, eines traumatischen Ereignisses"[20]. In der paradoxalen Ab- und Anwesenheit des ‚verdrängten' Körperteils kehrt das Verdrängte wieder und wird omnipräsent. Als Erwachsene konstatiert Freia: „Als hätte ich sie [die Prothese des Großvaters, B.G.] auch nur einen Tag in meinem Leben vergessen können." (S. 188) Durch das fehlende Bein hat der Großvater einen unübersehbaren „verkörperten Bezug zur Vergangenheit"[21] . Dass die derartige Markierung als ‚Geschichtsspeicher' den sozialen Verlust der Männlichkeit bedeutet, signalisiert bereits die Namengebung des Großvaters:

> Als er unter Hitler in den Krieg zog, war er noch Maximilian. Später, als beinamputierter Mann, der völlig auf die Pflege meiner Großmutter angewiesen war, wurde er nach und nach erst Max, dann Mäxchen. (S. 48)

Der Bedeutung seines Namens nach war der Großvater also ursprünglich einmal „Maximus, ‚der Größte' ".[22] Als von der Geschichte körperlich Gezeichneter erscheint er nicht nur nominell infantilisiert; er tritt auf wie ein Kleinkind und erscheint sogar als Wickelkind:

> „Mäxchen, iß noch ein Wurstbrot, du hast ja heute abend kaum etwas gegessen!" Unsere Großmutter (...) schnitt eine Scheibe Vollkornbrot energisch in acht kleine Häppchen. Unser Großvater saß mit einem umgebundenen Lätzchen vor seinem Teller und sah ihr verdrießlich zu. (S. 49)

> Jo rieb Mäxchen täglich morgens und abends die vernarbte Haut mit Ringelblütencreme ein. Großvater lag dann mit gespreizten, sehr dünnen weißen Beinen auf dem Rücken im Bett – ein bißchen wie ein Baby, das gewickelt wird. (S. 77)

Das fehlende Bein zeugt vom (verdrängten) Gedächtnis des Körpers, das „die Aufmerksamkeit auf körperlich sich artikulierendes Wissen lenkt, auf ein verdrängtes Wissen und ein Wissen um das Verdrängte"[23], das traditionell weiblich codiert ist.[24] Als Speicher von verdrängten Erinnerungen, der auf das Wissen um das Verdrängte verweist, ist der männliche Körper symbolisch kastriert: „Als Max zu Mäxchen wurde, wünschte er sich sehnlichst einen Sohn, aber Jo bekam kein weiteres Kind mehr." (S. 217) „Renate hatte keine Geschwister. Warum, fragte niemand." (S. 31) In dem Moment, da der männliche Körper des Großvaters als ‚Speicher' der Kriegsgeschichte gezeichnet wird und die Erinnerung an die Kriegserfahrung verleiblicht, erscheint er als entmännlicht. Der weibliche Körper verschwindet hingegen mit dem Selbstmord der Mutter ganz, nachdem die Überlieferungsarbeit geleistet und die Rollenerwartung (wenn auch mit fragwürdigem Erfolg) an die Tochter weitergegeben ist.

Himmelskörper zeichnet sich durch zwei Hauptthemen aus: Erinnerung/Gedächtnis und Geschlecht. Dabei bildet der Themenkomplex Erinnerung und Gedächtnis in zweifacher Hinsicht einen Gegenstand des Interesses. Einmal konkret anhand der gestörten Erinnerung an den Nationalsozialismus und den deutschen Angriffskrieg: Über weite Strecken erzählt der Roman vom Kampf der Ich-Erzählerin gegen das Verdrängen und Vergessen und vom Ringen darum, die eigene Schuld und Verantwortung ins Familiengedächtnis zu integrieren. Eng verknüpft mit dem Verdrängen und Vergessen der deutschen Vergangenheit wird aber auch die prinzipielle anthropologische Bedeutung von Erinnerung und Gedächtnis thematisiert. Als die Großmutter dement wird und „sich binnen kürzester Zeit vollkommen verändert" (S. 207), weil weite Teile ihrer Vergangenheit „in keinerlei Zusammenhang mehr zu ihrem Leben zu stehen" scheinen (S. 208), erlebt die Ich-Erzählerin den

fundamentalen Zusammenhang von Erinnerung an die eigene Geschichte und Ich-Identität (S. 207-211). Mit der Auflösung der Erinnerung an die eigene Ich-Identität geht der Zerfall der auf sozialer Interaktion und Wiedererkennung basierenden Persönlichkeit einher. Das Gegenüber weiß nicht mehr, wie es sich verhalten soll, wen es überhaupt vor sich hat: „Wäre Jo noch gerissen genug, um mich anzulügen? Der Satz ‚ich erinnere mich nicht' könnte zur Ausrede werden..." (S. 219).

Gender als Teil des kulturellen Gedächtnisses

Himmelskörper thematisiert explizit Prozesse des Erinnerns. Indem der Text dabei Kunst und Naturwissenschaft konfrontiert und prinzipielle Fragen nach der ‚Objektivität' des ‚natürlich' Gegebenen reflektiert, markiert er die Kategorie Geschlecht als etwas, angesichts dessen sich die Grenze zwischen Natur und Kultur auflöst. Wie bereits der Romantitel signalisiert, ist Naturwissenschaft in *Himmelskörper* von wesentlicher Bedeutung. Das Naturphänomen Wolke spielt von Beginn des Romans an als naturwissenschaftliches Untersuchungsobjekt der Ich-Erzählerin eine herausragende Rolle (S. 7 ff.), wobei die Ich-Erzählerin explizit betont, ihre „Liebe für Wolken" müsse mit ihrer ausgesprochen fantasievollen Kindheit zu tun haben (S. 51). Das Verhältnis von Natur(wissenschaft) und Kunst – von Faktualität und Fiktionalität – ist von Anfang an Thema, setzt sich das im Zentrum stehende symbiotische Zwillingspaar doch nicht zufällig aus einer Naturwissenschaftlerin und einem Künstler zusammen. Als zwischen Himmel und Erde angesiedelte Materie sind Wolken per se ‚dazwischen', bestätigt doch etwa auch die Vorstellung, Tote würden auf den Wolken sitzen und von oben zusehen, dass Wolken von der Materie aufs Metaphysische und in die Transzendenz verweisen. Dass sich Freia mit einem auffallend schlecht objektiv greifbaren Forschungsgegenstand konfrontiert sieht, spricht sie mehrfach explizit an:

> Würde diese geheimnisvolle Bühne, wie Dr. Tuben bisweilen den Himmel nannte, mir jemals einen Blick auf Cirrus Perlucidus gestatten? Oder würde ich die durchsichtige Wolke (...) einfach nie erblicken können? (S. 17)

So steht das flüchtige Naturphänomen der Wolkenbildung selbst für das Verhältnis von Natur und Kunst/Kultur. ‚Wolken' fungieren als Bild für die den Roman durchziehende Frage nach dem ‚real' Gegebenen. Immer wieder thematisiert die Ich-Erzählerin die Qualität ihres natürlichen Forschungsobjekts, „das eigentlich nicht mehr Objekt und doch noch nicht ganz entmaterialisiert ist" (S. 24), fragt sie sich: „Wann ist etwas durchscheinend, durchsichtig, unsichtbar? Wie verhält sich das Unsichtbare zum Nicht-Vorhandenen?" (S. 58) Außerdem reflektiert die Ich-Erzählerin wiederholt ihr Forschungsfeld im Kontext der Kulturgeschichte der Naturwissenschaften und der Frage nach der Begreif- und Beherrschbarkeit der Welt (S. 21, 23). Darüber hinaus verweist Freia mehrfach auf die meteorologischen

Arbeiten von Johann Wolfgang von Goethe, im deutschsprachigen Kontext die Zwitterfigur zwischen Literatur und Naturwissennschaft schlechthin (S. 8, 17). Dass ihr wissenschaftliches Vorbild und „geistige[r] Ziehvater" (S. 304) (Dr. Tuben), von dem ihr Doktorvater (Dr. Remler) wegen seiner fächerübergreifenden Exkurse nicht allzuviel hält (S. 8 f.), den Himmel als „geheimnisvolle Bühne" (S. 17) bezeichnet, rückt die zu erforschenden ‚objektiv' gegebenen Naturphänomene zusätzlich in die Nähe von Kunst, Ästhetik und Performativität. Das Gleiche gilt für zwei explizit markierte Zitate aus der klassischen englischen Literatur, etwa aus Jonathan Swifts *The Tale of a Tub*, wo es darum geht, dass die Kategorisierung von Wolken sich der Überprüfung entzieht, da sie beim neuerlichen Anblick ihre Form schon wieder verändert haben (S. 310 f.). Auf die fundamentale Geprägtheit der Naturwissenschaft durch den Standpunkt des Beobachters verweist auch ihr Zitat aus Shakespeares *Hamlet*:

> HAMLET: Seht ihr die Wolke dort, / beinahe in Gestalt eines Kamels? / POLONIUS: Beim Himmel, sie sieht auch / wirklich aus wie ein Kamel. / HAMLET: Mich dünkt, sie sieht aus wie ein Wiesel. / POLONIUS: Sie hat einen Rücken wie ein Wiesel. / HAMLET: Oder wie ein Walfisch? / POLONIUS: Ganz wie ein Walfisch. (S. 311)

In dem Gespräch zwischen Hamlet und Polonius scheint „eine Natur jenseits der Erkenntnisprozesse"[25] gar nicht mehr auf. Die Naturerscheinungen fügen sich gleichsam in den Diskurs, die ‚Natur' wird zum Teil des sozial Verhandelbaren. Eben genau dies, die ‚Entnaturalisierung' angeblich natürlicher Verhältnisse und ihre daraus folgende Einbeziehung in das politisch Verhandelbare ist der zentrale Impetus der identitätskritischen Geschlechterforschung. Die Wolke und ihre wissenschaftliche Erforschung changiert in *Himmelskörper* explizit zwischen Natur(wissenschaft) und Kultur bzw. Poesie und bildet im Roman die zentrale Metapher – nicht nur für das performative, fragwürdige historische ‚Faktum', sondern auch für die Kategorie *Gender*. Der geschlechtliche Körper hat selbst etwas von einem wolkenhaften ‚Himmelskörper', wenn seine ‚natürliche' Erscheinung eine hochgradig symbolisch aufgeladene kulturelle Klassifizierung ist.[26]

