

„Was ich nicht sehen kann, muss ich erfinden.“

**Zum Zusammenhang von Erinnern und Erzählen im
Romanwerk Marcel Beyers**

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philologischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.

Vorgelegt von
Silvana Judith Maria Burke
aus Schorndorf

Sommersemester 2017

Erstgutachter: Prof. Dr. Peter Philipp Riedl

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Katharina Grätz

Vorsitzender des Promotiosausschusses
der Gemeinsamen Kommission der Philologischen und
der Philosophischen Fakultät: Prof. Dr. Joachim Grage

Datum der Disputation: 15.05.2018

VORWORT

Ganz besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Peter Philipp Riedl, der mich durch die Jahre stets wertschätzend begleitet, mich von Beginn an zu dieser Arbeit ermutigt hat und mir mit Rat und Tat zur Seite stand. Danken möchte ich auch Prof. Dr. Katharina Grätz, deren Zweitgutachten ich wichtige Anregungen verdanke, die in die Überarbeitung meiner Dissertation eingeflossen sind. Herzlich danken möchte ich zudem Prof. Dr. Sabina Becker, die mich freundlicherweise in ihr Kolloquium aufgenommen hat und der ich wichtige Impulse insbesondere bezüglich der theoretischen Überlegungen meiner Arbeit verdanke.

Dem Stipendium der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg habe ich es zu verdanken, dass ich mich sorgenfrei auf meine Forschung und das Verfassen meiner Dissertation konzentrieren konnte.

Dr. Susanne Bernhard, Nikola Keller und Johanna Maeck danke ich sehr für das kritische und gewissenhafte Korrekturlesen. Daniela Henke, Dr. Kathrin Sandhöfer-Klesen und Annemarie Collé danke ich herzlich für unsere Gespräche über Gegenwartsliteratur, die Ermutigung und Freundschaft in den vergangenen Jahren.

Prof. Dr.-Ing. Wolfram Ressel, Susanne Riedl, Sabrina Eberhardt-Wager und Dania Marquardt möchte ich für die Unterstützung auf den letzten Metern und die Ermöglichung zeitlicher Freiräume danken, in denen ich mein Manuskript für die Veröffentlichung vorbereiten konnte.

Schließlich danke ich meiner Familie, insbesondere meiner Mutter, für die bedingungslose Unterstützung und den unerschütterlichen Optimismus, der mich nicht nur durch die Promotion, sondern durch meine gesamte Studienzeit begleitet hat.

Diese Publikation wäre nie ohne die Unterstützung und die kritischen Nachfragen von Elias Hauguth entstanden. Dass du an mich geglaubt, mich angetrieben und nie müde geworden bist, mit mir über meine Dissertation zu sprechen, hat mich durch all die Jahre getragen.

Inhaltsverzeichnis

I. Theoretischer Teil	1
1. Einleitung	1
2. Erinnerungsphänomene	12
2.1 Mediengestützte Speicherformen der Erinnerung	22
2.2 Intertextualität als Mittel der Gedächtnisbildung und Leseraktivierung	33
3. Unzuverlässiges Erzählen: Geschichte, Theorie, Probleme	37
II. Textanalytischer Teil	51
1. Zwischen Verschleierung und Selbstsuggestion: Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit im Roman <i>Flughunde</i>	51
1.1 Stabilität und Verunsicherung in Handlung und Struktur	55
1.2 Die Erzählerfiguren in <i>Flughunde</i>	59
1.2.1 Hermann Karnau	61
<i>Die Stimme als Spiegel der Seele</i>	62
<i>Die Ausführung des Stimmkartenprojekts</i>	70
<i>Auf dem Höhepunkt des Stimmwahnsinns</i>	73
<i>Täuschen, Verdrängen, Erinnern</i>	77
1.2.2 Helga	82
1.3 Der Flughund als Gegenstand des Erinnerns und Erzählens	87
1.4 Widerstreitende Zuschreibungen: Differenzen zwischen Tag und Nacht	93
1.5 Die Stimme als Vermittlerin zwischen Erinnern und Erzählen	98
1.6 Intertextualität als Mittel der Leseraktivierung	107
2. Erinnern und Erfinden: Formen und Funktionen erzählerischer Unzuverlässigkeit im Roman <i>Spione</i>	115
2.1 Handlungsstruktur und narratives Verfahren	119
2.2 Biografie eines Namenlosen: Der Ich-Erzähler in <i>Spione</i>	121
2.3 Erinnern und Erfinden – Identitätskonstruktion ohne familiären Rahmen	124

2.4	Geheimnis und Erinnerung.....	134
2.5	Das Motiv des Spions.....	144
2.6	Grenzen und Möglichkeiten der Fotografie als Erinnerungsmedium	152
2.7	Intertextuelle Strukturen des Geheimen in <i>Spione</i>	158
3.	Erinnern im Gespräch: Formen und Funktionen erzählerischer Unzuverlässigkeit in <i>Kaltenburg</i>	164
3.1	Handlungsstruktur und narratives Verfahren	167
3.2	Die Gesprächssituation als Rahmen des Erinnerns	168
3.3	Die Versprachlichung des Traumas	175
3.4	Erinnerung und Imagination: Die Mauersegler-Episode.....	183
3.5	Schuldhafte Erinnerung: Die Bombardierung Dresdens im Februar 1945	189
3.6	Die Geschichte der Vögel: Ornithologie als Gedächtnismedium?	194
3.7	Interferenzen zwischen <i>Kaltenburg</i> und <i>Auf der Suche nach der verlorenen Zeit</i>	200
III.	Schlussbetrachtung.....	207
IV.	Bibliographie	214

I. Theoretischer Teil

1. Einleitung

„Die Erinnerung ist nicht einfach da, sie entsteht, doch indem der Erinnernde sich dessen bewusst ist, dass er nicht über seinen Gedächtnisspeicher verfügt, aus dem er vergangene Wahrnehmungen herausgreifen könnte, weiß er auch um die Möglichkeit sich zu täuschen.“ (Marcel Beyer, *Ein Kunstgriff, der Wilthener Goldkrone trinkt*, S. 26)

In seinem Nachdenken über die verschiedenen Funktionen des Personalpronomens ‚Ich‘ im Werk des Autors Jürgen Becker formuliert Marcel Beyer die oben zitierte Überlegung, die auch auf die in der vorliegenden Arbeit behandelten Romane zutrifft. Er beschreibt darin die Erinnerung als ein Phänomen, das dem Erinnernden nicht ohne Weiteres zugänglich ist und das, selbst wenn er die „vergangenen Wahrnehmungen“ zu fassen bekommt, immer ein Potenzial der Täuschung in sich birgt.¹

Vergangene Ereignisse entziehen sich – so könnte der Gedanke Marcel Beyers weiter ausgedeutet werden – dem ordnenden Verstand des Erinnernden und sind sozialen, gesellschaftlichen und medialen Einflüssen ausgesetzt, welche die Möglichkeit einer Verformung der Erinnerung in sich tragen. Beyer greift damit die Erkenntnis der Flüchtigkeit und Anfälligkeit der Erinnerung auf, die in der Gedächtnisforschung und angrenzenden Disziplinen inzwischen kanonisiert ist. Dass der Mensch sich dennoch erinnert und so seine Identität und die ihn umgebende Welt erschließen kann, ist auf das Gedächtnis zurückzuführen. Dieses ergänzt unverfügbare Erinnerungen und setzt sie in Bezug zu aktuellen Erlebnissen und Bedürfnissen des Erinnernden. So entsteht schließlich ein Erinnerungskonstrukt, das nicht nur der Identitätsstabilisierung dient, sondern auch der narrativen Vermittlung der Erinnerung innerhalb sozialer Gruppen.

Dass das Erzählen nicht immer objektiven Wahrhaftigkeitskriterien standhält, ergibt sich aus eben diesem konstruktiven Charakter des Erinnerns.² Erinnerung muss folglich erzählt werden, um der Identität des Erinnernden zu nützen. Es zeichnet sich aber auch – wie die Literatur – durch ein „flexibles Verhältnis zur Realität“³ aus. Diese Überlegungen greifen auf,

¹ Vgl. Marcel Beyer: *Ein Kunstgriff, der Wilthener Goldkrone trinkt*, in: *Text+Kritik* 159 (2003), S. 15–30, hier: S. 26.

² Vgl. Juli Zeh: *Treideln. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Berlin 2013, S. 184f. Zeh beschreibt hier am Beispiel des „Knallzeugen“ – einem Zeugen, der aus seiner rein akustischen Wahrnehmungen einen bestimmten Tathergang rekonstruiert – einen solchen Fall der Rekonstruktion von nicht oder nicht ganz verfügbaren Erinnerungen.

³ Ebd., S. 187.

worum es in der vorliegenden Arbeit gehen soll: um das Erinnern an deutsche Geschichte und das Erzählen davon in literarischen Texten. Beides nimmt in der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft einen zentralen Platz ein und soll in der vorliegenden Arbeit in einem neuartigen Ansatz analytisch eng miteinander verschränkt werden.

Mit dem Erinnern an die deutsche Vergangenheit und dessen Literarisierung setzen sich seit Ende des Zweiten Weltkrieges unterschiedliche Autorengenerationen auseinander: Während die Perspektive der 68er-Generation von der Anklage der Eltern geprägt war, findet die Enkelgeneration innovative Zugänge, die deutsche Vergangenheit mit der Gegenwart der Nachwendezeit zu verbinden. Der ästhetisch neuartige Umgang jener Enkelgeneration resultiert nicht zuletzt aus den fehlenden persönlichen Erinnerungen an den Nationalsozialismus und die DDR. Die Frage, ob und wie Erinnerung überhaupt erzählerisch wiedergegeben werden kann, steht dabei im Zentrum. Vor diesem Hintergrund rücken Erzählstrategien wie das ‚unzuverlässige Erzählen‘ in den Vordergrund, welche es ermöglichen, der Glaubwürdigkeit von Zeitzeugen, der Konstruktivität von Erinnerung und den Möglichkeiten der Erinnerungsverfälschung nachzugehen und da schaffen, die den Leser in die Verantwortung nimmt und in seiner Deutungssicherheit erschüttert.⁴

Einer dieser Autoren, der adäquate Darstellungsmodi deutscher Geschichte und der Erinnerung an diese sucht, ist Marcel Beyer. In seinen Romanen *Flughunde*, *Spione* und *Kaltenburg*, die als „Trias des Nachdenkens über deutsche Geschichte“⁵ bezeichnet werden, spürt er dem Zusammenhang von individueller Erinnerung und Erzählen nach. Sprachliche Präzision und der Anspruch, den Leser insofern ernst zu nehmen, als ihm keine vorgefertigten oder Konsens gewordenen Deutungen der Vergangenheit präsentiert werden, prägen seine Annäherung an die deutsche Geschichte. Die Interpretation seiner literarischen Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit generiert sich folglich erst im Prozess der Rezeption und ist eng mit Erzählverfahren verknüpft, die sich als erzählerische Unzuverlässigkeit fassen lassen.

⁴ Vgl. Barbara Beßlich: Unzuverlässiges Erzählen im Dienst der Erinnerung. Perspektiven auf den Nationalsozialismus bei Maxim Biller, Marcel Beyer und Martin Walser, in: Dies./ Grätz, Katharina/ Hildebrand, Olaf (Hg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin 2006 (= *Philologische Studien und Quellen* 189), S. 35–52, hier: S. 35.

⁵ Norbert Otto Eke: Ausschau halten nach den Toten. Marcel Beyers Spurensuche im Feld der Familie, in: Costalgi, Simone/ Galli, Matteo (Hg.): *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. München 2012, S. 145–156, hier: S. 145.

Dass das Erzählen in den Romanen als „Erinnerungstechnik“⁶ fungiert und sich die Erinnerungsbefunde der drei Ich-Erzähler auf die erzählerische Vermittlung ihrer Geschichte auswirken, zeigen die Romane deutlich:

Hermann Karnau, der Haupterzähler der *Flughunde*⁷, agiert als Täter in einer Sonderforschungseinheit der Nationalsozialisten. Aus Angst vor der Verfolgung seiner Taten, aber auch um die Integrität seiner Person aufrechtzuerhalten, versucht er seine Schuld durch vermeintliche Erinnerungslücken zu verbergen. Indem zugleich seine Verstrickungen in die NS-Verbrechen geschildert und von ihm verdeckt werden, ergibt sich zwar eine Abfolge von Lebensereignissen des Erzählers, aber keine Beurteilung seiner Taten. Dieses Urteil muss sich der Leser mittels eigener moralischer Einschätzungen und Wissen um die Verbrechen der Nationalsozialisten selbst bilden.

Der namenlose Ich-Erzähler und Protagonist in *Spione*⁸ sieht sich mit seiner fehlenden Erinnerung an die Geschichte seiner Familie während des Zweiten Weltkrieges konfrontiert. Im Gegensatz zu Hermann Karnau gehört der Erzähler damit einer Generation an, die den Zweiten Weltkrieg nicht selbst miterlebt hat und auf familiäre Überlieferungen dieser Zeit angewiesen ist. Seine Erinnerungslücken versucht der Protagonist durch Hinzunahme sogenannter Erinnerungsmedien, vor allem der Fotografie, zu füllen. Er gerät dabei in einen wahnhaften Sog aus erfundenen Erinnerungsbildern, aus denen sich zwar für den Ich-Erzähler, nicht aber für den Leser, eine kausale Abfolge seiner Familiengeschichte ergibt.

Anders verhält es sich mit dem Erzähler und Protagonisten des Romans *Kaltenburg*⁹, Hermann Funk, der durchaus über eigene Erinnerungen verfügt, und in dessen Erinnerungsprozess die deutsche Vergangenheit seit Beginn des Zweiten Weltkrieges, die Teilung Deutschlands sowie das Leben in der DDR aufgearbeitet wird. Dabei ist sich Funk bei der Aufarbeitung seiner Vergangenheit der Lückenhaftigkeit seiner Erinnerungen bewusst und kann dennoch nicht verhindern, dass sein Erzählen Fragen aufwirft. Aus seinen Erzählungen entsteht keine lineare Abfolge von Ursache und Wirkung, die vom Leser nachvollzogen werden kann: Die Brüchigkeit der Erinnerung scheint die Erzählweise zu bedingen.

⁶ Zeh: Treideln, S. 181.

⁷ Marcel Beyer: *Flughunde*. Frankfurt a. M. 1995. Belege zu *Flughunde* sind im Fließtext mit der Sigle „F“ und der entsprechenden Seitenzahl angeführt.

⁸ Marcel Beyer: *Spione*. Frankfurt a. M. 2000. Belege zu *Spione* sind im Fließtext mit der Sigle „S“ und der entsprechenden Seitenzahl angeführt.

⁹ Marcel Beyer: *Kaltenburg*. Frankfurt a. M. 2008. Belege zu *Kaltenburg* sind im Fließtext mit der Sigle „K“ und der entsprechenden Seitenzahl angeführt.

Ziel dieser Arbeit ist es, die enge Verzahnung von Erinnern und Erzählen unter erzähltheoretischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive differenzierter zu betrachten. Dabei werden aktuelle Methoden der Literaturanalyse innovativ miteinander verknüpft. Die Romane wurden bisher häufig unter Einzelaspekten, wie dem Verhältnis von Fakt und Fiktion oder der Bedeutung von medialen Phänomenen, untersucht. In der vorliegenden Arbeit sollen die Romane nicht nur als produktionsästhetische Einheit – im Sinne einer thematischen und motivischen Verbindung – verstanden, sondern auch die Verbindung von Erinnern und Erzählen im Werk Beyers näher untersucht werden. Dabei wird eine produktive Verbindung zwischen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung und narratologischen Konzepten hergestellt. Folgende Fragen leiten dabei die Untersuchung:

- Von welchen Faktoren wird das Erinnern der drei Ich-Erzähler bestimmt?
- Wie vergewissern sich die Erzähler ihrer Erinnerung?
- Welches Verständnis von erzählerischer Unzuverlässigkeit entwickelt Marcel Beyer in seinen Romanen?
- Welche Rolle nimmt der Leser im Prozess der erzählerischen Vergegenwärtigung der Vergangenheit ein?
- Welche Wechselwirkungen ergeben sich daraus mit dem narratologischen Konzept des ‚unzuverlässigen Erzählers‘?

Mithilfe dieser Fragen soll der Zusammenhang von Erinnern und Erzählen in den Romanen Beyers beschrieben werden. Ebenso kann die Frage geklärt werden, inwiefern die hier festzustellende Unzuverlässigkeit der Erzähler das erzähltheoretische Konzept aufgreift, ergänzt und zugleich eine produktive Verbindung mit kulturwissenschaftlichen Gedächtniskonzepten eingeht. Doch endet die Analyse der Romane nicht mit diesen Befunden, stattdessen sollen sie für die Deutung der Romane funktionalisiert werden.

Im theoretischen Teil der Arbeit wird der gedächtnistheoretische und narratologische Forschungsstand analysiert. Die Ergebnisse werden Beyers poetologischen Texten über Erinnerung und Gedächtnis gegenübergestellt. Ausgehend davon werden einzelne Erinnerungsphänomene näher betrachtet. Dabei geht es vor allem um Phänomene, die die Stabilisierung von Erinnerung begünstigen oder stören. Dazu gehören weniger greifbare Faktoren wie die sozialen Erwartungen, die von der Erinnerungsgemeinschaft an den Erinnernden herangetragen werden, ebenso wie die Fotografie oder Film- und Tonaufnahmen als fassbare Erinnerungstützen. Auch die Sprache beziehungsweise das Erzählen spielt – wie oben bereits dargestellt – bei der Bewusstwerdung vergangener Ereignisse eine entscheidende Rolle.

Mit dem psychologischen Trauma sowie mit der Postmemory werden zudem zwei zentrale Themen der Erinnerungsforschung auf ihre Anwendbarkeit auf die Beyer'schen Erinnerungskonstellationen untersucht. Dabei geht es vor allem darum, wie ein Trauma entsteht und wie es sich auf das Leben und Erinnern des Betroffenen auswirkt. Außerdem soll das Trauma von anderen Verdrängungsmechanismen, wie Schuld, abgegrenzt werden. In Bezug auf die Postmemory sollen die Annäherungsstrategien der Enkelgeneration an Erinnerungen und Traumata der Kriegs- und Nachkriegsgeneration untersucht werden. Dabei steht die Rolle der Familie und der Fotografie, als mediale Annäherung an die Vergangenheit, im Zentrum des Interesses. Diese Ausführungen dienen der Bildung wichtiger Analysekatégorien, welche die Erinnerungsphänomene der zu untersuchenden Romane beschreibbar und damit deutbar machen.

Die vorliegende Arbeit positioniert sich darüber hinaus in der Debatte um die erzählerische Unzuverlässigkeit. Ausgehend von Marcel Beyers eigener Auffassung erzählerischer Unzuverlässigkeit wird ein Überblick über wissenschaftliche Debatten des Konzeptes gegeben. Neben der Bedeutung des Konzeptes für den Zusammenhang von Erinnerung und Erzählen geht es hier auch darum, inwiefern das Konzept durch die Unzuverlässigkeit der Beyer'schen Erzähler neue Impulse erhält.

Auf der Basis dieser theoretischen Ausführungen folgt die Analyse der Romane. Ihre Vergleichbarkeit wird dabei nicht nur durch ihre Thematisierung der deutschen Vergangenheit, sondern auch durch die in der vorliegenden Arbeit verwendeten analogen Analysekatégorien hergestellt. Dementsprechend werden die Erzählerfiguren, die Handlungsstruktur sowie die Motive, die für das Erinnern der jeweiligen Erzähler eine zentrale Rolle spielen, ebenso untersucht wie Gedächtnismedien und andere literarische Texte, die Licht auf den Zusammenhang von Erinnern und Erzählen in den Romanen Marcel Beyers werfen.

Forschungsüberblick

Die Forschungslage zu kultur- und literaturwissenschaftlichen Gedächtniskonzepten ebenso wie zum Konzept des unzuverlässigen Erzählens ist gleichermaßen vielfältig wie unübersichtlich. So wurde zu literarischen Texten der Enkelgeneration in einigen Monografien, insbesondere aber in Tagungs- und anderen Sammelbänden umfänglich geforscht. Inhaltliche Aspekte dieser Forschung sind etwa die Erinnerungsdifferenzen zwischen den Generationen oder der veränderte Blick auf das Täter-Opfer-Verhältnis. Eher vereinzelt finden sich Studien, die die innovativen Schreibweisen der Enkelgeneration systematisch in den Blick

nehmen oder den Zusammenhang dieser Schreibweisen mit bereits bestehenden narratologischen Konzepten wie der erzählerischen Unzuverlässigkeit untersuchen. Nachfolgend sollen einerseits Tendenzen der literatur- und kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung andererseits aber auch der Erzählforschung dokumentiert werden. Dabei steht im Vordergrund die Forschungsbeiträge für die Fragen der vorliegenden Untersuchung zu funktionalisieren und eine kritische Auseinandersetzung mit diesen zu ermöglichen.

„Gibt es überhaupt literaturwissenschaftliche Gedächtniskonzepte und lassen sich diese an die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung anschließen?“¹⁰ fragt der von Astrid Erll und Ansgar Nünning herausgegebene Sammelband *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*. Der Band untersucht bei der Beantwortung dieser Frage drei Grundrichtungen eines literaturwissenschaftlichen Gedächtniskonzeptes: ‚Gedächtnis der Literatur‘, ‚Gedächtnis in der Literatur‘ und ‚Literatur als Medium des Gedächtnisses‘. Besonders das ‚Gedächtnis in der Literatur‘, das nach den Verfahren fragt, mit welchen die „Inhalte und Funktionsweisen des Gedächtnisses thematisiert und inszeniert werden“, ist für die vorliegende Untersuchung von Bedeutung. Denn trotz der Individualität des jeweiligen Erinnernden lassen sich die Ausdrucksformen des Erinnerns durchaus typologisieren. Michael Basseler und Dorothea Birke untersuchen in ihrem Aufsatz *Mimesis des Erinnerns*¹¹ die Ausdrucksformen des Erinnerns, die sie konsequent in Bezug zu narrativen Formen setzen und deren Auswirkungen auf die Erinnerungshaftigkeit des literarischen Textes beschreiben. Birgit Neumann bietet in *Literatur, Erinnerung, Identität* einen Überblick über die zentralen kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorien und narratologischen Untersuchungen zum Thema ‚Erinnerung‘.¹² Zugleich zeigt sie, dass das Erinnern eng mit Sinnstiftungs- und Identitätsbildungsprozessen verbunden ist. Je nach Grad der sinnhaften Aneignung des Vergangenen wird die Erinnerungssituation der Erzählerfigur mehr oder weniger deutlich inszeniert.

Mit einer geänderten Sichtweise auf die jüngste deutsche Vergangenheit, ihren historischen Perspektiven und vor allem mit ihren literarischen Formen befasst sich der viel beachtete

¹⁰ Astrid Erll/ Ansgar Nünning: Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis. Ein einführender Überblick, in: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin 2005, S. 1–9, hier S. 1.

¹¹ Vgl. Michael Basseler/ Dorothea Birke: *Mimesis des Erinnerns*, in: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin 2005, S. 123–148.

¹² Vgl. Birgit Neumann: *Literatur, Erinnern, Identität*, in: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin 2005, S. 149–178.

Tagungsband *Wende des Erinnerns* von Barbara Beßlich, Katharina Grätz und Olaf Hildebrand. Der Band fokussiert damit, wie auch der oben vorgestellte Band von Astrid Erll, das Gedächtnis und seine Darstellung in der Literatur und untersucht, wie sich der Blick auf die DDR, den Holocaust und die bundesdeutsche Vergangenheit verändert und wie sich dies in den literarischen Werken nach 1989 niederschlägt.¹³

Einen ähnlichen Schwerpunkt – die Frage nach den Darstellungsformen von Geschichte und Gedächtnis – hat auch der Sammelband *NachBilder des Holocaust*, der von Inge Stephan und Alexandra Tacke herausgegeben wurde. Der Band stellt den Holocaust als traumatisches Ereignis der deutschen Geschichte in den Mittelpunkt und ermittelt, wie die Generation der Nachgeborenen diese „Ikone der Vernichtung“ aufgreift, um sie mittels Tabubrüchen, fiktiver Nachbilder und innovativer narrativer Verfahren zur „Standortgewinnung in der Gegenwart“ zu nutzen. Neben dem Blick auf die Literatur weitet der Band die Perspektive auf Fernseh- und Kinofilme sowie auf die bildende Kunst.¹⁴

Die bislang einzigen Monografien, die gedächtnistheoretische Theorien mit narratologischen Konzepten verknüpfen und anhand eines größeren Korpus‘ die Darstellung des Nationalsozialismus in der Literatur untersuchen, sind *Vergangenwart* von Meike Hermann und *Zwischen Irrtum und Lüge* von Lisa Volpp. Hermann nimmt in sechzehn Fallstudien ein breites Spektrum an erzählerischen Strategien zur Abbildung von individuellen und kollektiven Erinnerungsprozessen in den Blick, wohingegen Volpp fünf Romane dezidiert auf den Zusammenhang von Erinnern und unzuverlässigem Erzählen hin untersucht. Zum Korpus gehören auch *Flughunde* und *Spione* von Marcel Beyer, die Volpp einer eingehenden narratologischen Untersuchung unterzieht und die verschiedenen Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit herausarbeitet. Während Volpp einen vergleichenden Zuschnitt für ihre Arbeit wählt, analysiert die vorliegende Untersuchung die Art und Weise, wie Marcel Beyer sich die Strategie des unzuverlässigen Erzählens aneignet, ihr Potenzial nutzt und sie sich kreativ zu eigen macht. Beide Untersuchungen teilen dabei jedoch den Anspruch der Verknüpfung von (kulturwissenschaftlicher) Gedächtnistheorie und Narratologie. In der Analyse der Romane *Flughunde* und *Spione* setzt sich die vorliegende Arbeit mit der Untersuchung dezidiert auseinander.¹⁵

¹³ Vgl. Barbara Beßlich/ Katharina Grätz/ Olaf Hildebrand (Hg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin 2006 (= *Philologische Studien und Quellen* 189).

¹⁴ Alle Zitate: Inge Stephan/ Alexandra Tacke (Hg.): *NachBilder des Holocaust*. Köln 2007, S. 1.

¹⁵ Vgl. Meike Hermann: *Vergangenwart. Erzählen vom Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren*. Würzburg 2010; Lisa Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge. Unzuverlässiges Erzählen in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur der 1990er Jahre*. Freiburg 2016.

Neben der Literaturwissenschaft befasst sich vor allem die Kulturwissenschaft mit Phänomenen des Gedächtnisses und der Erinnerung. Die Publikationen der Anglistin Aleida Assmann haben den Diskurs um die deutsche Erinnerungskultur entscheidend mitgestaltet und sind einem breiten außerakademischen Publikum bekannt. Sie hat nicht nur gemeinsam mit Jan Assmann den Begriff des „kulturellen Gedächtnisses“ geprägt, sondern in *Erinnerungsräume* den Übergang des individuellen Erinnerns ins kollektive Gedächtnis anhand von Beispielen aus der Literaturgeschichte greifbar gemacht. In *Der lange Schatten der Erinnerung* hat Aleida Assmann unterschiedliche Wege der individuellen wie kollektiven Konstruktion der Vergangenheit untersucht. Sie setzt sich dabei immer wieder beherzt über Fächergrenzen hinweg und leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Verbindung der Gedächtnistheorien unterschiedlicher Disziplinen. Wie bereits in *Erinnerungsräume* bereitet Aleida Assmann hier Faktoren des Erinnerns für die Literaturanalyse auf, weswegen sich die vorliegende Arbeit besonders auf die beiden Monografien von Aleida Assmann stützt.¹⁶

Aufbauend auf dem von Aleida und Jan Assmann geprägten Begriff des ‚kommunikativen Gedächtnisses‘, geht der Soziologe Harald Welzer sowohl in seiner Studie *Opa war kein Nazi* als auch im Sammelband *Das soziale Gedächtnis* den kommunikativen Aspekten individueller wie kollektiver Erinnerung nach. Vergangenheit und damit Erinnerung, so Welzer, entsteht im kommunikativen Austausch einer sozialen Gruppe. Welzer geht dieser These am Beispiel von Familien nach, die über die NS-Vergangenheit ihrer Vorfahren befragt werden. Die Familie erscheint hier als sozialer Verbund, in dem Erinnerung gemeinsam ausgehandelt, konstruiert und lebendig gehalten wird. Dass sich diese Erinnerungen mitunter stark von den überprüfbaren Fakten vergangener Ereignisse unterscheiden, ist auf den Bezug der Erinnernden auf die jeweilige soziale Gruppe zurückzuführen, an die das Erinnerte erzählerisch angepasst wird.¹⁷

Neben kommunikativen Mitteln der Erinnerungsweitergabe spielen auch externe Speichermedien eine nicht zu unterschätzende Rolle für Erinnerungsprozesse. Sie machen individuelle und kollektive Erinnerung außerhalb des menschlichen Bewusstseins verfügbar und spielen auch für die Beyer’schen Protagonisten eine zentrale Rolle in ihrem Erinnerungspro-

¹⁶ Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999; Dies.: *Der lange Schatten der Erinnerung. Erinnerungskultur und Erinnerungspolitik*. München 2006.

¹⁷ Vgl. Harald Welzer/ Sabine Moller/ Karoline Tschuggnall: „Opa war kein Nazi.“ *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt a. M. 2010; Harald Welzer: *Das soziale Gedächtnis*, in: Ders. (Hg.): *Das soziale Gedächtnis*. Hamburg 2001, S. 9–25; Ders.: *Das gemeinsame Verfertigen der Vergangenheit im Gespräch*, in: Ders. (Hg.): *Das soziale Gedächtnis*. Hamburg 2001, S. 160–179; Marianne Hirsch: *The Generation of Postmemory*, in: *Poetics Today* 29 (2008), S. 103–128. Hirsch untersucht wie Welzer, unter welchen Bedingen Erinnerungen intergenerationell weitergegeben werden können.

zess. Dieser Aspekt des Romanswerks Beyers wurde bislang nicht systematisch und vergleichend untersucht. Diese Forschungslücke soll in der vorliegenden Arbeit geschlossen werden. Was ein Erinnerungsmedium ausmacht und leisten muss, hat Astrid Erll daher in ihrem Aufsatz *Medium des kollektiven Gedächtnisses* entwickelt. Während dort nicht kanonisierte Erinnerungsmedien thematisiert sind, ist der Status der Fotografie als ein solches Medium unbestritten. Monika Schmitz-Emans und Silke Horstkotte gehen den Charakteristika der Fotografie als Erinnerungsmedium nach und thematisieren zudem Schwierigkeiten und offene Fragen.¹⁸

Auch der Status der Stimme als wichtiges Element für die Stabilisierung der Erinnerung wird in der Forschung kaum angezweifelt. Es fehlen jedoch, wie Manuela Gerlof in *Tonspuren* zu Recht kritisiert, Studien, die sich detailliert mit dem Medium der Stimme befassen. Lediglich der Sammelband *Medien/Stimmen* von Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz sowie die Monografie *Geschichte der Stimme* von Karl-Heinz Göttert greifen die Stimme im Zusammenhang mit der Erinnerung auf.¹⁹

Der Erinnerung und dem Gedächtnis aus interdisziplinärer Perspektive nähert sich das von Christian Gudehus herausgegebene Handbuch *Erinnerung und Gedächtnis* an. Dieses vereint die Erkenntnisse der Psychologie, Neurologie, Sozial-, Kultur- und Literaturwissenschaft zum Erinnern und bietet Aufschluss sowohl über medizinische und neurologische Grundlagen, mediale Repräsentationsformen als auch über Forschungsdisziplinen.²⁰ Das Handbuch liefert der vorliegenden Arbeit damit wichtige Grundlagen, um Erinnerungspänomene für die literaturwissenschaftliche Analyse nutzbar zu machen, ersetzt aber nicht die detaillierte Auseinandersetzung mit den literarischen Texten, die die vorliegende Arbeit vornimmt.²¹

¹⁸ Vgl. Astrid Erll: *Medium des kollektiven Gedächtnisses – ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff*, in: Birk, Hanne/ Neumann, Birgit/ Schmidt, Patrick (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin 2004, S. 3–25; Silke Horstkotte: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln 2009; Dies.: *Literarische Subjektivität und die Figur des Transgenerationellen in Marcel Beyers Spione und Rache Seifferts The Dark Room*, in: Deines, Stefan/ Jäger, Stephan/ Nünning, Ansgar (Hg.): *Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie: Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*. Berlin 2003, S. 275–295; Dies.: *Fotografie, Gedächtnis, Postmemory*, in: Dies./ Leonhard, Karin (Hg.): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*. Köln 2006, S. 177–195; Monika Schmitz-Emans: *À la recherche de la réalité perdue. Ambiguous Alliances between Literature and Photography* (P. Härtling, C. Nooteboom, M. Vargas Llosa, M. Beyer), in: Baron, Christine/ Engel, Manfred (Hg.): *Realism/Anti-Realism in 20th-Century Literature*. Amsterdam 2010, S. 105–126; Dies.: *Literatur – Fotografie – Erinnerung*, in: *Der Deutschunterricht* 57 (2010), S. 63–72.

¹⁹ Vgl. Manuela Gerlof: *Tonspuren. Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR*. Berlin 2010; Cornelia Epping-Jäger/ Erika Linz (Hg.): *Medien/ Stimmen*. Köln 2003.

²⁰ Überblickscharakter haben ebenfalls: Johannes Fried: *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik*. München 2004; Daniel L. Schacter: *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*. Hamburg. 2001.

²¹Vgl. Christian Gudehus: *Erinnerung und Gedächtnis. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2010.

Ähnlich wie bei der Forschung zu Gedächtnis und Erinnerung lässt sich im Feld der Erforschung erzählerischer Unzuverlässigkeit feststellen, dass das Konzept in Monografien und Zeitschriftenbeiträgen theoretisch umfassend umrissen und diskutiert wird, die konsequente Anwendung auf literarische Texte und die Verknüpfung mit zentralen Themen wie der Gedächtnisforschung aber weitgehend ausbleibt. Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über zentrale theoretische Abhandlungen sowie über die vereinzelte Verknüpfung des narratologischen Konzeptes mit konkreten Textanalysen gegeben werden.

In der Neukonzeptualisierung des ursprünglichen Konzeptes erzählerischer Unzuverlässigkeit, die Wayne C. Booth in den 1960er Jahren etabliert hatte und die auf dem problematischen Konzept eines impliziten Autors basierte, haben Literaturwissenschaftler wie Ansgar Nünning oder Monika Fludernik die Bewertung von Unstimmigkeiten im Erzählerbericht in den Interpretationsbereich des Rezipienten verlagert. Monika Fludernik fokussiert sich in ihrer Monografie *The Fictions of Language* dabei insofern auf den Leser, als sie sich dem Moment widmet, in dem der Leser sein Misstrauen gegenüber dem Erzähler mit seinem Weltwissen in Einklang zu bringen versucht. Sie hat hierfür den Begriff der ‚naturalization‘ geprägt und an literarischen Texten erprobt.

Ansgar Nünning hat sich mit der von ihm postulierten Umdeutung ganzheitlicher befasst. Der von ihm herausgegebene Sammelband *Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens* versucht das Missverhältnis zwischen der großen Bedeutung, die dem unzuverlässigen Erzählen zugesprochen wird, und der Tatsache, dass dennoch zentrale theoretische Fragen unbeantwortet bleiben, gerecht zu werden. In seinem Aufsatz *Unreliable Narration zur Einführung und Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration* leitet Nünning sein kognitiv-narratologisches Verständnis von Unzuverlässigkeit nicht nur ausführlich her, sondern bestimmt auch textuelle Kriterien, mit denen für den Rezipienten erzählerische Unzuverlässigkeit erkenn- und damit lösbar wird.²² Zugleich versuchen sich die Beiträge des Sammelbandes auch daran, diese Theorie an konkreten Texten zu erproben.

²² Vgl. Wayne C. Booth: *Die Rhetorik der Erzählkunst I*. Heidelberg 1974; Monika Fludernik: *Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit*, in: Liptay, Fabienne/ Wolf, Yvonne (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München 2005, S. 39–59; Dies.: *The Fictions of Language. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London 1993; Ansgar Nünning: *Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens*, in: Ders. (Hg.): *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier 1998, S. 3–39; Ders.: *Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches*, in: D’hoker, Elke/ Martens, Gunter (Hg.): *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin 2008, S. 35–71.

In ihren Einführungen haben Matias Martinez und Michel Scheffel sowie auch Christoph Bode den erfolgreichen Versuch unternommen, das Konzept des unzuverlässigen Erzählens allgemeinverständlich wiederzugeben. Der Verdienst dieser Einführungen besteht aber auch darin, dass die Autoren die unzähligen Feinheiten unzuverlässiger Erzähler noch näher bestimmt haben. So unterscheiden Scheffel und Martinez zwischen Erzählern, deren mimetische Aussagen zuverlässig sind, nicht aber ihre Bewertungen dieser Aussagen. Darüber hinaus unterscheiden sie Erzähler, bei denen weder die mimetischen noch die theoretischen Aussagen korrekt sind. Von diesen unterscheiden sich wiederum Erzähler, denen es nicht gelingt, eine eindeutig bestimmbare fiktive Welt zu erzählen. Christian Bode hat dagegen sehr überzeugend argumentiert, dass es lediglich zwei Typen von unzuverlässigen Erzählern gibt: Jene, die nicht zuverlässig erzählen können und die anderen, die dies nicht wollen. Es ist Christian Bode darin zuzustimmen, dass sich die Erzählmotivation unzuverlässiger Erzähler auf diese beiden Grundkonstellationen zurückführen lässt.

Nur wenigen Monografien und Aufsätzen ist es gelungen, das unzuverlässige Erzählen in der Analyse konkreter Texte aufzugreifen. Die konsequente Anwendung des Konzeptes erzählerischer Unzuverlässigkeit ist – bis auf die bereits erwähnten Studien von Meike Hermann und Lisa Volpp – dabei insbesondere in der germanistischen Literaturwissenschaft eine Seltenheit. Die vorliegende Arbeit möchte einen weiteren Beitrag zur Schließung dieser Forschungslücke leisten und aufzeigen, dass sich erzählerische Unzuverlässigkeit nicht nur identifizieren, sondern auch zur Deutung literarischer Texte in Bezug setzen lässt. Eine viel beachtete Ausnahme stellt der Aufsatz von Vera Nünning zur historischen Variabilität von Unzuverlässigkeit am Beispiel des Romans *The Vicar of Wakefield* dar. Sie argumentiert hier überzeugend, dass das Unzuverlässigkeitsurteil des Lesers von den Bedingungen und Erfahrungen seiner Zeit abhängt und somit in unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Erzähler als unzuverlässig bewertet werden können.

Felicitas Meifert-Menhards Studie zum Zusammenhang von Multiperspektivität und Unzuverlässigkeit im englischen Roman seit 1800 untersucht zwei Modelle, die die Geschlossenheit des literarischen Textes brechen und somit eine Diversifizierung von Deutungs- und Wirklichkeitsmodellen bewirken.²³ In zehn Fallstudien zeigt die Autorin wie das Zusammenspiel von erzählerischer Unzuverlässigkeit und Multiperspektivität zu heterogenen Berichten innerhalb der fiktiven Welt führt.

²³ Vgl. Matias Martinez/ Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 2007; Christoph Bode: Der Roman. Eine Einführung. Tübingen 2005; Felicitas Meifert-Menhard: Conflicting Reports. Multiperspek-

Die Frage, was das unzuverlässige Erzählen hinsichtlich der Darstellung von Erinnerungsprozessen leisten kann, wurde in der Forschung nur vereinzelt thematisiert. Die Problematik, dass Unzuverlässigkeit beliebig wird, wenn jede Unstimmigkeit im Erinnerungsprozess auf erzählerische Unzuverlässigkeit zurückgeführt wird, hat jedoch einige Autoren beschäftigt. Für Meike Hermann löst sich diese Problemlage auf, wenn man Unzuverlässigkeit auf den Erinnerungsprozess selbst und seine Konstruktivität bezieht und darüber hinaus nur dann von Unzuverlässigkeit spricht, wenn eine bewusste Täuschung des Erzählers vorliegt. Ähnlich haben sich auch Carsten Gansel und Dorothee Birke geäußert.²⁴ Lisa Volpp hat argumentiert, dass die Motivation der Unzuverlässigkeit im Kontext des Erinnerns genau geprüft werden müsse, dass aber für gewöhnlich jene Erzähler den Verdacht der Unzuverlässigkeit auf sich ziehen, die sich der eigenen Vergangenheit allzu lückenlos annähern.²⁵ Im Folgenden soll die theoretische Basis für eine narratologische Untersuchung der Beyer'schen Romane gelegt werden, die gedächtnistheoretische Erkenntnisse konsequent mit jener der Narratologie verknüpft.

2. Erinnerungsphänomene

Marcel Beyers Prosa, aber auch seine Lyrik²⁶, handelt von der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts, von der Erinnerung an diese Geschichte und wie sie im individuellen Gedächtnis lebendig gehalten werden kann. Während diese Fragestellungen in den Romanen *Flughunde*, *Spione* und *Kaltenburg* explizit ausgeführt werden – die Romane sind historisch im Zweiten Weltkrieg, im deutschen Herbst und in der DDR angesiedelt –, erscheinen sie beispielsweise in *Vergeßt mich*²⁷ oder der Klagenfurter Vorstufe zu *Flughunde*²⁸ lediglich als

tivität und unzuverlässiges Erzählen im englischsprachigen Roman seit 1800. Trier 2009; Vera Nünning: Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: The Vicar of Wakefield as a Test Case of Cultural-Historical Narratology, in: *Style* 38 (2004), S. 236-252.

²⁴ Vgl. Meike Herrmann: Vergangenheit, S. 90f.; Carsten Gansel: Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989, in: Ders. (Hg.): Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989, S. 19–35 hier: S. 29f.; Basseler/ Birke: Mimesis des Erinnerns, S. 120.

²⁵ Vgl. Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 78f.

²⁶ Vgl. Hannelore Mundt: From Erdkunde to *Kaltenburg*: Marcel Beyer's Never-ending Stories about the Past, in: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 12 (2013), S. 321–345. Mundt zeigt in ihrem Aufsatz die Zusammenhänge zwischen den Themen von Marcel Beyers Prosa und seinen Gedichten auf. Solche Zusammenhänge äußern sich besonders deutlich in Beyers Gedichtband *Erdkunde*, der im Jahr 2002 erschienen ist (Marcel Beyer: *Erdkunde*. Köln 2002).

²⁷ Marcel Beyer: *Vergeßt mich*. Köln 2006. Hier wird der historische Bezug auf die europäische Geschichte des 20. Jahrhunderts ausgeweitet: Der Roman spielt in Madrid und rekurriert auf die faschistische Herrschaft Francos von 1939 bis 1975.

²⁸ Marcel Beyer: *Flughunde*, in: Felsbach, Heinz/ Meltelko, Siegbert (Hg.): *Klagenfurter Texte*. Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb 1991. München 1991, S. 40–47. Das Experimentieren mit der Sprachfähigkeit der Versuchspersonen wird mit Andeutungen auf die Kälte-Experimente in Dachau verbunden. Dort wurde an lebenden Menschen getestet, wie stark der menschliche Körper sich abkühlen lässt, bevor der Tod eintritt und ob eine Wiedererwärmung möglich ist.

unter der Textoberfläche angesiedelt. Auch in Beyers Reflexion über sein künstlerisches Schaffen steht immer wieder der richtige Umgang mit dem Erinnern und dessen Darstellungsmodi im Fokus. Seine Texte werfen Fragen über den Umgang mit der Vergangenheit auf. Während in *Flughunde* die Frage in den Vordergrund tritt, wie weit der Rezipient Hermann Karnau in die Erzählung seiner Untaten zu folgen bereit ist, stellt sich in *Spione* die Frage nach dem Potenzial und den Grenzen von Generationenerzählungen.²⁹ In *Kaltenburg* dagegen steht die Auseinandersetzung mit der eigenen brüchigen Erinnerung und möglichen Schuldzusammenhängen im Zentrum. Das Interesse Beyers an Erinnerung und Erinnerungsphänomenen verharret aber nicht auf der Ebene allgemeiner Fragen, sondern dringt tief in das Wesen und die Funktion des Erinnerns ein. Wenn er beispielsweise das „Schweigen angesichts dessen, was erlebt worden ist“ von dem „Schweigen angesichts dessen, was getan worden ist“ trennt, so reicht diese Unterscheidung in die Bewältigungsstrategien des Erinnernden hinein.³⁰ Es genügt ihm auch nicht, ein vergangenes Ereignis in der Erinnerung einer fiktiven Figur zum Leben zu erwecken. Stattdessen möchte Beyer in seinen Texten die „Schulbuchvorstellungen“ überwinden und tiefer in das historische und fiktionale Material seiner Texte hineingelangen.³¹

Wie Marcel Beyer in seinen Romanen betrachtet auch die literaturwissenschaftliche Forschung das Erinnern seit Ende der 1980er Jahre als das „Grundthema literarischer Texte“³², dem der „Status einer literaturwissenschaftlichen Schlüsselkategorie“³³ zukommt. Dieses Erkenntnis ist das Resultat einer verstärkten theoretischen Auseinandersetzung mit Gedächtnis und Erinnerung sowie einer Zunahme der Inszenierung von Erinnerung in literarischen Werken. Der Bezug auf die deutsche Geschichte ist hier besonders häufig zu beobachten. Die Texte greifen dabei auf die jeweils aktuellen Erinnerungsdiskurse zurück und versuchen – da sich das menschliche Erinnern kaum nachahmen lässt – mittels „ästhetischer Verfahren“ die „Funktionsweisen, Prozesse und Probleme“³⁴ des Erinnerns dazustellen.³⁵

²⁹ Vgl. Marcel Beyer: Vorsprechen, einreden, unterhalten, verschweigen, in: Herholz, Gerd (Hg.): Experiment Wirklichkeit. Renaissance des Erzählens? Poetikvorlesungen und Vorträge zum Erzählen in den 90er Jahren. Essen 1998, S. 14–17, hier: S. 14f.

³⁰ Beide Zitate: Marcel Beyer: Kommentar. Holocaust: Sprechen, in: Ders.: Nonfiction. Köln 2003, S. 249–258, hier: S. 251.

³¹ Vgl. Marcel Beyer: Recherche und „Recherche“, in: Atze, Marcel (Hg.): Akten-kundig? Literatur, Zeitgeschichte und Archiv. Wien 2009, S. 363–371, hier: S. 363.

³² Basseler/ Birke: Mimesis des Erinnerns, S. 123.

³³ Astrid Erll: ‚Literaturwissenschaft‘, in: Gudehus, Christian (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 288–298, hier: S. 288.

³⁴ Beide Zitate: Astrid Erll: ‚Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft‘, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 2013⁵, S. 255–256, hier S. 255.

³⁵ Vgl. Basseler/ Birke: Mimesis des Erinnerns, S. 124.

Marcel Beyer greift, ebenso wie eine Reihe weiterer Autoren, auf diesen Umgang mit der menschlichen Erinnerung zurück. Er nähert sich den in seinen theoretischen Texten angesprochenen Fragen und Problemlagen mittels des Bezugs auf „das gesamte Repertoire der Gedächtnisforschung“³⁶ und verhilft so dem Erinnern seiner Protagonisten zur literarischen Darstellung. Auf welche Konzepte und Phänomene er sich dabei konkret bezieht, soll Gegenstand der nachfolgenden theoretischen Ausführungen sein. Auch wenn die Grenze zwischen individuellem Erinnern und kollektiven Gedächtnisphänomenen in den Romanen nicht immer trennscharf verläuft, soll im Folgenden vor allem das individuelle Erinnern im Zentrum stehen. Dieser fokussierte Blick ergibt sich aus der Tatsache, dass sich in *Flughunde*, *Spione* und *Kaltenburg* Ich-Erzähler erinnern und damit das subjektive Erinnern gegenüber dem kollektiven, gesellschaftlichen hervorheben.³⁷

Doch wie lässt sich das ‚Erinnern‘ genauer fassen? Aleida Assmann hat auf den Punkt gebracht, worüber sich Neurowissenschaftler, Psychologen und Kulturwissenschaftler einig sind: „[...] Erinnerungen gehören, wie wir alle wissen, zum Flüchtigsten und Unzuverlässigsten, was es gibt.“³⁸ Als flüchtig erweisen sich Erinnerungen vor allem deswegen, weil sie sich dem bewussten Zugriff des Erinnernden entziehen oder nur bruchstückhaft ins Bewusstsein zurückkehren. Dabei werden sie nicht nur von den Umständen ihrer Aufnahme ins Gedächtnis, sondern auch von jenen der Bewusstwerdung in besonderem Maße bestimmt. Eine objektive oder historisch wahre und damit zuverlässige Erinnerung existiert folglich nicht.³⁹ Dennoch wird dem Menschen durch eben jenes flüchtige und unzuverlässige Erinnerungsvermögen ermöglicht, ein Selbstbewusstsein zu entwickeln und in den sozialen Austausch mit seinen Mitmenschen zu treten.⁴⁰ Vor diesem Hintergrund ist das Erinnern als „kognitiv-psychische Konstruktion, die bewusst werden muss und dann sprachlich formuliert werden kann“⁴¹, zu verstehen. Es besteht gemäß dieser Bestimmung von Erinnerung ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Bewusstwerdung von Erinnerung und deren

³⁶ Philipp Hammermeister: Vergangenheit im Konjunktiv: Erinnerung und Geschichte in Marcel Beyers *Kaltenburg*, in: Fischer, Torben/ Hammermeister, Philipp/ Kramer, Sven (Hg.): Der Nationalsozialismus und die Shoah in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Amsterdam 2014, S. 237–257, hier: S. 239.

³⁷ Vgl. Basseler/ Birke: Mimesis des Erinnerns, S. 124.

³⁸ Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 249.

³⁹ In dieser Annahme stimmen überein: Mark Freeman: Autobiographische Erinnerung und das narrative Unbewusste, in: Welzer, Harald/ Markowitsch, Hans J. (Hg.): Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte in der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Stuttgart 2006, S. 129–143, hier: S. 130 u.140; Schacter: Wir sind Erinnerung, S. 122 und 127; Rüdiger Pohl: ‚Das autobiographische Gedächtnis‘, in: Gudehus, Christian (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 75–84, hier: S. 81.

⁴⁰ Vgl. Aleida Assmann: Der lange Schatten der Erinnerung, S. 24.

⁴¹ Sigfried J. Schmidt: ‚Gedächtnis und Gedächtnistheorien‘, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 2013⁵, S. 252–254, hier: S. 252.

Überführung in eine erzählbare Form. Die notwendige Erzählbarkeit von Erinnerung ist dabei nicht nur in der sozialen Interaktion, sondern auch bei der Transformation von Erinnerung in literarische Texte von besonderer Bedeutung. Denn nur durch die sprachliche Formulierung können Erinnerungsprozesse in der Literatur überhaupt zur Darstellung gelangen.

Das Erzählen von Erinnerungen hat neben einer „pragmatisch-interaktive Funktion“⁴², auch eine zentrale Bedeutung für die Konstruktion der menschlichen Identität. Die „Selbstgeschichten“, wie Birgit Neumann die Erzählung von individuellen Erinnerungen bezeichnet, dienen dem Zweck, „temporal differente Erinnerungen“⁴³ in einen identitätsstiftenden Zusammenhang zu bringen. Wie die Erinnerungen zu einem stabilen Selbstbild zusammengefügt werden, wird durch das „soziale Identitätsmanagement“⁴⁴ gesteuert, welches mithilfe von Affekten, Bedürfnissen, Normen, Werten und Zielen die Erinnerungen entsprechend gewichtet und gruppiert. Dabei ist es durchaus möglich, dass zugunsten eines stabilen Selbstwertgefühls Erinnerungen aus den Selbstgeschichten ausgeschlossen, das heißt vergessen, werden.⁴⁵ Das Fehlen solcher individueller Erinnerungen kann, so der Umkehrschluss der hier angestellten Überlegungen, entsprechend den gegenteiligen Effekt haben: „So bedeutet die Annahme einer auf Erinnerungen beruhenden *personal identity* auch, dass bei Gedächtnisverlust die Integrität der Erinnerung infrage steht“⁴⁶ [Hervorhebung im Zitat]. Wie sich das Fehlen solcher individueller Selbstgeschichten auf den Erinnernden auswirkt, führt der Roman *Spione* eindrücklich vor. Der Ich-Erzähler kann sich nicht mittels Erinnerungen in der Vergangenheit verankern und leidet zunehmend unter seiner nicht festgelegten Identität. Wie bereits erwähnt, sind sowohl die Entstehung als auch die Speicherung und der Abruf von individueller Erinnerung von unterschiedlichen Faktoren abhängig. So kann Erinnerung unter Verhältnissen bewusst werden, die ihre Abrufbarkeit und Dauerhaftigkeit begünstigt. Ebenso gut ist es jedoch möglich, dass Faktoren auf das Erinnerte einwirken, die dessen Stabilität beeinträchtigen oder gar unterlaufen. Ihr Einfluss spiegelt sich im Erzählen der Protagonisten von *Flughunde*, *Spione* und *Kaltenburg* wider. Im Folgenden sollen zunächst die stabilisierenden Faktoren näher beleuchtet werden.

⁴² Birgit Neumann: *Literatur, Erinnerung, Identität*, in: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin 2005, S. 149–178, hier S. 155.

⁴³ Beide Zitate: ebd.

⁴⁴ Schmidt: ‚Gedächtnis und Gedächtnistheorien‘, S. 253.

⁴⁵ Vgl. Fried: *Der Schleier der Erinnerung*, S. 112. Fried weist darauf hin, dass Erinnern und Vergessen komplementäre Funktionen des Gedächtnisses sind, die gleichsam dieselbe Funktion – die Aufrechterhaltung einer stabilen Identität – erfüllen.

⁴⁶ Neumann: *Literatur, Erinnerung, Identität*, S. 152.

In den obigen Ausführungen wurde bereits deutlich, dass die Sprache ein wichtiger Faktor bezüglich der Stabilisierung der Erinnerung ist. Nur durch die sprachliche Formulierung erlangt die Erinnerung überhaupt erst Kontur und ist so zu einem späteren Zeitpunkt memorierbar. Aleida Assmann vergleicht den Vorgang der Versprachlichung mit Namen, die bestimmte Gegenstände oder Sachverhalte bezeichnen, und deswegen jederzeit wieder ins Gedächtnis gerufen werden können.⁴⁷ Es ist Aleida Assmann folglich zuzustimmen, wenn sie die Sprache als vermutlich universellsten und damit „mächtigsten Stabilisator von Erinnerungen“⁴⁸ bezeichnet.

Neben der Sprache haben auch „psychische Stabilisatoren“⁴⁹ eine Wirkung auf die Beständigkeit der Erinnerung. Zu diesen gehören Affekt, Symbol und Trauma. Ereignisse, die mit starken – negativen wie positiven – Affekten verbunden sind, stechen aus der Masse alltäglicher Ereignisse heraus und sind damit leichter erzähl- und erinnerbar. Dabei hat der Erinnernde allerdings keinen Einfluss darauf, bei welchen Ereignissen die affektive Speicherung erfolgt. Der Eindruck, den der Erinnernde von diesem Ereignis erlangt, ist überdies nicht korrigierbar. Dies kann insbesondere bei negativ belegten Ereignissen problematisch sein, denn die mit dem Ereignis verbundene Emotion dominiert die jeweilige Erinnerung. Hier findet folglich eine Stabilisierung bei gleichzeitiger Verzerrung statt. Aleida Assmann spricht daher, im Zusammenhang mit affektbehafteten Erinnerungen, weniger von der historischen Wahrheit eines Ereignisses, sondern vielmehr von dessen Authentizität für den Erinnernden. Diese dient wie die meisten Erinnerungsphänomene der Festigung der Identität des Erinnernden.⁵⁰

Die Erinnerung, die in der Rückschau zum Symbol gerinnt, ist dagegen weniger von Emotionen als vielmehr von „retrospektiver Deutungsarbeit“⁵¹ geprägt. Dem erinnerten Ereignis kommt erst in der Rückschau eine besondere Bedeutung zu, die in erster Linie den aktuellen Bedürfnissen des Erinnernden entspricht und damit seine Subjektconstitution unterstützt. Aleida Assmann versteht diese Art der Verfestigung von Erinnerung allerdings nicht als Fälschung oder als Lüge, stattdessen betont sie die identitätsstiftende Funktion dieser Art der Erinnerungsarbeit.⁵²

⁴⁷ Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 250; Fried: *Der Schleier der Erinnerung*, S. 219. Auch Fried betont den Aspekt der Benennung von Erinnerung bei deren Versprachlichung.

⁴⁸ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 250.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 252f.; Fried: *Der Schleier der Erinnerung*, S. 111.

⁵¹ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 257.

⁵² Vgl. ebd. Die „retrospektive Deutungsarbeit“ ist selbstredend nicht frei von Emotionen. Diese spielen lediglich in diesem Zusammenhang eine untergeordnete Rolle.

Eine weitere Form der Verfestigung von Erinnerung, wenn auch mit gänzlich anderen Konsequenzen für das menschliche Selbstverständnis, stellt die traumatische Erfahrung dar. In der Psychologie wird das Trauma als eine „Erfahrung von extremer Intensität, die die individuellen Bewältigungsmöglichkeiten überfordert und das Selbstverständnis nachhaltig erschüttert“⁵³, bestimmt. Die Erschütterung kommt dabei nicht nur durch das Ereignis an sich zustande, sondern vor allem durch die Tatsache, dass der Betroffene dieses auf Kosten anderer Erinnerungen wiederholt und „unintentional [sic!]“⁵⁴ durchlebt.⁵⁵ Robin Curtis beschreibt diesen Mechanismus auch als „widerhallende Struktur, die sich immer wieder (psychisch) spürbar macht.“⁵⁶ Die Erinnerung an das Trauma ist dabei einerseits pausenlos präsent, andererseits paradoxerweise nicht in die „Identitätsstruktur“⁵⁷ der Person integrierbar. Gemäß der bisher gemachten Feststellungen erstaunt es daher nicht, dass die traumatische Erinnerung anders als andere Erinnerungen sprachlich nicht formulierbar ist und sich somit jeder Deutungsarbeit entzieht. Mit dieser Problematik sieht sich auch Hermann Funk aus dem Roman *Kaltenburg* konfrontiert. Wie soll er seiner Gesprächspartnerin Katharina Fischer mitteilen, was ihm selbst nur bedingt zugänglich ist? Seine Narration weist – wie die Analyse zeigen wird – die Charakteristika eines Traumatisierten auf. Dazu zählen Erinnerungslücken, Brüche im chronologischen Fortgang seiner Erzählung sowie Brüche in der Raum- und Zeitstruktur.⁵⁸

Als eine besondere Form der Stabilisierung – auf generationeller Ebene – kann das Konzept der ‚postmemory‘ (dt. Nacherinnerung) gelten. Der Begriff wurde von der amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Marianne Hirsch geprägt und beschreibt das Verhältnis der Nachkommen zu jener Generation, die den Holocaust selbst miterlebt hat. Marianne Hirsch fasst ‚postmemory‘ zunächst einmal weniger als ein Konzept, denn als „*structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic experience and knowledge*“⁵⁹ [Hervorhebung im Zitat]. Die Nacherinnerung beschreibt damit keine Methode oder Idee des Erinnerns an

⁵³ Birgit Neumann: ‚Trauma und Literatur‘, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 2013⁵, S. 763–764, hier S. 763.

⁵⁴ Hermann: *Vergangenwart*, S. 94.

⁵⁵ Vgl. Sigmund Freud: Die Fixierung an das Trauma, das Unbewußte, in: Ders.: *Gesammelte Werke. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, hg. von Anna Freud. London 1917 (= Bd. 11), S. 282–295, hier: S. 282. Bereits Sigmund Freud ist zu dieser Erkenntnis gekommen.

⁵⁶ Robin Curtis: Trauma, Darstellbarkeit und das Bedürfnis nach medialer Genesung, in: *Montage/av* 11 (2002), S. 43–73, hier: S. 44.

⁵⁷ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 260.

⁵⁸ Vgl. Neumann: ‚Trauma und Literatur‘, S. 763.

⁵⁹ Hirsch: *The Generation of Postmemory*, S. 106.

die Traumata der Vorfahren, es ist vielmehr die Konsequenz des Wiedererlebens der Traumata auf einer generationellen Ebene.⁶⁰ Die Übertragung der traumatischen Erfahrung erfolgt dabei auf eine Generation der Nachgeborenen – hieraus ergibt sich das ‚post-‘ in ‚post-memory‘ –, die derart eng mit dieser Erinnerung verbunden ist, dass sie sich einer Beeinflussung durch diese nicht entziehen, sie jedoch auch nicht zu ihrem „Urtext“⁶¹ zurückverfolgen kann. Diese Form der „Übertragung“ von Erinnerungen ist Folge des traumatischen Wiederdurchlebens auf einer generationellen Ebene. Das Trauma hat dabei meist nichts von seiner Intensität verloren und verweigert sich weiter hartnäckig der sprachlichen Verarbeitung und Deutung.

Der zweite Teil des Begriffs, ‚(post)-memory‘, wird in der Debatte um das Phänomen der Nacherinnerung kontrovers diskutiert, steht doch außer Frage, dass eine Erinnerung, ganz gleich wie intensiv, nicht auf eine Person übergehen kann, die das zugrunde liegende Ereignis nicht selbst durchlebt hat.⁶² In der Diskussion des Begriffs wurde zudem betont, dass gerade das Trauma als ‚Erinnerungsgrenze‘ zwischen den Generationen zu sehen ist.⁶³ Hirsch bezeichnet mit dem irreführenden Begriff ‚-memory‘ jedoch nicht Erinnerung im konventionellen Sinne, sondern eher Bilder, welche die affektive Kraft der Erinnerung auf nachfolgende Generationen übertragen. Es kann hier folglich von einer indirekten Form der Erinnerung gesprochen werden.⁶⁴ Diese enge, der Erinnerung ähnelnde Verbindung zu den Erlebnissen der Vorfahren kommt auch und vor allem durch Fotografien zustande. Diese bilden ein Scharnier zwischen der Erinnerung der Großeltern- beziehungsweise Elterngeneration und der Erinnerung der Nachgeborenen. Da die Fotografie, stark vereinfacht dargestellt, als Abbild der Vergangenheit zu verstehen ist, kann sie die Kluft zwischen den Bildern der Großeltern und den fehlenden Erinnerungen der Nachgeborenen überbrücken und ein „Näheverhältnis zu den Vorfahren“⁶⁵ evozieren. Damit kommt der Fotografie der Status eines Vermittlungsmediums im Kontext der Erinnerung zu, der in Kapitel 2.1 näher beschrieben werden soll.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Leslie Morris: „Postmemory, Postmemoir“, in: Dies./ Zipes, Jack (Hg.): *Unlikely history: The Changing German-Jewish Symbiosis 1945-2000*. New York 2002, S. 291–306, hier S. 293.

⁶² Vgl. Pohl: ‚Das autobiographische Gedächtnis‘, S. 81. Dem widersprechen Experimente zum autobiographischen Gedächtnis, in denen Versuchspersonen über einen längeren Zeitraum mit vermeintlich wahren Erinnerungen konfrontiert wurden. Im Verlauf der Untersuchungen bezeugte eine zunehmende Anzahl von Versuchspersonen sich tatsächlich an dieses Ereignis zu erinnern. Hieraus ergibt sich eine enge Verknüpfung von ‚post-memory‘ und ‚false memory‘.

⁶³ Vgl. hierzu: Gary Weissman: *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*. Ithaca 2004, S. 17ff.

⁶⁴ Vgl. Hirsch: *The Generation of Postmemory*, S. 107f.

⁶⁵ Christiane Holm: ‚Fotografie‘, in: Gudehus, Christian (Hg.): *Erinnerung und Gedächtnis. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2010, S. 227–234, hier: S. 232.

In den bisherigen Ausführungen konnte gezeigt werden, dass Erinnerung vor allem ein „kommunikativer Akt“⁶⁶ ist. Die kommunizierten und damit in einen narrativen Zusammenhang gebrachten Erinnerungen zeichnen sich durch bessere Memorierbarkeit aus. Kommunikation, Sprache und Narration tragen somit in besonderer Weise zur Konservierung von Erinnerung bei. Doch zugleich ist das Erinnernde im Akt des Erzählens auch Faktoren der Verformung ausgesetzt. Diese unterscheidet Johannes Fried in seiner Monografie *Der Schleier der Erinnerung* in primäre und sekundäre Faktoren: Bereits die Umstände, unter denen eine Erinnerung erstmals versprachlicht wird, wirken sich als primärer Faktor auf die Erinnerung aus. So reagiert der Erinnernde auf die Handlungserwartungen der jeweiligen Kommunikationssituation, indem er die Erinnerung beispielsweise in einen bestimmten Erzählzusammenhang einpasst. Damit wird die Erinnerung immer den Charakter tragen, der dem „Augenblick des Eingedenkens“⁶⁷ entspricht. Mit der „intrinsischen ‚Wahrheit des Ereignisses“⁶⁸ haben diese Erinnerungen oftmals kaum noch etwas zu tun. Und dennoch kann dem Erinnernden keine moralische Devianz vorgeworfen werden, da es sich bei solch narrativer Verformung der Erinnerung um einen unbewusst ablaufenden Vorgang handelt.⁶⁹

Die Beeinflussbarkeit der individuellen Erinnerung durch die Kommunikationssituation zeigt, warum die Trennlinie zwischen individuellen und kollektiven Gedächtnisphänomenen nicht immer deutlich zu ziehen ist. So ergibt sich die Notwendigkeit, seine individuellen Erinnerungen insbesondere in der Kommunikation mit sozialen Gruppen zu narrativieren. Das individuelle Erinnern ist damit zugleich Teil einer kollektiven Aneignung der Vergangenheit. Eine dieser sozialen Gruppen ist die Familie. Deren spezifisches Verständnis davon, was das Kollektiv ausmacht und wie dies die gemeinsame Vergangenheit prägt, wirkt sich auch auf das Individuum aus. Um als Teil der Familie anerkannt zu werden, passt sich der Erinnernde deren Narrativen über die Vergangenheit an und formuliert auch seine persönlichen Erinnerungen dementsprechend. Das Wissen, Mitglied der Familie zu sein, den gleichen Erfahrungshorizont, ähnliche Familienmerkmale sowie eine gemeinsame Vergangenheit zu teilen, trägt substantiell zum Selbstverständnis des Einzelnen bei. Wird das Einverständnis über die gemeinsame Vergangenheit gestört, hat dies schwere Auswirkungen auf die Subjektkonstitution des Erinnernden.⁷⁰ Dieser Fall zeigt sich als Problemlage im Roman

⁶⁶ Fried: *Der Schleier der Erinnerung*, S. 49.

⁶⁷ Walter Benjamin: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a. M. 2002, S. 22.

⁶⁸ Schmidt: ‚Gedächtnis und Gedächtnistheorien‘, S. 252.

⁶⁹ Vgl. Fried: *Der Schleier der Erinnerung*, S. 49ff; Neumann: *Literatur, Erinnerung, Identität*, S. 157; Gansel: *Formen der Erinnerung*, S. 20.

⁷⁰ Mit dem Familiengedächtnis hat sich erstmals Maurice Halbwachs ausführlicher befasst. Vgl. Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a. M. 1985, S. 203 und 213f.; Harald Welzer hat mit seiner Studie *Opa war kein Nazi* Halbwachs' Theorie vom Familiengedächtnis gleichsam in die Praxis

Spione. Hier wird der Ich-Erzähler mit der nicht funktionierenden Verständigung seiner Familie über die Vergangenheit konfrontiert und sieht damit seine Identität in Gefahr. Im Versuch sich seiner Selbst und seines Platzes in der Familie zu versichern, verstrickt er sich immer mehr in erfundenen Erinnerungsbildern. Wie genau sich dieser Problemfall des individuellen Erinnerns im Roman manifestiert, wird Gegenstand des Analysekapitels zu *Spione* sein.

Neben den Anforderungen der Kommunikationssituation können auch „Kontaminationseffekte“⁷¹ auf die Erinnerung einwirken. Dabei werden vom Gedächtnis ähnliche Ereignisse gleichgeordnet und ältere Erinnerungen durch neuere beeinflusst oder überschrieben sowie ein Ereignis auf unterschiedliche Weise interpretiert. Diese Verformung des Erinnerten geht, wie bereits betont, unbewusst vor sich und so wird der Erinnernde seinen Blick auf die Vergangenheit immer als detailgenau und richtig wahrnehmen:

Erinnerung wird sich aus sich selbst heraus ihres Falschseins oder des Grades ihrer Verfälschung nicht bewusst; sie kann sich nicht selbst kontrollieren. [...] Erst unabhängige Kontrollmöglichkeiten gestatten die Fehlerhaftigkeit des Erinnerten zu erkennen.⁷²

Die sekundären Verformungseffekte hingegen umfassen allgemeinere, aber nicht weniger weitreichende Effekte. Die Anpassung der Erinnerung an eine bestimmte Öffentlichkeit oder den Diskurskontext als „soziale und literarische Momente“⁷³ sind für Außenstehende deutlich einfacher zu identifizieren als primäre Effekte.

Die Anfälligkeit individueller Erinnerung für Verformungen durch Faktoren, die außerhalb des Erfahrungshorizontes des Einzelnen liegen, zeigt sich auch im Phänomen der sogenannten ‚false memory‘ (dt. induzierte Erinnerung oder Deckerinnerung). Dieses basiert auf der erinnerungstheoretischen Erkenntnis, dass das Bewusstsein dazu in der Lage ist, auch externe Elemente in die persönlichen zu integrierten, wenn es der Stabilisierung der Identität dient. So fließen beispielsweise Filmhandlungen, Romaninhalte und fremde oder suggerierte Erinnerungen in das eigene Gedächtnis ein und produzieren Erinnerungen, die faktisch falsch sind und dennoch den größten Wahrheitsgehalt für den Erinnernden haben. Solche ‚false memories‘ können als Reaktion auf einen wie auch immer gearteten sozialen Erwartungsdruck hin entstehen und sind so lange unproblematisch, wie sie keine „sozialen und politischen Konsequenzen“⁷⁴ haben.

übertragen. Vgl. Welzer: „Opa war kein Nazi“, S. 13, 20 und 25; Welzer: Das gemeinsame Verfertigen der Vergangenheit im Gespräch, S. 164f.

⁷¹ Fried: Der Schleier der Erinnerung, S. 50f.

⁷² Ebd., S. 51.

⁷³ Ebd., S. 54.

⁷⁴ Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 269.

Am Beispiel der amerikanischen ‚false-memory-debate‘ zeigt sich jedoch deutlich, dass der Streit um solch induzierte Erinnerungen durchaus moralische und juristische Konsequenzen haben kann. So dreht sich die Debatte seit Anfang der 1990er Jahre vor allem darum, wie glaubwürdig die Aussagen von Missbrauchsoptionen sind, deren Erinnerungen im Rahmen einer Psychotherapie mittels verschiedener „Suggestionstechniken“⁷⁵ zustande gekommen sind. Gerade weil das Gedächtnis auch externe Elemente in sich aufnehmen kann, ohne dass deren Quellen zurückverfolgt werden können, werden solche Erinnerungen von Psychologen und Erinnerungsforschern angezweifelt. Wenn es im Zuge solcher induzierten Erinnerungen zur strafrechtlichen Verfolgung des vermeintlichen Täters kommt, ist größte Vorsicht geboten.⁷⁶ Als problematisch erweist sich in diesem Zusammenhang zudem, dass es keine objektiven Beurteilungskriterien solcher Erinnerungen gibt. Sie sind für den Erinnernden so real wie tatsächlich erlebte Ereignisse und unterscheiden sich auch für den Außenstehenden nicht von authentischen Erinnerungen.

Hier wie auch bei der Analyse literarischer Erinnerungsprozesse ist das Abwägen der Ursachen solcher Erinnerungen und die Wahrung größtmöglicher Objektivität unerlässlich.⁷⁷ Induzierte Erinnerungen begegnen dem Leser vor allem in *Spione*: Der Protagonist erzwingt seine Erinnerung an die Großeltern geradezu, wenn er Romane, Filme und Zeitungen konsultiert, die Auskunft über die Lebensumstände seiner Familie geben können. Der Prozess der Induzierung liegt hier offen, kann jedoch – dies wird sich in der Analyse zeigen – die fatalen Folgen der falschen Erinnerungen nicht verhindern.

Ein Erinnerungsphänomen jedoch verweigert sich der Stabilisierung ebenso wie der Verformung: die Verdrängung. Während die meisten vergangenen Ereignisse durch ihre sprachliche Formulierung zu einer erinnerbaren Form gelangen, liegt bei der Verdrängung der Fall anders. Der Erinnernde verweigert die Integration vergangener Ereignisse in sein Selbstbild vollständig, indem er sie gerade nicht formuliert und so stabilisiert. Der „aktive und motivierte Ausschluss von Erlebnissen aus der Erinnerung“⁷⁸ geschieht vor allem dann, wenn diese Erlebnisse mit negativen Emotionen wie Scham, Schuld oder Gewalt verbunden sind. Dabei kann die Motivation für das Verdrängen die Hilflosigkeit des Opfers angesichts eines plötzlichen und unvorbereiteten Aktes der Gewalt ebenso umfassen, wie das Ausklammern negativer Aspekte aus dem persönlichen Identitätsmanagement eines Täters. Das verdrängte

⁷⁵ Schacter: *Wir sind Erinnerung*, S. 428. Zu solchen Suggestionstechniken zählen Hypnose, Trance, gelenkte Vorstellungsbildung und Visualisierung vergangener Ereignisse.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 405f.; Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 268.

⁷⁷ Vgl. Schacter: *Wir sind Erinnerung*, S. 448.

