

Vera Viehöver

## Rückblenden – Junge deutsche Autoren erzählen Geschichte

Vortrag auf der Studientagung des BGDV, Lüttich, 25. April 2007

Am Ende einer Reise quer durch Deutschland, die ihn in viele teure Hotels und auf ebenso viele drogen- und alkoholreiche Parties geführt hat, landet der gut betuchte junge Ich-Erzähler in Christian Krachts Roman *Faserland* (1995) im Züricher Luxus-hotel Baur au Lac und sinnt, melancholisch gestimmt, darüber nach, wie es wäre, sich in einer kleinen Holzhütte am Rande eines kalten Bergsees niederzulassen und seinen noch nicht vorhandenen Kindern von der Vergangenheit zu erzählen:

Ich würde ihnen von Deutschland erzählen, von dem großen Land im Norden, von der großen Maschine, die sich selbst baut, da unten im Flachland. [...]

Von den Deutschen würde ich erzählen, von den Nationalsozialisten mit ihren sauber ausrasierten Nacken, von den Raketen-Konstrukteuren, die Füllfederhalter in der Brusttasche ihrer weißen Kittel stecken haben, fein aufgereiht. [...]

Von den Kellern würde ich erzählen, von den Studenten, den Taxifahrern, den Nazis, den Rentnern, den Schwulen, den Bausparvertrags-Abschließern, von den Werbern, den DJs, den Ecstasy-Dealern, den Obdachlosen, den Fußballspielern und den Rechtsanwältinnen.

Das wäre aber alles eigentlich auch etwas, das der Vergangenheit angehören würde, dieses Erzählen da oben an dem Bergsee. Vielleicht bräuchte ich das alles nicht zu erzählen, weil es die große Maschine ja nicht mehr geben würde. Sie wäre unwichtig, und da ich sie nicht mehr beachte, würde es sie nicht mehr geben, und die Kinder würden nie wissen, daß es Deutschland jemals gegeben hat, und sie wären frei, auf ihre Art.<sup>1</sup>

*Faserland* hat seinem Autor viel Lob, aber noch mehr harsche Kritik eingetragen. Sein Roman gilt vielen Literaturkritikern und -wissenschaftlern als das Musterbeispiel einer Literatur der glattpolierten Oberflächen, die die Welt der Massenmedien und des Konsums kritiklos als gegeben annimmt und der jedes zeitkritische Potential verloren gegangen ist.<sup>2</sup> Die jüngeren „Pop-Literaten“, denen Kracht zugerechnet wird, hätten ein rein affirmatives Verhältnis zu der durch Indifferenz gekennzeichneten Gegenwart und jedes Geschichtsbewusstsein längst *ad acta* gelegt.

---

<sup>1</sup> CHRISTIAN KRACHT: *Faserland*. Köln 1995, S. 153f.

<sup>2</sup> Vgl. etwa JÜRGEN EGYPTIEN: Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945. Darmstadt: WBG 2006, S. 56.

In der Tat wird die radikale Befreiung von der Vergangenheit im Sinne politischer Geschichte auch von anderen Vertretern des von Diederich Diederichsen so benannten „Pop II“<sup>3</sup> – in Unterscheidung zur älteren Popliteratur der 60er und 70er Jahre – geradezu zelebriert. In Florian Illies' im Jahr 2000 erschienenen Buch *Generation Golf* heißt das Kapitel, in dem es um die ernstesten Dinge des Lebens geht, vielsagend „Politik. Sex. Geschichte“. Illies charakterisiert darin das Verhältnis „seiner“ Generation zur Geschichte als „leidenschaftslos“ (174), ja als eigentlich gar nicht existent: „[...] solange wir noch mit Kalorientabellen und Börsenkursen unser Leben planen können, solange leisten wir uns den Luxus, in der Gegenwart zu leben“ (185). Ähnliche explizite Bekenntnisse zur Gegenwart und zur Gegenwärtigkeit des Schreibens findet man auch in den anderen einschlägigen Texten der Protagonisten der Pop-Welle, etwa in *Tristesse Royale*, dem Manifest des selbsternannten „Popkulturellen Quintetts“ um Joachim Bessing, aber auch etwa bei Thomas Meinecke, einem Autor, der in den Feuilletons als Vertreter der seriösen Variante der aktuellen „Pop-Literatur“, des sog. „Suhrkamp-Pop“, gehandelt wird.<sup>4</sup>

Neben den sogenannten Pop-Autoren, ob sie nun unter dem Etikett „Kiwi-Pop“ vermarktet werden oder unter „Suhrkamp-Pop“ laufen,<sup>5</sup> tragen aber auch noch andere, vornehmlich weibliche Autoren dazu bei, dass den jüngeren deutschen Autoren pauschal der Vorwurf der Geschichtsvergessenheit gemacht wird. Gemeint sind Autorinnen wie Judith Hermann, Jenny Erpenbeck, Zoë Jenny, Karen Duve, Alexa Hennig von Lange, Silvia Szymanski, Silke Scheuermann u.a., deren Auftreten in der Öffentlichkeit vor einigen Jahren im Spiegel als „literarisches Fräuleinwunder“ (Volker Hage) gefeiert wurde. Die bekannteste Vertreterin dieser feuilletonistischen Kategorie ist sicherlich Judith Hermann, die mit ihrem Erzählungsband *Sommerhaus später* 1998 unerwartet einen Bestseller gelandet hat. Wie auch die Texte der anderen Genannten, sind Hermanns Erzählungen in der Gegenwart angesiedelt und knüpfen auch insofern an die Tradition der amerikanischen *short story* an. Von dem Kritiker Helmuth Karasek wurde der Autorin bescheinigt, in ihren Erzählungen den „Sound einer neuen Generation“ eingefangen zu haben. Was bei dem einen als Kompliment gemeint ist, klingt bei der anderen eher kritisch: So hört man aus Iris Radichs Besprechung von Hermanns zweitem Erzählband, *Nichts als*

---

<sup>3</sup> DIEDERICHSEN, DIEDRICH: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. Köln 1999, S. 272–286.

<sup>4</sup> Vgl. Eckhard SCHUMACHER: Pop, Literatur. Ein Interview mit Thomas Meinecke. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur 1/2000.

<sup>5</sup> Mit einem neuen Sammelband, der Pop-Text seit 1964 präsentiert, versuchen Kerstin Gleba und Eckhard Schumacher diese künstliche Grenzziehung zu überwinden. Vgl. KERSTIN GLEBA, KERSTIN/ECKHARD SCHUMACHER (HG.): Pop seit 1964. Köln 2007.