An der Familiengeschichte in *Himmelskörper* fallen die Dominanz der weiblichen Figuren und die Konzentration auf die weibliche genealogische Linie besonders auf. So werden Freias Erinnerungen an die eigene Geschichte und die Rekonstruktionsversuche der Familiengeschichte explizit durch ihre Schwangerschaft ausgelöst. Die Ich-Erzählerin rekonstruiert ein Gespräch mit ihrem Zwillingsbruder, in dem sie erzählt:

> (...) „seitdem ich also weiß, daß ich selbst Mutter werde, muß ich sehr oft an Renate und auch an Jo denken. Es gibt so viel Ungeklärtes in unserer Familie, das mir plötzlich keine Ruhe mehr lässt. Als hätte mit meiner Schwangerschaft eine Art Wettlauf mit der Zeit begonnen, in der ich noch offene Fragen

> beantworten kann ... ich weiß auch nicht genau, woher meine Unruhe stammt ... vielleicht ist es ein unbewußter Drang, zu wissen, in was für einen Zusammenhang, in was für ein Nest ich da mein Kind setze ...“ (S. 26)

Während der Schwangerschaft wird der Ich-Erzählerin nicht nur bewusst, dass jedes Leben in einen historischen Kontext hineingeboren wird. Angesichts des nahenden Todes der ‚ersten‘ Generation, und selbst im Begriff, die ‚vierte‘ Generation ins Leben zu rufen, wird die Generativität des Menschen und der Anteil, den die einzelnen Individuen an ihr haben, für die Ich-Erzählerin unmittelbar erfahrbar. Dabei sieht sie sich über das eigene generative Verhalten mit ihren Müttern identifiziert:

> Ich schloß die Augen und sah Renate vor mir. Ich sah auch Jo und meine Urgroßmutter, alle mit dicken Bäuchen. Plötzlich war ich Teil einer langen Kette, einer Verbindung, eines Konstrukts, das mir eigentlich immer suspekt gewesen war. Und mir ging durch den Kopf, dass ich schon allein dadurch aus dem Rahmen fiel, die einzige Frau in unserer Familie zu sein, die ein uneheliches Kind bekam – und studiert hatte. Und – das betraf zumindest meine Mutter und Großmutter – die nicht im Krieg geboren worden war. Sowohl Renate als auch Jo waren jeweils im ersten Kriegsjahr zur Welt gekommen. (S. 26)

Das Motiv der ‚Kette‘ durchzieht den Roman in unterschiedlichen Formen. Es steht als Metapher für die Genealogie. Die wie auf einer Perlenschnur aufgereihten schwangeren Bäuche bilden das Band, das die Geschichte fortschreibt und die Genealogie weiblich codiert:

> Ich würde die Geschichte fortschreiben. Ich würde mit Haut und Haaren an einem neuen Krieg, vielleicht als besorgte Mutter, beteiligt sein, ich war nicht mehr die Sackgasse der Geschichte (...) Ich hing auf einmal mittendrin, der braune Strich, der auf unserem Stammbaum (als richtiger Baum mit Ästen eingezeichnet) alle Familienmitglieder verband, würde nicht bei „Eva Maria Sandmann“ aufhören, sondern durch mich hindurch und weiter gehen. Plötzlich war ich Knotenpunkt in einem dichten Netzwerk (...). (S. 254)

Auffällig ist, dass sich die ‚weibliche‘ Geschichte durch fortwährenden Krieg auszeichnet – ein Bild, das nicht nur das Werk Ingeborg Bachmanns, sondern überhaupt die Gegenwartsliteratur von Frauen durchzieht.[27] *Himmelskörper* richtet den Blick auf die weibliche Linie und die ‚weibliche Geschichte‘. Anders als die Verwandtschaft des Vaters spielen die mütterlichen Familienbindungen eine entscheidende Rolle. Während die Großeltern väterlicherseits nicht einmal erwähnt werden, bilden die Eltern der Mutter das Kettenglied, das die Ich-Erzählerin an die Geschichte des Nationalsozialismus und des deutschen Angriffskriegs bindet. Freias familiäre Bindungen mütterlicherseits führen direkt in das von Hitler-Deutschland überfallene Polen. Nicht nur sind die Großeltern mit der Mutter und Tante Lena aus dem damaligen Westpreußen geflohen. Die Großeltern tragen selbst einen polnischen Namen – Bonitzky (S. 78) – und die Familie hat auch noch Verwandte in

Polen. Die Ich-Erzählerin spricht Polnisch; über ihren Lieblingsonkel Kazimierz, der in Warschau Selbstmord begeht (S. 121), sagt sie ausdrücklich: „mein Leben, für immer verbunden, mit diesem Menschen“ (S. 175). Von der auf dem Sterbebett liegenden Schwester ihrer Großmutter bekommt Freia im Wortsinn eine sie an die wirkungsvolle Geschichte bindende Kette überantwortet. Die Großmutter und deren Schwester Lena tragen jahrzehntelang jeweils eine „natürlich aus Polen“ (S. 213) stammende Bernsteinkette. Diese ‚mütterliche‘ Bernsteinkette bindet Freia metaphorisch ‚nach hinten‘ an den polnischen Teil der Familie und die Vergangenheit im heutigen Polen. In die Zukunft ist die Verbindung – über Freia als ‚Schaltstelle‘ – offen: „Aber meine Tante umklammerte meine Hand mit einer Kraft, die ich ihr nicht mehr zugetraut hätte: ‚Freia, nimm mir die Kette ab, ich möchte sie noch an dir sehen! Ich möchte wissen‘, und an diesem Punkt fing sie an zu schluchzen, ‚daß alles weitergeht.‘ “ (S. 214) Als ‚Knotenpunkt‘ in der Geschichte und Genealogie fühlt die Ich-Erzählerin ihren Januskopf, durch den sie im ‚dichten Netzwerk‘ sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft gerichtet ist. Einerseits sieht sie sich passiv, gleichsam ‚nach hinten‘ geschichtlich eingebunden; andererseits erlebt sie die Geschichte aber auch als ‚nach vorne‘ offen und sich als individuell verantwortlich für den zukünftigen Umgang mit der übertragenen Verantwortung. Dass die Kette, die ihr die Schwester der Großmutter weitergibt, aus Bernstein ist, ist in mehrfacher Hinsicht sinnträchtig. Bernstein ist Strandgut, wobei ‚Strandgut‘ in der psychoanalytisch verfahrenden Forschung auch figurativ für verdrängte, aber weiter wirksame Vergangenheitsanteile steht.[28] Zudem ist Bernstein ausgerechnet typisch polnisches, noch dazu fossiles, Strandgut. Die ‚mütterliche‘ Bernsteinkette verkörpert also nicht nur die direkte Anbindung an die polnische Familiengeschichte; sie verweist gleichzeitig auf die Ge-Schichten, in die jedes einzelne individuelle Leben eingebettet ist.[29]

Lange Zöpfe, als mit sozialer Interaktion verbundene spezifisch weibliche Haartracht, bilden im Roman ein weiteres die weibliche Genealogie verbindendes metaphorisches Band. Unter der Überschrift „Verschwundende Zöpfe“ (S. 61) erzählt die Ich-Erzählerin, wie sich ihre Mutter und Großmutter regelmäßig darum stritten, wer ihre langen Zöpfen flechten darf (S. 62) und wie sich das Frisieren gleichsam als Nachfahrinnen und Ahninnen ineinander ‚verflechtendes‘ Ritual gestaltete:

> Wenn ich geradeaus schaute, konnte ich verfolgen, wie meine Mutter mir einen Scheitel zog. Im Spiegel sah ich mein Gesicht zwischen meinen dünnen, erhobenen Armen und darum, wie ein weiterer, größerer Rahmen, die Arme meiner Mutter. (...) Wenn ich in unseren aufgeklappten Alibert-Spiegel guckte, sah ich uns beide unendlich oft gespiegelt. Dann fragte ich mich, ob Jo Renate, als sie klein war, auch die Haare gebürstet und Zöpfe geflochten hatte. Und ob meine Urgroßmutter Jo Zöpfe geflochten hatte. Im Spiegel meinte ich all unsere Gesichter, all unsere langen glatten Haare wiederzuerkennen. / Einmal, als Renate mir die Zöpfe flocht, stand Jo plötzlich hinter uns. (S. 61 f.)

Ausgerechnet beim Haareflechten finden sich Tochter und Mu(e)tter unendlich (ineinander) gespiegelt. Die die Frauen der Familie emotional aneinander bindenden ‚weiblichen' Zöpfe nutzen die prominente literarische Metapher vom Haar als emotionales Band, ähnlich wie die warnenden Worte von Fontanes Lene-Figur in *Irrungen, Wirrungen*: „das Sprichwort sagt ‚Haar bindet' "[30]. Die Haare stehen hier für den engen Zusammenhang zwischen Körper und Sprache, entsteht mit dem buchstäblichen Flechten eines körperlichen Gewebes doch gleichzeitig die Textur sozialer Beziehungen. Bei Dückers' Gestaltung der emotionalen Bedeutung des Haars sind während des Flecht-Rituals explizit Sprache und Geschichtsüberlieferung am Werk:

> (...) meine Zöpfe brachten Jo dazu, von früher zu erzählen, ohne daß Paul und ich drängeln mußten: „Erzähl mal, als du Kind warst." Aber wenn man Jo später, beim Essen, beim Spaziergehen oder beim Patiencen-Legen, noch einmal zu diesen Erlebnissen befragte, dann schüttelte sie den Kopf (...). (S. 62 f.)

Das Flecht-Ritual bietet also direkt Gelegenheit, Geschichte(n) und die Funktion als Gedächtnisspeicher wie beiläufig von einem weiblichen Familienmitglied an das andere weiterzugeben. Das Binden der Haare ist die körperliche Entsprechung des dabei stattfindenden ‚*female bonding*'. Diese Situation ist in auffälliger Weise von Männern und den herrschenden Geschlechterverhältnissen bestimmt. Die Ich-Erzählerin erzählt, dass die Art und Weise, wie die Mutter bzw. die Großmutter ihre Haare flochten, sehr unterschiedlich war und dass die tägliche Haarpflege eine Art Stimmungsbarometer des Ehe(un)friedens darstellte:

> Manchmal konnten Jo nur gellende Aufschreie davon überzeugen, daß sie ihren Ärger über Mäxchen (...) an meinen Haaren ausließ. Wenn sie mit dem großzinkigen Kamm über meine Ohren kratzte, war der Beweis eindeutig erbracht, daß meine Großeltern gerade im Clinch miteinander lagen. / Wenn wiederum Renate gar nicht aufhörte, meine Haare zu streicheln, und versuchte, mit ihren Fingern statt einem Kamm den Scheitel zu ziehen, wenn ihre Finger nicht nur über meine Haare, sondern auch über meine Ohren strichen, dann wußte ich, daß Peter zu oft nachts weggefahren und sie zuviel allein gewesen war. (S. 63 f.)