⁷⁸ Tilmann Habermas: ‚Psychoanalyse als Erinnerungsforschung‘, in: Gudehus, Christian (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2010, S. 64–74, hier: S. 64.

Ereignis ist für den Erinnernden vorübergehend nicht verfügbar, kann sich aber später mittels unterschiedlicher Fehlleistungen wieder bemerkbar machen.⁷⁹ Das Verdrängen hat für die Romananalyse insofern Relevanz, als sowohl Hermann Karnau als auch Hermann Funk bewusst Ereignisse aus ihrem Gedächtnis verbannen. Während Karnau dies tut, um seine positive Selbsteinschätzung aufrechtzuerhalten, liegt den Verdrängungsmechanismen Funks seine Traumatisierung durch den Tod der Eltern zugrunde. Die unterschiedliche Motivation der beiden Erzähler zu verdrängen, illustriert den Gegensatz von Opfer und Täter auch auf der Ebene des Erinnerns.

2.1 Mediengestützte Speicherformen der Erinnerung

Wie die vorangegangenen Erläuterungen zum individuellen Erinnern gezeigt haben, handelt es sich dabei um einen schwierigen, oft schmerzhaften, von unterschiedlichen Faktoren beeinflussten Vorgang. Um Sicherheit über die Vergangenheit zu erlangen und eine auf dieser Sicherheit basierende Identität zu gestalten, ist das Individuum darauf angewiesen, Erinnerungsinhalte auch außerhalb des eigenen Bewusstseins speichern zu können: „Speichermedien entlasten das individuelle Gedächtnis des Menschen, sie ermöglichen ein ‚externes‘ Gedächtnis gegenüber dem ‚internen‘ Gedächtnis des einzelnen Menschen.“⁸⁰ Hierzu wird der Erinnerungsinhalt in eine langfristige Form überführt. Erinnerungen werden so, durch das Niederschreiben, dem Anfertigen von Film- und Tonaufnahmen oder Fotografien, gespeichert und sind in der Folge unabhängig vom Bewusstsein des Erinnernden abrufbar. Sie fungieren als Übermittler der gespeicherten Informationen, als Medium. Der Begriff des ‚Mediums‘ wird in diesem Zusammenhang seiner Etymologie als „Mittelndes“ oder „Vermittelndes“⁸¹ gerecht. Die Externalisierung von Erinnerungen und ihre Vermittlung durch andere Medien hat eine lange Tradition und sucht sich je nach historischer Epoche ihre unterschiedlichen Leitmedien.⁸² Die spezifischen (technischen) Voraussetzungen dieser Me-

⁷⁹ Vgl. Carlos Köbl/ Jürgen Straub: ‚Grundlagen des Erinnerns‘, in: Gudehus, Christian (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 22–44, hier: S. 36; Aleida Assmann: Der lange Schatten, S. 96.

⁸⁰ Knut Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart 2003, S. 21; vgl. Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses, in: Dies./ Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005, S. 249–267, hier: S. 251. Ein nicht unwichtiger Effekt dieser medialen Entlastung des individuellen Gedächtnisses ist, dass hierdurch die Gedächtnisinhalte auch kollektiv verfügbar gemacht werden.

⁸¹ Beide Zitate: Werner Faulstich: Medientheorien. Einführung und Überblick. Göttingen 1991, S. 8.

⁸² Vgl. Jan Assmann/Aleida Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann, Jan (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1988, S. 9–19, hier: S. 15; Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1937/1939). Frankfurt a. M. 2002, S. 351–383, hier: S. 356.

dien prägen dabei die abrufbare Gestalt des Erinnerten mit. Darin stimmen Medientheoretiker, die einer starken Bedeutungsvariante des Begriffs ‚Medium‘ folgen, überein. So konstatiert Hickethier, dass die Speicherung der ausgelagerten Information in einem neuen Medium, deren Bearbeitung und Veränderung überhaupt erst möglich mache.⁸³ Astrid Erll bringt diese Auffassung in Bezug auf die Rolle von Medien im Erinnerungsprozess auf den Punkt, wenn sie feststellt: „Medien sind keine neutralen Träger von vorgängigen gedächtnisrelevanten Informationen. Was sie zu enkodieren scheinen – Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen, Normen und Werte, Identitätskonzepte – erzeugen sie vielmals erst.“⁸⁴ Dies bedeutet im Hinblick auf Erinnerungen, dass diese nicht nur gespeichert, sondern dabei zugleich den medienspezifischen Eigenheiten der Speicherform angepasst werden. Daraus ergibt sich zugleich, dass sie im Moment der Übertragung häufig erst bewusst werden. Erll stellt darüber hinaus fest, dass es gerade in der kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Gedächtnismedien einen „konzeptuellen Spagat zwischen weit auseinander liegenden Bereichen der Medienforschung“⁸⁵ erfordert. Nur ein *weiter Medienbegriff* könne zugleich unterschiedliche mediale Phänomene erfassen und diese gleichzeitig sichtbar voneinander differenzieren.⁸⁶ Dementsprechend basieren auch die Überlegungen der vorliegenden Arbeit zu den Erinnerungsmedien Fotografie, Stimme und Ornithologie auf einem solchen weiten Medienbegriff. Denn es handelt sich dabei um einen Begriff, der drei in ihrer Speicherform und Auswirkung auf den Erinnerungsprozess differente mediale Phänomene umfasst. Erll entwickelt aus diesem Grund ein Modell des Gedächtnismediums, das den Ansprüchen einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Gedächtnisforschung genügt. Das heißt, verschiedene Medien fasst, unterscheidet und in ihrem zeitlichen und kulturellen Kontext versteht. Das Konzept basiert auf insgesamt vier Komponenten, die verschiedene Faktoren der Entstehung eines Gedächtnismediums abbilden. Zwei Komponenten des Konzeptes beziehen sich auf die „materiale Dimension“ des Erinnerungsmediums. So ist ein Medium zur Externalisierung von Gedächtnisinhalten auf „semiosefähiger Kommunikationsinstrumente“ angewiesen. Die gängigsten Instrumente sind Sprache, Schrift, Bild oder Ton. Hinzu treten „Medientechnologien zur Verbreitung und Tradierung von Gedächtnisinhalten.“ Diese reichen von der Steintafel, über Informationstafeln bis hin zum Internet. „Kulturelle Objektivationen“ wie Fotografien oder Gemälde stehen sinnbildlich für den externalisierten Gedächtnisinhalt.

⁸³ Vgl. Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 21; vgl. überdies: Jochen Schulte-Sasse: ‚Medien/medial‘, in: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (=Bd. 4, Medien – Populär). Stuttgart 2010, S. 1–38, hier: S. 1f.

⁸⁴ Erll: Literatur als Medium, S. 252.

⁸⁵ Erll: Medium des kollektiven Gedächtnisses, S. 12.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 11.

Zuletzt sind Gedächtnismedien in einem sozialen Rahmen – dies stellt die „soziale Dimension“ des Begriffs dar – institutionalisiert, in dem das zu Erinnernde erfahrbar wird.⁸⁷ Auch im Falle dieses Kompaktbegriffes wird die Erinnerung durch das Medium selbst mitgeprägt und geformt.

Im Hinblick auf den Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist der Vorgang der externen Speicherung insofern von Bedeutung, als auch in *Flughunde*, *Spione* und *Kaltenburg* die mediale Speicherung von Erinnerung eine Rolle spielt. Tonaufnahme, Fotografie und Ornithologie stehen im Zentrum dieser Thematisierung und wurden bislang nicht systematisch und vergleichend untersucht. Die vorliegende Arbeit möchte dieses Desiderat aufgreifen und die Darstellung und Funktion von Erinnerungsmedien bei Marcel Beyer auf Narratologie und Gedächtnistheorie beziehen. So stellt sich die Frage, wie mittels Tonaufnahme, Fotografie und Ornithologie über die „Darstellungsbedingungen“ von individueller Erinnerung in „unterschiedlichen Medien“⁸⁸ reflektiert werden kann. Die folgenden Hinweise zur medialen Verfasstheit der drei Speichermedien – insbesondere der Ornithologie, die scheinbar nicht in diese Reihe zu passen scheint – sollen Kategorien für die Analyse der Romane liefern.

Die Fotografie als Gedächtnismedium

Die enge Verknüpfung von Fotografie und Erinnerung besteht nicht nur in ihrem bereits angeklungenen Status als Träger von Erinnerung und Medium der ‚postmemory‘. Besonderes Interesse hat seit jeher die Tatsache ausgelöst, dass der Entstehungsprozess der Fotografie die psychischen Vorgänge des Erinnerns in auffälliger Weise spiegelt. Diese Analogien sowie die ambivalente Position, die der Fotografie im Kontext des Erinnerns eingeräumt wird, sollen Gegenstand der nachfolgenden Ausführungen sein.

Die Auffassung der Fotografie als „privilegierte Metapher“⁸⁹ für den Erinnerungsprozess speist sich aus dem Umstand, dass einzelne Schritte des fotografischen Prozesses sowie dessen Resultat sich mit Phänomenen des Erinnerns oder der Erinnerung an sich gleichsetzen lassen. Die Ähnlichkeit mit den „psychischen Prozessen“⁹⁰ des Erinnerns beginnt bereits mit

⁸⁷ Vgl. und Zitate: ebd., S. 12–18.

⁸⁸ Beide Zitate: Marcel Beyer: „Man erzählt immer mit schmutzigen Händen.“ Ein Gespräch mit Marcel Beyer in der Villa Massimo in Rom, in: Fromholzer, Franz; Preis, Michael/ Wisiorek, Bettina (Hg.): Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz. Heidelberg 2011, S. 265–293, hier: S. 282f.

⁸⁹ Horstkotte: Nachbilder, S. 10.

⁹⁰ Irene Albers: ‚Fotografie/fotografisch‘, in: Bark, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (=Bd. 3, Dekadent – Grotesk). Stuttgart 2010, S. 494–550, hier: S. 545.

dem Blick durch den Sucher, mit der daraus resultierenden Auswahl eines bestimmten Bildausschnittes und der Fixierung dieses Ausschnittes durch die Betätigung des Auslösers. Ganz ähnlich lässt sich die Gerinnung eines Wahrnehmungsausschnittes zur erzählbaren und damit identitätsstiftenden Erinnerung beschreiben. Foto- wie auch Wahrnehmungsausschnitte erfahren hierbei eine räumliche Beschränkung, die durch die Umkehrung des zeitlichen Rahmens ergänzt wird. So ist der Fotografie und der Erinnerung eine besondere zeitliche Verfasstheit eigen. Die Fotografie erzeugt Präsenz bei zeitlicher Vergangenheit und auch die Erinnerung weist einen ähnlichen Zeitbezug auf: Längst vergangene Ereignisse erlangen im Lichte der Identitätsfindung aktuelle Bedeutung.⁹¹ Das auf die Festlegung des Bildausschnitts folgende langsame Erscheinen der Fotografie im Belichtungsprozess kann wiederum zu latenten Erinnerungsbildern in Beziehung gesetzt werden. „Aufnahme, Entwicklung und Speicherung“⁹² der Fotografie werden somit konsequent in Relation zum Erinnerungsprozess gesetzt.

Wie die Erinnerung ist auch die Fotografie – vor allem im Hinblick auf immer neue technische Innovationen der Bildbearbeitung – vor Manipulationen nicht geschützt. Sie kann verkleinert und vergrößert, auf Ausschnitte reduziert sowie durch Licht- und Farbeffekte verfremdet werden. Der aktuelle Bildausschnitt hat nach der Bearbeitung oft nur noch wenig mit der ursprünglichen Fotografie zu tun. Die Sensibilität der Erinnerung gegenüber unterschiedlichen externen Faktoren, ihre Instabilität wird durch und in den Bearbeitungsmöglichkeiten der Fotografie gespiegelt.⁹³

Die angedeuteten Analogien zwischen Erinnerungsprozessen und der Entstehung der Fotografie lassen sich auch im ambivalenten Status der Fotografie als Gedächtnismedium – aus dem sich die schwierige Erinnerungssituation des Ich-Erzählers aus *Spione* ergibt – wiedererkennen. So wird im Fotografie-Diskurs das Bild als objektives Medium oder, um mit Susan Sontag zu sprechen, als „Beweismaterial“⁹⁴ angesehen. Demgegenüber steht die Auffassung, dass seit Beginn der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Wesen der Fotografie immer wieder deren trügerischer und nur scheinbar objektiver Charakter thematisiert wird.⁹⁵

⁹¹ Vgl. Holm: ‚Fotografie‘, S. 227; Sabina Becker/ Barbara Korte: Visuelle Evidenz? Zum Reflex der Fotografie in Literatur und Film. Einführende Überlegungen, in: Dies. (Hg.): Visuelle Evidenz. Berlin 2010, S. 1–21, hier: S. 3; Aleida Assmann: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München 2007, S. 9.

⁹² Albers: ‚Fotografie/fotografisch‘, S. 564.

⁹³ Vgl. Schmitz-Emans: Literatur – Fotografie – Erinnerung, S. 64.

⁹⁴ Susan Sontag: In Platons Höhle, in: Dies.: Über Fotografie. München 1978, S. 9–29, hier: S. 11.

⁹⁵ Vgl. Schmitz-Emans: Literatur, S. 64.

Die Bewertung der (vordigitalen) Fotografie als „Abbildungsmedium“⁹⁶ ergibt sich aus dem Umstand, dass sie, wenn auch ausschnitthaft, die Realität abbildet. In diesem Ausschnitt verbinden sich „Realität und Vergangenheit“ – das Abgebildete ist gegenwärtig, über jeden Zweifel erhaben und zugleich bereits vergangen. Roland Barthes beschreibt diesen innersten Wesenszug der Fotografie mit den bekannten Worten „[E]s-ist-so-gewesen.“⁹⁷ Die Augenscheinlichkeit dessen, was auf der Fotografie abgebildet wird, stützt deren Status als „Mittel der Beglaubigung“⁹⁸ und schafft einen unmittelbaren Zugang zu vergangenen Ereignissen. Fotografien können so zum Erinnerungsanlass werden oder den Erinnerungsprozess stützen. Die vermittelten Erinnerungen der ‚Postmemory‘ etwa können durch die einfache Erschließbarkeit der ikonischen und symbolischen Kraft der Fotografie die imaginative Aneignung der Vergangenheit unterstützen.⁹⁹

Das „narrative Potenzial“¹⁰⁰ der Fotografie kommt auch in *Spione* zum Tragen, wenn der Erzähler versucht über Bilder einen Zusammenhang zwischen sich und seinen Vorfahren herzustellen und seine individuelle Geschichte in den größeren Kontext der Familiengeschichte einzuordnen. Vor allem Familienalben sind es, die einen solchen Zusammenhang, eine Kontinuität von individuellem und kollektivem Erleben herstellen. Dieser Auffassung hält Monika Schmitz-Emans allerdings entgegen, dass die Ausschnitthaftigkeit der Familienbilder und die Illusion, diese würden durch ihre Abfolge eine Chronologie herstellen, die identitätsstiftende Wirkung des Familienalbums nicht nur unterlaufen, sondern oftmals sogar zerstören.¹⁰¹ Diese Einschätzung führt direkt zu den Vorbehalten, die der Fotografie im Kontext des Erinnerens entgegengehalten werden. Dieser Aspekt soll hier ebenfalls kurz beleuchtet werden, changiert doch die Einschätzung des Ich-Erzählers der *Spione* ebenfalls zwischen diesen beiden Polen.

Dass die Fotografie als Medium der Täuschung aufgefasst wird, hängt mit der technischen Manipulierbarkeit der Fotografie zusammen. Die bewusste Verfälschung von Fotografien kann dabei auf Propaganda, Ideologie, Geschichtsverfälschung oder simple Geschmacks-

⁹⁶ Becker/ Korte: Visuelle Evidenz?, S. 2. Sabina Becker und Barbara Korte weisen in ihren einleitenden Ausführungen darauf hin, dass die Abbildungsfunktion vor allem für Fotografien des vordigitalen Zeitalters gilt. Mit der Digitalfotografie hat die Authentizität des Bildes abgenommen, weil Manipulationen schwierig oder gar nicht nachgewiesen werden können.

⁹⁷ Beide Zitate: Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M. 2009, S. 86f.; vgl. Horstkotte: Nachbilder, S. 9, die ebenfalls die „unmittelbare Evidenz“ der Fotografie betont.

⁹⁸ Sontag: In Platons Höhle, S. 15.

⁹⁹ Vgl. Horstkotte: Fotografie, Gedächtnis, Postmemory, S. 185f.; Hirsch: The Generation of Postmemory, S. 186.

¹⁰⁰ Horstkotte: Fotografie, Gedächtnis, Postmemory, S. 185.

¹⁰¹ Vgl. Holm: ‚Fotografie‘, S. 232; Schmitz-Emans: Literatur, S. 66.

vorlieben zurückgeführt werden; sie positioniert die Fotografie zwischen „Kunst und Wahrheit.“¹⁰² Darüber hinaus laufen auch unbearbeitete Fotografien Gefahr, falsch oder ungenügend kontextualisiert oder interpretiert zu werden.¹⁰³

Die Gefahr der falschen Interpretation einer Fotografie ist durch das nicht festgelegte Deutungsangebot des Bildes bedingt: Zwar zeigt das Foto einen Ausschnitt eines Ereignisses, doch den Kontext der Entstehung oder die Emotionen und Erfahrungen, die mit dem Ereignis verknüpft sind, offenbart die Fotografie nicht. Die Deutung des Bildes ist damit gleichermaßen eingeschränkt und vielfältig. Es ist jene Deutungsoffenheit, welche die „trügerische Oberfläche“¹⁰⁴ der Fotografie ausmacht.

Die Manipulierbarkeit sowie die Deutungsoffenheit fotografischer Bilder kann auf das Erinnern bezogen werden: So können gefälschte, aber auch authentische Bilder für den Erinnernden eine solche Suggestionskraft entwickeln, dass eigene Erinnerungen durch falsche ersetzt oder vergessen werden. Das offene Deutungsangebot einer Abbildung kann dabei zu einer Vielzahl unterschiedlicher, gleichermaßen authentischer Erinnerungen führen. Die Rekonstruktion der Vergangenheit anhand von Fotografien ist folglich ein, bezüglich ihres Informations- und Authentizitätsgehalts, problematischer Vorgang. Wird dieser in literarischen Texten thematisiert beziehungsweise zur Darstellung gebracht, stellt sich die Frage nach der Zuverlässigkeit gemachter Aussagen über die Vergangenheit. Dies erfordert wiederum einen äußerst aufmerksamen, aktiven Leser, um die beschriebenen Schwierigkeiten der Rekonstruktion der Vergangenheit anhand von Fotografien zu identifizieren und der Romanhandlung entsprechend zu deuten.

Die Tonaufnahme als Gedächtnismedium

Im Roman *Flughunde* wird die Stimmnahmen als Medium des Erinnerns thematisiert. Karnaus besondere Vorstellung von der menschlichen Stimme und ihrer Aufnahme kontrastieren in auffälliger Weise mit kulturwissenschaftlichen Erkenntnissen über das (Gedächtnis-)Medium ‚Stimme‘. Letztere sollen Gegenstand der folgenden Überlegungen sein und als Kontrastfolie für die Untersuchung des Karnau’schen Stimmverständnisses dienen.

¹⁰² Sontag: In Platos Höhle, S. 12. Vgl. hierzu auch: Horstkotte: Nachbilder, S. 10.

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Vgl. Schmitz-Emans: Literatur, S. 72; Auch Roland Barthes (Barthes: Die helle Kammer, S. 117) äußert sich zu dieser problematischen Eigenschaft von Fotografien. Die völlige Bloßlegung des fotografischen Gegenstandes und dessen realistische Abbildung lasse die Oberfläche des Fotos umso rätselhafter erscheinen: „[W]enn die Photographie sich nicht ergründen lässt, dann deshalb weil ihre Evidenz so mächtig ist.“

Anders als bei der Fotografie ist der Status der Stimme beziehungsweise der Stimmaufnahme als Erinnerungsmedium in der philosophischen, kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung nicht fest verankert. Trotz der immer wieder betonten Wichtigkeit des Gehörten für die Verfestigung und Aktivierung von Erinnerungen im Gedächtnis schlägt sich dies nicht in entsprechenden Studien nieder, wie die Literaturwissenschaftlerin Manuela Gerlof konstatiert:

Obwohl in einigen theoretischen Abhandlungen versucht wird, ein möglichst breites Spektrum an medialen Phänomenen mitzubedenken [sic!], erschöpft sich die Behandlung der auditiven Medien und der akustischen Dimension der Erinnerung in Andeutungen und Verweisen.¹⁰⁵

Mögliche Gründe für diese „Marginalisierung der Stimme“¹⁰⁶ liegen in einer generellen Vernachlässigung der Stimme in theoretischen Untersuchungen und ihrer „allein auf Schallwellen beruhenden Materialität“¹⁰⁷. Erst in jüngerer Zeit entwickelt sich ein neues medientheoretisches Interesse an der Stimme, dem wichtige Erkenntnisse zu ihrem Status als Gedächtnismedium zu verdanken sind.¹⁰⁸ Denn ungeachtet des wissenschaftlichen Desinteresses lassen sich – wie bei der Fotografie – Analogien zwischen dem Charakter der Stimme und dem Erinnerungsvorgang herausarbeiten. Darüber hinaus prägen die medialen Besonderheiten von Stimme und Aufnahme das Erinnern mit. Es sollen nun zunächst die Ähnlichkeiten zwischen Stimme und Erinnerungsprozess im Vordergrund stehen.

Es ist die besondere zeitliche Verfasstheit von stimmlichem Ausdruck und Erinnerung, die bei der Suche nach Analogien zwischen beiden Phänomenen als Erstes ins Auge fällt. So ist „Flüchtigkeit“ ein Merkmal, das auch für die Stimme gilt: „Der Laut ist ein ‚Stoff‘, der die bemerkenswerte Eigenschaft hat, sich im Augenblick seines Entstehens zu verflüchtigen.“¹⁰⁹ Die Stimme ist damit in dem Moment, in dem sie akustisch wahrgenommen wird, bereits wieder vergangen. Sie ist damit ebenso wenig greifbar wie die Erinnerung.

Daraus ergibt sich in beiden Fällen die Notwendigkeit, dieser Flüchtigkeit entgegenzuwirken und Möglichkeiten der Konservierung zu schaffen. Erinnerungen können – auch das haben

¹⁰⁵ Gerlof: Tonspuren, S. 59. Gerlof nennt einige Studien von Aleida Assmann, Astrid Erll, Jens Ruchatz und Wolfgang Ernst, die um Vollständigkeit bemüht seien. Auch hier kommt die Untersuchung auditiver Medien am Ende zu kurz. Die vorliegende Arbeit bezieht die Stimme beziehungsweise die Stimmaufnahme als zentralen Schlüssel zum Verständnis des Romans *Flughunde* und kann so einen Beitrag zur Erforschung der Stimme im Kontext der Erinnerung leisten.

¹⁰⁶ Cornelia Epping-Jäger/ Erika Linz: Einleitung, in: Dies. (Hg.): Medien/ Stimmen, S. 7–19, hier: S. 7.

¹⁰⁷ Gerlof: Tonspuren, S. 12.

¹⁰⁸ Vgl. Epping-Jäger/ Linz: Einleitung, S. 7; vgl. auch: Koles, Doris/ Schrödl, Jenny (Hg.): Kunststimmen. Berlin 2004; Karl-Heinz Göttert: Geschichte der Stimme. München 1998.

¹⁰⁹ Sybille Krämer: Negative Semiologie der Stimme, in: Epping-Jäger/ Linz (Hg.): Medien/ Stimmen, S. 65–85, hier: S. 65.

die vorangegangenen Ausführungen bereits deutlich gemacht – mittels Narrativierung bewusst und stabil gehalten werden. Die Stimme als solche hingegen wurde über einen langen Zeitraum hinweg in die Schrift als Speichermedium übertragen, wobei ihr spezifisch akustischer Charakter marginalisiert wurde. Erst mit der „elektrischen Medienrevolution“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde auch die Überlieferung von Tönen durch ihre Aufzeichnung und Wiedergabe möglich.“¹¹⁰ Erinnerung und Stimme sind – erst einmal verfügbar gemacht – Ausdruck höchster Subjektivität und prägen die Identität und das Selbstverständnis des Menschen auf besondere Weise mit.

Mit der „Wiederbelebung der Stimme“ durch die „akustischen Medien“¹¹¹ stellt sich die Frage, inwiefern die Stimmaufnahme als Gedächtnismedium¹¹² produktiv gemacht werden kann. Im Gegensatz zu anderen Gedächtnismedien ist die mediale Wirkung der Stimme eine mehrdimensionale. Sie transportiert nicht nur den Sinn, also den Gegenstand der narrativierten Erinnerung, sondern stützt das Erinnernte auch durch non- und paraverbale Zeichen. Non-verbale Zeichen umfassen dabei „Seufzen, Lachen, Stöhnen oder Sprechpausen“, während als paraverbale Zeichen „Stimmelage, Intonation, Satzmelodie, Rhythmik [und] Dialekte“¹¹³ gelten.

Die Frage, wie die Audioaufnahme das Erinnern über ihre Mehrdimensionalität hinaus, positiv wie negativ, mitbestimmt, wird immer wieder diskutiert. Die Aufnahme einer narrativierten Erinnerung weist zumeist einen geringeren Grad der Ausschnitthaftigkeit auf als beispielsweise eine Fotografie, die bereits aufgrund ihres Entstehungsprozesses nur Ausschnitte des Vergangenen erfahrbar machen kann. Während die Fotografie also tatsächlich eine Momentaufnahme darstellt, wird der Erinnernde bei der Tonaufnahme um Vollständigkeit bemüht sein und einen narrativen Rahmen herstellen, welcher der Fotografie in der Regel fehlt. Darüber hinaus zeichnet sich die Tonaufnahme durch einen hohen Grad an Authentizität aus. Die Unverwechselbarkeit der menschlichen Stimme und die daraus resultierende Rückbindung der Aufnahme an eine konkrete Person sind der Grund für diese Authentizität: „Die menschliche Stimme, deren Individualität und Identifizierbarkeit unbezweifelt ist, dient so

¹¹⁰ Gerlof: Tonspuren, S. 12.

¹¹¹ Beide Zitate: ebd., S. 65.

¹¹² Vgl. Kapitel 2 der theoretischen Überlegungen: Gemäß den Kriterien, die Astrid Erll in ihrem Kompaktbegriff des Gedächtnismediums formuliert, kann die Stimme als Gedächtnismedium betrachtet werden. So muss es ein zeichenhaftes Kommunikationsinstrument geben, in dem die Erinnerung externalisiert wird – im vorliegenden Fall ist das der Inhalt des Gesprochenen. Die Erinnerung muss über Medientechnologien, hier die Aufnahme, verbreitbar und mit konkreten Gedächtnismedienangeboten wie dem gesprochenen Zeitzeugenbericht verbunden sein und seine Institutionalisierung beispielsweise in Projekten zur Sammlung von Zeitzeugenberichten finden.

¹¹³ Beide Zitate: Gerlof: Tonspuren, S. 65.

als authentifizierendes Element und ist, aufgezeichnet auf einer Tonspur, in der Lage, die Narration der eigenen Erfahrung für die Nachwelt festzuhalten.“¹¹⁴ Zudem bewirkt die Tonaufnahme durch ihre technischen Voraussetzungen, dass die Erinnerung und damit auch die Stimme beliebig oft abspielbar ist und zudem von ihrem Träger und dessen Lebenszeit gelöst wird.¹¹⁵

Doch auch die Tonaufnahme weist Eigenschaften auf, die sie als Gedächtnismedium problematisch erscheinen lassen. So besteht zwar keine Ausschnitthaftigkeit in Bezug auf den aufgenommenen Gedächtnisinhalt, wohl aber in Bezug auf die Entstehungsbedingungen der Aufnahme. Es kann nicht immer nachvollzogen werden, unter welchen politischen oder gesellschaftlichen Umständen die Aufnahme zustande gekommen und wie sie daher zu deuten sind. Auch die Tatsache, dass die Stimme durch die Tonaufnahme von ihrem Träger und dessen Lebenserwartung abgelöst wird, birgt die Problematik der Täuschung und Verformung in sich. Einmal technisch verfügbar gemacht, kann die Stimme nicht nur „konserviert und reproduziert“¹¹⁶, sondern auch manipuliert und in neue Zusammenhänge gesetzt werden. Die Tatsache, dass die manipulierte Stimme im Moment des erneuten Hörens nicht aufgedeckt werden kann, weil sie ebenso authentisch klingt wie zuvor, tritt erschwerend hinzu. Vor allem mit Blick auf Formen der digitalen Tonspeicherung lassen sich solche Manipulationen auch jenseits des Hörens kaum mehr erkennen oder rekonstruieren. Die Kontextualisierung der Aufnahmen sowie die Bewertung ihres Wahrheitsgehaltes wird so erheblich erschwert.¹¹⁷

Die Tonaufnahme erweist sich im Hinblick auf die Erinnerung demnach als ein Medium höchster Authentizität und Manipulationskraft zugleich. So gewährt sie Einblicke in das Vergangene, die durch die Einzigartigkeit der menschlichen Stimme beglaubigt werden und deren Identifikationspotenzial damit besonders groß ist. Hierin liegt zugleich eine Gefahr, denn Manipulationen des gesprochenen Berichtes sind für den Zuhörer nicht identifizierbar, sodass immer die Möglichkeit besteht, verfälschte Erinnerung für authentisch zu halten und darauf das eigene Bild der Vergangenheit aufzubauen. Wenn nun in literarischen Texten die Tonaufnahme zum (intermedialen) Thema wird, geht es einerseits darum, wie die Stimme als akustisches Phänomen darstellbar wird und welche Zuschreibungen mit ihr verbunden werden. Andererseits stellt sich die Frage, wie im Text mit Manipulation und Verfälschung

¹¹⁴ Ebd., S. 13.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 82; Göttert: Geschichte der Stimme, S. 15.

¹¹⁶ Koles/ Schrödl: Einleitung, S. 9.

¹¹⁷ Vgl. Gerlof: Tonspuren, S. 82.

der menschlichen Stimme umgegangen wird und inwiefern sich das auf das Erzählen auswirkt. Zudem muss die auf die non- und paraverbalen Aspekte fokussierte Stimmauffassung Hermann Karnauss zu den Erkenntnissen der Literaturwissenschaft in Beziehung gesetzt werden.

Die Ornithologie als Gedächtnismedium

Im Roman *Kaltenburg* wird den Erinnerungsmedien Fotografie und Tonaufnahme mit der Vogelkunde eine ungewöhnliche Möglichkeit, Erinnerungsinhalte zu externalisieren, gegenübergestellt. Das Ausweichen in Vogel- beziehungsweise Tierbeschreibungen bietet – das wird die Analyse des Romans zeigen – nicht nur die Gelegenheit, Ereignisse der deutschen Geschichte aus einer unbelasteten Perspektive zu beschreiben. Lebendige wie tote Vögel gerinnen im Laufe der Handlung auch zu Gegenständen, die nicht nur Hermann Funk als Erinnerungsanlass dienen.¹¹⁸

Als Zweig der Zoologie befasst sich die Ornithologie mit der Geschichte, Physiologie, Taxonomie und Ökonomie der Vögel. Sie zeichnet sich durch eigene Methoden, Instrumente und ein spezifisches Fachvokabular aus und hält damit die Erkenntnisse dieses Forschungszweiges lebendig. Besonders durch die präparierten Vögel entstehen Anschauungsobjekte, die – in Museen oder Instituten zugänglich gemacht – in das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft eingehen. Dennoch leuchtet die Wahl der Vogelkunde bzw. von Vögeln und Vogelbälgen als Medium einer kollektiven und individuellen Erinnerung nicht sofort ein. Es stellt sich die Frage nach der Art und Qualität der Speicherung von Erinnerungen durch die Ornithologie ebenso wie jene nach ihrer Abrufbarkeit. Überdies scheint dem Fach und seinen „Artefakten“ die (technische) Medialität zu fehlen, die gemeinhin mit Gedächtnismedien verbunden wird und die bei Fotografie und Tonaufnahme unmittelbar einsichtig ist. Dass sich vor allem scheinbar ungeeignete Formen für die Rekonstruktion des Vergangenen eignen, stellt Astrid Erll in ihrer Herleitung eines kulturwissenschaftlich geprägten „Kompaktbegriffes“ von Gedächtnismedien fest:

Medialität [ist] in Prozessen kollektiver Gedächtnisbildung in vielen Fällen weitab von technischen (Massen-)Medien und kommunikationswissenschaftlichen Sender-Kanal-Empfänger Modellierungen auszumachen. Auch ästhetische Formen, Objekte, natürliche Gegebenheiten (Steine, Flüsse, Berge) und soziale Gruppen können gedächtnismediale Funktionen übernehmen.¹¹⁹

¹¹⁸ Vgl. hierzu Alan Bance: ‚Die Tierszenen beleuchten die Menschenszenen und die Menschenszenen die Tierszenen‘: Marcel Beyer’s Novel *Kaltenburg* and Recent German History, in: *Publications of the English Goethe Society* 80 (2011), S. 180–195, hier: S. 181.

¹¹⁹ Erll: *Medium des kollektiven Gedächtnisses*, S. 10.

Auch bei der Vogelkunde und den Vogelpräparaten spielt sich die Gedächtnisbildung – sei sie kollektiv oder individuell – abseits von technischen Medien oder theoretischen Modellierungen des Medienbegriffs ab. Stattdessen vermittelt hier eine wissenschaftliche Disziplin zwischen externalisierter Erinnerung und Erinnerndem. Erll argumentiert darüber hinaus, dass ein Gedächtnismedium alles sein könne, was von einer Gruppe, und das gilt umso mehr für das Individuum, als „Vergangenheit vermittelnd“¹²⁰ verstanden werde.¹²¹ Insofern kann die Ornithologie auf die unterschiedlichen Ebenen des Gedächtnismediums hin untersucht werden, die Astrid Erll in ihrem Aufsatz als grundlegend für die Funktion eines (erinnerungs-)kulturwissenschaftlichen Kompaktbegriffs betrachtet. Diesem Begriff wie auch der vorliegenden Arbeit liegt ein weites Verständnis des Begriffs „Medium“ zugrunde, der möglichst viele und differente mediale Phänomene einschließt.

Voraussetzung dafür, dass etwas oder jemand zu einem Gedächtnismedium wird, ist das Vorhandensein „semiosefähiger Kommunikationsinstrumente“¹²² – Instrumente, denen die Vermittlung von gedächtnisrelevantem Sinn möglich ist. Ist dies bei der Fotografie durch das Bild und bei der Stimme durch entsprechende Aufnahmen gegeben, so können im Falle der Ornithologie wissenschaftliche Texte und Anschauungsobjekte mit Gedächtnisinhalten aufgeladen werden. Ihre Öffentlichkeit und damit auch ihre Verbreitung und Tradierung findet die Ornithologie in Museen und wissenschaftlichen Sammlungen. Vogelbälge stellen das spezifische Medienangebot der Wissenschaft dar, während die Museen eine geeignete „Medientechnologie zur Verbreitung und Tradierung von Gedächtnisinhalten“¹²³ repräsentieren. Die Institutionalisierung einer Erinnerung an die Geschichte der Vogelkunde findet ebenfalls durch Museen und wissenschaftliche Institute statt. So entsteht eine erinnerbare (Kultur-)Geschichte der Vogelkunde.

Marcel Beyer stellt in seinem Roman nun den Zusammenhang der Ornithologie mit sozialen und politischen Ereignissen der deutschen Geschichte her und verschiebt damit den Fokus dessen, was durch die Vogelkunde und ihre Medien erinnerbar wird. Indem die Geschichte hinter den für die Vogelkunde wichtigen Ereignissen aufscheint, macht der Autor deutsche Geschichte unbelastet von gängigen Vorstellungen erfahrbar. Die Exponate können dabei durch Haptik und Geruch zu einer sinnlichen Rekonstruktion historischer Ereignisse beitragen. Und nicht nur das sie verschaffen dem Ich-Erzähler einzigartige Momente der Gewissheit über seine individuelle Vergangenheit, die sich zwischen den historischen Ereignissen

¹²⁰ Ebd., S. 18.

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Ebd., S. 14.

¹²³ Erll: Medium des kollektiven Gedächtnisses, S. 14.

abgespielt hat. Wie genau sich dieser Zusammenhang im Roman entfaltet, soll Gegenstand der entsprechenden Kapitel zum Roman *Kaltenburg* sein.

2.2 Intertextualität als Mittel der Gedächtnisbildung und Leseraktivierung

Ein Konzept, das die vielfältigen Bezugspunkte zwischen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung und der Narratologie auf geradezu exemplarische Weise deutlich macht, ist die Intertextualität. Als eine Ausdrucksform des kulturellen Gedächtnisses verknüpft sie Gedächtnisdiskurse oder greift bereits literarisch inszenierte Gedächtnistheorien und -phänomene auf. Intertextualität kann in diesem Kontext als das ‚Gedächtnis der Literatur‘ aufgefasst werden. Zugleich fungiert sie in den Romanen Marcel Beyers als eine Ausdrucksform erzählerischer Unzuverlässigkeit, wenn sie den Bezug der Romane zu den literarischen Werken anderer Autoren aufgreift und mit der Unzuverlässigkeit des Erinnerens gespielt wird. Intertextualität wird somit zum Instrument der Leseraktivierung und der Leser wird in den Rezeptions- und Deutungsprozess der Beyer'schen Romane und die Reflexion unterschiedlicher Gedächtnismodelle einbezogen.

Ausgehend von den postulierten Funktionen, die die intertextuellen Verweise für die vorliegenden Romane haben, soll die Entstehung der Intertextualitätskonzepte kurz beschrieben werden. Davon ausgehend kann die Entscheidung für ein anwendungsbezogenes Verständnis der Intertextualität begründet und anhand der Ausführungen von Renate Lachmann, Ulrich Broich und Manfred Pfister für die Textanalyse fruchtbar gemacht werden. Dabei stärkt Lachmann vor allem den Aspekt des Gedächtnisses der Literatur, während Broich und Pfister konkrete Analysewerkzeuge an die Hand geben.

„Kein literarischer Text entsteht aus dem Nichts“¹²⁴, so lässt sich in aller Kürze die Voraussetzung von Intertextualität und Intertextualitätstheorien zusammenfassen. Ein literarischer Text steht immer in Beziehung zu anderen Texten. Deshalb finden sich immer mehr oder weniger sichtbare Spuren jener Texte, auf die der Text sich bezieht. Diese „Text-Text-Beziehungen“¹²⁵ stehen dabei nicht im luftleeren Raum, sondern sind in einer Tradition zu verorten, die bis in die antike Rhetorik zurückreicht. Begriffe wie ‚Imitation, ‚Parodie‘ oder ‚Epikrise‘, die bei der Beschreibung von intertextuellen Bezügen zur Anwendung kommen,

¹²⁴ Frauke Berndt/Lily Tonger-Erk: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin 2013, S. 7.

¹²⁵ Ebd.

weisen auf diese Tradition hin. Darüber hinaus ist auch der Umstand, dass die Bildung literarischer Gattungen ohne die Feststellung von Ähnlichkeiten und Bezügen von Texten aufeinander kaum möglich wäre, ein Indiz für die lange Tradition intertextueller Phänomene.¹²⁶

Das Verständnis davon, was Intertextualität ausmacht und welche Konsequenzen dies für die Deutung des literarischen Textes hat, hängt in besonderem Maße davon ab, welcher „theoretische Standort der Betrachtung“¹²⁷ eingenommen wird. So kann zwischen einem engen und einem weiten Verständnis von Intertextualität unterschieden werden, das in seinen Voraussetzungen verschieden ist und deutlich macht, dass der Begriff ‚Intertextualität‘ keineswegs auf einem einheitlichen Konzept beruht. Ein „umfassendere[s] ontologische[s]“¹²⁸ Verständnis von Intertextualität hat seinen Ausgangspunkt in der Theorie der Dialogizität des Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin. Dieser setzt die Äußerungen eines Romans in Beziehung zu allen vergangenen und zukünftigen Äußerungen und generiert damit eine Vielzahl an gleichwertigen Deutungen.¹²⁹

Auf Bachtin aufbauend prägt schließlich Julia Kristeva im Jahr 1967 den Begriff der ‚Intertextualität‘. Sie beschreibt mit dem Begriff „die dialogische Struktur aller Texte untereinander“¹³⁰ und beschränkt sich dabei nicht nur auf die Gattung des Romans, sondern weitete den Begriff auf alle Texte und Äußerungen, ja auf alle Formen der menschlichen Kommunikation, aus. Intertextualität ist somit kein vom Autor intendierter Effekt, sondern eine Eigenschaft des literarischen Textes an sich.¹³¹

Neben dem oben dargestellten abstrakten und weitgefassten Verständnis der Intertextualität erforscht ein weiterer Zweig der Intertextualitätsforschung die konkrete Beschreibung von Text-Text-Beziehungen. Neben Literaturwissenschaftlern wie Gérard Genette, dessen Systematisierung intertextueller Beziehungen¹³² bis heute Grundlage vieler Überlegungen zur Intertextualität ist, haben sich auch Ulrich Broich, Manfred Pfister und Renate Lachmann um eine anwendbare Konzeptionalisierung des Begriffs bemüht.¹³³ Für die vorliegende Untersuchung stellt sich der Bezug Lachmanns auf den Zusammenhang von Gedächtnis und

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 7f.; Richard Aczel: ‚Intertextualität‘, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturwissenschaft, Stuttgart 2013⁵, S. 299–301, hier: S. 299.

¹²⁷ Berndt/ Tonger-Erk: Intertextualität, S. 7.

¹²⁸ Aczel: ‚Intertextualität‘, S. 299.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 299f.; Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S. 18f.

¹³⁰ Aczel: ‚Intertextualität‘, S. 300.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 299. Kristeva bewegt sich mit diesem Verständnis im Kontext der Postmoderne, die sowohl die Autorintention als auch die „Einheit und Autonomie“ (ebd.) des literarischen Werkes nicht anerkennt.

¹³² Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M. 1993.

¹³³ Vgl. Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M. 1990; Ulrich Broich/Manfred Pfister: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985.

Intertextualität sowie der praxisbezogene Ansatz von Broich und Pfister als besonders produktiv heraus.

Renate Lachmanns Monografie hat zum Ziel, kulturelles Gedächtnis und literarischen Text produktiv miteinander zu verbinden. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen ist die Feststellung: „Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.“¹³⁴ Sie versteht den literarischen Text als eine Ausdrucksform des kulturellen Gedächtnisses, der als solche die Inhalte des Gedächtnisses in „manifeste[n] Zeichen“¹³⁵ materialisiert. Durch die Manifestation von Erinnerungsbildern schreibt sich der Text nicht nur in einen vorhandenen kulturellen Gedächtnisraum beziehungsweise Gedächtnisdiskurs ein, sondern schafft im unvermeidlichen Bezug auf andere Texte auch neue Gedächtnisräume, die ihrerseits das kulturelle Gedächtnis prägen und gestalten. Diese bieten zugleich weiteren Texten die Möglichkeit, sich wiederum in sie einschreiben zu können. Der literarische Text mit der „semantisch relevanten Eigenschaft der Intertextualität“¹³⁶ generiert so neue Sinninformationen:

Die Intertexte bewahren auf, verbergen, drängen in die Latenz; sie heben die Zeit auf, indem sie die manifeste Zeit des Textes und die Zeiten der Prätexte verschränken. Sie suspendieren die Originalbedeutung, indem sie neue Prozesse der Sinnggebung in Bewegung setzen oder eine Semantik des Verschwindens (von Sinn) entwickeln.¹³⁷

Literarisches Schreiben präsentiert sich für Lachmann als Gedächtnishandlung, die sich des Vergangenen bewusst ist. Der Bezug auf Vergangenes ist hier keineswegs auf historische Ereignisse beschränkt, sondern umfasst jedes Phänomen, das in einem neueren Text aufgegriffen wird. Das Verfassen eines literarischen Textes kann als Neuinterpretation das Vergangene aktualisieren und zugleich neue Deutungsvarianten generieren.¹³⁸

Nach Auffassung Renate Lachmanns schreibt sich also intertextuell konzipierte Literatur durch den Bezug auf andere Texte in bestehende Gedächtnisdiskurse ein und gestaltet sie durch dieses Einschreiben neu. Mithilfe dieses Befundes kann die in der Einführung gestellte Frage nach der Produktivität intertextueller Verweise für die Darstellung des Zusammenhangs von erzählerischer Unzuverlässigkeit und Erinnerung beantwortet werden. Denn der Vorgang des Aufgreifens von anderen Texten und den in diesen Texten verhandelten Gedächtnisdiskursen, -Bildern- und -Metaphern sowie deren aktualisierende Umwendung, lässt

¹³⁴ Ebd., S. 35.

¹³⁵ Lachmann: Gedächtnis und Literatur, S. 36.

¹³⁶ Berndt/ Tonger-Erk: Intertextualität, S. 138.

¹³⁷ Lachmann: Gedächtnis und Literatur, S. 63.

¹³⁸ Eine Besonderheit des Lachmannschen Verständnisses von Intertextualität ist ihre Rückführung der Intertextualität auf den Rezipienten. Er ist nicht nur derjenige, der das intertextuelle Netzwerk eines Textes erkennen, sondern auch derjenige, der es deuten und verstehen muss. Ähnlich wie das Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit, wie es sich im Werk Marcel Beyers zeigt, wird hier der Leser als aktive Komponente des Textverständnisses gefördert und gefordert (vgl. Lachmann: Gedächtnis und Literatur, S. 63).

sich auch in den Romanen Marcel Beyers beobachten. Die Romane schaffen dabei einen neuen Gedächtnisraum, in dem die vorgenommene Aktualisierung ihrerseits zum Thema werden kann. So werden durch die intertextuellen Verweise Fragen nach den Grenzen medizinischer Forschung, der Erschließung einer nicht selbst erlebten Vergangenheit und dem angemessenen Umgang mit der Vergangenheit aufgegriffen, die eng mit der Unzuverlässigkeit der Erzähler verbunden sind.

Was Lachmann fehlt, ist eine anwendungsbezogene Typisierung verschiedener Formen der intertextuellen Verweise und Spielarten. Diese kann aber durch das auf die Textanalyse fokussierte Konzept der Anglisten Ulrich Broich und Manfred Pfister ergänzt werden. Dieses bietet die Möglichkeit intertextuelle Verweise nicht nur zu identifizieren, sondern ihre Darstellung und Funktion im Text zu bestimmen. Die Autoren versuchen ein Modell der Intertextualität zu stärken, „das in der textanalytischen Arbeit einsetzbar ist, ohne indes auf bloßer Einflussforschung zu basieren.“¹³⁹ Hierzu werden zunächst – ausgehend von einem Modell der Intertextualität, das sich auf Bezüge von Texten auf andere Texte stützt – Grade der Intensität von intertextuellen Verweisen bestimmt. Dabei werden quantitative und qualitative Bewertungskriterien herangezogen. Quantitativ hängt der Grad der Intensität der Intertextualität von der „Dichte und Häufigkeit“ und der „Zahl und Streubreite“¹⁴⁰ der intertextuellen Verweise ab. Hinzu treten sechs qualitative Kriterien, die im literarischen Text wirksam werden können:

Als erstes Kriterium nennen Pfister und Broich die *Referentialität*, die den Bezug eines Textes auf einen anderen meint. Die Intensität dieses Bezugs nimmt zu, je stärker dieser „bloßgelegt“¹⁴¹ wird. Das zweite Kriterium der *Kommunikativität* bezieht sich auf den „Grad der Bewusstheit des intertextuellen Bezugs beim Autor.“¹⁴² Weist der Autor deutlich auf einen solchen Bezug, meist auf Werke der Weltliteratur, hin, ist der höchste Grad der Intertextualität gegeben.¹⁴³ Die *Autoreflexivität* umschreibt die explizite Thematisierung der „intertextuellen Bedingtheit und Bezogenheit“¹⁴⁴ auf einen Vorläufertext. Die *Strukturalität* bezieht sich auf die „syntagmatische Integration der Prätexte in den Text“¹⁴⁵; diese Integration kann im bloßen Zitat von Textzeilen- oder Strukturen bestehen oder in der Übernahme ganzer Passagen aus dem Prätext. Das fünfte Kriterium der *Selektivität* beschreibt, auf welchem

¹³⁹ Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S. 149.

¹⁴⁰ Beide Zitate: Broich/Pfister: Intertextualität, S. 31.

¹⁴¹ Ebd., S. 26.

¹⁴² Ebd., S. 27.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd., S. 28.

Abstraktionsniveau sich der intertextuelle Bezug manifestiert, während die *Dialogizität* die semantische und ideologische Spannung zu fassen versucht, in der ursprünglicher und neuer Zusammenhang stehen.¹⁴⁶

Broich und Pfister unterscheiden überdies zwischen Formen der markierten Intertextualität – im Gegensatz zu jener, die im literarischen Text nicht markiert ist – wie Zitat, Parodie oder Travestie und den Orten, an denen sich diese manifestieren können. So finden sich diese Formen in Nebentexten wie Vorwort oder Nachwort sowie im inneren oder äußeren Kommunikationssystem. Als inneres Kommunikationssystem verstehen die Autoren jenen Bereich der Nebentexte, „der sich ausschließlich an den Rezipienten wenden.“¹⁴⁷ Das äußere Kommunikationssystem bezeichnet den Bereich im Text, in dem die Intertextualität für den Leser, nicht aber für die literarischen Figuren markiert ist. Broich und Pfister nennen hier beispielsweise die Wahl der Namen literarischer Figuren oder das in Anführungszeichen-Setzen von solchen Anspielungen. Der literarische Text kann sich in allen Bereichen auf sich selbst (Autotextualität), auf einen oder mehrere Texte desselben Autors (Intratextualität) oder auf Texte anderer Autoren (Intertextualität) beziehen. Im letzteren Fall können sogenannte „Textketten“¹⁴⁸ entstehen, wenn sich der Prätext seinerseits auf weitere Prätexte bezieht. Die Textketten unterscheiden sich dabei entschieden von sogenannten „Systemreferenzen“¹⁴⁹, die den Bezug auf „Textkollektiva“, „Diskurstypen“, „Mythen und Archetypen“ sowie Gattungen bezeichnen.¹⁵⁰ Mit der Identifikation der Arten und Orte intertextueller Verweise wird es möglich, deren Funktionen in den Romane zu untersuchen. Dabei stehen die Fragen im Zentrum, inwiefern durch den Bezug auf andere Texte Erinnerung verhandelt wird und wie die Aktivierung des Lesers durch diese Bezüge zustande kommt.

3. Unzuverlässiges Erzählen: Geschichte, Theorie, Probleme

Nachdem es im vorangegangenen Kapitel um den Gegenstandsbereich der Erzähltexte Marcel Beyers – die Formen und Medien des Erinnerns an die deutsche Geschichte – gegangen ist, steht im Folgenden die erzählerische Seite dieser Texte im Vordergrund. Dabei spielt

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 29. Broich und Pfister beziehen sich in der Konzeptualisierung ihrer Intertextualitätskriterien deutlich auf Gérard Genette (vgl. Berndt/ Tonger-Erk: Intertextualität, S. 149).

¹⁴⁷ Ebd., S. 39.

¹⁴⁸ Ebd., S. 51.

¹⁴⁹ Ebd., S. 52.

¹⁵⁰ Alle Zitate: ebd., S. 31-58.

das Konzept des unzuverlässigen Erzählens eine wichtige Rolle. Fast wichtiger als der Gegenstand jener Romane scheint dem Autor die präzise und angemessene Darstellung dieses Gegenstands zu sein. So formuliert Marcel Beyer in Bezug auf seine Lyrik:

Genau das sind Gedichte [...], nicht Postulate irgendwelcher Weisheiten, die sich schon auf den ersten Blick als dummes Zeug erweisen, sondern Erkundungen von Nachbarschaften, nicht diffuser Ausdruck innerer Befindlichkeit, sondern Wörter, die mit größtmöglicher Klarheit in ein Verhältnis zueinander gesetzt werden.¹⁵¹

Größtmögliche Klarheit im Verhältnis der Worte zueinander, aber auch im Verhältnis der Wörter zu ihrem Gegenstand, ist das Mindeste, was ein literarischer Text, in diesem Fall die Lyrik, leisten muss. Dieser Anspruch lässt sich ohne Weiteres auch auf die Erzähltexte Beyers ausweiten: So erlegt er sich in *Kommentar. Holocaust: Sprechen* – ein poetologischer Text, der sich auf Beyers Roman *Flughunde* bezieht – „die Präzision, das Sprachbewusstsein, de[n] Verzicht auf die Proklamation oder Illustration von Weltentwürfen“ und eine „umfassende, detaillierte Spracharbeit“¹⁵² auf. Vor allem die deutsche Geschichte, die vermeintlich allzu gut bekannt ist, fordert eine solche Präzision. So formiert sich diese je nach Perspektive neu und muss damit neu gedeutet werden. Eine Sprache, der es gelingt, die Facetten eines solchen Gegenstandes dem Leser offen zu legen und zu lassen, nimmt in besonderer Weise den Rezipienten des literarischen Textes in die Verantwortung. Lisa Volpp schreibt hierzu:

Eine adäquate Literarisierung der Geschichte ist zudem darauf angewiesen, dass die fiktionalen Bilder der Vergangenheit offen und vieldeutig bleiben. Konkret bedeutet das für Beyers Schreiben die eingangs erwähnte ‚Spracharbeit‘, die alle groben Kategorisierungen und stereotypen Begriffe vermeidet, die eine objektiv verfügbare Vergangenheit suggerieren. [...]. [D]ie Aufgabe des Lesers ist Urteils- und nicht Wahrheitsfindung.¹⁵³

Vor dem Hintergrund dieses Anspruches der Präzision der literarischen Darstellung erscheint es legitim, die Darstellungsmittel Marcel Beyers zum Hauptinteresse der vorliegenden Untersuchung zu machen.

Nun ist es wahrscheinlich, dass Marcel Beyer als Literaturwissenschaftler das Konzept des unzuverlässigen Erzählens bekannt ist. Die Art und Weise, wie Marcel Beyer mit dem poetischen Potenzial der Leerstellen und Unabwägbarkeiten in der Erinnerung an die deutsche Geschichte umgeht, legt sogar den Schluss nahe, dass Beyer mit dem Konzept spielt und dabei dessen Potenziale und Grenzen auslotet. In einer poetologischen Reflexion über Jürgen

¹⁵¹ Marcel Beyer: *Gedichte, Blicke, Bälge*, in: Bucheli, Roman (Hg.): *Wohin geht das Gedicht?* Göttingen 2006, S. 14–22, hier: S. 19.

¹⁵² Beide Zitate: Marcel Beyer: *Kommentar. Holocaust: Sprechen*, S. 256.

¹⁵³ Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge*, S. 150f.

Becker formuliert er den Ausgangspunkt seines Verständnisses erzählerischer Unzuverlässigkeit folgendermaßen:

Beim Lesen akzeptiere ich den Ich-Erzähler als denjenigen, der die Berichte einer Figur getreu an mich weitergibt. Eine Figur mag Aussparungen vornehmen, etwas verschweigen, Tatsachen verdrehen oder lügen – der Ich-Erzähler darf dies nicht. Und auch der unglaubwürdige Erzähler stellt ja nichts weiter als eine Abweichung von dieser stillschweigend angenommenen Voraussetzung dar, nur vor dem Hintergrund meiner prinzipiellen Aufrichtigkeitsvermutung ist er in die Lage, mich in die Irre zu führen.¹⁵⁴

Beyer postuliert hier ein enges Verhältnis zwischen den Rezeptionserwartungen des Lesers und dem sich aus diesen Erwartungen ergebenden Erzählen: Der Leser geht davon aus, dass ein Erzähler, der ‚Ich‘ sagt, nicht anders als wahrheitsgemäß berichten kann. Er bürgt gleichsam mit seiner Person für seinen Bericht. Nur weil der Leser diese Rezeptionshaltung einnimmt, kann ein Ich-Erzähler, der täuscht, lügt oder aus anderen Gründen seinem Wahrheitsgebot nicht folgt, als unglaubwürdig interpretiert werden. In Marcel Beyers Prosa begegnen dem Leser eben jene Ich-Erzähler, die sich aus unterschiedlichen Gründen gerade nicht für den Wahrheitsgehalt ihres Berichtes verbürgen können oder wollen. Hierdurch entsteht ein Raum, in dem der Leser aktiv mit dem literarischen Text in den Dialog treten muss.¹⁵⁵

Ausgehend von diesem konkreten Verständnis erzählerischer Unzuverlässigkeit lässt sich nun die Frage stellen, inwiefern es das grundsätzliche narratologische Konzept der Unzuverlässigkeit bereichert und ergänzt. Wo werden in den Beyer’schen Texten Grenzen und Potenziale des Konzeptes, auch in Bezug auf das Erinnern, aufgezeigt und durch welche literarischen Mittel werden sie für den Leser sichtbar? Um diesen Fragen nachgehen zu können, soll zunächst auf die Theorie dieses in der literaturwissenschaftlichen Forschung keineswegs unumstrittenen Konzeptes eingegangen werden. Dabei geht es vor allem darum, markante Punkte der Entwicklung des Konzeptes bis hin zu aktuellen Tendenzen nachzuvollziehen und auf einige Kritikpunkte näher einzugehen. Ziel dieses Überblickes ist es, ein auf die Belange der vorliegenden Arbeit abgestimmtes Verständnis von erzählerischer Unzuverlässigkeit zu erlangen, das für die Textanalyse nützlich ist. Mithilfe dieses Verständnisses wird schließlich untersucht, wie die oben thematisierten narrativen Strategien Beyers das bestehende Konzept erzählerischer Unzuverlässigkeit bereichern. Es geht folglich nicht darum, eine weitere Neujustierung des Konzeptes vorzulegen, als vielmehr den Umgang Beyers mit aktuellen Konzepten ins Zentrum des Interesses zu stellen.

¹⁵⁴ Beyer: Ein Kunstgriff, S. 26.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. Für Marcel Beyer ist diese Rezeptionshaltung im Alltagsverständnis des Personalpronomens ‚Ich‘ verankert: „Hören wir im Alltag das Wort ‚ich‘, erfahren wir dies als Signal für authentische Rede. Jemand spricht in der ersten Person Singular, also steht er für das von ihm Gesagte ein.“

Das unzuverlässige Erzählen wurde in den Anfängen seiner Konzeptualisierung in den 1960er Jahren nicht so sehr vom Rezipienten her gedacht, sondern vielmehr als textimmanentes Phänomen verstanden. Wayne C. Booth, amerikanischer Literaturwissenschaftler und Vertreter einer „rhetorischen und ethischen Erzählforschung“¹⁵⁶ im Gefolge der Chicago School of Criticism, verwendete den Begriff des ‚unreliable narrator‘ erstmals in seiner *Rhetoric of Fiction*. Ausgehend von der Auffassung des literarischen Textes als eigenständige, formal und rhetorisch strukturierte Einheit, vertritt Booth ein moralisch ausgerichtetes Verständnis der Textinterpretation.¹⁵⁷ Bei dem Versuch zu ergründen, wie sich die „moralischen und geistigen Eigenschaften des Erzählers“¹⁵⁸ auf Perspektive und Gesamteindruck eines literarischen Textes auswirken, beschreibt Booth den ‚unreliable narrator‘ folgendermaßen:

Aus Mangel an besseren Begriffen nenne ich einen Erzähler *zuverlässig*, wenn er für die Normen des Werkes (d.h. die Normen des implizierten Autors) eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt, und *unzuverlässig*, wenn er dies nicht tut¹⁵⁹ [Hervorhebungen im Zitat].

Dieser Definition zufolge besteht die Zuverlässigkeit der Erzählinstanz im Grad und in der Art der Distanz zwischen ihr und den Normen des impliziten Autors. Erzählerische Unzuverlässigkeit wird hier als ein Phänomen aufgefasst, das explizit *innerhalb* des literarischen Textes angesiedelt ist. Die Bezugsgröße für die Zuverlässigkeit des Erzählers ist dabei der implizite Autor: Diesen beschreibt Booth als indirekte Version des Autors, dessen Präsenz sich in der Gesamtheit aller Textphänomene manifestiert.¹⁶⁰ Zugleich begründet Booth hier auch die Wahl des Begriffspaares ‚zuverlässig‘ und ‚unzuverlässig‘ als einen „Mangel an besseren Begriffen“¹⁶¹ und entkräftet damit die wertende Konnotation dieser Begriffe.¹⁶²

Die Reaktionen auf Wayne C. Booths Definition erzählerischer Unzuverlässigkeit nach 1961 waren insofern unspektakulär, als alle weiteren Begriffsbestimmungen des unzuverlässigen

¹⁵⁶ Vera Nünning: Unreliable Narration als Schlüsselkonzept und Testfall für neue Entwicklungen der Postklassischen Narratologie: Ansätze, Erklärungen und Desiderata, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 63 (2013), S. 135–160, hier: S. 137.

¹⁵⁷ Vgl. Tom Kindt: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen 2008, S. 29; Hubert Zapf: ‚Chicago-Schule‘ in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 2013⁵, S. 100.

¹⁵⁸ Booth: Die Rhetorik der Erzählkunst, S. 163.

¹⁵⁹ Ebd., S. 164.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 77 und 80; Ansgar Nünning: ‚Autor, impliziter‘, in: Ders. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 2013⁵, S. 46–48.

¹⁶¹ Booth: Die Rhetorik der Erzählkunst, S. 163.

¹⁶² Dies wurde in der kritischen Debatte um Booths Definition allerdings nicht zur Kenntnis genommen, obwohl es sich um eine wichtige Anmerkung seitens Booth handelt. Als Ausnahme erweist sich diesbezüglich: Tamar Yacobi: Fictional Reliability as a communicative Problem, in: Poetics Today 2 (1981), S. 113–126, bes. S. 113: „And the problem is (predictably) as complex and (unfortunately) as ill-defined as it is important.“

Erzählens diese Definition „nahezu unverändert“¹⁶³ aufgenommen haben.¹⁶⁴ So verstehen auch die nachfolgenden Beiträge erzählerische Unzuverlässigkeit als „textimmanentes Phänomen“¹⁶⁵ und ziehen als Bezugsgröße der Bestimmung den impliziten Autor heran.¹⁶⁶ Das Konzept erfuhr folglich zunächst eine recht unkritische Rezeption. Dies erstaunt vor allem vor dem Hintergrund, dass Booth sein Konzept keineswegs als endgültige Definition des unzuverlässigen Erzählers verstanden hat. Davon zeugt die Relativierung der Begriffe ‚zuverlässig‘ und ‚unzuverlässig‘ sowie davon zeugt aber auch seine Aussage, dass die „Terminologie für diese Art von Distanz bei Erzählern fast hoffnungslos unzulänglich“¹⁶⁷ sei.¹⁶⁸

Erst mit dem von Vera Nünning konstatierten „Boom des Phänomens in der zeitgenössischen Literatur und Medienkultur“¹⁶⁹ in den 1990er Jahren werden kritische Stimmen, vor allem bezüglich des impliziten Autors und des konkreten Bezugs des Konzeptes auf die Textanalyse, laut. Doch die erneut aufkommende Beschäftigung mit dem Phänomen erschöpft nicht in der Kritik des Booth’schen Konzeptes: Aus dieser Kritik resultieren unzählige, aus unterschiedlichen Richtungen der Literaturwissenschaft kommende Versuche, erzählerische Unzuverlässigkeit neu zu fassen und ihren Mehrwert für literaturwissenschaftliche Analysen zu bestimmen.

Bevor auf neuere Konzepte erzählerischer Unzuverlässigkeit eingegangen wird, soll ein Blick auf einige Kritikpunkte an Booths Konzeptualisierung des unzuverlässigen Erzählers geworfen werden. Diese sind im Zuge des oben konstatierten „Booms“ formuliert worden. Dadurch tritt im Folgenden die grundsätzliche Umorientierung der neueren Konzepte deutlich hervor. Die Vorstellung einer impliziten Präsenz der tatsächlichen und vom Autor beabsichtigten Textbedeutung in der Fiktion erschien aus Sicht der Literaturwissenschaft Anfang der 1990er Jahre sehr abstrakt.¹⁷⁰ Für Booth stellte der implizite Autor jedoch den

¹⁶³ Ansgar Nünning: *Unreliable Narration zur Einführung*, S. 8.

¹⁶⁴ Vgl. als repräsentatives Beispiel: Seymour Chatman. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. London 1978, S. 149.

¹⁶⁵ Ansgar Nünning: *Unreliable Narration*, S. 9.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. Ansgar Nünning erweitert die Gemeinsamkeiten der Definitionen um die Auffassung, bei erzählerischer Unzuverlässigkeit handele es sich um ein „kognitives und/oder moralisches Defizit eines Erzählers“ und darüber hinaus um eine Erzählerfigur, die „den erkenntnistheoretischen, physikalischen und logischen Grenzen realer Individuen“ (beide Zitate: ebd.) unterliege.

¹⁶⁷ Booth: *Rhetorik der Erzählkunst*, S. 164.

¹⁶⁸ Vgl. Ansgar Nünning: *Unreliable Narration*, S. 10. Darauf, dass diese Einschränkung von der Forschung fast vollständig ignoriert wurde, hat als Erstes Ansgar Nünning hingewiesen.

¹⁶⁹ Vera Nünning: *Unreliable Narration als Schlüsselkonzept*, S. 135.

¹⁷⁰ Vgl. Heinz Antor: ‚Tod des Autors‘, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 2013⁵, S. 753. Man bedenke die von Roland Barthes erstmals formulierte Formel vom „Tod des Autors“, mit dem er dem Autor die implizite Präsenz im literarischen Text und die uneingeschränkte Deutungsmacht über die Textbedeutung absprach. Den Text versteht Barthes – verkürzt beschrieben – als ein Geflecht aus intertextuellen und anderen kulturellen Verweisen. Zum „Träger der Bedeutungskonstitution“ (ebd.) avanciert dabei der Leser.

Schlüssel zu einer umfassenden Deutung eines literarischen Textes dar, ohne dabei die engen Grenzen der Fiktion zu verlassen.¹⁷¹ Die Frage, wie diese implizite Präsenz im Text festzustellen oder zu beschreiben sei, hat Booth allerdings offen gelassen. So herrschte Unklarheit darüber, ob der implizite Autor vom Leser wahrgenommen wird oder ob es sich bei ihm um die Deutung einer Textfunktion handelt.¹⁷² Vor diesem Hintergrund ist dem Anglisten Ansgar Nünning zuzustimmen, wenn er jene Narratologen kritisiert, welche die „notorisch vage und unklare Kategorie“¹⁷³ des impliziten Autors zur Bezugsgröße ihres Verständnisses erzählerischer Unzuverlässigkeit gemacht haben.¹⁷⁴

Während sich die Kritik am impliziten Autor eher auf einer theoretisch-konzeptuellen Ebene situieren lässt, standen konkrete textinterpretatorische Fragen an Booths Konzeptualisierung des unzuverlässigen Erzählens im Raum: So eröffnete die Frage, welche Arten von Erzählern überhaupt unzuverlässig sein können, die Diskussion über die Zuverlässigkeit von homo- und heterodiegetischen Erzählinstanzen und Reflektorfiguren.¹⁷⁵ Auch bestand in der Forschung keineswegs Einigkeit darüber, ob es sich bei erzählerischer Unzuverlässigkeit um ein moralisches oder ein „kognitiv-epistemologische[s]“¹⁷⁶ Defizit handelt.¹⁷⁷ Darüber hinaus kritisierte beispielsweise Tom Kindt, dass textuelle Merkmale, die Unzuverlässigkeit signalisieren sollen, oftmals nicht zu ihrer Funktion im Text in Bezug gesetzt wurden und es folglich keine Möglichkeit gibt, den Verdacht der Unzuverlässigkeit anhand dieser Merkmale zu verifizieren.¹⁷⁸

¹⁷¹ Vgl. Tom Kindt/Hans Harald Müller: *The implied Author: Concept and Controversy*. Berlin 2006, S. 50.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 58. Auf den Punkt gebracht haben dies Kindt/Müller, die das Changieren des impliziten Autors zwischen empirischer Rezeptionstheorie und Interpretationstheorie als Ausgangspunkt aller Kritik festgelegt haben.

¹⁷³ Ansgar Nünning: *Unreliable Narration*, S. 10.

¹⁷⁴ Tom Kindt/ Hans-Harald Müller: Der „implizite Autor“: Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs, in: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 273–288, hier: S. 286. Kindt und Müller haben vorgeschlagen, den ‚impliziten Autor‘ in der Analyse literarischer Texte durch die Bezeichnung ‚Autor‘ zu ersetzen oder die konkreten Funktionen des Konstrukts als ‚Textintention‘ oder ‚Erzählstrategie‘ zu benennen. Vgl. hierzu: Vera Nünning: *Unreliable Narration als Schlüsselkonzept*, S. 139f.

¹⁷⁵ Während in der Erzählforschung klassischerweise homodiegetische Erzählinstanzen als unzuverlässig gelten, wird seit Ende der 1990er Jahre zunehmend auch die Zuverlässigkeit von heterodiegetischen Erzählinstanzen und Reflektorfiguren untersucht. Vgl. hierzu stellvertretend: Dorrit Cohn: *Discordant Narration*, in: *Style* 34 (2000), S. 307–316; Monika Fludernik: *Unreliability vs. Discordance*, S. 52f.

¹⁷⁶ Nünning: *Unreliable Narration*, S. 10.

¹⁷⁷ Vgl. ebd.; Booth: *Rhetorik der Erzählkunst*, S. 164f. Während Booth Unzuverlässigkeit als moralisches Defizit versteht, betont Ansgar Nünning den Aspekt der Rezipientenwahrnehmung.

¹⁷⁸ Vgl. Kindt: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne*, S. 36f. Diese Übersicht an Diskussionspunkten zur erzählerischen Unzuverlässigkeit ist keineswegs vollständig, doch zeigen sich in ihr die zentralen Kritikpunkte der Debatte.

Wie weiter oben bereits erwähnt, bestand die neue Beschäftigung mit der erzählerischen Unzuverlässigkeit nicht nur in der Kritik an Wayne C. Booth, sondern vor allem in der produktiven Überwindung dieser Kritikpunkte. Dabei ist zu beobachten, dass einerseits das Booth'sche Konzept weiterentwickelt wurde, wie im viel beachteten typologischen Modell von James Phelan und Mary Patricia Martin,¹⁷⁹ und andererseits erzählerische Unzuverlässigkeit in der Abwendung von der alten Definition neu konzeptualisiert wurde. Hier rückte die Rolle des Lesers bei der Bestimmung erzählerischer Unzuverlässigkeit in den Fokus. Für die Gruppe, die den Leser ins Zentrum ihres Interesse stellen, stehen in den 1990er Jahren, stellvertretend Monika Fludernik und Ansgar Nünning.¹⁸⁰ Auch die Theorie erzählerischer Unzuverlässigkeit von Michael Scheffel und Matias Martinez ist „rezeptionsästhetisch dimensioniert.“¹⁸¹ Auf ihre rezipientenorientierten Konzepte wird weiter unten eingegangen. In den 2000er Jahren weitete sich die Bandbreite der Konzepte erneut aus: Hier wäre die Verknüpfung des unzuverlässigen Erzählens mit Prinzipien der Pragmatik, die Verbindung von erzählerischer Unzuverlässigkeit mit Fiktionalitätstheorien oder kontextuelle Ansätze wie unzuverlässiges Erzählen und Gender zu nennen.¹⁸²

Da Marcel Beyers Verständnis des unzuverlässigen Erzählers, wie es in der poetologischen Reflexion über Jürgen Becker anklingt, die Seite des Rezipienten deutlich akzentuiert, ist es sinnvoll, nochmals auf die rezipientenorientierten Konzepte der 1990er Jahre, vor allem auf

¹⁷⁹ Vgl. James Phelan/ Mary Patricia Martin: „The Lessons of Weymouth“: Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day, in: Herman, David (Hg.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus 1999, S. 88–109. Das Modell situiert das unzuverlässige Erzählen auf drei Achsen: Auf der *Ebene der Fakten* kann es zu einer unzureichenden Weitergabe von Informationen durch den Erzähler kommen. Auf der *Ebene der Wahrnehmung* kommt es zu einer ungenügenden Wahrnehmung der Geschehnisse und auf der *Ebene der Ethik* können falsche Urteile durch den Erzähler gefällt werden. Mithilfe dieser Achsen lassen sich Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit besser beschreiben. Allein das Festhalten am impliziten Autor bleibt im Rahmen dieses Modells problematisch.

¹⁸⁰ Vgl. Monika Fludernik: *The Fictions of Language*; Ansgar Nünning: *Unreliable Narration*; Ders.: *Reconceptualizing the Theory*.

¹⁸¹ Achim Aurnhammer: Im Horizont der Ungewissheit – Unzuverlässiges Erzählen in Kleists Novellen, in: Frick, Werner (Hg.): *Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers*. Freiburg 2013, S. 1011–28, hier: S. 104.