*Gespenster* (2003), recht deutlich jenen Vorwurf heraus, der auch anderen jungen Autoren immer wieder gemacht wird: *eigentlich nichts zu sagen zu haben*. Die Frauen in Hermanns Erzählungen, so schreibt Radisch, reisten nach Island, Prag oder in die Wüsten Nevadas, um sich dort zu verlieben oder auch nicht, eine Zigarette zu rauchen und wieder abzureisen. Das sei zwar schön, aber nicht genug für ein gutes Buch.<sup>6</sup>

In einem vom Deutschlandradio im März 2003 gesendeten Feature fasst die Journalistin Sabine Peters pointiert die Urteile zusammen, die zumindest bis vor einigen Jahren die feuilletonistische Berichterstattung über die literarische Produktion jüngerer Autoren beherrscht haben: „Die junge Generation hat nie irgendetwas erlebt. Was für sie zählt, ist die reine Gegenwart, die pure Oberfläche. Die junge Generation ist konsumfixiert und politisch desinteressiert. Beziehungen werden lediglich an ihrem Nutzwert gemessen, Sexualität ist cool und weiter nichts. Entsprechend sehen die Veröffentlichungen der jungen Autorinnen und Autoren aus; im besten Fall gut gemacht und gekonnt, artikuliert sich in ihnen allenfalls die präzise Aufnahmefähigkeit eines technischen Geräts.“<sup>7</sup>

#### Die Generation als literaturwissenschaftliche Ordnungskategorie

Bemerkenswert an solchen und ähnlichen Urteilen ist zunächst einmal, dass deren Urheber sich ohne weiteres berechtigt fühlen, über die Literatur verschiedener jüngerer Autoren als Literatur „der jungen Generation“ zu verhandeln. Wie kommt es zu dieser Selbstverständlichkeit?

Das Generationenmodell hat als soziologische, geschichtswissenschaftliche, aber auch als kulturwissenschaftliche Ordnungskategorie zur Zeit Hochkonjunktur. Dass das Konzept „Generation“ auch als literaturwissenschaftliche Kategorie in den letzten Jahren enorm an Bedeutung gewonnen hat, hat viele Gründe, die nur zum Teil innerliterarische sind. Sicherlich ist einer der konjunkturbegünstigenden Faktoren der enorme Erfolg von Illies' Buch *Generation Golf*. Der Autor erhebt darin den Anspruch, die kollektive Geschichte „seiner“ Generation, und damit meint er die zwischen 1965 und 1975 Geborenen, zu erzählen. Deren Kindheit und Jugend in den 70ern, 80er und frühen 90ern steht im Zentrum seiner nostalgischen und zugleich ironischen Retrospektive.

Sigrid Weigel, die Leiterin des Zentrums für Literaturforschung in Berlin, hat in ihrer kürzlich erschienenen Studie „Genea-Logik“, die die Diskursgeschichte der

---

<sup>6</sup> IRIS RADISCH: ??? In: Die Zeit, 30.01.2003.

<sup>7</sup> SABINE PETERS: Kühle Lagerstimmung. Julia Franck sucht Wärme am Lagerfeuer (29.10.2003). In: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/196352/>; 13.04.2007

Begriffe Generation, Tradition und Evolution im Spannungsfeld von Kultur- und Naturwissenschaften aufarbeitet, zu Recht hervorgehoben, dass die Abgrenzung von den 68ern eine Voraussetzung von Illies' Buch darstelle und das Generationskonzept hier somit für identitätspolitische Zwecke in Anspruch genommen werde.<sup>8</sup> Mit *Generation Golf* werde „gleichsam in negativer Form jener Generationsbegriff auf die Spitze getrieben, der als Meistertrope des 20. Jahrhunderts betrachtet werden kann: die Generation verstanden als jahrgangsverwandte Kohorte, deren Biographie in einer bestimmten Phase durch den gemeinsamen Bezugspunkt eines einschneidenden historischen Ereignisses geprägt wurde [...]“.<sup>9</sup>

Interessant ist nun, dass das Konzept „Generation als Kohorte bzw. Jahrgangsgruppe“ gerade in den letzten Jahren in den literaturkritischen Debatten immer häufiger mit einem anderen Generationenkonzept überblendet wird: mit dem der *Generation als Teil einer Genealogie*, oder anders formuliert: als einem *innerfamiliären Verhältnis*. Neuerdings häufen sich sowohl in den Feuilletons als auch in den wissenschaftlichen Sammelbänden in auffälliger Weise die Beiträge zur „Literatur der Enkelgeneration“, und gemeint sind dabei die Enkel derer, die den Zweiten Weltkrieg bzw. die Zeit des Nationalsozialismus noch politisch bewusst und aktiv gestaltend, d.h. mindestens als junge Erwachsene, miterlebt haben.

Beide Kollektive, d.h. sowohl das Kollektiv „Spaßgeneration Golf“ als auch das Kollektiv „Enkelgeneration“, verschmelzen jedoch, wenn man von den reinen Geburtsjahrgängen der Betroffenen ausgeht, zu einem einzigen: in beiden Fällen sind die Autorinnen und Autoren gemeint, die zwischen ca. 1965 und 1975 geboren sind. Was hat es also zu bedeuten, dass zur Bezeichnung ein- und derselben Jahrgangsgruppe zwei Generationenbegriffe kursieren? Bei näherem Hinsehen stellt man fest, dass diese Begriffe weniger auf Personengruppen denn auf Themen und Schreibweisen abzielen. So kommt es auch nicht selten vor, dass ein- und derselbe Autor mal dieser, mal jener Gruppe zugerechnet wird, je nachdem, über welches seiner Bücher gerade gesprochen wird.

Das Prädikat „Enkelgeneration“ jedenfalls wird nur dann vergeben, wenn der jeweilige Autor Anschluss sucht an die große Tradition eines Schreibens *à la recherche du temps perdu* und insbesondere, wenn dieses Schreiben das Verstehen der „deutschen Vergangenheit“ zum Ziel hat. Die Berliner Schriftstellerin Tanja Dückers, Jahrgang 1968, hat sich als eine der Wortführerinnen der „Enkelgeneration“

---

<sup>8</sup> SIGRID WEIGEL: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München 2006, S. 94.