Die tägliche Haarpflege flicht also das als Mädchen identifizierte Individuum nicht nur in die weibliche Genealogie ein. Entsprechend Nietzsches prominentem Vergleich von kultureller Mnemotechnik und Tätowierung[31] werden Dückers' Freia-Figur die umgebenden Geschlechterverhältnisse direkt in die Haut von dem Körperteil gekratzt, in dem alles Wissen (bewusst oder unbewusst) verarbeitet wird. Ganz offensichtlich dient hier „der Körper als Ort der Einschreibung kulturellen Wissens"[32]. Das regelmäßige Frisiertwerden dient dem „Kulturgedächtnis",[33] gewährleistet das täglich neu geflochtene Band aus Haaren doch „die intergenerationelle Kontinuierung von *gender*-Konzeptionen".[34] Deutlich wird dies auch angesichts der (kurzen) Geschichte der Zöpfe des Bruders. In ihr entpuppt sich das Ritual um

die geflochtene Haartracht als kulturelle Praktik, mit der das einzelne Individuum nach der heterosexuellen Norm ausgerichtet wird. Die Ich-Erzählerin erzählt, dass einer von Mutters und Großmutters Kämpfen um das Flechten von ihren Zöpfen dazu führte, dass ihr Zwillingsbruder erfolgreich um Zöpfe für seine eigenen schulterlangen Haare bat: „Tatsächlich widmete sich Renate dann Pauls Haar, mit dem Unterschied, daß sie Paul nicht zwei, sondern fünf in alle Richtungen abstehende Zöpfe flocht, die ihn sehr drollig aussehen ließen", so dass er „sich auf der Straße oder beim Einkaufen bald gar nicht mehr vor entzückten älteren Damen retten [konnte]" (S. 64). Dieser zweite Kopf im Visier von Mutter und Großmutter hätte das Verhältnis der beiden für eine Weile deutlich entspannt (S. 64); dann allerdings hätte der Vater eingegriffen:

> Peter hatte dem Theater, das Renate und Jo um meine Haare machten, von Anfang an verständnislos gegenüber gestanden (...). Aber die geckenhaften Zöpfchen seines Sohns wurden ihm irgendwann zuviel. Eines Nachts kam er in unser Zimmer und kitzelte Paul aus dem Bett. Dies war die geschickteste Methode, die vorgab, gewaltfrei zu sein, um meinen Bruder zu irgend etwas zu bewegen. (...) Ich (...) beschloß, den beiden heimlich zu folgen. Peter trug Paul (...) in die Garage. (...) Peter setzte Paul auf einen ölverschmierten Plastikstuhl und flüsterte ihm etwas ins Ohr. Dann sagte er laut: „Schön stillhalten", und hob eine riesige Heckenschere. Schnipp, schnipp fielen Pauls lange Haare auf den fleckigen Boden, und Paul schaute stumm und, wie mir schien, mit gemischten Gefühlen auf seine Haarpracht, die zu seinen Füßen lag. Am Ende schnitt Peter noch mit einer kleineren Haushaltsschere nach. Ich schaute atemlos zu. Paul sah mit dem kurzen Mecki-Schnitt auf einmal so anders aus. So anders als sonst, so anders als ich! (S. 64 f.)

Das groteske Friseurspiel, das der Vater mit dem Sohn heimlich mitten in der Nacht in der Garage inszeniert, wirkt wie die Karikatur einer Mischung aus Jungenstreich und männlichem Initiationsritus. Dabei geht die Initiative eindeutig vom Vater aus, der Sohn wird weder gefragt, noch scheint er Gefallen an dem Treiben zu finden. Das Ganze wirkt vielmehr wie eine Diziplinierungsmaßnahme zur Durchsetzung patriarchaler Normen, zumal die Szene um den Verlust von Pauls ‚drolligen' Zöpfen auffällige Ähnlichkeit mit der berühmten „Geschichte vom Daumen-Lutscher" aus dem *Struwwelpeter* hat, wo der Autor unter dem Untertitel *oder lustige Geschichten und drollige Bilder* in satirischem Bezug auf die schwarze Pädagogik einen Schneider dem unfolgsamen Kind mit einer grotesk großen Schere die Daumen abschneiden lässt.[35] Dass der ‚betont männliche' Vater die Zöpfe des Sohnes kurzerhand abschneidet, betont nicht nur deren weibliche Codierung. Der gewaltsame Akt des Vaters demonstriert auch die Konsequenzen für die ‚männliche' Seite. Hier wird der Junge buchstäblich in die männliche Norm zurechtgestutzt. Dass es hierbei um die gewaltsame Einschreibung in die heterosexuelle Matrix geht, so dass die Frage ‚Zöpfe oder nicht' die Geschlechterdifferenz markiert, spürt das kleine Mädchen intuitiv. Freia erzählt weiter, wie sie umgehend ins Kinderzimmer

zurückgeschlichen sei und dort mit ihrer Bastelschere ihre langen Zöpfe „oben an der Kopfhaut" abgeschnitten hätte. (S. 66) Die Mutter hätte sie dann kommentarlos an sich genommen (S. 67) und als herausragende Erinnerungsstücke gehütet und gepflegt: „meine Mutter öffnete mein totes Haar und flocht es wieder und wieder" (S. 67). Doch die Ich-Erzählerin weist nicht nur einfach die traditionelle weibliche Frisur zurück. Sie verweigert sich auch der versuchten Funktionalisierung als ‚Abladeplatz' und Erinnerungsspeicher, indem sie ihre Geschichte aktiv kritisch aufarbeitet und daraufhin die überkommenen ‚Erinnerungsstücke' der Großeltern gegen den ausdrücklichen Wunsch der Mutter wegwirft. (S. 56) Während die Tochter die Zöpfe am Ansatz abschneidet und mit diesem Akt das überkommene heteronormative *Gender*-Konzept radikal zurückweist (sie erzählt, dass sie „schon seit vielen Jahren Glatze" trägt (S. 27)), konserviert die Mutter mit den abgeschnittenen Zöpfen neben all dem anderen alten Plunder in ihrem ‚lichtlosen Museum' auch ein altes Kulturgut, einen ‚alten Zopf' im bildlichen Sinn: die überkommene Vorstellung von ‚Weiblichkeit'.

Geschlechtsidentität als verleiblichte Erinnerung

Anders als die Erinnerung an die schuldhafte Familiengeschichte, die im Verlauf des Romans nur allmählich an die Oberfläche kommt, ist die Geschlechterthematik in der Geschichte der Ich-Erzählerin von Anfang an präsent. Während des Erzählens erinnert sich die Ich-Erzählerin an die Bedeutung, die die Kategorie Geschlecht für ihren bisherigen Lebensweg und das problematische Werden der eigenen Persönlichkeit hatte und hat. Wenn Manfred Weinberg im Kontext prinzipieller geschlechtertheoretischer Überlegungen von der „Möglichkeit eines ‚Erlernens' des Geschlechts ohne sich später der Tatsache des Erlerntseins überhaupt erinnern zu können"[36] schreibt, so inszeniert *Himmelskörper* über weite Strecken genau das Gegenteil, nämlich den Prozess, in dem die Ich-Erzählerin erzählend erinnert, wie sie (widerwillig) lernte ‚weiblich' zu sein. Die grundlegende Erzählform des Romans ist wie gesagt die Ich-Form, wobei die Ich-Erzählerin (allerdings als um Jahre Jüngere) selbst als Figur im erzählten fiktiven Geschehen auftaucht. Da die Erzählstimme ‚ihre' Geschichte rückblickend, aus einer gewissen (nicht näher bestimmten) zeitlichen und räumlichen Distanz erzählt, aus der sie mehr weiß als zum Zeitpunkt des Erlebens, wird die Geschichte – obgleich von einer Erzählerin erzählt, die an der von ihr erzählten Geschichte selbst als Figur beteiligt ist – streng genommen nicht durch eine am fiktiven Geschehen beteiligte, sondern durch eine außenstehende Distanz erzählt.[37] Dass die Erzählstimme souverän zwischen den unterschiedlichen zeitlichen Abschnitten des Erzählten hin- und herspringen kann, markiert den Unterschied zwischen erzähltem bzw. erlebenden Ich und erzählendem Ich bzw. Erzähl-Ich. Gleichzeitig spiegelt sich in dem sprunghaften, gleichsam von ‚außen' auf das eigene Leben blickende Erzählen der eigenen Geschichte wider, dass der Sinnzusammenhang einer Biografie über die Erinnerung nachträglich

konstruiert wird.[38] Weil die Erzählstimme in *Himmelskörper* Teil eines gemischtgeschlechtlichen Zwillingspärchens ist und die Erzählung sich am Ende selbst als „Gemeinschaftsarbeit" (S. 318) beider ausgibt, in der die Geschichte des einen in der der anderen „mit aufgeht" (S. 318), ist die Stimme der Erzählung gewissermaßen männlich und weiblich codiert. In dieser Geschichte (bzw. diesen Geschichten) spielt die Frage nach der Geschlechterdifferenz von Kindesbeinen an eine zentrale Rolle. So fragt die Ich-Erzählerin zu Beginn des Romans: „ ‚Erinnerst du dich noch, wie wir früher überlegt haben, was in unseren Gesichtern die Leute dazu bringt, zu wissen, wer von uns das Mädchen und wer der Junge ist? Da waren wir vielleicht sieben.' " (S. 22) Die „einander zum Verwechseln ähnlich[en]" (S. 50) verschieden geschlechtlichen Kinder empfinden die Geschlechterdifferenz subjektiv nicht. Vorerst zeigt die Umwelt den persönlichen Vorlieben des Mädchens gegenüber Toleranz:

> Daß wir ein Junge und ein Mädchen waren und dies ein „großer Unterschied" wäre, kam Paul und mir damals nicht in den Sinn. Wir hatten die gleiche Schuhgröße und konnten voneinander anziehen, was wir wollten. Selbst im Sport waren wir ungefähr gleich gut. Später, als ich zwölf war, konnte ich sogar schneller schwimmen als Paul und war zweieinhalb Zentimeter größer. Ich wurde beim Fußball als einziges Mädchen geduldet; als Zwillingsschwester von Paul hatte ich einen Sonderstatus (...). (S. 69)