¹⁸² Vgl. hierzu Theresa Heyd: *Understanding and Handling unreliable Narratives: A Pragmatic Model and Method*, in: *Semiotica* 162 (2011), S. 217–243, bes. S. 225f. Man denke außerdem an die Überlegungen zu Unzuverlässigkeit und Fiktionalitätstheorien von Frank Zipfel oder Tilmann Köppe und Tom Kindt. Vgl. Frank Zipfel: *Unreliable Narration and Fictional Truth*, in: *Journal of Literary Theory* 5 (2011), S. 109–130; Tilmann Köppe/Tom Kindt: *Unreliable Narration With a Narrator and Without*, in: *Journal of Literary Theory* 5 (2011), S. 37–50. Im Zusammenhang der Forschung zu unzuverlässigem Erzählen und Fragen der Gendertheorie wäre zu nennen: Gaby Allrath: *(En)gendering Unreliable Narration. A Feminist-Narratological Theory and Analysis of Unreliability in Contemporary Women's Novels*. Trier 2005.

jenes von Ansgar Nünning, zurückzukommen.¹⁸³ Diese sollen die Grundlage des Verständnisses von erzählerischer Unzuverlässigkeit in dieser Arbeit sein:

Den leserorientierten Theorien erzählerischer Unzuverlässigkeit ist gemein, dass sie das Phänomen nicht aus dem Text selbst heraus bestimmten wollen, sondern die Sicht des Rezipienten in die Bestimmung und Deutung einbeziehen und damit gleichsam von außen an den Text herantreten. Unzuverlässigkeit wird somit nicht mehr als textinternes Phänomen, sondern als eine Möglichkeit der Textinterpretation aufgefasst. Ansgar Nünning's Definition erzählerischer Unzuverlässigkeit hilft diese Neubestimmung zu verstehen:

Unreliable narrators are those whose perspective is in contradiction to the value and norm system of the whole text or that of the reader. The phenomenon of unreliable narration can be seen as the result of discrepant awareness and dramatic irony.¹⁸⁴

Unzuverlässig ist nach dieser Definition der Erzähler, dessen Normen und Werte nicht mit denen des Gesamttextes und – noch wichtiger – nicht mit denen des Lesers übereinstimmen. Die Bewertung, ob ein Erzähler zuverlässig ist oder nicht, hängt also nicht mehr vom impliziten Autor, sondern in großen Teilen vom Leser ab. Der Vorgang, durch den der Leser zu seiner Bewertung des Erzählers kommt, wird in der Definition als ein Kommunikationsvorgang charakterisiert, welcher der dramatischen Ironie sehr ähnlich ist: Die Unzuverlässigkeit basiert auf dem Widerspruch zwischen den expliziten Aussagen eines Erzählers und der aus dem Verdacht des Lesers resultierenden impliziten Zusatzbedeutung dieser Erzählerrede. Die Zusatzbedeutung enthält eine „den Erzählerbehauptungen widersprechende Botschaft.“¹⁸⁵ Es verlangt einen besonders aufmerksamen Leser, um diese mitschwingende Botschaft überhaupt wahrzunehmen und in die Deutung eines Textes einzubeziehen. Erzählerische Unzuverlässigkeit kann also als „kaum zu überbietendes Mittel der Leseraktivierung“¹⁸⁶ verstanden werden. Im Rahmen dieser Neukonzeptualisierung erzählerischer Unzuverlässigkeit, die den Rezipienten so prominent im Zentrum ihrer Überlegungen platziert, stellt sich allerdings die Frage, wie sich dessen Rolle im Deutungsprozess näher bestimmen lässt. Denn so vielfältig wie die Leserschaft eines literarischen Textes, so vielfältig ist auch deren Interpretation der entsprechenden Erzählerfigur. Es ist also nicht gesagt, dass jeder Leser denselben Erzähler für unzuverlässig halten wird. Die kognitive Narratologie, in deren

¹⁸³ Auch Ansgar Nünning's Konzept hat eine kritische Rezeption erfahren, doch erscheint es von allen Unzuverlässigkeitskonzepten als dasjenige, das sich am fruchtbarsten mit der Textanalyse dieser Arbeit in Verbindung bringen lässt. Vgl. hierzu stellvertretend: Greta Olson: *Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators*, in: *Narrative* 11 (2003), S. 93–109, bes. S. 96–98.

¹⁸⁴ Ansgar Nünning: *Reconceptualizing*, S. 38.

¹⁸⁵ Martínez/ Scheffel: *Einführung*, S. 101.

¹⁸⁶ Bode: *Der Roman. Eine Einführung*, S. 276.

Zentrum sowohl die Rolle des Lesers als auch „Prozesse der Text- und Informationsverarbeitung“ stehen, kann jedoch zumindest die „kognitiv-rezeptionsästhetischen Bezugsrahmen“¹⁸⁷ bieten, die erklären, wie es zur Beurteilung des Erzählers durch den Leser kommt. Bei der Deutung eines Erzählers als unzuverlässig spielen nicht nur individuelle Voraussetzungen des Rezipienten, sondern auch unterschiedliche kulturelle Modelle eine Rolle. Wie dies mit dem Konzept des unzuverlässigen Erzählens zusammenhängt, soll weiter unten geklärt werden. Einstweilen wird jedoch festgehalten, dass ein sich aktiv mit dem literarischen Text und seinen Figuren auseinandersetzen-der Leser als wichtiger Baustein des Konzeptes gelten kann.

Wenn das Konzept des unzuverlässigen Erzählens eine Möglichkeit darstellen soll, narrative Strukturen und Phänomene zu beschreiben und in Beziehung zum Erzählen einer unterschiedlich ausgestalteten Erzählerfigur zu setzen, muss folgende Frage geklärt werden: Wie kann der unzuverlässige Erzähler in Texten konkret bestimmt werden? Ansgar Nünning schlägt eine von kognitiven Theorien geprägte Methode vor: Zunächst einmal liegen im literarischen Text Signale vor, „die es ohne Rekurs auf außertextuelle Aspekte nahelegen, die Glaubwürdigkeit einer Erzählinstanz in Zweifel zu ziehen.“¹⁸⁸ Eine Auflistung solcher Hinweise ist möglich, weil Ansgar Nünning davon ausgeht, dass es sich bei erzählerischer Unzuverlässigkeit um eine Rezeptionskategorie handelt.¹⁸⁹ Diese Anzeichen von erzählerischen Unstimmigkeiten im Text können aber nur Signalwirkung haben. Ihr Erscheinen im Text kann zunächst sowohl Zuverlässigkeit als auch Unzuverlässigkeit signalisieren. Erst in Verbindung mit weiteren Interpretationsschritten – dem konkreten Verdacht, dass eine Erzählerfigur nicht alles erzählen kann oder will – erlangen die textuellen Signale Gewicht.¹⁹⁰ In Verbindung mit der Analyse der Motivation der Unzuverlässigkeit des Erzählers verlieren die textuellen Signale folglich ihre Beliebigkeit und können so ein wichtiges Mittel bei der Zuschreibung von Unzuverlässigkeit sein. Eine Liste dieser Textsignale kann, vor dem beschriebenen Hintergrund, prinzipiell unendlich sein. Hier eine Auflistung derjenigen, die Ansgar Nünning in seinem Aufsatz nennt und die für die Analyse der Beyer’schen Prosa besonders wichtig erscheinen:

¹⁸⁷ Beide Zitate: Bruno Zerweck: Der Cognitive Turn in der Erzähltheorie: Kognitive und ‚Natürliche‘ Narratologie, in: Nünning, Ansgar/ Nünning, Vera (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier 2002, S. 219–243, hier: S. 220 und 236.

¹⁸⁸ Ansgar Nünning: Unreliable Narration, S. 27.

¹⁸⁹ Vgl. Bode: Der Roman, S. 267.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 269. Bode verlangt eine Präzisierung der Bedingungen, unter denen Unzuverlässigkeitssignale aktiviert werden. Er schlägt die Bestimmung einer „textinternen diegetischen Motivation“ (ebd.) vor. Diese kann darin bestehen, dass der Erzähler *nicht in der Lage ist*, seine Geschichte korrekt zu erzählen, oder dass er sie nicht korrekt erzählen *will*.

- „Divergenzen zwischen der Selbstcharakterisierung des Erzählers und der Fremdcharakterisierung durch andere Figuren.“
- „Diskrepanzen zwischen den expliziten Fremdkommentaren des Erzählers über andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung bzw. unfreiwilligen Selbstentlarvung.“
- „[V]erbale Äußerungen und Körpersprache anderer Figuren als Korrektiv.“
- „[M]ultiperspektivische Auffächerung des Geschehens und Kontrastierung unterschiedlicher Versionen desselben Geschehens.“
- „[E]ingestandene Unglaubwürdigkeit, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen“
- „[E]ingestandene oder situativ bedingte Parteilichkeit.“¹⁹¹

Aus der Lektüre von Beyers Prosa seien noch ‚inhaltliche Auslassungen‘ und ‚unpersönliches Erzählen‘ sowie der Rückgriff auf Filmtechniken der Distanzierung als Unzuverlässigkeitssignale hinzugefügt. Einige dieser Textsignale legen nahe, dass der Erzähler vom Leser nicht nur als „körperlose Fokalisierungsinstanz“¹⁹², sondern auch als „Subjekt [...] mit bestimmten anthropomorphen Zügen des Denkens und Sprechens“¹⁹³ wahrgenommen wird. Dies kann als Hinweis darauf gewertet werden, dass sich Unzuverlässigkeit tatsächlich nicht nur in den oben beschriebenen Textstrategien, sondern auch auf der Figurenebene manifestiert. Ohne eine Anthropomorphisierung des Erzählers, die ohne Zweifel dem „lebensweltlichen und sozialen“ Bezugsrahmen des Lesers entspringt, lassen sich Kategorien wie „Unzuverlässig“ oder „Unaufrichtig“ als Bewertungskategorien in der Interpretationspraxis nur schwer anwenden. Sie gilt in der Literaturwissenschaft als „notwendige Bedingung dafür, dass diesen Textfiguren *unreliability* zugeschrieben werden kann“¹⁹⁴ [Hervorhebung im Zitat].

Grundlage dafür, dass Textphänomene als Signale für erzählerische Unzuverlässigkeit wahrgenommen werden, sind „kulturelle Modelle“ wie „Werte und Normen des Lesers, implizite Persönlichkeitsvorstellungen und Muster literarischen Wissens“¹⁹⁵, die der Leser an den Text heranträgt. Zu diesen kulturellen Modellen gehört beispielsweise auch die Auffassung, was in einer Gesellschaft als normal oder plausibel angesehen wird und was nicht. Die kulturellen Modelle unterliegen dabei in nicht unerheblichem Maß einer historischen Variabilität: Was als unzuverlässig verstanden wird, hängt also von einer bestimmten Weltsicht zu einer bestimmten Zeit ab. Dies darf bei Studien zur erzählerischen Unzuverlässigkeit nicht

¹⁹¹ Alle Zitate: Ansgar Nünning: *Unreliable Narration*, S. 28.

¹⁹² Meifert-Menhard: *Conflicting Reports*, S. 36.

¹⁹³ Wolfgang Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin 2008, S. 74.

¹⁹⁴ Alle Zitate: Meifert-Menhard: *Conflicting Reports*, S. 36f. Dass der Erzähler, ganz gleich wie ‚menschlich‘ er auch auf den Leser wirken mag, eine fiktive Figur beziehungsweise eine Textfunktion zur Informationsvermittlung bleibt, versteht sich von selbst. Doch lässt sich nicht von der Hand weisen, dass „die Tendenz zur Anthropomorphisierung literarischer Geschöpfe ein essentieller Teil des Leseerlebnisses“ (ebd.) ist. Vgl. auch: Allrath: (En)gendering unreliable narration, S. 76; Vera Nünning: *Unreliable narration als Schlüsselkonzept*, S. 142.

¹⁹⁵ Beide Zitate: Bruno Zerweck: *Der Cognitive Turn in der Erzähltheorie*, S. 236.

außer Acht gelassen werden.¹⁹⁶ In einem letzten Schritt werden die textuellen Unzuverlässigkeitssignale schließlich mit dem Weltwissen des Lesers in Übereinstimmung gebracht. Dieser Vorgang wird in den Begrifflichkeiten der Kognitionswissenschaft als ‚Naturalisierung‘¹⁹⁷ bezeichnet. Die gedankliche Verbindung textueller Ungereimtheiten mit kulturellen Modellen und Weltwissen stellt für die vorliegende Arbeit jenen Punkt dar, an dem die Deutung erzählerischer Unzuverlässigkeit im literarischen Text beginnen kann.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das dieser Arbeit zugrunde liegende Verständnis erzählerischer Unzuverlässigkeit ein überwiegend rezeptionsästhetisches ist. Ansgar Nünning, Monika Fludernik, Michael Scheffel und Matias Martinez gelten hierbei als die überzeugendsten Vertreter dieses Verständnisses. Mit der rezeptionsästhetischen Ausrichtung geht einher, dass der Bezugsgröße des Lesers eine besondere Bedeutung zukommt. Diese Auffassung wird dadurch gestärkt, dass auch Marcel Beyer die besondere Bedeutung des Lesers in Hinblick auf die Interpretation von textuellen Strukturen betont:

Das Anwerben, das Einflüstern, das Glaubenmachen: Mechanismen des Lenkens und des Einredens wecken Skepsis [beim Leser; SB], zurecht, denn sie werden in der Literatur nicht grundsätzlich anders angewandt als außerhalb der Literatur. [...] Ich denke, die Bereitschaft, sich anwerben zu lassen, sich etwas einreden zu lassen, entsteht weit eher dadurch, dass der Leser einer grundsätzlichen Haltung begegnet: Merkt er einen verantwortungsvollen Umgang mit Worten, mit Details und Figuren, so kann er sich selbst ebenso ernstgenommen sehen.¹⁹⁸

Die Bereitschaft des Lesers, sich auf die Unzuverlässigkeit der Erzählerfigur einzulassen und diese aktiv mit dem eigenen Weltwissen in Einklang zu bringen, resultiert aus dem im Zitat formulierten „verantwortungsvollen Umgang mit Worten, Details und Figuren“. Der Effekt des unzuverlässigen Erzählens wird so zu einem Gesprächsangebot, durch das sich der Leser mit den Themen der Beyer’schen Texte auseinandersetzen kann.

Die Engführung textueller Signale mit der Aktivierung von kognitiven Rahmenvorstellungen im Prozess der Feststellung von erzählerischer Unzuverlässigkeit erscheint im Hinblick auf Beyers Prosa besonders sinnvoll: Der Bezug auf Debatten über historische Ereignisse, aber auch auf historische Ereignisse selbst, ist in den Texten angelegt. Die Texte geben dem-

¹⁹⁶ Vgl. Vera Nünning: *Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms*, S. 238 und 246.

¹⁹⁷ Yacobi: *Fictional Reliability as a communicative Problem*, S. 11. Yacobi hat als eine der ersten – darauf hat Ansgar Nünning hingewiesen – Unzuverlässigkeit als Phänomen beschrieben, mit dessen Hilfe Spannungen und Ungereimtheiten im Text aufgelöst werden können. Diese Auffassung beinhaltet nicht nur ein Verständnis von erzählerischer Unzuverlässigkeit als Rezeptionsstrategie, sie beschreibt auch exemplarisch den Vorgang der Naturalisierung.

¹⁹⁸ Beyer: *Vorsprechen, einreden, unterhalten, verschweigen*, S. 16.

nach die Aktivierung eines bestimmten Weltwissens – des Wissens über die deutsche Vergangenheit – vor. Dieses Wissen bietet die Grundlage, das brüchige Erzählen der Beyer'schen Protagonisten in den Kontext zu setzen und den Ursprung ihrer Unzuverlässigkeit freizulegen und deutbar zu machen.

Die Anwendung des rezipientenorientierten Konzeptes auf den literarischen Text bewegt sich zwischen zwei Polen, die gleichermaßen von diesem Konzept wegführen. So werden häufig auch textuelle Phänomene unter erzählerischer Unzuverlässigkeit gefasst, die das Konzept überstrapazieren: Dies gilt immer dann, wenn die Unstimmigkeiten „zwar Teil des literarischen Textes, aber nicht Teil des literarischen Kunstwerks“¹⁹⁹ sind, wenn also nichts darauf hindeutet, dass die Unstimmigkeiten eine Funktion für die Deutung des Textes haben.²⁰⁰ Dieses Phänomen lässt sich in der Erforschung von Kleists Erzählungen häufig beobachten.²⁰¹ Gleichzeitig lässt sich aber auch beobachten, dass in vielen Studien zum unzuverlässigen Erzählen das Potenzial des Konzeptes nicht ausgeschöpft wird. Die bloße Feststellung erzählerischer Unzuverlässigkeit ohne eine Funktionsbestimmung derselben Unzuverlässigkeit ist ebenso wenig zielführend wie die Überstrapazierung dieser Deutungsmöglichkeit. Eine tragfähige Verbindung der Theorie mit den literarischen Strategien Marcel Beyers kann nur dann gelingen, wenn die Textanalyse sich zwischen diesen beiden Polen ansiedelt.

Der Versuch, die Theorie des ‚unzuverlässigen Erzählens‘ mit den im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Erinnerungsthemen zu verbinden, wirft Fragen auf: Wie ist es zu bewerten, wenn ein erinnernder Erzähler seine Unzuverlässigkeit eingesteht? Kann in jedem Fall von unzuverlässiger Erinnerung auch zugleich die Rede von unzuverlässigem Erzählen sein? Und lässt sich vom grundsätzlich unzuverlässigen Erinnern überhaupt anders als unzuverlässig erzählen?

Eingestandene Unzuverlässigkeit hat auch die literaturwissenschaftliche Forschung beschäftigt, da Unzuverlässigkeit hier eine andere Qualität besitzt als beispielsweise im Falle einer bewussten Täuschung. Statt nämlich Zweifel an seiner Geschichte hervorzurufen, wird ein Erzähler, der seine Unzuverlässigkeit eingesteht, als „besonders ‚ehrlich‘ und damit zuverlässig“²⁰² wahrgenommen. Um auch dieses Eingeständnis beschreibbar zu machen, hat die

¹⁹⁹ Scheffel/Martinez: Einführung, S. 104.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

²⁰¹ Vgl. hierzu: Aurnhammer: Im Horizont der Ungewissheit, S. 106. Hier wird der Namenswechsel des Protagonisten der Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* als Signal für die narrative Inkonsistenz des Erzählers interpretiert.

²⁰² Meifert-Menhard: *Conflicting Reports*, S. 38.

Literaturwissenschaft versucht verschiedene Grade der Unzuverlässigkeit festzulegen beziehungsweise zwischen intentionaler und nicht intentionaler Unzuverlässigkeit zu unterscheiden. Felicitas Meifert-Menhard hat zu Recht darauf hingewiesen, dass diese Unterscheidungsversuche in der konkreten Analyse nicht notwendig sind. Denn ganz gleich, ob der Erzähler seine Geschichte beabsichtigt oder unbeabsichtigt verfälscht und diese Verfälschung sogar eingesteht, für den Leser macht dies keinen Unterschied: Er wird der dargestellten Version der Handlung in jedem Fall misstrauen. Stattdessen gehe es vielmehr darum zu ergründen, wie und warum der Rezipient zum Urteil der Unzuverlässigkeit gelange, so Meifert-Menhard. Dies zeigt sich ebenso auf der Ebene der Erzählerfigur und den Inhalten des Erzählten wie auch auf der Ebene narrativer Strategien der Handlungsvermittlung. Der sich aus diesen – kategorial verschiedenen Aspekten – ergebende Verdacht, der Erzähler berichte nicht die ganze Wahrheit, sondern nur eine unvollständige Version dieser, fordere den Leser dazu auf eine Alternative zu dieser Version zu entwickeln und darin eine Begründung für die Unzuverlässigkeit des Erzählers zu finden.²⁰³ Mit der Konzentration auf den „Horizont des Lesers“ können also „Wesensmerkmale und Wirkungspotenziale verschiedener Ausprägungen von *unreliable narration*“ [Hervorhebung im Zitat] aufgezeigt und Phänomene wie „eingestandene Unzuverlässigkeit“ in der Analyse fruchtbar gemacht werden.²⁰⁴

Die Konstruktivität und Instabilität individueller, aber auch kollektiver Erinnerungen schlägt sich in deren Narrativierung nieder und das unabhängig davon, ob ein erzähltheoretisches Konzept wie das ‚unzuverlässige Erzählen‘ zur Hilfe genommen wird oder nicht. Im Gegenteil kann die Gleichsetzung von lückenhafter Erinnerung mit dem Konzept erzählerischer Unzuverlässigkeit sogar dazu führen, dass dieses im Rahmen der Untersuchung von Erinnerungstexten überstrapaziert und damit beliebig wird.²⁰⁵ Das Konzept erzählerischer Unzuverlässigkeit kann im Hinblick auf den Befund, dass lückenhaftes Erinnern nicht zwangsläufig zur Feststellung lückenhaften Erzählens führt, ein „gedächtnistheoretischer Verweis auf die Konstruktivität von Erinnerung“²⁰⁶ sein. Unzuverlässigkeit bezeichnet damit „deutende und umdeutende“ Erzählinstanzen, die „ihre individuelle Vergangenheit und die da-

²⁰³ Vgl. ebd., S. 39.

²⁰⁴ Alle Zitate: vgl. ebd.

²⁰⁵ Vgl. Gansel: Formen der Erinnerung, S. 29.

²⁰⁶ Herrmann: Vergangenheit, S. 92.

rauf aufbauende Identität im Erzählakt immer wieder neu erschaffen, und damit die Konstruktivität von Erinnerungen ebenso wie die Pluralität der individuellen Identität vor Augen führen.“²⁰⁷

Der Gefahr, den Begriff der erzählerischen Unzuverlässigkeit im Kontext des Erinnerns beliebig zu verwenden, kann nicht nur durch die oben beschriebene Auffassung der Unzuverlässigkeit als Signal für die Konstruktivität der Erinnerung entgangen werden. So gibt es auch und vor allem in der Darstellung individueller Erinnerung Erzähler, die ihre Erinnerung bewusst verfälschen. Auch hier wird deutlich, dass sich erzählerische Unzuverlässigkeit auf die Figurenebene bezieht und zugleich eine narrative Strategie ist, die das Reflexionspotenzial der Unzuverlässigkeit deutlich macht. Wird der Leser bei einem solchen Erzähler misstrauisch, was den Wahrheitsgehalt seiner Erzählung angeht, so kann nicht von einer Überstrapazierung des erzähltheoretischen Konzeptes die Rede sein.

Die Ausführungen zum unzuverlässigen Erzählen lassen sich wie folgt zusammenfassen: In der vorliegenden Arbeit wird erzählerische Unzuverlässigkeit als ein rezipientenorientiertes Konzept verstanden. Unzuverlässig ist in diesem Zusammenhang der Erzähler, dessen Aussagen nicht mit den Wahrheits- und Wirklichkeitsvorstellungen des Lesers übereinstimmen. Unzuverlässigkeit wird somit zu einem wichtigen Mittel der Leseraktivierung, ist es doch am Leser, die Unstimmigkeiten anhand der beschriebenen Merkmale nicht nur wahrzunehmen, sondern auch im Sinne einer Naturalisierung aufzulösen. Dies entspricht in besonderem Maße der Wirkung, die Marcel Beyer der erzählerischen Unzuverlässigkeit zuspricht: Sie ist nicht nur Mittel der Täuschung, sondern zugleich eine Möglichkeit, den Leser als ein Gegenüber auf Augenhöhe in die Generierung einer Textdeutung einzubeziehen. In Bezug auf das Erinnern kann erzählerische Unzuverlässigkeit einerseits eine Möglichkeit sein, bewusste Manipulationsversuche des Erinnernden beschreibbar zu machen, andererseits bietet sich das Konzept an, um die Konstruktivität des Erinnerungsprozesses sichtbar und damit für die Textanalyse fruchtbar zu machen. Es bedient sich damit auf besondere Weise der kategorialen Differenz von Figurenzeichnung und übergeordneter Textstrategie.

Im Theorieteil der vorliegenden Arbeit wurden zwei Methoden zur Deutung literarischer Texte aufgearbeitet, deren Bezug nicht auf den ersten Blick einleuchtet und daher den neuartigen Ansatz dieser Arbeit ausmacht. Die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung versucht, Modelle für die Funktionsweise von Erinnerung und Antworten auf die Fragen zu

²⁰⁷ Beide Zitate: Neumann: Literatur, Erinnerung und Identität, S. 167. Vgl. hierzu auch: Meifert-Menhard: *Conflicting Reports*, S. 33. Meifert-Menhard versteht das unzuverlässige Erzählen vor allem als „Strategie zur Diversifizierung der Vorstellung einer ‚erzählbaren‘ Wahrheit.“

finden, vor welche Herausforderungen sie den Erinnernden und Erinnerungsgemeinschaften stellt und welche Konsequenzen sich aus der Komplexität von Erinnerung- und Erinnerungsphänomenen für verschiedene Bereiche von Kultur und Gesellschaft ergeben. Großes Potenzial kommt dabei literarischen Texten zu, die Erinnerungsproblematiken nicht nur auf der Handlungsebene inszenieren, sondern diese auf ihre Wirkung auf den Rezipienten hin auf die Probe stellen. Als Schnittstelle zwischen Gedächtnisforschung und Literaturwissenschaft fungiert daher die zweite zentrale Analyse­methode der vorliegenden Arbeit: das Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. Dieses ist nicht nur ein Mittel zur Darstellung von Erinnerung, sondern kann zugleich auch die Perspektivität, Rekonstruktivität und Konstruktivität von Erinnerungsprozessen auf unterschiedlichen Textebenen reflektieren. Nur in der engen Verschränkung der beiden Methoden kann der Komplexität der Romane Marcel Beyers Rechnung getragen werden. Wie genau und auf welchen Ebenen der Romane diese sich zeigt, wird im Folgenden gezeigt.

II. Textanalytischer Teil

1. Zwischen Verschleierung und Selbstsuggestion: Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit im Roman *Flughunde*

Die Veröffentlichung des Romans *Flughunde* erfolgte im Jahr 1995. Das Romanerstlingswerk Marcel Beyers wurde zunächst vor allem in den Feuilletons, ab den 2000er Jahren aber auch vermehrt in der literaturwissenschaftlichen Forschung rezipiert. Während in den Rezensionen besonders der neuartige Blick auf die nationalsozialistische Vergangenheit, die „sprachliche Präzision“²⁰⁸ und das „verwegene Erzähl- und Fabuliertalent“²⁰⁹ des Autors hervorgehoben wurden, ließen sich in der Literaturwissenschaft schon bald thematische Schwerpunkte der Erforschung von *Flughunde* feststellen. So diente der Roman aufgrund seiner neuartigen Perspektive auf das Dritte Reich als Beispiel für den unbelasteten Umgang mit der Vergangenheit, der die Literatur der 1990er Jahre auszeichnet.²¹⁰ Andere Beiträge, die vorwiegend als Zeitschriftenartikel erschienen sind, lassen sich zu insgesamt drei Themenschwerpunkten gruppieren. Einen für die vorliegende Arbeit besonders wichtigen For-

²⁰⁸ Ralf E. Werner: Marcel Beyer: *Flughunde*, in: Focus on Literature 3 (1995), S. 162–167, hier: S. 164.

²⁰⁹ Sjaak Onderdelinden: Marcel Beyer: *Flughunde*, in: Deutsche Bücher. Referatsorgan deutschsprachiger Neuerscheinungen 25 (1995), S. 104–105, hier: S. 104.

²¹⁰ Vgl. hier stellvertretend: Walther Hinck: Die Kinderliebe und Menschenverachtung des Propagandaministers: Exempel des Sprachmissbrauchs. Marcel Beyer *Flughunde* (1995), in: Ders. (Hg.): Romanchronik des 20. Jahrhunderts. Köln 2006, S. 248–252.

schungsschwerpunkt stellt die Analyse der komplexen Struktur und Erzähltechnik des Romans *Flughunde* dar. In der Forschung wurde auf die Nähe des Romans zum ‚Nouveau Roman‘²¹¹ und auf von Beyer entwickelte Darstellungsprinzipien wie die ‚indirekte Beleuchtung‘²¹² verwiesen. Martin Todtenhaupt analysierte die Zeit- und Figurenperspektive²¹³ in *Flughunde*, während Armen Avanesian auf die neuartige Verwendung der Vergangenheitsformen im Roman hingewiesen hat.²¹⁴

Der zweite Themenschwerpunkt befasst sich mit dem Verhältnis von Fakt und Fiktion beziehungsweise mit dem Verhältnis von historischer und literarischer Wahrheit in *Flughunde*. Das Interesse an diesem Verhältnis ist dem Umstand geschuldet, dass Beyer in seinen Roman historische Figuren und Ereignisse einbindet. Die Referenz auf die Vergangenheit ist dabei keine statische, das heißt, sie bezieht sich nicht nur auf Daten und Fakten. Stattdessen entwickeln die zitierten historischen Figuren ein Eigenleben, nehmen im Rahmen des Romans neue Funktionen ein und setzen sich mit dem Vergangenen mehr oder weniger produktiv auseinander.²¹⁵ Unter den Beiträgen zu diesem Schwerpunkt ist die Monografie *Poetik des Möglichen*²¹⁶ von Philipp Ostrowicz besonders hervorzuheben. Sie expliziert den Zusammenhang von historischer ‚Wahrheit‘ und literarischer Wirklichkeit weiter und spielt diesen anhand der beiden Erzählerfiguren, der Erzählweise und den Bezügen auf konkrete historische Ereignisse durch. Ostrowicz analysiert dabei genau, zu welchen erzählerischen Mitteln Marcel Beyer greift. Dies ist im Hinblick auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit von großem Wert.

Den dritten Schwerpunkt stellt die Analyse des erinnerungstheoretischen und medialen Bedeutungsumfanges der menschlichen Stimme beziehungsweise der Speicherung der menschlichen Stimme auf technischen Medien dar. Stimmen und Aufnahmen sind im Roman nicht

²¹¹ Vgl. Sandra Schöll: Marcel Beyer und der Nouveau Roman: Die Übernahme der ‚Camera-Eye‘-Technik Robbe-Grilletts in *Flughunde* im Dienste einer Urteilsfindung durch den Leser, in: Rode, Marc-Boris (Hg.): *Auskünfte von und über Marcel Beyer*. Bamberg 2000, S. 144–157.

²¹² Vgl. Schöll: Marcel Beyer und der Nouveau Roman, S. 145f.

²¹³ Vgl. Martin Todtenhaupt: Perspektiven auf Zeit-Geschichte: Über *Flughunde* und *Morbus Kitahara*, in: Platen, Edgar von (Hg.): *Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur: Erinnerung und erfundene Erfahrung*. München 2000, S. 162–183.

²¹⁴ Vgl. Armen Avanesian: Hören, bis einem das Sehen vergeht: Marcel Beyers Lesen der Vergangenheit, in: Ders./ Hennig, Anke (Hg.): *Der Präsensroman*. Berlin 2013, S. 260–269.

²¹⁵ Vgl. zu diesem Thema: Erik Beyersdorf: Telling the Unknown: Imagining a Dubious Past in Marcel Beyer's *Flughunde*, in: *Journal of the Australian Universities Language and Literature Association* 117 (2012), S. 83–97; Carolin Bohn: Geschichte erzählen. Eine Überlegung zu Fiktionen von Marcel Beyer und Javier Cercas, in: Siguan, Marisa (Hg.): *Erzählen müssen, um zu überwinden*. Barcelona 2009, S. 419–430; Stephan Jaeger: The Atmosphere in the ‚Führerbunker‘: How to Represent the Last Days of World War II, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 101 (2009), S. 222–244.

²¹⁶ Vgl. Philipp Ostrowicz: *Die Poetik des Möglichen. Das Verhältnis von ‚historischer Realität‘ und ‚literarischer Wirklichkeit‘ in Marcel Beyers Roman *Flughunde**. Stuttgart 2005.

nur inhaltlich – in der Stimmobsession des Protagonisten –, sondern auch gleichsam als medientheoretischer Subtext von Bedeutung. So kann der Roman als Anwendung aktueller Medientheorien und einer Technikgeschichte im Sinne Friedrich Kittlers verstanden werden. Entsprechend reichen die Einzelanalysen zu diesem Thema von der Auslotung der Stimme als Erinnerungsmedium²¹⁷, über den Zusammenhang von Stimme und (nationalsozialistischer) Macht²¹⁸, bis hin zu Studien, die den Roman auf die Medientheorien Friedrich Kittlers²¹⁹ und auf psychologische Theorien der Stimme beziehen²²⁰.

Lediglich die Studien von Barbara Beßlich, Meike Hermann und Lisa Volpp setzen sich dezidiert im Zusammenhang mit *Flughunde* mit erzählerischer Unzuverlässigkeit auseinander: Barbara Beßlich versteht das unzuverlässige Erzählen in ihrem Aufsatz als Strategie, die gerade in Bezug auf Erinnerungsthemen ihre besondere Wirkung entfaltet. Mittels der Unzuverlässigkeit eines Erzählers könnten, so Beßlich, die Glaubwürdigkeit der Erinnerung und die Urteilssicherheit des Lesers hinterfragt werden.²²¹ Erzählerische Unzuverlässigkeit beinhalte also auch eine rezeptionsästhetische Komponente. In der Analyse von *Flughunde* schließlich versteht Beßlich die erzählerische Unzuverlässigkeit vor allem als *bewusste* Strategie der Schuldverschleierung des Ich-Erzählers. Indem Karnau sich indifferent und distanziert zu seiner von ihm geschilderten Lebensgeschichte verhält, gelingt es ihm über weite Strecken seine Verantwortlichkeit an Menschenversuchen der Nationalsozialisten zu verschleiern. Diese Taktik müsse der Leser erkennen und „die unausgesprochene Realität des Beschriebenen bewerten.“²²²

²¹⁷ Vgl. Nicole Birtsch: Strategien des Verdrängens im Prozess des Erinnerens: Die Stimme eines Täters in Marcel Beyers Roman *Flughunde*, in: Gansel, Carsten/ Zimniak, Pawel (Hg.): Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Dresden 2006, S. 316–330; Wolfgang Struck: Reisen ins Herz der Finsternis. Fünf deutsche Bücher, in: Detering, Heinrich (Hg.): Kulturelle Identitäten in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1998, S. 123–142.

²¹⁸ Vgl. Bernd Künzig: Schreie und Flüstern: Marcel Beyers Roman *Flughunde*, in: Erb, Andreas (Hg.): Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre. Wiesbaden 1998, S. 122–153.

²¹⁹ Vgl. Ulrich Baer: „Learning to speak like a victim“: Media and Authenticity in Marcel Beyer's *Flughunde*, in: Lützeler, Paul Michael/ Schindler, Stephan K. (Hg.): Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 2 (2003), S. 245–261; Eberhard Ostermann: Metaphysik des Faschismus: Zu Marcel Beyers Roman *Flughunde*, in: Literatur für Leser 24 (2001), S. 1–13.

²²⁰ Vgl. Ulrich Schönherr: Topophony of Fascism: On Marcel Beyer's ‚The Karnau tapes‘, in: The Germanic Review 73 (1998), S. 328–348; Ian Fleishman: Invisible voices: Archiving sound as sight in Marcel Beyer's ‚Karnau tapes‘, in: Mosaic 42 (2009), S. 19–35; Cornelia Blasberg: Die Stimme und ihr Echo: Zur literarischen Inszenierung des „Wiederschalls“ von Herders Sprachursprungs-Theorie bis Marcel Beyers Topophonie des Faschismus, in: Wiethölter, Waltraud (Hg.): Stimme und Schrift: Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität. Paderborn 2008, S. 235–249.

²²¹ Vgl. Beßlich: Unzuverlässiges Erzählen im Dienst der Erinnerung, S. 38.

²²² Ebd., S. 47; vgl. auch Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, bes. S. 145–188. Im Sinne Beßlichs bewertet auch Lisa Volpp in ihrer Studie zum Zusammenhang von unzuverlässiger Erinnerung und unzuverlässigem Erzählen in der Literatur der 1990er Jahre die Erzählweise Hermann Karnaus.

Auch Meike Herrmann, die sich in ihrer Analyse der Unzuverlässigkeit Hermann Karnaus auf Beßlich bezieht, versteht das Konzept des unzuverlässigen Erzählens als „Projektion des Lesers“²²³. Anders als Beßlich jedoch bewertet Herrmann die Produktivität des Konzeptes im Hinblick auf die Darstellung von Erinnerungsprozessen kritisch: Da Erinnerung „*an sich* unzuverlässig, selektiv und subjektiv“²²⁴ [Hervorhebung im Zitat] ist, kann, wer seine Erinnerungslücken thematisiert, nicht als unzuverlässig gelten. Er ist vielmehr ein besonders aufrichtiger Erinnernder. Die allzu lückenlose Auskunft über die Vergangenheit gibt stattdessen mehr Anlass zum Misstrauen. Eine ungebrochene Erinnerung an Vergangenes ist aufgrund des Charakters des Erinnerns nicht möglich. Das unzuverlässige Erzählen kann im Kontext des Erinnerns folglich nur die Funktion übernehmen, den bewussten oder unbewussten Versuch, die Vergangenheit zu glätten, dazustellen und so auf die „Konstruktivität von Erinnerung“²²⁵ hinzuweisen. Vor diesem Hintergrund macht sich Karnau die Glaubwürdigkeit des unzuverlässig Erinnernden zu Nutze, wenn er vorgibt sich nicht erinnern zu können, obwohl er sich an entscheidende Ereignisse sehr wohl recht detailliert erinnert.

Auch Lisa Volpp formuliert in ihrer Dissertation eine Arbeitsdefinition, die rezeptionsästhetisch dimensioniert ist: Von unzuverlässigem Erzählen sei zu sprechen, wenn die von einem fiktiven Erzähler vermittelte Geschichte textuelle Widersprüche und Brüche aufweist, die nicht etwa auf Ironie des Erzählers oder Fehler des Autors zurückzuführen seien. Stattdessen seien die Widersprüche und Brüche vom Erzähler bewusst konstruiert und lasse den Leser so sehr an der Erzählung zweifeln, dass er eine eigene Version des Erzählten konstruiert. Besonders deutlich hebt Volpp dabei hervor, dass für eine Analyse erzählerischer Unzuverlässigkeit deutlich sein müsse, worauf sich die Unzuverlässigkeit beziehe.²²⁶ Den beiden Erzählern der *Flughunde* diagnostiziert sie im Falle Helgas „interpretative Unzuverlässigkeit“, die eine Bewertung des Dargestellten durch den Leser provoziere“²²⁷ während Karnaus Unzuverlässigkeit nicht nur auf einer „lückenhaften Darstellung“, sondern überdies auf der „beschönigenden Fehldarstellung eines Täters“²²⁸ beruhe, die der Leser aufzuklären habe.²²⁹ Erzählerische Unzuverlässigkeit kann, wird sie mit Erinnerungsthemen verknüpft, unterschiedlichste Funktionen übernehmen. In jedem Fall stellt sie aber eine „Verdichtung der

²²³ Herrmann; *Vergangenwart*, S. 92.

²²⁴ Ebd., S. 91–92 und 137–169, hier: S. 92f.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Vgl. Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge*, S. 67f.

²²⁷ Beide Zitate: ebd., S. 165.

²²⁸ Beide Zitate: Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge*, S. 171.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 165–171.

grundlegenden Limitierung des Wissenshorizonts des Ich-Erzählers dar“²³⁰, die dazu führt, dass der Leser der Vergangenheitsversion des Erzählers nicht mehr traut.²³¹

Wie bei Beßlich, Herrmann und Volpp soll in der vorliegenden Arbeit erzählerische Unzuverlässigkeit als ein Phänomen verstanden werden, dass durch die Wahrnehmung des Lesers und seine Auseinandersetzung mit dem literarischen Text entsteht. Diese Rezeptionsstrategie erfüllt in Bezug auf das Erinnern vielfältige Funktionen. Die vorliegende Untersuchung stimmt mit Beßlich und Herrmann auch darin überein, dass Hermann Karnau bewusst Erinnerungslücken produziert, um von seiner Verantwortung an den Menschenversuchen im in Kapitel V abzulenken. Anders als Beßlich und Herrmann postuliert die Arbeit allerdings, dass die bewusste Täuschung nur einen Aspekt des Erzählens und Erinnerns Hermann Karnaus beinhaltet. Der Auslöser der bewussten Täuschung liegt in Karnaus Selbstsuggestion moralischer Integrität begründet, die einen weiteren Aspekt seiner erzählerischen Unzuverlässigkeit ausmacht. Dies möchte ich auch gegenüber der Auffassung von Volpp deutlich betonen. Denn die Suggestionskraft des Täters ist so stark in Karnau verankert, dass der Leser sie nur mit Mühe durchbrechen und zum Kern der Persönlichkeit Karnaus durchdringen kann. Die beiden Formen der Unzuverlässigkeit sind dabei keineswegs klar voneinander getrennt, es zeigt sich vielmehr ein Changieren zwischen den Formen.

Es wird das Ziel der folgenden Kapitel sein, die beiden Modelle von Unzuverlässigkeit genau zu analysieren, um sie anschließend auf ihre Funktion für die Darstellung von individueller Erinnerung hin zu befragen.

1.1 Stabilität und Verunsicherung in Handlung und Struktur

Ein problemorientierter Überblick über die Handlung des Romans und seine Erzählformen soll wichtige Motive in den Gesamtzusammenhang einordnen und für *Flughunde* konstitutive erzählerische Prinzipien einführen. Auf dieser Grundlage kann die Frage nach der Produktivität erzählerischer Unzuverlässigkeit für die Darstellung individueller Erinnerung, aber auch die Frage nach der Bereicherung des erzähltheoretischen Modells durch die Interpretation Marcel Beyers beantwortet werden.

Der Roman *Flughunde* ist im Zweiten Weltkrieg, genauer in den Jahren zwischen 1940 und 1945, situiert. Im ersten Handlungsstrang erzählt der Roman zunächst einmal von Hermann Karnau: Dieser ist zu Beginn der Handlung 20 Jahre alt, betreut als Tontechniker die Akustik

²³⁰ Fludernik: *Unreliability vs. Discordance*, S. 53.

²³¹ Vgl. Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge*, S. 79.

der nationalsozialistischen Propagandaveranstaltungen und hat insgeheim ein starkes Interesse an der menschlichen Stimme und ihren Lauten. Dieses Interesse nimmt im Verlauf der Handlung immer fanatischere Züge an und gipfelt schließlich in der Durchführung von grausamen Versuchen an den Artikulationsorganen von KZ-Häftlingen. Karnaus erklärtes Ziel ist es, eine Stimmkarte zu erstellen, auf der jeder noch so kleine menschliche Laut verzeichnet ist. Seine herausragenden Fähigkeiten als Akustiker bescheren ihm die Aufmerksamkeit des Propagandaministers, der ihm seine Kinder für kurze Zeit zur Betreuung anvertraut. Der Umgang mit den Kindern fällt Karnau leicht und steht im Kontrast zu seinem Verhalten im Zuge der Menschenversuche. Bei der Betreuung der Kinder lernt Hermann Karnau Helga kennen, die zu Beginn der Handlung achtjährige Tochter des Propagandaministers und zweite Erzählerin des Romans. Diese gibt aus kindlich-naiver Perspektive Einblicke in die Welt der nationalsozialistischen Elite und berichtet von Alltagserlebnissen, die stark von der Ideologie ihres Vaters und vom Krieg geprägt sind. Im Verlauf des Romans begegnen sich Helga und Karnau wiederholt. Ihre letzte Begegnung spielt sich schließlich im Führerbunker am Ende des Kriegs ab. Hier wird Helga im Alter von 13 Jahren von ihrer Mutter vergiftet. Die Handlung legt nahe, dass Karnau in die Ermordung Helgas und ihrer Geschwister involviert ist. Dem widerspricht Karnau vehement; die Klärung der Schuldfrage wird somit in der Waage gehalten.

Wie sich in der kurzen Zusammenfassung der Handlung andeutet, weist der Roman einen deutlichen Bezug auf zeitgeschichtliche Ereignisse, insbesondere aus dem Dritten Reich, auf. Eine zeitliche und räumliche Situierung der Handlung wird so möglich, nicht umsonst attestiert Jaeger dem Roman eine „starke historische Basis“²³². Marcel Beyer greift reale Ereignisse auf und verwebt sie mit der fiktionalen Handlung seines Romans.²³³ Das hieraus entstehende Spannungsverhältnis zwischen „realen Objekten“²³⁴ und der fiktiven Welt sorgt dort, wo die Fiktion auf der Grundlage der Zeitgeschichte eigene Wege geht, für Irritationen beim Leser und kann somit als Mittel der Rezeptionslenkung gelten. Im Falle von *Flughunde*

²³² Jaeger: The Atmosphere in the ‚Führerbunker‘, S. 229.

²³³ Vgl. Monika Fludernik: Narratologische Probleme des faktualen Erzählens, in: Dies./Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia: Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven. Würzburg 2015, S. 115–135, hier: S. 116f. Der Begriff ‚faktual‘ wird in der vorliegenden Arbeit bewusst nicht verwendet, um die Elemente zu beschreiben, die offensichtlich einen Bezug zur Erlebniswirklichkeit Marcel Beyers und auch der Rezipienten haben. Dem Verständnis des Freiburger Graduiertenkollegs 1767 nach bezeichnet ‚faktual‘ nicht jene Texte, die auf Fakten (im Gegensatz zu erfundenen, das heißt fiktionalen Texten) basieren, sondern siedelt die Unterscheidung zwischen ‚faktual‘ und ‚fiktional‘ auf der Ebene des Erzählaktes an. Demzufolge kann der Erzählakt ‚faktual‘ oder ‚fiktional‘ sein, während aber die dargestellten Welten real oder fiktiv sind.

²³⁴ Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001, S. 97.

bewirkt sie ein Nachdenken über alternative Deutungen des Erinnerns an deutsche Geschichte. Ein prominenteres Beispiel für die Erzeugung der Spannung zwischen Realität und Fiktion bietet das Figurenpersonal des Romans, das sich stärker oder schwächer an historischen Figuren anlehnt. Marcel Beyer unterstreicht allerdings den fiktiven Charakter seiner Figuren deutlich: „Obwohl einige Charaktere im vorliegenden Text Namen realer Personen tragen, sind sie doch, wie die anderen Figuren, Erfindungen des Autors“ (F 302). Sie entwickeln innerfiktional ein Eigenleben, das oftmals weit über die realen Lebensläufe hinausgeht. Es sind vor allem die beiden Erzähler des Romans, die auf historischen Figuren basieren. Die historische Gestalt Hermann Karnau etwa war Wachmann im Führerbunker und bezeugte den Alliierten als Erster Hitlers Tod. Tatsächlich ist über diesen Wachmann kaum etwas bekannt; als literarische Figur wird er zum fanatischen Wissenschaftler, der Verbindungen zur NS-Elite pflegt und in Menschenversuche verwickelt ist. Auch Helga Goebbels, über deren Innenleben aufgrund fehlender Dokumente, wie beispielsweise ein Tagebuch, nichts bekannt ist, erlangt im Roman inhaltliche Tiefe, wenn Beyer den Leser einen Blick in ihr Wahrnehmen und Empfinden werfen lässt. Über weitere personelle historische Bezüge gibt Meike Herrmann Auskunft.²³⁵ Im graduellen Übergang realer Elemente ins Fiktionale wird der Rezipient ins Spannungsverhältnis zwischen historischem Wissen und der Fiktion gestellt. Die fortwährende Irritation durch das Eigenleben der historischen Figuren im Roman fordert den Leser dazu auf, Deutungsmuster über das Erinnern zu generieren und die ausgetretenen Pfade des deutschen Erinnerungsdiskurses zu verlassen.

Wie Meike Herrmann treffend auf den Punkt gebracht hat, ist *Flughunde* sowohl in seiner narrativen als auch in seiner inhaltlichen Struktur von „einer Ambivalenz konstituierender und verunsichernder Elemente getragen.“²³⁶ Dies zeigt sich im Aufbau des Romans, der auf den ersten Blick komplex, aber klar strukturiert erscheint. Die Handlung gliedert sich in neun, mit römischen Zahlen bezifferte, ungefähr gleich lange Kapitel. Die Kapitel sind unter den beiden Erzählern aufgeteilt: So konzentriert sich das Kapitel I auf die Perspektive Hermann Karnaus, in den Kapiteln II bis VI wechseln sich die beiden Erzählerstimmen ab – die Handlung spielt dann abwechselnd in Karnaus oder Helgas Umfeld. Kapitel VIII ist auf Helgas Perspektive fokussiert, während das letzte Kapitel wiederum aus der Perspektive Karnaus geschildert wird. Eine Ausnahme bildet das Kapitel VII: Es vollzieht einen Zeitsprung ins Jahr 1992. Hier berichtet eine anonyme heterodiegetische Erzählinstanz von Karnaus

²³⁵ Vgl. Herrmann: *Vergangenwart*, S. 147–150. Herrmann gibt hier einen umfassenden Überblick über die historischen Bezüge.

²³⁶ Herrmann: *Vergangenwart*, S. 139.

Leben 47 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. In diesem Bericht stellt sich heraus, dass er seine Stimmexperimente niemals aufgegeben hat und sie weiterhin gut vor den Augen der Öffentlichkeit zu verbergen weiß.²³⁷ Lisa Volpp argumentiert in ihrer Untersuchung, dass die sich durch den Zeitsprung ergebende Kontinuität der Menschenversuche belegt, dass es sich bei Karnaus Erzählen nicht um ein unmittelbares, sondern ein nachträgliches Erzählen handelt. Seine vom Leser vermutete Täuschungsabsicht manifestiert sich hier deutlich.²³⁸

Innerhalb der Kapitel II bis VI sind die Wechsel in der Erzählperspektive grafisch durch einen Absatz beziehungsweise eine Leerzeile markiert. Oberflächlich erscheinen diese Wechsel bruchlos und klar strukturiert. Die genauere Betrachtung dieser Sprecherwechsel bringt jedoch eine strukturelle und inhaltliche Komplexität zutage, welche die vermeintlich klare Struktur des Romans unterläuft: Ein Perspektivenwechsel ist nämlich nicht zwangsläufig mit einem Wechsel des Themas verbunden. Oftmals greift Helga Diskurse auf, die Karnau in seinem Erzählbericht führt oder umgekehrt. Dabei ist nicht deutlich, wie die Erzähler vom Diskurs des jeweils Anderen erfahren oder ob es sich um einen zufälligen Zusammenfall der Themen handelt. Gegen letztere Vermutung spricht die Tatsache, dass die Verknüpfung der Erzählerthemen über die Personengrenze hinaus bei fast jedem Sprecherwechsel stattfindet, sodass ein Zufall ausgeschlossen ist. Die Verknüpfung der Erzählerthemen hat zur Folge, dass sich der Leser häufig nicht im Klaren darüber ist, *wer* momentan erzählt.²³⁹ Mit dem Erzählerwechsel bei gleicher Thematik wird der Blick des Lesers auf das Erzählen selbst gelenkt. Der Wechsel von der Perspektive des Erwachsenen Karnaus hin zum Kind Helga zeigt deutlich: Es macht einen Unterschied, aus welcher Perspektive fiktionale Ereignisse geschildert werden. Aus der Differenz der Perspektiven resultiert schließlich auch, was vom Leser als glaubwürdig oder unglaubwürdig beurteilt wird. Als Beispiel für diese Art der Vermischung der Perspektiven und Themen führt Christian Thomas jene Abschnitte an, in denen Hermann Karnau in Verzückung über das Klangpanorama der Soldatenstimmen an der Front gerät und ausruft: „Welch ein Panorama.“ (F 115) Der nächste Abschnitt beginnt mit eben diesem Ausruf, bezieht sich jedoch auf einen Ausspruch von Helgas Mutter, den Helga, über ein Bergmassiv fliegend, akustisch wahrnimmt (vgl. ebd.

²³⁷ Vgl. Todtenhaupt: Perspektiven auf Zeit-Geschichte, S. 165–166.

²³⁸ Vgl. Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 177.

²³⁹ Vgl. Christian Thomas: Marcel Beyers *Flughunde* (1995) als Kommentar zur Gegenwart der Vergangenheit, in: Stephan, Inge/ Tacke, Alexander (Hg.): *NachBilder des Holocaust*. Köln 2006, S. 145–169, hier: S. 146; Herrmann: *Vergangenwart*, S. 144. Meike Herrmann hat diesen Umgang mit dem Erzählerwechsel unter dem Begriff der ‚Erzähl-Übertragung‘ gefasst. Vgl. Blasberg: *Die Stimme und ihr Echo*, S. 247. Die Überschneidung könne, so Blasberg, daher rühren, dass Helgas Stimme nach denselben Regeln reproduziert würde wie beispielsweise die Stimme Hitlers im weiteren Verlauf des Romans.

119). Hier werden entgegengesetzte ästhetische Erfahrungen miteinander verbunden: Das Röcheln der sterbenden Soldaten an der Front und der Anblick eines erhabenen Bergmassivs. Ersteres löst Unbehagen darüber aus, sich am Leiden der Frontsoldaten zu erfreuen, während letzteres eine nachvollziehbare, ästhetische Erfahrung beschreibt. Die Differenz der Erzählerperspektiven irritiert und fordert vom Rezipienten eine aktive Beteiligung an der Handlung. Dieser muss sich zwischen der unmoralischen Perspektive Karnaus und der unschuldig-beschränkten Helgas entscheiden und so die Perspektiven neu ordnen.²⁴⁰

Die Struktur des Romans wird darüber hinaus durch einige Leitmotive bestimmt, die sich durch Inhalt und Struktur ziehen.²⁴¹ Hierzu zählen die wahrnehmungsspezifischen Differenzen zwischen Tag und Nacht beziehungsweise Hell und Dunkel. Diese gehen mit Kontrollverlust, aber auch dem Potenzial sich unbemerkt der menschlichen Stimme anzunähern einher. Die Stimme und ihre vermeintlichen Zuschreibungen sowie der Flughund und sein Echolotsystem ergänzen diese Differenzen. Als zentrale narrative Elemente des Romans *Flughunde* können also die vermeintlich klare, aber in sich komplexe Struktur des Romans und die Wechselrede der beiden Erzählerfiguren bestimmt werden. Im folgenden Kapitel wird sich zeigen, dass sich das Verhältnis von klarer Oberfläche und komplexer Tiefenstruktur auch in der Charakterisierung Hermann Karnaus und Helgas widerspiegelt. Ob und wie sich die Erzähler erinnern, wird ebenso zu untersuchen sein, wie ihre Art davon zu erzählen.

1.2 Die Erzählerfiguren in *Flughunde*

Die beiden Erzählerfiguren, Hermann Karnau und Helga, können als autodiegetische Erzählinstanzen bestimmt werden. Als Teil der Handlung und ihrer eigenen Geschichte verfügen sie über einen begrenzten Informationsstand, der sich auch inhaltlich – vor allem bei Helga – niederschlägt, etwa in ihrer Schilderung der teils grausamen Kinderspiele, bei denen ihr die Parallelen zum Kriegsgeschehen nicht bewusst sind (vgl. F 144f.). Nicht nur im Kontext des unzuverlässigen Erzählens, sondern auch im Kontext der literaturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung gilt die Ich-Erzählperspektive als zentrales narratives Mittel: Beide Forschungsbereiche betonen die eingeschränkte Perspektive, die im Falle erzählerischer Unzuverlässigkeit als erstes Indiz für einen Diskurs des Erzählers gelten kann, der nicht mit den

²⁴⁰ Weitere Beispiele für diese Art der Vermischung der ansonsten deutlich getrennten Erzählerberichte finden sich in F 64; 161; 157; 171.

²⁴¹ Vgl. Herrmann: *Vergangenwart*, S. 145.

Normen und Werten des Lesers übereinstimmt.²⁴² Die Erinnerungsforschung sieht in dieser Perspektive das Vorhandensein eines „Zentrums der subjektiven Wahrnehmung“, das die „Voraussetzung für die literarische Inszenierung von Erinnerung“²⁴³ darstellt. Narratologisch wird die in der Ich-Perspektive angelegte grundsätzliche Unzuverlässigkeit der Erzählperspektive verdichtet und auf die Spitze getrieben.²⁴⁴

Neben der oben geschilderten Perspektive wird das Erzählen von Karnau und Helga von einer Eigenart geprägt, die es von den anderen beiden Romanen unterscheidet: Im Roman *Spione* wird im Präsens erzählt. Die Erzählweise bewirkt dort, dass erinnerte und imaginierte Erinnerung gleichwertig nebeneinanderstehen. Während sich in *Kaltenburg* das Erinnern des Ich-Erzählers aus der Rückschau entwickelt, was sich formal vor allem in der Wahl des „historischen Präsens“²⁴⁵ widerspiegelt, wird das erinnernde Erzählen, sofern von einem solchen überhaupt die Rede sein kann, in *Flughunde* gänzlich anders präsentiert. Der Roman ist in einem „absoluten Präsens“²⁴⁶ gehalten, das heißt, die Unterscheidung zwischen dem historischen Ereignis und der Erinnerung an dieses Ereignis wird aufgehoben, weil es im Erzählen gleichsam zusammen fällt.²⁴⁷ Hermann Karnau präsentiert nicht seine Memoiren oder Tagebucheinträge, sondern erzählt scheinbar aus dem Moment des Erlebens heraus.²⁴⁸ Diese Beschränkung wirkt sich auf Karnau insofern aus, als er dadurch rein formal weniger Möglichkeiten hat, das Erlebte bewusst zu reflektieren oder zu deuten. Erinnern im Sinne einer „aktuellen Sinnproduktion“²⁴⁹ der Vergangenheit findet hier also nicht statt. Stattdessen wird der Leser Zeuge dessen, was Eingang in Karnaus Wahrnehmung findet und damit erinnerbar wird. Dass Karnau diese Wahrnehmung bewusst und unbewusst steuert, um seine Täterschaft zu verdrängen und zu verschleiern, wird weiter unten ausführlicher thematisiert.

²⁴² Vgl. zur Bestimmung des homodiegetischen Erzählers: Monika Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt 2008, S. 173; Ansgar Nünning: *Unreliable Narration zur Einführung*, S. 9. Der Befund erzählerischer Unzuverlässigkeit gehe, so Ansgar Nünning, gemeinhin mit dem Vorhandensein eines Ich-Erzählers einher. Dies läge an der Rückbindung dieses ‚Erzählertypus‘ an außerfiktionale Persönlichkeitskonzepte. Vgl. James Phelan: *Reexamining Reliability: The Multiple Functions of Nick Carraway*, in: Ders. (Hg.): *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Ohio 1996, S. 1015–118, hier: S. 110. Auch Phelan versteht diesen Befund als „Interpretationsgewohnheit“. Ähnlich äußern sich auch: Poul Behrendt/ Per Krogh Hansen: *The Fifth Mode of Representation: Ambiguous Voices in Unreliable Third-Person Narration*, in: Iversen, Stefan (Hg.): *Strange Voices in narrative Fiction*. Berlin 2011, S. 219–251, hier: S. 221.

²⁴³ Beide Zitate: Basseler/Birke: *Mimesis des Erinnerns*, S. 124f.

²⁴⁴ Vgl. Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge*, S. 79.

²⁴⁵ Ostrowicz: *Die Poetik des Möglichen*, S. 26.

²⁴⁶ Blasberg: *Die Stimme und ihr Echo*, S. 274.

²⁴⁷ Vgl. ebd. zur Auflösung der Differenz zwischen historischem Ereignis und Erinnerung.

²⁴⁸ Vgl. Herrmann: *Vergangenwart*, S. 143. Die Präsentation der Handlung hat in der Forschung zu verschiedenen Deutungen geführt, die nach Auffassung Meike Herrmanns aus dem „Wunsch, die Erzählform des Romans nach herkömmlichen Mustern zu plausibilisieren“ (ebd.), resultieren. Vgl. Blasberg: *Die Stimme und ihr Echo*, S. 274; Baer: *Media and Authenticity*, S. 245; Birtsch: *Strategien des Verdrängens*, S. 329; Todtenhaupt: *Perspektiven auf Zeit-Geschichte*, S. 165; 172; Schönherr: *Topophony of Fascism*, S. 331.

²⁴⁹ Schmidt: ‚Gedächtnis und Gedächtnistheorien‘, S. 252.

Die Wahl der „präsentischen Erzählweise“²⁵⁰ hat Konsequenzen für den Rezipienten des Romans: So wird dieser zunächst einmal sehr eng an die Perspektive der beiden Ich-Erzähler gebunden und erlebt die Handlungen der Erzähler in dem Moment, in dem sie geschehen. Es gibt dadurch keine Möglichkeit, gewonnene Bewertungen über den Erzähler zu verifizieren, da der Text kein Ausweichen auf andere Zeit- oder Handlungsebenen zulässt und es zudem keine übergeordnete und damit objektivierende Erzählinstanz gibt.²⁵¹ So ist der Leser der Perspektive der Erzähler ausgeliefert, was sich insbesondere in der Schilderung von Karnaus Menschenversuchen zeigen wird. Dieser Auslieferung kann sich der Leser dadurch entziehen, dass er seine eigene Bewertung der Ereignisse sowie sein historisches Wissen in die Lektüre des Romans mit einbezieht und somit aktiv an der Generierung der Textbedeutung teilnimmt. Marcel Beyer akzentuiert so die Leserzentrierung, die die Rezeptionsästhetischen Konzepte erzählerischer Unzuverlässigkeit auszeichnet, besonders deutlich. Indem der Text dem Leser jede Deutungsmöglichkeit, sei sie textueller oder inhaltlicher Natur, vorenthält, ist dieser auf sein historisches Wissen und seine moralischen Wertungen angewiesen: „Der Leser muss diese Verschleierungstaktik Karnaus zunächst erkennen und dann selbst (ohne erzählerische Hilfestellungen) die unausgesprochene Realität des Beschriebenen bewerten.“²⁵²

Vor dem Hintergrund dieser Feststellungen, die auf beide Erzählerstimmen des Romans *Flughunde* zutreffen, wird im Folgenden Hermann Karnau als der Haupterzähler des Romans in den Blick genommen. Anhand eines ‚Persönlichkeitsprofils‘ sollen verschiedene Phasen seines unzuverlässigen Erzählens und das diesen zugrunde liegende narrative Konzept untersucht werden. Die Erzählpassagen Helgas werden in einem separaten Abschnitt thematisiert.

1.2.1 Hermann Karnau

Wie oben herausgearbeitet wurde, lässt bereits die Wahl der Erzählperspektive die Vermutung zu, dass es sich bei Hermann Karnau um einen Erzähler handelt, der die Ereignisse nicht immer so schildert, wie sie gewesen sind. Seinem Bericht ist folglich nicht uneingeschränkt zu trauen. Die Beweggründe für dieses unglaubwürdige Erzählen liegen darin begründet, dass Karnau Zusammenhänge zu verschleiern hat, die ihn schuldhafter Taten überführen würden. Darüber hinaus hält er an der Auffassung fest, schuldlos an diesen Taten zu

²⁵⁰ Ostrowicz: Die Poetik des Möglichen, S. 26.

²⁵¹ Vgl. ebd.

²⁵² Beßlich: Unzuverlässiges Erzählen im Dienste der Erinnerung, S. 47.

sein und gaukelt sich selbst und dem Leser seine moralische Integrität vor. Ob sich neben diesen offensichtlichen Beweggründen noch weitere Verfahren und Motivationen für Karnaus Unzuverlässigkeit finden, soll die nachfolgende Untersuchung zeigen. Es bietet sich dabei an, zunächst nur den Erzähler als Person in den Blick zu nehmen und erst danach Motive und Erzählstrategien miteinzubeziehen. Die Entwicklung Karnaus lässt sich in vier Phasen unterteilen, in denen der Grad der Unzuverlässigkeit Karnaus in gleichem Maße steigt, wie sein Stimmkartenprojekt an Radikalität zunimmt.²⁵³ Es gelingt immer weniger das Verhalten des Erzählers mit gängigen Moralvorstellungen in Einklang zu bringen, stattdessen manifestiert sich ein zunehmend negatives Bild des Haupterzählers.

Die Stimme als Spiegel der Seele

Die Kapitel I und II werden hier als erste Phase zusammengefasst. In dieser bestimmen drei Konstanten das Leben Karnaus: seine Arbeit als Tontechniker im Dienste der Nationalsozialisten (vgl. F 14), seine erklärte Distanz zur nationalsozialistischen Ideologie (vgl. F 9) und sein starkes Interesse an der menschlichen Stimme und ihren Äußerungen. Dies illustriert der Beginn des Romans, der in medias res mit der Feststellung beginnt: „Eine Stimme fällt in die Stille des Morgengrauens ein.“ (ebd.) Der Fokus der Karnau'schen Wahrnehmung ist somit sofort auf die Stimme gerichtet. Es sind die ersten beiden Kapitel, in denen der Leser recht detaillierte, wenn auch subjektiv gebrochene Informationen über den Erzähler erlangt. Mit Fortschreiten der Handlung und der immer stärkeren Verstrickung Karnaus in menschenverachtende Verbrechen nehmen seine Selbstaussagen ab, werden seine Sprache und sein Erzählen unpersönlicher. Helmut Schmitz hat nachgewiesen, dass nach etwa einem Drittel des Romans das Personalpronomen „Ich“ von Karnau nicht mehr verwendet wird. Er verweigert damit jede Verantwortung für das von ihm Beschriebene und verletzt den unausgesprochenen Pakt mit dem Leser, für den Wahrheitsgehalt des Erzählten einzustehen. Die fehlende Verwendung des Personalpronomens kann daher von Rezipientenseite als Mittel der Schuldverschleierung verstanden werden.²⁵⁴

Hermann Karnau ist zu Beginn der Handlung in seinen Zwanzigern. Er beschreibt sich als „Mensch, über den es nichts zu berichten gibt.“ (F 16) Dies bezieht sich sowohl auf den Umstand, dass Karnau keine Emotionen empfindet – „So aufmerksam ich auch nach innen

²⁵³ Vgl. ebd., S. 45. Beßlich setzt dies außerdem überzeugend und folgerichtig in Bezug mit der Entwicklung Karnaus zum NS-Täter.

²⁵⁴ Vgl. Helmut Schmitz: Soundscapes of The Third Reich – Marcel Beyers *Flughunde*, in: Ders. (Hg.): German Culture and the Uncomfortable Past. Representations of National Socialism in contemporary Germanic literature. Aldershot 2001, S. 119–143, hier: S. 128. Vgl. auch Beyer: Ein Kunstgriff, S. 26. Hier gilt das Personalpronomen als Signal für authentische Rede und die Verantwortlichkeit, für das Erzählte einzutreten. Fehlt dieses Signal, kann der Inhalt des Erzählten vom Rezipienten angezweifelt werden.

horche, ich höre nichts, nur einen dumpfen Widerhall von Nichts [...]“ (F 16f.) – als auch darauf, dass Karnau sich selbst vollkommen fremd ist und sich gegenübersteht „wie einem Taubstummen“ (F 18).²⁵⁵ Karnau geht sogar noch weiter und spezifiziert das Nichtssagende seiner Persönlichkeit dahingehend, dass sich ihm auch keine Erinnerungen eingeprägt haben, die ihm Individualität oder Identität geben könnten: „Keine erkennbare Vergangenheit, und nichts, das mir widerfährt, nichts in meiner Erinnerung könnte zu einer Geschichte beitragen.“ (ebd.) Die vermeintlich fehlende Rückbindung seiner Persönlichkeit an die Vergangenheit schließt ihn von essentiellen Prozessen der Identitätsbildung und aus dem sozialen Gefüge seiner Mitmenschen aus, denn es besteht eine enge Verbindung zwischen dem Erinnern und dem, was der Einzelne aus diesen Erinnerungen für sein Selbstverständnis nutzbar machen kann.²⁵⁶ Zudem erschwert das Fehlen von Erinnerungen den Austausch in der sozialen Gruppe, sodass Karnau fast zwangsläufig zu dem Einzelgänger werden muss, als den er sich selbst inszeniert. Er beschreibt daher das Verhältnis zu seinen Arbeitskollegen folgendermaßen: „Wir sprechen so gut wie gar nicht miteinander, und es gibt Dinge, die er [Karnaus Arbeitskollege; SB] und meine anderen Kollegen in der Abteilung nicht von mir wissen sollen, da sie mich sonst garantiert für verrückt hielten.“ (F 48)

Bereits die Selbstbestimmung des Ich-Erzählers weist einige Widersprüchlichkeiten auf: So kann er die Distanz, die er zu seinen Mitmenschen aufbaut und die durch seine Stimmexperimente noch verstärkt wird, nicht wahren, wenn es um die Kinder des Propagandaministers geht. Auch seine Existenz außerhalb jeder Erinnerungs- und Geschichtszusammenhänge ist beim kritischen Lesen des Romans nicht aufrecht zu erhalten.

Der Kontrast zwischen den grausamen Forschungen und der Zuneigung zu Helga und ihren Geschwistern wird im Roman wie folgt inszeniert: Als Karnau vom Propagandaminister mit der Betreuung seiner Kinder beauftragt wird, erscheint er dem Leser als sensibler Mensch, der sich in die Sorgen und Nöte der Kinder hineinversetzen kann. So ist er darum bemüht den Kindern die Scheu vor der ungewohnten Umgebung zu nehmen, weil er sich an eigene Kindertage und seine Frühstücksgewohnheiten erinnert (vgl. F 40). Vor allem zur ältesten Tochter Helga entwickelt Karnau ein vertrautes Verhältnis, welches darauf basiert, dass Karnau das junge Mädchen als gleichberechtigte Gesprächspartnerin akzeptiert. So äußert Helga

²⁵⁵ Karnau stellt hier eine Verbindung zu seinen Überlegungen zur Taubstummheit her: „Was haben sie innen, was klingt in ihrem Inneren wider, wenn da keine Laute sind, wenn sie doch nicht einmal in der Vorstellung Stimmen hören können?“ (F 16) Was hier auf den Umstand bezogen ist, dass Taubstumme über keine Vorstellung der menschlichen Stimme verfügen, wird bei Karnau selbst zur fehlenden Vorstellung von menschlichen Regungen und damit zu einer emotionalen Dysfunktionalität.

²⁵⁶ Vgl. Pohl: ‚Das autobiographische Gedächtnis‘, S. 80f. Folgt man Volpps These, Karnau blicke aus dem Jahr 1992 auf seine Vergangenheit zurück, so muss seine Behauptung, ohne Erinnerungen zu sein als bewusste Täuschungsstrategie gelesen werden (vgl. Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 168).

nach anfänglicher Skepsis auch: „Vielleicht ist Karnau ja gar nicht so seltsam, wie ich am Anfang dachte. Jedenfalls wird er langsam netter und kümmert sich nicht mehr nur um die Kleinen.“ (F 56)

Kontrastiert wird diese Inszenierung als mitfühlender, kinderlieber Mensch durch jene Szenen, in denen Karnau Pferdeköpfe seziiert oder die Stimmen der Kinder auf ihre Funktion für sein Stimmkartenprojekt hin auszuloten versucht (vgl. F 48f.; 62f.). In diesen Szenen kommt die Schattenseite des Ich-Erzählers deutlich zum Tragen. Daher bezeichnet Philipp Ostrowicz die Beziehung Karnaus zu den Kindern auch als „Pseudobeziehung“²⁵⁷, in der die soziale Seite Karnaus durch seine grausamen Studien gestört und zerstört wird. Dass Karnau diesen Bruch in seiner Persönlichkeit selbst kaum wahrnimmt, ja sich sogar einredet, dass ein solcher Bruch überhaupt nicht existiert, wird am Ende des Romans deutlich. Als Helga ihren nahenden Tod bereits ahnt, beruhigt sie sich mit Karnaus Reaktion auf ihre bange Fragen: „Herr Karnau schaut mir in die Augen. Und seine Lider zucken nicht. Was er sagt, darf man glauben. Wenn auch niemand uns mehr helfen würde, dann wäre immer noch Herr Karnau für uns da.“ (F 267) Ebenfalls ohne mit der Wimper zu zucken wird Karnau jedoch wenig später – so impliziert es das Romanende – den Kindern den tödlichen Giftcocktail verabreichen und dieses Ereignis vollkommen aus seinem Gedächtnis streichen, weil es nicht zu seinem Selbstbild passen will:

Es muß in einem Augenblick geschehen sein, da ihr Mörder sichergehen konnte, daß ich ihn nicht bei seiner Tat überraschen werde, jemand muß den Moment der Tötung auf die Sekunde abgepasst haben, damit ihm nichts dazwischenkam [...]. Hatte denn nicht Helga [...] mir das Versprechen abgenommen, jeder der Anwesenden werde alles daran setzen, das Überleben der Geschwister zu garantieren? Wer hat dieses Versprechen brechen können? (F 286f.)

Dieses Zitat zeigt deutlich, dass Karnau völlig ausschließt, selbst für die Ermordung der Kinder verantwortlich zu sein. Dafür sprechen die Überlegungen, wie der Täter an ihm vorbei die Tat geplant haben muss, und auch die Frage „Wer hat dieses Versprechen brechen können?“ zeigt deutlich auf, dass der Ich-Erzähler vollkommen davon überzeugt ist, mit dem Verbrechen nichts zu tun zu haben. Karnau bemüht sich hier nicht nur, den Leser von seiner Unschuld zu überzeugen, seine Argumentation zeigt ebenso deutlich, dass er auch sich selbst von seiner Interpretation des Hergangs der Ermordung überzeugen versucht. Hiervon zeugt der wiederholte Gebrauch des Verbs „müssen“ wie auch die Reihe suggestiver Fragen, die nur eine entlastende Antwort zulassen. So kann diese Szene als Beleg für jene Form der

²⁵⁷ Ostrowicz: Die Poetik des Möglichen, S. 32.