<sup>9</sup> WEIGEL: *Genea-Logik*, S. 95.

einen Namen gemacht, allerdings ohne diesen Begriff selbst für sinnvoll zu halten.<sup>10</sup> In einem Zeit-Interview aus dem Jahr 2003 erklärt sie die Vorstellung, nur wer Zeitzeuge sei, könne auch glaubwürdig über die NS-Zeit schreiben, für dünnelhaft und reklamiert für ihre eigene Generation einen besonderen Blick: „Meine Generation ist die erste, die einen nüchternen Blick auf dieses Thema [die NS-Zeit] wagen kann. Ich fände es bedenklich, wenn aus der Tatsache, daß meine Generation den Krieg nicht erlebt hat, ein Authentizitätsdünkel der Älteren erwüchse.“<sup>11</sup>

Soeben hat Tanja Dücker unter dem Titel *Morgen nach Utopia* ihre gesammelten kritischen Essays aus den letzten Jahren veröffentlicht.<sup>12</sup> Mitnichten, so der Tenor der zahlreichen Wortmeldungen der Autorin, sei ihre Generation gegenwartsfixiert, oberflächlich und unpolitisch. Es treffe schlicht nicht zu, dass sie sich nicht mehr mit politischen Themen beschäftige. Vielmehr zeige sich in den Texten jüngerer Autoren eine veränderte Auffassung von politischem Schreiben: „Während in der Literatur der sechziger und siebziger Jahre die Themen, die damals virulent waren (Johnson, Weiss, Böll, Hochhuth, Grass, Frisch, Hildesheimer etc.), aufgegriffen wurden, findet nun die große Retrospektive statt. [...]. Die neuen Romane haben sich die Politik einverleibt, nicht umgekehrt. Die Literatur ist nicht aktionistisch, denn die politischen Themen werden auf eine sehr literarische, „innerliche“ Weise (Rückblick, Innehalten, Erinnern, Fragen) bearbeitet.“<sup>13</sup>

#### Die „große Retrospektive“

Tatsächlich lassen sich eine ganze Reihe von neueren Romanen aus der Feder jüngerer Autoren nennen, die an der von Dücker so genannten „großen Retrospektive“ teilhaben, einer Retrospektive, die sich keineswegs allein auf die NS-Zeit bezieht. Zu nennen sind hier neben ihrem eigenen Roman *Himmelskörper* (2003), der die Vertreibung aus dem Osten thematisiert, Marcel Beyers Roman *Flughunde* (1995), der die letzten Kriegstage im Führerbunker fiktionalisiert, sowie der Roman *Spione* (2000), auf den ich später näher eingehen werde; des weiteren Leander Scholz' Roman *Rosenfest* (2001), der eine fiktionale Geschichte der RAF und ihres mythischen Paares Ensslin/Baader erzählt; John von Düffels Roman *Houwelandt* (2004), der um die zerrütteten Beziehungen innerhalb dreier Generationen einer Familie kreist; der Roman *Es geht uns gut* (2005) des Österreicherers Arno Geiger, in

---

<sup>10</sup> Vgl. TANJA DÜCKER/VERENA CARL: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Stadt Land Krieg. Autoren der Gegenwart erzählen von der deutschen Vergangenheit. Berlin 2004, S. 7–13, hier S. 8.

<sup>11</sup> „Der nüchterne Blick der Enkel“. Interview mit Tanja Dücker. In: Die Zeit, 30.04.2003.

<sup>12</sup> TANJA DÜCKER: Morgen nach Utopia. Kritische Beiträge. Berlin 2007.

<sup>13</sup> TANJA DÜCKER: Die Literarisierung des Politischen [2004]. In: Dies: Morgen nach Utopia. Berlin 2007, S. 152–157, hier S. 155f.

dem ebenfalls eine Familiengeschichte erzählt wird; sowie auch Eva Menasses Roman *Vienna* (2005), in dem die Geschichte einer Wiener Familie mit teils jüdischen, teils nicht-jüdischen Wurzeln erzählt wird. Zu nennen sind darüber hinaus Julia Francks Roman *Lagerfeuer* (2003), der die Flucht aus der DDR und die Grenzsituation der Auffanglager thematisiert; der von dem 1978 geborenen Bosnien-Flüchtling Saša Stanišić geschriebene Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006), der nicht nur an den Bosnienkrieg erinnert, sondern auch ein Stück deutsche Geschichte erzählt; sowie schließlich der soeben erschienene Roman *Aus dem Sinn* (2007), in dem die Autorin Emma Braslavsky an die Situation der Vertriebenen in der ehemaligen DDR erinnert.

Die Tendenz zur Retrospektive, die Dückers diagnostiziert, lässt sich also durchaus bestätigen. Aus der Sicht der Autorin ist das stille „Rückblicken, Innehalten, Erinnern, Fragen“ keineswegs Symptom einer bedenklichen Wendung in eine unpolitische „Innerlichkeit“, ganz im Gegenteil: In der Retrospektive offenbart sich ihrer Ansicht nach eine Politisierung neuer Art, eine Politisierung *durch* oder *in* der Erinnerung. Das Politische der retrospektiven Literatur jüngerer Autoren ist demnach also nicht auf der Ebene des Stofflichen zu suchen (wenn auch „historische Themen“ durchaus als solche identifizierbar sind), sondern entsteht im Spannungsfeld von *histoire* und *discours*, d.h. auf der Ebene der literarischen Vermittlung des Stofflichen.

Das Gegenstück zu den „Schreibweisen der Gegenwart“, die Eckhard Schumacher vor einiger Zeit in seinem gleichnamigen Suhrkamp-Band analysiert hat, bilden somit innerhalb der Literatur junger Autoren „Schreibweisen der Vergangenheit“ bzw. der Retrospektive. Bei den erwähnten Texten handelt es sich in der Regel um Romane, die die in der klassischen Moderne entwickelten Verfahren – multiperspektivisches Erzählen, Zitat- und Montageverfahren etc. – aufgreifen und variieren. Damit stellen sich diese Autoren mit ihrem Schreiben einem von dem Literaturwissenschaftler Moritz Baßler recht drastisch formulierten Verdikt entgegen: In seinem Buch *Der deutsche Pop-Roman* erklärt Baßler nämlich rundweg alle realistisch erzählte, fiktionale Literatur für ein für alle mal *passé*. Wer heute noch traditionell erzähle, so lautet der Vorwurf, sei ästhetisch nicht ernst zu nehmen. „Literatur-Literatur“ nennt er polemisierend alles, was an die „Höhenkammliteratur“ der klassischen Moderne anzuknüpfen versucht, und zeigt am Beispiel von Bernhard Schlinks *Der Vorleser* die Probleme auf, die „ein realistisch-fiktionales Erzählen, zumal mit historischem Anspruch“ grundsätzlich bekomme, weil es nämlich „den Einzelfall

plotten, aber stets das Allgemeine meinen“ müsse, um zu funktionieren.<sup>14</sup> Abgesehen davon, dass man Baßler im Hinblick auf die wohlbedachte Wahl seines – sehr angreifbaren – Beispieltextes mangelnde Fairness vorwerfen kann, fragt es sich, ob solche radikalen Entweder-Oder-Urteile hilfreich sind, wenn es darum geht, aktuelle Tendenzen der Literatur zu verstehen und einzuordnen. Die Tendenz zur literarischen Retrospektive gerade bei jüngeren Autoren stellt zunächst einmal ein nicht zu ignorierendes literaturgeschichtliches Faktum dar.