Durch die Ähnlichkeit mit dem Zwillingsbruder wird der Schwester eine gewisse Androgynität zugebilligt. Überhaupt identifiziert sich das Mädchen von sich aus überhaupt nicht mit ‚seinem' Geschlecht: „Freundinnen hatte ich damals keine. (...) Mädchen, die sich nichts sagen ließen und denen es egal war, was die Jungs über sie dachten, gab's nur im Film. Hätte mir damals jemand gesagt: Irgendwann mußt du auch einmal Mädchen werden, wäre ich in Tränen ausgebrochen." (S. 71) Die das Paar spaltende Differenz der Geschlechter erscheint den Kindern als etwas Rätselhaftes, weder unmittelbar erfahrbar noch nachvollziehbar:

> Wir sahen einander so ähnlich und waren doch ein Junge und ein Mädchen – was auch immer das genau bedeutete. Es gab den Unterschied, daß Paul weiter pinkeln konnte als ich, aber wieso behaupteten die Erwachsenen, schon beim Anblick unserer Gesichter zu wissen, wer das Mädchen und wer der Junge sei? Was machte diesen Unterschied aus? Wir hockten Hand in Hand am Ufer des Bleichen Sees und studierten unsere Mienen, die sich so klar im Wasser abzeichneten wie von Geisterhand projiziert – und Paul war der Ansicht, daß dort unten im Wasser ein Wesen mit zwei Köpfen hauste, das Grübelmonster, das uns diese schwer lösbaren Aufgaben stellte. (S. 80)

Auf der Suche nach dem Grund der sie trennenden Differenz stoßen das Mädchen und der Junge auf die Unhintergehbarkeit der Kultur. Ausgehend von der Anerkennung, „dass es Anatomie gibt",[39] bekommen die Kinder eben gerade keine Antwort auf ihre scheinbar simple Frage nach dem Unterschied, sondern ihre

Frage zurück. Kindlich-naiv wundern sich die Zwillinge über eine Struktur in ihrer Lebenswelt, die auch für die einschlägige Philosophie nicht aufzulösen, sondern Antrieb für zukünftiges Fragen und Erkenntnisinteresse ist:

> So wie ich sie verstehe, ist die Geschlechterdiffferenz ein Ort, an dem wieder und wieder eine Frage in bezug auf das Verhältnis des Biologischen zum Kulturellen gestellt wird, an dem sie gestellt werden muß und kann, aber wo sie, strenggenommen, nicht beantwortet werden kann.[40]

Eine solche das eigene Nicht-Wissen zur Grundlage machende philosophisch-theoretische Erkenntnis bestimmt freilich keineswegs die Struktur der Lebenswelt. Dort wird – je älter die Kinder werden zunehmend repressiv – heteronormativ in zwei ‚Schubladen' sortiert. Anlass dafür bilden anatomische Veränderungen während der Pubertät:

> Leider kündigten sich bald unübersehbare Anzeichen dafür an, daß es mir wirklich beschieden war, eine Frau zu werden: Eines Morgens hatte ich merkwürdige Schmerzen im Unterleib. Später fand ich Blutflecken in meiner Unterhose. Ich erinnerte mich daran, daß sowohl Frau Sporn im Bio-Unterricht als auch Renate mir diese „Tage", wie sie diese dramatische Veränderung schlicht nannten, angedroht hatten. Ich war ernsthaft deprimiert. Schrecklich ungerecht fand ich es, daß ich mich mit dieser blutigen, schmerzhaften Angelegenheit jeden Monat herumplagen sollte, Paul aber an diesen Tagen wie immer zum Fußballspielen gehen konnte. Es gab Momente, in denen ich unglaubliche Angst hatte: Ich war es gewohnt, alles, was mich beschäftigte, mit Paul auszutauschen. Aber ich ahnte, daß er plötzlich nicht mehr das gleiche erlebte wie ich. Seine T-Shirts spannten nicht auf einmal an der Brust, er krümmte sich nicht einmal im Monat vor Schmerzen und mußte im Bett bleiben – was sollte ich ihm davon erzählen? Ich beschloß, all das für mich zu behalten, damit ich ihm nicht fremd werden würde und er keine Angst vor mir bekäme. (S. 71)

Beklagt die Ich-Erzählerin hier auch ansatzweise die ‚Biologie als Schicksal', so wird doch deutlich, dass es sich im Wesentlichen um eine *Interpretation* der wahrgenommenen anatomischen Phänomene handelt, die keineswegs zutreffen muss:

> Eines Tages prophezeite mir meine Mutter, als sie mich zum Abwaschen in die Küche bat, obwohl Paul weiter Radio hören durfte, daß mein Bruder sich wahrscheinlich in den nächsten Monaten mehr und mehr von mir zurückziehen würde – denn das machten alle Jungen in diesem Alter. Sie badeten nicht mehr gemeinsam mit ihrer Schwester und erzählten ihr nicht mehr alles, was ihr Herz bewegte. Ich war tief erschüttert nach dieser ungewöhnlich bestimmten Rede meiner Mutter und weinte später in mein Kopfkissen. (...) Meine Mutter fing ernsthaft an, mich ab und zu herbeizurufen, wenn sie kochte, damit ich ihr „über die Schulter schauen könnte". Ich sah überhaupt nicht ein, warum ich mich plötzlich für etwas wie Kochen interessieren sollte, bloß weil einmal im Monat Blut in meiner Unterhose war. / Aber Paul tat nichts von alldem, was meine Mutter prophezeit hatte. Er kam jeden Abend vorm Schlafengehen in

> mein Zimmer, legte sich neben mich ins Bett und erzählte, was ihm durch den Kopf ging. Er blieb auf dem Schulhof bei mir stehen und guckte nicht zu den Mädchengruppen hin, die er ebenso bescheuert fand wie ich. (S. 71 f.)

Heteronormative Geschlechtsidentität – die ‚Weiblichkeit' der Tochter wie auch die ‚Männlichkeit' des Sohnes – scheint eher im Kopf der Mutter gegeben als im subjektiven Empfinden der entsprechend Identifizierten. Geschlechtsspezifisches Verhalten entspricht bestimmten Erwartungen wie der, sich mit dem gleichgeschlechtlichen Elternteil zu identifizieren. Das lehnt die Ich-Erzählerin ab:

> Jahrelang hatte ich nur Bilder von Peter, Paul, Jo und Mäxchen mit mir herumgetragen. Erst Christian, dem ich in der Straßenbahn die Fotos gezeigt hatte, machte mich darauf aufmerksam, daß Renate fehlte; ich war peinlich berührt. (S. 13)

Freia, die nach eigenen Aussagen stets „ein Foto jeder Person" aus ihrer Familie (S. 9) mit sich herumträgt, blendet offensichtlich das Vor-Bild der Mutter radikal aus.[41] Haben schon die Rollenspiele der Zwillinge in Kindertagen den geschlechtsspezifischen Erwartungen klar widersprochen,[42] weist die Ich-Erzählerin die an sie als Heranwachsende gerichteten Erwartungen erst recht strikt zurück: „je öfter ich ihr [der Mutter, B.G.] in der Küche ‚über die Schulter gucken' sollte, desto mehr zog ich mich von ihr zurück. Ich war fest entschlossen, so zu werden wie mein Vater (...)" (S. 72). Zur mehr oder weniger erfolglosen Zurückweisung der ihr zugeschriebenen ‚Weiblichkeit' gehört auch, dass Freia ihren – ausdrücklich vom Vater ausgesuchten – ursprünglichen Namen Eva Maria ablehnt, weil er für „Weiblichkeit schlechthin" steht (S. 76), dann aber mit ihrem neuen Spitznamen Freia Fruchtbarkeit und Liebe zugeschrieben bekommt. Sie entgeht den Weiblichkeitszuschreibungen also keineswegs, sondern bekommt mit ihren drei Namen – Eva, Maria, Freia – mehrfach Weiblichkeit überschrieben. Die Ich-Erzählerin spürt ihre gesamte Kindheit, Adoleszenz und Postadoleszenz hindurch die Spannung zwischen intrinsisch motivierter Individuation und extrinsisch gesteuerter geschlechtsspezifischer Sozialisation. Darauf verweist auch die zentrale metaphorische Bedeutung, die die zu Zöpfen geflochtenen Haare in dem Roman für die Kategorien *Sex* und *Gender* haben. Freia erzählt, ihr eigenes Haar sei ihr während des Frisierrituals bedrohlich und fremd gewesen:

> Meine elektrisierten Haare stellten sich in der Dämmerung auf und sanken langsam nieder. Mein Haar war mir dann unheimlich, fremd. Es war ein verlängertes Körperteil, etwas, das noch ich und nicht mehr ich war. Etwas, das abbrechen und zu Boden fallen konnte, ohne daß ich Notiz davon nahm, etwas, das mich zum Aufschreien bringen konnte. Meine Mutter streichelte meine Haare, und ich wußte nicht, ob sie damit mich meinte oder nicht. (S. 61)

Das Haar ist Teil des Körpers und auch wieder nicht. Es befindet sich in der Grauzone zwischen ‚Innen' und ‚Außen', widerspenstig sich aufbäumend und

doch in lange, ‚brave' Zöpfe gebannt, mitunter Grund für beträchtliche körperliche Schmerzen, obwohl nicht mehr integrativer Teil des Körpers. Die im intergenerationellen Frisier-Ritual oktroyierte Haartracht, die zur Frage nach der prinzipiellen Qualität von Haaren führt, veweist auf Freias Ringen nach Individualität:

> Menschen wachsen in ihre Individualität nicht anders hinein, als indem sie sich einen Reim auf die Differenz von innen und außen machen lernen: sich selbst zu entgehen und für die anderen ein Gegenstand zu sein.[43]

Ähnlich wie der Körper nicht ohne *Gender* erscheinen kann,[44] ist das Haar nicht ohne Frisur zu tragen (‚keine' Frisur ist auch eine ‚Frisur', und selbst die Glatze wird von der Ich-Erzählerin nach eigener Aussage ‚getragen'). So verweist das Kopfhaar hier selbst auf die Grauzone zwischen ‚Innen' und ‚Außen', in der die Kategorien *Sex* und *Gender* angesiedelt sind. Wie das Haar gleichzeitig zum Körper und zur Kultur gehört, ist das Geschlecht gleichermaßen in Körperlichkeit wie auch in Kultur, Psyche und Bewusstsein verankert,[45] so dass „zuletzt eine saubere Trennung zwischen Hard- und Software gar nicht mehr möglich ist."[46] Dabei verweisen die durch die Haare verursachten beträchtlichen körperlichen Schmerzen auf den im Zentrum des Romans stehenden evidentermaßen ‚materiellen' Aspekt der Geschlechterdifferenz, die Generativität:

> Die Dramen, die die Geschlechterdifferenzen inszenieren (...) sind primär mehr oder weniger phantastische und mythische Antworten auf gestalthafte Wahrnehmungen vom Typus Geschlechterdifferenz, die in bezug auf generative Prozesse nicht zu überspringen ist.[47]

Hat die Geschlechterdifferenz eine vorsprachliche Wurzel im Phänomen der Generativität, wirft *Himmelskörper* durch sein besonderes Augenmerk auf unterschiedliche Aspekte der Generativität – mit Landweers Worten – Licht auf einen „blinde[n] Fleck in der *sex/gender*-Debatte",[48] wo mit der durchaus berechtigten Kritik an der Zweigeschlechtlichkeit mitunter versucht wurde, Geschlechtlichkeit überhaupt wegzureden.[49] Dabei bedeutet die Anerkennung generativer Prozesse und der unterschiedlichen Beteiligung der einzelnen Individuen an ihr keineswegs eine Affirmation der üblichen sozial konstruierten zweigeschlechtlichen Identitäten von ‚männlich' und ‚weiblich'. So wenig biologische Vorgänge und generative Prozesse zu leugnen sind, so wenig eröffnen sie einen Zugang zum vorsprachlichen, vorkulturellen Geschlecht. *Sex*, *Gender* und Geschlechterverhältnisse sind unhintergehbar sprachliche Interpretationen einer ‚gestalthaften Wahrnehmung' von körperlichen Merkmalen, die auf Generativität hinweisen.[50] Wie in einem Spiegelkabinett sind die geschlechtlich identifizierten Subjekte auf der Ebene der Interpretation gefangen. Bildet die Kategorie Geschlecht trotz allem Basis und Zentrum moderner Identitäts- und Subjektkonzepte, ist nicht zufällig der eigene aktive Eintritt in den generativen Prozess das, was in *Himmelskörper* die Erinnerung und Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und der eigenen Identität auslöst.

Himmelskörper – Zur narrativen Struktur von Erinnerung und Identität

Der Roman *Himmelskörper* zeichnet sich durch die selbstreflexive Verknüpfung von literarischem Erzählen mit deutlich zeitgeschichtlicher Referenz, bildender Kunst und Naturwissenschaft aus. Der Text weist über sich und die Sphäre der Literatur hinaus in die historisch gebundene Empirie und zeigt die Wirkmächtigkeit, die die Geschichte und das mit ihr überkommene Geschlechterverhältnis haben. Nach dem Tod der Großeltern finden sich die Ich-Erzählerin und ihr Zwillingsbruder vor einer Masse von überkommenen Gegenständen wieder:

> Paul und ich hatten viel herausgefunden über unsere Mutter und ihre Eltern in den letzten Wochen vor und während der Wohnungsauflösung, staunend hatten wir Kisten und Kästen geöffnet, Briefe gelesen, Postkarten und Fotos betrachtet, und doch schien alles erst ein Anfang zu sein. Die Geburt von Christians und meiner Tochter stand bevor, und Paul und ich knieten vor Bergen von Dingen, die wir nie gesehen hatten, die nie erwähnt worden waren, die uns als einzige Spur geblieben waren, denn Jo und Mäxchen waren nicht mehr da. / Zu Hause hatte ich in Geschichtsbüchern oder Lexika nachgeschlagen, um dem einen oder anderen Fundstück auf den Grund zu gehen, und nun erzählte ich Paul etwas darüber. Hatte er seine Zeichnung oder sein Gemälde beendet, warf ich die entsprechenden Gegenstände weg, oft mit einem Gefühl von Befreiung. Solange Paul aber noch nicht fertig war, beschäftigten diese Fundstücke mich so, daß ich mich nicht von ihnen trennen konnte. (...) wenn wir bloß erst einmal durchkämen durch diese schiere Masse an Erinnerungsstücken aller Art! Kaum hatte man einen Karton aus dem Keller geholt, stand man vor dem nächsten. (S. 55-58)

Vergangenheit erscheint hier förmlich als etwas, das ‚bewältigt' werden muss, fühlen sich die beiden Nachgeborenen doch von der Masse an Überliefertem – darunter jede Menge in Kartons verpackte ‚Leichen im Keller' wie etwa ein Bild der NS-Fliegerin Hanna Reitsch (S. 56) und Entwürfe einer Glückwunschkarte an Hermann Göring (S. 262) – förmlich erdrückt. Sie versuchen, dem Überkommenen mit Hilfe einer spezifischen Form der Auf- und Umarbeitung Herr zu werden. Beim Bemühen, sich ein Bild von der (eigenen) Geschichte und Herkunft zu machen, haben Sprache, Erzählen und Literatur eine ordnungs- und formgebende Funktion:

> „(...) Ich muß etwas dagegen tun, Freia. Ich möchte hier in Frieden leben und Jacques nicht immer mit unserer Geschichte belasten, und deshalb müssen wir dieses Buch schreiben, Freia. Ich sehe es jetzt schon vor mir: (...) ein Ostsee-Karten-Ausschnitt, ein untergehendes Schiff, einige fahl leuchtende nächtliche Wolken. Die Buchstaben ‚Himmelskörper' gleiten über... [!]" / „Wieso Himmelskörper?" unterbrach ich ihn. / „Das habe ich mir so ausgedacht. Einfach so." (...) „Na gut. Den Titel bestimmst du also. Aber ansonsten überlasse ich

> das Schreiben nicht dir allein, das wird wirklich eine Gemeinschaftsarbeit", forderte ich. „(...) Wir schreiben also deine Geschichte, in die meine mit aufgeht. Mir reicht es, wenn ich die ‚Dekoration', die Sprache bestimmen kann. Die Fakten habe ich sowieso nicht halb so gut wie du im Kopf... [!] Struktur und Entwicklung ist auch eher dein Feld... [!] Freia, es fängt an zu gewittern, laß uns schnell die Fenster zumachen!" (S. 318)

Wo immer wieder die Worte ausgehen, soll schreibend das Unsagbare sagbar werden. So wie Paul und Freia die Fenster schließen werden, um die Bedrohung durch Chaos und Unruhe des Wetters zu begrenzen, wollen sie die erdrückende Masse an Überliefertem in eine kohärente Geschichte bringen und zwischen zwei Buchdeckel bannen. Beim Erzählen dieser Geschichte wird die ungeordnete Flut von überlieferten, im Gedächtnis abgelagerten Einzelheiten aber nicht einfach geordnet, da das Gedächtnis kein bloßes ‚Speichermedium' ist, aus dem abgespeicherte Daten abgerufen werden könnten.[51] Vielmehr folgt jeder biografische Erinnerungsprozess narrativen Strukturen, die das Erinnerte mitbestimmen.[52] Explizit soll das Schreiben des Buches, das Erinnern der eigenen Geschichte zum inneren Frieden – zur Selbstfindung – führen. Pauls und Freias literarisches Vorhaben bestätigt das Konzept der narrativen Psychologie, nachdem Erzählen die Grundvoraussetzung und Bedingung von Erinnerung und Identitätsbildung,[53] und das Selbst, das wir im Laufe des Lebens entwickeln, Produkt einer Erzählung ist:

> We are forever telling stories about ourselves. (...) In saying that we also tell them *to ourselves*, however, we are enclosing one story within another. This is the story that there is a self to tell something to, a someone else serving as audience who is oneself or one's self.[54]

Demnach ist das Selbst Produkt einer Erzählung und diese Erzählung des einen Selbst ist an einen selbst gerichtet, so dass eine Geschichte in einer anderen eingeschlossen wird. Wenn Pauls Geschichte explizit in der von Freia aufgeht, bilden Bruder und Schwester gewissermaßen zwei Ebenen ein und der selben Geschichte, gemeinsames Produkt einer Selbstsuche. So lässt sich der Zwillingsbruder in *Himmelskörper* auch als männliches Alter Ego der Ich-Erzählerin deuten.[55] Das geplante Buch mit dem Titel „Himmelskörper" ist dann die Geschichte, die (sich) die nach Selbstvergewisserung und der Überwindung der Geschlechterdifferenz strebende Ich-Erzählerin (selbst) erzählt:

> Pauls und meine Einheit: Wenn schon nie mehr in Wirklichkeit, dann wenigstens einmal auf der Welt, in einem Erinnerungsstück, an einem ‚Ort': Papier, so leicht wie Wolken, Luft, wie Cirrus Perlucidus, nach dem ich mich mein Leben lang gesehnt habe und der unter meinem Kopfkissen spielend Platz finden könnte. (S. 318)

Seit jeher nach der Überwindung der Geschlechterdifferenz strebend, erzählt die Ich-Erzählerin von ihrer schmerzhaften Erinnerung an die allmähliche Inkorpierung der Geschlechterdifferenz. Sie schreibt ein Buch, um sich ihrer selbst zu

vergewissern und verweist damit auf eine anthropologische Funktion von Literatur: „(...) es gibt Literatur, weil Individuen existieren, die ihr Leben so führen, als befolgten sie den Satz: wo Tätowierung war, soll Sprache werden.“[56] Dabei betont Freia wörtlich, Paul zerrütte *ihre* ‚Begriffe‘ (S. 24) und reflektiert explizit, dass die Sprache, derer sie sich bedienen muss, von Paul bestimmt, also männlich dominiert ist (S. 318). Die im Schreibprozess gewonnene Selbstvergewisserung soll dadurch besiegelt werden, dass das geschriebene Produkt unter dem Kopfkissen Platz findet. So verweist Dückers' um das geschlechtlich codierte Gedächtnis kreisender Generationenroman schließlich auch auf das Verhältnis von Literatur, Erinnerung, Kulturgedächtnis und Erinnerungskultur: Erstens ist der Roman deutlich auf die außerliterarische Welt bezogen und durch die dem Text vorgängige Kultur der Erinnerung an den Nationalsozialismus präformiert. Zweitens steht *Himmelskörper* im Kontext einer Kultur, zu deren symbolischer Ordnung auch die Erinnerung an bestimmte Geschlechtervorstellungen gehört. Drittens bringt der perspektivisch gebrochene Ich-Roman nicht nur verdrängte Erinnerung mit spezifisch literarischen Mitteln zur Darstellung, sondern er erzeugt auch „auf spezifische, fiktionale Weise Gedächtnis“.[57] Viertens kreist der Text um die anthropologische Grundkonstante eines Antriebs zum Erzählen – eines „push to narrate“ –,[58] der die Grundlage der Erinnerung und letztlich der Ich-Identität bildet. Und last but not least reflektiert der Roman im Bild von der Transformation des Überlieferten in ein Buch die erinnerungskulturstiftende Funktion von Literatur: „Literatur als Interdiskurs, der Erinnertes, Vergessenes und vormals nicht Artikultiertes im Medium der Fiktion integriert, gestaltet Prozesse kultureller Erinnerung aktiv mit.“[59] Literarische Texte sind Medien des kollektiven Gedächtnisses und können als solche auf die außerliterarische Wirklichkeit – etwa die Erinnerung an den Nationalsozialismus oder die Geschlechterverhältnisse – zurückwirken.[60]

Anmerkungen

1 Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 53.