Unzuverlässigkeit gelten, die zu Beginn dieser Arbeit als (Selbst-)Suggestion der moralischen Integrität bezeichnet wurde. Es muss dabei zwischen Karnaus manipulativer Beeinflussung der Deutung des Lesers wie auch Karnaus Selbstsuggestion unterschieden werden. Suggestion und Selbstsuggestion sind dabei Prozesse, die dem Erzähler nicht immer bewusst zu sein scheinen. Was bedeutet dies nun aber für den Leser? Dieser wird mit den beiden, scheinbar unabhängig voneinander existierenden Seiten Karnaus konfrontiert: So bewegt sich der Leser zwischen der Radikalität und Emotionslosigkeit, mit der Karnau sein Stimmkartenprojekt verfolgt, und seinem sensiblen Umgang mit Kindern und Tieren. Die beiden Aspekte überlappen sich immer wieder und führen dazu, dass der Leser vor allem das menschliche Moment in Karnaus Verhalten in Zweifel ziehen muss. Zugleich sieht sich der Leser mit den Rechtfertigungsstrategien des Erzählers konfrontiert, mit denen er den Leser, aber auch sich selbst manipuliert und die den Leser Karnaus Zuverlässigkeit zunehmend in Frage stellen lassen. Es handelt sich dabei um eine Form erzählerischer Unzuverlässigkeit, die zwar dem Leser, nicht aber dem Erzähler selbst bewusst ist.²⁵⁸

Wie die obige Analyse gezeigt hat, ist Hermann Karnau keineswegs ein Mensch ohne soziale Bindungen und so ist es auch in Frage zu stellen, dass er sich in einem erinnerungs- und damit geschichtslosen Raum bewegt und somit keine Vergangenheit hat. Dies wird deutlich, wenn er die Szene beschreibt, in der er erstmals mit seiner eigenen Stimme konfrontiert wird:

Die erste Begegnung mit meiner eigenen Stimme liegt schon weit zurück, vielleicht war es in früher Jugend, daß ich sie erstmals hörte, ohne zugleich zu sprechen: Im Kreis von Freunden *hatten* wir unter der Aufsicht eines Elternteils auf einer Tonwalze reihum einige Worte konserviert, die dann gleich abgespielt *wurden*. Die ganze Geburtstagsgesellschaft *bestaunte* dieses Wunder: Die Stimmen aller Kinder *waren* zu hören, nur meine eigenen Worte *fehlten* offensichtlich. [...] Dann *merkte* ich, daß zu einer fremden, unnatürlichen Stimme, die aus dem Schalltrichter *erklang*, keiner der Freunde in unserer Runde *passte*. Es *dauerte* einen Moment, bis ich *begriff*, daß dies nur ich selber sein *konnte* (F 58) [Hervorhebung im Zitat durch die Verfasserin; SB].

Die Szene ist anhand einiger Merkmale als Erinnerung mit großer affektiver Kraft zu erkennen, die zudem Entfremdung des Kindes von seiner eigenen Stimme und damit von sich selbst offenbart. Karnau situiert das vergangene Ereignis als zeitlich „weit zurück, vielleicht in früher Jugend“ liegend. Der Wechsel von der dominanten präsentischen Erzählweise in das Präteritum markiert die „Erinnerungshaftigkeit“²⁵⁹ dieser Szene. Der genaue Zeitpunkt

²⁵⁸ Vgl. Martinez/ Scheffel: Einführung, S. 102. Es handelt sich, die Begrifflichkeiten von Martinez und Scheffel verwendend, um einen Fall von „mimetisch teilweise unzuverlässigem Erzählen“. Sowohl die allgemeine als auch die fiktive Welt des Erzählers betreffende Aussagen können hierbei vom Rezipienten angezweifelt werden.

²⁵⁹ Basseler/Birke: Mimesis des Erinnerns, S. 125. Birke und Basseler beschreiben mit dem Begriff ‚Erinnerungshaftigkeit‘ den „Grad der Kenntnismachung von Erinnerung“.

des Geschehens lässt sich nicht mehr rekonstruieren, umso mehr allerdings die starke affektive Wirkung dieses Geschehens – „Ich war bestürzt [über den Klang der eigenen Stimme; SB].“ (F 59) Die Bestürzung, die Karnau beim Hören seiner „fremden, unnatürlichen“ Stimme empfindet, wirkt in dieser Szene als Stabilisator der Erinnerung bis in die Gegenwart hinein, in der sie Karnau in seinem Umgang mit anderen Menschen beeinträchtigt. So verstummt er im Gespräch unvermittelt, wenn ihm der „Mißklang“ seiner Stimme bewusst wird. Er bezeichnet die Beschaffenheit seiner Stimme darüber hinaus für sich auch als „Stimmfehler.“ (vgl. beide Zitate: ebd.)²⁶⁰

Auch weitere Szenen machen deutlich, dass Karnau durchaus in seiner Vergangenheit verortet ist und in einer ausgeprägten Beziehung zu sich selbst steht. Es sind Szenen, die eindeutig der Erinnerung des Ich-Erzählers entspringen²⁶¹ und ihn in seiner vorwiegend negativ geprägten Selbstbeziehung, in der Abscheu vor der eigenen Stimme und dem Willen, sich die eigene und andere Stimmen zu unterwerfen, zeigen (vgl. F 59). Der Widerspruch dessen, was Karnau von sich selbst glauben will, und dem, was er tatsächlich erzählt, kann im Sinne eines Signals erzählerischer Unzuverlässigkeit gedeutet werden. Sein „Nichts-Sein“²⁶² wird von ihm selbst unterlaufen, ohne dass diese Widersprüchlichkeit reflektiert oder erläutert wird. Darüber hinaus existieren keine übergeordnete Erzählinstanz oder andere Textsignale, die bezüglich der Inszenierung des Ich-Erzählers als Hilfestellung bei der Deutung des Textes fungieren. Die Deutungsmacht liegt allein beim Leser, der aktiv werden muss, um die Aussagen des Erzählers richtig einordnen zu können.²⁶³

Analog zur Radikalisierung der Persönlichkeit Karnaus verläuft die Entwicklung des Stimmkartenprojekts. Dieses kann als eine Motivation des Erzählers gelten, dem Leser Teile der Wahrheit vorzuenthalten.²⁶⁴ Ganz und gar nicht farblos erscheint Hermann Karnau nämlich,

²⁶⁰ Für Lisa Volpp ist diese Episode Initialmoment Karnaus Interesses für die menschliche Stimme (vgl. Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge*, S. 168).

²⁶¹ Ähnlich explizit scheint das Erinnern in der ersten Phase auf, wenn Karnau zu bestimmen versucht, ob seine Stimme den Stimmbruch durchlaufen hat. Dies erscheint ihm fraglich und verschwommen und beruht nur auf der Beobachtung seines aktuellen Zustandes: „Der Stimmbruch, welcher mir selbst nie wiederfahren ist, soweit die Erinnerung stimmt. Und die Erinnerung muß richtig sein: sonst wäre die Stimme doch tiefer heute, wie die Stimmen anderer Männer. Aber mir scheint, sie habe sich eigentlich nie verändert, sei niemals in tiefere Regionen gerutscht.“ (F 76) Indirekter ist das Erinnern in der Szene enthalten, in der Karnau seine Außenseiterposition als Kind mit der von Joseph Gall vergleicht: „Und außerdem: Professor Gall war auch ein einsames Kind“ (F 29).

²⁶² Elena Agazzi: *Geschichtsbesessen. Die dritte Generation: Tanja Langer, Jens Sparschuh, Judith Kuckart, Marcel Beyer*, in: Dies. (Hg.): *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte. Drei Generationen deutscher Schriftsteller und die Fragen der Vergangenheit*. Göttingen 2005, S. 134–167, hier: S. 157.

²⁶³ Vgl. Nünning: *Unreliable Narration*, S. 28.

²⁶⁴ Vgl. Bohn: *Geschichte erzählen*, S. 425: „Sprache zeigt sich hier als blickdichte Patina um das Nicht-Sagbare und eben diese Sprach-Oberfläche evoziert im Leser Ahnungen.“

wenn es um sein Interesse für die menschliche Stimme und deren artikulatorische Voraussetzungen geht. Alle Beobachtungen, die Karnau im Zuge seiner Tätigkeit als Tontechniker macht, sind ausschließlich auf akustische Phänomene ausgerichtet: Bei der Beobachtung der Probe einer Propagandaveranstaltung der Nationalsozialisten registriert Karnau folglich nur, wie die „Befehle des Scharführers über das Sportfeld hallen“, wie dessen Stimme in „das Dunkle hineinschneidet“ (beide Zitate: F 9), oder das „schrille Organ“ (F 11), mit dem er seine Anweisungen gibt. Darüber hinaus reflektiert er über die Wirkung, die die Propaganda der Nationalsozialisten auf die Stimme hat – „Sind sie [die Nationalsozialisten; SB] der festen Überzeugung, daß sich mit der Zeit eine ebensolche Stimme in ihren jungen Kehlen einpflanzen wird?“ (ebd.) – und nimmt übergenau seine eigenen Artikulationsorgane wahr: „Ich schlage den klammen Mantelkragen hoch, er macht mir eine Gänsehaut, da sich der Stoff an meinen Kehlkopf legt.“ (ebd.) Karnaus Selbst- und „Weltdeutung“, so lässt sich mit Bernd Künzig schließen, basiert also „ausschließlich auf der Grundlage des Gehörten.“²⁶⁵

Dabei ist es weniger der Inhalt, als vielmehr die Lautgestalt des Gehörten, die Karnaus Weltdeutung bestimmt.²⁶⁶ So zeigt er beispielsweise keine Abneigung gegenüber dem Inhalt der nationalsozialistischen Propaganda. Unangenehme Laute hingegen rufen extreme Reaktionen in ihm hervor:

Ein Rülpsen. Da hat jemand gerülps in meiner Nähe. Und meine Nackenhaare sträuben sich, noch bevor mir die Natur des Geräusches deutlich wird. [...] Manch einer hat es offensichtlich darauf angelegt, seine Mitmenschen auf diese Weise zu tyrannisieren. Wo sind die Kriegsberichterstatter? Löschen. Man müßte die Laute solcher Kreaturen löschen können. (F 17f.)

Nicht nur, dass Karnau hier deutliche körperliche Reaktionen zeigt, sein Rückgriff auf Kriegsvokabular wie den „Kriegsberichterstattern“ sowie die Bezeichnung des Rülpsenden als „Kreatur“ macht die Stärke seiner Reaktion deutlich. Das Menschliche, vor allem aber das Unkontrollierbare, ist ihm unerträglich.²⁶⁷

Dass es nicht bei einem rein theoretischen Interesse an der menschlichen Stimme bleibt, zeigt das quasiwissenschaftliche Projekt – die Stimmkarte –, in dem er diesem Interesse auch praktisch nachgeht. Karnau ist von der Vorstellung bestimmt, dass jede „ungeschlachte

²⁶⁵ Künzig: Schreie und Flüstern, S. 129. Karnau verwendet verschiedene Stimm- und Tonmetaphern, um sich selbst zu beschreiben. Die Tatsache, dass er auf diese zurückgreifen muss, spricht für Philipp Ostrowicz dafür, dass ihm eine „wirklich eigenständige Identität“ fehlt (Ostrowicz: Die Poetik des Möglichen, S. 83). Die Analyse dessen, was der Kasernenhoftone der Nationalsozialisten mit den jungen Stimmen macht, kann als indirekte Distanzierung Karnaus von der NS-Ideologie verstanden werden. Sie ist damit ein indirekter Beleg für die moralische Standhaftigkeit, die sich Karnau selbst einredet und die er immer wieder unterläuft.

²⁶⁶ Vgl. Herrmann: Vergangenheit, S. 152. Karnau, so Herrmann, interessiert sich nur für die Aufzeichnung von Lauten, nicht aber für den Inhalt des Geäußerten, ebenso wenig wie die Inhalte der nationalistischen Propaganda.

²⁶⁷ Vgl. Ostrowicz: Die Poetik des Möglichen, S. 85. Für weitere Beispiele der extremen Reaktionen Karnaus auf unkontrollierte Lautäußerungen vgl. F 22f. und 27f.

Stimmerscheinung“ (F 23), aber auch das alltägliche Sprechen, Spuren auf den Stimmbändern hinterlässt. Die Stimme stellt damit ein „Verzeichnis einschneidender Erlebnisse“ (F 21) dar und wird zur „Matrix, die die persönliche Geschichte des Menschen“²⁶⁸ speichert. Die Laute, die ein Mensch hervorbringt, sind „das, was den Menschen ausmacht“ (ebd.), sie geben – unabhängig vom Sinngehalt der Laute – sein innerstes Wesen preis. Diese Spuren sind jedoch, so glaubt Karnau, für den Menschen nicht zu sehen und damit nur schwer zu untersuchen: „Dort, in der Dunkelheit des Kehlkopfs: Das ist deine eigene Geschichte, die du nicht entziffern kannst.“ (F 22) Um sich also das Innerste des Menschen und damit sich selbst zu erschließen, hilft Karnau nur das Aufzeichnen aller Laute auf einer Stimmkarte.

Beim Ausloten der Ausmaße, die eine solche Stimmkarte haben müsste, wird Franz Joseph Gall (1758–818) zu seinem Vorbild. Gall gilt als der Begründer jener Wissenschaft, die glaubte, aufgrund der Schädelform Rückschlüsse auf das Gehirn und die Intelligenz des Menschen ziehen zu können. Diese Korrelationen hat Gall auf einer Gehirnkarte festgehalten, die den Referenzpunkt für Karnaus eigenes Projekt bildet. Zugleich fühlt er sich dem Forscher auch als Außenseiter verbunden: „Und außerdem: Professor Gall war *auch* ein einsames Kind. Als ihm schon mit neun Jahren an Schulkameraden mit Glotzaugen auffiel, daß diese besonders gut auswendig lernen konnten, hat ihm das nicht gerade Freundschaft eingebracht“ (F 29) [Hervorhebung im Zitat von der Verfasserin; SB]. Auch der unbedingte Wille „sich von den Mitmenschen nicht beirren [zu] lassen“ (ebd.) erscheint Karnau als verbindendes Element. Dass sowohl Galls als auch sein eigenes Projekt konträr zu berechtigten wissenschaftlichen Forschungsfragen stehen, reflektiert Karnau allerdings nicht.²⁶⁹ Die Assoziation mit Gall stellt folglich ungewollt die Glaubwürdigkeit seines eigenen Projektes in Frage. Dies setzt einen Rezeptionsprozess in Gang, in dem Nünning Ähnlichkeiten zum Konzept der dramatischen Ironie erkennt. Karnaus Ausführungen über sein Projekt, aber auch über Gall, erhalten dabei eine ungewollte Zusatzbedeutung, die auf die Unwissenschaftlichkeit seines Vorhabens hindeutet.²⁷⁰ Diese unbeabsichtigte Zusatzbedeutung kann als ein weiteres Element des Vorganges bestimmt werden, in dem der Leser versucht die Schilderung des Erzählers in sein Weltbild zu integrieren.

²⁶⁸ Ebd., S. 83.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 83–87. Ostrowicz hat auch darauf hingewiesen, dass Karnaus Anspruch, mit dem Stimmkartenprojekt die Seele des Menschen zu entdecken, konträr zu seiner sonst strengen Wissenschaftlichkeit steht (vgl. S. 84).

²⁷⁰ Vgl. Ansgar Nünning/ Vera Nünning: Dramatische Ironie als Strukturprinzip von unreliable narration, unreliable focalization, und dramatic monologue. Ein kommunikations- und erzähltheoretischer Beitrag zur Rhetorik der Ironie im literarischen Erzähltext, in: Honegger, Thomas/ Orth, Eva-Maria; Schwabe, Sandra (Hg.): Irony Revisited. Spurensuche in der englischsprachigen Literatur. Würzburg 2007, S. 51–83, hier: S. 52; 58; 66.

Unter streng wissenschaftlichen Bedingungen will Karnau nun das Stimmkartenprojekt durchführen.²⁷¹ Zu diesen Bedingungen gehört, keinen noch so unscheinbaren Laut zu überhören und im Geheimen vorzugehen, die Arbeit zu verschleiern und den Lautproduzenten nicht als „Mensch mit Schmerzen“, sondern als „Schallquelle“ (beide Zitate: F 29) zu betrachten. Bereits hier deutet sich an, was sich im Verlauf des Romans weiter verstärkt wird: Karnau trennt die Lautproduktion immer deutlicher vom menschlichen Individuum, erhebt sein Forschungsprojekt über jede Form von Mitgefühl (vgl. beispielsweise: F 64) und ist deswegen in der Lage, seinen Versuchspersonen schreckliche Schmerzen zuzufügen. Im Wissen, dass die Radikalität seines Forschungsansatzes auf wenig Verständnis stoßen würde, hat folglich die Geheimhaltung für ihn oberste Priorität (vgl. F 48). So mischen sich in Karnaus Projekt „wahnhafte Vorstellungen, persönliche Schizophrenie und eigene Begabung.“²⁷²

Zusammenfassend lässt sich über die erste Phase der Entwicklung Karnaus Folgendes festhalten: Karnau inszeniert sich als Mensch ohne Eigenschaften, Erinnerung und soziale Bindungen, kann diese Inszenierung gegenüber dem Rezipienten aber nicht aufrechterhalten. Sein Erzählen ist von Episoden durchsetzt, die ihn deutlich in seiner Vergangenheit verankern. Beispielhaft steht hierfür die Erfahrung mit einer Aufnahme seiner eigenen Stimme, die mit der Erfahrung der Ich-Dissoziation angesichts ihres fremden Klanges verbunden ist. Die Begegnung mit den Kindern des Propagandaministers hat darüber hinaus gezeigt, dass er scheinbar in der Lage ist, positive Bindungen zu anderen Menschen einzugehen. Diese widersprüchliche Selbstbeschreibung kann für den Leser als Signal für die Unzuverlässigkeit des Erzählers dienen und hat den Effekt, dass alle Aussagen des Erzählers unter diesem Aspekt bewertet werden. So erhalten die Aussagen des Erzählers eine ungewollte Zusatzbedeutung und untergraben seine Zuverlässigkeit. Auch die Tatsache, dass sein Handeln bezüglich des Stimmkartenprojekts moralische Grenzen immer weiter überschreitet und gleichzeitig auf seiner Neutralität gegenüber Menschen und Ideologien beharrt, kann in diesem Sinne gedeutet werden. Hier treffen der Effekt der dramatischen Ironie und die Selbstsuggestion moralischer Integrität aufeinander. Ein weiteres Muster im Erzählen, ebenso wie in der Handlung dieser ersten Phase, ist Karnaus bewusste Verschleierung von gewissen Handlungen: Karnau verheimlicht seine Forschungen in der fiktiven Welt und er verheimlicht sie gewissermaßen auch vor dem Leser. Die Geheimhaltung resultiert dabei

²⁷¹ Seine Vorlieben beim Hören von Plattenaufnahmen sowie seine Untersuchung von Pferdeköpfen (vgl. F 25 und 48f.) legen sogar nahe, dass das Projekt bereits vor dem Einsetzen des Erzählens seinen Anfang genommen hat. Diese sind im Modus der Erinnerung erzählt und weisen damit auf einen Zeitpunkt vor dem Beginn des Romans hin.

²⁷² Ostrowicz: Die Poetik des Möglichen, S. 86.

keineswegs aus einem Bewusstsein der Schuld, sondern aus einer falsch verstandenen Wissenschaftlichkeit, die keinem konkreten Heilungsauftrag folgt. Der Rezipient ist in besonderem Maß auf sich selbst gestellt: So liefert der Erzähler keine Reflexion über die Absurdität seines Projektes, noch bietet er verschiedene Deutungen seines Handelns an. Daher muss sich der Rezipient einen individuellen „Assoziationsrahmen“ schaffen, um die Perspektive des Erzählers zu brechen.²⁷³

Die Ausführung des Stimmkartenprojekts

Die zweite Phase in der Entwicklung der Erzählerfigur Hermann Karnaus umfasst die Kapitel III und IV und steht in deutlichem Kontrast zur oben beschriebenen ersten Phase: Während sich das Stimmkartenprojekt in der ersten Phase noch entwickelt und gleichsam neben Karnaus gesellschaftlicher und beruflicher Verpflichtung herläuft, greift dieses in der zweiten Phase immer stärker auf Karnaus Person und sein Leben, und damit auch auf sein Erzählen über. Bisher haben sich die Versuche und Aufnahmen für das Stimmkartenprojekt im „privaten Bereich“²⁷⁴ abgespielt, da aber nun die „Klanglandschaften zu Hause“ (F 83) ausgeschöpft sind und die Bedingungen, unter denen Karnau sein Material aufnimmt, immer heikler werden (vgl. ebd.), generiert er seine Daten nun im Rahmen seiner beruflichen Tätigkeit und begibt sich damit in einen öffentlichen, von der NS-Diktatur besetzten Raum. Er meldet sich freiwillig zum „Entwelschungsdienst“ (ebd.) im Elsass und kann dort seine Studien unter guten Bedingungen durchführen: „Aus der Unmenge an Aufzeichnungen, die gemacht werden, merke ich mir die interessantesten vor, um sie am Abend nach dem Dienst für den persönlichen Gebrauch umzukopieren.“ (F 84) Die Parallelität der ‚Entwelschungsaktion‘ und den in ihrem Namen begangenen grausamen Verbrechen kommentiert Karnau für sich folgendermaßen: „Gewissermaßen als Gegenleistung dafür [für die Aufnahmen, die er für sein Projekt abzweigen kann; SB] muß ich unvorstellbare Anblicke über mich ergehen lassen: Verhöre furchtbar, Prügelstrafe bis aufs Blut. Und Razzien rücksichtslos.“ (ebd.) Auch hier wird deutlich, dass sich Karnau grundsätzlich für einen guten Menschen hält, der sich von den Grausamkeiten der Nationalsozialisten fern hält. Diese nimmt der Ich-Erzähler billigend in Kauf, reflektiert aber die Doppelmoral dieses Verhaltens nicht. Karnau nimmt die „unvorstellbaren Anblicke“ zwar wahr und gibt vor, ihre Grausamkeit als belastend zu empfinden. Im Zentrum seines Denkens steht aber immer sein Stimmkartenprojekt, das ihm sein Verhalten vorgibt und somit als „rechtfertigende Einordnung“²⁷⁵ dient.

²⁷³ Vgl. ebd.

²⁷⁴ Ebd., S. 91.

²⁷⁵ Vgl. Thomas: Kommentar zur Gegenwart der Vergangenheit, S. 152; vgl. Ostrowicz: Die Poetik des Möglichen, S. 93. Ostrowicz hebt hervor, dass in Karnaus Bewusstsein seine Beteiligung an den Grausamkeiten der

Eine weitere Textstelle sei in diesem Zusammenhang angeführt. In ihr wird deutlich, wie sehr sich Karnau seinem Projekt verschrieben hat und was er hierfür in Kauf zu nehmen bereit ist. In seiner Faszination für menschliche Laute verrät er einen Elsässer, der weiterhin in seiner eigenen Sprache spricht. Der Gedanke, „Mir war gar nicht klar, was ich mit dieser Beobachtung angerichtet hatte“ (F 87), macht deutlich, dass die Trennung von Schallquelle und Mensch hier keine theoretische Überlegung mehr ist, sondern in Karnaus Handeln voll zum Tragen kommt. Erneut distanziert sich Karnau von der Unmenschlichkeit seines Handelns und ordnet es in den Kontext des Stimmprojektes beziehungsweise seines persönlichen Vorteils ein: „Nie hätte ich mich solch einer Denunziation für fähig gehalten. Doch andererseits: Vielleicht wird gerade sie den Ausschlag geben, wenn zu entscheiden ist, ob eine Meldung wegen meines Tonband-Fehlers nach Berlin geht.“ (ebd.)

Im Kontext dieser Rechtfertigungsstrategien sind auch die Passagen zu deuten, die eindeutig aus Karnaus Perspektive geschildert werden, die aber aufgrund ihrer passivischen Konstruktion die Frage nach der aktiven Beteiligung des Ich-Erzählers in der Schwebelage halten und so die oben festgestellte emotionale und moralische Distanz zum Beschriebenen ausdrücken:

Die Aktion ist schon im vollen Gange. Der ganze Landstrich wird markiert mit grünem Stift. Es wird gelesen. Die Bibliotheken werden alle jetzt durchforstet. Und tiefe Wunden reißt der Grünstift, er frißt den fremden Wortschatz an. [...] Der Grünstift unterstreicht, er korrigiert, merkt an am Rand von Dokumenten, notiert Vorschläge zur Eindeutschung. (F 80)

Hier fallen die oben erwähnten passivischen Konstruktionen – „Der ganze Landstrich wird markiert“ oder „Es wird gelesen“ – auf. So wird Distanz zwischen den ‚Entwelschungsaktionen‘ und jenen Personen geschaffen, die die Entwelschung ausführen. Diese Distanzierung wird fortgesetzt, indem nicht die Nationalsozialisten, sondern der „Grünstift“ diese Aktionen durchführt; ein eigentlich unbelebter Gegenstand wird hier also zum ausführenden Organ der Säuberung. Damit werden an dieser Stelle keine Handlungen, sondern bloße Wahrnehmungen wiedergegeben. Sandra Schöll und Meike Hermann haben auf diese Technik in *Flughunde* hingewiesen. Sie ähnelt der ‚Camera-Eye-Technik‘ des ‚Nouveau Roman‘, die größtmögliche Objektivität und Neutralität bewirken soll. Im Roman wird mit dieser Technik Distanz suggeriert, die auf einer „Haltung ohne Gewissen, ohne moralische Differenzierung oder Bewertung“²⁷⁶ beruht und damit Verantwortungsstrukturen verdeckt.²⁷⁷ So wird eine Technik aus der Tradition des ‚Nouveau Roman‘ hier zum Mittel, die erzählerische

Nationalsozialisten ihre Zwangsläufigkeit durch die Anforderungen des Stimmkartenprojektes erlangt. Diesen könne und wolle sich Karnau unter keinen Umständen entziehen.

²⁷⁶ Hermann: *Vergangenheit*, S. 156.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 156; Schöll: *Marcel Beyer und der Nouveau Roman*, S. 146–151.

Unzuverlässigkeit Hermann Karnaus zu unterstreichen, indem sie seine Taktik der Schuldverschleierung aufdeckt und für den Leser kenntlich macht.²⁷⁸

Die nächste Station Hermann Karnaus ist nach dem Elsass schließlich die Front. Dort soll er den „feindlichen Funkverkehr“ (F 100) aufzeichnen, damit dieser entschlüsselt werden kann. Die Versetzung an die Front geschieht nicht ganz freiwillig, sondern weil man sich „eines unliebsamen Mitarbeiters zu entledigen versucht.“ (F 101) Im dortigen Krankenlager trifft er auf den Arzt Hellbrand, dessen Ausführungen ihn in seinen eigenen Forschungen bestärken. So schöpft er aus diesen die Erkenntnis: „Hier heißt es eisern bleiben, hier in der äußersten Gefahr geht es nur mehr um die Stimmfärbungskarte, hier geht es darum, abgelegenes Gelände zu kartographieren.“ (F 106) Im Dienste des Projektes gilt es für Karnau seine Angst vor den Bombeneinschlägen zu unterdrücken (vgl. F 112), um „Schallquellen“ aufzunehmen, „die in absehbarer Zeit versiegen werden“ und dabei eine „Landkarte der Vokale“ (alle Zitate: 113) zu erstellen. An dieser Stelle ist die „Isolation und Abstraktion der Stimme durch Abtrennung vom Körper“²⁷⁹ endgültig vollzogen. Die Irrationalität des Projektes erreicht einen weiteren Höhepunkt:

Bin zum Stimmstehler geworden, habe die Menschen an der Front stimmlos zurückgelassen und verfüge fortan nach eigenem Ermessen über ihre Laute [...]. Ein Stimmstehler: [K]ann bis in die Tiefe jedes Menschen greifen, ohne daß ihm dies bewußt ist, hole aus der Tiefe etwas hervor und ergreife davon Besitz, bis hin zum letzten intimen Atemzug, da ein Sterbender sein Leben aushaucht. (F 123)

Karnau, der „Stimmstehler“, glaubt durch die Aufnahmen der Frontstimmen von den Seelen der Soldaten Besitz ergriffen zu haben und nun über diese verfügen zu können. Auffällig ist, dass Karnau das Personalpronomen ‚Ich‘ hier nicht mehr verwendet, wodurch seine Ausführungen unvollständig und abgehackt wirken. Über die Sprache wird der wahnhafteste, größtenwahnsinnige Geisteszustand des Ich-Erzählers abgebildet. Die in diesem Zitat verwendeten Techniken können als Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit gelten und weisen auf Karnau als hochgradig unzuverlässigen Ich-Erzähler hin. Dieser erzählt nicht die Unwahrheit, sondern offenbart seine Unzuverlässigkeit durch den Einblick in seine wahnhafteste innere Welt.²⁸⁰

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 149 und für weitere Passagen, die in dieser Manier gehalten sind: F 81f.

²⁷⁹ Vgl. Hermann: Vergangenwart, S. 152.

²⁸⁰ Vgl. zu den Unzuverlässigkeitssignalen: Ansgar Nünning: *Unreliable Narration*, S. 28; Gaby Allrath: „But why will you say that i am mad?“ Textuelle Signale für die Ermittlung von Unreliable Narration, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier 1998, S. 59–81, bes. S. 62. Mit Allraths Typologie unzuverlässiger Erzähler kann Karnau als ein ‚mad monologist‘ beschrieben werden. Dieser macht nicht die anderen Figuren, dafür aber den Leser auf seine psychologische Verfassung aufmerksam.

Auf dem Höhepunkt des Stimmwahnsinns

Das Kapitel V stellt die dritte Phase der vorgenommenen Einteilung dar. Es wird in der Forschung als ein Höhepunkt nicht nur der Taten Karnaus, sondern auch des gesamten Romans gedeutet.²⁸¹ In einer „wechselseitigen Kommentierung“²⁸² werden Helgas Wahrnehmung der Rede ihres Vaters zum totalen Krieg und die Versuche am lebendigen Menschen durch Karnau einander gegenübergestellt.

Bevor Hermann Karnau zum Leiter einer „Forschungsgruppe“ (F 143) zur Spracherforschung ernannt wird, nimmt er an einer Tagung zur Sprachhygiene teil, bei der deutlich wird, wie sehr sich die Selbstwahrnehmung seines Projektes von der Wahrnehmung Außenstehender unterscheidet. Seine These, dass im Falle einer Annexion der Ostgebiete die Ausmerzungen der Landesprache nicht genüge, sondern auch die Stimme und die Laute umgeformt werden müssten (vgl. F 139) – „Das Innere greifen, indem wir die Stimme angreifen. Sie zurichten, und in äußersten Fällen selbst nicht vor medizinischen Eingriffen zurückschrecken“ (ebd.) – stößt bei den anderen Tagungsteilnehmern lediglich auf Unverständnis und Missmut (vgl. F 139f.). Dieses Unverständnis liegt für Karnau nicht etwa in der Wahnhaftigkeit seines Projekts, sondern in der Rückständigkeit des „verschworenen Vereins“ (ebd.) der anderen Tagungsteilnehmer begründet. Diese Rechtfertigungsstrategie zeigt ihn in seiner Stimmwelt gefangen und wird durch den weiterhin abgehackten Stil ohne Personalpronomen und den Umstand, dass Karnau die anderen Teilnehmer lediglich als Lautphänomene wahrnimmt, unterstützt.²⁸³

Resultat seines Vortrages zur ‚Entwelschung‘ der Stimme ist das Angebot des NS-Arzt Stumpfecker, Leiter einer Forschungsgruppe zu eben jenem Thema zu werden. Zwar beunruhigt Karnau diese Nähe zu den Nationalsozialisten – „Das alles klingt sehr zweifelhaft. Gibt es noch eine Möglichkeit, sich aus dieser Sache herauszuwinden?“ (F 143) –, doch überzeugt ihn letztendlich die Tatsache, dass er mit der Bildung der Forschungsgruppe von der Einberufung zum Militärdienst befreit ist. Hier kommt implizit jenes System der Rechtfertigung zum Tragen, mit dem Karnau bereits sein Verhalten im Elsass eingeordnet hat. Karnau nimmt das Angebot weder an noch lehnt er es ab. Doch erscheint die Verschonung vor dem Fronteinsatz vor dem Hintergrund der Menschenscheu Karnaus als wichtiges Argument, wenn nicht sogar als selbstverständliche, moralische Rechtfertigung für die Annahme des Angebots. Auffällig ist an dieser Stelle, dass das Stimmkartenprojekt mit keinem

²⁸¹ Vgl. Hermann: *Vergangenheit*, S. 140; Ostermann: *Metaphysik des Faschismus*, S. 10.

²⁸² Hinck: *Die Kinderliebe und die Menschenverachtung des Propagandaministers*, S. 281.

²⁸³ Vgl. zur Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung: Thomas: *Kommentar zur Gegenwart der Vergangenheit*, S. 153.

Wort Erwähnung findet, dies kann im Sinne einer Schuldverschleierung gedeutet werden; der Leser wird über die Relevanz der Forschungsgruppe für Karnaus eigenes Projekt im Unklaren gelassen. Erst der Beginn des fünften Kapitels macht schließlich deutlich, dass Karnau sich für die Teilnahme entschieden hat (vgl. F 153).²⁸⁴

Unabhängig davon, ob Karnaus Taten im fünften Kapitel als Karnaus „menschenverachtendes Rassendenken in seiner Totalität“²⁸⁵ oder lediglich als Ausdruck seines kompromisslosen Forscherdrangs verstanden werden²⁸⁶, wird deutlich: Er verkörpert eine Wissenschaft, die jedem ethischen Anspruch widerspricht. Wenn der Erzähler im Folgenden seine grausamen Versuche durchführt, so geschieht dies analog zu realen Wissenschaftlern im Nationalsozialismus, unter dem Deckmantel „scheinbar rationaler Wissenschaftlichkeit“²⁸⁷, ohne Heilungsziel oder medizinische Indikation. Ziel dieser Forschung ist stattdessen, persönliche Interessen wie das Stimmkartenprojekt des Erzählers voranzutreiben. Ernst Klee beschreibt in seiner Monografie *Deutsche Medizin im Dritten Reich*, dass die Möglichkeit abseitige und gesellschaftlich nicht anerkannte Studien zu betreiben von Wissenschaftlern – unabhängig von ihrer Haltung gegenüber den Nationalsozialisten – als „einmalige, günstige Gelegenheit“²⁸⁸ betrachtet wurde. Um die bis dahin geltenden ethischen Grenzen zu überwinden, wurden die Versuchsabläufe rationalisiert und zugleich die Versuchspersonen systematisch entmenschlicht. Hierzu wurde den Versuchspersonen jede menschliche Empfindung und Eigenschaft abgesprochen; die Praxis der Wissenschaftler war vom Fehlen jeglicher Empathie für die Opfer und einem fehlenden Bewusstsein der begangenen Grenzüberschreitung geprägt.²⁸⁹ Wenn Karnau alle Regungen seiner Versuchspersonen nur noch durch das Brennglas seiner Forschungsfrage sieht und seine Opfer zu tierähnlichen Geschöpfen herabwürdigt, so weist sein Vorhaben in jeder Hinsicht Merkmale dieser nationalsozialistischen Wissenschaft ohne Ethik auf. Die folgende Analyse zeigt nicht nur Karnaus mangelndes Schuldbewusstsein, sondern auch seinen kühlen Blick auf die Versuchspersonen und seine Mittel, ihnen ihre Menschlichkeit abzuerkennen.

Das V. Kapitel stellt dabei nicht nur von der Architektur des Romans her einen Höhepunkt dar; es ist auch zugleich ein dreifacher Kulminationspunkt im Hinblick auf die Handlung,

²⁸⁴ Vgl. Ostrowicz: *Die Poetik des Möglichen*, S. 96f.

²⁸⁵ Eleni Georgopoulou: *Abwesende Anwesenheit. Erinnerung und Medialität in Marcel Beyers Romantrilogie *Flughunde, Spione* und *Kaltenburg**. Würzburg 2012, S. 33.

²⁸⁶ Vgl. *Todtenhaupt: Perspektiven auf Zeit-Geschichte*, S. 169. *Todtenhaupt* betont die Verwechselbarkeit von Karnaus Handeln mit den Menschenversuchen der Nationalsozialisten.

²⁸⁷ Alexander Mitscherlich: *Der Patient – Nur ein Werkstück?*, in: *DER SPIEGEL* 38 (1978), S. 238–239, hier: S. 239.

²⁸⁸ Ernst Klee: *Deutsche Medizin im Dritten Reich. Karrieren vor und nach 1945*. Frankfurt a. M. 2001, S. 140.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 140; 143; Mitscherlich: *Der Patient*, S. 238f.

die Verwendung erzählerischer Strategien und Karnaus Forschungsinteresse. Indem Karnau sich den Anschein eines unbeteiligten Beobachters gibt, negiert er seine Schuld am Geschehen. Bei der Beschreibung der Versuche an den Artikulationsorganen von Lagerinsassen kommt wieder die bereits erwähnte ‚Camera-Eye-Technik‘ zum Einsatz. So steht hier die bloße Wahrnehmung der Versuche ohne moralische oder emotionale Wertung im Vordergrund:

Am Boden kleben zwei nackte Männerfüße auf den kalten Fliesen, reglos, ohne die Position zu ändern, nicht einmal die Verlagerung des Körpergewichts vom einen aufs andere Bein, kein Zehenzucken, nichts. [...] Der blanke Fliesenboden entzieht den Füßen Körperwärme, und in einer Gegenbewegung dringt die Kälte durch die Sohlen [...] und nur die Gänsehaut verrät, dass dieser Leib noch von Leben durchdrungen ist, da er nackt in der Mitte des Raumes steht, dem Blick seines bekleideten Gegenübers ausgesetzt. (F 153)

Die Schilderung der Versuchsperson beschränkt sich in der zitierten Passage lediglich auf das „optisch Sichtbare“, wie deren Haltung oder wie sich die Gänsehaut auf dem Körper ausbreitet. Hier werden Menschen nur im Rahmen einer objektivierenden Untersuchung beschrieben. Hermann Karnau, der dem Leser diese Szene vermittelt, blickt aus einer Perspektive auf die Szene, die als „entpersönlicht“²⁹⁰ gelten kann. Indem er auch sich selbst als „bekleidetes Gegenüber“ aus der Außenperspektive beschreibt, übernimmt er keine Verantwortung für sein Opfer. Als „grammatikalisches Zentrum“²⁹¹ seiner Rede tritt er im gesamten fünften Kapitel nicht auf.²⁹² Das Personalpronomen ‚Ich‘, mit dem der Sprecher die Verantwortung für das Geschilderte übernehmen würde, fehlt gänzlich. Indem der Sprecher aber an manchen Stellen ‚Wir‘ statt ‚Ich‘ sagt und damit die Versuchsperson in seine Rede miteinschließt, gelingt es ihm die Unpersönlichkeit seines Berichtes weiter aufrecht zu erhalten: „Und beide wissen wir das. Beide wissen wir, daß der gemusterte Leib nichts verbergen kann [...].“ (F 154)

Richtet sich der Blick des scheinbar nur beobachtenden Erzählers doch einmal auf die Emotionen der Versuchspersonen, geschieht dies immer unter der Voraussetzung einer wissenschaftlichen Beobachtung. Wenn es also heißt: „Ist die Figur bereits so weit, dass sie die Tränen zurückhalten muß?“ oder: „Zeigt sich da vorn an der Unterhose ein dunkler Punkt, da sich mein nacktes Gegenüber nicht zügeln kann und einen Tropfen Harn absondert?“ (beide Zitate: F 155), so stellt sich Karnau diese Fragen nicht aus Empathie, sondern sieht sie im Zusammenhang seines Forschungsinteresses und interpretiert sie als Nebenprodukte der Versuchsanordnung. Vor diesem Hintergrund sind also auch die hier zitierten Fragen

²⁹⁰ Beide Zitate: Schöll: Marcel Beyer und der Nouveau Roman, S. 147.

²⁹¹ Beide Zitate: ebd.

²⁹² Vgl. Ostrowicz: Die Poetik des Möglichen, S. 98.

bloße Beobachtungen, die nicht weiter bewertet werden. Auch die bereits untersuchten passivischen Konstruktionen nutzt Hermann Karnau, um den Eindruck zu erwecken, er nehme nicht an den Versuchen teil: So wird das Entfernen des Urins einer Versuchsperson mit den Worten „es wird gesäubert“ (F 157) oder das Aufwecken der Gefangenen mit „die Versuchspersonen werden wachgeschlagen“ (F 170) kommentiert, ohne dass deutlich wird, wer dafür verantwortlich ist.

Als weitere Taktik der Schuldverschleierung kann der Umstand gelten, dass die Menschen, die hier für die Versuche missbraucht werden, nicht als solche wahrgenommen werden. So finden sich ausschließlich Bezeichnungen wie „Versuchspersonen“ (ebd.), „gemusterter Leib“ (F 154), „Vorgeführter“ (F 155) oder noch distanzierter, „Figuren“ (ebd.) für die Opfer. Zugleich werden Vergleiche aus der Tierwelt herangezogen, um den Stellenwert der Versuchspersonen deutlich zu machen (vgl. F 160).²⁹³

Das Scheitern der Versuche manifestiert sich schließlich auf zwei Ebenen. Die Versuche im fünften Kapitel müssen so bestialisch gewesen sein, dass sie die Versuchspersonen in einen Zustand der Sprachlosigkeit versetzt haben: „Es kommen ohnehin nur noch Lautfolgen wie Trak Trak Trak oder Krik Krak zustande, wobei sich nicht ermitteln läßt, ob das sprachliche Umsetzungsvermögen oder die Sprechmuskulatur einer Beeinträchtigung unterliegt.“ (F 167) Die Opfer scheinen weiter „an ihrer Stimme zu ersticken.“ Sie können, glaubt Karnau, „ihre nackte, ungezügelter Stimme“ (Beide Zitate: F 171) nicht länger ertragen und sind daher nicht zu weiteren Versuchen zu gebrauchen. Im nachfolgenden Kapitel erfährt der Leser schließlich, dass die Versuche von einem Sonderkommando gestoppt und die Baracken mit samt den Häftlingen verbrannt worden sind (vgl. F 198).

Doch auch Karnaus Freund Moreau, der ihn über die Orientierung der Flughunde mittels des für den Menschen unhörbaren Ultraschalls aufklärt, trägt zum vorübergehenden Zerfall des Stimmkartenprojektes bei. Wenn es nämlich Laute gibt, die der Mensch aufgrund seiner Fähigkeiten nicht hören kann, so kann Karnaus Lautkarte niemals vollständig werden und somit dessen Ansprüchen nicht genügen (vgl. F 179): „Und mit einem Mal zerfällt die Stimmgebungskarte unter meinen Händen, die eingetragenen Linien leiten fehl, haben immer nur fehl geleitet. Plötzlich ist die gesamte Karte wieder weiß und leer, verschwinden alle Zeichnungen [...]“ (ebd.)

²⁹³ Vgl. ebd., S. 99; Schöll: Marcel Beyer und der Nouveau Roman, S. 148.

Als Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit, die hier deutlicher als in den Phasen zuvor dem Zweck der Schuldverschleierung dient, konnten die ‚Camera-Eye-Technik‘, das unpersonliche Sprechen und Beschreiben, die Degradierung der Opfer zu Klangphänomenen beziehungsweise tierähnlichen Kreaturen festgehalten werden. Lisa Volpp beschreibt diese Erzählmechanismen treffend als „rhetorische Tarnung“. Karnau entzieht sich der Bewertung des Lesers nicht nur durch eine lückenhafte Darstellung der Versuche, sondern führt den Leser auch durch die „beschönigende *Fehldarstellung*“ [Kursivierung im Original; SB]²⁹⁴ seines Handelns in die Irre. Wie Sandra Schöll richtig herausgestellt hat, ergeben sich für den Leser zwei Möglichkeiten die Ich-Erzählung Karnaus zu bewerten: Entweder entzieht sich der Leser dieser Erzählung, indem er sich auf sein historisches Wissen über die Menschenversuche der Nationalsozialisten zurückgreift. Oder er zweifelt die Erzählung Karnaus nicht an und wird so zum Voyeur von schockierenden Szenen, die keine Distanzierung zulassen.²⁹⁵ Der Text ermöglicht die Urteilsbildung des Lesers, aber *auch* die Möglichkeit, die Passage unreflektiert zu rezipieren und sich der Urteilsbildung zu verweigern. Anders als von Lisa Volpp postuliert sind hier also durchaus unterschiedliche Umgangsweisen mit dem Erzählten möglich.²⁹⁶ Dies zeigt einmal mehr, wie Beyer mittels der erzählerischen Unzuverlässigkeit den Umgang mit dem Erzählten dem Leser selbst überlässt.

Täuschen, Verdrängen, Erinnern

Während das Erzählen in den bisherigen Kapiteln ausschließlich im Hier und Jetzt des Ich-Erzählers verankert war, tritt in der letzten Phase das Erinnern deutlicher hervor. War bei den Überlegungen zum Stimmkartenprojekt und den Menschenversuchen das Erleben und Erzählen fast vollständig zusammengefallen, finden sich im letzten Kapitel des Romans zunehmend Szenen, in denen sich der Ich-Erzähler seiner Erinnerung nicht erwehren kann. Das Bewusstwerden vergangener Ereignisse ist von fehlender moralischer Reflexion, Verdrängung und Schuldabwehr geprägt. Umso mehr drängen sich die Erinnerungen ins Bewusstsein des Erzählers zurück. Dies zeigt, dass sich Erinnerungen zwar zeitweise verdrängen lassen, eine bewusste Zerstörung ungewollter Erinnerungen aber nicht möglich ist.²⁹⁷

Karnau greift in der Konfrontation mit der Vergangenheit auf bewährte Muster der Schuldabwehr zurück. Wenn er sich – inzwischen als Tontechniker im Führerbunker untergekommen (vgl. F 194f.) – nochmals an das Ende der Sonderforschungsgruppe erinnert und

²⁹⁴ Beide Zitate: Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 171.

²⁹⁵ Vgl. ebd.

²⁹⁶ Vgl. ebd., S. 173f. Volpp betont in ihrer Arbeit vor allem den Aspekt der ethischen Urteilsbildung durch den Leser.

²⁹⁷ Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 147.

dabei nur den Blick auf den Ausgangspunkt und das Scheitern des Projekts zulässt, verweigert er die Auseinandersetzung mit seinen schuldhaften Erinnerungen:

Da waren wir mit dem Ziel angetreten, die Grundlagen radikaler Sprachbehandlung zu erkunden, und hatten schließlich nur noch stumme Kreaturen vor uns. [...] Anstatt Stimmfehler gezielt zu tilgen, haben wir vollständige Stimmbilder gelöscht, so daß am Ende das Zurückholen [...] der beschädigten Stimmen die gesamte Aufmerksamkeit kostete. (F 198)

Karnau erwähnt in der geschilderten Passage nicht, dass zwischen dem Beginn der „radikalen Sprachbehandlung“ und dem Ende der Versuchspersonen als „stumme Kreaturen“ grausame Versuchsanordnungen stehen. Er erkennt durch Auslassen dieses Reflexionsschrittes nicht nur das Leiden der Opfer nicht an, sondern entlässt sich selbst aus der Verantwortung für diese Taten. Nach Aleida Assmann verdrängt der Ich-Erzähler hier seine Taten, während zugleich alte Rechtfertigungsmuster aufrechterhalten werden.²⁹⁸ Für den Leser bedeutet dies, sich erneut die Rückschlüsse über die Täterschaft Karnaus ins Gedächtnis zu rufen, die er im fünften Kapitel erhalten hat: Nur wer eine aktive Rolle bei den Menschenversuchen gespielt hat, kann wissen, was genau sich dort abgespielt hat. Insofern ist die mangelnde moralische Reflexion hier eher ein Beweis für Karnaus Schuld; seine Verschleierungstaktik schlägt beim Leser fehl.

Karnaus Verdrängung der schuldhaften Verstrickung in die Menschenversuche hat bereits in dem Moment begonnen, in dem er die Taten begangen hat. Allein durch die Abspaltung dieser Ereignisse von der Erinnerung ist er in der Lage, sein positives Selbstbild aufrecht zu erhalten. Die Mechanismen dieser Abspaltung zeigt beispielsweise der weiter oben analysierte Umgang Karnaus mit den Kindern des Propagandaministers. Auch die Szene, in der Karnau den Führerbunker auf der Flucht vor den Alliierten verlässt, kann in diesem Sinne gedeutet werden. So gibt ihm der Arzt Stumpfecker folgende Worte mit auf die Flucht:

Vordringlichste Aufgabe ist es nun, wie ein Opfer sprechen zu lernen. Erinnern Sie sich genau an die Worte, den Satzbau, den Tonfall Ihrer eigenen Versuchspersonen, rufen Sie sich das alles ins Gedächtnis. Imitieren Sie, sprechen Sie erst nach, erst langsam und im Geiste, dann leise murmelnd, sprechen Sie mit niedergeschlagenen Augen, lassen Sie Pausen im Sprachfluss, als sei Ihnen Grausames widerfahren, dessen Beschreibung Sie nicht über sich bringen – und lassen Sie in Ihrer Rede genau dieses vermeintlich grausame Geschehen aus. [...] So wechseln Sie die Seite, so gleiten Sie während des Verhörs unmerklich über die Linie, hinüber zu denen, wegen deren Behandlung man Sie eigentlich anklagen wollte. (F 215f.)

²⁹⁸ Vgl. Thomas: Kommentar zur Gegenwart der Vergangenheit, S. 147; Aleida Assmann: Der lange Schatten, S. 170–176. Hier kommen gleich mehrere der Verdrängungsstrategien zum Tragen, die Aleida Assmann zum Thema Schuldabwehr zusammengetragen hat: Externalisierung, Ausblendung und Verschweigen. Karnau verdrängt seine Erinnerung an die Menschenversuche, er blendet sie gleichsam aus und versucht sie vor sich, vor den anderen Figuren der fiktionalen Welt und vor dem Leser zu verbergen.

In diesem einzigen „expliziten Täter-Opfer-Bezug“²⁹⁹ wird deutlich, dass Karnau seine Schuld nicht nur verschweigen, sondern, befähigt durch die genaue Beobachtung seiner Versuchspersonen, von der Täter- auf die Opferseite wechseln wird. Indem er durch „niedergeschlagene Augen“, „Pausen im Sprachfluss“ und dem Aussparen des Unsagbaren die verletzte „physische Integrität“ und „persönliche Identität“³⁰⁰ der Opfer imitiert, die der Übermacht der Täter wehrlos ausgesetzt waren, nutzt er das Leiden der Opfer aus.

Auch bei der Rekonstruktion der Ermordung der Goebbels-Kinder im Führerbunker wird verdrängte Schuld als abgespaltener Teil der Persönlichkeit des Ich-Erzählers offenbar: Anhand von Tonaufnahmen der Geschwister aus dem Führerbunker versucht Karnau seiner lückenhaften Erinnerung an die Ermordung der Kinder nachzuspüren. Seine Unsicherheit über Zeitabläufe und Ereignisse – „Aber von welchem Abend stammt diese Aufnahme“ (F 283) – weicht schon bald einer mediengestützten Sicherheit; auf den Schallplatten sind die entsprechenden Daten notiert (vgl. ebd.). Allein die Frage, wie und vor allem durch wen die Kinder am Ende des Krieges ermordet worden sind, lässt sich anhand der Schallplatten scheinbar nicht klären: „Es muß in einem Augenblick geschehen sein, da ihr Mörder sichergehen konnte, daß ich ihn nicht bei seiner Tat überraschen werde [...]“ (F 286) Weil sich die Erinnerung an die letzten Tage der Kinder im Bunker nicht einstellen will, greift Karnau neben den Tonaufnahmen auf verschiedene Augenzeugenberichte zurück. Es ist nicht ersichtlich, wie er zu den Zeugenberichten gelangt ist. Sein Wissen, so merkt Meike Herrmann richtig an, erscheint, „als basiere es auf einer Quellenrecherche oder als wäre er selbst bei den Verhören dabei gewesen.“³⁰¹ Die Spannung zwischen Karnaus vermeintlich fehlender Erinnerung und dem Zugleich einer detaillierten Schilderung der Verhöre muss der Rezipient an dieser Stelle aushalten. Dass Karnau darüber hinaus im gleichen Atemzug alle Zeugenaussagen als falsch und zweifelhaft disqualifiziert, verwirrt den Rezipienten zusätzlich (vgl. F 291). So kann auch diese Episode als Ausdruck nicht eingestandener Schuld gedeutet werden.

Das Verwirrspiel mit Tonaufnahmen, Augenzeugenberichten, Verhören und Karnaus eigener Erinnerung muss auch in Hinblick auf das Ende des Romans als Strategie der Schuldverschleierung aufgefasst werden. In dem Moment, in dem Karnaus Recherchen ihn selbst

²⁹⁹ Ostrowicz: Die Poetik des Möglichen, S. 35. Vgl. hierzu auch: Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 172. Volpp bezeichnet die Strategie Stumpfeckers als „Leseanleitung für den gesamten Erzähltext Karnaus“.

³⁰⁰ Alle Zitate: Aleida Assmann: Der lange Schatten, S. 96.

³⁰¹ Herrmann: Vergangenheit, S. 159.

als Täter in den Fokus nehmen, flüchtet sich Karnau in eine allgemeine Skepsis gegenüber dieser Schlussfolgerung:

Wer schildert den Sachverhalt? Die Angaben klingen völlig unglaubwürdig: Die Mutter hätte dies alles nicht ohne fremde Hilfe schaffen können. Derjenige, der diese Angaben macht, aber seinen Namen nicht nennen will, verheimlicht etwas: Wer war gemeinsam mit der Mutter im Kinderzimmer an diesem letzten Abend? Noch einmal der 30. April: Bevor die Kinder meinen Märchentönen imitieren, hört man im Hintergrund auch meine Stimme. (F 296)

Karnau bringt hier einen unbekanntem Außenstehenden ins Spiel, der scheinbar etwas verheimlicht. So weist er den Verdacht, er könne etwas mit dem Mord zu tun gehabt haben, von sich. Er verfügt allerdings über das Wissen eines Beteiligten, wenn er davon ausgeht, die Mutter der Kinder hätte die Vergiftung nicht allein durchführen können. Auch der Umstand, dass auf der Tonaufnahme am Tag des Mordes seine Stimme zu hören ist und auf einer weiteren die Frage „Ist das Herr Karnau, der jetzt zu uns kommt?“ (F 300) gestellt wird, belastet ihn trotz aller Täuschungsversuche.³⁰²

Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Karnau nicht einmal vor dem Missbrauch des Opferstatus‘ zurückschreckt, um seine Schuld zu verschleiern, muss der Leser auch jene Szenen lesen, in der die verdrängte Schuld sich ihren Weg zurück in Karnaus Bewusstsein sucht. So gelingt es ihm während seines Aufenthaltes im Führerbunker nur schlecht zu schlafen:

[E]s kostet mindestens eine halbe, wenn nicht sogar eine ganze Stunde, bis sich endlich Schlaf einstellt, und dieses Hinübergleiten zieht sich qualvoll hin: Gegenwärtige, vergangene und zukünftige Stimmen durchfluten mein inneres Ohr und wollen nicht verstummen. Es gibt Momente, da ist jede Stimme zu viel. (F 200)

Die „gegenwärtigen, vergangenen und zukünftigen Stimmen“, die dem Ich-Erzähler kaum das Schlafen ermöglichen, kehren hier als Sinnbild für die gequälten und getöteten Opfer der Menschenversuche in Karnaus Bewusstsein zurück. Noch deutlicher zeigt sich dies in einem Albtraum, in dem er die Hilflosigkeit seiner Opfer selbst miterleben muss:

Ich liege stumm, ich spüre keinen Schmerz, nur einen schwachen Druck, wie Fingerspitzen meinen Schädel abtasten, ich höre wie die Haut aufreißt und ein Skalpell sich mühelos ins Fleisch gräbt, aber ich spüre keinen Schmerz, [...] ich will den Kopf wegziehen, kann mich aber nicht bewegen, das Skalpell schneidet weiter, [...] ich will fragen, aber auch meine Zunge spüre ich nicht. [...] Ich will Zeichen geben [...], man bemerkt meine Signale nicht. (F 225f.)

Karnau befindet sich hier in einer Versuchsanordnung, bei der ihm die Schädelhaut abgehoben werden soll. Er ist bewegungsunfähig, kann weder den Kopf bewegen noch akustisch auf sich aufmerksam machen und ist damit den Ärzten Sievers, Stumpfegger und Hellbrandt völlig ausgeliefert. Im Folgenden setzen ihm die drei eine „Grammophon-Nadel“ (F 226) in

³⁰² Vgl. ebd., S. 160.

seine Schädelnaht, worauf sich als „hoher Summton“ (F 227) das Knochensummen Karnaus hören lässt. Die Szene macht zum einen die möglichen „Ausmaße der Menschenversuche“³⁰³ deutlich. Zum anderen wird gezeigt, dass die vergangenen Ereignisse keineswegs spurlos an Karnau vorüber gegangen sind. Dennoch verweigert er dem Leser weiterhin das Eingeständnis der eigenen Schuld.³⁰⁴

Wie bereits bei der Analyse anderer Szenen deutlich wurde: Das Erzählen Karnaus beschränkt sich zu keiner Zeit nur auf eine einzige Form der Unzuverlässigkeit. Als weiteres Beispiel für diesen Befund kann das siebte Kapitel gelten, in der die Wechselrede von Helga und Hermann Karnau durch eine auktoriale Erzählinstanz unterbrochen wird. Der nicht näher vorgestellte auktoriale Erzähler deutet in seinem Bericht an, dass Karnau seine (Menschen-)Versuche auch über das Ende des Zweiten Weltkriegs hinaus fortgeführt hat. Der Erzähler bemüht sich dabei um Objektivität und Zuverlässigkeit und nimmt somit eine Perspektive ein, die dem Leser sein Bild des Erzählten ergänzen. Doch wie der Leser ist er auf die Aussagen Karnaus angewiesen und bleibt daher „ohne Gewissheit über das tatsächliche Ausmaß“³⁰⁵ von Karnaus Versuchen.³⁰⁶ Er berichtet vom Fund eines Schallarchives im Dresdener Hygienemuseum, über das ein Wachmann namens Hermann Karnau detailliert Auskunft geben kann (vgl. F 219). Im Archiv finden sich Hinweise auf eine „nicht bis in die Einzelheiten zu klärende Versuchsreihe, die aber, wie die verwendete medizinische Technologie nahelegt, noch gar nicht so weit zurück liegen kann.“ (F 222) Als sich die Hinweise mehren, dass Karnau eine „weitaus verantwortungsvollere Stelle“ (ebd. 224) im Rahmen der Versuche eingenommen haben muss, als er eingestanden hat, und man ihn nach dieser befragen will, hat dieser „die Stadt mit unbekanntem Ziel verlassen.“ (F 225) Die Flucht Karnaus, aber auch die Differenz zwischen den Perspektiven der beiden Erzähler, können vom Leser als Beleg für Karnaus Schuld gedeutet werden.

³⁰³ Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 175.

³⁰⁴ Vgl. Hermann: Vergangenheit, S. 147; Aleida Assmann: Der lange Schatten, S. 96; Neumann: ‚Trauma und Literatur‘, S. 764: Die Symptome, die Karnau hier zeigt, lassen unwillkürlich an jene denken, die in der Erinnerungsforschung mit traumatischen Erfahrungen in Verbindung gebracht werden. Unter dem Konzept des ‚Traumas‘ wird eine „Erfahrung von extremer Intensität verstanden, die die individuellen Bewältigungsstrategien überfordert, das Selbstverständnis nachhaltig erschüttert“ und sich psychisch und physisch in „Flashbacks, Halluzination oder Träumen“ äußert. Das Konzept wird in der Erinnerungsforschung für die Opfer von Gewalterfahrungen verwendet. Das Trauma der Opfer unterscheidet sich nämlich in einem Punkt entscheidend vom Zustand des „Tätertraumas“ (alle Zitate: Neumann: Trauma und Literatur, S. 764): Es stößt den Opfern ungeplant, grundlos und plötzlich zu, während der Täter – meist ideologisch eingestimmt – seine Tat bewusst durchführt. Die vorliegende Untersuchung stimmt darin überein, dass es falsch wäre, eine Symptomatik, wie sie Karnau aufweist, als Trauma zu bezeichnen, wengleich dessen Flashbacks ein Beleg dafür sind, dass sich vom Gedächtnis abgespaltene Erinnerungen ungewollt und plötzlich wieder ins Bewusstsein drängen und die Identität des Täters in Frage stellen.

³⁰⁵ Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 173.

³⁰⁶ Vgl. ebd.

Der Bericht des auktorialen Erzählers, aber auch Karnaus Flucht machen auf zwei Aspekte aufmerksam: Auf die Kontinuität von Karnaus Versuchen mit der Stimme und auf sein implizites Schuldeingeständnis durch die Flucht. Erstere zeigt, dass Karnau weiter an der Stimmkarte arbeitet und jede Möglichkeit nutzt, sie weiter voran zu treiben. Davon zeugt auch die Bemerkung des auktorialen Erzählers, dem sich der Zweck der vorgefundenen Versuchsreihe nicht vollständig erschließt und der die Frage aufwirft, wer sich freiwillig als Proband für die Versuche bereitgestellt haben könnte (vgl. F 222).

Karnaus Flucht hingegen ist als Schuldeingeständnis zu deuten. Sie zeigt erneut, dass der Ich-Erzähler weder bereit ist, seine Studien aufzugeben, noch sich den Konsequenzen vergangener Taten zu stellen. Spätestens an dieser Stelle erlangt der Leser Gewissheit darüber, dass Hermann Karnau nicht die Tatsachen erzählt, sondern durch die bereits analysierten Mittel versucht, seine Taten vor dem Leser zu verschleiern. Karnau ist damit ein hochgradig unzuverlässiger Erzähler, aber nicht, weil er sich lückenhaft erinnert, sondern weil er bewusst Lücken produziert. Die Auffassung der kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft, dass Unzuverlässigkeit im Kontext des Erinnerns ein Zeichen kritischer Reflexion des eigenen Erinnerns ist, wird in diesem Fall durch die bewusste Manipulation der Erinnerungen Karnaus unterlaufen.³⁰⁷

1.2.2 Helga

In der vorangegangenen Analyse hat sich gezeigt, dass Hermann Karnau verschiedene Formen der Unzuverlässigkeit in seinem Erzählen vereint: Diese reichen vom bewussten Verschweigen über die unbewusste Schaffung von Ambivalenzen hin zu Verfahren, die der Aufrechterhaltung des Karnau'schen Selbstbildes dienen. Die Verfahren weisen dabei einen gemeinsamen pathologischen, schuldverschleiernenden Charakter auf. Dem gegenüber steht Helgas Erzählen, das weniger von Strategien des Verschweigens als vielmehr von mangelnder Übersicht geprägt ist. Es gewährt dem Leser aufgrund einer eingeschränkten Perspektive einen ausschnitthaften Einblick in das Erzählte. Die kindliche Perspektive der achtjährigen Helga, ihr unschuldiger Blick und ihre fehlende Lebenserfahrung lassen sie – im Gegensatz zu Hermann Karnau – „per se ohne Wirkungsintention“³⁰⁸ erzählen. Eine nicht intendierte

³⁰⁷ Vgl. hierzu: Hermann: *Vergangenwart*, S. 91f.; Basseler/Birke: *Mimesis des Erinnerns*, S. 141. Die Kontinuität von Karnaus Taten macht darüber hinaus deutlich, dass die Vergangenheit nichts Abgeschlossenes ist, sondern sich immer der aktuellen Sinnproduktion, im Falle Karnaus, der Verschleierung von Schuld anpasst (vgl. Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge*, S. 175).

³⁰⁸ Ostrowicz: *Poetik des Möglichen*, S. 39. Vgl. Matthias Uecker: „Uns allen steckt etwas von damals in den Knochen“: Der Nationalsozialismus als Objekt der Faszination in den Romanen Marcel Beyers, in: Beßlich, Barbara/ Grätz, Katharina/ Hildebrand, Olaf (Hg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der*

tiefere Bedeutung erhält ihr lückenhaftes Erzählen erst dadurch, dass es den „Normen und dem Wissenstand des [...] Lesers“³⁰⁹ gegenüber steht. Helga gewährt durch ihren Bericht einen Blick auf das „Leben einer Täterfamilie“³¹⁰, das vom Rezipienten mit den im Roman geschilderten historischen Ereignissen, aber auch mit der Täterperspektive Karnaus oder Goebbels in Verbindung gesetzt werden kann. Die beiden Erzählerberichte stehen sich damit, was Wirkungsintention, die berichteten Ereignisse und die Perspektive angeht, diametral entgegen.

Helgas offenes und unbedarftes Erzählen zeigt sich, wenn die Kinder während ihres Aufenthalts bei Hermann Karnau „Winterhilfswerk“ (vgl. F 60), „Erschießen“ (vgl. F 68f.) oder „Taubstummenaufmarsch“ (vgl. F 69) spielen. Diese, dem Propagandaalltag der Nationalsozialisten entstammenden Spiele, weisen Helga und ihre Geschwister als Mitglieder einer ‚Täterfamilie‘ aus. Dass die Vorbilder dieser Spiele einen ernsten Hintergrund haben, können die Kinder, wenn überhaupt, nur intuitiv erfassen. Dennoch fungiert der ernste Hintergrund als Subtext der Spiele, wenn deren Harmlosigkeit unversehens ins Negative kippt. Spielen die Kinder „Aktion, spontane Aktion und nicht geregelten Appell“ (F 144), so scheinen die rassistischen Vorurteile der Nationalsozialisten gegenüber Andersdenkenden durch. Helga stellt den Bezug zur Welt außerhalb ihrer Familie her, indem sie bemerkt: „Wir haben einmal in der Stadt gesehen, wie das geht“ (ebd.). Zugleich kann auch der Bezug zur außerfiktionalen Realität hergestellt werden, denn solche Aktionen, besonders gegenüber Juden, hat es im Jahr 1938 tatsächlich gegeben.³¹¹

Das Spiel der Geschwister erscheint zunächst unschuldig:

Hilde schaut zu mir und sagt: Wir zwei geben die Befehle, Ihr Kleinen müsst uns gehorchen. Sie holen ihre Zahnbürsten aus dem Badezimmer und müssen sie vorzeigen: Wir prüfen, ob sie auch in Ordnung sind. Dann müssen die Kleinen auf die Knie runter, sie müssen mit den Zahnbürsten den Boden im Spielzimmer sauber putzen, wir Aufseher stoßen sie, wir dürfen sie sogar ein bisschen treten. Die Kleinen dürfen uns nicht ins Gesicht sehen beim Schrubben, sie müssen den Blick senken und dürfen auch einander nicht anschauen [...]. Wir Großen stehen mit breiten Beinen vor ihnen und stemmen die Hände in die Hüften: Los, bürsten, macht schon. [...] Wir brüllen uns die Köpfe rot,

deutschen Literatur nach 1989. Berlin 2006, S. 53–68, hier: S. 57f. Helga, so Uecker, berichte zwar ohne Wirkungsintention, doch entspreche sie nicht dem allgemein angenommenen Bild des naiven Kindes, das seine Umgebung kritik- und differenzlos wahrnehme. Stattdessen werde Helga durchaus als Erzählerin gezeichnet, die mit ihrem privaten Bild der Eltern und deren offiziellen Rolle im NS-Regime in Konflikt gerate. Beyer folge damit einer Tradition, die vor allem von Christa Wolf, Peter Härtling oder Martin Walser begründet wurde. Diese haben „detailliert die Verführungskraft von nationalsozialistischer Ideologie [...]“ (ebd., S. 58) beschrieben und der vermeintlichen Naivität der Kinder widersprochen.

³⁰⁹ Ansgar Nünning: Unreliable Narration zur Einführung, S. 17.

³¹⁰ Todtenhaupt: Perspektiven auf Zeit-Geschichte, S. 167.

³¹¹ Vgl. Ostrowicz: Poetik des Möglichen, S. 45; Simon: Assoziation und Authentizität. Warum Marcel Beyers Flughunde auch ein Holocaust-Roman ist, in: Rhode, Marc-Boris (Hg.): Auskünfte von und über Marcel Beyer. Bamberg 2000, S. 124–143, hier: S. 127.

[...] bald haben wir eine richtige Wut auf unsere Geschwister. Die trauen sich nicht mehr zu mucken, die schrubben ohne Pause, [...] immer schneller, je lauter wir sie anschreien. (F 144)

Helga und Hilde sind in der zitierten Szene die Überlegenen. Die Kleinen müssen deren Befehl ausführen, „mit den Zahnbürsten den Boden im Spielzimmer sauber putzen“ und sich dabei unterwürfig verhalten. Hilde und Helga nutzen ihre überlegene Position dabei auch für Tritte und Stöße. Die beiden Großen steigern sich so in ihre Überlegenheit hinein – „Wir brüllen uns die Köpfe rot“ –, dass sie schließlich eine „richtige Wut“ auf die Geschwister bekommen. Die Szene illustriert eindrücklich, wie sich das Spiel mit Unterdrückern und Unterdrückten zunehmend verselbstständigt, wie auch in der Kindersphäre die Machtposition Hildes und Helgas ihre Wirkung zeigt und unbegründete Aggressionen gegenüber den jüngeren Geschwistern auslöst. Die Dynamik der Szene weist hier über sich hinaus und verknüpft sie mit den oben angesprochenen Repressalien gegenüber der jüdischen Bevölkerung. Aus diesem Grund wirkt das Spiel der Geschwister auf den zweiten Blick nicht mehr ganz so harmlos: Im Gewand des Kinderspiels wird dem Leser hier die Wirkung von umfassenden Machtbefugnissen auf soziale Verhältnisse aufgezeigt. Auch wenn Helga die historische Dimension des Spiels nicht deutlich ist, so ist ihr doch bewusst, dass die Szene nicht nach außen getragen werden darf; sie würde sonst dem Ansehen der Familie schaden (vgl. F 145). Im Gegensatz zu Hermann Karnau thematisiert sie dieses „Verschweigen“³¹² und lässt den Leser nicht im Unklaren darüber, was vorgefallen ist. Helga berichtet somit zwar faktisch korrekt, kann aber die Bedeutung des Berichteten und Wahrgenommenen interpretativ nicht greifen. Das Berichtete muss durch den Leser zu einer umfassenden Erzählung ergänzt werden.³¹³

Die vorangegangene Analyse hat gezeigt, in welchem Sinne Helga als unzuverlässige Erzählerin zu verstehen ist, nicht aber, wie ihr Erzählen mit der Darstellung von Erinnerungsphänomenen verknüpft ist. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Helga nicht erinnert. Das absolute Präsens wird an keiner Stelle gebrochen, eine reflektierende Rückschau auf das Vergangene findet nicht statt. Stattdessen kann Helgas Erzählen als Kommentar zu Karnaus Verständnis von Aussprechen und Verschweigen und zu Formen der Vergangenheitsbewältigung verstanden werden. Auf diese Aspekte soll im Folgenden kurz eingegangen werden.

Auch Helga formuliert ein bestimmtes Verhältnis von Aussprechen und Verschweigen, das sich am Beispiel der „spontanen Aktion“ erläutern lässt:

³¹² Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 157.

³¹³ Vgl. ebd.

Nein, niemand darf erfahren, was wir mit den Kleinen angestellt haben [Helga bezieht sich auf die „spontane Aktion“, mit der sie die Mutter stark verärgert haben; SB], es gibt gewisse Dinge, die man zwar sehen, aber nicht hören darf, nicht aussprechen, sich nicht darüber unterhalten. Die Sängerin dürfte nie erfahren, dass ich sie in Papas Büro gesehen habe [...] (F 145) [Hervorhebung im Zitat von der Verfasserin; SB].

Helga beschreibt das Verschweigen als Mittel, das die Existenz des grausamen Kinderspiels und jede andere Art der Verfehlung wieder zurücknimmt: Was im Gespräch nicht thematisiert wird, existiert nicht. Und über Nicht-Existentes kann – so der Umkehrschluss – auch kein Außenstehender eine moralische Bewertung abgeben, kann der Ruf und der Zusammenhalt der Familie keinen Schaden nehmen. Dabei hat dieses Verschweigen bei Helga keine schuldhafte Komponente, die „Begründung für ihr Schweigen liegt außerhalb der eigenen Person“³¹⁴, im Wunsch sich selbst und ihre Familie zu schützen. Der Rezipient ist daruber informiert, was die Erzählerin zu verschweigen bereit ist, sodass das Erzählte für beide gleichermaßen offen liegt.³¹⁵

Das Verschweigen als Mittel, Taten aus dem Bewusstsein zu verbannen oder ihnen dort von vorneherein kein Existenzrecht zuzugestehen, begegnet dem Leser auch bei Hermann Karnau. Dieser entzieht seinen ungeheuerlichen Taten die Existenz, indem er sie im Erzählen über seine Tätigkeit geschickt ausspart beziehungsweise so präsentiert, als habe er selbst mit ihnen nichts zu tun. Die Motivation für dieses Verhalten ist dabei allerdings nicht altruistisch wie bei Helga, sondern dient allein dem Schutz seiner eigenen Person und Identität. Dies versetzt den Rezipienten in eine ambivalente Position: Er kennt zwar die Schilderung der Menschenversuche, ihm fehlt aber der letzte Beweis, dass Karnau an diesen beteiligt war. Sprechen und Verschweigen können verschiedene Funktionen für den Umgang mit der Vergangenheit haben. Das zeigt der unterschiedliche Umgang der Erzähler mit den beiden Möglichkeiten. In Helgas Fall passt sie sich den sozialen Vorgaben ihrer Erinnerungsgemeinschaft ‚Familie‘ an, während es Karnau vor allem um Schutz vor Strafverfolgung und um das eigene Identitätsmanagement geht.

Verschweigen kann auch bedeuten, dass eine alternative Version des Ereignisses erzählt wird. Helgas Vater charakterisiert die Nachrichten seines, eigens für die Ermutigung der deutschen Soldaten gegründeten, „Werwolfsenders“ (F 191) nicht als Lügen, sondern folgendermaßen: „Sagen wir: poetische Freiheiten. Das sind alles Nachrichten, wie sie sein sollten. [...] Begreifst du denn nicht, dass unsere Meldungen zur Wahrheit werden müssen?“

³¹⁴ Ostrowicz: Poetik des Möglichen, S. 44.

³¹⁵ Vgl. ebd.