#### Aktuelle Tendenzen der Kanonisierung

Angesichts der Vielzahl von Veröffentlichungen zu politisch und historisch gewichtigen Themen in den ersten Jahren des neuen Jahrtausends hat das öffentliche Sich-Echauffieren über die angebliche Belanglosigkeit der Literaturproduktion jüngerer Autoren inzwischen auch ein wenig nachgelassen. Der Wind hat sich kaum merklich zugunsten der „jungen deutschen Literatur“ gedreht. Das ist nicht zuletzt daran abzulesen, dass inzwischen sogar einige Angehörige der „Generation Golf“ schulbuchfähig geworden sind. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der Prozess der allmählichen Kanonisierung neuerer Literatur genau diejenigen erfasst hat, die vormals am lautesten als „oberflächlich“ und „belanglos“ gescholten wurden. So hat der Reclam-Verlag, zuständig für die flächendeckende Versorgung bundesdeutscher Gymnasiallehrer mit geeignetem Unterrichtsmaterial, inzwischen in der Reihe „Arbeitstexte für den Unterricht“ einen 200 Seiten starken Band „Pop-Literatur“ herausgegeben, der u.a. Texte von Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Alexa Hennig von Lange und Benjamin Lebert, dem jugendlichen Autor des Erfolgsromans *Crazy* (1999), enthält. Pop II, soviel kann man festhalten, ist auf dem Weg zum Klassiker der Jahrtausendwende.

Sucht man allerdings im gut bestückten Regal „Lektürehilfen“ einer überregional bekannten Aachener Buchhandlung nach Texten jüngerer Autoren, die der von Dückers so apostrophierten „großen Retrospektive“ zuzurechnen wären, so erlebt man eine Enttäuschung. Dominiert wird das Marktsegment „Literatur und (deutsche) Geschichte“ weiterhin von den Klassikern der Gruppe '47: Böll, Walser und vor allem Grass. Letzterer hat es immerhin geschafft, auch mit einem jüngeren Titel Eingang in den Schulkanon zu finden, mit der Novelle *Im Krebsgang*. Der jüngste Autor, der unter der Rubrik „Literatur zur deutschen Vergangenheit“ zu finden ist, gehört dem Geburtsjahrgang 1943 an: Es handelt sich um Bernhard Schlink, dessen Roman *Der Vorleser* im Hinblick auf didaktische Aufbereitung alle Rekorde sprengt,

---

<sup>14</sup> Moritz Baßler: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München 2002, S. 75.

sicherlich auch, weil ihm dieses Jahr die Ehre zuteil wurde, Deutschleistungskurs-Klausurthema im ersten nordrhein-westfälischen Zentralabitur zu werden. Wenn man nicht genauer über die jüngere deutsche Literatur informiert ist, muss man angesichts des einschlägigen Angebots auf dem Didaktikbuchmarkt immer noch zu dem Schluss kommen, dass die nach 1945 geborenen Autoren generell kein Interesse an Geschichte hätten.

Im übrigen vermitteln auch die gängigen, insbesondere für den studentischen Gebrauch bestimmten Literaturgeschichten den Eindruck, die literarischen Themen und Schreibverfahren seien generationenspezifisch verteilt: In der 2. Auflage der vielbenutzten *Geschichte der Literatur seit 1945* aus dem Metzler-Verlag (2. Aufl. 2005) gibt es ein Kapitel „Pop-Literatur“, in dem die „Generation Golf“ anhand der einschlägigen Namen abgehandelt wird, und ein Kapitel „Erinnerte Vergangenheit“, in dem Grass, Kempowski und Walser dargestellt werden. Der Verfasser Ralf Schnell geht dann immerhin noch auf Texte von Treichel, Sebald, Jirgl, Wackwitz und, wie könnte es anders sein, Schlink ein, d.h. auf Autoren, die in den vierziger und fünfziger Jahren geboren sind. Von den später Geborenen erwähnt er lediglich Marcel Beyer mit seinem Erfolgsroman *Flughunde*. Auch in Manfred Durzaks Darstellung der Literatur der neunziger Jahre innerhalb der von Wilfried Barner u.a. herausgegebenen *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* (2. Aufl., 2006) wird fein säuberlich nach Generationen eingeteilt: Es gibt – analog zu den 68ern – die Generation der 78er und die der 89er, welche letztere wiederum durch Kracht und Lebert repräsentiert wird. Auch hier wird wiederum allein der Roman *Flughunde* als Beispiel für die literarische Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte genannt.

Im Folgenden möchte ich nun exemplarisch drei Romane vorstellen, die ich oben schon erwähnt habe und die oft als Beispiele genannt werden, wenn es um die derzeitige Konjunktur der Familien- bzw. Generationsromane<sup>15</sup> geht: Tanja Dückers Roman *Himmelskörper* (2003), Marcel Beyers Roman *Spione* (2000) und den Roman *Es geht uns gut* (2005) des Österreicherers Arno Geiger. Dabei geht es mir darum, Ihre Aufmerksamkeit auf diejenigen Elemente des Erzählens zu lenken, die diese drei Romane, die von der Kritik in die gleiche Schublade gesteckt worden sind, meines Erachtens zu sehr unterschiedlichen Zeugnissen für die literarische Auseinandersetzung jüngerer Autoren mit Geschichte und Vergangenheit machen.

---

<sup>15</sup> Vgl. Harald Welzer: Schön unscharf. Über die Konjunktur der Familien- und Generationsromane. In: *Mittelweg* 36 (2004), H. 1 (Jan/Febr.), Literaturbeilage, S. 53–64.

Ich beginne mit Tanja Dückers, von der eben schon die Rede war: In ihrem Roman *Himmelskörper*<sup>16</sup> geht es um die bis in die Gegenwart hinein spürbaren Nachbeben des Untergangs der *Wilhelm Gustloff*, jener Schiffskatastrophe, die Günter Grass mit seiner Novelle *Im Krebsgang* ein Jahr zuvor wieder nachhaltig in die öffentliche Diskussion gebracht hatte. Tanja Dückers wurde während des Schreibens vom Erscheinen des Grass'schen Buchs überrascht und irritiert, überwand aber eine kurzfristige Schreibblockade und schrieb ihre Version der Geschichte dennoch zu Ende.