2 Günter Oesterle: „Einleitung", in: Ders. (Hrsg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005, S. 11-23, hier S. 12.

3 Vgl. Astrid Erll: „Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen", in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hrsg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*, Stuttgart 2003, S. 156-185, hier S. 156.

4 Astrid Erll/Ansgar Nünning: „Literatur und Erinnerungskultur. Eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorieskizze mit Fallbeispielen aus der britischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts", in: Günter Oesterle: (Hrsg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005, S. 185-210, hier S. 185. Hervorhebung i. O.

5 Vgl. Friederike Eigler: *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin 2005, S. 9 f.. Wolfgang Hardtwig zufolge habe ganz allgemein die „Literarische Aneignungen von Erinnerung" in der „deutschen Erinnerungskultur der Nachkriegsära – mit einer neuerlichen Steigerung seit Beginn der neunziger Jahre – ein solches Ausmaß gewonnen, daß die Zeitgeschichte daran nicht mehr vorbeigehen kann". Vgl. Wolfgang Hardtwig: „Fiktive Zeitgeschichte? Literarische Erzählung, Geschichtswissenschaft und Erinnerungskultur in Deutschland", in: Konrad H. Jarausch/Martin Sabrow (Hrsg.): *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*, Frankfurt/M./New York 2002, S. 99-123, hier S. 106.

6 Silke Wenk/Insa Eschebach: „Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einführung", in: Insa Eschebach/Sigrid Jacobeit/Silke Wenk (Hrsg.): *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Frankfurt/M./New York 2002, S. 13-38, hier S. 22.

7 Inge Stephan: „Gender, Geschlecht und Theorie", in: Christina von Braun/Inge Stephan (Hrsg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 58-96, hier S. 85.

8 Astrid Erll/Klaudia Seibel: „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis", in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar 2004, S. 180-203, hier S. 180.

9 Zur Einteilung in ‚erste', ‚zweite' und ‚dritte' Generation mit dem Zweiten Weltkrieg als Bezugspunkt vgl. Heinz Bude: „Die Erinnerung der Generationen", in: Helmut König, Michael Kohlstruck/Andreas Wöll (Hrsg.): *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. Leviathan*, Sonderheft 18, Opladen bei Wiesbaden 1998, S. 69-85.

10 Christoph Schröder: „Von den Schwierigkeiten der späten Geburt. Tanja Dückers stellt ihren neuen Roman ‚Himmelskörper' in Darmstadt vor", in: *Frankfurter Rundschau*, 7.8.2003.

11 *Himmelskörper* ist dem Subgenre des ‚metahistorischen Generationenromans', in dem Familiengeschichte erforscht und rekonstruiert und nicht – wie etwa in Thomas Manns *Buddenbrooks*

– nacherzählt wird, zuzurechnen. Zu den unterschiedlichen Ausprägungen des Generationenromans vgl. Eigler, 2005, S. 24-37.

12 Iris Därmann: *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München 1995, S. 392.

13 Jens Ruchatz: „Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen", in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin/New York 2005, S. 83-105, hier S. 86.

14 Tanja Dückers: *Himmelskörper. Roman*, Berlin 2003, S. 7. Die im fortlaufenden Text in Klammern gesetzten Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

15 Im Feuilleton wird *Himmelskörper* häufig im Zusammenhang mit Günter Grass' kurz vorher erschienener Novelle *Im Krebsgang* (2002) genannt. Vgl. etwa „*Verdrängte Schuld*. Die Autorin Tanja Dückers (*Spielzone*), 33, über ihren entstehenden Roman *Himmelskörper* und dessen thematische Nähe zum Grass-Bestseller *Im Krebsgang*", in: *Der Spiegel* 11/2002, S. 236. Die augenscheinliche thematische Nähe bestätigt sich bei genauer Lektüre jedoch nicht. Der aufsehenerregende Bestseller von Günter Grass kreist um die jahrzehntelange weitgehende Tabuisierung der Flucht und Vertreibung von Deutschen nach 1945, in deren Zusammenhang auch der Untergang des ehemaligen KdF-Schiffs *Wilhelm Gustloff*, bei dem am 30. Januar 1945 circa 9000 Menschen ums Leben kamen, im öffentlichen Diskurs beider deutscher Staaten verschwiegen worden sei. Zum Untergang der *Wilhelm Gustloff* vgl. Heinz Schön: *SOS Wilhelm Gustloff: die größte Schiffskatastrophe der Geschichte*, Stuttgart 1998, S. 85-126; Detlef Michelers: *Wilhelm Gustloff. Vom Flaggschiff zum eisernen Sarg*, Berlin 2002. Dagegen legt Tanja Dückers' Generationenroman sein Hauptaugenmerk auf weit verbreitete Tendenzen im Familiengedächtnis der Deutschen, in dem die eigenen Leiden und Opfer sehr wohl präsent sind, während die Zugehörigkeit zu den Tätern tabuisiert wird. Vgl. dazu die folgende empirische Studie: Harald Welzer/Sabine Moller/Karoline Tschuggnall: *„Opa war kein Nazi." Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt/M. 2002.

16 Vgl. Odile Jansen: „Women as Storekeepers of Memory: Christa Wolf's Cassandra Project", in: John Neubauer/Helga Geyer-Ryan (Hrsg.): *Gendered Memories*, Amsterdam 2000, S. 35-43, hier S. 35. In diesem Zusammenhang sei auch angemerkt, dass Dückers' Ich-Erzählerin als Meteorologin selbst an einer Art ‚Mnemosyne-Atlas' arbeitet, an einem „Wolkenatlas" (S. 13). Dabei werden Wolken auch explizit metaphorisch als „Geschichtsspeicher" (S. 304) bezeichnet und stehen für die Perspektivität und Unzuverlässigkeit der Erinnerung und für die Problematik historischer ‚Fakten'. Aby Warburgs *Mnemosyne-Atlas* ist in der aktuellen Erinnerungsdebatte bekanntlich von zentraler Bedeutung. Zur Wolkenmetaphorik als Historiografiekritik in *Himmelskörper* vgl. Birte Giesler: „‚Den vagen Begriff ›Krieg‹', von dem die Eltern entweder mehr wussten, als sie sagten, oder selber nicht viel Ahnung hatten, wollten wir mit einer schlüssigen Geschichte füllen.' Krieg und Nationalsozialismus als Familientabu in Tanja Dückers Generati-

onenroman *Himmelskörper*", erscheint in: Lars Koch/Marianne Vogel (Hrsg.): *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2006/07.

17 Vgl. Odile Jansen, Amsterdam 2000, S. 35-43, hier S. 35.

18 So hat sie z.B. „natürlich" ihren Beruf aufgegeben, als Freia und Paul geboren wurden (S. 35), und sie hat „ein enormes Talent im Nicht-anwesend-Sein" (S. 15), während sie stillschweigend neben der Hausarbeit einen Großteil der Schularbeiten der Kinder erledigt (S. 70). Freia und Paul achten sie nicht sonderlich, während der Vater die außerhalb der Kritik stehende omnipräsente, heißgeliebte Instanz ist: „Weder Paul, der aus dem Stehgreif Geschichten erfinden konnte, noch ich, das Mathe-As und Knobeltalent, und schon gar nicht meine Mutter (...) standen im Mittelpunkt unserer Familie. Nein, es war immer Peter. Pe-ter" (S. 22, ferner dazu S. 15, 44 ff., S. 70). Es dauert bis ins Erwachsenenalter, bis sich die Ich-Erzählerin vom Vater distanziert, da sie erkennt, dass er in der Familiengeschichte „der ganz große Abstauber" ist (S. 283).

19 Zur „geschlechtsspezifische[n] Arbeitsteilung zwischen *Krieg/Arbei*t und *Trauer*" vgl. auch Siegrid Weigel: *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Dülmen-Hiddingsel 1994, S. 159 f. Vgl. dazu auch Claudia Öhlschläger: „*Gender*/Körper, Gedächtnis und Literatur", in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven*, Berlin/New York 2005, S. 227-248, hier S. 240; Dies.: „Gedächtnis", in: Christina von Braun/Inge Stephan (Hrsg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 239-260, hier S. 255.

20 Claudia Öhlschläger, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 239-260, hier S. 255.

21 Aleida Assmann: „Persönliche Erinnerung und kollektives Gedächtnis in Deutschland nach 1945", in: Wolfram Mauser/Joachim Pfeiffer (Hrsg.): *Erinnern*, Würzburg 2004, S. 81-91, hier S. 81.

22 Vgl. Wilfried Seibicke: *Historisches Deutsches Vornamenbuch*, Band 3, Berlin/New York 2000, S. 274 ff.

23 Claudia Öhlschläger, Berlin/New York 2005, S. 227-248, hier S. 242.

24 Vgl. Claudia Öhlschläger, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 239-260, hier S. 245 f.

25 Gregor Straube: „Handlungsfähigkeit, Materialität und Politik: Die politischen Theorien von Judith Butler und Donna Haraway", in: Therese Frey Steffen/Caroline Rosenthal/Anke Väth (Hrsg.): *Gender Studies. Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik*, Würzburg 2004, S. 123-138, hier S. 130.