(F 192) Ereignisse oder Zusammenhänge zu erfinden, rangiert für den Vater unter „poetischer Freiheit“. Deren Ziel muss es sein, nicht die Realität, wie sie ist, sondern wie sie sein soll, abzubilden. Dies gilt für Goebbels in der Propaganda ebenso wie für sein Familienleben. Für Helga kann dies nur bedeuten: Erfinden heißt die Realität in die beabsichtigte Form zu zwingen. Es bedeutet darüber hinaus, dass Erfinden sich nicht grundsätzlich von der Lüge unterscheidet.³¹⁶

Die Freiheit, die Realität anders darzustellen, als sie tatsächlich gewesen ist, nimmt sich auch Hermann Karnau. So kann der Versuch Karnaus, sich selbst gegen alle Widersprüche als moralisch integren Menschen darzustellen, in genau jenem Sinne interpretiert werden, wie es der Propagandaminister gegenüber seiner Frau und Helga tut. Wenn Karnau also beispielsweise von seiner Betroffenheit über die „unvorstellbaren Anblicke“ (F 84) der Razzien im Elsass spricht oder sich selbst nicht für fähig hält, Menschen zu denunzieren, es aber dennoch tut, verzerrt er die Realität in der Hoffnung, dass diese Verzerrung für ihn selbst und den Leser zur Wahrheit wird. In extremerer Form begegnet dem Leser das Angleichen der Wirklichkeit an die Erfindung in Karnaus Verhalten nach dem Krieg. So installiert Karnau nicht nur eine Geschichte, in der er seine Schuld verschweigt; er geht noch weiter und, inszeniert sich als Opfer seiner eigenen Versuche und führt die Ideen des Propagandaministers damit an die Grenze des Vorstellbaren.

Helga konnte in der vorangegangenen Analyse als Erzählerin gefasst werden, deren Erzählen insofern mit dem Begriff der Unzuverlässigkeit beschrieben werden kann, als sie zwar in der Lage ist, das Geschehen zu beschreiben, dessen Implikationen aber nicht vollständig erfassen kann. Sie ist eine „fehlbare Erzählerin.“³¹⁷ Dies ist nicht auf eine schuldhafte Verstrickung in Kriegsereignisse, sondern auf die kindlich gebrochene Perspektive Helgas zurückzuführen. Weniger als bei Hermann Karnau kommt der Eindruck der Unzuverlässigkeit dabei durch formale Signale zustande, die eine bewusste Manipulation des Erzählten anzeigen können. Stattdessen kommt das unvollständige Bild, das Helga vermittelt, eher durch das ‚Was‘ als durch das ‚Wie‘ zustande. So schildert Helga oft Szenen aus dem Kriegsalltag, ohne die Implikationen dieser Szenen überblicken zu können. Ein eindrückliches Beispiel ist dabei die oben analysierte „spontane Aktion.“ Die Szene für sich genommen, präsentiert ein etwas unschönes Kinderspiel. Doch endet an dieser Stelle die Reflexion für den Leser nicht: Er bindet die Szene in den Kontext von Judenverfolgung und NS-Terror ein und kann so über das Machtgefälle von Herrschenden und Beherrschten reflektieren. Somit erlangt

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 47–51.

³¹⁷ Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 157.

das Erzählen Helgas eine intendierte Zusatzbedeutung, die für die erzählerische Unzuverlässigkeit charakteristisch ist. Auch der Kontrast zum Erzählen Hermann Karnaus schafft eine solche, in Helgas Erzählen nicht angelegte, Zusatzbedeutung. Helgas Nachdenken über Verschweigen, Wahrheit, Lüge und Erfindung ist dabei nicht unzuverlässig, es umreißt vielmehr Ausgangssituationen, die im Roman zur Unzuverlässigkeit führen. Von diesen Überlegungen lässt sich immer wieder der Bogen zu Hermann Karnaus Verhalten als Erzähler schlagen, ohne dass Helga dies explizit reflektiert.

1.3 Der Flughund als Gegenstand des Erinnerns und Erzählens

Der Zusammenfall von Erzählen und Erleben, der für die Erzählweise Karnaus charakteristisch ist, lässt das Erinnern als reflektierenden Vorgang kaum zu. Dennoch findet das individuelle Erinnern Eingang in das Erzählen Hermann Karnaus. Das vorliegende Kapitel widmet sich den Flughunden, deren Thematisierung sich leitmotivisch durch den Roman zieht. Folgende Fragen sollen dabei geklärt werden: Warum sind die Flughunde für das Erinnern Karnaus so wichtig? Wie erzählt er von den Flughunden?

Die erste Episode, die Aufschluss über die Bedeutung der Flughunde³¹⁸ im Roman gibt, zeichnet sich formal dadurch aus, dass sie, im Gegensatz zum überwiegenden Teil des Erzählten, im Präteritum gehalten ist. Sowohl zeitlich als auch räumlich ist die Szene genau situiert, was darauf hinweist, dass Ort und Zeit für den Erinnernden relevant waren und die Szene eine starke Wirkung auf den Ich-Erzähler hatte. Durch diese Faktoren ist ein „re-experiencing“³¹⁹ (dt. Wiedererleben) dieser autobiographischen Erinnerung möglich. Diese trägt sich „frühmorgens noch im Dunklen“ (F 18) zu. Eine Tageszeit, die dem Ich-Erzähler besonders wichtig ist, da die äußere Welt noch nicht ihre volle Wirkung entfaltet hat. Die Turnhalle hingegen ist Teil dieser äußeren Welt, in der Karnau sich bereits in seiner Jugend

³¹⁸ Vgl. Dietmar Peil: ‚Fledermaus‘, in: Butzer, Günter/ Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2012, S. 123-124, hier besonders: S. 124. Die Flughunde sind nicht nur titelgebend für den Roman, sondern erfüllen innerhalb der Fiktion die Funktion eines Leitmotivs. Der Blick auf das symbolische Bedeutungsspektrum der Fledermaus, die dem Flughund verwandt ist, zeigt Folgendes: Karnau beruft sich auf zwei Haupteigenschaften der Fledermaus, die Lichtscheueheit und deren Ausfliegen in der Dämmerung. Während dies in der Geschichte des literarischen Symbols der Fledermaus allerdings mit der „Abwendung von der Wahrheit“, mit „Unwissenheit“ und dem Künden von „Alter, Tod und Unglück“ (ebd.) in Verbindung gebracht wird, gerinnen beide Eigenschaften im Verständnis Karnaus zu Symbolen der Unabhängigkeit von äußeren Zwängen und der Ruhe. Zudem greift Karnau die Physiognomie der Fledermaus auf, wenn er deren Analogie zum menschlichen Stimmbildungsapparat konstatiert (vgl. F 164f.). Die Tiere bleiben auch im weiteren Verlauf der Handlung schutzbedürftig, sodass sich die negative Konnotation, die die Fledermaus in der Literaturgeschichte erfährt, im Roman nicht fortsetzt.

³¹⁹ Pohl: ‚Das autobiographische Gedächtnis‘, S. 75; vgl. auch Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 257; Fried: Der Schleier der Erinnerung, S. 111. Pohl stimmt mit Aleida Assmann und Joachim Fried darin überein, dass intensive Emotionen die Erinnerbarkeit episodischer autobiographischer Erinnerungen begünstigen.

unwohl und fehl am Platz gefühlt hat. Die Erinnerung setzt scheinbar übergangslos ein, sie ist für den Ich-Erzähler nicht bewusst reproduzierbar und weist somit keinen unmittelbaren Zusammenhang zum zuletzt Erzählten auf. Folglich geht die Selbstbestimmung des Ich-Erzählers als „ungravierte, glatte Wachsmatrize“ (ebd.), deren Geschichten sich auf „einen kurzen Augenblick zwischen Tag und Nacht“ (ebd.) beschränken, unvermittelt in eine Szene aus der Schulzeit Karnaus über. Bei genauerer Betrachtung kann allerdings diese Selbstbestimmung als „Hinweisreiz“³²⁰ für die anschließende Erinnerungsszene gelten. Die Verknüpfung findet hier über die Situierung der Erinnerung im Morgengrauen statt: „Einmal, als wir [...] mit der ganzen Schulklasse zu den unvermeidlichen Leibesübungen antraten, hörten wir von der Hallendecke ein befremdliches Geräusch [...]“ (ebd.). Das Adverb „einmal“ markiert das Erinnerte als ein singuläres, vor allem aber in der Vergangenheit situiertes Vorkommnis. Das „befremdliche Geräusch“ rührt von einer Fledermaus her, die sich die Turnhalle zum Ort ihres Winterschlafes auserkoren hat. Statt das Tier in Ruhe zu lassen, wie es der Erzähler getan hätte – „Ich hoffte schon, der Unterricht müsse bis zum Frühjahr ausfallen, damit die Fledermaus ihre Ruhe hätte“ (F 19) –, beginnen seine Klassenkameraden die Fledermaus mit ihren Schuhen zu bewerfen und treiben das Tier mit diesen durch die Halle (vgl. ebd.). Erst der Lehrer beendet das Treiben, als er mit dem Unterricht beginnt (vgl. ebd.). Die Szene ist für den Schüler Karnau so traumatisch, dass sie ihm „den ganzen Morgen [...] als Nachbild“ (ebd.) vor Augen bleibt. Das Nachbild bezeichnet hier zunächst das wahrnehmungsphysiologische Phänomen einer „Nachwirkung des Netzhautbildes“³²¹, das sich dem Schüler Karnau eingepägt hat. Im Kontext des Erinnerns erhält dieses Nachbild jedoch eine weitere Deutungsebene, die Silke Horstkotte folgendermaßen gefasst hat:

Unter ‚Nachbildern‘ verstehe ich imaginative, mentale Vorstellungen auf der Basis von visuellen Eindrücken, Bildern, Fotografien, typischerweise aus der zeitlichen Distanz der Erinnerungsperspektive heraus. Der wahrnehmungsphysiologische Begriff des Nachbildes [...] wird also metaphorisch für das Nachwirken von Bildern in der Erinnerung operationalisiert.³²²

Eben jenes Nachwirken eines visuellen Eindruckes in der Erinnerung beschreibt Karnau im Anschluss an die Szene mit der Fledermaus. Auf der Grundlage dieses Eindruckes und um sich der starken affektiven Wirkung des Erinnerungsbildes zu entziehen, versucht der Ich-Erzähler der schockierenden Szene ihren Schrecken zu nehmen, indem er imaginativ das hilflose Flattern der Fledermaus zu einer „schwungvollen Flugbewegung in freier Wildbahn“ (ebd.) zu wandeln sucht. Dieser Versuch der Überblendung spiegelt seinen Impuls,

³²⁰ Pohl: ‚Das autobiographische Gedächtnis‘, S. 77.

³²¹ Silke Horstkotte: Nachbilder, S. 15.

³²² Ebd.

Erinnerungen, die bedrängend für ihn sind, durch weniger bedrohliche Bilder zu ersetzen. Dass dies als bewusster Vorgang ausgewiesen wird, wie es Karnau hier tut – „[U]nd es gelang mir nicht, diese Erscheinung zu überblenden [...]“ (ebd.) –, ist eher ungewöhnlich, handelt es sich dabei doch um einen unbewusst ablaufenden Vorgang der Bedeutungsmodifikation.

Möglich, dass es sich bei diesem Überblendungsprozess um eine nachträgliche Verfremdung des erwachsenen Karnaus handelt. Immer wieder versucht dieser, die erinnerte Realität seinen Bedürfnissen anzupassen und sie entsprechend zu formen. Wahrscheinlicher ist aber, dass dieser Impuls schon das außergewöhnlich empathische Kind Karnau prägt und die Verformung seiner Realität bereits hier seinen Anfang nimmt. Diese Verformung kann als Überlebensstrategie Karnaus gegenüber einer Welt, die keine Empathie zulässt, gewertet werden. Erst im Erwachsenenalter beginnt Karnau stattdessen seine Gefühle von seinen Taten abzuspalten. So liegt in dieser Szene in gewisser Weise der Kern seiner Entwicklung zu einem gefühllosen Wissenschaftler.³²³

Der Versuch der Verformung der Realität liegt jedenfalls im vorliegenden Fall offen. Doch hat die Analyse der Persönlichkeitsstruktur Karnaus gezeigt, dass dies oft genug nicht der Fall ist und dem Leser nur die angepasste Version seiner Erinnerungen beziehungsweise seines Erlebens präsentiert wird. Erinnern und retrospektive Deutungsarbeit im Erzählen liegen hier nah beieinander.³²⁴ Karnau ersetzt schließlich das Schreckensbild der gejagten Fledermaus durch ein exotisches Bild aus dem „Zigarettenbilder-Album“ (F 19):

Gegen den roten Sonnenuntergang sticht ein kahlgefressener Baum ab, in dem kopfüber eine Traube schwarzer Tiere hängt. Ein paar Flughunde kreisen in der Luft, die sind schon aufgewacht zur Nacht, da sie, geleitet vom Duft nachblühender Pflanzen zu ihrem Freßbaum fliegen werden. (F 19)

Das Entgegensetzen dieses exotistischen Bildes wurde in der Forschung als genereller Ausdruck einer Flucht Karnaus vor der bedrückenden und einengenden Realität interpretiert: Karnau schaffe hier eine Gegenwelt, die ihn den Zwängen der äußeren Welt enthebe, so Bernd Künzig in seinen Ausführungen.³²⁵ Dies bestätigt sich, wenn der kindliche Ich-Erzähler die Tagwelt mit ihren „Herrenstimmen“, dem „Kreischen“ und „Lärmen“ (alle Zitate: F 43) als Angst einflößend und bedrängend beschreibt. Die Flughunde gerinnen für Karnau zu

³²³ Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 261. Aleida Assmann beschreibt die Abspaltung traumatischer Ereignisse durch die Produktion von Deckerinnerungen als Möglichkeit, die Ich-Konstitution stabil zu halten.

³²⁴ Die Szene weist eine Verbindung zu den traumatischen Vogelbegegnungen Hermann Funks aus dem Roman *Kaltenburg* auf. Vgl. die vergleichenden Ausführungen in Kapitel 3.4.

³²⁵ Vgl. Künzig: *Schreie und Flüstern*, S. 130; Ostermann: *Metaphysik des Faschismus*, S. 9. Vgl. die Überlegungen zur inhärenten Medienkonkurrenz zwischen Fotografie und Akustik in Kapitel 1.5.

einem Symbol eines Gegengewichts zu dieser Welt: „Sie allein hätten mich vor dem Tag bewahren können, eingehüllt von diesen weichen Flügeln, versunken in der Lichtlosigkeit.“ (ebd.)³²⁶ Die Tendenz, eine Gegenwelt zur Realität zu erschaffen, die diese Erinnerung prägt, kann auch auf das Erzählen Karnaus übertragen werden: Karnau überblendet die „nüchterne Wirklichkeit“³²⁷ mit Bildern, Ideen und Vorstellungen. Die beiden Komponenten verschmelzen miteinander, sodass für den Leser nicht mehr deutlich ist, was Vorstellung und was Realität ist. Ob Karnau dies bewusst praktiziert oder ob es sich um eine unwillkürliche Reaktion auf negativ behaftete Erlebnisse handelt, lässt sich nicht abschließend klären. Bemerkenswert ist allerdings, zu welcher unterschiedlichen Deutungen der Leser in Bezug auf diesen Befund kommen muss. Handelt es sich um eine unwillkürliche Umformung des tatsächlich Erlebten, so ist dies auf den konstruktiven Charakter des Erinnerns zurückzuführen. Entsteht aber der Eindruck, der Erzähler verforme seine Erinnerung mutwillig, so ist der Erzähler unzuverlässig, im Sinne einer bewussten Täuschung. Wie später auch in *Spione* wird dem Leser das Erzählte lediglich angeboten, ohne dass es eine textinterne Deutungsinstanz gäbe, die eine Orientierung bezüglich der Deutung gibt.

Über den Status der Flughunde als Gegenstand seiner Erinnerung hinaus dienen sie Karnau auch als Mittel, mit den Goebels-Kindern in Kontakt zu treten. In der Thematisierung des Flughundes kommt zudem erneut die besondere erzählerische Verbindung zwischen Karnau und Helga zum Tragen. Doch zunächst sind die Flughunde der Schlüssel zum Vertrauen der eingeschüchterten Kinder. Als diese das erste Mal bei Karnau unterkommen, gelingt es diesem mit dem Bericht über die „schwarzen Hunde, eine besondere Rasse, die wirklich fliegen kann“ (F 51), die Furcht der Kinder vor der ungewohnten Situation zu durchbrechen. Es sind vor allem die exotischen Details, die das Interesse der Kinder wecken. Die geringe Größe, ihr hundeähnliches Aussehen (vgl. F 52) und dass kaum ein Mensch sie schon gesehen hat, sind dabei ebenso ausschlaggebend wie die Tatsache, dass es sie „eben nur in Afrika“ (ebd.) gibt. Es ist dies eine Szene, in der dem Leser erneut die empathische Seite des Erzählers präsentiert wird. Karnau greift im Umgang mit den Kindern auf Erzählungen zurück, die ihm selbst Schutz vor bedrängenden Situationen geboten haben. Doch auch diese Szene gibt

³²⁶ In dieser Sequenz, die thematisch mit der zuvor analysierten verbunden ist, findet eine Dynamisierung der Fotografie statt: In Karnaus Phantasie erwachen die Flughunde zum Leben und schützen ihn vor der Tagwelt, indem sie alles Licht in ihrer Schwärze absorbieren. Im Gegensatz zu Karnau bewertet Helga die Absorption allen Lichts negativ: Für sie bedeutet das Fehlen des Lichts zugleich auch das Fehlen jeglicher Luft zum Atmen. Sie bringt dies explizit mit den Flughunden in Verbindung, die dadurch auch zu etwas Beängstigendem werden (vgl. F 172). Vgl. zum Gegensatz von Tag und Nacht Kapitel 1.4.

³²⁷ Künzi: Schreie und Flüstern, S. 130.

keinen Aufschluss darüber, wie sich die widersprüchlichen Aspekte der Persönlichkeit Karnaus zu einem homogenen Gesamtbild zusammensetzen lassen.

Am Beispiel der Flughunde lässt sich auch die bereits untersuchte besondere Verbindung zwischen den Berichten der beiden Ich-Erzähler zeigen: Im fünften Kapitel stellt zunächst Karnau fest, dass seine Versuchspersonen auszudörren scheinen: „[...] von innen, da sich ein endloser Fluss aus allen Körperöffnungen ergießt: nicht nur Urin, auch Speichel, Rotz, ständige Tränennetzung.“ (F 171) Helgas Erzählstimme setzt wenig später wiederum mit der Bemerkung ein: „Da pißt schon wieder einer, da spritzt ein feiner Strahl gleich vor mir auf den dunklen Boden.“ (ebd.) Helga greift unbewusst auf, was Karnau im Abschnitt zuvor thematisiert hat. Karnau schildert hier die Reaktion seiner gequälten Versuchspersonen, während Helga lediglich das Verhalten der Flughunde beschreibt. Der „Flüssigkeitsverlust“ (ebd.) der Versuchspersonen wird hier also indirekt mit den pinkelnden Flughunden in Verbindung gebracht. Die fragwürdige Perspektive wird so mit der unschuldigen Sichtweise Helgas assoziiert. Diese irritierende Differenz der Erzählerperspektiven erfordert vom Rezipienten eine aktive Beteiligung an der Handlung. So muss dieser Helgas Ausspruch unwillkürlich mit den Versuchen Karnaus in Verbindung bringen.³²⁸

Einen weiteren Eindruck von den Flughunden erhält Helga, wenn sie ihr Verhalten am Boden beobachtet:

Vor mir sitzt jetzt ein Flughund auf dem Boden. Er liegt vielmehr, auf dem Bauch, und seine Flügel hat er ausgestreckt. [...] Der Flughund krabbelt ein Stück weiter, aber er benutzt dafür nicht seine kurzen Hinterbeine, sondern nur seine Flügel. Das sieht aus wie bei einem Mann, der keine Beine hat und auf ein Brett mit Rollen geschnallt ist. (F 172)

Helgas Verknüpfung des auf dem Boden herumkriechenden Flughundes mit einem Mann ohne Beine, der sich mittels Rollbrett fortbewegt, ruft zunächst einmal das Bild eines Kriegsverehrten auf. Die Beobachtung der Ich-Erzählerin beschwört damit eine Assoziation auf die Nachkriegszeit herauf, die von den Verwundeten des Krieges geprägt war. Eberhard Ostermann hat die Szene allerdings auch mit den Opfern der Menschenversuche Karnaus in Verbindung gebracht: Ähnlich wie der Flughund, der sich auf dem Boden unsicher und eingeschränkt bewegen kann, würden auch die Versuchspersonen ihrer Freiheit beraubt. Der Flughund wird hier zum Symbol der Spuren, die der Nationalsozialismus bei den Menschen

³²⁸ Vgl. Anmerkung 221 der vorliegenden Arbeit. Für die Wechselrede der beiden Erzähler wurden in der Forschung verschiedene Deutungsansätze gefunden.

hinterlassen hat. Es ist Helga, die auf das über sich hinausweisende Bild aufmerksam macht.³²⁹

Auch im Rahmen des Stimmkartenprojekts wird der Flughund thematisiert. Die Verknüpfung des Flughundes mit dem menschlichen Stimmapparat zeigt, welche Verbindung die beiden Komponenten in Karnaus Bewusstsein eingehen. Diese hat nur objektiv betrachtet keine wissenschaftliche Fundierung, wodurch auch im Motiv des Flughundes die Unwissenschaftlichkeit des Projekts betont wird. Karnau ist sich weiterhin über diesen Umstand nicht bewusst.

Die enge Verbindung von menschlicher Stimme und dem Flughund wird deutlich, wenn Karnau den Anspruch seines Stimmkartenprojekts in Bezug auf seine Arbeit in der Sonderforschungsgruppe formuliert: „Alle Schattierungen und Färbungen der menschlichen Stimme gilt es in dieser Düsternis zu erkennen, jede noch so unwesentlich erscheinende Eigenheit der Lautbildung gilt es den Schallquellen zu entlocken [...].“ (F 164) Diese Forderung geht unvermittelt – so als hätten beide zwangsläufig miteinander zu tun – in die Schilderung der Physiognomie eines Flughundes beziehungsweise einer Fledermaus über, die eine auffällige Ähnlichkeit mit dem menschlichen Kehlkopf aufweist: „Das tiefe Schwarz, gespannt zwischen zwei Flügelenden, und aus der Haut, mattglänzend wie Leder, treten die Adern hervor“. Analog dazu „spannen“ sich im Kehlkopf die Stimmbänder wie Flügel. Ähnlich wie diese werden sie von einer feinen Äderung überzogen. In der Mitte der Stimmbänder ist die Stimmritze als „tiefes Schwarz“ (alle Zitate: ebd.) angesiedelt, hier werden die Laute produziert.³³⁰

Die von Karnau postulierte grundsätzliche Ähnlichkeit zwischen menschlichem Stimmapparat und dem Flughund kommt auch in seinen Versuchsbedingungen zum Ausdruck. Die Versuche finden unter „Nachtbedingungen“ (F 170) statt. Auch Karnaus Verwunderung darüber, dass seine Versuchspersonen, die dauerhaft unter Lichtentzug leben, nicht „die eigene Stimme aktivieren [...] um sich zu orientieren [...] und die Raumverhältnisse durch Wiederhall zu erkunden“ (ebd.), lässt sich mit dieser Annahme erklären. Hier schwingt die Idee einer Orientierung per Ultraschall wie die der Flughunde mit. Es scheint unbegreiflich für Karnau, dass die Sinnesorgane seiner Versuchspersonen auf eine solche Orientierung im Raum nicht ausgelegt sind und sich diese auch mechanisch nicht erzwingen lässt. Die mangelnde Wissenschaftlichkeit seiner Versuchsanordnung, die auch betont wird, wenn Karnau

³²⁹ Vgl. Ostermann: *Metaphysik des Faschismus*, S. 10. Vgl. zur Gedächtnisfunktion von Literatur: Erll: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, S. 240.

³³⁰ Vgl. Ostermann: *Metaphysik des Faschismus*, S. 9.

zugibt für das menschliche Ohr unhörbare Töne, wie etwa den Ultraschall, nicht in seine Überlegungen miteinbezogen zu haben (vgl. F 179), kommt hier erneut zum Vorschein. Indem er dies ignoriert, offenbart er, ohne es zu merken, dass die Belange seiner Versuche über jeder Menschlichkeit stehen.

1.4 Widerstreitende Zuschreibungen: Differenzen zwischen Tag und Nacht

Ein weiteres zentrales Motiv der *Flughunde* ist die Nacht, die mit entscheidenden Szenen im Leben und Erinnern Hermann Karnaus verknüpft ist. Die Nacht stellt für ihn in zweierlei Hinsicht einen besonderen Schutzraum dar: Sie schützt vor unerträglichen Lautäußerungen und verbirgt seine Versuchsanordnungen vor der Bewertung seiner Mitmenschen. In ihr wird der Widerspruch von äußerster Sensibilität und Brutalität, die Hermann Karnau auszeichnet, zusammengeführt. Folgende Fragen sollen daher im Hinblick auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit beantwortet werden: Wie wird die Nacht vom Ich-Erzähler inszeniert und warum? Ist sie mit dessen Erinnern verknüpft? Wie wirkt sich diese Verknüpfung auf das Erzählen aus?

Karnau beschreibt die Nacht als „Eröffnung einer Welt, wo es kein Kampfgeschrei gibt und keine Leibesübungen“ und inszeniert sie somit als Schutzraum vor einer brutalen Realität. Seine Verehrung kommt einer „hymnischen Feier der Nacht“³³¹ – „Komm, schwarze Nacht, umhülle mich mit Schatten“ (F 20)³³² – gleich. Diese enthusiastische Einschätzung der Nacht geht mit einer Abwertung des Tages einher, den der Erzähler mit Lärm, Hast und Brutalität assoziiert. Die Opposition der beiden Tageszeiten findet auch in den Gegensatzpaaren Licht und Finsternis sowie Schwarz und Weiß ihren Ausdruck.³³³ Die umgekehrte Bewertung von

³³¹ Peter Bekes: „Ab diesem Punkt spricht niemand mehr.“ Aspekte der Interpretation von Marcel Beyers Roman *Flughunde* im Unterricht, in: *Der Deutschunterricht* 3 (1999), S. 59–69, hier: S. 65.

³³² Vgl. Henrik Fockel: *Literarische Resonanzen. Studien zu Stimme und Raum*. Paderborn 2013, S. 107. Fockel weist in seiner Monografie darauf hin, dass es sich bei diesem Zitat um den Beginn des anonym verfassten barocken Gedichts *An die Nacht* handelt. „Komm schwarze Nacht! Umhülle mich mit Schatten / Dein Flor beziehe meines purpurs glanz / Weil sich mit mir will eine Sonne gatten / Vor deren licht erleicht der sternens kranz / Laß deinen teppicht meine brust bedecken / Und meinen Sieg in dein gezelt verstecken (Anonym: *An die Nacht*, in: De Capua, Angelo (Hg.): *Herrn von Hoffmanswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher noch nie zusammen-gedruckter Gedichte*. Tübingen 1975, S. 143). Sinnigerweise beginnt eine Variante des Gedichtes mit der Zeile: „Komm braune nacht / umhülle mich mit schatten [...]“. Dieser Verweis im Verweis deutet indirekt auf die historische Situierung des Romans im Nationalsozialismus hin. Mit der Feier der Nacht als Ort der Verschmelzung von Ich und Welt, die sich aus diesen Zeilen ebenso wie aus dem intertextuellen Verweis in *Flughunde* lesen lässt, wird ein „literarischer Topos“ aufgegriffen, „der bis in die Romantik und bis zu Edward Young zurückreicht“ (Beide Zitate: Ostermann: *Metaphysik des Faschismus*, S. 8). Vgl. Bekes: *Aspekte*, S. 65. Vom Umgang Marcel Beyers mit intertextuellen Verweisen handelt das Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit, in dem weitere Verweise aufgegriffen werden.

³³³ Vgl. Schönherr: *Topophonie of Fascism*, S. 334. Schönherr weist darauf hin, dass der Roman ausgehend von der binären Opposition „day/ night“ immer weitere, dieser ersten untergeordnete Oppositionen aufmacht. Hierzu zählen: „child/ adult“, „individual/ collective“, „nature/ culture“.

Tag und Nacht resultiert aus den traumatischen Erlebnissen, die der Ich-Erzähler mit dem Tag assoziiert. Die bereits beschriebene Begegnung mit der Fledermaus im Sportunterricht findet ebenso tagsüber statt, wie die von Karnau als ‚Angriff‘ beschriebenen Laute in der Straßenbahn. Die Nacht bietet Schutz vor solchen Ereignissen.

Karnaus Verhältnis zur Nacht ist überdies eng mit Stimm- oder Lautbeobachtungen verknüpft. Der Roman beginnt nicht nur mit der Feststellung der Stimme, welche ins ‚Morgengrauen‘ (F 9) einfällt. Karnaus Wortwahl zeigt hier, dass die Stimme und der aufziehende Morgen seinen Schutzraum zerstören. Auch im weiteren Verlauf der Handlung zeigt sich, dass alles, was Karnau Sicherheit oder Inspiration vermittelt, sich im Dämmerlicht oder in tiefer Nacht abspielt.³³⁴ Dies beginnt beim Hören der ungewöhnlichen Laute auf Schallplatte: ‚Warum erfasst mich unermessliche Ruhe, wenn ich vor meinem Plattenspieler sitze und eine dieser schwarzen Schellackplatten in den Händen halte, am *Abend, Dunkel, Dämmerstunde*, das Licht bleibt in der ganzen Wohnung ausgeschaltet‘ (F 23) [Hervorhebung im Zitat von der Verfasserin; SB].³³⁵ Es reicht vom Sezieren der Pferdeköpfe bei Nacht (vgl. F 48), über das Aushorchen der ‚Nachtlandschaften‘ von Frontstimmen im Krieg, bis hin zu den Menschenversuchen, die unter ‚Nachtbedingungen‘ (Beide Zitate: F 170) stattfinden. Auch die Tage im Führerbunker weisen eine besondere Verbindung zur Nacht auf, gibt es dort doch zu keiner Zeit natürliches Licht.³³⁶

Die Nacht ist die Abwesenheit von Stimmen, die Karnau nicht hören will. Zugleich bietet sie Raum für jene Laute, die den Wissenschaftler Karnau interessieren. Sie ist Schutz vor der Brutalität des Tages und zugleich Deckmantel für seine Versuche. Karnau selbst begründet seine Vorliebe für die Nacht folgendermaßen:

Es ist zwar bald nach acht, doch trotzdem spüre ich, bei diesem matten Licht, etwas von dem Gefühl, Teil einer Nacht zu sein in klarer Luft, wo jeder Schritt, jedes geflüsterte Wort widerhallt, um dann einfach spurlos im Dunkeln zu verschwinden. Da hatte jeder Laut eine besondere Bedeutung: Ein Vogel, der im Schlaf ein oder zweimal piept. Das unvermittelte Rascheln am Straßenrand: Eine Maus, die sich durch das verfaulte Laub wühlt [...]. (F 42)

Zuallererst zeichnet sich die Nacht hier durch ihre ‚klare Luft‘ aus, in der es zwar Laute gibt, die aber entweder wieder verhallen oder denen eine ‚besondere Bedeutung‘ zukommt. Die Nacht nimmt den Geräuschen und Stimmäußerungen ihre Schärfe und wird so zu einem Bereich, in dem der Ich-Erzähler sich ungestört bewegen kann. Die Nacht als schützende

³³⁴ Vgl. Künzig: Schreie und Flüstern, S. 129.

³³⁵ Man beachte, dass die Nacht hier nicht nur in der Aufzählung von ‚Nachtzuständen‘ ins Bild tritt, sondern auch im Schwarz der Schellackplatte gespiegelt wird.

³³⁶ Vgl. Bekes: Aspekte, S. 64f.

Hülle wird hier zu Sphäre des Mütterlichen und versetzt Karnau gleichsam in einen vorgeburtlichen Zustand der Sicherheit zurück.³³⁷

Demgegenüber empfindet Karnau den Tag als bedrängend in seiner Lautheit:

Als *würden* die Geräusche jeden Morgen von neuem erschaffen, als *mißten* auch die Stimmen qualvoll erst geboren und geformt werden bei Tagesanbruch. Als *gäbe* es das Grölen gar nicht in der Nacht, die derben Sprüche, die lauten Rufe von einer zur anderen Straßenseite und den herrischen Ton, welchen manche Menschen am Leibe haben, alle akustischen Eindrücke, die dazu angetan sind, ein Kind bis ins Mark zu erschrecken. Als *sei* das Schreien erstorben und als *entstünde* auch das Schwatzen nur unter dem Licht der Sonne [...] (F 42) [Hervorhebung im Zitat von der Verfasserin; SB].

Während Karnau die Charakteristika der Nacht feststellend formuliert hat, scheint er sich über den Tag nicht in gleicher Weise im Klaren zu sein: Die Bestimmung des Tages ist im Konjunktiv II gehalten, der Zweifel oder Zögern bezüglich der gemachten Feststellung ausdrückt. Diese Ungewissheit ist Ausweis für die Traumatisierung, die der Erzähler durch die Tagwelt erfahren hat. Die Gesamtheit dieser lauten, derben, herrischen und militärischen „akustischen Eindrücke“, so legt die Passage nahe, hat den Ich-Erzähler in einer Weise beeinflusst, die größte seelische Erschütterungen mit sich bringt. Karnau selbst gibt vor sich die Abneigung gegen die Laute des Tages nicht erklären zu können (vgl. F 23). Diese stellen den größtmöglichen Gegensatz zur mütterlichen Sphäre der Nacht, die von ihm keine Handlung erfordert.³³⁸ Der Tag hingegen symbolisiert für den Ich-Erzähler einen Bereich, in dem er Lauten sowie der ideologisch geprägten Disziplin der Nationalsozialisten hilflos und ohne Handlungsanweisung ausgeliefert ist. Dem kann er sich nur entziehen, indem er sich den ungeschlachten Lauten wissenschaftlich nähert und sich damit von ihnen distanziert. Sein Verhältnis zu Tag und Nacht kann als Ursprung seiner Entwicklung zum emotionslosen Wissenschaftler gelten.

Die gegensätzliche Einschätzung von Tag und Nacht spiegelt sich auch in den wenigen Erinnerungen des Erzählers wider. Peter Bekes argumentiert gar, dass Karnaus Unbehagen gegenüber der Welt des Tages Ursache dafür sei, dass vergangene Ereignisse für ihn nicht erinnerbar seien. Er spricht in diesem Zusammenhang von „getrübten Erinnerungen.“³³⁹ Wie

³³⁷ Vgl. Schönherr: *Topophony of Fascism*, S. 334; Ostermann: *Metaphysik des Faschismus*, S. 9. Birge Gilar-doni-Büch: ‚Nacht/Finsternis‘, in: Butzer, Günther/ Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, S. 288-290, hier: S. 289. Karnau negiert vollständig, dass die Nacht neben ihrer weiblichen beziehungsweise mütterlichen Konnotation auch Raum für Unheil oder die Erstarkung des Unbewussten bietet. Wie bei anderer Gelegenheit ignoriert der Ich-Erzähler hier, was nicht in seine Interpretation der Dinge passt. Auch dies ist ein Hinweis auf die Ambivalenz seines Erzählens.

³³⁸ Vgl. Künzi: *Schreie und Flüstern*, S. 132. Künzi interpretiert die Abneigung Karnaus gegen Taggeräusche als Ausdruck eines „frühkindlichen Traumas“ (ebd.), das seine Wurzeln im Herausreißen des Kindes aus der mütterlich schützenden und keine Handlungen fordernden Sphäre hat.

³³⁹ Bekes: *Aspekte*, S. 64.

er selbst verliere sich auch das Erinnern des Ich-Erzählers deswegen im Dunkeln, so Bekes.³⁴⁰ Dieser Aussage ist zuzustimmen, insbesondere vor dem Hintergrund, dass die Erinnerungsszenen aus Karnaus Leben gerade nicht in der Tagwelt situiert sind. Karnau erinnert sich dementsprechend an eine Szene, in der er „[v]or Tagesanbruch“ (F 41) am Frühstückstisch sitzt. So reflektiert Karnau einerseits seine kindliche Benommenheit angesichts der frühen Stunde mit der Feststellung: „Wie lange ich immer gebraucht habe, um ein Stück Kuchen aufzuessen“ (ebd.). Andererseits ist die Szene aber von der Hast der Eltern geprägt, die das Kind, noch bevor es aufgegessen hat, aus dem Haus und „durch das Dunkel“ (ebd.) in Richtung Kindergarten ziehen. Bereits hier ist der Ich-Erzähler der Nacht und ihrem verlangsamten Rhythmus stärker zugetan als der dem Tag zugeordneten Hast seiner Eltern. Auch sein Wunsch, „ein wenig Aufschub“ (F 42) vor dem Tag erlangen zu können, lässt sich in diese Richtung deuten. Wie die bereits untersuchten Erinnerungen ist auch diese im Präteritum gehalten und zeichnet sich durch ein hohes Maß an nachträglicher Deutung aus.

Die Sensibilität des Ich-Erzählers gegenüber der lauten Tagwelt und sein daraus resultierender Reflex, den Schutz der Nacht zu suchen, erscheint auf den ersten Blick nachvollziehbar angesichts des „Kampfgeschrei[s]“ und der „Leibesübungen“ (beide Zitate: F 20) der Nationalsozialisten. Dass der Ich-Erzähler die Nacht allerdings nicht nur als Schutzraum, sondern auch als Raum seiner versteckten Interessen und grausamen Versuchsanordnungen betrachtet, steht in deutlichem Gegensatz zu seiner Sensibilität. Karnau ist durchaus bewusst, dass er mit den Vorstufen seines Stimmkartenprojekts für Irritationen (vgl. F 48; 83) sorgt und verlagert daher seine Aktivitäten in den Schutz der Nacht (vgl. F 83).

Im weiteren Verlauf der Handlung ist die Nacht schließlich nicht mehr nur Schutzraum, sondern wird zum essentiellen Bestandteil von Karnaus Stimmkartenprojekt. In der Sonderforschungsgruppe untersucht er, wie sich die menschliche Stimme verhält, wenn seine Träger bei Nachtbedingungen leben müssen (vgl. F 170f.). Der Nacht wird somit eine zerstörerische Bedeutungskomponente hinzugefügt. Die Vorzüge der Nacht, die Karnaus Verständnis von dieser prägen, werden hier in ihr Gegenteil verkehrt: Sie kann hier nicht mehr mit der Mütterlichkeit in Verbindung gebracht werden, stattdessen stehen nun Eigenschaften wie Unheil, Heimlichkeit, Verschleierung und Zerstörung im Vordergrund.³⁴¹ Dadurch entsteht für Karnau ungewollt ein Kontrast zwischen dem, was die Nacht für ihn bedeutet, und dem, für was er die Nacht nutzt. Schutz und Lautlosigkeit werden hier der großenwahnsinnigen Forschung Karnaus gegenübergestellt. In den Begrifflichkeiten des ‚unzuverlässigen Erzählens‘ handelt

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 65.

³⁴¹ Vgl. Gilardoni-Büch: ‚Nacht/Finsternis‘, S. 289.

es sich dabei um eine vom Erzähler nicht intendierte Zusatzbedeutung seiner Rede. So will Karnau hier Sensibilität und einen moralisch einwandfreien Forscherdrang vermitteln, produziert aber durch sein Handeln den gegenteiligen Eindruck.

Der Blick auf das Ende des Romans deutet auf eine weitere Szene hin, die für Karnaus Verständnis von Tag und Nacht von Bedeutung ist: Es geht um die Tage, die der Ich-Erzähler im Bunker verbringt. Die besonderen Lichtbedingungen, die durch die unterirdische Situierung des Führerbunkers zustande kommen, beeinträchtigen den Ich-Erzähler zunehmend. So führt er seine Schlafstörungen, die, wie bereits angeführt, die viel mehr als die Wiederkehr der „gegenwärtigen, vergangenen und zukünftigen Stimmen“ (F 200) der Opfer seiner Stimmversuche bedeuten, auf die Lichtverhältnisse im Bunker zurück: „[D]ie Lichtverhältnisse hier unter Tage machen mir zu schaffen.“ (F 200)

Auch die weitere Beschreibung der Zustände im Bunker deutet darauf hin, dass das Vergangene für Karnau außer Kontrolle gerät. Künzig geht sogar so weit, dass dies für die gesamte im Bunker versammelte Gruppe der NS-Täter gilt³⁴². Die weichen Übergänge der Dämmerung werden von einem „abrupten Wechsel“ (F 201) von Licht und Dunkelheit ersetzt, Karnaus Welt ist hier entweder vollständig ausgeleuchtet oder versinkt im „Schwarzblau“ (ebd.) eines undurchdringlichen Nachtzustandes. Karnau verliert damit das „fundamentale Orientierungsschema, die Unterscheidung zwischen Tag und Nacht und so auch zwischen bewusst und unbewusst, wirklich und nicht wirklich.“³⁴³ Diesen an die Lichtverhältnisse geknüpften Orientierungsverlust nimmt Karnau als Akustiker vor allem als akustisches Phänomen wahr. So beschreibt er wie „alle Stimmen [...] um einen ganzen Ton gesenkt“ erscheinen und die Laute „dumpf“ und „undeutlicher“ werden, während „alles Laute und Schrille als unzumutbare Störung heraussticht.“ (alle Zitate: F 202) Im Reflex Karnaus, den Kontrollverlust allein auf das irritierende Bunkerlicht zurückzuführen, zeigt sich erneut seine Abwehr jeglicher sein positives Selbstbild beeinträchtigender Erinnerungen.

Die eingangs gestellten Fragen nach der Bedeutung von Tag und Nacht sowie deren Zusammenhang mit dem Erinnern und Erzählen Karnaus können wie folgt beantwortet werden: Zunächst erfährt die Nacht gegenüber dem Tag eine deutliche Aufwertung durch all jene Eigenschaften, die die Nacht zu einem Ruhepol von der Tagwelt werden lassen. Sie ist dunkel, still und friedlich, vor allem wenn sie, wie es Karnau tut, der ungeschlachten und lauten Tagwelt der Nationalsozialisten gegenübergestellt wird. Diese Tagwelt traumatisiert den

³⁴² Vgl. Künzig: Schreie und Flüster, S. 134.

³⁴³ Ostermann: Metaphysik des Faschismus, S. 11.

kindlichen Ich-Erzähler so sehr, dass ihm entweder keine oder nur wenige, möglicherweise verschwommene Erinnerungen seiner Vergangenheit bleiben. Diese sind deutlich von dem Kontrast der beiden Tagesszeiten geprägt. Im Zentrum der Erinnerungen steht immer der Wunsch Karnaus, in der Dunkelheit zu verharren und dem gleichzeitig bestehenden Zwang, sich dem Tag zu stellen. So erscheint Karnau hier als empfindsamer Erzähler, der vor dem Tag geschützt werden muss. Dieser Eindruck wird nachhaltig gestört, wenn die Tätigkeiten betrachtet werden, die Karnau in der Nacht ausübt. Die Nacht dient ihm als Schutz vor der lauten Welt, aber auch als Schleier, der sich schützend über seine Versuche für das Stimmkartenprojekt legt. Der deutliche Gegensatz von Karnaus Sensibilität für derbe Geräusche und seinem kühlen, wissenschaftlichen Vorgehen im Rahmen des Stimmkartenprojektes unterlaufen das Bild von der Neutralität des Ich-Erzählers. Er zeigt den Erzähler zwar als eine hochempfindliche Figur, die aber zugleich ihre eigenen Interessen ohne Mitleid verfolgt und die Folgen seines Tuns bewusst aus seiner Erinnerung ausschließt. Dies belegt noch einmal seine Reaktion auf das Leben im Bunker, in dem ihn die Qualen seiner Opfer wieder einholen, er dies aber als Unwohlsein wegen der Lichtverhältnisse im Bunker abtut. Karnau kann folglich anhand der Analyse der Motivstruktur von Tag und Nacht als unzuverlässiger Erzähler identifiziert werden.

1.5 Die Stimme als Vermittlerin zwischen Erinnern und Erzählen

Wie alle Romane der Trias lotet auch der Roman *Flughunde* das Potenzial und die Grenzen eines Gedächtnismediums aus. Während sich *Spione* mit der Fotografie als Zugang zur Vergangenheit befasst und in *Kaltenburg* die Ornithologie zum Medium des Erinnerns wird, steht in *Flughunde* die Stimme im Zentrum des Interesses. Was sagt die Stimme über das Innerste eines Menschen aus, vor allem wenn dieses Innerste nicht nur die Persönlichkeit des Menschen, sondern auch seine Erinnerungen umfasst? Und welche Aspekte der Stimme bringen dies besonders deutlich zur Geltung? Das sind die Fragen, die nicht nur die Gedächtnisforschung, sondern vor allem auch den Erzähler Hermann Karnau umtreiben und denen er sich mit fragwürdigen Methoden annähert.

Die Gedächtnisforschung versteht die Stimme als authentisches Zeugnis der Vergangenheit, in der sich ein ganzes Narrativ vermittelt und das zugleich eng mit den Eigenarten des Erzählenden verbunden ist. Hermann Karnau bricht mit seinem Verständnis der Stimme die postulierte enge Verbindung von Semantik und Akustik auf. Für ihn besteht die Besonderheit der Stimme nicht in ihrer Vermittlung von Sinn oder Erfahrung, sondern allein in ihrer Tonqualität und -höhe. Er betont in seinem Bericht besonders die nonverbalen Aspekte der

stimmlichen Äußerung. Die Stimme fällt ein, hallt, schneidet ein oder wird verzerrt.³⁴⁴ Der Inhalt dieser Äußerung jedoch wird dem Rezipienten vorenthalten. Diese eindimensionale Darstellung kommt durch die Fokussierung Karnaus auf die nonverbale Komponente der Stimme zustande, nach der er nicht nur Ereignisse, sondern auch sich selbst und seine Mitmenschen bewertet. Die Konzentration allein auf das Hörbare beschreibt er als Aufbrechen menschlicher Wahrnehmungsgewohnheiten, die zugleich eine Beschränkung der Sinne bedeutet (vgl. F 30).³⁴⁵

Diese Einschränkung birgt allerdings eine Einseitigkeit der Wahrnehmung in sich, die sich auch auf Karnaus Erzählen auswirkt; denn allein aus dem Akustischen lässt sich keine Chronologie von Ereignissen und Schuld- oder Verantwortungszusammenhängen zusammensetzen. Der volle Bedeutungsumfang dessen, was der Erzähler wahrnimmt, wie er es interpretiert und schließlich dem Rezipienten präsentiert, kann folglich in seinem Erzählen nicht abgebildet werden. Karnaus bewusste Entscheidung sich dieser Beschränkung zu unterwerfen ist eine Ursache seiner Unzuverlässigkeit und zeigt deutlich, wie der Blickwinkel des Erzählers auch die Perspektive des Lesers beeinflusst. Er gibt seine defizitäre Weltsicht an den Leser weiter, ohne dass der Text formale oder inhaltliche Hilfestellungen gäbe, mit der diese Weltsicht zu ergänzen wäre. Die aktive Rolle, die dem Leser dadurch zukommt, besteht darin, sein Weltwissen über die NS-Diktatur zu aktivieren und Karnaus Wahrnehmung des nationalsozialistischen Umgangs mit der Stimme und dessen Verhalten in eine Beziehung zu setzen.³⁴⁶

Hermann Karnau begründet seine Konzentration auf die lautliche Komponente der Stimme damit, dass sich in dieser die Vergangenheit eines Menschen niederschlägt (vgl. F 21). Jede stimmliche Äußerung hinterlässt, laut Karnaus Vorstellung, eine Spur auf den Stimmbändern und bildet so „ein Verzeichnis einschneidender Erlebnisse, akustischer Ausbrüche, aber auch des Schweigens.“ (ebd.) Dieses Verzeichnis stellt für Karnau den Erinnerungsschatz jedes einzelnen Menschen dar (vgl. ebd.). So entsteht in der Vorstellung des Erzählers allein durch das Hören „außergewöhnlicher menschlicher Töne“ (F 25) ein ganzer Mensch. Der

³⁴⁴ Es passt zu dieser künstlichen Trennung von Laut und Sinn, dass Hermann Karnau im Verlauf seiner Forschungen auch die Lautproduktion vom menschlichen Individuum unterscheidet. Dies wurde in Kapitel 1.2.1 als Signal der zunehmenden Radikalisierung des Stimmkartenprojekts gedeutet.

³⁴⁵ Vgl. Roman Pliske: *Flughunde. Ein Roman über Wissenschaft und Wahnsinn ohne Genie im „Dritten Reich“*, in: Rhode, Marc-Boris (Hg.): *Auskünfte von und über Marcel Beyer*. Bamberg 2000, 108–123, hier: S. 117. „Karnau hat im Gegensatz zum normalen Menschen, der den größten Prozentsatz seiner Sinneseindrücke über das Auge aufnimmt, seine Wahrnehmung so trainiert, dass er öfter Empfindungen, die eigentlich durch andere Sinnesorgane aufgenommen werden müssten, über die Ohren macht [...]“

³⁴⁶ Vgl. Herrmann: *Vergangenwart*, S. 152.

von Karnau entwickelten Vorstellung der Stimme als Sitz der Seele widersprechen die Erkenntnisse der Erinnerungsforschung und entlarven sie als bloße Idee. Diese gehen davon aus, dass sich Erinnerung oder die ‚Seele‘ in der Stimme nur im Zusammenspiel von semantischen, para- und nonverbalen Aspekten widerspiegelt. Einer dieser Aspekte allein vermittelt demnach weder ein Bild vergangener Ereignisse noch der Persönlichkeit eines Sprechers.³⁴⁷

Karnaus missverständliche Annahme über menschliche Lautäußerungen führt zur oben angesprochenen Einschränkung der eigenen Wahrnehmung, die sich schließlich auch auf sein Erzählen auswirkt. Indem er den Leser an dieses Konzept und seine damit verbundenen Eigenheiten des Erzählens bindet, stellt er die Authentizität und Wahrhaftigkeit seiner eigenen Erzählerstimme in Frage. Schließlich lässt er keinen ganzheitlichen Blick auf das Erzählte zu. Zugleich hat seine Annahme aber auch Folgen für sein Projekt. Da dieses nur auf seiner irrationalen Vorstellung von der Stimme beruht, kann er die geforderte Wissenschaftlichkeit des Konzeptes nur vordergründig aufrechterhalten. Bei genauerer Betrachtung erweist sich diese jedoch als „pseudo-(natur)-wissenschaftlich.“³⁴⁸

Beispielhaft für die Irrationalität von Karnaus Stimmverständnis sind, neben seinen Versuchen, seine Vorschläge zur nationalsozialistischen Erziehung der Menschen in den Ostgebieten, die er auf einer Tagung zur Sprachhygiene macht (vgl. F 138f.). Während die anderen Teilnehmer „Sprechübungen im Chor, Gemeinschaftsgesänge [und Beschallung] über den Volksempfänger“ (ebd.) als Mittel der Wahl betrachten, schlägt der Ich-Erzähler eine weit- aus radikalere Methode vor:

Denn nicht allein die Sprache, auch die Stimme, sämtliche menschlichen Geräusche müssen, wenn man schon einmal damit anfängt, auf Linie gebracht werden. [...] Wir müssen in das Innere der Menschen vordringen und dieses Innere äußert sich bekanntlich in der Stimme, die eine Verbindung nach außen darstellt. [...] Das Innere greifen, indem wir die Stimme angreifen. Sie zurichten, und in äußersten Fällen selbst nicht vor medizinischen Eingriffen zurückschrecken, vor Modifikationen des artikulatorischen Apparats. (F 139)

Karnau setzt die – keineswegs selbstverständliche – enge Verbindung zwischen dem „Innern“ des Menschen und seiner Stimme als allgemein bekannt voraus. Sein Vorschlag zielt nun auf die Manipulation der Stimme und nicht der Sprache. Um diese zu erreichen, schreckt er auch vor „medizinischen Eingriffen“ bei der Zurichtung der Stimme nicht zurück. Seine Wortwahl zeugt von der bereits erwähnten Grausamkeit seines Vorgehens. Helmut Schmitz führt hierzu aus, dass das Verb „zurichten“ in Bezug auf Gegenstände vor- und aufbereiten,

³⁴⁷ Vgl. Gerlof: Tonspuren, S. 65.

³⁴⁸ Ostrowicz: Die Poetik des Möglichen, S. 84.

in Bezug auf Menschen allerdings verletzen oder beschädigen meine: „[...] Karnau’s choice of word unwittingly betrays the underlying truth of his purpose.“³⁴⁹ Er ist nicht in der Lage zu reflektieren, dass eine Behandlung der Stimme, so wie er sie vorschlägt, zwar möglich ist, aber nicht zu den von ihm angenommenen Ergebnissen führt. So zeigt die Szene nicht nur, dass sein Projekt unwissenschaftlich ist, sondern auch, dass es berechtigte Zweifel an seiner geistigen Gesundheit und damit an der Glaubwürdigkeit seines Erzählens gibt.³⁵⁰

Der Ich-Erzähler ist sich zugleich einer Erkenntnis der Kulturwissenschaft allzu bewusst: Die Stimme ist ebenso flüchtig wie die Erinnerung und im Moment ihres Entstehens bereits wieder verklungen (vgl. F 24).³⁵¹ Sie wird erst dann ergründbar, wenn es gelingt, sie dieser Flüchtigkeit zu entheben. Nicht die Schrift, sondern die Tonaufnahme scheint dem Erzähler die richtige Möglichkeit hierfür zu sein. Dieser Prozess kann scheinbar nur unter größter Brutalität auf den Tonträger übertragen werden: „Als könne das verletzlichste Phänomen nur mittels einer verletzenden Prozedur fixiert werden.“ (ebd.) In diesem Ausspruch äußert sich der ambivalente Charakter des Erzählers und seines Tuns. So befasst er sich mit einem äußerst zerbrechlichen Gegenstand – dem Ausdruck der Seele in der menschlichen Stimme –, doch glaubt er, diesem nur mit äußerster Brutalität auf den Grund kommen zu können. Die Prozedur des Einritzens erinnert dabei an das Einschreiben von sogenannten „Körpererinnerungen“³⁵², die dem Erinnernden durch die Stärke der mit ihnen verbundenen Affekte gleichsam ins Gedächtnis gebrannt werden. Er schreibt sich mit seinen brutalen Methoden der Stimmerkundung auch in das Gedächtnis seiner Versuchspersonen ein.

Durch die Aufnahme wird die Stimme ihrer „zeitlichen Negativität“³⁵³ enthoben. Sie ist somit unabhängig von ihrem Produzenten und kann beliebig oft und in jedem Kontext erneut abgespielt werden. Was zunächst als Vorteil erscheint – narrativierte Erinnerungen können so wiederholt und im Gedächtnis der Nachgeborenen gefestigt werden –, hat bei näherer Betrachtung auch Nachteile. Die besondere Authentizität der Stimme und die Möglichkeit,

³⁴⁹ Schmitz: Soundscapes of The Third Reich, S. 129.

³⁵⁰ Ein weiterer Beleg für die irrationale Stimmauffassung des Erzählers findet sich in seinen Überlegungen zur Entnazifizierung der Deutschen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Diese ist für Karnau ein unmögliches Unterfangen, weil sich die Spuren des Mitläufertums nicht aus den Stimmen der Deutschen eliminieren lassen. Zwar versuchen diese mithilfe von „Fremdsprachenhören und Lippenablesen“ sowie von „Kontrollmessungen des Wortschatzes“ (Beide Zitate: F 231f.) ihren Kriegsstimmen entgegenzuwirken. Doch macht Karnau deutlich, dass er eine Überlagerung des vorhandenen „Stimmbildes“ (F 232) mit einer sanfteren Einfärbung für wahrscheinlicher hält (vgl. ebd.). Damit deutet er implizit auch eine Kontinuität der Gesinnung an, die unter einer zivilisatorischen Schicht verborgen ist und sich manchmal im „unbekannten rohen Ton“ (ebd.) älterer Leute Bahn bricht.

³⁵¹ Vgl. Erika Linz: Die Reflexivität der Stimme, in: Epping-Jäger, Cornelia/ Linz, Erika (Hg.): Medien/ Stimmen. Köln 2003, S. 50–65, hier: S. 50.

³⁵² Birtsch: Strategien des Verdrängens, S. 323.

³⁵³ Linz: Die Reflexivität der Stimme, S. 51.

sie in jedem sozialen, gesellschaftlichen oder politischen Kontext abzuspielen, bergen das Potenzial für Täuschung und Manipulation in sich. In *Flughunde* werden die positiven und negativen Aspekte der Stimmaufnahme als Speicherort von Erinnerungen umgekehrt. Im Zuge seines Stimmkartenprojekts ist es Hermann Karnaus größte Errungenschaft, die Stimmen der Frontsoldaten ihrer Endlichkeit entrissen zu haben. Aber nicht etwa, um Erinnerungen für die Nachwelt festzuhalten, sondern um über deren Stimmen „nach eigenem Ermessen“ und „über [deren] Tod hinaus“ (Beide Zitate: F 123) zu verfügen und sie im Zweifelsfall im Sinne seines Projektes neu zusammzusetzen. Karnau macht sich die Tatsache zunutze, dass die Stimme in jedem Kontext die gleiche Glaubwürdigkeit erlangt wie im Moment der ersten Aufnahme: So kann er Unwissenden die Stimmen von Toten als die von Lebenden ausgeben (vgl. ebd.). Er offenbart hier erneut seine irrationale Auffassung von der Stimme, wenn er glaubt mit den Tonaufnahmen in „die Tiefe jedes Menschen“ (ebd.) greifen zu können.

Karnau arbeitet sich folglich nicht an der manipulativen Rolle der Stimmaufnahme im Erinnerungsprozess ab, sondern deutet diese in seinem Sinne um. Dies wird auch deutlich, wenn Karnau die Stimmaufnahme der Fotografie gegenüberstellt. Während die Stimmaufnahme die Seele des Menschen festhalte, dient die Fotografie seiner Auffassung nach als Mittel der Täuschung. Nicht nur das auf der Fotografie Abgebildete kann demnach missverstanden werden, die Manipulation beginnt schon beim Arrangieren der fotografierten Szene: „Denn Photos kann man schönigen, man kann sie arrangieren. Jetzt lächeln und einander umarmen.“ (F 230)³⁵⁴ Zugleich sieht Karnau in den Fotos eine Möglichkeit, die nationalsozialistische Gesinnung auch über das Ende des Zweiten Weltkrieges hinaus aufrecht zu erhalten (vgl. ebd.). Bilder lassen sich im Verborgenen betrachten, sie offenbaren die Vergangenheit damit nicht in der gleichen Weise wie die Stimmaufnahme.

In gewisser Weise referiert Karnau mit seiner Bewertung der Fotografie auf die Kritik, die auch der Erzähler der *Spione* an ihr übt. Beide kommen zu der Überzeugung, dass der bildliche Zugang zur Vergangenheit ungenügend ist und der Komplexität des menschlichen Erinnerns nicht gerecht wird. Doch während Karnau im Vorgang des Fotografierens an sich eine Täuschungsabsicht vermutet, führt der Erzähler der *Spione* das Ungenügen des Fotos vor allem auf dessen technische Voraussetzungen zurück. Ganz gleich worauf sich die Kritik

³⁵⁴ Die Möglichkeit von nicht gestellten Bildern, wie beispielsweise Schnappschüssen, besteht für Karnau offenbar nicht. Seine Fokussierung auf alles Akustische setzt sich damit auch in der beschränkten, voreingenommenen Wahrnehmung anderer Gedächtnismedien fort.

an der Fotografie jedoch begründet, in beiden Fällen führt sie zur Hinwendung zu einer anderen Möglichkeit der Annäherung an die Vergangenheit. In beiden Fällen nimmt der Alternativzugang wahnhaftige Züge an und wirkt sich negativ auf den Geisteszustand der Erzähler aus. Die Glaubwürdigkeit der Erzähler wird so immer wieder in Frage gestellt.

Obwohl sich Hermann Karnau des manipulativen Potenzials der Stimme durchaus bewusst ist, spielt der Zusammenhang von Stimme und Propaganda – als Manipulationsvorgang schlechthin – in seinem Stimmverständnis keine Rolle. Dies verwundert, weil er bei den Veranstaltungen Goebbels die Volksmassen im Sinne der Nationalsozialisten zu beeinflussen hilft. Bei der Tagung zur Sprachhygiene hat Karnau diese Art der Propaganda als nicht weitgehend genug disqualifiziert und stattdessen eine Veränderung der Stimme an sich vorgeschlagen. Diese Veränderung scheitert allerdings. Im fünften Kapitel werden die Versuche zur Veränderung der Stimme und deren Scheitern sowie die Macht der ‚herkömmlichen‘ Propaganda und ihr Erfolg einander eindrücklich gegenübergestellt. Das Vorgehen entlarvt Karnaus Wahnvorstellungen und gibt dem Leser die Möglichkeit, sein Erzählen zu hinterfragen.

Die Propaganda, die Karnau für unwirksam befindet, wird im Roman durch eine Rede Joseph Goebbels repräsentiert. Sie ist unschwer als jene Rede zu erkennen, die Goebbels tatsächlich am 19. Februar 1943 gehalten hat. Hier stellte Goebbels die in das kollektive Gedächtnis eingegangene Frage nach dem „totalen Krieg“³⁵⁵. Die Wiedergabe der Rede ist durch die Perspektive Helgas gebrochen. Diese zitiert einerseits Versatzstücke der Rede ganz direkt, indem sie das Sprechen ihres Vaters deutlich markiert. Andererseits zitiert sie sinngemäß, wenn sie Aussagen des Vaters nicht versteht und sie in keinen sinnvollen Zusammenhang bringen kann.³⁵⁶ In beiden Fällen muss der Rezipient aktiv werden und das von Helga Erzählte in Bezug zu der berühmten Rede Goebbels setzen.³⁵⁷

³⁵⁵ Christan Thomas: Kommentar zur Gegenwart der Vergangenheit, S. 164. Der Bezug des fünften Kapitels von *Flughunde* auf Goebbels' Rede im Sportpalast gilt in der Forschung zum Roman als erwiesen. Die Rede ist noch während des Zweiten Weltkrieges in einem Band mit sämtlichen Reden des Propagandaministers aus den Jahren 1942 und 1943 erschienen: Joseph Goebbels: Der steile Aufstieg. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1942/43. München 1944. Die Rede existierte parallel auch als Tondokument: Rede von Joseph Goebbels am 18.2.1943 im Berliner Sportpalast. Bundesarchiv Koblenz, Ton 432. Auf diesem basiert das hier verwendete Transkript der Rede: Joseph Goebbels: Kundgebung der NSDAP am 18. Februar 1943 in Berlin, online abrufbar unter: http://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0200_goe&object=translation&st=&l=de [abgerufen am 19.09.2017], S. 1–24.

³⁵⁶ Vgl. Thomas: Kommentar zur Gegenwart der Vergangenheit, S. 164. Die direkten Zitate werden, wie bereits erwähnt, durch die Markierung, dass hier der Vater spricht, eingeleitet. Sie beginnen daher mit Sätzen wie „Papa sagt“ (F 162), „Papa meint“ (F 158), „Papa redet“ (F 163), „Papa brüllt“ (F 165). Damit liegt die Verantwortung für den Inhalt dessen, was Helga hier wiedergibt, nicht bei ihr, sondern beim Vater. Zitiert Helga ihren Vater nicht wörtlich, so ist dies ein Zeichen dafür, dass sie das Gehörte nicht in eine sinnvolle Aussage umwandeln kann (vgl. F 158).

³⁵⁷ Vgl. ebd.

Selbst wenn der Inhalt der Rede im Sportpalast in Helgas Bericht nicht vollständig und durch ihr Alter beeinträchtigt dargestellt wird, eines wird für den Rezipienten ganz deutlich: Helgas Vater vermag es mit seinen Worten und seiner Rhetorik Menschenmassen in Begeisterung zu versetzen: „Papa hat gerade einen Witz gemacht, und alle lachen, kreischen laut. Jetzt wird wieder gerufen: Nein, niemals. Wieder Gebrüll: Sieg Heil Sieg Heil Sieg Heil.“ (F 166).³⁵⁸

Die „geistige Mobilmachung“³⁵⁹ der Bevölkerung beginnt jedoch schon viel früher mit der Wahl des Ortes und der technischen Ausgestaltung dieses Ortes. So lässt Goebbels eine Mikrofonanlage konzipieren, die allein seine Stimme und Rhetorik zulässt. In Hermann Karnau findet er einen Techniker, der seinem Wunsch nach Deutungsheiterkeit nachkommt. Hierzu installiert Karnau unzählige Mikrofone, die die Stimme des Redners bündeln, „bestimmte Effekte der Stimmführung“ (F 10) hervorheben und zugleich dafür sorgen, dass auch nicht der geringste Laut des Redners für die Zuhörer verloren geht (vgl. ebd.). Die Mikrofone werden so angebracht, dass sie für die Zuhörer nicht zu sehen sind und so der Eindruck entsteht, der Redner würde die Effekte nur durch seine Stimme herbeiführen. Die „gigantische Beschallungsanlage“ soll die Körper der Zuhörenden in „fortwährende Erschütterungen“ versetzen (Beide Zitate: F 14), um somit eine jede Kritik erstickende, „überwältigende Wirkung“ (F 46) zu erzielen.

In seinem Essay *The Ear of the Other*³⁶⁰ beschreibt der Philosoph Jacques Derrida staatliche Beeinflussung als einen Vorgang, der vor allem auf akustischen Mitteln basiert: „The hypocritical hound whispers in your ear through his educational systems, which are actually acoustic or acroamatic devices.“³⁶¹ Stimme, Sprache und Rhetorik haben in Verbindung mit

³⁵⁸ Weitere Beispiele für die Wirkung, die Goebbels mit seinen Worten erzeugt: F 165; 168–170. Indem Helga im Gegensatz zum wahrgenommenen Publikum versucht die Worte ihres Vaters mit ihrer eigenen Lebensrealität in Einklang zu bringen, demontiert sie den Propagandacharakter der Rede Goebbels. So werden die Widersprüche zwischen Ideologie und Realität offenbar und ermöglichen Beyer die Referenz auf die Sportpalastrede ohne auf abgegriffene Bilder und Vergleiche zurückgreifen zu müssen (vgl. Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 162f.).

³⁵⁹ Jens Kegel: Einführung zu Joseph Goebbels' Rede. Online abrufbar: http://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0200_goe&object=context&st=&l=de [abgerufen am 19.09.2017].

³⁶⁰ Vgl. Jacques Derrida: *The Ear of the Other*. Otobiography, Transference, Translation, hg. von Christie McDonald. Montreal 1982, v.a. S. 19–38.

³⁶¹ Derrida: *The Ear of the Other*, S. 35. Derrida nimmt in seinem Text Bezug auf Friedrich Nietzsches Vorlesungen *Ueber den Zustand unserer Bildungsanstalten*. Vgl. Friedrich Nietzsche: *Ueber den Zustand unserer Bildungsanstalten*, hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montineri. Berlin 1973 (= Kritische Gesamtausgabe Bd. III/2), S. 135–249. Nietzsche beklagt das ungleiche Verhältnis von Lehrern und Schülern an deutschen Bildungsanstalten, insbesondere an der Universität. Den universitären Bildungsweg kritisiert er als Institution oberflächlichen Zuhörens: Dieser basiere einzig darauf, dass der Student dem Sprechen seines Lehrers lausche und dessen Überlegungen zu Papier bringe. Die Fähigkeit, das Gehörte zu deuten, werde dagegen nicht vermittelt. So könne der Staat, dessen Inhalte im universitären Bildungsweg vermittelt würde, seinen Einfluss vergrößern. Wenn Derrida nun vom „hypocritical hound“ (Derrida: *The Ear of the Other*, S. 35) spricht, so verwendet er ein Synonym Nietzsches für den Staat.

dem Bewusstsein, frei über das Gehörte urteilen zu können, einen starken Einfluss auf den Zuhörer. Er verliert seine kritische Reflexionsgabe. Das Hören des machtvollen Einsatzes der Stimme bedingt hier die Abhängigkeit des Zuhörenden.

Die von Karnau beschriebene Anlage zur akustischen Aussteuerung der Goebbels-Rede kann als technische Komponente jener akustischen Mittel verstanden werden, die nach Derrida die vollkommene Ausrichtung der Zuhörer auf den Staat bewirkt. Die Zuhörer können sich der nicht nur auditiven, sondern auch somatischen Wirkung dieser Anlage nicht entziehen. Die Folge ist frenetischer Beifall und bedingungslose Affirmation. Dies ist allerdings nicht allein auf die Mikrofonanlage, sondern auch auf die Rede des Propagandaministers zurückzuführen.

Goebbels Ziel, das Publikum vollständig auf die nationalsozialistische Ideologie, auf den „totalen Krieg“ einzuschwören, zeigt sich auch in der Modulation seiner Stimme. Der Forderung nach der vollständigen Ausrichtung auf den Sieg an der Ostfront verleiht der Propagandaminister durch die Veränderung seiner Stimme Nachdruck.³⁶² In ihr kommt auch die (akustische) Taktik des Propagandaministers zum Ausdruck: So steigert sich Goebbels Stimme vom „Sprechen“ über das „Rufen“ zum „Schreien“, um in einer Pause wieder zu verklingen und der Begeisterung des Publikums Raum zu lassen. Im nächsten Moment hebt er wieder an und „brüllt“, dann zügelt er sich wieder und „erzählt“ (Alle Zitate: F 158; 165; 169). Die Rede gipfelt in der Frage nach dem totalen Krieg, die in der Ekstase der Zuhörer untergeht.

Dass die Beziehung zwischen dem Repräsentanten des Staates und dem Publikum nicht anders als Hörigkeit bezeichnet werden kann, belegen Beobachtungen wie „die Zuhörer hängen an seinen Lippen“ (F 158), dem frenetischen Beifall und den nicht enden wollenden „Sieg Heil“-Rufen. Durch die Hörigkeit wird eine derart enge Verbindung zum Staat geschaffen, dass der Zuhörende nicht nur ausschließlich dessen Inhalte hört, sondern sie auch allein reproduziert. Derrida betont diese enge Verbindung durch das Bild der lebenserhaltenden Nabelschnur: „This writing links you, like a leash in the form of an umbilical cord,

³⁶² Erstaunlicherweise spielt auch Goebbels' Stimme für Hermann Karnau kaum eine Rolle. Während er die Stimmen von Helga und ihren Geschwistern immer wieder thematisiert, kommentiert er die Stimme des Propagandaministers nur einmal: „Harder, Hartmann, mit seiner linksrheinischen Intonation prüft er, ob diese Namen dem Rang seiner männlichen Nachkommen angemessen sind, in diesem Singsang, der sich gleich mit dem ersten Laut entrollt, der sich aus Mund- und Rachenraum ergießt, und den selbst die gespitzten Lippen nicht vertuschen können beim Versuch, ein reines Hochdeutsch zu gestalten. Die auffällige Satzmelodie hat auch auf seine Kinder abgefärbt.“ (F 47) Karnau nimmt zwar die besondere Stimmfärbung genau wahr und beschreibt, wie der rheinische Dialekt phonetisch zustande kommt. Eine Verbindung zu Goebbels' Funktion als Propagandaminister stellt er jedoch nicht her, obwohl Goebbels als ein Meister der Rhetorik und des bewussten Einsatzes von non- und paraverbalen Elementen der Stimme galt.

to the paternal belly of the State. Your pen is its pen [...].“³⁶³ Der Einsatz der Stimme zu Propagandazwecken bewirkt in *Flughunde* also nichts anderes, als den Verlust der kritischen Distanz gegenüber den Aussagen des Staatsvertreters.

Helgas Bericht von der Rede ihres Vaters macht eindrücklich deutlich, dass Propagandaveranstaltungen durchaus die Gesinnung des Volkes beeinflussen können. Nicht nur die Reaktionen des Publikums während der Rede, sondern auch der Verlauf der deutschen Geschichte, wie sie in *Flughunde* aufscheint, belegen dies. Das widerlegt Hermann Karnaus bei der Tagung und auch nach dem Krieg geäußerte Auffassung, dass eine ideologische Einschwörung nicht allein durch Reden zu bewerkstelligen sei. Sein Wahn, dass nur eine Änderung der Stimme die Einschwörung des Volkes bewirken kann, wird durch seine Schilderung der Menschenversuche – die letztendlich ebenso scheitern wie das gesamte Stimmkartenprojekt – widerlegt. Karnaus Irrationalität bezüglich der Stimme kommt auch hier deutlich zum Ausdruck und wirkt sich auf sein Erzählen aus: So vermittelt er dem Leser, seine Forschungsfrage und der entsprechende Versuchsaufbau seien rational und von höchster Wissenschaftlichkeit. Die Gegenüberstellung mit der Wirkung, die der geschickte Einsatz der Stimme auf Menschen tatsächlich haben kann, führt die Versuche aber ad absurdum und entlarvt Karnau als höchst unzuverlässigen Erzähler.

Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass Hermann Karnau vor allem die identitätsstiftenden Aspekte des Erinnerns über die Stimme negiert. Die sprachliche und damit stimmliche Rekapitulation vergangener Ereignisse spielt für ihn weder in der direkten menschlichen Interaktion noch im Rahmen der Aufnahme von Stimmen eine Rolle. Damit wendet er sich gegen ein zentrales Konzept der Subjektconstitution: die Annäherung an das Selbst durch das Erzählen von der Vergangenheit. Die Beschränkung auf den rein akustischen Ausdruck der Stimme hat auch Folgen für das Erzählen. So wird der Leser an die eingeschränkte Perspektive und seine irrationale Stimmauffassung gebunden, aus der sich weder eine Chronologie noch eine Bewertung seiner Taten ableiten lassen. Unzuverlässigkeit wird hier durch eine inhaltliche und formale Beschränkung hergestellt, der der Leser mit höchster Aktivität begegnen muss.

³⁶³ Derrida: *The Ear of the Other*, S. 36.