Kurz zum Inhalt des Buches: Freia, die Ich-Erzählerin des Romans, ist von Beruf Meteorologin, Spezialgebiet Wolkenforschung, und als solche auf der Suche nach einer seltenen Wolkenformation, dem *Cirrus perlucidus*, dem durchsichtigen Cirrus. Ihre Schwangerschaft wird ihr nun zum Anlass, sich über den eigenen Ort innerhalb der Generationenfolge ihrer Familie Klarheit zu verschaffen und alten familiengeschichtlichen Ungereimtheiten auf den Grund zu gehen: „Es gibt so viel Ungeklärtes in unserer Familie, das mir plötzlich keine Ruhe mehr läßt. Als hätte mit der Schwangerschaft eine Art Wettlauf mit der Zeit begonnen, in der ich noch offene Fragen beantworten kann.“ (26) Die Erinnerungen an die eigene Kindheit werden ihr nun zum Gegenstand unablässiger innerer Beschäftigung. Schon als Kinder werden die Erzählerin und ihr Bruder immer wieder mit rätselhaften Tatsachen und Geschehnissen konfrontiert, die zu erklären die Eltern und Großeltern sich weigern. Insbesondere wird ihnen mit Hilfe märchenhafter Geschichten verschleiert, unter welchen Umständen der Großvater sein Bein verloren hat. Erst als dieser selbst in einem unbeobachteten Augenblick das ihm von seiner Frau auferlegte Redeverbot bricht und den Kindern ungeschönt vom Verlust seines Beins im Russlandfeldzug erzählt, beginnt für die Kinder zaghaft der Prozess der Rekonstruktion der eigenen Familiengeschichte. Warum trägt der Großvater eine Beinprothese? Die Frage, die das Nachforschen ausgelöst hat, erweist sich als eine, die viele andere in sich birgt: Warum reist die Mutter immer wieder heimlich nach Polen, um einen „polnischen Onkel“ zu besuchen? Warum hasst der Onkel die Großeltern und diese ihn? Warum ist die Mutter aufs Genaueste über die Kriegsverbrechen der Deutschen im Osten informiert? Und warum schließlich erzählen die Großeltern, dass ihre Tochter ihnen das Leben gerettet habe, während diese davon nichts hören will? Erst als der polnische Onkel Selbstmord begeht, erschließt sich für die Enkelin in Gesprächen mit ihrer Mutter das Labyrinth widersprüchlicher Erinnerungen: Die Mutter hat sich selbst und ihre Eltern gerettet, indem sie – fünfjährig – in dem Augenblick der Ent-

---

<sup>16</sup> TANJA DÜCKERS: *Himmelskörper*. Berlin 2003.

scheidung, ob ihre oder eine andere Familie auf das rettende Minensuchboot aufgenommen würden, diese andere Familie laut als nicht systemtreu denunzierte, so dass sie abgewiesen wurde und beim Untergang der *Gustloff* ertrank. Doch erst als auch die Großeltern tot sind, kann die Erzählerin die letzten noch offenen Lücken im Puzzle der Familiengeheimnisse schließen. Bei der Wohnungsauflösung finden die Geschwister Erinnerungsstücke, Briefe und Bücher, die klar belegen, dass die Großeltern Nazis der ersten Stunde waren – nicht nur Mitläufer, sondern Parteigänger, denen ihre Treue zur NSDAP den entscheidenden Überlebensvorteil eingebracht hat.

*Himmelskörper* ist, wenn man von der Perspektive der Erzählerin ausgeht, weniger ein Erinnerungsroman als ein Rechercheroman: am Ende steht als Ergebnis die Aufdeckung eines Geheimnisses. Erzähltechnisch ist der Roman insofern durchaus ambitioniert, als er die Bedingungen seiner eigenen Entstehung implizit reflektiert: Am Ende wird klar, dass der ganze Text das Resultat des Erinnerungsprozesses darstellt, der auch thematisch im Zentrum steht. Liest man den Roman als eine Antwort an Günter Grass, als die er zwar nicht geplant war, die er aber wider Willen geworden ist, so liegt diese wohl darin, dass Dückers stärker als Grass hervortreten lässt, wie unauflöslich in der Geschichte von Flucht und Vertreibung Opfer- und Täterschaft ineinander verwoben sind. Die Geschichte der Großeltern ist zugleich eine Opfer- und eine Tätergeschichte – ebenso wie die des Onkels, der in Polen zurückbleibt, von der Vertreibung profitiert und doch als ein spätes Opfer der NS-Zeit stirbt. Erinnerung und Gegenerinnerung sind somit in der gleichen Geschichte in ihrem Widerspruch präsent und werden permanent gegeneinander ausgespielt. Die zentralen Figuren, auch die Nachgeborenen, tragen diesen Widerspruch in sich. Die Möglichkeit einer Auflösung wird nicht gewährt. Die Suche der Enkelin nach einem haltbaren und intersubjektiv gültigen Bild der Geschichte erweist sich damit als ebenso aussichtslos wie der Versuch, sich über die Form einer Wolke am Himmel zu verständigen. Am Ende gelingt es der Wolkenforscherin, den lange gesuchten *Cirrus perlucidus* zu fotografieren, doch dieser Erfolg vermag sie genauso wenig zu befriedigen wie die Aufdeckung des lange gehüteten Familiengeheimnisses. Die Familiengeschichte ist nun zwar durchsichtig geworden, doch die endgültige Einlagerung ins Archiv bleibt der Erzählerin weiterhin verwehrt.

Was Karl-Heinz Bohrer einmal „Gesinnungsästhetik“ genannt hat, kann man, zumindest in Teilen, auch Tanja Dückers vorwerfen: Passagenweise liest sich der Roman wie ein Text aus dem Geschichtsbuch. Auch wenn der lehrbuchhafte Ton, den insbesondere die Mutter immer wieder anschlägt, auf der Ebene der Geschichte motiviert wird, kann man das aus ästhetischer Perspektive beklagen. Tanja Dückers

allerdings scheint ein didaktisches Element ganz bewusst in Kauf zu nehmen. Für sie ist ihr Roman nicht zuletzt eine Waffe in einem auch außerliterarisch geführten vergangenheitspolitischen Kampf. In diesem Kampf um die historische Wahrheit fordert sie Günter Grass als Stellvertreter der Generation der Zeitgenossen heraus. In einem 2002, also schon vor der Publikation ihres Buches, veröffentlichten Essay wirft sie ihm vor, den „Rückwärtsgang“ eingelegt und einen gefährlichen, weil auf Entlastung abzielenden Erinnerungsdiskurs mit befördert zu haben.<sup>17</sup> Von der Generation der Enkel sei nun gefordert, den Vorteil des historischen Abstands von der Betroffeneneneration zu nutzen, um sich genau diesem Diskurs zu widersetzen. Sowohl in der Schreibweise ihres Romans als auch in solchen öffentlichen Äußerungen verrät sich, in welche literaturgeschichtliche Tradition Tanja Dückers sich stellt: in die der *littérature engagée*.