26 An dieser Stelle sei angemerkt, dass der Spitzname der Ich-Erzählerin selbst auf einen Himmelskörper verweist. ‚Freia' ist nicht nur der Name der nordischen Göttin der Fruchtbarkeit und Liebe; nach ihr ist auch ein 1862 entdeckter Asteroid benannt. Vgl. Lutz D. Schmadel: *Dictionary of Minor Planet Names*, Second Revised and Enlarged Edition, Berlin u.a. 1992, 1993, S. 30.

27 Vgl. das Kapitel „*Es ist immer Krieg* – Zum anderen Kriegsbegriff in der literarischen Kritik von Frauen", in: Siegrid Weigel: *Bilder des kulturellen Gedächt-*

nisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur, Dülmen-Hiddingsel 1994, S. 58-162.

28 Vgl. Eric L. Santner: *Stranded Objects. Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*, Ithaca/London 1990, S. xiii, 12, 26 und passim; vgl. dazu Friederike Eigler: *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin 2005, S. 26.

29 In ihrem Generationenroman *Kindheitsmuster* (1976) vergleicht Christa Wolf die Rekonstruktion der Geschichte der eigenen Herkunft explizit mit der paläontologischen Suche nach Bernstein: „Warum also abgelagerte, zur Ruhe gekommene Gesteinsmassen wieder in Bewegung bringen, um womöglich auf organische Einschlüsse – Fossilien – zu stoßen. Das feingeäderte Flügelwerk der Fliege in einem Stück Bernstein. (...) Paläontologe werden. Mit Versteinerungen umgehen lernen, aus Abdrücken auf das frühere Vorhandensein lebendiger Formen schließen, die man nicht zu Gesicht bekommt." Vgl. Christa Wolf: *Kindheitsmuster*, Roman, Darmstadt, Neuwied 1979, S. 143. Vgl. dazu Eric L. Santner: *Stranded Objects. Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*, Ithaca/London 1990, S. 156-162.

30 Theodor Fontane: „Irrungen, Wirrungen", in: Ders.: *Gesammelte Werke. Eine Auswahl in fünf Bänden*, Dritter Band, Berlin 1920, S. 113-294, hier S. 184. Vgl. auch den von Friederike Helene Unger verfassten Roman *Albert und Albertine* (1806), in dem ein verloren-und-wiedergefundener Ring aus „Haargeflecht" die ideale Beziehung stiftet. Friederike Helene Unger: *Albert und Albertine*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Susanne Zantop. Nachdruck der 1. Auflage Berlin 1806, Hildesheim/Zürich/New York 1996, S. 5 (=*Frühe Frauenliteratur in Deutschland*, hrsg. von Anita Runge, Band 14.).

31 Der berühmte Satz lautet bekanntlich: „Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtniss bleibt: nur was nicht aufhört, *weh zu thun*, bleibt im Gedächtniss." Vgl. Friedrich Nietzsche: „Zur Genealogie der Moral", in: *Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 6. Abteilung, 2. Band, hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin 1968, S. 257-430, hier S. 311. Hervorhebung i.O.

32 Claudia Öhlschläger, Berlin/New York 2005, S. 227-248, hier S. 2

33 Astrid Erll/Klaudia Seibel: „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis", in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar 2004, S. 180-203, hier S. 183.

34 Ebd.

35 Vgl. *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder von Dr. Heinrich Hoffmann* [1845/47], Leipzig o. J., S. 15 f. Zur Satire im *Struwwelpeter* vgl. Hans Ulrich Pech: „Vom Biedermeier zum Realismus", in: Reiner Wild (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart 1990, S. 139-178, hier S. 150 ff.

36 Manfred Weinberg: „Von Genen, Körpern und Konstrukten: Geschlecht zwischen *Sex* und *Gender*", in: Therese Frey Steffen/Caroline Rosenthal/Anke Väth (Hrsg.): *Gender Studies. Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik*, Würzburg 2004, S. 55-65, hier S. 61.

37 Eine die Prozesshaftigkeit des ‚Ichs' einbeziehende differenzierende Einordnung von Ich-Erzählfiguren, die aus zeitlichem Abstand auf sich selbst zurückblicken, ist auch nach der ak-

tuell populären Erzählsystematik von Matias Martinez und Martin Scheffel nicht möglich. Martinez und Scheffel zufolge ist *Himmelskörper* narratologisch als „später erzählt", „dominant extradiegetisch-homodiegetisch" und „nullfokalisiert" einzuordnen. Der Roman ist „später", also von einem späteren Zeitpunkt aus rückblickend erzählt. Dominiert wird der Roman von Passagen, in denen Freia „extradiegetisch" (als Erzählerin „erster Stufe") direkt erzählt (wobei Freias extradiegetische Erzählung zahlreiche eingeschobene „intragiegetische" Erzählungen enthält, nämlich die Erzählungen von Familienmitgliedern, die als in der Erzählung der Erzählerin auftretende Stimmen Erzählfiguren „zweiter Stufe" sind). Freias Erzählung ist „homodiegetisch", da sie in der von ihr erzählten Geschichte selbst mitspielt. „Nullfokalisiert" ist der Roman insofern, als die Erzählerin eine gewisse Übersicht hat und mehr weiß und wahrnimmt als irgendeine der rückblickend erzählten Figuren wussten oder wahrgenommen haben. Zur narratologischen Kategorisierung vgl. Matias Martinez/Martin Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999, hier S. 65 bzw. passim. Unscharf ist die Kategorie ‚homodiegetisch' insofern, als in Fällen wie dem vorliegenden die Erzählfigur aufgrund des großen zeitlichen Abstands selbst eine persönliche Veränderung durchgemacht hat und insofern zum Zeitpunkt des Erzählens nicht mit dem früheren Ich identisch, also gewissermaßen nicht mehr ‚dieselbe' (freilich fiktive) Person, also Figur ist. Gerade in der erzählenden Literatur wird aber mit der Veränderlichkeit der Ich-Identität, zu der etwa gehört, dass man in unterschiedlichen Lebensstadien über unterschiedliches Wissen verfügt, häufig gespielt.

38 Jochen Rehbein: „Biographisches Erzählen", in: Eberhard Lämmert (Hrsg.): *Erzählforschung. Ein Symposion*, Stuttgart 1982, S. 51-73, hier S. 51 f. Die Gedächtnisforscherin Astrid Erll weist darauf hin, dass besonders die zu Lebensgeschichten gestalteten biografischen Erinnerungen „retrospektive Konstrukte" seien. Vgl. Astrid Erll: „Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen", in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hrsg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*, Stuttgart 2003, S. 156-185, hier S. 166.

39 Ines Possemeyer: „Die Querdenkerin. Geschlecht ist, was wir tun", in: *GEO WISSEN*, „Frau und Mann", Nr. 26/2000, S. 42 f, hier S. 42.

40 Judith Butler: „Das Ende der Geschlechterdifferenz?", in: Jörg Huber/Martin Heller (Hrsg.): *Konturen des Unentschiedenen*, Basel 1997, S. 25-43, hier S. 36.

41 In Freias strikter Selbstdistanzierung und Trennung von ihrer Mutter liegt eine weitere Parallele zwischen Dückers' Renate-Figur und der ihrer Töchter (der Musen) beraubten Göttin Mnemosyne.

42 „Als Paul und ich sehr klein gewesen waren, hatten wir oft zusammen Vater-Mutter-Kind gespielt. (...) Bei unseren Vater-Mutter-Kind-Spielen übernahm Paul selbstverständlich die Mutterrolle und ich die des Vaters. Nie haben wir das groß in Frage gestellt. (...) Später, beim Fasching, war ich jahrein, jahraus der Zauberer und Paul die Hexe" (S. 74).

43 Peter Sloterdijk: „Das tätowierte Leben", in: Ders.: *Zur Welt kommen – zur Sprache kommen. Frankfurter*

Vorlesungen, Frankfurt/M. 1988, S. 7-30, hier S. 25.

44 Judith Butler: *Bodies that matter – On the discursive limits of „sex"*, New York/London 1993, S. IX.

45 Vgl. Andrea Maihofer: „Geschlecht als hegemonialer Diskurs. Ansätze zu einer kritischen Theorie des ‚Geschlechts' ", in: Gesa Lindemann / Theresa Wobbe (Hrsg.): *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*, Frankfurt/M. 1994, S. 236-263, hier S. 256.

46 Manfred Weinberg: „Von Genen, Körpern und Konstrukten: Geschlecht zwischen *Sex* und *Gender*", in: Therese Frey Steffen/Caroline Rosenthal/Anke Väth (Hrsg.): *Gender Studies. Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik*, Würzburg 2004, S. 55-65, hier S. 60.

47 Hilge Landweer: „Generativität und Geschlecht. Ein blinder Fleck in der sex/gender-Debatte", in: Gesa Lindemann/Theresa Wobbe (Hrsg.): *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*, Frankfurt/M. 1994, S. 147-176, hier S. 167.

48 Ebd., S. 147.

49 Vgl. Andrea Maihofer, Frankfurt/M. 1994, S. 236-263, hier S. 243 f.

50 Ebd., S. 164 ff.

51 Vgl. Astrid Erll: „Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen", in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hrsg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*, Stuttgart 2003, S. 156-185, hier S. 165.

52 Vgl. Astrid Erll/Ansgar Nünning: „Literatur und Erinnerungskultur. Eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorieskizze mit Fallbeispielen aus der britischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts", in: Günter Oesterle (Hrsg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005, S. 185-210, hier S. 198 f. So bilden etwa die Struktur der Biografie oder des Bildungsromans „kulturelle Denk- und Sinnstiftungsmodelle für die Kodierung von Lebenserfahrung". (Ebd. S. 199.) Die Analyse von *Himmelskörper* in Bezug auf den Bildungsroman kann an dieser Stelle leider nicht geleistet werden, erscheint aber durchaus vielversprechend, spielt der Text doch mit einigen typischen Gattungsmerkmalen. So ist auffällig, dass die Geschichte um den Eintritt der Haupfigur ins Erwachsenenleben kreist, dass die Hauptfigur auf der Suche nach der eigenen Identität ihre eigene Kindheit erinnernd erzählt, und dass Elternschaft bei der Selbstvergewisserung eine zentrale Rolle spielt – sämtlich Aspekte, die im paradigmatischen Bildungsroman, Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, das Erzählmuster strukturieren. Besonders interessant wäre ein Vergleich zwischen Dückers' Freia-Figur und Goethes Mignon, die – bei einer auffälligen Sehnsucht nach der Überwindung der Geschlechterdifferenz – die Folie abgibt, vor der der Titelheld seine Männlichkeit ausbildet. Zum Bezug zum artverwandten Entwicklungsroman vgl. das *Zeit*-Interview mit der Autorin. Rebecca Partouche: „Der nüchterne Blick der Enkel. Wie begegnen junge Autoren der Kriegsgeneration? Ein Gespräch mit Tanja Dückers", in: *Die Zeit*, Nr. 19, 30.4.2003.