1.6 Intertextualität als Mittel der Leseraktivierung

Die deutende Aktivität des Lesers konnte im vorangegangenen Kapitel als wichtiger Bestandteil erzählerischer Unzuverlässigkeit in *Flughunde* identifiziert werden. Im Folgenden soll die Untersuchung der intertextuellen Verweise auf Vorgängertexte zeigen, wie diese die Aktivität des Lesers stützen und zu einer Deutung der widersprüchlichen Figur Hermann Karnaas führen können.

Denn *Flughunde* schreibt sich nicht nur in die Wissenschaftsgeschichte des Nationalsozialismus ein, sondern nimmt auch Bezug auf literarische Texte, die im Kontext der Romanhandlung als Vorläufer oder Ideengeber der Handlungen Hermann Karnaas gedeutet werden können.³⁶⁴ Die beiden zentralen Texte in diesem Zusammenhang sind der Roman *The Island of Doctor Moreau*³⁶⁵ des britischen Schriftstellers H.G. Wells und das kurze Essay *UR-Geräusch*³⁶⁶ von Rainer Maria Rilke.³⁶⁷ Beide Texte thematisieren die Grenzen und Möglichkeiten wissenschaftlicher Versuche. Während der Roman von H.G. Wells die moralischen Grenzüberschreitungen wissenschaftlicher Versuche aufgreift, beschreibt Rilke mehr die poetischen Grenzen dieser Versuche. Neben der Art der Darstellung der Bezüge Beyers auf die beiden Prätexte interessiert in diesem Zusammenhang besonders die Funktion der Bezüge für das Selbstverständnis Hermann Karnaas. So soll die Frage gestellt werden, ob durch die Verweise auf die Prätexte Karnaas Unzuverlässigkeit betont und damit sein Selbstbild vom verantwortungsbewussten Menschen und Wissenschaftler unterlaufen wird.

Zunächst soll der Roman *The Island of Doctor Moreau* im Zentrum stehen. Da Marcel Beyer sich direkt auf den Text eines fremden Autors bezieht, handelt es sich nach Pfister und Broich um Intertextualität, die sich sowohl in der Übernahme struktureller und textlicher Eigenheiten wie auch in der Dynamisierung von Elementen des Prätextes manifestiert. Bereits mit der Wahl des Namens von Hermann Karnaas väterlichem Freund verweist *Flughunde* auf seinen Bezug zu dem Roman H.G. Wells': Wie die zentrale Figur des Romans

³⁶⁴Der Roman bezieht sich auf eine Vielzahl von – wissenschaftlichen wie literarischen – Texten. Diese Bezüge alle zu untersuchen würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. In der Untersuchung lediglich diejenigen heraus gegriffen, die für den Zusammenhang der Fragestellung dieser Arbeit relevant sind. Einige Texte seien an dieser Stelle genannt. So setzt Marcel Beyer beispielsweise zwei Texte von Junichiro Tanizaki in Bezug zu seinem Roman. Junichiro Tanizaki: *Lob des Schattens*. Zürich 1987; Ders.: *Die geheime Geschichte des Fürsten von Musashi*. Frankfurt a. M. 1994. Beyer erwähnt außerdem Yasushi Inoues Text: *Shirobamba*. Frankfurt a. M. 1994.

³⁶⁵Vgl. H. G. Wells: *The Island of Doctor Moreau*, in: *A Critical Text of the 1896 London First Edition, with an Introduction and Appendices*, hg. von Leon Stover. London 1996. Belege zu *The Island of Doctor Moreau* sind im Fließtext mit der Sigle „DM“ und der entsprechenden Seitenzahl angeführt.

³⁶⁶Vgl. Rainer Maria Rilke: *UR-Geräusch*, in: *Schriften*, hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. 1996, S. 699–704 und 1042–1044. Belege zu *UR-Geräusch* sind im Fließtext mit der Sigle „UG“ und der entsprechenden Seitenzahl angeführt.

³⁶⁷Vgl. hierzu auch Ostrowicz: *Die Poetik des Möglichen*, S. 89, der ebenfalls auf diese beiden Texte verweist.

lautet der Name dieses Freundes Moreau (vgl. F 173). Der intertextuelle Verweis auf den Prätext wird hier durch die bloße Namenswahl markiert; sie bleibt jedoch von den fiktionalen Figuren unbemerkt.³⁶⁸ Nicht der Protagonist selbst stellt somit die Verbindung zum Prätext her, sondern eine vergleichsweise unwichtige Figur innerhalb der Fiktion. Dass nicht der Erzähler der *Flughunde* selbst, sondern sein Freund diesen Namen trägt, hat zur Folge, dass das Misstrauen des Lesers auch auf diesen Freund gelenkt wird. Es ist der Beyersche Moreau, der dem jungen Hermann Karnau „von einem Arzt, der auf einer abgeschiedenen Insel lebt, inmitten von Kreaturen auf der Stufe zwischen Tier und Mensch“ (ebd.) erzählt und damit deutlich auf den Kern der Handlung von *The Island of Doctor Moreau* referiert. Dieser Umstand und die Tatsache, dass Moreau der Einzige ist, mit dem Karnau offen, das heißt ohne Reflexion der ethischen Dimension, über seine Forschungen spricht (vgl. F 176–179), lässt folgende Vermutung zu: Moreau hat einen starken Einfluss auf Karnau, ja vielleicht initiiert er das Forschungsinteresse des Protagonisten überhaupt erst. Zumindest ist Hermann Karnau die Geschichte des Arztes, der aus Tieren Menschen zu erschaffen versucht, „bis heute im Gedächtnis“ (F 173) geblieben. Der Bezug auf den Intertext kann hier als eine Strategie der Leseraktivierung verstanden werden, mit der der Rezipient auf die Tradition von Erzählern hingewiesen wird, die sich zu fragwürdigen Forschungsvorhaben hingezogen fühlen.³⁶⁹

Nicht nur durch die Namenswahl setzt sich der Roman in Beziehung zu seinem Prätext. Auch die Begründung und Rechtfertigung der Experimente des Protagonisten finden ihre Verankerung in *The Island of Doctor Moreau*. Das bewirkt, dass „Karnaus Forschung als irrational und wahnhaft“³⁷⁰ bloßgestellt wird und dient als Hilfestellung – zumindest für den belesenen Rezipienten. So begründet Doctor Moreau seine erschreckenden Versuche gegenüber seinem unfreiwilligen Gast Edward Prendick folgendermaßen: „And yet this extraordinary branch of knowledge has never been sought as an end, and systematically, by modern investigators, until I took it up!“ (DM 135) Auch Karnau begründet die Aufnahme seiner Forschungen mit den Versäumnissen der Wissenschaft, die die Systematisierung der menschlichen Laute allenfalls mit „hingeschluderten Entwürfen zur Stimmhaftigkeit, mit ein paar krakeligen Strichen aufs Papier geworfene Skizzen, welche das Areal der Hörenden

³⁶⁸ Vgl. Pfister/ Broich: Intertextualität, S. 41. Sie bezeichnen die Wahl von sprechenden Namen als „erste von zahlreichen Möglichkeiten für eine Markierung, die ausschließlich im äußeren Kommunikationssystem erfolgt“ und nur für den Rezipienten bestimmt ist.

³⁶⁹ Moreaus Zusammenfassung der Handlung von *The Island of Doctor Moreau* erfüllt die Kriterien von Referentialität, Strukturalität und Kommunikativität und zeichnet sich daher durch eine hohe Intensität der Intertextualität aus.

³⁷⁰ Ostrowicz: Die Poetik des Möglichen, S. 89.

umreißen soll” (F 27) gewürdigt hat. Die ähnliche Argumentation der beiden (Pseudo-)Wissenschaftler legt die Annahme nahe, dass diese Art der Begründung immer dann zum Tragen kommt, wenn die Experimente die Grenzen wissenschaftlicher Ethik überschreiten. Der Bezug zwischen den beiden Aussagen ist unübersehbar, weswegen von einem mittleren Grad der Intensität dieses intertextuellen Verweises bezüglich der Strukturalität, Referentialität und Kommunikativität auszugehen ist. Die Parallelen zwischen Moreau und Karnau sind dabei zwar für den Leser, nicht aber für Karnau offensichtlich. Der intertextuelle Verweis unterläuft damit den Versuch Karnaus, sich mittels einer scheinbar einleuchtenden Begründung seiner Experimente von seiner Schuld zu befreien.

Auch über die Voraussetzungen für das Betreten eines unerforschten Bereichs sind sich die beiden Forscher einig. So heißt es bei Wells: „The thing before you is no longer an animal, a fellow-creature, but a problem. Sympathetic pain – all I know of it I remember as a thing I used to suffer from years ago.” (DM 141) Mitgefühl, so Moreau, verstellt den Blick auf das wissenschaftliche Problem. Und auch Hermann Karnau trennt den Gegenstand seiner Forschung – menschliche Lautäußerungen – von dessen Produzenten. Er geht dabei so weit, die „Schallquelle“ als wissenschaftlichen Gegenstand, nicht aber als „Mensch mit Schmerzen, dem es zur Hilfe zu eilen gilt“ (Beide Zitate:F 29), zu betrachten. Wie Moreau das Tier zum wissenschaftlichen „Problem“ degradiert, würdigt Karnau *den Menschen* zum Forschungsgegenstand herab. Er stellt ihn hierfür – das hat die Analyse des fünften Kapitels ergeben – auf eine Stufe mit Versuchstieren. Moreau begründet die mitleidlose Haltung gegenüber seinen Forschungsobjekten weiter damit, dass das Studium der Natur den Menschen schließlich so gewissenlos wie die Natur selbst mache und weist somit jede moralische Verurteilung seines Handelns von sich (vgl. DM 141).³⁷¹ Die *Flughunde* zitieren ihren Prätext hier nicht direkt, doch stimmen grundlegende Elemente der Argumentation der beiden Protagonisten überein. Moreau erscheint als Vorläufer Karnaus. Ein Vorläufer, dem ebenfalls daran gelegen ist, seine Versuche zu verschleiern; nicht umsonst führt er sie auf einer unbewohnten Insel durch (vgl. DM 144).

Doktor Moreau versucht Tieren eine menschliche Gestalt und einen Verstand zu verleihen. Letzterer äußert sich für ihn vor allem in der Fähigkeit, wohlgeformte Laute und Worte zu artikulieren: „And the great difference between man and monkey is in the larynx [...]“ (ebd. 136) Wie Karnau vermutet Moreau den Kern der menschlichen Seele in der Stimme. Die

³⁷¹ Auch der Ausspruch Moreaus „I never heard of a useless thing that was not ground out of existence by evolution sooner or later“ (vgl. ebd. S. 139) lässt sich in diesem Sinne verstehen.

Methoden, derer Moreau sich zur Erreichung dieses Ziels bedient, sind gleichermaßen qualvoll und schmerzhaft für seine Versuchstiere. Davon, dass sich Geist und Verstand in der Stimme, im Stimmapparat, manifestieren, ist auch Hermann Karnau überzeugt. Er will die Stimme angreifen, um die Gesinnung seiner Versuchspersonen zu manipulieren (vgl. F 143). Mit Moreau teilt er damit nicht nur seine kühle, emotionslose Herangehensweise, sondern auch einen irrationalen Forschungsgegenstand, der jeden wissenschaftlichen und medizinischen Nutzen entbehrt.³⁷² Die fehlende Reflektion darüber, dass dieser Ansatz als außerhalb ethischer Grenzen wahrgenommen wird, beeinflusst die Darstellung der Versuche. Sie werden als notwendiges Ereignis auf dem Weg zu wissenschaftlicher Erkenntnis gerechtfertigt. In beiden Fällen ist dem Leser und anderen Figuren deutlich, dass es sich hier um Grenzüberschreitungen handelt, aber nicht den Protagonisten. Die fehlende Selbstreflexion der Erzähler kann als weiteres Indiz erzählerischer Unzuverlässigkeit gedeutet werden. Diese gilt es für den informierten Leser aufzudecken und zu begründen.

In einem wichtigen Aspekt verhalten sich *The Island of Doctor Moreau* und *Flughunde* allerdings nicht wie Vorläufer und Nachfolger: Während Moreau nämlich aus Tieren Menschen zu formen versucht, stellen Tiere für Karnau nur den Beginn seiner Untersuchungen dar. Sein Ziel ist es, den Menschen und seine Stimmorgane direkt zu untersuchen, was ihm im Rahmen der Sonderforschungseinheit schließlich gelingt (vgl. F 160f.). Er übertrifft die Forschungen Moreaus damit im negativen Sinne. Er führt die Versuche an seinesgleichen durch und erkennt ihnen damit ihre Menschenwürde ab. Die Dynamisierung gegenüber dem Prätext hat Ulrich Simon folgendermaßen beschrieben:

Was bei Wells noch ein unbewiesener, durch die Herausgeberfiktion und durch die Wissenschafts- und Gesellschaftssatire gemilderter Schrecken war, wurde 40 Jahre später politisches Programm. Betrieben nicht auf einsamen Inseln von akademischen Außenseitern, sondern offiziell von honorigen Medizinern und anderen Experten, denen das Experimentieren in den seltensten Fällen auch nur im Nachhinein geschadet hat.³⁷³

So ist die Vorstellung, dass alles untersucht werden kann, was machbar ist, in *Flughunde* mitten in der Gesellschaft angekommen und führt dem Leser die Schrecken der nationalsozialistischen Herrschaft vor Augen.

Letztendlich sind die Experimente nicht erfolgreich. Während Moreau von seinen Kreaturen ermordet wird, wird Karnaus Forscherdrang durch das Scheitern der Versuche (vgl. F 219–225) beendet. Beiden ist daran gelegen, die Spuren ihres Scheiterns zu verwischen; das Leid

³⁷² Ulrich Simon hat das als „Machbarkeitsideologie“ beschrieben (Simon: Assoziation und Authentizität, S. 133).

³⁷³ Ebd., S. 134.

der Opfer spielt dabei keine Rolle. Moreau bringt dies auf den Punkt, wenn er sein Desinteresse an den von ihm geschaffenen Kreaturen bekundet und sie lediglich als Spiegel seiner noch nicht zur Vollendung gebrachten Versuchsreihen betrachtet (vgl. DM 147). Auch Karnau hat nur sein Versagen, nicht aber das Schicksal seiner Versuchspersonen vor Augen, wenn er sich an das Scheitern der Versuche erinnert (vgl. F 198). Und so erscheint es folgerichtig, die Spuren dieses Versagens zu tilgen. In Moreaus Fall übernimmt dies Edward Prendick (vgl. DM. 178), während im Falle Karnaus „eine Sondereinheit einen Schlußstrich unter unsere Arbeit zog, indem sie die zu keinem Widerstand mehr fähigen Versuchspersonen in einer Ecke des Bettensaals zu einem Haufen auftürmte, mit medizinischem Alkohol übergieß und mitsamt der Baracke niederbrannte.“ (F 198) Die Bezüge auf den literarischen Vorgängertext können hier als Mittel verstanden werden, die Entwicklung und das Handeln Hermann Karnaus eindeutiger erscheinen und damit seine Unzuverlässigkeit greifbar werden zu lassen. Sie sind damit nicht ein Mittel der Leseraktivierung, sondern vielmehr eines, das den aktiven Leser in seiner Urteilsfindung unterstützt.

Wie der Roman von H.G. Wells lotet auch Rainer Maria Rilke die Grenzen wissenschaftlicher Machbarkeit aus, wenn auch in gänzlich anderer Form: So handelt es sich bei *UR-Geräusch* um einen „Text über Schönes und Kunst im allgemeinen“³⁷⁴, der allerdings durchaus narrative Strukturen aufweist und über eine autobiografische Komponente verfügt. Darüber hinaus wird das Themenspektrum gegenüber Wells um die Thematik des Aufnehmens und Wiedergebens der menschlichen Stimme sowie um poetische Überlegungen ergänzt.³⁷⁵ Den Kern des intertextuellen Bezugs stellt zweifellos die Frage dar, wie weit wissenschaftlicher, aber auch poetischer Forscherdrang gehen darf. In der Dynamisierung des Bezugs wird erneut die Skrupellosigkeit Hermann Karnaus deutlich. Dies soll im Folgenden anhand einiger Beispiele erläutert werden.

Rilke beschreibt zu Beginn seines Berichtes eine Szene aus seiner Schulzeit, die er in einer Phase situiert, in der „der Phonograph erst kürzlich erfunden worden“ (UG 699) ist. Gemeinsam mit dem Physiklehrer und einigen einfachen Materialien empfindet die Klasse einen solchen „Phonographen“ nach, um die eigenen Stimmen aufnehmen und abspielen zu können: „Die Wirkung war jedesmal die vollkommenste. [...] Das Phänomen blieb ja auch überraschend, ja recht eigentlich erschütternd, von einem Mal zum anderen.“ (UG 700) Während Rilke im Moment des Erlebens fasziniert ist von der Möglichkeit, den Klang der eigenen Stimme außerhalb des eigenen Körpers zu speichern, bleiben ihm in der Erinnerung „jene

³⁷⁴ Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, S. 73.

³⁷⁵ Vgl. Ostrowicz: *Die Poetik des Möglichen*, S. 89.

der Walze [die für das Abspielen der Töne notwendig ist; SB] eingeritzten Zeichen [...] um vieles.“ (ebd.) präsenter Mit Hermann Karnau verbindet den jugendlichen Rilke an dieser Stelle zunächst einmal das gemeinsame Erlebnis in der Jugendzeit. „Im Kreis von Freunden“ (F 58) nehmen die Jugendlichen auf einer „Tonwalze“ (ebd.) die eigene Stimme auf. Reihum werden die Aufnahmen schließlich abgespielt. In die Begeisterung über die Abspielbarkeit der eigenen Stimme mischt sich bei Hermann Karnau allerdings das Entsetzen über den „fremden, unnatürlichen Klang“ (ebd.) seiner Stimme. Im Gegensatz zu Rilke verlagert sich Karnaus Interesse weniger auf die Decodierung der Zeichen auf der Tonwalze, sondern auf die Konservierung der Stimme auf einem Tonträger und den Versuch dieser Authentizität zu verleihen: „Das war noch keine Welt, bevor man Stimmen überprüfen konnte. Bis zu Edisons Erfindung des Phonographen hat die Welt der Töne ausschließlich in flüchtiger Gegenwartigkeit zur Erscheinung kommen können [...].“ (F 163) Durch die Technikbegeisterung der beiden Erzähler, die in den oben beschriebenen analogen Jugenderlebnissen durchscheint, wird ein gemeinsamer Ausgangspunkt der Überlegungen zur menschlichen Stimme geschaffen.

Die in die Tonwalze eingeritzten Zeichen begegnen Rilke in Paris wieder, als er an der dortigen Universität Anatomievorlesungen besucht (Vgl. UG 700). Bei der Betrachtung eines menschlichen Schädels wird ihm deutlich: „[Es] war mir soeben die Kronen-Naht ganz auffallend sichtbar geworden, und schon wußte ich auch, woran sie mich erinnerte: an eine jener unvergessenen Spuren, wie sie einmal durch die Spitze einer Borste in eine kleinen Wachssrolle eingeritzt worden waren!“ (UG 701) Aus dieser Assoziation entwickelt sich die Idee zu einer Versuchsanordnung. Ausgehend von der Ähnlichkeit der „Kronen-Naht“ mit der Spur auf der Tonwalze, stellt sich Rilke die Frage, was für ein Ton entstehen würde, wenn man den Stift, der die Spuren wieder in Töne umwandelt, die „Kronen-Naht“ abtasten lassen würde: „Ein Ton müßte entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik...“ (ebd. 702) Eine Tonfolge freilich, die vorher nie aufgenommen wurde, die gleichsam aus dem Schädelknochen selbst entstehen würde.³⁷⁶ Jeder Mensch „hätte demnach, seiner Schädelnaht entsprechend, einen spezifischen Leit- oder Lebenston.“³⁷⁷ Obwohl das Experiment dem Erzähler äußerst verlockend erscheint, steht er ihm mit dem „strengsten Mißtrauen“ (UG 701) gegenüber; es ver-

³⁷⁶ Vgl. Kittler: Gramophon, S. 71. „Niemand vor Rilke hat je vorgeschlagen, eine Bahnung zu decodieren, die nichts und niemand encodierte.“ (ebd.)

³⁷⁷ Rüdiger Görner: ‚Musik‘, in: Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2004, S. 151–154, hier: S. 153.

bleibt daher in seiner Vorstellung. Die Versuchsanordnung stellt eine nicht näher beschriebene Grenzüberschreitung dar.³⁷⁸ Dies mag auch eine ethische Grenze sein, vor allem hofft Rilke mittels der Versuchsanordnung aber verschiedene – durch Unwissenheit und fehlende Erfahrung – voneinander abgetrennte Sinnesbereiche in der Poesie in Einklang zu bringen (vgl. UG 704). Die Versuchsanordnung ist folglich auf der Ebene der Dichtung angesiedelt und strebt nach „vollständige[r] Welterkenntnis“³⁷⁹.

Der Roman *Flughunde* nimmt den Gedanken der Verbindung verschiedener Sinnesbereiche wieder auf. Allerdings verharrt der Roman nicht bei der Aufnahme des Gedankens; er setzt ihn im Kontext der NS-Forschung ins Praktische um: Wie auch Rilkes Ich-Erzähler verspürt der Protagonist den Drang, die Grenzen des (akustisch) Erfahrbaren zu durchbrechen. Seine Lautkarte, die „ein Areal jenseits aller kartographierten Gegenden des Menschen“ (F 30) zeigt, soll alle Nuancen jedes einzelnen Lautes beinhalten. So hofft Karnau, gegen die „entstellten Laute“ (ebd.) angehen zu können. Er setzt, wie bereits gezeigt, dieses Projekt sehr konkret in die Tat um – seine Untersuchungen von Tierschädeln und die Menschenversuche im fünften Kapitel illustrieren dies eindrücklich. Der vormals reine Gedanke, der Rilkes Text geprägt hat, wird durch Hermann Karnau deformiert und von seinem ursprünglichen Zweck entfremdet. Dies spiegelt sich in der praktischen Umsetzung der Experimente ebenso wider wie in dem Umstand, dass Karnau keinen Gedanken an die moralische oder wissenschaftsethische Dimension seines Handelns verschwendet.³⁸⁰

Während seine Menschenversuche als gedankliche Bezugnahme auf Rilkes Text verstanden werden können, stellt Karnaus Alptraum einen expliziten Verweis auf den Prätext dar. Weit nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und nach Karnaus Flucht vor der Untersuchungskommission im Dresdener Hygienemuseum hat dieser einen Alptraum, in dem er selbst Teil der von Rilke angedachten Versuchsanordnung wird. Karnaus Komplizen seiner Menschenversuche führen in diesem Traum einen Versuch an ihm durch. Bei Bewusstsein, aber ohne die Möglichkeit, sich verständlich zu machen und damit seiner Selbstbestimmung beraubt, erlebt Karnau mit, wie Stumpfecker und Sievers ihm die Kopfhaut abheben, die Schädelnaht freilegen und eine „Grammophon-Nadel“ (F 226) über diese Naht führen (vgl. F 225f.). Stumpfecker und Sievers, seine Kollegen in der NS-Sonderforschungseinheit, wollen auf

³⁷⁸ Rilke betont mehrmals, dass er die Idee nicht in die Tat umgesetzt habe (vgl. UG 701 und 704). Die Gründe für die Zurückhaltung werden aber an keiner Stelle explizit genannt. Es scheint fast so, als gehe Rilke davon aus, dass der Leser wisse, warum das Experiment nicht durchführbar ist. Vor dem Hintergrund der gemeinsamen Lektüre des *Ur-Geräusches* und der *Flughunde* erscheint es plausibel, dass Rilkes Einwände wissenschaftsethischer Natur sind. Diese verbieten eine solche Art des Versuches am (lebenden) Menschen.

³⁷⁹ Ostrowicz: Die Poetik des Möglichen, S. 90.

³⁸⁰ Diesen Aspekt von Karnaus Handeln hat die vorliegende Arbeit in Bezug auf *The Island of Doctor Moreau* herausgearbeitet.

diese Weise die Schädelnaht zum Klingen bringen und Karnaus individuellen Schädelton in ein phonetisches Archiv einspeisen. Das Experiment glückt: „Dann, mitten in die erneute Stille hinein, hört man ein schwaches Knattern, das nach und nach lauter wird. [...] Das Kratzen schwillt zu einem hohen Summton an.“ (F 227) Die Versuchsanordnung gleicht der von Rilke beschriebenen auf besondere Weise. Der entscheidende Unterschied ist allerdings, dass der Versuch in *Flughunde* an einem lebendigen Menschen unter Narkose durchgeführt wird und die Aufnahmen offenbar einem Archiv zugeführt werden sollen, das aus dem Schädelton rassistische Schlussfolgerungen zu ziehen versucht (vgl. ebd.). Damit wird das Experiment explizit in der Ideologie des Nationalsozialismus verankert und zeigt das zerstörerische Potenzial des Versuchs. Dieser wird dem Leser als Alptraum des Protagonisten präsentiert und entlarvt Karnau als Täter, der von seinen Taten heimgesucht wird. So drängen sich hier Erlebnisse ins Bewusstsein, die so oder so ähnlich tatsächlich stattgefunden haben und die der Ich-Erzähler zu Gunsten seines Projektes verdrängt hat. Der Bezug auf das *Ur-Geräusch* entlarvt den Erzähler also ebenso, wie es jener auf Wells Roman getan hat. So kann der Grund für das Misstrauen, das der Erzähler des *Ur-Geräusches* gegenüber der Versuchsanordnung empfindet, in der Sorge vor dem Missbrauch der Anordnung durch eine Wissenschaft ohne Ethik liegen.

In der Analyse konnte gezeigt werden, dass die intertextuellen Verweise deutlich markiert sind, ohne dabei jedoch von den Figuren der fiktionalen Welt wahrgenommen zu werden. Vielmehr sind es Hinweise für den Leser, dem mit ihnen ein Hilfsmittel an die Hand gegeben wird, um das Erzählen Hermann Karnaus einordnen zu können. Die Parallelen zwischen *The Island of Doctor Moreau* und *Flughunde* bezüglich der Rechtfertigung und Durchführung der Versuche stellen die Entschuldigungsstrategien Karnaus in Frage. Zugleich kann die Radikalisierung der Versuche Karnaus – gemeint ist der Wechsel von den Tier- zu den Menschenversuchen – als ein Kommentar Beyers zur Machbarkeitsideologie des Nationalsozialismus gelesen werden: Die Machbarkeit wissenschaftlicher Versuche legitimiert sie nicht zwangsläufig. So wurden im Nationalsozialismus die Grenzen zwischen ergebnisorientierter und ideologisch begründeter Forschung verwischt. In Rilkes *UR-Geräusch* wird dagegen der Charakter der Grenzüberschreitung beleuchtet, den die Menschenversuche darstellen. Indem Rilkes Versuchsanordnung als Alptraum über Karnau hereinbricht, wird dessen Brutalität und Gefühllosigkeit nochmals betont. Die intertextuellen Verweise deuten damit insofern auf erzählerische Unzuverlässigkeit hin, als sie die Autorität und die Motive des Erzählers in Frage stellen. Sie ermöglichen dem Leser alternative Deutungsvarianten zu entwickeln und zu einer Einordnung des Erzählers zu gelangen.

2. **Erinnern und Erfinden: Formen und Funktionen erzählerischer Unzuverlässigkeit im Roman *Spione***

Wurde Marcel Beyers Erstlingswerk *Flughunde* von der Literaturkritik hochgelobt und als wichtiger Beitrag zur deutschen Auseinandersetzung mit Holocaust und Zweitem Weltkrieg aufgenommen, klangen die Stimmen zu seinem zweiten Roman *Spione* weniger enthusiastisch. Der im Jahr 2000 erschienene Roman, der sich erneut mit deutscher Geschichte – diesmal mit der Vergangenheitsbewältigung der Nachkriegsjahre – befasst, wurde vom Feuilleton als konstruiert und bezüglich des deutschen Erinnerungsdiskurses als nicht aussagekräftig angegriffen.³⁸¹ Zugleich lobten einige Beiträge allerdings die „ungeheure Sprachwucht“, mit der sich Beyer der „Naivität vieler deutscher Jung-Literaten“³⁸² entgegenstelle sowie die Fülle an Bezügen auf „aktuellste Literaturtheorien“³⁸³, die sich bei genauer Lektüre feststellen lassen.

In der literaturwissenschaftlichen Forschung hingegen lassen sich zwei Hauptaspekte beobachten. Der erste zentrale Gesichtspunkt ist dabei ohne Zweifel der Zusammenhang zwischen Gedächtnis, Erinnerung und Familie. So untersuchen Mila Ganeva, Stephanie Harris und Norbert Otto Eke das Verhältnis der Enkelgeneration zu den Verfehlungen ihrer Großeltern. Ganeva fokussiert dabei besonders die Unterschiede zur ‚Väterliteratur‘, während Harris den Wunsch der Enkelgeneration nach Augenzeugenschaft – wie sie der Zeitzeugengeneration eigen ist – ins Zentrum ihrer Überlegungen stellt.³⁸⁴ Norbert Otto Eke begreift *Spione* als Familienroman und deutet die Suche nach der Vergangenheit im Kontext dieses Genres.³⁸⁵ Mit den sozialen Voraussetzungen und imaginativen Verfahren der Vergangenheitsannäherung des Romans im Sinne der ‚Postmemory‘ befassen sich zwei Beiträge von Meike Herrmann. Dabei interessiert die Autorin besonders, mit welchen narrativen Mitteln diese Verfahren umgesetzt werden. Herrmann hebt hervor, dass die imaginierten Bilder der

³⁸¹ Vgl. Kristian Kißling: Dieser Roman zerstört sich selbst, in: u-lit Literatur Magazin. Online abrufbar unter: <http://www.u-lit.de/rezension/marcel-beyer-spione.html> [letzter Zugriff: 19.09.2017]; Tilmann Krause: Vier Freunde und die verschwundene Großmutter, in: DIE WELT 08 (2000). Online abrufbar unter: <http://www.welt.de/print-welt/article530173/Vier-Freunde-und-die-verschwundene-Grossmutter.html> [letzter Zugriff: 19.09.2017].

³⁸² Beide Zitate: Simone Kaempf: Die ausgelöschte Großmutter, in: Der SPIEGEL 09 (2000). Online abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/marcel-beyer-die-ausgeloeschte-grossmutter-a-94287.html> [letzter Zugriff: 19.09.2017].

³⁸³ Kißling: Dieser Roman zerstört sich selbst, o.S.

³⁸⁴ Vgl. Mila Ganeva: From West-German Väterliteratur to Post-Wall Enkelliteratur: The End of the Generation Conflict in Marcel Beyer's *Spione* und Tanja Dücker's *Himmelskörper*, in: Seminar 43 (2007), S. 149–162; Stephanie Harris: Imag(in)ing the Past. The Family Album in Marcel Beyer's *Spione*, in: Gegenwartsliteratur 4 (2005), S. 162–184.

³⁸⁵ Vgl. Eke: Ausschau halten nach den Toten, S. 145–156.

familiären Vergangenheit nicht als Vermutung, sondern als Behauptung inszeniert werden, was sich im Aufbau und in der temporalen Struktur des Romans niederschlägt. Aus diesem Umgang mit imaginierten Erinnerungsbildern resultiert auch Herrmanns Feststellung, bei dem namenlosen Ich-Erzähler des Romans handele es sich um einen unzuverlässigen Erzähler. Dieser thematisiere die Unzuverlässigkeit allerdings nicht explizit, sie komme vielmehr in zu gut zusammenpassenden erzählerischen Details zum Ausdruck.³⁸⁶ An diese Beobachtung möchte die nachfolgende Analyse des Romans anknüpfen. Herrmann geht es aber vor allem darum, wie sich Geschichte im Erzählen über die Vergangenheit niederschlägt; das Erzählen ist dabei nur ein Erzählmodell unter vielen. Der Fokus der vorliegenden Arbeit stellt dagegen das (unzuverlässige) Erzählen in den Mittelpunkt und untersucht, wie durch dieses Erinnerungsproblematiken sichtbar gemacht werden. Die vorliegende Arbeit geht insofern über den von Hermann gemachten Befund hinaus, als sie erzählerische Unzuverlässigkeit ins Zentrum der Analyse stellt, diese anhand zentraler Motive und Diskurse nachvollzieht und auf ihre Funktionen bezüglich der Abbildung von Erinnerungsprozessen untersucht. Außerdem soll die Analyse von *Spione* in Verbindung zu dieser Analyse von *Flughunde* und *Kaltenburg* gesetzt werden, damit übergreifende Aussagen über das Verhältnis von Erinnern und Erzählen in allen drei Romanen Marcel Beyers getroffen werden können.

Durch die dezidierte Fokussierung auf das Romanwerk Marcel Beyers unterscheidet sich die vorliegende Arbeit auch von der 2016 erschienenen Studie *Zwischen Irrtum und Lüge*³⁸⁷ der Literaturwissenschaftlerin Lisa Volpp. Hier untersucht Volpp anhand verschiedener Fallstudien die Formen und Funktionen des unzuverlässigen Erzählens bei der Literarisierung von Erinnerungsprozessen. Dabei behandelt sie auch *Flughunde* und *Spione* als Beispiele für erzählerische Unzuverlässigkeit, die nicht ohne eine aktive Deutung des Lesers in unterschiedlichen Rezeptionsphasen auskommt. Die Erzählhaltung des Ich-Erzählers in *Spione* scheint in Volpps Analyse allerdings mehr von der Fokussierung auf das Mediale als von der schwierigen Erinnerungssituation auszugehen. Insofern hebt sich die vorliegende Untersuchung nicht nur im Korpus, sondern auch im Ausgangspunkt der Forschungsfrage von Volpps Studie ab.

In den Kontext von Erinnern und Erzählen gehören auch die Beiträge von Marie Louise Wasmeier und Matthias Uecker: Wasmeier setzt zentrale Handlungsmotive des Romans in

³⁸⁶ Vgl. Meike Hermann: Erinnerungsliteratur ohne sich erinnernde Subjekte oder Wie die Zeitgeschichte in den Roman kommt. Zu Erzähltexten von Katharina Hacker, Thomas Lehr, Tanja Drückers und Marcel Beyer, in: Schütz, Eberhard/ Hardtwig, Wolfgang (Hg.): Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945. Göttingen 2008, S. 251–266; Dies.: Vergangenheit, v.a. S. 254–263.

³⁸⁷ Vgl. Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge*, bes. S. 189–220.

Bezug zu erinnerungstheoretischen Erkenntnissen. Uecker hingegen stellt sich anhand der Romanhandlung die Frage, inwieweit in dieser der Nationalsozialismus eine Rolle spielt, und ob die historische Vergangenheit nicht eigentlich im Dienst der Identitätsbildung des Erzählers stehe.³⁸⁸

Die zweite zentrale Forschungslinie befasst sich mit der Auseinandersetzung des Romans mit optischen Medien, vor allem mit der Fotografie. Verschiedene Beiträge loten dabei aus, inwiefern sich der Prozess des Fotografierens als Metapher des Erinnerungsprozesses eignet und Fotografien als authentische Abbildung des Vergangenen betrachtet werden können. Mit dem Ursprung und den Folgen der gestörten Weitergabe der Familiengeschichte sowie mit der Rolle, die die Fotografie dabei spielt, befasst sich Eleni Georgopoulou in einer der wenigen Studien, die alle Prosawerke Marcel Beyers untersuchen. In ihrer Analyse des Romans hebt die Autorin besonders die medienphilosophischen Aspekte des Romans hervor und betont besonders die Auswirkungen der scheiternden Erinnerungsweitergabe auf die Enkelgeneration in *Spione*. Die Studie kann als wichtige Grundlage der vorliegenden Arbeit gelten.³⁸⁹ Sie unterscheidet sich aber insofern von Georgopoulou, als sie die narrativen Aspekte des Romans dezidiert in den Fokus der Analyse stellt. Dies gilt in besonderer Weise auch für *Flughunde* und *Kaltenburg*.

Daniel Fulda versucht sich den Fragen des Umgangs mit optischen Medien über die Technik- und Mediengeschichte der Fotografie anzunähern. Überdies interessiert er sich für das Verhältnis von Fotografie und gesprochenem Wort in *Spione*.³⁹⁰ Silke Horstkotte untersucht in ihrem Aufsatz *Fotografie – Gedächtnis – Postmemory* die Fotografie und ihre Narrativierung im literarischen Text. In ihrer Monografie *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur* thematisiert sie das Spiel des Beyer'schen Romans mit Realität und Fiktion und von Erinnerung und Imagination, das am Beispiel des Fotos sichtbar wird.³⁹¹

Auch Monika Schmitz-Emans befasst sich mit dem intermedialen Zusammenhang von Fotografie und Literatur. Dabei zielt sie in Bezug auf den Roman *Spione* auf zwei Aspekte ab: So identifiziert sie den Roman als Ansammlung von Fotos, in denen von weiteren Fotos

³⁸⁸ Vgl. Marie Louise Wasmeier: *The Past in the Making: Invented Images and Fabricated Family History* in Marcel Beyer's *Spione*, in: Preece, Julian/ Finlay, Frank/ Owen, Ruth J. (Hg.): *New German Literature: Life-writing and dialogue with the art*. Bern 2007, S. 343–359; Uecker: „Uns allen steckt etwas von damals in den Knochen“, bes. S. 53–68.

³⁸⁹ Vgl. Georgopoulou: *Abwesende Anwesenheit*, bes. S. 75–124.

³⁹⁰ Vgl. Daniel Fulda: *Am Ende des photographischen Zeitalters? Zum gewachsenen Interesse gegenwärtiger Literatur an ihrem Konkurrenzmedium*, in: Berndt, Frauke (Hg.): *Literatur intermedial*. Würzburg 2009, S. 401–433.

³⁹¹ Vgl. Horstkotte: *Fotografie, Gedächtnis, Postmemory*; Dies.: *Nachbilder*.

erzählt wird, und stellt zugleich die identitätsstiftende Funktion des Fotoalbums nicht nur im Roman sondern grundsätzlich in Frage.³⁹² Kai Sicks verbindet in seiner Studie zu *Spione* den Fotodiskurs im Roman mit dem spezifischen Modus der Latenz. Er beschreibt das Verborgensein beziehungsweise die Wirksamkeit von Prozessen aus dem Verborgenen heraus. In *Spione* versteht Sicks die Latenz als an die ausschnittshaften Oberfläche der Fotografie geknüpft, die weniger die Vergangenheit ins Bild setzt, sondern sie vielmehr verbirgt. So gelingt es ihm die Auffassung des Ich-Erzählers, die entschieden den wissenschaftlichen Erkenntnissen zu den Zusammenhängen von Literatur, Fotografie und Erinnerung entgegentläuft, nachzuvollziehen.³⁹³

Zwei Beiträge, die sich weder unter dem ersten noch unter dem zweiten Gesichtspunkt subsumieren lassen, stellen die Aufsätze von Cornelia Blasberg und Robin Hauenstein dar. In Cornelia Blasbergs Beitrag wird *Spione* in den Diskurs um den Begriffsumfang von ‚Skandal‘ und ‚Ambiguität‘ beziehungsweise ‚Ambivalenz‘ gesetzt. Sie untersucht, wie der „Skandal“³⁹⁴ des Holocaust in *Spione* aufscheint und welche Verfahren der Ambiguität hier Anwendung finden.³⁹⁵ Robin Hauenstein analysiert *Spione* im Kontext der historischen Metafiktion. Er ruft dabei von der Literaturwissenschaft bereits analysierte Motiv-Zusammenhänge, Medientheorien und Erzähltechniken auf, um sie zur Metafiktion in Bezug zu setzen. Hier stehen weniger Gedächtnis und Erinnerung, sondern vielmehr die deutsche Geschichte im Zentrum wissenschaftlicher Auseinandersetzung.³⁹⁶

³⁹² Vgl. zum Roman als ‚*Mise-en-abyme*‘ von Fotografien: Schmitz-Emans: *À la recherche de la réalité perdue*. Vgl. zur besonderen Rolle des Fotoalbums: Dies.: *Literatur – Fotografie – Erinnerung*.

³⁹³ Vgl. Kai M. Sicks: *Die Latenz der Fotografie. Zur Medientheorie des Erinnerens* in Marcel Beyers *Spione*, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 102 (2010), S. 38–50. Vgl. zum Begriff der ‚Latenz‘ Stefanie Dieckmann (Hg.): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin 2007, v.a. S. 9–14. Der Begriff der ‚Latenz‘ ist der Philosophie, Theologie, Medizin und Physik ebenso geläufig wie der Psychologie, allerdings nicht als fest umrissene Begrifflichkeit, der eine „umfassende Theorie“ zugrunde liegt, sondern vielmehr als „operativer Begriff“, der selten selbst im Zentrum einer weitergehenden Untersuchung steht. ‚Latenz‘ manifestiert sich – so Stefanie Dieckmann und Thomas Khurana – vor allem als „adjektivischer Zusatz“, wenn von latenten Strukturen, Funktionen, Inhalten, Prozessen oder Ähnlichem die Rede sei. Vor diesem Hintergrund kann das Konzept der ‚Latenz‘ keineswegs als deutlich umrissen verstanden werden. Stattdessen gilt es, im jeweils vorliegenden Kontext den Begriff und seine Implikationen zu schärfen. Der Band von Dieckmann und Khurana kann als Versuch einer solchen begrifflichen und konzeptuellen Schärfung gelten.

³⁹⁴ Cornelia Blasberg: *Skandal. Politische Pragmatik, rhetorische Inszenierung und poetische Ambiguität*, in: Berndt, Frauke/ Kammer, Stephan (Hg.): *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*. Würzburg 2009, S. 269–289, hier S. 269.

³⁹⁵ Vgl. Blasberg: *Skandal*, S. 269–289.

³⁹⁶ Vgl. Robin Hauenstein: *Historiographische Metafiktionen*: Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer. Würzburg 2014.

2.1 Handlungsstruktur und narratives Verfahren

Der Untersuchung des Verhältnisses von (unzuverlässiger) Erinnerung, Imagination und unzuverlässigem Erzählen sowie der Rolle der Fotografie als Erinnerungsstütze in *Spione* wird ein kurzer Problemaufriss der Handlungsstruktur des Romans vorausgehen. Dabei werden zentrale Motive in den Gesamtzusammenhang eingeordnet und für den Roman konstitutive erzähltheoretische Prinzipien thematisiert.

Der Roman illustriert, am Beispiel des namenlosen Ich-Erzählers, seines Cousins Carl und seiner beiden Cousinen Nora und Pauline, die folgenschweren Auswirkungen, die fehlende oder lückenhafte Familienerinnerungen auf nachfolgende Generationen haben können. Aus der Erzählergegenwart des Jahres 1999 erinnert sich der Ich-Erzähler an die Oster- und Sommerferien des Jahres 1977, in denen die Jugendlichen auf die rätselhafte und tabuisierte Geschichte ihrer Großeltern gestoßen sind: Die mögliche Verstrickung des Großvaters in die Aktivitäten der Legion Condor, sein fehlender Kontakt zu den Enkelkindern, der Tod der Großmutter und die erneute Heirat des Großvaters sind einige der Ereignisse, von denen die Jugendlichen nur andeutungsweise erfahren. Um die spärlichen Eckpunkte der Familiengeschichte zu einer vollständigen Narration zu verbinden, beginnen sich die Jugendlichen mithilfe von Berichten und Filmen über die deutsche Vergangenheit die Lebensgeschichte der Großeltern selbst auszumalen. Der Blick des Lesers wird dadurch auch auf die Jahre 1933 bis 1945 ausgeweitet. Die Handlung entfaltet sich also über drei Zeitebenen: Die Erzählergegenwart im Jahr 1999, die Zusammenkunft der Jugendlichen 1977 und die Lebensgeschichte der Großeltern zur Zeit des Dritten Reiches. Die Spannung des Romans entsteht jedoch nicht über die „erwartbare Folie eines chronologisch-genealogischen Erzählens“³⁹⁷, in der sich die drei Ebenen allmählich aufeinander zubewegen und sich erlebendes und erzählendes Ich³⁹⁸ immer weiter annähern, sondern vielmehr dadurch, dass sich das Erzählerwissen und die Handlung der drei Zeitebenen wechselseitig bedingen und zugleich gegenseitig in Zweifel ziehen. So lässt sich zwar eine zeitliche Abfolge rekonstruieren, aber keine kohärente Handlung. Szenen scheinen kaleidoskopartig auf, um im selben Moment wieder in Zweifel gezogen zu werden. Zu dieser Wirkung trägt auch bei, dass der Roman vollständig im Präsens gehalten ist. Erfundene und wahre Ereignisse stehen einander gleichwertig gegenüber und können sich so in Zweifel ziehen.

³⁹⁷ Blasberg: Skandal, S. 280.

³⁹⁸ Vgl. Basseler/ Birke: Mimesis des Erinnerns, S. 141. Die Autoren weisen auf die in literarischen Erinnerungstexten häufig verwendete Doppelfokalisation von erzählendem und erinnerndem Ich hin. Marcel Beyer verwendet diese Technik gerade nicht, obwohl sich die Oberflächenstruktur des Romans dafür eignen würde.

Auch in *Flughunde* zeigt sich das Präsens als Mittel der Gleichordnung von Ereignis und der Erinnerung an dieses Ereignis. Das Erzählen des Protagonisten Hermann Karnau generiert sich scheinbar aus seinem aktuellen Erleben. Mit der Zeit stellt sich allerdings heraus, dass Karnau rückblickend von seinem Leben berichtet und diesen Bericht gemäß seiner Vorstellungen schöntr. Die absolute Kontrolle, die Karnau so über das Erzählte erhält, bietet keinen Raum für eine objektivierende Perspektive. Der Eindruck der Unzuverlässigkeit entsteht in *Spione* jedoch nicht nur über das schwierige Verhältnis von Erfindung und Wahrheit und resultiert somit weniger aus den Erzähleraussagen, sondern aus der beschriebenen Gesamtkomposition des Textes.³⁹⁹

Die neun Kapitel des Romans sind symmetrisch angeordnet: Die Kapitel *Sporen*, *Anrufe*, *Verschwiegene* und *Boten* laufen auf das im Zentrum stehende Kapitel *Spione* zu und führen in umgekehrter Reihenfolge von diesem weg und auf einen scheinbaren Endpunkt hin. Die sich aus dieser Anordnung ergebende Kreisstruktur des Romans spiegelt sich auch im Erinnerungs- und Imaginationsprozess des Erzählers wider: So endet der Roman nicht etwa damit, dass die Familiengeheimnisse offengelegt werden und die Identitätssuche des Erzählers zu einem Endpunkt findet. Stattdessen erscheint das Ende des Romans wie ein erneutes tiefes Eintauchen in die Imagination der Familiengeschichte, womit auch die Subjektkonstitution des Ich-Erzählers nicht zu Ende geführt werden kann (vgl. S 367f.).

Die Kapitel selbst sind wiederum in Abschnitte unterteilt, welche die drei Zeitebenen „quer durch Kapitelordnung“⁴⁰⁰ ineinander verschachteln. Dabei wird innerhalb längerer Sinneinheiten durch Absätze, zwischen den Sinneinheiten aber durch eine Initiale unterschieden. So sind die Sinneinheiten Aspekten der Familiengeschichte aus wechselnden Perspektiven, beispielsweise aus derjenigen der zweiten Frau des Großvaters, aus der des Großvaters oder aus der des Ich-Erzählers, gewidmet. Mit dem Einsetzen einer neuen Sinneinheit geht daher zu meist auch ein vermeintlicher Sprecherwechsel einher. Vermeintlich deswegen, weil sich hinter den verschiedenen Erzählperspektiven dennoch immer nur ein Erzähler verbirgt: der namenlose Ich-Erzähler.⁴⁰¹ Einzig im zentralen Kapitel *Spione* sind die Zeitebenen nicht verschachtelt; es spielt ausschließlich während des Zweiten Weltkrieges. Die Abschnitte sind mittels leitmotivischer Bezüge miteinander verbunden. Zu diesen Leitmotiven gehören die Italieneraugen der Cousins, die Pilzsporen, die spanische Tänzerin, das Motiv des Ge-

³⁹⁹ Vgl. Herrmann: *Vergangenheit*, S. 255.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Diese Auffassung teilt auch Lisa Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge*, S. 193.

heimnisses und des Spions ebenso wie optische Medien in Form der Linse in Türspion, Kamera und der Fotografie. Dabei kann zwischen Motiven unterschieden werden, die den Roman nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell bestimmen und jenen, die lediglich auf der Handlungsebene angesiedelt sind. Zur ersteren Kategorie gehören das Geheimnis, der Spion sowie die optischen Medien. Sie liefern zugleich die grundlegenden Analysekategorien. Zur zweiten Kategorie gehören die Pilzsporen, die spanische Tänzerin und die Italieneraugen.

Die Erzählinstanz, ein namenlos bleibender Enkel, erzählt zum Teil verdeckt, beispielsweise aus der Sicht anderer Figuren. Er verfügt souverän über die Erzählstränge, wenn er über die Sommerferien 1977 und die Gegenwartshandlung offen, das heißt mit homodiegetischer Erzählhaltung berichtet und sich für die Geschichte der Großeltern oder die Schilderung des Alltags der Alten hinter eine heterodiegetische Erzählinstanz zurückzieht. Auch schlüpft der Erzähler im zweiten der beiden *Verschwiegene*-Kapitel in die Perspektive von Pauline beziehungsweise Nora (vgl. S 278f.; 289f.). Es handelt sich jedoch nicht um zwei unterschiedliche Erzählinstanzen, wie Meike Herrmann betont: Beide Formen des Erzählens entspringen aufgrund eines ausgeprägten Netzes aus Anspielungen, Motiven und Wiederholungen demselben „Erzählerbewusstsein.“⁴⁰² So passen beispielsweise die Informationen, die der Ich-Erzähler im (erfundenen) Interview mit der Großmutter erlangt, genau zu den Imaginationen der Kinder aus dem Sommer 1977 (vgl. S 327–345). Diese Auffassung teilt auch Lisa Volpp, die im Protagonisten der *Spione* einen Ich-Erzähler erkennt, der „Wissen für sich reklamiert, das über seinen eigenen Erlebnishorizont hinausgeht.“⁴⁰³ Die Erinnerungsproblematiken, die sich in *Spione* entfalten, lassen sich besonders am Ich-Erzähler festmachen. Daher soll dieser im Folgenden genauer analysiert werden. Auf der Grundlage dieser Erkenntnisse kann dann der Roman als Gesamtes in den Fokus rücken.

2.2 Biografie eines Namenlosen: Der Ich-Erzähler in *Spione*

Wie der Problemaufriss der Romanhandlung gezeigt hat, hängt auch in *Spione* das Erinnern an die Familiengeschichte und das Erzählen von dieser eng mit einer Erzählerfigur zusammen, die in weiten Teilen homodiegetisch erzählt. Die Bewältigungsstrategien der schwierigen Erinnerungskonstellationen des Erzählers innerhalb der Familie stehen dabei im Zentrum. Vor diesem Hintergrund erscheint es sinnvoll, die Figur des Ich-Erzählers zunächst

⁴⁰² Herrmann: *Vergangenwart*, S. 256.

⁴⁰³ Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge*, S. 198.

gesondert zu betrachten und im nächsten Schritt Handlungs- und Motivzusammenhänge einzubinden.

Ist der Erzähler, wie im Falle der homodiegetischen Erzählsituation, Teil der erzählten Handlung, so erwartet der Leser unwillkürlich eine Figur, die sich mit Kategorien der außerfiktionalen Welt beschreiben lässt; über den also Name, Beruf und Lebensumstände bekannt sind.⁴⁰⁴ Während der Leser sowohl in *Flughunde* als auch in *Kaltenburg* Erzählerfiguren vorfindet, die diesem Bedürfnis entgegenkommen, verhält es sich mit dem Ich-Erzähler in *Spione* anders: Dieser gibt weder seinen Namen noch seine Lebensumstände, geschweige denn seinen Familienstand oder Details seines sozialen Umfelds preis. An biografischen Daten lässt sich einzig sein Geschlecht und sein Alter näher bestimmen: So ist er in den erinnerten Sommerferien des Jahres 1977 zwölf Jahre alt (vgl. S 90). Da die Erzählgegenwart im Jahr 1999 angesiedelt ist, muss der Erzähler zu diesem Zeitpunkt etwa 34 Jahre alt sein. Die mangelnden Informationen über den Erzähler sind für das Verständnis des Romans insofern nicht relevant, als sie nicht entscheidend für das Verständnis der Handlung sind. Unklarheit produziert der Ich-Erzähler vielmehr dadurch, dass er die Grenzen zwischen realen und erfundenen Ereignissen nicht markiert. Dennoch lässt die seltsam konturlose Figur des Erzählers Rückschlüsse zu: Sie wird zum Symptom seiner ungefestigten Identität beziehungsweise einer Identitätssuche, die nicht abgeschlossen werden kann.⁴⁰⁵ Nicht umsonst wird der Ich-Erzähler in der Forschung auch als „mad monologist“⁴⁰⁶ beschrieben, denn die ungefestigte Identität hat pathologische Züge. Die Wurzel seiner Identitätssuche liegt, wie sich in den kommenden Kapiteln zeigen wird, in seiner lückenhaften Familiengeschichte. Deren Ergründung wird zum Lebensthema des Erzählers. Im Gegensatz zu seinen Cousins gelingt es ihm angesichts der erschwerten Erinnerungsbedingungen nicht, alternative Möglichkeiten der Subjektkonstitution (vgl. S 226; 298) zu erschließen. Die Familiengeschichte bleibt für ihn ebenso unabgeschlossen wie seine Identitätsfindung, er zerbricht förmlich an ihr.⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ Vgl. Schmid: Elemente der Narratologie, S. 74. Schmid thematisiert den Versuch der Erzählforschung, den Impuls des Rezipienten zur Anthropomorphisierung des Erzählers zu relativieren oder gar auszuschließen (wie beispielsweise Roland Barthes oder Käte Hamburger), kommt aber zu dem Schluss: „Aber solche Depersonalisierung des Erzählerbegriffs entspricht in den meisten Fällen nicht unserer Wahrnehmung des Erzähltextes und der hinter ihm rekonstruierten Instanz. Der Erzähler wird vom Leser in der Regel nicht als abstrakte Funktion wahrgenommen, sondern als Subjekt, das unausweichlich mit bestimmten anthropomorphen Zügen des Denkens und Sprechens ausgestattet ist.“

⁴⁰⁵ Vgl. Blasberg: Skandal, S. 288; Uecker: „Uns allen steckt noch etwas von damals in den Knochen“, S. 63: Die Identitätssuche des Erzählers bekräftigt nur das Wesen des Familiengeheimnisses, „dass es niemals gelüftet werden kann, ist die Suggestion, die den gesamten Text durchzieht“ (ebd.).

⁴⁰⁶ Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 191.

⁴⁰⁷ Vgl. Wasmeier: The Past in the Making, S. 351; Blasberg: Skandal, S. 286: „[D]ie fragile Psyche der Individuen weicht dem Druck der Ambivalenzen durch Spaltung aus.“

Wie die Analyse der Ausgangssituation des Erinnerns zeigen wird, versucht der Ich-Erzähler die lückenhafte Familiengeschichte mit erfundenen Erinnerungsbildern zu füllen. Bemerkenswert ist, dass diese erfundenen Bilder bald den Status realer Erinnerungen annehmen und besser im Gedächtnis bleiben als die eigenen Erinnerungen des Ich-Erzählers. So weist ihn seine Cousine Paulina auf die gemeinsame Tätigkeit des Schimmelsuchens hin und der Ich-Erzähler stellt fest: „Von unserer gemeinsamen Suche nach Schimmel aber ist mir kein Bild haftengeblieben und sei es noch so schwach.“ (S 256) Die Erinnerung wurde von stärkeren, das heißt emotional deutlicher besetzten, aber erfundenen Erinnerungsbildern überdeckt.⁴⁰⁸

Neben dem obigen Befund, der sich auf den Umgang des Erzählers mit erfundenen und echten Erinnerungsbildern bezieht, lassen sich anhand des „implizit gegebenen Bildes“⁴⁰⁹ weitere Aussagen über den Erzähler treffen. Er ist Einzelkind und Außenseiter und den Hänseleien der anderen Kinder wegen seiner „Italieneraugen“ schutzlos ausgeliefert (vgl. S 25f.). Bereits hier reagiert er auf den sozialen Druck, eine Erklärung für seine dunklen Augen zu liefern, mit „Lügendgeschichten“ (S 37) und erfindet Geschichten über einen kleinen Bruder (vgl. ebd.). Der Roman legt nahe, dass der Ich-Erzähler mit seinen dunklen Augen tatsächlich über einen „anderen Blick“ (S 279) verfügt. Schon als Jugendlicher macht er die interessantesten Entdeckungen und blickt auch als Erwachsener mit besonderem „Beharrungsvermögen“ (S 278) auf die Dinge. Doch richtet er den Blick nie auf sich selbst und seine Erinnerungsproblematik, sondern immer auf Außenstehende und Außenstehendes. So beschreibt er wiederholt detailliert Eigenschaften seiner Cousins, spart aber eine Gegenüberstellung seiner Eigenheiten aus (vgl. S 55f.).

Der Erzähler und sein Erzählen in *Spione* werden durch drei zentrale Aspekte gekennzeichnet: Der Ich-Erzähler gewährt dem Rezipienten nur einen verschwommenen Blick auf die eigene Figur. Indem er wichtige Informationen über sich selbst zurückhält, bleibt er konturlos und ungreifbar. Dies deutet auf seinen Kampf um eine festgelegte Identität hin und charakterisiert ihn als unzuverlässigen Erzähler. Die Verschwommenheit, die der Rezipient in Bezug auf die Konturen der Figur aushalten muss, zeichnet auch sein Erzählen aus. So ist

⁴⁰⁸ Vgl. Köbel/Straub: ‚Zur Psychologie des Erinnerns‘, S. 36.

⁴⁰⁹ Schmid: Elemente der Narratologie, S. 73. Bemerkenswert ist, dass sich die Erinnerungs- und Identitätsproblematik des Ich-Erzählers feststellen lässt, ohne dass dieser sie explizit zum Thema seines Erzählens macht. Der Befund des Lesers, der Erzähler arbeite sich an seiner tabuisierten Vergangenheit ab, kommt vielmehr durch dessen implizite Hinweise zustande. Wolf Schmid stellt fest, dass sich solche impliziten Hinweise aus der „Auswahl von Momenten“, der „Konkretisierung und Detaillierung der ausgewählten Geschehensmomente durch bestimmte Eigenschaften“, der „Komposition des Erzähltextes“, der „Präsentation der Erzählung“, der „Bewertung der ausgewählten Momente“ und aus der „Einmischung des Erzählers“, also aus seinen Reflexionen und Kommentaren, ergeben (Alle Zitate: ebd., S. 73).

die Grenze zwischen erfundenen und realen Ereignissen meist schwer zu erkennen; es entstehen Unklarheiten und Fragen bleiben offen. Hinzu tritt die Fokussierung des Erzählers auf das Visuelle in Form von Türspion und Fotografie. Auch hier sind die Grenzen zwischen Realität und Imagination durchlässig und verformbar. In den folgenden Kapiteln sollen diese Aspekte daher anhand zentraler Motive und Strukturen analysiert werden. Den Anfang macht dabei ein genauerer Blick auf die Handlungsteile, die im Jahr 1977 spielen und die als Ausgangspunkt des Erinnerens im Roman verstanden werden können.

2.3 Erinnern und Erfinden – Identitätskonstruktion ohne familiären Rahmen

Während der Erzähler der *Flughunde* zwar von seinen Erinnerungen erzählt, aber immer wieder versucht seine medizinischen Gräueltaten zu verschleiern und damit Ambivalenz produziert, tritt die „textinterne diegetische Motivation“⁴¹⁰ des unzuverlässigen Erzählers der *Spione* deutlich weniger ambivalent zu Tage: Es geht um seine Verortung im lücken- und rätselhaften Gefüge seiner Familie. Der Erzähler *kann* die wahre Geschichte seiner Familie nicht enthüllen, weil all seine Aufklärungsversuche fehlschlagen. Der Umstand, dass die Geschichte der Familie *trotz* dieser Schwierigkeit erzählt wird, stellt die Wurzel der Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers dar und weist zugleich auf eine besondere Erinnerungskonstellation hin: Wie kann an die Vergangenheit erinnert werden, wenn diese familienintern tabuisiert wird? Wie sich Unzuverlässigkeit im Kontext des Romans verstehen und mit dieser besonderen Erinnerungskonstellation in Verbindung setzen lässt, steht im Zentrum der folgenden Analyse.

Die Suche nach der Familiengeschichte beginnt mit dem Zusammentreffen der jugendlichen Cousins, die sich an der Schwelle zum Erwachsensein befinden und die mit dem Versuch befasst sind, sich in Umwelt und Gesellschaft zu positionieren. Der Startpunkt der Suche im Jahr 1977 spiegelt diesen spannungsreichen Entwicklungsprozess auch auf politischer Ebene: Der im ‚deutschen Herbst‘ seinen Höhepunkt erreichende Terror der ‚Rote Armee Fraktion‘ (RAF) bestimmt das Klima des Romans.⁴¹¹ Ähnlich wie zuvor in *Flughunde* lässt sich der Roman mittels zeithistorischer Ereignisse situieren. Dabei wird nicht wie in *Flughunde* auf konkrete Ereignisse, sondern auf die Atmosphäre 1970er Jahre Bezug genommen.

⁴¹⁰ Bode: Der Roman, S. 269.

⁴¹¹ Vgl. Wolfgang Kraushaar: Der Kanzler und seine Krisenstäbe. Der nicht erklärte Ausnahmezustand während der Schleyer-Entführung, in: Botzat, Tatjana (Hg.): Ein deutscher Herbst. Zustände 1977. Frankfurt a. M. 1997, S. 170–184, hier: S. 170. Mit dem Begriff ‚deutscher Herbst‘ werden „44 Tage in den Monaten September und Oktober des Jahres 1977“ bezeichnet, in denen sich der Terror der RAF häuft, zu einem allgemeinen Ausnahmezustand führt und die Innenpolitik vor die größte Herausforderung seit Bestehen der Bundesrepublik Deutschland stellt.

So assoziiert der Ich-Erzähler die kritische Haltung seiner Cousine Nora gegenüber ihren Eltern mit den Fahndungsbildern der RAF-Terroristen (vgl. S 106) oder lässt die Anschläge der Terroristen in die imaginierten Gespräche und Reflexionen des Großvaters und der Alten einfließen (vgl. S 140f.; 149). Der Bezug auf reale Ereignisse bildet den Subtext der *Spione* und wird mit der fiktiven Handlung verknüpft. Der freie Umgang mit realen Ereignissen innerhalb der Fiktion, der mitunter Irritation beim Leser hervorruft, kann auch hier als Mittel der kritischen Reflexion verstanden werden. An ihm zeigt sich, wie sich das Erinnern an der Grenze zwischen Wahrheit und Erfindung bewegt.⁴¹²

Ausgangspunkt der Recherche der Familiengeschichte stellt neben dem Zusammensein mit den gleichaltrigen Cousins deren gemeinsames familiäres Merkmal dar: die „Italieneraugen.“ (S 24) Einzig der Vater von Carl, Nora und Pauline und die Mutter des Ich-Erzählers verfügen neben den Jugendlichen über diese Augen, die „alle Dinge, jeden Menschen unter Beobachtung [...] halten“ (ebd.) und daher von Außenstehenden, vor allem von Gleichaltrigen, als irritierend wahrgenommen werden. Die Reaktionen sind Hänseleien, gegen die sich der Erzähler alleine nicht zur Wehr setzen kann und daher „Lügengeschichten“ (S 37) erfindet, die allerdings kaum Bestand haben. Nur in der Gruppe seiner Cousins fühlt er sich sicher, denn „[w]enn wir einander anschauen, sehen wir immer nur in Augen, die wir auch aus dem Spiegel kennen.“ (S 26) Diese „Differenz- und Alteritätserfahrung“⁴¹³ verstärkt den Gemeinschaftssinn der Cousins. Dass die Augen ein genealogisches Merkmal sind, ist den Jugendlichen schnell klar. Die Frage, wer sie in die Genealogie eingebracht hat, stellt sie dagegen vor ein Rätsel: „Woher haben wir dann alle vier die gleichen Italieneraugen?“ (ebd.) Damit ist die Frage nach der Verortung der Jugendlichen im Familienkontext erstmals gestellt und bestimmt im Weiteren immer stärker die Überlegungen des Erzählers. Es ist daher wenig erstaunlich, wenn dem Leser die „Italieneraugen“ auch in der erfundenen Geschichte der Großeltern wieder begegnen (vgl. beispielsweise S 13).⁴¹⁴

Die Gruppe behandelt in der Folge das Rätsel um ihre dunklen Augen wie ein Geheimnis, das es aus zwei Gründen aufzudecken gilt:⁴¹⁵ Vordergründig geht es darum, die Hänseleien

⁴¹² Vgl. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 100. Reale Objekte in fiktiven Welten können laut Zipfel „Grundlage für deskriptive und interpretative Äußerungen über einen fiktionalen Text bilden.“

⁴¹³ Eke: Ausschau halten, S. 150.

⁴¹⁴ Vgl. Ganeva: From West-German Väterliteratur to Post-Wall Enkelliteratur, S. 156. Das Motiv der „Italieneraugen“ ist natürlich auch im Kontext der optischen Medien zu sehen, die im Roman eine zentrale Rolle spielen. So sind sie Teil eines Netzwerks aus Blicken: diejenigen, die sich die Jugendlichen selbst zuwerfen und jene, die der Ich-Erzähler in die Vergangenheit und auf die Großeltern wirft (vgl. Eke: Ausschau halten, S. 150).

⁴¹⁵ Die Jugendlichen, aber auch alle anderen Romanfiguren, sind Geheimnissen auf besondere Weise zugetan. Wie die „Italieneraugen“ zieht sich auch das Motiv des Geheimnisses beziehungsweise des Geheimnisträgers leitmotivisch durch alle Zeit- und Handlungsebenen des Romans. Am Motiv des Geheimnisses lassen sich

der Nachbarskinder zum Verstummen zu bringen. Zugleich verspricht die Aufdeckung des Geheimnisses aber auch eine Situierung der Jugendlichen im Umfeld ihrer Familiengeschichte: „Das wichtigste Geheimnis aber sind unsere Augen, und wir werden keine Ruhe haben, bevor wir nicht wissen, was dahintersteckt.“ (S 34) Da die Kinder die Herkunft ihrer Augen nicht erklären können, erfindet Nora kurzerhand eine Geschichte: Die Jugendlichen hätten die Augen von ihrer Großmutter geerbt, die als berühmte Opernsängerin in Rom lebe (vgl. ebd.). Hier wird eine Erfindung vor den Nachbarskindern als Fakt ausgegeben. Während in dieser Situation für den Leser nachvollziehbar ist, dass es sich bei der Geschichte vor allem um eine Schutzbehauptung handelt, erlangt die singende Großmutter für den Erzähler einen immer größer werdenden Realitätsgehalt.

Der soziale Druck, die eigene Herkunft erklären zu müssen, aber nicht zu können, deutet auf eine gestörte Kommunikation innerhalb der Familie hin. Aus diesem Grund sind keine Erzählungen über die Augen bekannt. Der Familie, so hat unter anderem Harald Welzer in seiner Studie *Opa war kein Nazi* nachgewiesen, kommt im Kontext der Identitätsfindung eine besondere Rolle zu:⁴¹⁶ Sie bildet nicht nur den Rahmen, in den das Leben des Einzelnen eingespannt ist, sie stellt auch einen „Kommunikationsrahmen“ dar, „in dem sich die gleichzeitig lebenden Generationen“ und „deren Erfahrungen, Erzählungen und Schicksale“⁴¹⁷ verschränken. Diese Verschränkung findet mittels „kommunikativer Vergemeinschaftung“⁴¹⁸ und narrativierter Erinnerung statt und erweist sich somit als unabdingbar für die Subjektkonstitution der einzelnen Familienmitglieder. Fehlt dieser Kommunikationsrahmen, sind gerade Jugendliche eines wichtigen Mittels der Identitätsfindung beraubt. Diese Situation stellt den Ausgangspunkt der *Spione* dar.⁴¹⁹

Besonderen Ausdruck findet das Fehlen des familiären Kommunikationsrahmens in einer Gesetzmäßigkeit, die in der Familie des Ich-Erzählers von Generation zu Generation weitergetragen wird: „Verschwiegenheit prägt unsere Familie, von Anfang an.“ (S 93) Die Faszination sämtlicher Familienmitglieder für das Geheimnis führt dazu, dass Teile der Vergangenheit tabuisiert werden. Dadurch entstehen Leerstellen im Familiengedächtnis, die von den nachfolgenden Generationen – wie die der Jugendlichen – nicht mehr gefüllt werden

überdies die Imaginations-Verfahren weiter exemplifizieren, sodass ihm in der vorliegenden Untersuchung ein separates Kapitel gewidmet ist (vgl. Kap. 2.4).

⁴¹⁶ Vgl. Welzer: „Opa war kein Nazi“, S. 20f.

⁴¹⁷ Alle Zitate: Aleida Assmann: *Der lange Schatten*, S. 22.

⁴¹⁸ Sabine Moller: ‚Das kollektive Gedächtnis‘, in: Gudehus, Christian (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2010, S. 85–92, hier: S. 89.

⁴¹⁹ Vgl. Ruth Goodman: *Memory, Family Stones and intergenerational Communication*, in: Lappin, Eleonore/Schneider, Bernhard (Hg.): *Die Lebendigkeit der Geschichte: (Dis-)Kontinuitäten in Diskursen über den Nationalsozialismus*. St. Ingbert 2001, S. 180–196, hier: S. 183; Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge*, S. 200.

können und die damit eine Gefahr für die Identität der Familienmitglieder darstellen.⁴²⁰ Dies zeigt sich beispielsweise am Zerbrechen der Ehe der Eltern von Nora, Carl und Pauline, die mit dem Vorwurf einhergeht, der Vater schweige ebenso wie schon sein Vater geschwiegen habe (vgl. S 91). Auch die Jugendlichen tragen das destruktive Moment der Verschwiegenheit fort, wenn es in der Gegenwartshandlung heißt: „Was wir in diesen Wochen [im Sommer 1977; SB] über unseren Großvater und die Alte [...] geredet haben, ist tabu. Kein Wort. Unsere Schreckensbilder, Erfindungen, Absichten hat es einfach nicht gegeben.“ (S 223) Sie verursachen damit neue Familiengeheimnisse, die die Erinnerungsproblematik des Erzählers auf nachfolgende Generationen übertragen werden.

Dass die Kinder „bemerkenswert wenig“⁴²¹ über ihre Familien wissen, hat einen weiteren Grund: Die gemeinsame Rekapitulation der Familiengeschichte bleibt nicht nur deswegen aus, weil Eltern und Großeltern zu dieser nicht in der Lage sind,⁴²² sie scheitert auch am mangelnden Interesse des Ich-Erzählers an der Familiengeschichte. So kommentiert dieser das Leben seiner Verwandten vor der Geburt der Jugendlichen mit der Bemerkung: „[W]ir haben nie genauer gefragt.“ (S 30) Das deutliche Desinteresse an den Erzählungen der Eltern offenbart sich auch, wenn der Ich-Erzähler von den verspäteten Nachfragen nach der Großmutter berichtet: „Vielleicht ist es auch einfach schon zu spät, als wir die Eltern der drei nach unserer Großmutter fragen.“ (S 87) Hier wird deutlich, dass die Kinder bewusst nicht nachgefragt haben, denn sie trauen den Eltern ‚richtige‘ Informationen über die Großmutter ohnehin nicht zu: „Und so fragen wir halbherzig nach, hören kaum aufmerksam zu, erwarten im Grunde nichts außer der Bestätigung, dass die Eltern uns nicht weiterhelfen können.“ (ebd.) Statt auf die zaghaften Hilfsangebote der Eltern (vgl. ebd.) verlassen sich die Kinder lieber auf ihre eigene Vorstellung von der Großmutter und haben längst „ein eigenes Bild vor Augen.“ (ebd.)⁴²³

Die erfundene Geschichte der Großmutter hält, wie zuvor die ‚Lügendgeschichten‘ des Protagonisten, Nachfragen nicht lange stand: So stellt sich heraus, dass die Großmutter nicht in Italien gelebt hat und lange tot ist (vgl. S 35). Auf der Behauptung, die Großmutter sei Opernsängerin gewesen und habe überdies auch „Italieneraugen“, beharren die Jugendlichen

⁴²⁰ Vgl. Markus Neuschäfer: *Das bedingte Selbst. Familie, Identität und Geschichte im zeitgenössischen Generationenroman*. Berlin 2013, S. 165–195, bes. S. 167. Vgl. ebenso Leslie Morris: *Postmemory/ Postmemoir*, hier: S. 295. Morris verweist auf das Phänomen, dass verschwiegene Erinnerungen von nachfolgenden Generationen nicht mehr auf den „Urtext“ der Erinnerung zurückgeführt werden können.

⁴²¹ Horstkotte: *Nachbilder*, S. 201.

⁴²² Vgl. ebd. Der Großvater, so er denn tatsächlich noch lebt, tritt überhaupt nicht mit seinen Enkeln in Kontakt, die Elterngeneration erscheint seltsam blass und eher unbeholfen bei dem Versuch, den Jugendlichen die Familiengeschichte näher zu bringen.