Der zweite Roman, über den ich sprechen möchte, ist Marcel Beyers im Jahr 2000 erschienener Roman *Spione*<sup>18</sup>, mit dem der Autor den Erfolg seines Erstlings, *Flughunde* (1995), nicht wiederholen konnte. Sigrid Weigel nennt diesen Roman in ihrem eben schon erwähnten Buch *Genea-Logik* in einem Atemzug mit Dückers' *Himmelskörper*, da beide die Familie als „Schauplatz einer geheimnisvollen oder ungeklärten Vergangenheit“<sup>19</sup> zeigten. In der Tat ist es das im Zentrum stehende „Familiengeheimnis“, das die beiden Romane auf den ersten Blick thematisch verbindet. Auf den zweiten Blick zeigt sich jedoch, dass beide Autoren vollkommen unterschiedliche Erzählprojekte verfolgen.

Auch hier eine kurze Zusammenfassung der Handlung, soweit man überhaupt sinnvoll von einer solchen sprechen kann: Der Ich-Erzähler, sein Cousin Carl und seine beiden Cousinen Paulina und Nora – alle vier gehören offensichtlich Beyers eigener Generation an – haben eine auffällige äußerliche Gemeinsamkeit, die sie für die Nachbarskinder suspekt macht und die sie auch selbst irritiert: Alle vier besitzen dunkle „Italieneraugen“. Den Nachbarskindern gegenüber behaupten sie, die schwarzen Augen von der gemeinsamen Großmutter geerbt zu haben, die als berühmte Opernsängerin in Rom lebe. Tatsächlich ist ihnen über die Großmutter nichts weiter bekannt, als dass sie Opernsängerin war und früh gestorben ist. Der Großvater hat sich nur wenige Monate nach ihrem Tod wieder verheiratet, und aus unerklärlichen Gründen hat seine neue Frau ein radikales Kontaktverbot zwischen

---

<sup>17</sup> Tanja Dückers: Der Schrecken nimmt nicht ab, sondern wächst. In: Süddeutsche Zeitung, Frühjahr 2002. ???

<sup>18</sup> Marcel Beyer: *Spione*. Köln 2000.

<sup>19</sup> WEIGEL: *Genea-Logik*, S. 90.

ihm und dem Rest der Familie verhängt, das sie mit Erfolg durchsetzt. Die Handlung setzt im Jahr 1977 ein, als die Kinder ein altes Photoalbum finden, in dem der Großvater als Angehöriger der Wehrmacht zu sehen ist, aus dem aber alle Photos der verstorbenen Großmutter getilgt worden zu sein scheinen. Die Kinder erfinden aufgrund der fehlenden Informationen Geschichten über die mysteriöse Großmutter, über deren fiktionalen Charakter sie sich im Klaren sind. Die Geschichten, die sie in ihrer Phantasie ausspinnen, werden dem Leser als personal perspektivierte Erzählungen zugänglich. Sie fingieren die Sicht der Großeltern auf Entstehung und Fortgang ihrer Beziehung. Indem sie sich diese Geschichten gegenseitig erzählen, verschmelzen die vier Enkel auf der einen Seite zur eingeschworenen Gruppe. Auf der anderen Seite entfernen sie sich gerade durch die Geschichten wieder voneinander: Es zeigt sich nämlich, dass erfundene Erinnerungen nicht ohne weiteres konsensfähig sind und dass jede neue Erzählung Realitäten schafft, die jede weitere Erzählung zu berücksichtigen hat.

Während nun die drei Geschwister im Laufe der Jahre in ihrem Rechercheeifer nachlassen, werden die Spekulationen um die Vergangenheit der Familie für den Ich-Erzähler nach und nach zur Obsession. Je uferloser die Geschichten wuchern, desto weiter rückt in die Ferne, woran der Erzähler ursprünglich interessiert war: die historische Wahrheit. Erklärungen für das „Kontaktverbot“ lassen sich nicht finden, alle Nachforschungen im Hinblick auf die Großmutter bleiben ergebnislos. Die Geschichten, die der Erzähler im Laufe seines Lebens als Hypothesen über die eigene Herkunft ausprobiert, entfalten eine Eigendynamik und werden im Laufe der Jahre zur existentiellen Bedrohung. „Du wirst verlorengelassen“, warnt ihn schließlich sein Vetter Carl. Er fordert ihn auf, die Suche nach historischer Realität ein für alle Mal aufzugeben und die Realität der Worte anzuerkennen: „Ich brauche keine Beweise, hätte nicht einmal den Grabstein unserer Großmutter sehen müssen. Es ist nichts zu befürchten, ich kann auf meine erfundenen Bilder vertrauen. Niemand wird unsere Großmutter zum Verschwinden bringen können. Und selbst wenn ich damit den Toten unweigerlich näherkommen sollte, werde ich mich immer an die Erfindung halten.“ (266)

Marcel Beyer rückt in seinem Roman die Problematik von Zeugenschaft und Beglaubigung in den Mittelpunkt und lässt dabei – vielleicht ein wenig zu deutlich – erkennen, dass ihm die aktuelle kultur- und medienwissenschaftliche Theoriedebatte um die Medialität von Erinnerung und Gedächtnis nicht fremd ist. Die im Roman geradezu omnipräsenten Medien, sowohl die akustischen als auch die visuellen, vermögen keine Wahrheit zu beglaubigen. Die Schallplatte, auf der die Stimme der opernsingenden Großmutter hätte bewahrt sein können, bleibt unauffindbar, die

Versuche, am Telefon einmal die Stimme des Großvaters zu hören, scheitern: In der Leitung ist Rauschen. Auch die Photos verweigern ihren Dienst als „Zeugnisse“. Nicht nur die verschwundenen, auch die, die noch im Album sind, bezeugen nichts. Und schließlich vermittelt auch der Blick durch den Spion keine Wahrheit, sondern verweist den Spionierenden an die Phantasie zurück: „Vom schnellen Kuß des Liebespaares auf der Treppe, der, gerade als das Licht erlosch, in eine Umarmung zu münden versprach, ist nichts geblieben. Nur leere Treppenstufen, eine rauh verputzte Wand. Allein der Anblick, den ich in der dunklen Zwischenzeit erfunden habe, steht mir noch immer vor Augen, wenn ich die Lider schließe.“ (65)

Erst als Erwachsener, in der Gegenwart des Erzählens, kommt der Erzähler zu der Erkenntnis, dass die „echte“ Realität, derer er seit seiner Kindheit habhaft werden wollte, und die Realität der Bilder und Geschichten, sich in nichts unterscheiden. Dass damit der vor Jahrzehnten durch eine Kinderlüge ausgelöste Prozess der Produktion von Geschichten an sein Ende gekommen sei, verneint der Erzähler jedoch ausdrücklich: „Heute würde ich alles tun, um das Gelingen unserer damaligen Pläne zu verhindern. Aber ich fürchte, unsere Worte werden ihr vor vielen Jahren gesetztes Ziel am Ende doch erreichen, sei es ein lebendes oder ein totes.“ (306)