53 Vgl. Astrid Erll, Stuttgart 2003, S. 156-185, hier S. 170.

54 Jerome Bruner: *Acts of Meaning*, Cambridge/London 1990, S. 112 f. Hervorhebung i.O.

55 Diese Lesart drängt sich besonders auf, als sich die Ich-Erzählerin erinnert:

„ich dachte daran, wie ich einmal die Badezimmertür geöffnet hatte und mein Bruder vor dem Spiegel gestanden hatte ... nackt ... und mich mit meinem Gesicht angeguckt hatte, sein Glied in seiner Hand ...“ (S. 226) Die Lesart als Alter Ego wird auch dadurch nahelegt, dass sich Schwester und Bruder zum Verwechseln ähnlich sehen, obwohl sie als gemischtgeschlechtliches Zwillingspaar nicht monozygot sein können, genetisch also nicht ähnlicher sind als ‚normale‘ Geschwister.

56 Peter Sloterdijk, Frankfurt/M. 1988, S. 7-30, hier S. 25.

57 Astrid Erll/Ansgar Nünning, Göttingen 2005, S. 185-210, hier S. 210.

58 Jerome Bruner: *Acts of Meaning*, Cambridge/London 1990, S. 138.

59 Astrid Erll/Ansgar Nünning, Göttingen 2005, S. 185-210, hier S. 210.

60 Zu den erinnerungskulturellen Funktionen von Literatur vgl. Astrid Erll: „Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was ist... und zu welchem Ende...?“, in: Ansgar Nünning/Roy Sommer (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliche Kulturwissenschaft. Positionen – Projekte – Perspektiven*, Tübingen 2003, S. 115-128, hier S. 122.

Literatur

Assmann, Aleida: „Persönliche Erinnerung und kollektives Gedächtnis in Deutschland nach 1945“, in: Wolfram Mauser/Joachim Pfeiffer (Hrsg.): *Erinnern*, Würzburg 2004, S. 81-91.

Bruner, Jerome: *Acts of Meaning*, Cambridge/London 1990.

Bude, Heinz: „Die Erinnerung der Generationen“, in: Helmut König, Michael Kohlstruck und Andreas Wöll (Hrsg.): *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. Leviathan*, Sonderheft 18, Opladen bei Wiesbaden 1998, S. 69-85.

Butler, Judith: *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York/London 1993.

Butler, Judith: „Das Ende der Geschlechterdifferenz?“, in: Jörg Huber/Martin Heller (Hrsg.): *Konturen des Unentschiedenen*, Basel 1997, S. 25-43.

Därmann, Iris: *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München 1995.

Dückers, Tanja: *Himmelskörper. Roman*, Berlin 2003.

Dückers, Tanja: „Neue Bilder alter Prägung. Ein Pokal im Leiden ist nicht zu gewinnen: Wie junge Generationen auf den 8. Mai reagieren.“, in: *Die Welt*, Nr. 105, 7.5.2005, S. 28.

Dückers, Tanja:„ ‚Verdrängte Schuld‘. Die Autorin Tanja Dückers (‘Spielzone‘), 33, über ihren entstehenden Roman ‚Himmelskörper‘ und dessen thematische Nähe zum Grass-Bestseller ‚Im Krebsgang‘ “, in: *Der Spiegel* 11/2002, S. 236.

Eigler, Friederike: *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin 2005.

Erll, Astrid: „Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was ist... und zu welchem Ende...?“, in: Ansgar Nünning/Roy Sommer (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliche Kulturwissenschaft. Positionen – Projekte – Perspektiven*, Tübingen 2003, S. 115-128.

Erll, Astrid: „Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen“, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hrsg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*, Stuttgart 2003, S. 156-185.

Erll, Astrid: „Medium des kollektiven Gedächtnisses – ein (erinnerungs-)kulturwissenschaflicher Kompaktbegriff“, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin/New York 2005, S. 3-22.

Erll, Astrid/Ansgar Nünning: „Literatur und Erinnerungskultur. Eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorieskizze mit Fallbeispielen aus der britischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: Günter Oesterle: (Hrsg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005, S. 185-210.

Erll, Astrid/Klaudia Seibel: „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis“, in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar 2004, S. 180-203.

Fontane, Theodor: „Irrungen, Wirrungen“, in: Ders.: *Gesammelte Werke.*

Eine Auswahl in fünf Bänden, Dritter Band, Berlin 1920, S. 113-294.

Giesler, Birte: „‚Den vagen Begriff ›Krieg‹, von dem die Eltern entweder mehr wussten, als sie sagten, oder selber nicht viel Ahnung hatten, wollten wir mit einer schlüssigen Geschichte füllen.' Krieg und Nationalsozialismus als Familientabu in Tanja Dückers' Generationenroman *Himmelskörper*", erscheint in: Lars Koch/Marianne Vogel (Hrsg.): *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2006/07.

Hardtwig, Wolfgang: „Fiktive Zeitgeschichte? Literarische Erzählung, Geschichtswissenschaft und Erinnerungskultur in Deutschland", in: Konrad H. Jarausch/Martin Sabrow (Hrsg.): *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*, Frankfurt/M./New York 2002, S. 99-123.

Hoffmann, Heinrich: *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder von Dr. Heinrich Hoffmann* [1845/47], Leipzig o. J.

Jansen, Odile: „Women as Storekeepers of Memory: Christa Wolf's Cassandra Project", in: John Neubauer / Helga Geyer-Ryan (Hrsg.): *Gendered Memories*, Amsterdam 2000, S. 35-43.

Kehlmann, Daniel: *Die Vermessung der Welt. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2005.

Landweer, Hilge: „Generativität und Geschlecht. Ein blinder Fleck in der sex/gender-Debatte", in: Gesa Lindemann/Theresa Wobbe (Hrsg.): *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*, Frankfurt/M. 1994, S. 147-176.

Maihofer, Andrea: „Geschlecht als hegemonialer Diskurs. Ansätze zu einer kritischen Theorie des ‚Geschlechts' ", in: Gesa Lindemann/Theresa Wobbe (Hrsg.): *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*, Frankfurt/M. 1994, S. 236-263.

Martinez, Matias/Martin Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999.

Michelers, Detlef: *Wilhelm Gustloff. Vom Flaggschiff zum eisernen Sarg*. Berlin 2002.

Nietzsche, Friedrich: „Zur Genealogie der Moral", in: *Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 6. Abteilung, 2. Band, hrsg. v. Giorgio Colli/ Mazzino Montinari, Berlin 1968, S. 257-430.

Nünning, Vera / Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar 2004.

Oesterle, Günter: „Einleitung", in: Ders. (Hrsg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005, S. 11-23.

Öhlschläger, Claudia: „*Gender*/Körper, Gedächtnis und Literatur", in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven*, Berlin/New York 2005, S. 227-248.

Öhlschläger, Claudia: „Gedächtnis", in: Christina von Braun/Inge Stephan (Hrsg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln/ Weimar/Wien 2005, S. 239-260.

Partouche, Rebecca: „Der nüchterne Blick der Enkel. Wie begegnen junge

Autoren der Kriegsgeneration? Ein Gespräch mit Tanja Dückers", in: *Die Zeit*, Nr. 19, 30.4.2003.

Pech, Hans Ulrich: „Vom Biedermeier zum Realismus", in: Reiner Wild (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart 1990, S. 139-178.

Possemeyer, Ines: „Die Querdenkerin. Geschlecht ist, was wir tun", in: *GEO WISSEN*, „Frau und Mann", Nr. 26/ 2000, S. 42 f.

Rehbein, Jochen: „Biographisches Erzählen." In: Eberhard Lämmert (Hg.): *Erzählforschung. Ein Symposion*. Stuttgart 1982, S. 51-73.

Ruchatz, Jens: „Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen", in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin/New York 2005, S. 83-105.

Santner, Eric L.: *Stranded Objects. Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*, Ithaca/London 1990.

Schmadel, Lutz D.: *Dictionary of Minor Planet Names*, Second Revised and Enlarged Edition, Berlin u.a. 1992, 1993.

Schön, Heinz: *SOS Wilhelm Gustloff: die größte Schiffskatastrophe der Geschichte*, Stuttgart 1998.

Schröder, Christoph: „Von den Schwierigkeiten der späten Geburt. Tanja Dückers stellt ihren neuen Roman ‚Himmelskörper' in Darmstadt vor", in: *Frankfurter Rundschau*, 7.8.2003.

Seibicke, Wilfried: *Historisches Deutsches Vornamenbuch*, Band 3, Berlin, New York 2000.

Sloterdijk, Peter: „Das tätowierte Leben", in: Ders.: *Zur Welt kommen – zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/M. 1988, S. 7-30.

Stephan, Inge: „Gender, Geschlecht und Theorie", in: Christina von Braun/Inge Stephan (Hrsg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 58-96.

Straube, Gregor: „Handlungsfähigkeit, Materialität und Politik: Die politischen Theorien von Judith Butler und Donna Haraway", in: Therese Frey Steffen/Caroline Rosenthal/Anke Väth (Hrsg.): *Gender Studies. Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik*, Würzburg 2004, S. 123-138.

Unger, Friederike Helene: *Albert und Albertine*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Susanne Zantop. Nachdruck der 1. Auflage Berlin 1806, Hildesheim/Zürich/New York 1996. (*=Frühe Frauenliteratur in Deutschland*, hrsg. von Anita Runge. Band 14.)

Weigel, Siegrid: *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Dülmen-Hiddingsel 1994.

Weinberg, Manfred: „Von Genen, Körpern und Konstrukten: Geschlecht zwischen *Sex* und *Gender*", in: Therese Frey Steffen/Caroline Rosenthal/Anke Väth (Hrsg.): *Gender Studies. Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik*, Würzburg 2004, S. 55-65.

Welzer, Harald / Sabine Moller / Karoline Tschuggnall: *„Opa war kein Nazi." Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt/M. 2002.

Wenk, Silke/Insa Eschebach: „Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einführung", in: Insa Eschebach/Sigrid Jacobeit/Silke Wenk (Hrsg.): *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Frankfurt/M./New York 2002, S. 13-38.

Wolf, Christa: *Kindheitsmuster*, Roman, Darmstadt, Neuwied 1979.