⁴²³ Vgl. Georgopoulou: *Abwesende Anwesenheit*, S. 78.

allerdings weiterhin. Allein, es fehlt der Beweis: „Ein einziges Bild von unserer Großmutter im Kostüm. Von ihren Augen.“ (S 36) In diesem Ausspruch äußert sich der Wunsch eine Identifikationsfigur in der Familie zu haben und sich so gegen den „sozialen Erwartungsdruck“⁴²⁴ von außen wappnen zu können. Es ist das große Identifikationspotenzial des „Phantasmas“⁴²⁵ der Großmutter, das auch den Ich-Erzähler nach anfänglicher Skepsis – „Ich bin mir unsicher, was ich glauben soll“ (S 37) – an ihren Status als dunkeläugige Opernsängerin glauben lässt. So löst sich die Wunschvorstellung der Großmutter beim Vergleich mit der Realität nicht auf, sondern verfestigt sich stattdessen weiter. An dieser Stelle wird das erzählerische Verfahren des Protagonisten deutlich: Statt sich den Mangel an eigenen oder im Gespräch vermittelten Erinnerungen einzugestehen, überdeckt er diesen mit Wunschvorstellungen und erfundenen Geschichten. In Bezug auf die Großmutter in ihrer Rolle der Opernsängerin ist dieser Prozess noch sichtbar; der Leser wird gleichsam Zeuge, wie sich die Imagination vor die Wirklichkeit stellt. Doch dieses Verfahren wird im Laufe der Handlung immer stärker von Prozessen abgelöst, in denen die beiden Aspekte nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind. So entsteht ein unentschiedenes Schwanken zwischen realem und ausgedachtem Geschehen, das der Leser im Kontext des Romans zwangsläufig vor dem Hintergrund der lebensnotwendigen Gestaltung von Identität deuten muss. Von einer moralischen Defizienz des Erzählers, im Sinne einer bewussten Täuschung des Lesers, kann hier nicht die Rede sein, stellt sein Erzählen doch den Versuch dar, eben dieses stabile Selbst herzustellen.⁴²⁶

Als weiterer „Katalysator der Erzählung“⁴²⁷ fungiert im darauffolgenden Abschnitt der Fund eines alten „Photoalbum[s]“ (S 39), welches den Jugendlichen die „Leerstelle im Familiengedächtnis“⁴²⁸ nun auch materiell vor Augen führt. Die Jugendlichen können den Abbildungen im Album keine Geschichten zuordnen; sie sagen ihnen nichts (vgl. S 40). Erst unter

⁴²⁴ Hermann: *Vergangenwart*, S. 258.

⁴²⁵ Vgl. Jochen Schulte-Sasse: ‚Phantasie‘, in: Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart 2002 (= Bd. 4, *Medien - Populär*), S. 778–798, v.a. S. 791. Das ‚Phantasma‘ ist ein Konzept des französischen Philosophen und Psychoanalytikers Jacques Lacan, das sich auf „den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen einem nicht mehr symbolisierbaren Realen und der immer schon symbolisch vermittelten Realität“ bezieht. Nur in der Phantasie kann ein Individuum Umstände, die als unangenehm oder bedrängend empfunden werden, umdeuten. Das Phantasma vermittelt damit zwischen „Phantasie und Realitätsprinzip“ (beide Zitate: ebd.) und kann als Stütze der Subjektkonstitution verstanden werden. Indem die Jugendlichen sich also der Tatsache verweigern, dass sie nichts über ihre Großmutter wissen und ihr in der Fantasie bestimmte Eigenschaften zuschreiben, können sie ihre Unwissenheit über genealogische Zusammenhänge zumindest zeitweise überwinden. Dass das ‚Phantasma‘ der Großmutter mit der Zeit immer größere Teile der Handlung bestimmt, deutet darauf hin, dass es nicht mehr zwischen Fantasie und Realität vermittelt, sondern den Platz der Realität einnimmt.

⁴²⁶ Vgl. Hermann: *Vergangenwart*, S. 259; Hauenstein: *Historiographische Metafiktionen*, S. 154.

⁴²⁷ Fulda: *Am Ende des photographischen Zeitalters?*, S. 413.

⁴²⁸ Eke: *Ausschau halten*, S. 150.

Zuhilfenahme ihrer Vorstellungskraft können sie eine Figur, „ein[en] junge[en], unbekannt[en] Mann [...] vor wechselnden Hintergründen, aus verschiedenen Weltgegenden, aber stets in Uniform“ (S 40), der auf den Bildern besonders präsent ist, zuordnen: „Er ist jemand, den wir noch nie gesehen haben und dennoch haben wir gleich begriffen: das muss unser Großvater sein.“ (S 42) Obwohl sie weder den jungen Mann auf den Fotos noch den Großvater je gesehen haben, erfolgt diese Zuordnung hier vollkommen selbstverständlich und unhinterfragt. Mit demselben interpretatorischen Selbstverständnis ordnen sie die „verstreuten Einzelbilder“ (S 42), die sich im abrupt endenden Album finden, dem Großvater als Fotografen zu. Die nicht einsehbare Chronologie der Fotos sowie deren unzureichende Beschriftung – „nur Ort, Datum und Anlass sind auf der Rückseite notiert“ (S 41) – und der mangelnde familiäre Austausch öffnen das Album für die willkürliche Zuordnung der Jugendlichen. Diese richtet sich damit weniger nach der Realität der vorliegenden Informationen, sondern allein nach dem Wunsch der Jugendlichen, die Leerstelle im Familiengedächtnis zu schließen. Der Gewissheit der Jugendlichen, dass der Großvater trotz „aller Undeutlichkeit“ (ebd.) keine „Italieneraugen“ hat und sie diese ohne Zweifel von der Großmutter geerbt haben müssen (vgl. S 44), folgt der Wunsch im Album doch noch die imaginierten Fotos der dunkeläugigen Großmutter im Opernkostüm zu finden.⁴²⁹

Die Jugendlichen versuchen sich hier einem Teil ihrer familiären Vergangenheit anzunähern, den sie selbst nicht miterlebt haben und über den sie – wie bereits festgestellt – auch mittels Familiengesprächen keine Auskunft erlangen konnten. Das Fotoalbum, dem eine „konstitutive Rolle“ im Rahmen von „Familien- und Erinnerungsritualen“⁴³⁰ zukommt, könnte diese Kluft zwischen den Erinnerungen der Vorfahren und der Gegenwart der Nachgeborenen überbrücken. Indem es wichtige Ereignisse der familiären Vergangenheit abbildet und in einen sinnstiftenden Zusammenhang bringt, werden diese der Enkelgeneration zugänglich und können im Prozess der Subjektkonstitution gedeutet werden. Der Begriff der ‚Postmemory‘, der sich ursprünglich auf die Elterngeneration und die Traumata der Holocaust-Opfer bezog, kann in diesem Kontext angewendet werden. So beschreibt das Konzept die affektive Einfühlung der Generation der Nachgeborenen in die Erfahrungen und Traumata der Vorfahren. Die Fotografie fungiert hier als Vermittlungsmedium dieser Erfahrungen; sie stellt ein „Näheverhältnis zu den Vorfahren“⁴³¹ her. Mit der ersten Generation der ‚Postmemory‘ teilen die Jugendlichen nicht nur den Status der Nachgeborenen, sie ähneln ihnen, wie oben

⁴²⁹ Vgl. Horstkotte: *Nachbilder*, S. 202f.

⁴³⁰ Beide Zitate: ebd., S. 205.

⁴³¹ Holm: ‚Fotografie‘, S. 232.

beschrieben, auch in dem Versuch sich der Geschichte ihrer Vorfahren mittels der fotografischen Bilder anzunähern. Wenn nun das Fotoalbum der *Spione* bezüglich des Lebens und Erlebens der Vorfahren wenig aussagekräftig ist, wird es dieser Vermittlungsfunktion nicht gerecht und wirft die Jugendlichen auf die Imagination zurück, wie sich in den nicht nachweisbaren Deutungen der Fotos zeigt.⁴³²

Die Jugendlichen müssen erkennen, dass im Album ein Beweisbild ihrer Großmutter fehlt: „Die Augen haben wir im ganzen Album nicht gefunden, unsere Großmutter hat kein eigenes Gesicht. Wir hätten nur ein einziges Bild unserer Großmutter mit unseren Italieneraugen im Kostüm gebraucht, aber sie ist nicht da.“ (S 45) Stattdessen findet sich die Frau, die die Jugendlichen als Großmutter identifiziert haben, nur auf Gruppen-, nie aber auf Portraitaufnahmen (vgl. ebd.). Statt das Fehlen dieser Aufnahmen als Endpunkt der Recherche zu akzeptieren, geht der Ich-Erzähler weiter davon aus, dass es Einzelaufnahmen der Großmutter geben müsse und malt sich Erklärungen dafür aus, wie diese aus dem Fotoalbum verschwunden sein könnten. Die Erklärungen sind dabei so vielfältig wie unbewiesen und zeigen deutlich, was Unzuverlässigkeit im Kontext des Romans bedeutet: Es sind nicht die expliziten Äußerungen des Erzählers, die den Leser verunsichern; es ist das Nebeneinander von gleichermäßen wahrscheinlichen Deutungen der lückenhaften Informationen durch den Erzähler. Die „unkontrollierbare[n] Spekulationen“⁴³³ verstellen den Blick auf die Handlung.⁴³⁴ Dies zeigt sich an der Art und Weise, wie sich der Ich-Erzähler die fehlenden Bilder der Großmutter erklärt. Er führt in einer ersten Version konsequenterweise die irritierende Wirkung der gemeinsamen Italieneraugen als Grund für die fehlenden Bilder der Großmutter an, verwirft dies aber wieder: Die Frau an der Seite eines Mannes, „der ständig photographiert“ (ebd. 46), muss auf dessen Fotos zwangsläufig zu sehen sein. Die erzählerisch vermittelten Bilder der Großmutter fungieren als Beweis für deren Existenz. Einzig das Modaladverb „vielleicht“ kennzeichnet dabei, dass es sich nur um Spekulationen, nicht aber um Tatsachen handelt. Dass es die Bilder der Großmutter gegeben haben muss, steht nach diesem ersten Deutungsversuch weiterhin außer Frage. Der zweite Erklärungsversuch knüpft an dieses Resultat an, wenn er postuliert, dass die Bilder der Großmutter erst später aus dem Album verschwunden sind. So hält es der Erzähler für möglich, dass „irgendein Betrachter“ den „direkten Blick“ der Großmutter nicht ertragen hat und sie daher aus den Bildern „im Garten, jung, mit Freunden“, „von ihren Auftritten“, „in unglaublichen Kostümen“ (alle Zitate: S

⁴³² Vgl. Ganeva: *The End of the Generation Conflict*, S. 150f.; Horstkotte: *Nachbilder*, S. 205f.

⁴³³ Uecker: „Uns allen steckt noch etwas von damals in den Knochen“, S. 64.

⁴³⁴ Vgl. Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge*, S. 199. Volpp weist darauf hin, dass die Spekulationen, die die Handlung zu einem großen Teil ausmachen, von unterschiedlichen – kollektiven wie individuellen – Erinnerungsmotiven und Erinnerungsmedien befeuert werden.

48) zunächst herausgeschnitten hat. Als diesem unbekanntem Betrachter deutlich wird, dass immer eine Präsenz der Großmutter in den Bildern zurückbleiben wird, entfernt er sie schließlich ganz aus dem Familienalbum (vgl. ebd. 49). Bemerkenswert an der beschriebenen Szene ist, dass der Erzähler hier zunächst einen Deutungsrahmen schafft, der auf der Annahme basiert, die Bilder der Großmutter seien mutwillig aus dem Album entfernt worden. Innerhalb dieser Deutung allerdings scheinen erzählerisch vermittelte Fotografien der Großmutter bei verschiedenen Anlässen auf. Diese muss der Erzähler imaginiert haben, denn der Erklärungsversuch geht ja gerade davon aus, dass sich diese Bilder *nicht* im Familienalbum befinden. Hier werden das lückenhafte Familienalbum, die unbewiesene Deutung des Ich-Erzählers und seine imaginierten Fotos der Großmutter zu einem komplexen Gebilde verwoben. Was real oder erfunden ist, lässt sich nicht ohne Weiteres feststellen, zumal der Erzähler kaum textuelle Signale streut, die seine Aussagen bewertbar machen. Einzig das Modaladverb „vielleicht“ beziehungsweise das Adjektiv „möglich“ können in diesem Sinne gedeutet werden. Lisa Volpp bemerkt hierzu treffend: „Derlei Widersprüche innerhalb des erzählerischen Diskurses schüren unweigerlich massive Zweifel an der mimetischen Zuverlässigkeit des Erzählers.“⁴³⁵ Darüber hinaus werden mit dem durchweg verwendeten Präsens im Roman nicht nur verschiedene Zeit- sondern auch Wirklichkeitsebenen gleichgeordnet. Es kann dem Rezipienten nur mit der oben genannten genauen Lektüre gelingen, die verschiedenen Schichten voneinander zu trennen.

Der dritte Erklärungsversuch ist eng mit dem zweiten verbunden: Hier entfernt kein Unbekannter die Bilder aus dem Album, sondern der Großvater, der das Familienalbum laut den Jugendlichen auch angelegt hat (vgl. ebd.). Vor dieser Vorstellung schreckt der Erzähler deutlich zurück und lässt im Zurückschrecken den Leser an der Imaginationsleistung seines Bewusstseins teilhaben:

Es wäre unbegreiflich, wenn unser Großvater derjenige *gewesen sein sollte*, der später alle Bilder seiner Frau aus dem Familienalbum genommen hat. Wir wollen das nicht glauben. *So war es nicht*. Er hat doch an den Augen der Großmutter gehangen, sie haben ihn nie losgelassen [...] (S 50) [Hervorhebung im Zitat von der Verfasserin; SB].

„[D]as Bewusstsein und die Imagination des Ich-Erzählers“⁴³⁶ führen von der Spekulation hin zur Gewissheit, dass der Großvater nicht derjenige gewesen sein kann, der die Erinnerung an die Großmutter getilgt hat. Grammatisch zeigt sich dieser Vorgang der Selbstüberzeugung im Moduswechsel vom Konjunktiv hin zum Indikativ: „Wir wollen das nicht glau-

⁴³⁵ Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 195.

⁴³⁶ Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 196.

ben. So war es nicht.“ Während in der zweiten Version die Vorstellung des Erzählers Übergangslos als Fakt präsentiert wird, liegt hier der Weg hin zur imaginierten Realität offen. Doch stellt diese Offenheit eher eine Ausnahme dar, zumeist markiert der Erzähler seine Wunschvorstellungen nicht als solche. Sie sind daher für den Rezipienten nur schwer auszumachen; er ist gewissermaßen der Perspektive des Erzählers ausgeliefert.⁴³⁷

Mit der Erkenntnis, dass die Jugendlichen die Bilder der Großmutter nicht im Familienalbum finden werden und folglich ihre Verortung im Kontext der Familie auf andere Weise betreiben müssen, lösen sich die Imaginationen der Familiengeschichte immer stärker vom Fotoalbum und verselbständigen sich zusehends. Dabei handelt es sich nicht um einen Akt der Verschleierung, sondern vielmehr um die notwendige, identitätsstiftende Situierung der Jugendlichen innerhalb der Familie. Die Unzuverlässigkeit des Erzählers besteht eben nicht darin, dass er Dinge verschleiert, sondern dass er Erinnerungen konstruiert und sie nicht trennscharf von der Realität abgrenzt. Bewusst und um Wahrscheinlichkeit bemüht entsteht dabei die unbekannte Geschichte der Familie. So merkt der Erzähler an: „Es ist nicht immer einfach, Bilder zu entwerfen, mit denen wir alle einverstanden sind. Unstimmigkeiten, Auseinandersetzungen gibt es von Anfang an.“ (S 92) Die Bilder sind somit denkbar, aber unzuverlässig, so Norbert Otto Eke, weil sie sich nicht verifizieren lassen; ihr imaginativer Charakter spiegelt einzig die Unabschließbarkeit der narrativen Erinnerung wider.⁴³⁸

Für den Ich-Erzähler endet die Imagination der Geschichte seiner Großeltern nicht mit dem Ende der Sommerferien im Jahr 1977, sie wird vielmehr zur „lebenslangen Obsession“⁴³⁹, die im Verlauf des Romans immer stärker die Züge eines „paranoiden (Wahn-)Systems“⁴⁴⁰ annimmt. Während seine Cousins Strategien entwickeln, um mit der unabgeschlossenen Familiengeschichte umzugehen, muss der Erzähler dieser als Erwachsener in der Gegenwartshandlung nachgehen. So beginnt er Hinweise der Geschichte auch dort zu suchen, wo sie nachweislich niemals stattgefunden haben kann:

Auf einer Reise durch Marokko habe ich erlebt, daß ich in einer mir bis dahin unbekanntem Gegend einen Aufenthaltsort unseres Großvaters sah. Ich fuhr mit dem Sammeltaxi nach Tetouan [...]. Und auf einmal habe ich den Eindruck, in dieser Ebene etwas zu erkennen. [...] Ich weiß, marokkanischen Boden hat er nie betreten, und trotzdem sehe ich unseren Großvater dort auf dem Flugfeld stehen, ich kann mich dieses Bildes nicht erwehren. (S 223f.)

⁴³⁷ Vgl. Wasmeier: *The Past in the Making*, S. 346.

⁴³⁸ Vgl. Eke: *Ausschau halten*, S. 152; Wasmeier: *The Past in the Making*, S. 345.

⁴³⁹ Uecker: „Uns allen steckt noch etwas von damals in den Knochen“, S. 62. Fulda diagnostiziert beim Ich-Erzähler einen „pathologischen Realitätsverlust“ (*Am Ende des photographischen Zeitalters?*, S. 428).

⁴⁴⁰ Eke: *Ausschau halten*, S. 150.

Die Bilder drängen sich dem Erzähler hier förmlich auf, er hat „den Eindruck, in dieser Ebene etwas zu erkennen“, er kann sich „dieses Bildes nicht erwehren.“ Längst ist dem Erzähler die Fähigkeit abhandengekommen, sich selbst von diesen Imaginationen abzugrenzen. Der Ich-Erzähler erscheint hier gleichsam als leere Hülle, der die unterschiedlichen Impulse seiner Umwelt aufnimmt und unter Einbezug geschichtlicher Ereignisse in erzählerische Bilder umsetzt.⁴⁴¹ Ergänzt wird dieser Eindruck überdies, wenn die vordergründig aus der Perspektive von Pauline und Nora erzählten Abschnitte seine Erzählimpulse exakt aufnehmen: So schildert der Erzähler aus der Perspektive Paulines beziehungsweise Noras, wie diese sein Verhalten interpretieren müssen (vgl. S 278f.; 289f.). Und auch der Umstand, dass der Roman nicht mit der aufgelösten Familiengeschichte oder mit der Erkenntnis endet, dass sie nicht aufzulösen sei, sondern sich der Ich-Erzähler in einen neuen imaginierten Erzählstrang hinein begibt, weisen auf diesen Befund hin (vgl. ebd. 324–345).

Ein besonderes Bild für das oben geschilderte Verhalten findet sich in jenem Abschnitt, der aus Paulines Perspektive erzählt wird:

Eben ist er noch wach gewesen, hat aufmerksam geschaut, Bemerkungen gemacht und zugehört, in der nächsten Minute aber sitzt er versunken da, den Blick ins Nichts gerichtet, brütend, nicht mehr ansprechbar. Als würde er von irgendwoher gerufen, als hörte er eine Stimme, die niemand außer ihm vernehmen kann. Bei diesem Anblick wird ihr ganz schwindelig, ihr Cousin wirkt beinahe, als wäre er umnachtet [...]. (ebd. 281)

Das Unabschließbare der Familiengeschichte ist für den Ich-Erzähler zu einem Problem geworden, das seine Identität nicht nur ernsthaft gefährdet, sondern, wie das obige Zitat zeigt, zerstört. So scheint, er kaum mehr zu normaler sozialer Interaktion in der Lage zu sein und wirkt auf die Cousine, „als wäre er umnachtet.“ (ebd.)⁴⁴² Dies legt die Vermutung nahe, dass der narrative Erinnerungsprozess der Nachgeborenen zumindest um einen Kern von tatsächlich erlebten Erinnerungen gruppiert sein muss, um keinen Schaden anzurichten. Zugleich kann die Unzuverlässigkeit des Erzählers an dieser Stelle mit seinem Geisteszustand in Verbindung gebracht werden, was dem Rezipienten ermöglicht die Unstimmigkeiten in dessen Erzählen zu kontextualisieren.

In der Analyse des Erinnerungsrahmens hat sich eine Verbindung zwischen fehlender oder bruchstückhafter Erinnerung und dem unzuverlässigen Erzählen gezeigt. So bewirken die fehlenden Erinnerungen an die Familie, die sich auch nicht durch Bilder im Familienalbum materialisieren lassen, eine Ausweichbewegung des Erzählers in die Imagination. Dies

⁴⁴¹ Vgl. hierzu: Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 206.

⁴⁴² Weitere Beispiele vgl. S 226; 275; 278.

scheint in Bezug auf die Erkenntnisse der Erinnerungsforschung ein sinnvoller Mechanismus der Identitätsstabilisierung zu sein, zumal das Erinnern ohnehin von Imaginations- und Verformungsprozessen begleitet wird.⁴⁴³ Die Verwischung der Grenzen zwischen Imagination und Realität erscheint deswegen so prekär, weil sie für den Ich-Erzähler nicht in die Klärung seiner Familiengeschichte, sondern in ein unentschiedenes Schwanken zwischen Gegenwart und Vergangenheit mündet. Dieses Schwanken hat auch Konsequenzen für den Rezipienten: Für diesen ist der Unterschied zwischen Realität und Imagination nicht erkennbar, es gelingt ihm nicht, eine feststehende Version der Familiengeschichte auszumachen oder die losen Fäden der Imaginationen des Ich-Erzählers zusammenzuführen.

2.4 Geheimnis und Erinnerung

Wie schwierig diese Unterscheidung ist, soll im Folgenden anhand des Motivkomplexes (Familien-)Geheimnis und Erinnerung in den Blick genommen werden, der sowohl als Handlungselement als auch als Reflexionsgegenstand für die vorliegende Fragestellung aufschlussreich ist. Landläufig wird der Begriff ‚Geheimnis‘ als eine möglicherweise sensible Information, über die eine oder mehrere Personen verfügen, bestimmt. Diese wird einem weiteren Personenkreis, für den diese Information relevant sein könnte, vorenthalten. Wird das Geheimnis nicht absichtlich oder unabsichtlich gelüftet, kann es mit dem Ableben der Geheimnisträger ganz verschwinden. Einer Auflösung durch Außenstehende entzieht sich das Geheimnis insofern, als es sich nur bis auf einen „unerklärlichen Rest“⁴⁴⁴ ergründen lässt. Die Aspekte dieser Definition des Geheimnisses treffen auf die Situation des Beyer’schen Ich-Erzählers zu: Einerseits sieht er in der Großmutter die Trägerin eines Familiengeheimnisses, das aufgrund ihres Todes nicht mehr gelüftet werden kann. Andererseits ist er damit befasst, eben jenes Geheimnis zu lüften, das sich ihm allerdings über den „unerklärlichen Rest“ hinaus entzieht und somit sein Erinnern und Erfinden dominiert. Die Auswirkungen solcher Familiengeheimnisse – vor allem wenn sie sich auf den Zweiten Weltkrieg oder den Holocaust beziehen – auf die Generation der Nachgeborenen haben die Psychologie und Soziologie untersucht.⁴⁴⁵ Die empirischen Erkenntnisse dieser Studien wer-

⁴⁴³ Vgl. Jürgen Joachimsthaler: Die memoriale Differenz: Erinnerung und sich erinnerndes Ich, in: Judith Klinger (Hg.): Gedächtnis und kultureller Wandel: Erinnerung und Schreiben – Perspektiven und Kontroversen. Berlin 2009, S. 33–52, hier: S. 40.

⁴⁴⁴ Harro Müller-Michaels: Das Geheimnis in der Literatur. Eine Reflexion, in: Wirkendes Wort 63 (2013), S. 1–7, hier: S. 1.

⁴⁴⁵ Als Nachgeborene können in diesem Zusammenhang all jene Familienmitglieder gelten, die das verheimlichte Ereignis nicht selbst erlebt und auch keine Kenntnis von ihm erlangt haben.

den in der kultur- und sozialwissenschaftlich interessierten Literaturwissenschaft als Analyseinstrumente verwendet, um die literarische Funktionalisierung von Geheimnissen besser verstehen zu können, und sollen auch in diesem Kapitel als Grundlage dienen.⁴⁴⁶

Das Geheimnis steht aber zugleich als „Motiv [...] literarischer Werke, das Struktur [...] und Bedeutung bestimmt“⁴⁴⁷, im Zentrum literaturwissenschaftlichen Interesses. Hier erscheint das Geheimnis weniger als Handlungsmoment, sondern vielmehr als Reflexionsgegenstand. Auch auf dieser zweiten Ebene bietet der Roman *Spione* Referenzpunkte: Diese spiegeln den Charakter des Verborgenen, wie er auf der Handlungsebene in Erscheinung tritt, in einer übergeordneten, historisch-politischen Dimension. Im Spannungsfeld dieser beiden Komponenten soll das Geheimnis im Folgenden untersucht werden.

Wie im vorangegangenen Kapitel deutlich wurde, wird in der Familie des Ich-Erzählers das Leben der Großeltern, vor allem das der Großmutter, „familienintern tabuisiert.“⁴⁴⁸ Aus welchem Grund die genaueren Lebensumstände der Großeltern verheimlicht werden, kann sich der Ich-Erzähler nicht erschließen, geht aber unwillkürlich von der schlimmstmöglichen Erklärung aus.⁴⁴⁹ Das Familiengeheimnis ist in diesem Fall also keine „familiäre Strategie zur Lebensbewältigung“⁴⁵⁰, sondern wirkt zersetzend auf die Familienstrukturen ein. Dies äußert sich im schon herausgearbeiteten Ausweichen des Ich-Erzählers in die Imagination. Dabei leidet der Erzähler unter der Tabuisierung der Vergangenheit ebenso sehr, wie ihn und seine Cousins Familiengeheimnisse und Geheimnisse generell anziehen. Sie teilen die Lust an „gemeinsame[n] Entdeckung[en]“ (S 29), die von einer „Schaumzuckerfabrik“, über einen „verlassenen Hof“ (beide Zitate: ebd.) zu einem „Puppenkopf“ oder einem „zinkenlosen Kamm aus Perlmutter“ (beide Zitate: S 279) reichen. Genau wie das Geheimnis um die Vergangenheit der Großmutter regen auch diese Entdeckungen die Vorstellungskraft der Jugendlichen unterschiedlich stark an: „Es gibt Entdeckungen, [...] die wir auch sofort gemeinsam auskosten wollen, und andere, mit denen wir erstmal gar nichts anzufangen wissen [...], die wir gar nicht besprechen und darum fast wie ein Geheimnis behandeln.“ (ebd. 29) Das Auskosten besteht im Erfinden einer Geschichte zu den gefundenen Gegenständen. Fällt den Jugendlichen keine Geschichte ein, so wird der Gegenstand unwillkürlich und ohne

⁴⁴⁶ Vgl. Neuschäfer: Das bedingte Selbst, S. 168: „Wie schon bei anderen Motiven, die im Generationenroman häufig anzutreffen sind, lässt sich auch die literarische Funktionalisierung von Familiengeheimnissen besser verstehen, wenn für die Beschreibung des Motivs eine Terminologie verwendet wird, die aus empirischen Fragestellungen hervorgegangen ist.“

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Sicks: Zur Medientheorie des Erinnerns, S. 39.

⁴⁴⁹ Vgl. Horstkotte: Nachbilder, S. 212f.

⁴⁵⁰ Peter Kaiser: Familiengeheimnisse, in: Spitznagel, Albert (Hg.): Geheimnis und Geheimhaltung. Erscheinungsformen – Funktionen – Konsequenzen. Göttingen 1998, S. 280–297, hier: S. 280.

wirklichen Anlass tabuisiert.⁴⁵¹ Dabei markiert der Ich-Erzähler nicht, wo die Grenzen zwischen dem tatsächlichen Fund und der ausgedachten Geschichte verlaufen. Spekulationen sind, wie auch bei jenen über die Fotografien der Großmutter, nicht durch den Konjunktiv als Möglichkeit markiert, sondern stehen gleichgeordnet neben dem faktischen Fund. Die Entdeckungen werden zudem häufig in Bezug zur erfundenen Geschichte der Großmutter gesetzt – der Fund einiger Patronenhülsen beispielsweise wird einem Mann zugeschrieben, den der Krieg nicht loslässt und der deutliche Züge des Großvaters trägt (vgl. S 31f.) –, sodass es für den Leser problematisch ist, zwischen Realität und fantastischer Vorstellung zu unterscheiden. Dass der Erzähler diese Diskrepanz nicht deutlich macht, kann als Signal unzuverlässigen Erzählens gelten.⁴⁵²

Obwohl das Familiengeheimnis vor allem negative Effekte auf die Identitätsfindung der Jugendlichen hat, werden der Ich-Erzähler und seine Cousins stark von Geheimnissen angezogen; sie betrachten das Bewahren und Produzieren von Geheimnissen nicht per se als negative Eigenschaft.⁴⁵³ So äußert der Ich-Erzähler: „Das mag ich an den anderen: Auch sie können Geheimnisse für sich behalten.“ (S 20) Die positive Zuschreibung gilt dabei nicht nur für die Jugendlichen, sondern wird vom Ich-Erzähler auf die unbekannteren Familienmitglieder ausgeweitet (vgl. S 93). So spielen auch in der Vergangenheitshandlung ausnahmslos Familienmitglieder eine Rolle, die Geheimnisse bewahren oder mindestens stark vom Geheimen angezogen werden. Im ersten Kapitel, *Sporen*, sieht sich beispielsweise der Großvater als Kandidat für die neu gebildete, aber noch geheim gehaltene Luftwaffe „der Verschwiegenheit verpflichtet.“ (S 92) Die Geheimhaltung der Mission betrachtet der Großvater als eine Frage des Charakters, denn:

Was wäre er denn für ein Mensch, wenn Geheimnisse bei ihm nicht sicher aufgehoben wären. Wer nicht die Kraft hat, ein Geheimnis zu bewahren, erweist sich auch in jeder anderen Hinsicht als schwach. Wer das Vertrauen bricht, wer eines Geheimnisses nicht würdig ist, dem geht zuerst die Achtung der anderen, dann seine Selbstachtung verloren.

⁴⁵¹ Diese Verfahren ähneln in der Struktur dem „Kinder-/Jugendroman[, [...] wo eine Gruppe von Kindern einem Geheimnis nachgeht und mit der Erwachsenenwelt nur insofern in Kontakt kommt, als daß sie die Verbrecher, die Geheimnisträger zur Verfügung stellt“ (Marcel Beyer: Aus dem Arbeitstagebuch, in: Rode, Marc-Boris (Hg.): Auskünfte von und über Marcel Beyer. Bamberg 2000, S. 24-35, hier: S. 27).

⁴⁵² Vgl. Ansgar Nünning: Unreliable Narration, S. 27f. Lisa Volpp zeigt auf, dass Beyer bei der Verknüpfung der Alltagsfunde mit der Geschichte der Großeltern auf „teilweise recht triviale Erzählmuster“ zurückgreift, um aufzuzeigen, dass der Erzähler lediglich mit dem Ziel der Stabilisierung seiner Familienvergangenheit imaginiert (Zitat und vgl. Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 195).

⁴⁵³ Die ambivalente Haltung der Jugendlichen gegenüber dem Geheimen ist auch in Erkenntnissen der Psychologie grundgelegt: So ist das Geheime einerseits Baustein für „Individuation und Abgrenzung von der Erwachseneneneration“ (Inge Seiffge-Krenke: Geheimnisse und Intimität im Jugendalter: Ihre Bedeutung für die Autonomieentwicklung, in: Spitznagel, Albert (Hg.): Geheimnis und Geheimhaltung. Erscheinungsformen – Funktionen – Konsequenzen. Göttingen 1998, S. 257–263, hier: S. 257), andererseits kann die im Geheimnis vorenthaltene Information, zumal wenn sie über einen längeren Zeitpunkt hinweg vorenthalten wird, die Identität des Ausgeschlossenen stark erschüttern oder gar zum Einsturz bringen (vgl. Kaiser: Familiengeheimnisse, S. 289–291).

Man muß sich selber im Spiegel in die Augen sehen können. Geheimnis bleibt Geheimnis. (S 15f.)

Der Großvater betrachtet es nicht nur als seine soldatische, sondern auch als moralisch-menschliche Pflicht, Geheimnisse für sich zu behalten. Wem dies nicht gelingt, drohen der Verlust der Selbstachtung sowie die soziale Ächtung. Der Ausspruch „Geheimnis bleibt Geheimnis“ fügt sich gut in die Ausgangssituation der erfundenen Vergangenheitsrekonstruktion ein, wenn in dieser keinerlei genaue Informationen über die Großeltern bekannt werden und es in der Wahrnehmung des Erzählers so scheint, als würden diese Informationen bewusst verschleiert (vgl. S 47f.).⁴⁵⁴

Innerhalb der Liebesgeschichte der Großeltern stellt das Geheime vor diesem Hintergrund zunächst eine Möglichkeit dar, Intimität und Vertrautheit zu erzeugen und sich von der äußeren Welt abzugrenzen (vgl. ebd. 181). Erst die mutmaßliche Teilnahme des Großvaters am spanischen Bürgerkrieg im Rahmen der Legion Condor im Jahr 1937 verwandelt die verbindende Wirkung des Geheimnisses in ihr Gegenteil: Hatte die Großmutter bisher das Gefühl, der Großvater wolle ihr „etwas mitteilen, das der Zensur verborgen bleiben soll“ (ebd. 180), so gibt es in den Briefen dieser Zeit „nichts auszumalen, nichts zu sehen, kein Satz muß hier zensiert werden.“ (ebd. 181) Aufenthaltsort, Gesundheitszustand und Mission des Großvaters bleiben geheim, die Briefe lassen keinen Raum für weitergehende Interpretationen und bewirken daher eine zunehmende Distanzierung des Paares.

Wie für den Ich-Erzähler in der Gegenwartshandlung ist es auch für die von ihm erfundene Version der Großmutter unabdingbar „ein Bild vor Augen zu haben.“ (S 180) Dieser Anforderung können die Briefe des Großvaters nicht genügen. Sie rufen vielmehr in der Großmutter den Drang hervor, „sich von vorneherein alles selbst zusammen[zu]reimen“ (S 181), um Bilder der Tätigkeit ihres Verlobten vor Augen zu haben. Die Großmutter weicht mangels echter Bilder in die Imagination aus und erschafft sich damit erfundene Bilder, beispielsweise vom „ersten richtigen Toten“ (S 196) ihres Verlobten (vgl. S 196–199) oder davon, wie dieser Bomben über Spanien abwirft (vgl. S 194f.). Die auffälligen Übereinstimmungen der Art und Weise, wie die Großmutter die fehlenden Informationen über das Soldatenleben ihres Verlobten kompensiert und jener des Ich-Erzählers, kommen nicht von ungefähr: Sie sind Ausdruck des Bedürfnisses des Ich-Erzählers nach einer kohärenten, sinnstiftenden Familiengeschichte, die sich für ihn aus den Erzählungen der Eltern und dem Familienalbum

⁴⁵⁴ Der Ausspruch zeigt auch an, was im Bedeutungsumfang des Begriffs ‚Geheimnis‘ enthalten ist: Wenn dieses nicht offenbart wird, verschwindet es spurlos aus dem Bewusstsein der Menschen.

nicht ergibt. Es sind die Wunschvorstellungen des Erzählers, die in den Gedanken der Großmutter zum Ausdruck kommen. Durch diese Verschachtelung werden Imaginationen in der Imagination geschaffen. Weil die Vorstellungen des Ich-Erzählers formal nicht deutlich von seiner Imagination abgegrenzt werden, kann sein Erzählen als unzuverlässig charakterisiert werden. Der Unzuverlässigkeit kommt der Leser dabei nur durch einen inhaltlichen Vergleich auf die Spur.⁴⁵⁵

Dass sich die durch Verheimlichung entstehende Distanz durch die Produktion neuer Geheimnisse scheinbar wieder aufheben lässt, zeigt sich, als der Großvater aus der Legion Condor entlassen wird und zu seiner Verlobten zurückkehrt. Endlich von seiner Schweigepflicht entbunden und mit der Unterstützung gerade erschienener „Erinnerungsbücher“ (S 208) will der Großvater sich nun offenbaren. Doch der Großmutter sind „keine Fragen mehr geblieben“ (S 212), sie sieht ihre Imaginationen in den biographischen Schilderungen der Condor-Legionäre bestätigt beziehungsweise bezweifelt, dass sie ihr die Fragen beantworten können, die sie, über stereotype Kriegsbeschreibungen hinaus, interessieren würden. Es gibt für die Großmutter keinen Grund, sich länger mit diesem Thema auseinanderzusetzen, mehr noch: Sie will unter allen Umständen verhindern, dass ihre Kinder die abgedroschenen Kriegsbeschreibungen lesen (vgl. S 214). Daher unterbreitet sie dem Großvater den Vorschlag aus seiner Zeit in der Legion Condor nun ein familiäres Geheimnis zu machen, denn: „Was aufgedeckt ist, kann man ohne Schwierigkeiten auch wieder verschleiern.“ (ebd.) Das bewusst produzierte Geheimnis stärkt den Gemeinschaftssinn des Paares, basiert aber auf einem „shared sense of guilt“⁴⁵⁶ und dem Unwillen, sich mit der unmittelbaren Vergangenheit und den Folgen der Condor-Mission auseinander zu setzen. Die hieraus entstehende Lücke im Familiengedächtnis beschäftigt schließlich die Jugendlichen im Jahr 1977. Der Fund eines Fotos mit der Aufschrift: „Rückkehr aus Spanien, Sommer 1937“ (S 141) und das historische Wissen Noras lassen die Jugendlichen an ein Vergehen des Großvaters denken, dessen Resultat das Verschweigen seiner Teilnahme an der Legion Condor ist. Die oben beschriebene Episode zeigt zunächst einmal exemplarisch, wie sich der Erzähler im Modus der ‚Postmemory‘, also mithilfe historischen Wissens darin verstrickt, die Lücken im Familiengedächtnis zu erklären. Hier wird deutlich, dass ‚Postmemory‘ nur mediengestützt, das

⁴⁵⁵ Vgl. Wasmeier: *The Past in the Making*, S. 348.

⁴⁵⁶ Ebd. Der Einsatz der Legion Condor kostete circa 3000 Menschen das Leben. Zu trauriger Bekanntheit hat es vor allem der Bombenangriff auf die Stadt Guernica gebracht, die durch den deutschen Angriff vollständig zerstört wurde. Der Ich-Erzähler lässt diesen Angriff in die Imagination der Großmutter einfließen, wenn sie sich die Bombenabwürfe ihres Verlobten vorstellt: „Es heißt die Brücke hätte es sein sollen. Es ist das Dorf geworden“ (S 195).

heißt in diesem Fall mittels Geschichtsbüchern, erfolgen kann. So sind es die „Lieblingsschriftsteller“ (S 142) Noras, die den Jugendlichen helfen das Foto einzuordnen. Darüber hinaus zeigt die Szene einmal mehr, dass der Ich-Erzähler bereit ist, das Schlimmste anzunehmen und die tabuisierte Familiengeschichte auf Verfehlungen eines Vorfahren im Zweiten Weltkrieg zurückzuführen. Der Versuch der Großmutter, die Beteiligung des Großvaters an der Legion Condor wieder aus dem Familiengedächtnis zu entfernen, weist in genau diese Richtung und ist damit erneut nur eine imaginative Reaktion des Ich-Erzählers auf seine schwierige Erinnerungskonstellation. Der Versuch, offene Fragen plausibel zu beantworten, gleicht hier einem „Prozess der Entzifferung von Spuren, die das Verborgene an der Oberfläche hinterlassen hat.“⁴⁵⁷ Aus diesem Prozess der Entzifferung lassen sich aber weder für den Erzähler noch für den Leser gesicherte Erkenntnisse ableiten, da dieser überwiegend auf Imagination und nicht auf Faktenwissen basiert.

Die Frage, warum der Großvater „kaum neun Monate“ (ebd. 73) nach dem Tod der Großmutter erneut geheiratet und zugelassen hat, dass seine zweite Frau ihm den Kontakt zu Kindern und Enkelkindern verbietet, stellt ein weiteres drängendes Geheimnis im Kontext der Vergangenheitsrekonstruktion des Ich-Erzählers dar. So vermutet dieser, dass das „Erinnerungsverbot“ (S 73) dieser zweiten Frau einen Großteil der Lücken im Familiengedächtnis produziert hat, weil sie die Familie auseinandergetrieben und dafür gesorgt hat, dass alle materiellen Erinnerungen an die Großmutter – wie vielleicht die Fotografien aus dem Familienalbum – verschwinden (vgl. ebd.). Dies ist zumindest das, was der Erzähler als Wissensstand der Kinder im Sommer 1977 präsentiert. Die „Alte“ (S 95), wie die zweite Frau des Großvaters von der gesamten Familie genannt wird, erscheint den Kindern als Wesen, das seit „Urzeiten“ (ebd.), noch vor der Geburt der vier, unbarmherzig über den Großvater und seine Nachkommen herrscht. Dabei ist sie so furchteinflößend, dass selbst die Eltern ihren Namen nur ungern aussprechen, „[a]ls könnte, wie bei einem Geist, das Aussprechen ihres Namens zur Folge haben, daß sie vor uns erscheint.“ (ebd.) In der Unfähigkeit der Familienmitglieder den Namen der Alten auszusprechen und der mit dieser Unfähigkeit einhergehenden wiederholten, fast zwanghaften Thematisierung ihrer Person werden die Strukturen eines Traumas gespiegelt: Unsagbarkeit, bei nicht intentionaler Thematisierung und mangelnder Integrierung in die Identitätsstruktur.⁴⁵⁸ Letzteres wird deutlich, wenn die Jugendlichen die Frau, die sie als Alte identifiziert haben, mit nicht ganz harmlosen Streichen terrorisieren und damit eine Zugehörigkeit ihrer Person zur Familie konsequent verneinen.

⁴⁵⁷ Sicks: Zur Medientheorie des Erinnerens, S. 40; vgl. ebenso Herrmann: Vergangenwart, S. 254.

⁴⁵⁸ Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 258–264.

Da es nur Andeutungen gibt, warum die Alte als so schrecklich wahrgenommen wird, gerinnt auch ihre Figur zu einem Geheimnis: „Auch seine zweite Frau wird immer ein Geheimnis bleiben.“ (ebd. 73) Gerade weil der Ich-Erzähler nicht ergründen kann, welchen Anteil die Alte an den Lücken im Familiengedächtnis hat, nimmt sie eine zentrale Rolle in seinen Imaginationen ein. So zeichnet er die Alte als Person, die panische Angst vor der Erinnerung an die tote Großmutter hat, denn: „Immer heften sich die Erinnerungen der Lebenden an die Toten, allein von ihnen bleiben Bilder übrig. [...] Doch wer sich lebend unter Lebenden bewegt, wird nicht gesehen.“ (ebd. 156) Aus dieser Angst heraus verbietet sie in der Vorstellung des Erzählers jede Erinnerung an die erste Frau und geht sogar so weit Fotoalben und sonstige Erinnerungstücke zu vernichten (vgl. S 108f.).⁴⁵⁹ Die Tabuisierung der Großmutter durch die Alte wird vom Erzähler folglich als bewusster Prozess inszeniert. Diese Schaffung des Geheimnisses der Großmutter steht dabei im Kontrast zu der sonstigen Abneigung der Alten gegen alles Geheime. Der Affinität ihres Mannes zum Geheimnis steht die Alte „ratlos“ (ebd. 138) gegenüber. Und sein Versuch, das Geheimnis auch in der Beziehung zur Alten zu einem verbindenden, Intimität und Vertrautheit schaffenden Element zu machen, begegnet sie nicht nur mit Unverständnis, sondern auch mit Widerwillen; „[s]ie mag das Dunkle nicht, will Klarheit haben.“ (S 138)

Im Verhalten der Alten spiegelt sich demnach das Bedürfnis nach Klarheit und nach Verdrängung gleichermaßen: Es wird im Versuch der Jugendlichen, die Familiengeschichte offen zu legen und diesen Versuch vor den Eltern geheim zu halten, erneut gespiegelt (vgl. S 38; 91). Insofern schließt auch hier die Vergangenheitshandlung nahtlos an die Gegenwartshandlung an.⁴⁶⁰ Gerade in dieser Nahtlosigkeit liegt die Unzuverlässigkeit des Erzählers begründet, zeigt sie doch an, wie dieser immer stärker die Kontrolle über seine Imaginationen verliert. Zudem gibt es für den Leser keine Möglichkeit, die Rekonstruktion der Vergangenheit mittels einer objektivierenden Perspektive zu überprüfen. Ob die Alte die Fotoalben mit den Bildern der Großmutter wirklich zerstört und den Großvater unter ihre Herrschaft gezwungen hat, lässt sich nicht abschließend klären. Dies gelingt vor allem dann nicht, wenn der Ich-Erzähler in der Gegenwart die moralische Integrität seines Großvaters insofern in Zweifel zieht, als er dessen Hilflosigkeit gegenüber der Alten in Frage stellt: „Doch bin ich

⁴⁵⁹ Die Vernichtung der Erinnerungstücke wird auch in der Gegenwartshandlung noch einmal aufgegriffen. Hier probiert der Erzähler unterschiedliche Versionen der Zerstörung aus und formuliert: „Noch lieber wäre mir, die Alte würde unseren Großvater von Anfang an täuschen.“ (S 322) Er macht damit deutlich, dass ihm an negativen Zuschreibungen für ‚die Alte‘ gelegen ist. Kurz darauf jedoch formuliert er ein gewisses Verständnis für sie, sodass für den Leser keine Klarheit darüber entstehen kann, welcher Version zu trauen ist.

⁴⁶⁰ Vgl. Sicks: Zur Medientheorie des Erinnerns, S. 46. Sicks weist darauf hin, dass an keiner Stelle deutlich wird, ob die Imagination aus den Gesprächen der Kinder oder aus der Perspektive des 25 Jahre älteren Erzählers hervorgeht. Auch damit wird die Deutungsunsicherheit des Lesers befördert.

mir schon lange nicht mehr sicher, inwieweit die Rede davon sein kann, unser Großvater sei der Alten vom ersten Tag an hilflos ausgeliefert gewesen.“ (ebd. 323)

Das Geheimnis ist nicht nur als zentrales Handlungs- und Erzählmoment präsent, sein Bedeutungsspektrum wird auch auf der Reflexionsebene gespiegelt:⁴⁶¹ Die „imaginative Realitätsbewältigung“⁴⁶² des Erzählers wird ebenfalls auf einer historisch-gesellschaftlichen Ebene abgebildet. Bereits das Motto des Romans greift das ambivalente Wesen des Geheimnisses – es hinterlässt Spuren, entzieht sich aber der vollständigen Aufklärung – in Form eines Zitats aus dem Kinderbuch *Tomte Tummetott*⁴⁶³ von Astrid Lindgren auf. Über Tomte heißt es dort: „Immer werden sie träumen von mir, doch wenn sie erwachen, bin ich schon fort.“⁴⁶⁴ Die Ahnung von der Existenz des Kobolds wird hier mit der gleichzeitigen Erkenntnis kontrastiert, diesen nie zu Gesicht bekommen zu können. Dies lässt sich in Bezug setzen zur Ahnung des Ich-Erzählers, dass die Lücken im Familiengedächtnis einen Grund haben müssen, er dieser aber durch noch so viele Imaginationen niemals vollständig auf den Grund gehen kann. So ist es „das Wesen des Geheimnisses, [d]ass es nie gelüftet werden kann.“⁴⁶⁵

Die Symbolisierung des Geheimen und Geheimnisvollen wird in der Thematisierung des Tomte Tummetott innerhalb des Romans weitergeführt und gesteigert. Als der Ich-Erzähler im Rahmen eines Besuchs bei Pauline einfach verschwindet und auch ein halbes Jahr später immer noch nicht wiederaufgetaucht ist, assoziiert Pauline ihn mit dem Kobold Tomte:

Sie stellt sich vor, wie er still in der offenen Schlafzimmertür steht und seinen Blick durchs Zimmer gleiten läßt, über den Schlaf seiner Cousine wachend, als wäre er der Kobold in einem Kinderbuch, an das sie sich manchmal erinnert: [...] Kein Mensch hat ihn je zu Gesicht bekommen, am Morgen finden sich nur seine Fußspuren im Schnee. (S 282)

So nähert sich der Ich-Erzähler seiner Cousine nur, wenn diese schläft. Pauline selbst aber sieht den Ich-Erzähler nicht und wird nur durch die Fußspuren im Schnee seiner Anwesenheit gewahr. Wie der Kobold wird der Ich-Erzähler hier als Figur inszeniert, die sich den Blicken der Menschen durch Heimlichkeit entzieht.

Die Anspielung auf Tomte wird noch ein weiteres Mal gesteigert: Aus dem bloßen Zitat im Vorspruch des Romans wird durch Pauline ein Vergleich des Ich-Erzählers mit dem rätsel-

⁴⁶¹ So auch in den beiden Kapiteln, die mit *Verschwiegene* betitelt sind. Die Kapitelüberschrift greift zugleich das Aktive des Verschweigens und das Passive des Verschwiegen-Werdens auf. Beide Prinzipien wirken in der Romanhandlung gleichermaßen (vgl. Wasmeier: *The Past in the Making*, S. 264).

⁴⁶² Herrmann: *Vergangenwart*, S. 260.

⁴⁶³ Vgl. Astrid Lindgren: *Tomte Tummetott*. Hamburg 1960.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 1.

⁴⁶⁵ Uecker: „Uns allen steckt noch etwas von damals in den Knochen“, S. 63.

haften Kobold. In einem weiteren Schritt glaubt der Ich-Erzähler die Gestalt aus der Kindersage tatsächlich zu sehen (vgl. S 303). Der Szene geht der Versuch Carls voraus, den Erzähler von seiner Vergangenheitsmanie zu distanzieren, indem er ihm seinen eigenen alternativen Umgang mit der lückenhaften Familiengeschichte aufzeigt und ihm die Folgen seiner Manie vor Augen führt: „Wenn es dir nicht gelingt, unsere Großmutter zu vergessen, wird der Abstand zwischen euch beiden immer geringer werden, und irgendwann werdet ihr näher beieinander sein, als es ein lebender Mensch verkraften kann.“ (ebd. 302) Der Erzähler entzieht sich den Ratschlägen seines Cousins dadurch, dass er nun selbst ins Zentrum seiner Imagination rückt, die diesmal nicht in die Vergangenheit, sondern in die Zukunft zielt. So kontert er in dieser Imagination Carls Warnung mit den Worten: „Vielleicht werde ich tatsächlich verloren gehen und mich schon bald mitten im Schnee finden, an einem Ort, an dem ich noch nie gewesen bin.“ (ebd.) Das Modaladverb „vielleicht“ leitet hier ganz deutlich eine imaginative Szene ein und die temporale Gestaltung zeigt, dass es sich um etwas handelt, was in nächster Zukunft passieren könnte. Die Szene setzt sich im Folgenden gleichsam in Bewegung: Der Ich-Erzähler beschreibt, wie er auf der Landkarte versucht sich in der unbekanntem Landschaft zurecht zu finden, wie er sich ins Auto setzt und weiter durch die Schneelandschaft fährt (vgl. ebd.). Dabei versucht er sich davon zu überzeugen, dass der Cousin unrecht hat: „Niemand ist gestorben.“ (ebd.) Die Szene gipfelt darin, dass der Ich-Erzähler Tomte Tummetott sieht und damit der erste Mensch ist, der ihn je zu Gesicht bekommen hat. Tomte Tummetott wird für den Erzähler hier zum Symbol des Geheimnisses, das sich doch lösen lässt. So erstaunt es nicht, dass im folgenden Kapitel *Anrufe* der Besuch des Erzählers bei seiner noch lebenden Großmutter in Rom geschildert wird. Diese erzählt ihm ihre Geschichte, die in „allen Details“ in die „spärliche familiäre Überlieferung“⁴⁶⁶ (vgl. S 326–345) passt. Dem Ich-Erzähler gelingt es demnach nicht, sich von der Suche nach der Großmutter zu lösen. Die Entdeckung Tummetotts ist hier vielmehr ein Signal dafür, dass der Ich-Erzähler noch tiefer in einen Erinnerungswahn gezogen wird, der mehr und mehr auch seine eigene Person betrifft.

In der Thematisierung des Tomte war eines der zentralen Merkmale die Fußspur im Schnee, deren Herkunft sich durch die Existenz eines ungesehenen Wesens erklärt. Der Schnee kann hier als Einschreibungsfläche von (Erinnerungs-)Spuren gelten. Dies zeigt sich auch, wenn der Erzähler den Schnee bewusst als ebensolche Fläche nutzt: „Meine Hand, wie sie sich in den Schnee senkt. [...] Ich nähere mich dem Boden langsam, meine fünf Finger gegen einen Abdruck im Schnee vor meinen Schuhen.“ (S 111) Doch hat der Schnee eine „ambivalente

⁴⁶⁶ Beide Zitate: Hermann: *Vergangenwart*, S. 256.

Qualität,⁴⁶⁷ er eignet sich ebenso dazu Spuren, im Roman vor allem Erinnerungsspuren, zu tilgen. Als der Erzähler die Möglichkeit in Betracht zieht, die Alte könnte die Fotos seiner Großmutter verbrannt haben, wird die tilgende Funktion von Schnee und Feuer auf besondere Weise zueinander in Bezug gesetzt. So löst das Feuer die Oberfläche der Bilder der Großmutter auf, während immer dichter fallender Schnee die Bilder bedeckt. Dabei werden die Erinnerungen an die Familie getilgt. (vgl. S 110) Verborgeneheit und Sichtbarkeit bilden das Spannungsfeld, in dem der Erzähler sich mit der Vergangenheit auseinandersetzt und davon erzählt.

Eine weitere Symbolisierung des Verborgenen, nicht nur der Familiengeschichte, sondern der deutsch-deutschen Geschichte, deutet sich in der Thematisierung der Siedlung an, in der Nora, Carl und Pauline zuhause sind. Diese ist auf einer „früheren Müllhalde“ erbaut, die „mit einer Plastikplane abgedichtet worden ist.“ (Beide Zitate: ebd. 121) Die Müllhalde ist mutmaßlich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in eine Wohnsiedlung umgewandelt worden, sodass der Bezug auf die Vertuschung der Verbrechen des NS-Regimes hier offensichtlich ist und als „Figuration der Einschließung und Abdeckung“⁴⁶⁸ verstanden werden kann. Dass sich die überdeckte Vergangenheit dennoch ihren Weg an die (gesellschaftliche) Oberfläche sucht, zeigen die „Sporen“ (ebd. 19)⁴⁶⁹, die in den Abendstunden über der Siedlung zu sehen sind. Diese „hellen, leichten Flocken, die in der Hand zu nichts zerfallen“ (ebd.), können als Vorboten jenes Schimmelpilzes gelten, der sich unter der Plastikplane gebildet hat. Zugleich ist ihre Ähnlichkeit mit den Aschepartikeln, die im Umfeld der Konzentrationslager zu sehen waren, überdeutlich, wie Cornelia Blasberg und Marie Louise Wasmeier feststellen.⁴⁷⁰ Ende der 1990er Jahre wird bei Bauarbeiten schließlich der Pilz entdeckt:

Es ist ein Pilz. Ein riesiger Pilz unter der Erde, ein einziger Organismus, der schon sehr alt sein muß und sich inzwischen über den gesamten Hügel ausdehnt. [...] Man schätzt, daß dieses unterirdische Geflecht mit der früheren Müllhalde zu tun hat, vielleicht wegen der Plastikplane, der Pilz kann sich unter der Abdeckfolie gebildet haben, und die hat sich langsam zersetzt. (S 251)

⁴⁶⁷ Christoph Grube/ Markus May: ‚Schnee‘, in: Butzer, Günter/ Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2012, S. 390–381, hier: S. 381.

⁴⁶⁸ Sicks: Zur Medientheorie des Erinnerens, S. 41.

⁴⁶⁹ Die Sporen können auch in der Vergangenheitshandlung als Hinweis auf Verborgenes gelten, denn sie begegnen auch der Großmutter, als sie bei Verwandten auf dem Land auf die Rückkehr ihres Mannes wartet. Sie treten im Zusammenhang mit den Gerüchten um den Spanien-Einsatz der geheimen deutschen Luftwaffe auf, die in Deutschland entschieden geleugnet wurden (vgl. S 189; 193). Zugleich sind die Sporen hier ein konkreter Hinweis darauf, dass die Geschichte der Großmutter nur erfunden ist, denn wenn der Pilz durch Baumaßnahmen in den 1950er-Jahren entstanden ist, kann es ihn und die Sporen während des Krieges nicht gegeben haben.

⁴⁷⁰ Vgl. Blasberg: Skandal, S. 286; Wasmeier: The Past in the Making, S. 354.

Nicht nur die Ausdehnung des Pilzes „über den gesamten Hügel“, sondern auch sein großes Alter werden hier zum Sinnbild der unterdrückten und verschwiegenen kollektiven Erinnerung an die deutsche Vergangenheit und deren Kontinuität bis in die Gegenwart des Romans hinein. Hier zeigt sich, dass die tabuisierte Vergangenheit unter der Oberfläche weiterwirkt und eine zersetzende Wirkung auf nachfolgende Generationen hat. Dies findet seine symbolische Entsprechung auch darin, dass das Wasser in der Wohnsiedlung ungenießbar ist und die Bauarbeiter durch die „wabblige, zugleich poröse Masse“ (S 251) des Pilzes schwer krank werden.⁴⁷¹

Die bewusste Produktion von Familiengeheimnissen hat schwerwiegende Folgen für die nachfolgenden Generationen. Was als kommunikatives, das heißt mit Bedeutung aufgeladenes Schweigen beginnt, wird für die nachfolgenden Generationen immer mehr zur inhaltslosen Leerstelle und führt zu dem verstärkten Versuch der Enkelgeneration, diese Lücken zu füllen, um sich in das Familiengedächtnis einzuschreiben. Dieser Versuch hat im vorliegenden Fall seinen Ausgangspunkt in der Gegenwart und enthält überwiegend imaginative und gedächtnismediengestützte Anteile. Die Unzuverlässigkeit des Erzählers ergibt sich bei der Thematisierung des Geheimen vor allem aus der Art und Weise, wie er Imagination und Realität nicht voneinander trennt. Die Integration seiner Bedürfnisse in die Imagination der Vergangenheit und die daraus resultierenden Verbindungslinien zwischen Gegenwart und Vergangenheit erweisen sich als ein Charakteristikum des Erinnerungsprozesses des Erzählers. Dabei erfolgt diese Imagination zwar zunächst aus einer gewissen Hilflosigkeit heraus, versucht der Ich-Erzähler doch damit eine Familienidentität zu kreieren, die seine eigene Identität stabilisiert. Zugleich hat der Erzähler auch Freude an diesem Vorgang, die den rein identifikatorischen Aspekt der Imagination immer wieder unterläuft. Die Ursache für die Ablösung der Geschichte von jeglichem Wirklichkeitsbezug und die Problematik, die sich daraus für die Vergangenheitsbewältigung des Erzählers ergibt, ist auch in seinem Verhältnis zu optischen Medien – symbolisiert durch die Weitwinkellinse des Türspions – begründet. Dieses Verhältnis soll Gegenstand der beiden folgenden Kapitel sein.

2.5 Das Motiv des Spions

Die Lücken in der Familiengeschichte rufen beim Ich-Erzähler der *Spione* die Vermutung hervor, sie könnten durch die (schuldbehaftete) Geheimhaltung vergangener Ereignisse zustande kommen. Die vermeintlichen Geheimnisse entziehen sich dem Erzähler, indem sie

⁴⁷¹ Vgl. Köbl/Straub: ‚Zur Psychologie des Erinnerns‘, S. 35–37, Wasmeier: *The Past in the Making*, S. 354f.

Hinweise auf ihre Existenz geben, ohne jedoch eine Aufklärung zu ermöglichen. So entstehen mögliche Versionen der Familiengeschichte, wobei die aktuelle Version dieser Geschichte auch immer andere mögliche Verläufe enthält; die Familiengeschichte ist niemals abschließbar.⁴⁷² Diese Offenheit der Familiengeschichte für alternative Deutungen lässt ein weiteres, mit dem Geheimnis und seiner Geheimhaltung eng verwandtes Motiv ins Bild treten: den Spion. Dieser begegnet nicht nur als Figur, sondern auch als optisches Medium und ergänzt das Geheimnis um die Bedeutungskomponente des aktiven Aufdeckens und des verdeckten Erwerbs von Informationen.

Im Roman wird der Ich-Erzähler zum Spion seiner Familiengeschichte „und damit auch von Teilen der gesamtdeutschen Geschichte.“⁴⁷³ Die Vergangenheit, wie sie im kollektiven Gedächtnis bewahrt wird, befriedigt den spionierenden Erzähler dabei nicht, „[he] demands no less than the certainty and the immediacy of the eye-witness.“⁴⁷⁴ Da die Augenzeugenschaft gerade in Bezug auf nicht selbst erlebte Ereignisse nie gegeben sein kann, malt sich der Erzähler eine Welt aus, in der er selbst nicht zugegen war. Die Annäherung an die Vergangenheit bleibt notwendigerweise defizitär und brüchig. Im Gegensatz zur politischen Spionage führt die Spionage in der Vergangenheit nicht zwangsläufig zur Aufdeckung des Unbekannten und Geheimen. Sie ist vielmehr auf imaginative Prozesse angewiesen, die lediglich eine Annäherung an die Vergangenheit versprechen. Mit der politischen Spionage hat das Erforschen der Vergangenheit also lediglich gemein, dass die an diesem Prozess Beteiligten über unterschiedliche Wissensstände verfügen und somit unterschiedlich gut mit dem Erinnern umgehen können.

Demgegenüber steht der „Türspion“, eine Vorrichtung, die es erlaubt Personen vor der Tür erkennen zu können, ohne diese hereinzulassen oder selbst erkannt zu werden. Eine spezielle Weitwinkellinse ermöglicht es dabei, den Erfassungswinkel zu vergrößern und zugleich die Einsicht von außen zu erschweren. Als „Medium der Beobachtung“ erweitert und steigert der Türspion die Wahrnehmung des Einzelnen und wird von diesem „instrumentell“ eingesetzt. Im Gegensatz zu anderen Medien erzeugt oder speichert der Türspion allerdings keine „spezifischen Inhalte“⁴⁷⁵. Wie im realen Leben dient der Türspion im Roman als Kontroll- und Spionagemittel. Der Ich-Erzähler beobachtet durch den Spion fremde Leben; der Versuch die Vergangenheit auszuspionieren wird hier medial gespiegelt. Der Blick durch den

⁴⁷² Vgl. Sicks: Die Latenz der Fotografie, S. 43; Eva Horn: Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion. Frankfurt a. M. 2007, S. 54: „Lesen ist das Mit-Lesen der alternativen *möglichen* Versionen in der *gegebenen* Version, das Mit-Lesen des Verschwiegenen im Gesagten“ [Hervorhebungen im Zitat].

⁴⁷³ Hauenstein: Historiographische Metafiktionen, S. 152.

⁴⁷⁴ Harris: The Family Album, S. 162.

⁴⁷⁵ Alle Zitate: Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 21.

Spion dient dem Zweck, sich nicht erinnertes oder nicht erlebte Ereignisse zu bemächtigen und sie damit aufzudecken. Auch die Kontrollfunktion des Türspions, die ein Eindringen unerwünschter Personen verhindert, steht in Bezug zu dem Verfahren der Jugendlichen, sich eine eigene Version der Vergangenheit anzueignen. Es ist eine Version, die sich dem Eindringen externer Berichtigungen, beispielsweise durch die Eltern, völlig verweigert.⁴⁷⁶

Eng mit der Vorliebe der Jugendlichen für Geheimnisse aller Art verknüpft ist ihr Drang, die verborgene Seite von Gegenständen und Personen in ihrer Umgebung aufzudecken, ihnen nachzuspionieren. Dabei ist das Spionieren auf allen Handlungs- und Zeitebenen wirksam und überdies eng mit dem Geheimnisvollen im Roman verbunden: Alle Figuren, die vom Geheimnis angezogen werden und Geheimnisse teils bewusst produzieren, sind gleichzeitig Opfer von Spionage oder spionieren selbst.

Dunkle Geheimnisse und verbrecherische Verstrickungen ziehen die Jugendlichen beim Spionieren besonders an, was sich auch auf die imaginierten Geschichten zu ihren Entdeckungen auswirkt. Besonders deutlich wird dies, wenn die Jugendlichen den sogenannten „Taubenmann“ beobachten, den der Ich-Erzähler als „eigenartigste Figur“ (Beide Zitate: S 103) in der Wohnsiedlung bezeichnet. Er gerät ins Blickfeld der Jugendlichen, weil er mit niemandem spricht und jeden Menschen mit seinem irritierenden Blick „so scharf und ohne Zeichen einer Regung“ fokussiert, „als knipste er mit jedem Zwinkern ein Beweisphoto, als lichte er alles ab, was ihm unter die Augen kommt.“ (beide Zitate: S 123) Aus diesem Grund dichten ihm die Jugendlichen ein schuldhaftes Geheimnis an, dem sie auf die Spur kommen wollen (vgl. S 124). Dabei ähnelt ihr Vorgehen dem eines Spions, wenn sie verborgen im „dichte[n] Grün“ (ebd. 120) eines Baumes mit Blick auf das Haus des Taubenmanns, für diesen aber unsichtbar, ihr „unvollständige[s] Bild“ (ebd.) von diesem zu ergänzen versuchen.⁴⁷⁷ Der Drang des Ich-Erzählers, der ‚Wahrheit‘ hinter dem äußeren Anschein auf die Spur zu kommen, bringt die Jugendlichen schließlich dazu, in das Haus des Taubenmanns einzudringen. Weil der Eindruck vom Haus zu banal ist – sie finden lediglich eine „Figur aus Keramik“ (S 126), die sie bereits im Familienalbum der Großeltern entdeckt haben –, schmücken sie ihre Vermutung eines schuldhaften Geheimnisses selbst aus: So habe der Taubenmann mehrere Menschenleben auf dem Gewissen, entweder weil er im Krieg ein

⁴⁷⁶ Vgl. Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 193.

⁴⁷⁷ Vgl. Friedrich Kittler: Baggersee. Frühe Schriften aus dem Nachlass, hg. von Tania Hron. Paderborn 2015, S. 175. Kittler assoziiert das Sehen und Gesehenwerden eng mit der Spionage. Um sich diesem Verhältnis zu entziehen, muss sich der Voyeur oder Spion vor dem Gesehenwerden schützen: „Das Mittel, das Verhältnis irreversibel zu machen, sind Sehschlitze, Löcher in Toiletten, ein Busch, darin sich der Voyeur verbirgt –: sie alle decken alles vom Leib des Voyeurs ab außer dem Auge, das prinzipiell, um selbst zu sehen, im möglichen Sehfeld des Gesehenen verbleiben muss.“

Erschießungskommando befehligt oder weil er einem wehrlosen Zivilisten seine Pistole eigenhändig an die Schläfe gesetzt habe (vgl. ebd. 125).⁴⁷⁸ Auch das Motiv des Spionierens wird somit zum Beleg für das Imaginationsverfahren des Erzählers und die dadurch bedingte Unzuverlässigkeit seines Erzählens.

Ähnlich wie zuvor die „Italieneraugen“ findet der Taubenmann Eingang in die imaginierte Familiengeschichte. Die Keramikfigur einer Tänzerin, die der Ich-Erzähler im Haus des Taubenmanns entdeckt und entwendet hat, fungiert dabei als Verbindungsglied zur erfundenen Geschichte der Großmutter. Dass sich diese Figur sowohl im Besitz des Großvaters als auch des Taubenmanns befindet, ist für den Erzähler zunächst ein Beweis dafür, dass die beiden sich gekannt haben müssen. Der Taubenmann wird so unversehens zur Spur, die die tabuisierte Familiengeschichte der Jugendlichen erhellen kann. Dementsprechend reagiert der Ich-Erzähler, als er erfährt, dass der Taubenmann gestorben ist: „Einerseits waren wir wütend auf ihn, weil er uns nicht mehr zu unserem Großvater führen konnte, andererseits spürten wir auch Mitleid mit dem Taubenmann.“ (S 229) Der Tod des Taubenmanns markiert für die Jugendlichen allerdings nicht das Ende ihrer Spekulationen. Stattdessen deuten sie die Keramikfigur der Tänzerin zu einem geheimen Erkennungszeichen der Legion Condor um und kommen so der vermeintlichen Vergangenheit des Großvaters auf die Spur (vgl. S 141f.).

Der Taubenmann wird noch enger mit der imaginierten Geschichte der Großeltern verwooben. In der Vorstellung der Enkel taucht in der Operngarderobe ein als „Offizier mit Kneifer“ (S 187) getarnter Spion auf, der auffällige Ähnlichkeit mit dem Taubenmann hat. Er soll der Großmutter Informationen über die Geheimmission ihres Verlobten entlocken. Erst durch ihn erfährt die Großmutter von der Beteiligung des Verlobten an der Legion Condor (vgl. S 191). Nachdem das Haus der Großeltern in der Stadt zerbombt wurde, findet diese einen Unterschlupf auf dem Land. Hier begegnet sie dem Spion wieder, der sich als „auffällige Gestalt“ (S 307) dort aufhält und alle Merkmale des Taubenmanns trägt. So heißt es: „Der Mann wirkt unberechenbar. Er trägt noch immer seine Waffe“ (ebd.) und weiter: „Jemand will herausbekommen haben, daß der Fremde in der Armee für Tauben zuständig gewesen ist“ (S 308), bis schließlich deutlich wird, um wen es sich handelt: „Nein, ein Kneifer. Jetzt hat sie es: der Fremde [...] ist niemand anderes als jener Spion.“ (S 316) Und auch die schuldhafte Vergangenheit des Taubenmanns wird aufgegriffen, wenn dieser kurz vor Ende

⁴⁷⁸ Vgl. Horstkotte: Nachbilder, S. 212.

des Krieges eine zur Kapitulation bereite Dorfbewohnerin erschießt (vgl. S 318). Das begrenzte Wissen über den Taubenmann – er lebt menschenabgewandt und besitzt Flugtauben – wird vom Ich-Erzähler kunstvoll mit seiner lückenhaften Familiengeschichte verwoben. So vermischt er Elemente seines Erlebens der Ferien 1977 mit einer möglichen Version der Vergangenheit seiner Familie. Hier wird auch deutlich, dass der Ich-Erzähler sich nicht mit dem Blick auf die Realität zufriedengeben will, sondern nach einem komplexeren Bild dieser Realität strebt. In dieser Art des Erzählens schwingen gleichsam immer Alternativversionen der Vergangenheit mit. Herrmann weist darauf hin, dass die Unzuverlässigkeit in *Spione* gerade durch die allzu genau passenden Details von Gegenwarts- und Vergangenheitshandlung zustande kommt. Das Beispiel des Taubenmanns illustriert somit nicht nur, wie im Roman spioniert wird, sondern belegt besonders überzeugend die erzählerische Unzuverlässigkeit.⁴⁷⁹

In der Vorstellung des Ich-Erzählers ist auch die Beziehung des Großvaters zu seiner zweiten Frau von Spionage und Kontrolle geprägt. Ausgangspunkt hierfür ist das Erinnerungs- und Kontaktverbot, das die Alte über die gesamte Familie verhängt hat und das die Eltern der Jugendlichen dazu zwingt nur unter größten Sicherheitsvorkehrungen mit ihrem Vater in Kontakt zu treten. Um sicher zu gehen, dass der Großvater sich daran hält weder mit seinen Kindern oder Enkeln zu kommunizieren noch an seine Frau zu denken, hält die Alte ihn permanent unter Kontrolle. Dies äußert sich nicht nur darin, dass sie seine Telefonanrufe und Bewegungen im Haus kontrolliert, sondern auch darin, dass sie über die Installation eines Spiegels nachdenkt, mit dem „man um die Ecke sehen“ (S 116) und mit dem sie die Kontrolle über den Großvater auch außerhalb des Hauses ausüben könne. Die ganz praktische Erweiterung des Blickwinkels der Alten entspringt hier der imaginativen Erweiterung des Blickfeldes des Ich-Erzählers: Er erzählt von Umständen, über die er nichts wissen kann, und macht die Alte zur Beobachterin ihres Mannes. Ein offenes Gespräch über die besondere familiäre Konstellation stellt für den Ich-Erzähler keine Option dar, entsprechend seiner Vorstellung glaubt auch die Alte, „daß er ein Lügner ist, er windet sich, verfälscht, verschweigt aus Rücksicht auf die Tote.“ (S 119)

Wie bereits angedeutet, leidet der Großvater unter dem Kontroll- und Spionagezwang der Alten. Dieser wird durch ihr Misstrauen dazu gezwungen seinen beruflichen Alltag minutiös zu organisieren, um nicht unversehens in Erklärungsnot zu geraten, denn „er könnte sagen, was er wollte, könnte schweigen, sie würde ihm keinen Glauben schenken.“ (S 128) Es ist

⁴⁷⁹ Vgl. Herrmann: *Vergangenwart*, S. 258.

dieses Misstrauen, dass den Großvater dazu zwingt alle Erinnerungen an seine erste Frau zu vernichten und die Kinder vor möglichen Spionageangriffen zu schützen. So empfindet sich der Großvater „wie ein Spion“, der sich „zwischen seiner lebenden und seiner toten Frau bewegt.“ (Beide Zitate: ebd. 131) Um der Alten keinen Anlass zu misstrauischen Fragen zu geben, geht er dem Gedenken an seine erste Frau nach Feierabend in dunklen Parks nach. Er versucht so dem Bedürfnis der Alten nach Aufklärung und seinem eigenen nach Geheimhaltung gerecht zu werden (vgl. ebd.). Der Zwang, sich wie ein Spion zu verhalten, steht dabei im Gegensatz zur Auffassung des Großvaters über die Geheimhaltung. Während diese ehrenhaft ist und von Charakter zeugt, kann „niemand einen Spion als Verbündeten“ (ebd. 130) anerkennen, da nicht klar ist, wem seine Loyalität gilt. So ist der einzige Freiraum, den der Großvater sich erlauben kann, das Lesen eines „Spionageheft[es]“ (ebd.) und das imaginative Einfühlen in die Agentenwelt.