Anders als Dückers *Himmelskörper* ist Beyers Roman keinem vergangenheitspolitischen Ziel verpflichtet und somit auch in keiner Weise *littérature engagée*. *Spione* zeigt vielmehr die Entstehung und die Folgen einer unauflöselichen Verstrickung: Das Netz der Geschichten, die mangels gesicherter Informationen an die Stelle verbürgter historischer Wahrheit treten mussten, gibt den Erzähler am Ende nicht mehr frei. Er ist selbst Produkt der Geschichten. Auf dem Wege der Recherche kommt der um Aufklärung seiner Vergangenheit bemühte Erzähler an kein Ziel. Als Nachgeborener steht er für immer auf dem schwankenden Boden von Geschichten – Geschichten, die, auch wenn sie erfunden sind, die eigene Geschichte formen, überformen und umformen.

Zum Schluss möchte ich noch einen dritten Text vorstellen, der insofern mit den beiden anderen verwandt ist, als auch hier, sozusagen *ex negativo*, eine Familiengeschichte erzählt wird: den Roman *Es geht uns gut*<sup>20</sup>, der seinem Autor Arno Geiger im Jahr 2005 den Literaturpreis der Frankfurter Buchmesse eingetragen hat und in der Folge eine Zeitlang auf den Bestsellerlisten stand. Der Erzähler Philipp, von dem man beiläufig erfährt, dass er schon einmal – recht erfolglos – einen Roman

---

<sup>20</sup> ARNO GEIGER: *Uns geht es gut*. München 2005.

veröffentlicht hat, erbt nach dem Tod seiner Großeltern, die er kaum gekannt hat, eine Villa in Wien. Diese Villa gilt es nun, im Jahr 2001, zu entrümpeln. Als Gedächtnisspeicher, der nicht nur die Erinnerung an seine Großeltern, sondern auch an seine früh verstorbene Mutter bewahrt, interessiert den Enkel das alte Haus allerdings rein gar nicht: Statt sich in die Familiengeschichte zu stürzen und anhand der großelterlichen Hinterlassenschaften die eigene Vorgeschichte zu rekonstruieren, bestellt er einen Container und verkündet seiner Freundin Johanna, einer Meteorologin übrigens (!), siegessicher: „Bis morgen ist er voll.“ (8) Auf Johannas Drängen, aus gegebenem Anlass „Arbeit am Familiengedächtnis“ zu betreiben, reagiert er abwehrend:

„Ich beschäftige mich mit meiner Familie in genau dem Maß, wie ich finde, daß es für mich bekömmlich ist.“

„Schaut aus wie Nulldiät.“

„Wonach es immer ausschaut.“ (11)

Eine alte Kanonenkugel, die das Treppengeländer verziert, ist der einzige Gegenstand im Haus, der Philipps Phantasie anregt. Für eine Weile widmet er sich der Erfindung einer Geschichte über deren Schicksal, das er mit dem eines fiktiven Uruurgroßvaters und dessen Nachfahren verknüpft. Doch scheitert das Projekt schon bald an seiner Gleichgültigkeit: „Fragen kann man sich vieles. Es ist auch schön, daß man manches denken kann. Aber das ist auch schon wieder alles.“ (59)

Auch die Entrümpelung des Hauses schreitet zunächst gar nicht voran. Angewidert von den unzähligen Tauben, die den Dachboden okkupiert haben, und gelähmt von der Übermacht der Dinge, die da zu entsorgen wären, storniert Philipp kurzerhand den Auftrag an die Entsorgungsfirma, den Container alle drei Tage zu leeren. Statt tatkräftig an die Arbeit zu gehen, verliert er sich in Vorüberlegungen zur Vorgehensweise beim Ausräumen des Hauses und in Träumereien über ein Leben nach der Entrümpelung: „Es müßte schön sein, wenn das Haus leer wäre und nicht nur leer, sondern ausgeputzt, ausgewaschen, ausgekratzt, alle Fenster offen. Durchzug würde herrschen.“ (52) Nur in dieser Leere, so überlegt er, würde es ihm möglich sein, „die Lebensläufe der Kinder [der Familie] synchron zu entwerfen“ (52). Doch dieser Ausstieg aus der Geschichte der Generationen bleibt ihm verwehrt, das in seiner Phantasie geschossene Klassenphoto, auf dem alle Familienmitglieder gleichzeitig im Alter von 7 Jahren zu sehen sind (15), wird zu keinem Text.

Auf der Vortreppe der Villa sitzend, rauchend und nichtstuend verbringt Philipp seine Tage, und nur der Freundin Johanna ist es zu verdanken, dass die Entrümpelung schließlich doch in Gang kommt: Sie besorgt auf eigene Faust zwei Schwarzarbeiter, die eines Tages im Mercedes vorfahren und sich an die Arbeit

machen. Philipps Engagement beschränkt sich auf das Anziehen gelber Gummistiefel, die er sich von den beiden Männern besorgen lässt, weil sie ihn an seine Kindheit erinnern, und das Bereitstellen von Bier und Rauchwaren. Nun werden die Tauben gnadenlos massakriert und die Container im Tagesrhythmus gefüllt und geleert. Das Gerümpel wird, ob gut erhalten oder nicht, nach und nach im Mercedeskofferraum zur weiteren Verscherbeltung abtransportiert. Gelegentlichen Anwandlungen von schlechtem Gewissen begegnet Philipp mit Selbstermahnungen: „Halt dir vor Augen, daß Selbstschutz ein gesunder Reflex ist und daß es dir freisteht, für dich zu entscheiden, was dir bekommt und was nicht. Erinner dich daran, daß Familiendenken eine Konvention ist, die von denen erfunden wurde, die es nicht ertragen können, zu sterben und in Vergessenheit zu geraten.“ (189)

Philipps Ort ist weiterhin die Vortreppe der Villa, wo er „derzeit als einziges hingehört und ihm das Leben am ehesten einen erträglichen Geschmack hinterläßt“ (230). Die Müdigkeit klebt an ihm „wie Dreck“ und es ist ihm egal, „daß er die Zeit verludert, denn Pläne hat er keine und deshalb auch nichts zu verschieben“ (227). Philipp hat ebenso wenig Verbindung zur Vergangenheit wie zur Zukunft und verharrt in einer Position der Randständigkeit zu allem, was ihn umgibt: „Eigentlich ist Philipp auf allen Mauern seines Lebens eine Randfigur, eigentlich besteht alles, was er macht, aus Fußnoten, und der Text dazu fehlt.“ (285)

Als die beiden Schwarzarbeiter, von denen einer aus der Ukraine stammt, ihre Arbeit vollendet haben, unternimmt Philipp immerhin in einem Anfall von Euphorie den Versuch, ein Fest zu organisieren. Doch die Eingeladenen sagen einer nach dem anderen ab, selbst sein Vater, der einzige noch lebende Vorfahre, hat kein Interesse. Philipp bleibt mit den beiden Schwarzarbeitern allein und ringt ihnen ab, ihn für unbestimmte Zeit in die Ukraine mitzunehmen.

Die Handlung, die ich hier erzählt habe, macht allerdings nur einen Teil des Buches aus. Sie wird immer wieder unterbrochen von Passagen, die einzelne Tage aus dem Leben der Großeltern Richard und Alma sowie der Eltern Peter und Ingrid erzählen. Auf diese Weise werden schlaglichtartig Phasen der Familiengeschichte erhellt: das Jahr 1938, in dem der Großvater durch den Einmarsch der Nazis seine berufliche Position verliert; das Jahr 1945, in dem Peter als Hitlerjunge in Wien gegen die Russen kämpft; das Jahr 1955, in dem Ingrid gegen die konservativen Vorstellungen ihrer Eltern rebelliert; das Jahr 1970, in dem sie sich als berufstätige Mutter das Scheitern ihrer Träume an der Realität eingestehen muss; das Jahr 1978, das Peter als alleinerziehenden Witwer mit zwei kleinen Kindern, Sissi und Philipp, zeigt; und das Jahr 1989, in dem Alma ihren Mann Richard im Altersheim besucht und Zeugin seines allmählichen körperlichen Verfalls wird. Arno Geiger erzählt diese

Abschnitte aus der Familiengeschichte in der Zeitform der Gegenwart und jeweils in personaler Perspektive. Insofern wird hier eingelöst, was der Erzähler Philipp angesichts alter Familienphotos zu Beginn als seinen eigenen literarischen Wunschtraum beschrieben hatte: „die Lebensläufe der Kinder synchron zu entwerfen“ (52). Allerdings lässt der Roman die naheliegende Deutung, es handele sich bei dem, was uns als personal perspektivierte Familiengeschichte zugänglich wird, um das Buch, das Philipp schreiben wollte, nicht zu. Nirgends wird klar, wer überhaupt der Erzähler dieser Bruchstücke ist, und nichts deutet darauf hin, dass es Philipp sein könnte. Vielmehr bleibt dieser auf der Ebene der Erzähltechnik mit den anderen Figuren vollkommen unverbunden. Er wird der Geschichte seiner Familie bis zum Schluss nicht habhaft und entschlüsselt demnach auch kein wie auch immer geartetes Geheimnis. Auch der Leser erfährt im Übrigen bei der Lektüre der in der Vergangenheit angesiedelten Passagen nichts Spektakuläres: Was erzählt wird, ist Alltag. Man lernt eine Familie kennen, in deren Leben die große Geschichte zwar ihre mehr oder minder tiefen Spuren hinterlässt, die aber keine Leichen im Keller hat wie die der Protagonistin in Dückers' Roman. In Philipps unaufgearbeiteter Familiengeschichte gäbe es nichts Besonderes zu entdecken, und insofern behält Philipp am Ende recht, wenn er gegenüber Johannas Versuchen, ihn zum Nachforschen anzutreiben, resistent bleibt: „Jeder vernünftige Mensch schaut vorwärts, und um vorwärts zu schauen, muß man wissen, was hinter einem ist. Du kannst dir nicht das Gegenteil in die Tasche lügen.' Er denkt: Es ist so wenig, ich muß mir gar nicht viel in die Tasche lügen, es paßt auf einen Daumennagel, alles, was ich lügen muß, kann ich auf einen Daumennagel notieren, und der Rest ist so einfach wie das Wetter.“ (328) Arno Geigers Roman verweigert damit die moralisierende Deutung, die dem Leser im Klappentext nahegelegt wird: Keineswegs wird das Leben für Philipp „Schritt für Schritt zur Vergangenheit“, vielmehr bleibt die Vergangenheit ihm bis zum Ende fremd.

Charakteristisch für alle drei Romane, die ich vorgestellt habe, ist das vom Film entlehnte Erzählverfahren der Rückblende. Anders als in einschlägigen Texten der älteren Autorengeneration, etwa Martin Walsers Roman *Ein springender Brunnen* (1998), stehen nicht die vergangenen Geschehnisse und Geschichten selbst im Mittelpunkt der Erzählprojekte, sondern die Formen und Verfahren der Vermittlung zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Im Zentrum des Erzählens stehen natürlich nicht Erinnerungen an eine Zeit, die die Autoren selbst gar nicht miterlebt haben – wie sollte das auch möglich sein? Im Zentrum steht auch nicht – oder nur zum Teil

(etwa bei Tanja Dückers) – das, was im Jargon der Medien „Aufarbeitung der Vergangenheit“ heißt. Aufgeklärt ist man schon!

Im Zentrum der sogenannten „Enkelliteratur“ steht vielmehr der Prozess des unablässigen und oft unfreiwilligen Sich-Abarbeitens an einer Geschichte, die nicht die eigene ist – und die es immer *doch* ist. Pointiert formuliert geht es um das *Verhältnis* von Gegenwart und Geschichte im wörtlichen Verständnis. Denn die deutsche Geschichte zwischen 1933 und 1945 ist immer noch eine Geschichte, zu der sich alle „Spätgeborenen“ verhalten müssen, ob sie wollen oder nicht. Am deutlichsten zeigt diese Notwendigkeit paradoxerweise Arno Geigers Roman, in dem das Verfahren der Rückblende nur noch scheinbar funktioniert. Der Protagonist Philipp, wäre er nicht Österreicher, könnte man ihn als einen Vertreter der indifferenten und darum geschichtsvergessenen „Generation Golf“ verstehen, kommt mit der Vergangenheit seiner Familie zwar in Berührung, aber nicht in Kontakt. Doch auch die Weigerung, sich an der Geschichte des ererbten Hauses im buchstäblichen Sinne abzarbeiten, ist ein Verhalten zur Geschichte. Auch dieses Verhalten bedeutet die Anerkennung der Tatsache, dass sie immer da ist: sei es als Geheimnis, sei es als unentwirrbares Knäuel von Geschichten, sei es als Ballast, dem nur zu entfliehen vermag, wer das Glück hat, auf unbestimmte Zeit mit zwei Schwarzarbeitern in die Ukraine fahren zu dürfen.