Das Opfer der Geheimhaltung der Erinnerung an seine erste Frau drückt sich auch physisch im hervorgepressten, zischenden Sprechen des Großvaters aus, das jegliche narrative Stabilisierung der Erinnerung an die Großmutter unmöglich macht. Es symbolisiert die schädliche Wirkung der fehlenden Verarbeitung der Vergangenheit.⁴⁸⁰ Der Großvater, der hier einerseits als Spion gezeichnet wird, der die Kontrolle über seine Umgebung nicht verlieren darf, zeigt sich zugleich auch als Ausspionierter, der unter der Last der Verdächtigungen seine Sprache und seine Familie verliert. Die Ambivalenz der Charakterzeichnung spiegelt den Versuch des Ich-Erzählers, die Lücken seiner Familiengeschichte möglichst plausibel auszufüllen. Ob diese erfundenen Bilder wahr sind oder nicht, spielt dabei keine Rolle, denn sie haben für den Erzähler höchsten Wahrheitsgehalt. Doch genau die unterschiedslose Verquickung von Realität und Imagination macht es für den Leser unmöglich, beide Ebenen auseinander zu halten. Ebenso wenig wie dem Erzähler gelingt es dem Leser eine feststehende Version der Familiengeschichte zu entwerfen. Auch hierin zeigt sich deutlich, dass Unzuverlässigkeit in *Spione* nicht so sehr in den erzähltechnischen Mitteln, sondern in der Gesamtschau der Motiv-, Handlungs- und Perspektivbezüge liegt.

Das Spionieren steht im Roman allerdings nicht nur in Verbindung mit Spionen und Ausspionierten, sondern auch mit dem optischen Medium des Türspions. Am Beispiel dieser Vorrichtung begründet der Ich-Erzähler, warum er seine erfundenen Bilder der Realität vorzieht.⁴⁸¹ Darüber gibt bereits jene Passage Aufschluss, die dem ersten Kapitel *Spione* vor-

⁴⁸⁰ Vgl. zur Stabilisierung des Erinnerns durch Sprache: Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 250.

⁴⁸¹ Vgl. Hauenstein: Historiographische Metafiktionen, S. 168.

rausgeht. Sie trägt programmatische, beinahe prologartige Züge und thematisiert den „anderen Blick“⁴⁸², mit dem der Protagonist die Welt wahrnimmt. Der Ich-Erzähler thematisiert hier seine kindliche Vorliebe für den Blick durch den Türspion, die ihn bis in das Erwachsenenleben hinein begleitet (vgl. S 9). Der Blick durch den Türspion ist universell, er lässt sich in jeder Wohnung und zu jeder Tageszeit wagen (vgl. ebd.). Hiermit wird zu Beginn nicht nur das Sehen Fluchtpunkt des Romans, das unvermittelte Einsetzen der Szene führt zu einer auch außerhalb der Romanhandlung stattfindenden Kontinuität der Blickerfahrung.⁴⁸³ Was den besonderen Blick durch das optische Medium vor allem anderen auszeichnet, ist sein Verhältnis zu Nähe und Distanz: Durch die „Weitwinkellinse des Spions“⁴⁸⁴ rücken auch entferntere Details nah heran, sodass sie dem Ich-Erzähler deutlich vor Augen stehen, „als wollten sie die Netzhaut gleich durchdringen.“ (ebd.) „Durch den Spion steht alles nah und zugleich ungreifbar vor meinem Auge.“ (ebd.) Die Ereignisse vor dem Spion werden damit zwar in das Blickfeld des Ich-Erzählers verschoben, ohne dass er aber Einfluss auf sie nehmen könnte. Dies wird auch durch die Tür, die den Erzähler von der Welt des Treppenhauses trennt, unterstrichen. Das hier beschriebene Verhältnis von Nähe und Distanz lässt sich, so Norbert Otto Eke, auf die „Grundsituation des Romans“ beziehen. Zwar kann der Erzähler einen Blick auf das werfen, „was im Familiengedächtnis nicht kommuniziert wird und für das es im Generationengedächtnis kein Zeugnis gibt“⁴⁸⁵, doch aktiv daran teilhaben kann er nicht. Er ist somit zur Passivität verurteilt, die auch den Blick durch den Türspion prägt.

Es ist diese Passivität, die den Erzähler später im Roman dazu bewegt imaginativ ins Geschehen einzugreifen. So erfahren die Ereignisse vor dem Türspion keine Unterbrechung, wenn die Treppenhausbeleuchtung erlischt. Der „schnelle Kuss des Liebespaares auf der Treppe, der gerade als das Licht erlosch, in eine Umarmung zu münden versprach“ (S 81), geht somit nicht verloren. Stattdessen stehen dem Erzähler jene Szenen vor Augen, die er in der „dunklen Zwischenzeit“ (ebd.) selbst erfunden hat. Die Realität, in diesem Fall „leere Treppenstufen, eine rauh verputzte Wand“, bleibt hinter dem Drang des Erzählers, konkrete Bilder vor Augen zu haben, zurück:

Was ich nicht sehen kann, muß ich erfinden. Ich muß mir Bilder selbst ausmalen, wenn ich etwas vor Augen haben will. Es bleibt keine andere Möglichkeit, jeder erwachsene

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Wie bereits in *Flughunde* wird die erzählte Welt also mit einem wahrnehmungsphysiologischen Sinn assoziiert, der eine herausragende Rolle für den jeweiligen Erzähler spielt.

⁴⁸⁴ Sicks: Zur Medientheorie des Erinnerens, S. 45.

⁴⁸⁵ Beide Zitate: Eke: Ausschau halten nach den Toten, S. 145.

Mensch ist sich dessen bewußt, hat gelernt, daß die ausgedachten Bilder unersetzlich sind. (S 81)

An keiner Stelle des Romans formuliert der Ich-Erzähler konkreter, wie er mit den Leerstellen seiner Familiengeschichte umgeht: Sie werden durch narrativ-imaginative Bilder ergänzt und ausgefüllt. Das Eingeständnis des Ich-Erzählers macht – auch für den Leser – deutlich, dass er dieses Erzählverfahren nicht problematisiert. Dass nur erfundene Bilder einen vollständigen Eindruck eines Ereignisses bieten, ist für ihn *die* Erkenntnis des Erwachsenwerdens. Seiner kindlichen Vorstellung, erfundene Bilder seien bloße „Möglichkeiten, hinter denen sich die Wirklichkeit verbirgt“ (S 81), erteilt er damit eine deutliche Absage und macht dies erneut am Bild des Türspions deutlich: Der Versuch des Erzählers, die erzwungene Passivität des geheimen Schauens zu überwinden, endet mit seiner Berührung der „kühle[n], glatte[n] Linse“ (S 82). Die Berührung mit dem Finger hinterlässt auf der Linse einen „trüben Film“ (ebd.), der nicht mehr zu entfernen ist. Hier wird deutlich: Der Erzähler hat „längst damit begonnen, die unklaren, die blinden Stellen nach [seiner] eigenen Vorstellung zu ergänzen.“ (ebd.)

Die Art und Weise, wie der Ich-Erzähler medial über sein Verhältnis von Leerstelle und imaginativer Ergänzung reflektiert, macht seinen Umgang mit der Vergangenheit deutlich: Auch hier genügt es dem Erzähler nicht, einen lückenhaften Eindruck des Lebens seiner Großeltern zu erlangen, für ihn muss deren Geschichte lebendig werden und darf nicht nur ein bloßer Ausschnitt der Vergangenheit bleiben. Die Verlebendigung entsteht, wenn der Ich-Erzähler unterschiedliche, ausgedachte Versionen des Lebens der Großeltern erprobt und diese zu einer immer komplexeren Vergangenheitsimagination ineinander verwebt. Dies ermöglicht dem Erzähler, ähnlich wie der Blick durch die Weitwinkellinse des Türspions, eine Erweiterung seines Blickfelds, eine vermeintlich feste Verankerung in der Familiengeschichte. Dass diese Blickfelderweiterung jedoch ins Pathologische umschlägt, zeigt die Vorstellung des Ich-Erzählers, er könne auch wissen, was vor dem Blick durch den Spion geschehen ist (vgl. S 108). Er geht also davon aus, dass auch nicht sichtbare, in die Vergangenheit gerichtete Bilder vor seinem inneren Auge entstehen können. Die Anbindung des Spionage-Motivs durch Kai M. Sicks an das Konzept der Latenz erscheint dabei überzeugend: „Die Vergangenheit als latent zu konzipieren bedeutet, die Erinnerung in eine Dynamik des Verdachts und des Misstrauens einzubinden, die paranoide Züge trägt.“⁴⁸⁶ Die Spionage, die fruchtlos bleibt, weil die vermuteten Geheimnisse nie geklärt werden, werde hier,

⁴⁸⁶ Sicks: Zur Medientheorie des Erinnerens, S. 45.

so Sicks, zur Metapher für die Bemühung der dritten Generation, sich der (schuldhaften) Vergangenheit der ersten Generation zu vergewissern.⁴⁸⁷

2.6 Grenzen und Möglichkeiten der Fotografie als Erinnerungsmedium

Der Subtext der *Spione* ist von der Frage geprägt, inwiefern Gedächtnismedien einen Zugang zur individuellen (Familien-)Erinnerung ermöglichen und ihre technischen und medialen Voraussetzungen diese Annäherung an die Vergangenheit beeinflussen. Das zentrale Gedächtnismedium im Roman ist neben dem Spion die Fotografie, an deren Vermögen und Unvermögen der Ich-Erzähler sich beständig abarbeitet. Er bezieht sich dabei auf einen Diskurs, der auch in der Gedächtnisforschung geführt wird: So wird die Fotografie einerseits als ausschnitthafter, aber objektiver Zugang zur Vergangenheit verstanden, andererseits wird jene Ausschnitthaftigkeit, die Deutungsoffenheit der Fotografie sowie deren Manipulierbarkeit kritisiert. Wird dieser Gegensatz in literarischen Texten thematisiert, stellt sich die Frage, inwiefern sich dieser nicht nur im Inhalt, sondern auch im Aufbau des Textes niederschlägt und welche Deutungsmöglichkeiten sich hieraus ergeben.

Die Aufwertung, die die erfundenen Bilder im Blick des Ich-Erzählers durch den Türspion erfahren haben, spiegelt sich auch in seiner kritischen Haltung gegenüber der Realität der Fotografie wider. Nichtsdestotrotz stellen Fotografien, vor allem jene im Fotoalbum der Familie, zunächst den „Zugang zur Vergangenheit“⁴⁸⁸ dar. Dies erscheint vor dem Hintergrund des „narrativen Potential[s]“⁴⁸⁹ und der ikonischen Kraft der Fotografien im Familienalbum, über die ein Näheverhältnis zu den Vorfahren ermöglicht wird, naheliegend und sinnvoll. Schließlich ist es dieses Näheverhältnis, das die Jugendlichen bei der Suche nach ihrer Herkunft anstreben (vgl. S 38; 45; 49) und das ihnen aufgrund der Verschwiegenheit ihrer Familie verwehrt bleibt. Doch bei der Betrachtung der Fotografien im Familienalbum wird für den Ich-Erzähler ebenso wie für den Leser deutlich, dass diese „unscharf“ (ebd. 40) und „nur schlecht zu erkennen“ (ebd. 42) und darüber hinaus teils unzureichend beschriftet und unsortiert sind (vgl. ebd. 43). Die Fotografien lassen sich daher nicht in eine aussagekräftige Reihenfolge bringen, eine narrative „Schließung der Struktur“⁴⁹⁰ ist nicht möglich. Das Album weist demnach weder eine zeitliche noch eine inhaltliche Narration auf, noch ist sicher,

⁴⁸⁷ Vgl. ebd.; Eke sieht in der Präsenz des Spionagemotivs ebenfalls den Versuch der dritten Generation, sich die Vergangenheit der ersten Generation anzueignen. Er betont dabei besonders die Rolle der „produktiven Einbildungskraft“, die die Rekonstruktion des Vergangenen ermöglicht und zugleich die Gefahr in sich birgt, sich in den imaginierten Vergangenheitsentwürfen zu verlieren. Vgl. Dieckmann: Latenz, bes. S. 9–14.

⁴⁸⁸ Sicks: Zur Medientheorie des Erinnerens, S. 39.

⁴⁸⁹ Holm: ‚Fotografie‘, S. 232.

⁴⁹⁰ Sicks: Zur Medientheorie des Erinnerens, S. 40.

dass die Fotografien, die der Erzähler als solche markiert, tatsächlich existieren.⁴⁹¹ Vor diesem Hintergrund ist die Rekonstruktion der Familiengeschichte eigentlich unmöglich. Lediglich mithilfe eines Austausches zwischen den Generationen wäre dies zu erreichen. Da dieser Austausch im Roman nie erfolgreich zustande kommt, ist es umso erstaunlicher, dass die Jugendlichen mit ihren Rekonstruktionsversuchen anhand des Albums fortfahren.⁴⁹²

Trotz der Einschränkungen, die das unvollständige Fotoalbum mit sich bringt, steht die Beweiskraft der Fotografie zunächst außer Frage. Das zeigt die Suche der Jugendlichen nach einem *Beweisfoto* für die Existenz ihrer Großmutter (vgl. S 26). Erst mit der intensiven Recherche des Erzählers, die sich sukzessive in einen Vergangenheitswahn wandelt, gerät das Erinnerungsmedium der Fotografie unter Verdacht. So zieht der Ich-Erzähler den „Evidenzcharakter“⁴⁹³ der Fotografie in Zweifel, wenn er feststellt, dass sie jedes Bild von ihm und seinen Cousins in „Zerrbild[er]“ (ebd. 85) verwandelt. Vor diesem Hintergrund wäre ein Foto der Großmutter wenig wert, denn „wie können wir uns dann bei unserer Großmutter auf Photographien verlassen wollen.“ (ebd.) Auch misstraut der Erzähler den technischen Voraussetzungen der Fotografie, wenn er betont, „es sei besser, das Gesehene im Kopf zu behalten, als [...] am Ende auch noch falsch belichtete Photographien zu sammeln.“ (ebd. 280) Entscheidend für die Abwertung der Fotografie ist aber die Auffassung des Erzählers, dass der Bildausschnitt, den die Fotografie bereitwillig preisgibt und in dem die Vergangenheit gegenwärtig ist, immer auch den Blick auf alternative Bilder verstellt. Dies geschieht vor allem dann, wenn im Familiengespräch eine Deutung des Bildausschnittes vorgegeben, die Familiengeschichte „lückenlos abgelichtet“ (ebd. 86) ist: „Wir kämen nie auf die Idee, daß jedes dieser Bilder ein Geheimnis birgt, daß jede Auskunft eine andere verdecken kann.“ (ebd. 87) Hier wird nicht nur dem Familiengespräch, sondern auch der raum-zeitlich beschränkten Fotografie eine Absage erteilt. Dieser kann es nicht gelingen, die Komplexität der Vergangenheit einzufangen. Deswegen bedarf es einer alternativen Annäherung an die Vergangenheit.⁴⁹⁴ Der Protagonist der *Spione* verlangt von der Fotografie eine Komplexität in Bezug auf die Darstellbarkeit von Erinnerungen, die diese technisch nicht leisten kann. Da sie seinen Ansprüchen nicht genügt, wendet er sich der Imagination als Mittel zu, diese Komplexität zu erreichen. Eine ähnliche Bewegung lässt sich in *Flughunde* wahrnehmen:

⁴⁹¹ Vgl. Harris: *The Family Album*, S. 169; Horstkotte: *Nachbilder*, S. 187. Silke Horstkotte stellt sogar in Frage, ob das Familienalbum selbst überhaupt existiert.

⁴⁹² Vgl. Horstkotte: *Nachbilder*, S. 203ff.

⁴⁹³ Sicks: *Zur Medientheorie des Erinnerens*, S. 40.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd. Die vom Erzähler geforderte Komplexität der Fotografie ist insofern gegeben, als sie ein offenes Deutungsangebot macht, das auf unterschiedlichste Weise aufgegriffen werden kann (vgl. Schmitz-Emans: *Literatur*, S. 72; Barthes: *Die helle Kammer*, S. 117).

Hermann Karnau kann dem semantischen Gehalt der menschlichen Stimme keinen Sinn abgewinnen und interpretiert darum die rein akustische Komponente der menschlichen Stimme als Träger von Bedeutung, Charakter, Seele und Erinnerung. Dass diese Eigenschaften nur im Zusammenspiel von semantischen und akustischen Elementen der Stimme wahrgenommen werden können, kann der Erzähler in seinem Stimmwahn nicht erkennen. Damit reduziert er unbewusst die Komplexität des stimmlichen Ausdrucks, ist aber der Auffassung, durch sein Verfahren das Gegenteil zu bewirken. So entsteht eine ambivalente Struktur in seinem Erzählen.

Um der Komplexität vergangener Ereignisse gerecht zu werden, greift der Ich-Erzähler in *Spione* auf erfundene Erinnerungsbilder zurück. Dies erscheint vor dem Hintergrund seiner skeptischen Haltung gegenüber der Fotografie nur folgerichtig. So zeigt kein Foto den Versuch der Alten, die Erinnerung an die Großmutter zu tilgen. Auch der Versuch der Jugendlichen, dieser Tilgung entgegenzuwirken, kann nicht abgebildet werden (vgl. ebd. 103). Und auch die zunehmende Entfremdung der Jugendlichen im Sommer 1977 zeigt sich nicht in einer Fotografie (vgl. ebd. 104). Das Beharren des Erzählers auf erfundenen Bildern wirkt sich vor allem auf die Stabilisierung der Identität der vier Jugendlichen aus. So benötigen sie keine Fotografie mehr von der Großmutter und ihren Italieneraugen. Die Tatsache, dass der Erzähler und seine Cousins über eine Vorstellung von dieser verfügen, reicht als Beleg vollkommen aus (vgl. S 85). Die Imagination wird immer mehr zur Realität, die es gegen den Einbruch der wirklichen Welt zu verteidigen gilt: „Längst haben wir ein eigenes Bild vor Augen, wir wollen es von niemandem verwischen oder gar zerstören lassen.“ (ebd. 87)

Bei der Ergänzung der Fotografien durch erfundene Bilder lässt sich ein besonderes Verfahren feststellen. Dies verdeutlicht eine Fotografie des Großvaters, deren Beschreibung im Roman noch vor dem Fund des Familienalbums platziert ist. Es lassen sich drei Phasen der Beschreibung ausmachen. So stellt die Fotografie in der ersten Phase den Ausgangspunkt der Imagination dar. Der Ich-Erzähler beschreibt, was auf der Fotografie zu sehen ist: „Auf diesem Bild hält unser Großvater ein Programmheft auf den Knien, den Kopf gesenkt, ohne die leiseste Regung ins Dunkle starrend.“ (S 21) Der Bildausschnitt zeigt eine Szene aus dem Leben des Großvaters, die ohne „narrative[n] Kontext“⁴⁹⁵ nichts über die Familiengeschichte aussagt. Davon ausgehend setzt die zweite, durch das Modaladverb „vielleicht“ als Vorstellung markierte Phase ein. Diese gibt preis, was im Programmheft des Großvaters möglicherweise zu sehen ist: „Vielleicht ist eine Doppelseite mit Photographien aufgeschlagen,

⁴⁹⁵ Horstkotte: Literarische Subjektivität, S. 290.

sämtliche Sänger sind nach einer Probe abgeleuchtet worden, Kostüme, Maske, Bühnenbild und kein Gesang.“ (ebd.) Hier deutet sich die Suche nach der Großmutter an, die in der dritten Phase in den Vordergrund tritt. Das „statische Bild“⁴⁹⁶ des Großvaters erwacht in der Vorstellung des Erzählers zum Leben, es setzt sich in Bewegung:

Er sucht etwas. Er nimmt das Opernglas und schaut zur Bühne hinunter, er dreht den Schärfenregler, läßt das Glas dann wieder sinken. Noch einmal betrachtet er die Probenphotos genau und kneift dabei die Augen zusammen, als fehlte ihm die Brille. Er hebt das Opernglas erneut, die Rolle kennt er, das Kostüm, die Maske, trotzdem erkennt er die junge Frau dort vorne nicht. (S 21)

Hier taucht der Ich-Erzähler vollkommen in die Imagination des Großvaters ein, er vergrößert den Ausschnitt des Fotos, indem er den Großvater durch das Opernglas nach der Großmutter auf der Bühne suchen lässt. Die Bildbeschreibung geht hier in eine „filmische Sequenz“⁴⁹⁷, der Großvater vom Betrachtungsgegenstand zum Betrachter über. Es tritt eine Handlung in den Vordergrund, die aufgrund der technischen Begrenztheit der Fotografie so nicht abgebildet sein kann. Der Ich-Erzähler überwindet das Ausschnitthafte des Bildes und macht das seiner Ansicht nach wirkliche Leben des Großvaters, das sich hinter oder neben der Oberfläche der Fotografie verbirgt, sichtbar. Auf diese Weise treibt der Ich-Erzähler die erfundene Geschichte seiner Großeltern immer weiter voran.⁴⁹⁸

Bereits der Wunsch, die erfundenen Bilder nicht durch die Realität zerstören zu lassen, zeigt, dass diese keineswegs unproblematisch sind. Einmal ausgedacht, lösen sie sich nicht einfach wieder auf. Dies macht der Ich-Erzähler in der Gegenwartshandlung deutlich:

Ich weiß, wie hartnäckig erfundene Bilder sein können, sie legen sich über einen Anblick, und während man sie anfangs noch wie einen Schleier wahrnehmen mag, der leicht zu lüften wäre, haben sie sich schon festgesetzt, sind ins Gesehene eingedrungen, haften dort wie eine tiefere Schicht. Manchmal ist es, [...] als würde ich von einer geheimen Kraft dazu gezwungen, in einem Menschen, einer Landschaft etwas zu erblicken, das nicht der Wirklichkeit entspricht. (S 223)

Der Grat zwischen Realität und Imagination, den der Ich-Erzähler hier beschreibt, ist äußerst schmal, ja kaum vorhanden: Denn in dem Moment, in dem der Erzähler die Verschleierung der Wirklichkeit durch die Imagination bemerkt, ist das erfundene Bild schon in das „Gesehene eingedrungen.“ Es handelt sich bei der Erfindung der Erinnerungsbilder also keineswegs um einen steuerbaren Prozess. Dies belegt der Eindruck des Erzählers, eine „geheime

⁴⁹⁶ Sicks: Zur Medientheorie des Erinnerns, S. 43.

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Vgl. ebd. Die Jugendlichen vereinnahmen die Fotografie nicht nur als Ausgangspunkt für ihre Imagination, sondern nutzen auch abgebildete Details, um ihre Erfindungen in der Realität zu verankern (vgl. beispielsweise S 141).

Kraft“ zwänge ihn, in Menschen und Landschaften „etwas zu erblicken, das nicht der Wirklichkeit entspricht.“ Auch am Türspion hat der Ich-Erzähler den Zwang, fehlende oder unvollständige Bilder durch Vorstellungen zu ergänzen, thematisiert (vgl. S 81f.). Dieser Zwang und die „geheime Kraft“ können als das mehr oder minder bewusste Bedürfnis des Ich-Erzählers nach biographischer Kohärenz verstanden werden. Die Verwischung von Wahrheit und Erfindung und damit die Unzuverlässigkeit des Erzählens ist die Folge.⁴⁹⁹

Das Beschreibungsverfahren des Ich-Erzählers und sein innerer Drang, in den spärlichen Fakten seiner Familiengeschichte mehr zu sehen als möglich, vereinen sich besonders in einer Szene aus dem zweiten Kapitel *Spione*. Das gesamte Kapitel ist auf die Perspektive der Großmutter fokalisiert. Dass es in Wirklichkeit der Ich-Erzähler ist, der hier fabuliert, wie es gewesen sein könnte, wird an keiner Stelle markiert. In der Vorstellung des Ich-Erzählers imaginiert die Großmutter, wie ihr Verlobter seinem ersten (Kriegs-)Toten begegnet. Dabei verzichtet sie sogar auf eine fotografische Vorlage: „[H]eute schaut sie sich keines der Bilder von ihrem Verlobten im Dunkeln an.“ (S 190) Dafür stellt sie sich vor, wie dieser auf seinen ersten Toten stößt. So sieht sie ihren Verlobten „in den Gassen einer unbekanntenen Stadt“ (S 196) und im selben Moment nimmt das Vorstellungsbild den „Status einer festen Gewissheit“⁵⁰⁰ an. Waren bis zu diesem Punkt die Vorstellungen der Großmutter durch ein „sie sieht“ (S 194; vgl. S 196) markiert, fällt dies nun weg. Der Verlobte wird in der Imagination lebendig: Beim Prüfen der Schnürung seiner Schuhe stößt er mit der Stiefelspitze an einen Toten: „Da liegt sein erster wirklicher Toter, der Mann hat eben noch gelebt, das Blut am Ohr glänzt in der Sonne.“ (S 197) Als Tatsachenbericht wird im Folgenden der Ekel des Verlobten vor dem Toten und sein Verhalten nach der Begegnung geschildert (vgl. S 197ff.), ein erfundenes Bild wird hier zur Wirklichkeit. Die Szene ist dabei mehrmals gestaffelt. Der Ich-Erzähler imaginiert das Verhalten der Großmutter, die wiederum versucht mittels ihrer Vorstellungskraft dem fernen Verlobten nahezukommen. Nicht immer liegt die Unterscheidung von Erfindung und Tatsachen für den Leser so offen wie an dieser Stelle des Romans.⁵⁰¹

Dass sich die erfundenen Fotografien des Ich-Erzählers unmerklich von jeglicher technischen und perspektivischen Ausführbarkeit und damit auch von jeder Form der Glaubwürdigkeit gelöst haben, wird im Gespräch mit Carl deutlich. Dieser erteilt der Realität des oben

⁴⁹⁹ Vgl. Horstkotte: *Nachbilder*, S. 207.

⁵⁰⁰ Horstkotte: *Literarische Subjektivität*, S. 292.

⁵⁰¹ Vgl. ebd.

beschriebenen Fotos des Großvaters in der Oper, wie er die Bühne nach der Großmutter absucht (vgl. ebd. 21), eine Absage:

[E]ine derartige Aufnahme [hätte] nur unter schwierigsten Bedingungen entstehen können. Sie wäre bei dem schlechten Licht verwackelt, vermutlich wäre kaum eine Ansammlung von grauen Schlieren festgehalten worden. Und dann ein Objektiv, mit dem sowohl der erste Rang als auch die Bühne zu erfassen ist, damit neben dem jungen Mann die Sängerin erscheint: Dieses Erinnerungsbild kann es nie gegeben haben. (S 297)

Indem Carl hier die technischen Schwierigkeiten einer solchen Aufnahme aufzeigt, entlarvt er die Erinnerungsbilder des Ich-Erzählers als unmöglich und gefährlich. So zieht er denn auch die geistige Gesundheit seines Cousins in Zweifel, wenn er ihm vorwirft, er könne die erfundenen Bilder nicht wie echte Fotografien wieder ins Album zurücklegen und dieses Album schließlich zuklappen (vgl. ebd.). Diese Einschätzung korrespondiert mit den immer unwahrscheinlicher werdenden Erinnerungsbildern des Ich-Erzählers.⁵⁰²

Die zunehmende Verstrickung des Ich-Erzählers in seinen Vergangenheitswahn erreicht am Ende des Romans einen vorläufigen Höhepunkt. Hier erkennt der Erzähler, mit seinen Erinnerungsbildern ein „erfundenes Familienalbum“ (S 365) geschaffen zu haben. Im Gegensatz zum lückenhaften Album seiner Familie sind in diesem Familienalbum all jene Personen versammelt, die sich in der Vergangenheitsrekonstruktion des Erzählers als wichtig herausgestellt haben: „[Ein Album], in dem nicht nur unsere Großeltern, unsere Eltern und wir zu sehen sind, sondern genauso auch die Alte [...]“ (ebd.) Die „ausgedachten Bilder“ des Albums zeigen im Gegensatz zum realen Album die ganze Geschichte, in der nichts „mit der Absicht der Retuschierung undeutlich gemacht“ (ebd.) worden ist. Auch hier wird die ausschnitthafte Fotografie gegen das Erinnerungsbild ausgespielt. Das erfundene Album zeigt eine Geschichte, die sich aus „Verdacht und Wünschen“ eine „Version der Vergangenheit“⁵⁰³ konstruiert, die alles über den Ich-Erzähler, aber nichts über die Großeltern oder die Alte aussagt. Jedenfalls ist der Erzähler von der Realität des erfundenen Albums, den darin enthaltenen Bildern und damit von seiner Geschichte in einem Maße überzeugt, dass er sogar über dessen Gefahr für die Alte reflektiert: „Sollte die zweite Frau unseres Großvaters von unserem erfundenen Familienalbum erfahren, sollte es sogar zu sehen bekommen, wird dies unweigerlich ihren Untergang bedeuten.“ (S 366) Die objektive Betrachtung dessen, was der Ich-Erzähler über seine Familiengeschichte herausgefunden hat, muss zu einem anderen Schluss kommen: Es sind immer noch dieselben Fragen wie zu Beginn seiner Recherche. Dass er sich dessen nicht bewusst ist, zeigt, dass er tief in seine wahnhafte Erinnerungswelt

⁵⁰² Vgl. ebd., S. 291.

⁵⁰³ Alle Zitate: Uecker: „Uns allen steckt etwas von damals in den Knochen“, S. 63.

verstrickt ist. In diesem Sinne ist es auch zu deuten, wenn er ganz am Ende seine Recherche über die Großeltern erneut aufnimmt (vgl. S 368ff.). Die im Aufbau der Kapitel angelegte Kreisstruktur des Romans spiegelt sich somit auch auf inhaltlicher Ebene.

Die Fotografie erweist sich in *Spione* als ungeeignetes Vermittlungsmedium von Erinnerung. Die technische Begrenzung des Bildes und die schwierige Kontextualisierung des Bildausschnittes führen den Ich-Erzähler zu der Überzeugung, dass die Fotografie weniger ein Medium der Erhellung als vielmehr eines der Täuschung und der Verschleierung ist. Damit greift der Roman einen Diskurs über den ambivalenten Status der Fotografie als Erinnerungsmedium auf: Auch hier steht die Fotografie zwischen den beiden vom Ich-Erzähler festgemachten Polen. Da also die Fotografie die Rekonstruktion der Familiengeschichte eher behindert als befördert, wendet sich der Ich-Erzähler der Imagination, den erfundenen Erinnerungsbildern, zu. In der Gestaltung erfundener Bilder kann der Ich-Erzähler die technischen und interpretatorischen Grenzen und Probleme der Fotografie überwinden. Die erfundenen Bilder gewinnen sukzessive die Überhand – die Beschreibung echter Fotografien wird durch jene erfundenen Erinnerungsbilder verdrängt. Die vom Ich-Erzähler explizit formulierte Überlegenheit der Erinnerungsbilder und der häufig unmerkliche Übergang einer Fotografie in ein erfundenes Bild wirkt sich auch auf die Erzählweise aus: Der Erzähler wird unzuverlässig. Er erzählt insofern unzuverlässig, als er Fotografie und Erinnerungsbild beziehungsweise Realität und Imagination gleichordnet. Die Gleichordnung ist dabei eher inhaltlich begründet und formal lediglich dadurch markiert, dass keine Hinweise darauf vorhanden sind, wann das Erzählte real und wann imaginiert ist. Es ist dem Leser so unmöglich die erfundene und die korrekte Version der Geschichte zu identifizieren und gegebenenfalls zu naturalisieren. Stattdessen ist es die Aufgabe des Lesers, die Gründe für die mangelnde Unterscheidung zwischen Realität und Erfindung zu verstehen. Diese liegen im Bedürfnis des Erzählers sich seiner Identität und sich der Familienvergangenheit zu vergewissern. Dass die Erinnerung oder die Rekonstruktion der Erinnerung dabei auch ungewisse oder an Täuschung grenzende Verfahren zulassen, hat die Analyse gezeigt. So wird in der ungewissen Bewegung der Erinnerung die Ungewissheit des Erzählens gespiegelt.

2.7 Intertextuelle Strukturen des Geheimen in *Spione*

Der Roman *Spione* ist geprägt vom Bezug auf literarische Vorgänger. Er bezieht sich in wenigen Fällen auf einen konkreten Prätext, zumeist ist der intertextuelle Bezug struktureller

Natur.⁵⁰⁴ Die Bezüge greifen auf, was die Atmosphäre des Romans bereits auf der Handlungsebene prägt: Das Suchen und (Er-)finden von Geheimnissen, die Spurensuche im Kontext der Familie und den Verlust von Verwurzelung und Selbstsicherheit, der mit dieser Spurensuche einhergeht. Dass die Bezüge auf andere literarische Texte oder Textgattungen häufig nur anzitiert werden, um dann jedoch ins Leere zu laufen, spiegelt eben jene Atmosphäre wider. Referenzen auf Einzeltexte begegnen dem Leser in der wiederholten Thematisierung des Kinderbuchs *Tomte Tummetott* von Astrid Lindgren und einiger Märchen der Brüder Grimm.

Vor allem zu Beginn des Romans trägt die Handlung Züge einer Abenteuergeschichte im Stil der *Fünf Freunde*-Romane der britischen Jugendbuchautorin Enid Blyton. Wie in den Romanen stoßen in *Spione* die vier Jugendlichen auf eine rätselhafte Begebenheit – die Geschichte ihrer Großmutter (vgl. S 34; 38) – und versuchen das Rätsel auf eigene Faust und unter explizitem Ausschluss der Erwachsenenwelt zu lösen (vgl. S 30; 87).⁵⁰⁵ Sie schirmen sich bei ihrem Vorhaben als „verschworene Bande“ (S 91) von Außenstehenden ab und gehen ganz in ihrer Recherche auf. Mit dieser Gestaltung der Ausgangssituation der Handlung bezieht sich der Roman aber nicht auf einen konkreten Abenteuerroman, sondern vielmehr auf die oben beschriebene Struktur, die diesen Jugendbüchern gemein ist. Im Gegensatz zu dieser Struktur löst *Spione* das Versprechen der Romane – dass nämlich am Ende der Geschichte das Rätsel gelöst und alle Gefahren überstanden sind – nicht ein. Wie die Analyse der Motive des Romans gezeigt hat, stellt sich die Frage der Jugendlichen nach ihrer Herkunft und nach der Geschichte ihrer Großeltern als ein Rätsel heraus, das niemals gelöst werden kann. Die unabgeschlossene Struktur, die dieses Rätsel aufweist, treibt den Ich-Erzähler – auch das hat die Analyse bereits ergeben – in einen wahnhaften Zustand, der nunmehr ganz von Imaginationen geprägt ist. Das Zitieren der letztendlich nicht eingelösten Struktur des Jugendromans wird somit zu einem weiteren Symptom der Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers, die sich auf allen Ebenen des Romans manifestiert. Die intertextuelle Systemreferenz hat in diesem Zusammenhang folglich eine unterstreichende Funktion.

Einige Elemente der Romanhandlung verweisen darüber hinaus auf eine weitere literarische Gattung: das Märchen. Die aus der mündlichen Überlieferung hervorgegangene Prosaform

⁵⁰⁴ Pfister und Broich sprechen bei Bezügen von übergreifender Natur von „Systemreferenzen“ (Pfister/Broich.: Intertextualität, S. 52f.).

⁵⁰⁵ Marcel Beyer selbst hat auf diesen intertextuellen Bezug hingewiesen (vgl. Beyer: Aus dem Arbeitstagebuch, S. 25). Robert Habeck sieht sich durch die Ausgangssituation des Romans auch an das Kinderbuch *Kalle Blomquist* von Astrid Lindgren erinnert, dies rührt vor allem von dem Geschwistergespann Nora, Carl und Pauline her (vgl. Habeck: Marcel Beyers Roman *Spione*, in: Literaturkritik. Online abrufbar unter: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3425 [letzter Zugriff: 19.09.2017]).

zeichnet sich durch eine „meist einsträngig geführte Handlung“⁵⁰⁶ aus, die rasch voranschreitet und sich nicht mit Ausschweifungen und Beschreibungen aufhält. Die Hauptfigur dieser Handlung ist der Held oder die Heldin, die weniger durch individuelle Eigenschaften als vielmehr durch eine bestimmte Funktion im Gefüge des Märchens ausgezeichnet sind. Helfer und Gegenspieler sowie Gegenstände sind auf die Hauptfigur des Märchens ausgerichtet und in Gut und Böse unterschieden. Sie können aus der diesseitigen Welt stammen, aber auch – genauso natürlich – aus der wundersamen Welt, die durch Hexen, Zauberer, Feen und magischen Gegenständen bevölkert ist. Ganz gleich, wie schwierig die Prüfungen des Helden oder der Heldin auch sein mögen, das „allgemeine Schema“⁵⁰⁷ des Märchens sieht einen guten Ausgang vor.⁵⁰⁸

Der Ich-Erzähler inszeniert nun vor allem seine Imaginationen zur zweiten Frau seines Großvaters im Stil eines Märchens. So hat die zweite Frau des Großvaters nicht nur große Ähnlichkeit mit der ‚bösen Stiefmutter‘, sondern ist auch mit den übernatürlichen Fähigkeiten einer Hexe oder Zauberin ausgestattet. Nicht umsonst erfährt der Leser niemals ihren Namen; die zweite Frau des Großvaters wird immer nur als „die Alte“ bezeichnet. Sie lehnt die Kinder des Großvaters ab und vertreibt sie schließlich aus dem Haus; einer Hexe gleich überzieht sie die Familie des Ich-Erzählers mit Verwünschungen, die seiner Meinung nach für die Zerstörung der Familie verantwortlich sind und die in dem Ausspruch „Ich bringe euch alle um“ (S 96) gipfeln (vgl. S 95f.). Zudem verfügt sie über eine fast übermenschliche Kraft, geheime Treffen aufzuspüren und übertrifft in ihrer Wirkung alle anderen kindlichen Schreckfiguren: „Wo Nachbarskinder den Butzemann haben oder die schwarze Köchin, haben wir die Alte. Furchtbarer noch als alle anderen Gestalten, kein Vitzliputzli reicht an sie heran.“ (ebd. 95) Wieder löst der Roman die anzitierte Struktur des Märchens nicht ein: So kommen die aus dem Haus getriebenen Kinder nicht zu ihrem Recht, die Geschichte ihrer Vertreibung setzt sich stattdessen in der Generation der vier Jugendlichen fort. Die Handlung geht nicht linear voran, sondern verstrickt sich immer mehr in den Vorstellungen des Erzählers. Einen Sieg des Guten über das Böse gibt es am Ende nicht, stattdessen setzt die Handlung in der herausgearbeiteten Kreisstruktur erneut ein. Darüber hinaus muss der Leser im Laufe seiner Lektüre zu dem Schluss kommen, dass große Teile der Geschichte über die Alte vom Erzähler erfunden wurden und die Märchenbezüge ein mehr oder weniger bewusstes

⁵⁰⁶ Max Lüthi: Märchen. Stuttgart 2004, S. 29.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 25.

⁵⁰⁸ Vgl. ebd., S. 25–31.

Verfahren des Protagonisten sind, seine Familiengeschichte den eigenen Bedürfnissen anzupassen und die Alte gegenüber der Großmutter abzuwerten.

Der Bezug auf bestimmte Funktionen des Märchens wird durch die Referenz auf konkrete Märchen ergänzt. Die Bilder seines erfundenen Familienalbums vergleicht der Ich-Erzähler mit den „scharf gestochenen Illustrationen aus einem Märchenbuch“ (vgl. S 365): „Die Kinder werden aus dem Haus gejagt. Die Kinder sitzen verloren tief im Wald. Das Reh, der Bruder an der Wasserstelle. Das tote Kind flattert als Vogel über dem Haus.“ (ebd.) Der Erzähler referiert hier auf *Hänsel und Gretel*, *Brüderlein und Schwesterlein* und *Van dem Machandelboom*⁵⁰⁹ und betont damit seine individuellen Bedürfnisse bezüglich des Familienalbums. Die genannten Märchen thematisieren in unterschiedlicher Weise das Zerbrechen von Familienstrukturen. Und immer ist für diesen Bruch die (Stief-)Mutter verantwortlich. In *Hänsel und Gretel* ist die Mutter dafür, die Kinder im Wald auszusetzen, um ein besseres Auskommen zu haben. *Brüderlein und Schwesterlein* fliehen vor den Verwünschungen der Stiefmutter in den Wald. Der Sohn in *Van dem Machandelboom* wird von der Stiefmutter erschlagen und in einer Suppe gekocht. Indem das Familienalbum, ähnlich der Bilder im Märchenbuch, die (angeblichen) Verfehlungen der Alten abbildet, wird es zur Gefahr und Herausforderung für diese (vgl. S 366). Dass weder die Bilder, die die Märchenszenen zeigen, noch die imaginierten Fotografien des Ich-Erzählers die Realität zeigen, reflektiert der Erzähler nicht.

Neben dem Märchenbezug bezieht sich der Roman auch auf ein Kinderbuch Astrid Lindgrens. In *Tomte Tummetott* verarbeitet Lindgren die Sagen, die sich um den norwegischen Kobold Nisse ranken. Nisse ist in der norwegischen Tradition ein Kobold, der sich um das Wohlergehen von Haus und Stall bemüht. Wird er von den Haus- oder Stallbewohnern nicht gut behandelt, spielt er ihnen Streiche oder verlässt sie. So bezieht sich das Kinderbuch seinerseits auf einen Vorläufertext. Wenn sich nun *Spione auf Tomte Tummetott* und dieser Text wiederum auf die Sagen um Nisse bezieht, so entsteht nach Pfister und Broich eine Textkette. Damit schreiben sich beide Texte in die Themen- und Texttradition der nordischen Sagen ein. Beyer verortet seinen Roman so in einer Sphäre, die mit den Realitätsvorstellungen des Rezipienten spielt und die Handlung außerhalb gängiger Realitätskriterien ansiedelt. Damit wird die Irrationalität der Imaginationen des Protagonisten betont und der

⁵⁰⁹ Jacob Grimm/ Wilhelm Grimm: Hänsel und Gretel, in: Kinder- und HausMärchen gesammelt durch die Brüder Grimm, hg. von Hans-Jörg Uther. Hildesheim 2004, S. 80–88; Dies: Brüderlein und Schwesterlein, in: Kinder- und Haus-Märchen gesammelt durch die Gebrüder Grimm, hg. von Hans-Jörg Uther. Hildesheim 2004, S. 57–66; Dies.: Van den Machandel-Boom, in: Kinder- und Haus-Märchen gesammelt durch die Gebrüder Grimm, hg. von Hans-Jörg Uther. Hildesheim 2004, S. 228–240.

Leser auf die Erinnerungsproblematik des Romans aufmerksam gemacht. Auch hier fungiert der intertextuelle Verweis somit als Mittel der Leseraktivierung.

Insgesamt bezieht sich Beyers Roman drei Mal auf das Kinderbuch. Als Motto der *Spione* begegnet Tomte Tummetott an prominenter Stelle und als explizit gekennzeichnete intertextueller Bezug⁵¹⁰: „Alle Kinder wünschen mich einmal zu sehn. Doch nachts, wenn ich komme, schlafen sie fest. Immer werden sie träumen von mir, doch wenn sie erwachen, bin ich schon fort.“ (S 7) Die Kinder wissen, dass es den Kobold Tomte Tummetott gibt; er hat Spuren seiner Anwesenheit hinterlassen. Doch können sie ihn nie mit eigenen Augen sehen, sondern sich lediglich nach einer Begegnung sehnen. Wie bereits im Kapitel 2.4 ausgeführt, deutet das Motto bereits ein Hauptmotiv an: das des Geheimnisses beziehungsweise der Geheimhaltung. Das Geheimnis hinterlässt zwar Spuren in der Familiengeschichte des Ich-Erzählers, doch lassen sich diese nicht bis zu ihrem Kern zurückverfolgen. Die Suche nach dem Geheimnis kann folglich weder real noch gedanklich abgeschlossen werden. Zugleich scheint in dem Motto auch eine „mythische Welt“ der Kindheit auf, die nicht vom Verstand in verschiedene Wahrnehmungsbereiche geteilt ist. „Märchen, Traum und Fantasie“⁵¹¹ haben hier gleichermaßen ihre Berechtigung wie die reale Welt. Die Existenz von Tomte Tummetott ist damit ebenso gesichert wie die von Eltern und Geschwistern. Einzig die eigene Unachtsamkeit führt dazu, dass sie den Kobold nicht mit eigenen Augen erblicken können. Beyers Ich-Erzähler entwickelt sich im Verlauf des Romans immer stärker zu dieser Kinderwelt zurück: So ist er zunächst darum bemüht, sich an den mageren Fakten der Familiengeschichte zu orientieren. Je deutlicher aber wird, dass er mit diesen keine zusammenhängende und sinnstiftende Geschichte erzählen kann, desto mehr orientiert er sich an seiner Vorstellungswelt. In dieser ist – wie bei *Tomte Tummetott* – alles möglich: Die (imaginierte) Geschichte der Großmutter lässt sich folglich lückenlos erzählen und auf den imaginierten Fotografien nachvollziehen. Er schafft damit Kohärenz, wo sich aus den spärlichen Erinnerungstücken keine ergibt.⁵¹²

Im zweiten Verweis auf *Tomte Tummetott* erscheint der intertextuelle Bezug weniger intensiv und erfährt zugleich eine Umdeutung. Der Ich-Erzähler ist über Nacht aus dem Haus

⁵¹⁰ Der Bezug erfüllt das Kriterium der Referentialität. Auf einer vorgestellten Skala der Intensität von Intertextualität handelt es sich um eine hohe Intensität, weil das Zitat vorangestellt und mit einer bibliographischen Angabe versehen ist und damit markiert, dass der Bezug bewusst hergestellt wird.

⁵¹¹ Beide Zitate: Christel Baumgart: Annäherung an die Wirklichkeit. Form und Fiktion in Marcel Beyers Roman *Spione*, in: Textfindling. Online abrufbar unter: <http://www.textfindling.de/Beyer/Beyer.html> [letzter Zugriff: 19.09.2017].

⁵¹² Vgl. ebd.

seiner Cousine Paulina verschwunden, ohne sich zu verabschieden oder seine Sachen mitzunehmen. Paulina fühlt sich in diesem Zusammenhang an einen „Kobold [...] in einem Kinderbuch“ (S 282) erinnert, dessen nähere Beschreibung mit der Tomte Tummetotts übereinstimmt. Der nicht benannte Kobold wird hier der Erinnerung Paulinas zugeordnet. Zugleich – und darin besteht die Dynamisierung – stellt sich Paulina vor, wie ihr Cousin sich heimlich durchs Haus bewegt und über ihren Schlaf wacht – ganz so wie es Tomte in Lindgrens Kinderbuch tut – und schließlich verschwindet und nur seine Spuren im Haus zurücklässt (vgl. ebd.). Der Ich-Erzähler hat sich über die Imagination der Geschichte seiner Familie in die Figur des Kinderbuchs verwandelt. Diese vermeintliche Verwandlung ist der Beginn einer noch tieferen Verstrickung des Erzählers in seine Imaginationen und mündet im Treffen mit seinem Cousin Carl, der ihn auf die Gefahren seiner immer weiter getriebenen Suche aufmerksam macht (vgl. S 283; 297–301).

Mit dem dritten Bezug auf das Bilderbuch Astrid Lindgrens erreicht das Zitieren der Figur des Tomte seinen Höhepunkt: Carls eindringliche Warnung „Du wirst nicht durchkommen. Mit deinen Vorstellungen wirst du scheitern“ (S 302), animiert den Ich-Erzähler nur zu weiteren Imaginationen. Er stellt sich vor, in der norwegischen Landschaft – der Landschaft Tomte Tummetotts – den Weg zu verlieren und an einem Ort zu stranden, „wo ich noch nie gewesen bin.“ (ebd.) Auf einem einsamen Gehöft nimmt er eine Gestalt wahr, „dunkel nicht sehr groß“ (ebd.), die den Hof überquert: „Wie unbemerkt setzt er einen Fuß vor den anderen in den tiefen Schnee. Und er sieht aus, als hätte ihn noch nie ein Mensch erblickt.“ (S 303) Der Ich-Erzähler beruft sich mit diesem Bild auf eine Passage des Kinderbuchs und meint nun, den Kobold mit eigenen Augen sehen zu können. Indem dem Erzähler hier gelingt, was noch keinem vorher gelungen ist, glaubt er bewiesen zu haben, dass seine Suche nach der Großmutter keineswegs wahnhaft ist. Das Geheimnis seiner Familiengeschichte erscheint ihm doch lösbar. Dass dem Rezipienten gerade das Gegenteil deutlich werden muss, kann der Ich-Erzähler nicht reflektieren. Er verstrickt sich sogar noch weiter in seine wahnhafte Vergangenheitsrekonstruktion. Dies zeigt das folgende Kapitel, in dem der Erzähler seine Großmutter in Rom besucht und diese seine Geschichte in allen Details bestätigt und ausmalt (vgl. ebd. 326–345).

Die intertextuellen Verweise haben neben der Verankerung des Romans in anderen Textgattungen vor allem eine verstärkende Funktion. Sie sind alle darauf ausgerichtet die Atmosphäre des Geheimnisvollen und Unauflösbaren und die daraus resultierende schwierige Verortung des Erzählers innerhalb seiner Familie zu unterstreichen. Bis auf die Zitation des Jugendromans verweisen die Bezüge zu anderen Texten alle auf eine Welt, die außerhalb

gängiger Realitätskriterien existiert. Sie betonen damit die Erkenntnis, die bereits in der Textanalyse gewonnen wurde: Die Geschichte, die der Ich-Erzähler konstruiert, folgt nicht den Regeln der Wahrscheinlichkeit. Sie ist nicht wahr, sondern ein Abbild der Identitätskonstruktion des Protagonisten. Als unzuverlässig kann die Geschichte deswegen gelten, weil sie den Leser darüber im Unklaren lässt, wann sich der Protagonist auf selbst Erlebtes oder Gehörtes und wann lediglich auf seine Wunschvorstellungen bezieht. Die intertextuellen Verweise können in diesem Fall als Hinweis für den Leser fungieren, das Erzählen des Protagonisten auf seine Erinnerungspathologie zurückzuführen.

3. Erinnern im Gespräch: Formen und Funktionen erzählerischer Unzuverlässigkeit in *Kaltenburg*

Mit dem Roman *Kaltenburg* konnte Marcel Beyer – nach den zurückhaltenden Reaktionen der Presse auf *Spione* – an den Erfolg seines ersten Romans anknüpfen und ihn sogar überflügeln. „Um Längen besser als in dem Erfolgsbuch *Flughunde*“⁵¹³ gelingt es dem Autor im Roman, so die Rezensionen, die Spannung und Aktivität des Lesers aufrechtzuerhalten. Darüber hinaus ermöglicht der Roman, so die Literaturkritik, einen mit Vögeln und Vogelkunde eng verknüpften Blick auf das Leben im Nachkriegsdeutschland und in der DDR.⁵¹⁴ Nur wenige Rezensenten sehen in *Kaltenburg* „[...] ein stofflich ehrgeiziges, sprachlich reizarmes Konstrukt, das [...] durch ein Übermaß an ornithologischem Fachwissen, verhaltenspsychologischen Anspielungen und zeitgeschichtlichen Bezügen zur Geduldssprobe wird.“⁵¹⁵

Mit Verzögerung reagierte auch die literaturwissenschaftliche Forschung auf den aktuellen Roman Marcel Beyers. Wie bereits bei *Spione* und *Flughunde* lassen sich dabei Schwerpunkte der Rezeption festmachen: Der weitaus größte Teil der Beiträge befasst sich mit der Darstellung von Geschichte und Erinnerung im Roman. So liest Kirstin Gwyer *Kaltenburg* als eine Geschichte der verspäteten Auseinandersetzung des Erzählers Hermann Funk mit den traumatischen Erlebnissen seiner Kindheit. Den Konsequenzen dieser Verspätung spürt die Autorin anhand seines Verhältnisses zu Ludwig Kaltenburg und seiner Entfremdung von der Vergangenheit nach, und macht überdies die intertextuellen Verweise des Romans auf

⁵¹³ Jens Bisky: Es scheuen die Dohlen den Rauch, sie kennen die Angst. Marcel Beyer erzählt in *Kaltenburg* vom Leben eines deutschen Wissenschaftlers zwischen Posen, Dresden und Wien, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 60 vom 11.03.2008, S. 1.

⁵¹⁴ Vgl. Hubert Spiegel: Die Nacht, in der es tote Krähen regnete, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 61 vom 12.03.2008, S. 1.

⁵¹⁵ Kristina Maidt-Zinke: Es waren Dohlen in der Luft, in: DIE ZEIT, Nr. 12 vom 13.03.2008, S. 1–2, hier: S. 1.

Marcel Proust für ihre Analyse fruchtbar.⁵¹⁶ Auch der Aufsatz von Philipp Hammermeister befasst sich mit „dem komplexen Verhältnis von Geschichte, Erinnerung und Literatur“⁵¹⁷, wenn er den Roman terminologisch und typologisch zu differenzieren versucht. Hammermeister spannt dabei den Bogen von Hermann Funks lückenhaftem, schwerfälligem Erinnern über die Bezüge des Romans zur deutschen Geschichte hin zur Frage nach dem Wahrheitsanspruch von Erinnerung. An der Frage, wie wahr Erinnerungen sein können, arbeitet sich auch der Erzähler des Romans ab, indem er sich und den Lesern eingesteht, dass sein Erinnern und damit auch sein Erzählen der Komplexität vergangener Ereignisse nicht gerecht werden kann. Das Eingeständnis seiner Unzuverlässigkeit spricht ihn vom Verdacht der Täuschungsabsicht frei; auch wenn sich sein Erzählen dennoch mit den Kategorien erzählerischer Unzuverlässigkeit beschreiben lässt. In der vorliegenden Analyse muss folglich geklärt werden, warum es trotzdem zulässig ist, mit den Begrifflichkeiten erzählerischer Unzuverlässigkeit zu arbeiten. Auch Michael Preis, Marijan Bobinac und Gesa von Essen untersuchen den schwierigen Erinnerungsprozess des Ich-Erzählers. Von Essen verknüpft diesen Prozess dabei stark mit der Bombardierung Dresdens im Februar 1945.⁵¹⁸

Die Frage, welche Bilder *Kaltenburg* einer zunehmenden Abstumpfung gegenüber der deutschen Geschichte entgegensetzt, hat eine weitere Gruppe von Literaturwissenschaftlern beschäftigt. Gedächtnis und Erinnerung wird in diesen Aufsätzen mit den im Roman zentralen Vogelbegegnungen und -beobachtungen in Verbindung gebracht. Diese werden zu einem neuartigen Sinnbild für die Schrecken des Zweiten Weltkriegs umgedeutet.⁵¹⁹ Dass die Erinnerung Hermann Funks erst durch das Ausweichen in die Ornithologie erzählbar wird, weil sie es dem Erzähler ermöglicht, sich von seiner Traumatisierung durch den Krieg zu distanzieren, hat Alan Bance in seinem Beitrag überzeugend herausgearbeitet. Die Ornithologie erscheint hier als Strategie, um dem Erinnerungstrukturalismus Struktur zu verleihen und es damit

⁵¹⁶ Vgl. Kristin Gwyer: Beyond Lateness? „Postmemory“ and the Late(st) German-Language Family Novel, in: *New German Critique* 125 (2015), S. 127–153.

⁵¹⁷ Hammermeister: *Vergangenheit im Konjunktiv*, S. 239.

⁵¹⁸ Vgl. Michael Preis: Vom guten und vom bösen Schweigen – Beobachtungen zu Marcel Beyers Roman *Kaltenburg*, in: Fromholzer, Franz/ Preis, Michael/ Wisiorek, Bettina (Hg.): *Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz*. Heidelberg 2012, S. 303–323; Marijan Bobinac: Mit dem Dichten gegen das Dichten arbeiten. Das Geschichtsbild in Marcel Beyers Roman *Kaltenburg*, in: *Zagreber Germanistische Beiträge* 20 (2011), S. 115–131; Gesa von Essen: „Wozu klagen, Spätgeborener?“ Die Zerstörung Dresdens in der deutschen Literatur nach 1989, in: Klinkert, Thomas/ Oesterle, Günter (Hg.): *Katastrophe und Gedächtnis*. Berlin 2014, S. 403–438.

⁵¹⁹ Vgl. Franz Fromholzer: Gut und Böse aus der Vogelperspektive. Unerzählbares in Marcel Beyers *Kaltenburg*, in: Ders./ Preis, Michael/ Wisiorek, Bettina (Hg.): *Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz*. Heidelberg 2012, S. 325–345; Achim Geisenhanslüke: Ordnungen des Nichtwissens. Monströse Räume bei W.G. Sebald und Marcel Beyer, in: Huber, Martin (Hg.): *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*. Berlin 2012, S. 285–297; Preis: *Vom guten und vom bösen Schweigen*.

erzählbar zu machen.⁵²⁰ Aleida Assmann betrachtet die zentrale Stellung der Ornithologie im Roman ebenfalls als eine Möglichkeit, sich von überkommenen Interpretationsgewohnheiten bezüglich der deutschen Geschichte zu lösen. Darüber hinaus hat sie Hermann Funk als einen unzuverlässigen Erzähler bestimmt, der seine Erinnerungen nur unvollständig darstellen kann. Sie betont besonders den identitätsstiftenden Aspekt dieses schwierigen Erinnerungsprozesses.⁵²¹

Ein weiterer Untersuchungsgegenstand ist der Umgang des Romans mit Fakt und Fiktion. Unschwer lassen sich in den Biographien der Romanfiguren Parallelen zu historischen Personen erkennen. Dies gilt auch und vor allem für die titelgebende Figur des Ludwig Kaltenburg, dessen Leben der Biographie des Zoologen Konrad Lorenz gleicht.⁵²² Leonhard Hermann hat diesen Befund als Exemplifikation der „Kulturgeschichte des ‚ganzen‘ 20. Jahrhunderts anhand der Biografie einer fiktiven Figur“ gedeutet, „deren Lebenslauf exakt in reale, historische Ereignisse integriert wird“⁵²³ und im Falle Kaltenburgs auch auf die außerfiktionale Welt referiert. Hermann folgert aus diesem Verfahren, dass sich anhand dieser Gelehrtenbiografie die einschneidenden Ereignisse der deutschen Geschichte illustrieren lassen.⁵²⁴

Aus völlig anderer Richtung nähern sich Armen Avanesian und Hannelore Munde dem Roman an: So untersucht Avanesian die besondere Tempusgestaltung von *Kaltenburg*, in der der Erzähler „von einer in der Vergangenheit liegenden Präsensebene aus erzählt (und streckenweise auch erinnert), [...] von der aus gesehen das spätere Geschehen in der Zukunft liegt.“ Die Art und Weise, wie sich der Erzähler dadurch „zwischen Fabel und Sujet“⁵²⁵ platziert, macht deutlich, dass das Erinnern ebenso große Anteile von Erinnerung wie von Erfindung in sich trägt. Hannelore Mundt hingegen untersucht erstmals die Verbindungslinien zwischen Marcel Beyers Lyrikband *Erdkunde* und seinem Roman *Kaltenburg*. Es ge-

⁵²⁰ Vgl. Bance: Tierszenen.

⁵²¹ Vgl. Aleida Assmann: History from a Bird's Eye View: Reimagining the Past in Marcel Beyers *Kaltenburg*, in: Fuchs, Anne (Hg.): Debating German Cultural Identity since 1989. Rochester 2011, S. 205–220.

⁵²² Vgl. Georgopoulou: Abwesende Anwesenheit, S. 124.

⁵²³ Beide Zitate: Leonhard Hermann: Kulturgeschichte des Wissens – Das ganze 20. Jahrhundert im Rückblick. Fiktionale Gelehrtenbiografien von Michael Köhlmeier und Marcel Beyer, in: KulturPoetik 11 (2011), S. 240–257, hier: S. 243.

⁵²⁴ Vgl. zu den Referenzen auf historische Personen und Ereignisse Bobinac: Mit dem Dichten gegen das Dichten arbeiten.

⁵²⁵ Beide Zitate: Armen Avanesian/ Anke Henning: Der altermoderne Roman. Gegenwart von Geschichte und contemporaneity von Vergangenheit, in: Horstkotte, Silke/ Hermann, Leonhard (Hg.): Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin 2013, S. 245–267, hier: S. 250f.

lingt ihr dabei zu zeigen, dass die Schwierigkeit der Annäherung an die eigene Vergangenheit, einzelne Romanfiguren und die Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte in den Gedichten bereits angelegt und im Roman in Prosaform weitergeführt wurden.⁵²⁶

3.1 Handlungsstruktur und narratives Verfahren

Der Analyse des Verhältnisses von unzuverlässigem Erinnern und unzuverlässigem Erzählen in *Kaltenburg* sowie dem vergleichenden Blick auf die vorhergehenden Romane werden eine knappe Darstellung der Struktur und eine inhaltliche Zusammenfassung des Romans vorausgehen. Dabei werden die zu analysierenden Textbeispiele in den Gesamtzusammenhang eingeordnet.

Ähnlich wie *Flughunde* und *Spione* zeichnet sich auch *Kaltenburg* durch einen stark formalisierten Aufbau aus: Dem der Autobiografie Vladimir Nabokovs entlehnten Motto, „Ach, nur ein kleiner Vogel, der hat keinen besonderen Namen“ (F 7), folgen sechs mit römischen Zahlen überschriebene Kapitel. Diese sind ihrerseits in bis zu vierzehn kleinere, mit arabischen Zahlen überschriebene Abschnitte unterteilt. Die Kapitel I und VI bilden formal und inhaltlich einen Rahmen um die geschilderte Handlung – beide thematisieren, wie bereits das Motto des Romans, den Zusammenhang zwischen dem Verhalten der Vögel und der Natur des Erinnerns. Sie grenzen damit die Romanhandlung auf ihr Hauptthema – die Erinnerung – ein.⁵²⁷ Dieses manifestiert sich nicht nur inhaltlich, sondern auch als Subtext des Romans. Nicht umsonst attestiert Philipp Hammermeister dem Roman, sich „bei dem gesamten Repertoire der Gedächtnisforschung“⁵²⁸ zu bedienen. In der Romanhandlung nämlich beginnt der 71-jährige Ornithologe Hermann Funk anlässlich eines Gesprächs mit der Dolmetscherin Katharina Fischer sich an sein Leben zu erinnern. In diesem Zuge durchmisst er etwa fünfzig Jahre deutscher Geschichte und streift die beiden deutschen Diktaturen. Die Fragen der Dolmetscherin führen ihn dabei zu längst verschütteten, sich nur schwer einstellenden Erinnerungen an seine Kindheit in der besetzten Stadt Posen und an die Kriegs- und Nachkriegszeit in Dresden. Er stellt sich dabei überdies Fragen nach Schuld und nach der eigenen Identität. Zentral in der Erinnerung Hermann Funks ist die erste Begegnung mit

⁵²⁶ Vgl. Mundt: From Erdkunde to *Kaltenburg*.

⁵²⁷ Vgl. hierzu: Achim Geisenhanslüke: Parasitäres Schreiben. Literatur, Pop und Kritik bei Marcel Beyer, in: Wegemann, Thomas/ Wolf, Norbert Christian (Hg.): „High“ und „Low“: Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur. Berlin 2012, S. 83–97, hier: S. 93. Marcel Beyer leitet mit dem Verweis auf Nabokov seinen Roman aus der Hochkultur her und legt Spuren zu den großen Erinnerungsromanen des 20. Jahrhunderts. Er verweist aber auch – das wurde oben konstatiert – auf den inhaltlichen Zusammenhang von Erinnerung und Vogelkunde in *Kaltenburg*.

⁵²⁸ Hammermeister: Vergangenheit im Konjunktiv, S. 239.

Ludwig Kaltenburg, der nach dem Verlust von Funks Eltern zu einer Art väterlichem Freund avanciert und sein Leben auf vielfältige Weise geprägt hat. Als wesentliche Ereignisse, an die sich Funk erinnert, können die Begegnung mit einem Mauersegler und die traumatischen Ereignisse im Zuge der Bombardierung Dresdens im Februar 1945 betrachtet werden sowie seine Kindheit und die Beziehung zu seinen Eltern. Der Roman endet damit, dass Funk, immer begleitet von den Fragen Fischers, seine Gegenwart erreicht und sich mit seinen undeutlichen und teils schuldhaften Erinnerungen ein wenig mehr aussöhnt.

3.2 Die Gesprächssituation als Rahmen des Erinnerns

Anlass für das Treffen zwischen dem Dresdener Ornithologen Hermann Funk und der jungen Dolmetscherin Katharina Fischer ist zunächst nicht die Rekonstruktion der Vergangenheit. Stattdessen will diese sich mithilfe Funks über die örtliche Vogelwelt informieren, um auf einen bevorstehenden beruflichen Termin vorbereitet zu sein (vgl. K 22f.). Den äußeren Anstoß für die „unfreiwillig intensive Selbsterkundung“⁵²⁹ des Erzählers gibt schließlich eine Frage Fischers nach Funks dialektlosem Hochdeutsch, das so gar nicht zum Dresdener Zungenschlag passen will. Hiermit verlässt Fischer die professionelle Ebene und veranlasst Funk damit, „in den dunklen Schlund des deutschen 20. Jahrhunderts“⁵³⁰ hinabzusteigen (vgl. K 24f.). Die Gespräche mit der Dolmetscherin ziehen sich über einen Zeitraum von sechs Monaten hin (vgl. K 445) und weichen immer mehr von dem, was Aleida Assmann für die gesamte Interaktion zwischen Funk und Fischer als Interview charakterisiert hat, ab.⁵³¹ Funk verstrickt sich im Rahmen dieser Gespräche tiefer und tiefer in seine Vergangenheit und wird gezwungenermaßen mit der Erinnerung an diese konfrontiert. Wie noch zu zeigen sein wird, verweigert sich der Erzähler seiner Vergangenheit aus einer schweren Traumatisierung und einem subjektiv empfundenen Schuldgefühl gegenüber seinen Eltern heraus. Wie bei Hermann Karnau, dem Erzähler der *Flughunde*, ergibt sich vor diesem Hintergrund ein lückenhaftes Bild der Lebensgeschichte des Erzählers. Die beiden Erzählweisen unterscheiden sich jedoch grundsätzlich voneinander, legt doch Funk seine Unsicherheit und seine vermeintliche Schuld vor dem Leser offen, während Karnau auf der bereinigten Version seiner Geschichte besteht. Von dem Erzähler von *Spione* unterscheiden sich Karnau

⁵²⁹ Ebd., S. 241.

⁵³⁰ Eckhard Fuhr: Marcel Beyer lässt die Vögel los, in: Welt Online. Online abrufbar unter: http://www.welt.de/kultur/article1894435/Marcel_Beyer_laesst_die_Voegel_los.html [Letzter Zugriff: 19.09.2017].

⁵³¹ Vgl. Aleida Assmann: *History*, S. 214. Aleida Assmann bezieht das Interesse Fischers dabei fast ausschließlich auf die Biographie Ludwig Kaltenburgs. Die vorliegende Arbeit geht allerdings davon aus, dass das Interesse in erster Linie Hermann Funk gilt. Kaltenburg spielt aber insofern eine wichtige Rolle, als sein Leben besonders eng mit dem Funks verbunden und damit zentral für dessen Erinnern ist.

und Funk dadurch, dass sie auf selbst erlebte Ereignisse zurückgreifen. Der Ich-Erzähler von *Spione* muss sich mit Erinnerungen aus zweiter Hand beziehungsweise seiner imaginativen Annäherung an die Vergangenheit zufriedengeben.

Die Gespräche Hermann Funks können als äußerer Rahmen des Erinnerungsprozesses gelten. Katharina Fischer fungiert in diesem Erinnerungsprozess als Anstoß, kritisches Gegenüber und Korrektiv; für Hermann Funk ebenso wie für den Leser. Fischer verkörpert „the perspective and hindsight of an alert reader“⁵³² und stellt damit jenes Korrektiv dar, dessen Fehlen den Verständnisprozess von *Flughunde* und *Spione* erschwert hat. Zu Beginn des Prozesses sind die Gespräche mit Fischer und die Erinnerungssequenzen Funks noch deutlich voneinander abgegrenzt. Je tiefer dieser aber in den Sog der Erinnerung gerät, desto weniger wird auch für den Leser deutlich, wo die Gesprächssituation endet und das Erinnern beginnt. Charakteristisch für das Ineinandergreifen von Gespräch und Erinnern ist eine Szene zu Beginn des Romans: Im einen Moment versucht Hermann Funk, die zu erlernenden Vogelnamen für die Dolmetscherin zu systematisieren – „Ich nahm einige Exemplare vom Tisch [...] und schon wirkte das Arrangement viel übersichtlicher“ (K 29) –, im nächsten Moment aber sieht er sich selbst „im weißen Hemd“ (ebd.) in der Küche seines Elternhauses sitzen. Einzig der Wechsel vom Präteritum ins Präsens markiert den Übergang zum inneren Erinnerungsmonolog des Erzählers (vgl. auch: K 26;71; 183f.). Dies verdeutlicht, wie stark der Protagonist in seine eigene Geschichte verstrickt ist, und identifiziert ihn als potenziell unzuverlässigen Erzähler. Seine Geschichte weist Zeitsprünge, Lücken und Widersprüche auf, die sich in der weiteren Analyse der Erinnerungssituation zeigen werden. Funk, der Ich-Erzähler seiner eigenen Geschichte, verfügt zudem über keinen Wissensvorsprung gegenüber anderen Figuren, sodass in seinen Erzählungen immer seine subjektive Wahrnehmung deutlich wird.⁵³³

Die Frage zu Funks Dialektlosigkeit⁵³⁴ ist also als Einstieg in den Erinnerungsprozess des Erzählers zu verstehen. Doch bereits in dessen Ausführungen zu seiner Herkunft zeigt sich, dass er sich seiner Erinnerung bezüglich biographischer Details keineswegs sicher ist:

Auch vorher müssen wir schon mehrmals umgezogen sein, aus dem Elternhaus habe ich keinen regionalen Einschlag [...] mitbekommen. Ich glaube fast, sie legten sogar bei

⁵³² Ebd.

⁵³³ Vgl. Martinez/ Scheffel: Einführung, S. 101. Unzuverlässigkeit – zumindest theoretische Unzuverlässigkeit – kommt auch durch eine zu enge Verstrickung des Erzählers mit der (eigenen) Geschichte zustande. Dies trifft in vollem Umfang auch auf Hermann Funk zu. Vgl. zudem: Bance: Tierszenen, S. 192.

⁵³⁴ Die Dialektlosigkeit könnte auch als Symptom dafür gedeutet werden, dass dem Erzähler durch die traumatischen Erlebnisse nicht nur jede Vorstellung von sich selbst, sondern auch von einem ihn auszeichnenden Dialekt genommen wurde (vgl. Aleida Assmann: History, S. 205).

der Wahl meines Kindermädchens Wert darauf, daß sie ein klares Hochdeutsch sprach.
(K 25)

Funk stellt an dieser Stelle nur Vermutungen an, wie es zu seinem dialektlosen Deutsch gekommen ist, doch ist es ihm nicht möglich, Erinnerungen zu wecken, die diesen Umstand erklären können. Daher bezieht sich der Protagonist bei der Erklärung seines fehlenden Dialekts auf sein gegenwärtiges Wissen und seine Lebenserfahrung und ergänzt damit die Ausschnitte der Erinnerung, die ihm in dieser Situation zu Verfügung stehen.⁵³⁵ Die Deutung vergangener Ereignisse mithilfe aktueller Erfahrungen oder Informationen begegnet dem Leser auch in *Spione*. Hier versucht sich der Ich-Erzähler die Andersartigkeit der Fotografien aus dem Familienalbum folgendermaßen zu erklären: „Aus Filmen wissen wir, in den dreißiger Jahren sahen junge Menschen älter aus als heute.“ (S 21) Die Reflexion der Vergangenheit auf Grundlage einer aktuellen Wissens- und Erkenntnislage verweigert Hermann Karnau in *Flughunde* nicht nur dem Leser, sondern auch sich selbst. Sein Erinnern und Erzählen ist von Schuldabwehr geprägt, die zu einer lückenhaften Erzählung führt.

Die Fragen der Dolmetscherin bringen verschüttete Erinnerungen aus frühester Kindheit zum Vorschein. Indem die junge Frau den Protagonisten über seine Kindheit und Jugend befragt, erinnert sich dieser an längst vergessene Ereignisse. Die Frage nach „gleichaltrigen Spielkameraden“ (K 47) macht Funk bewusst: Es ist ihm von diesen nicht die kleinste Erinnerung geblieben. Erst nach hartnäckiger und langwieriger Selbstbefragung gelingt es dem Erzähler, sich „Schatten“ (K 48) eines Nachbarsjungen, nicht aber das „zugehörige Gesicht“ (ebd.), vor Augen zu führen. Weiter kann er sich den Kindheitserinnerungen nicht annähern und ist schließlich gezwungen, die Frage der Dolmetscherin mit „[s]onst aber: Nichts“ (K 49) zu beantworten. Hermann Funks Geschichte seiner Kindheit muss ihm und auch dem Leser „weniger als schlüssige Verkettung von Ereignissen und ihren Konsequenzen, sondern vielmehr als lose Abfolge scheinbar zusammenhangloser jeder zeitlichen Ordnung enthobener Episoden“⁵³⁶ erscheinen. Die Erklärung, die Funk selbst für die schattenhaften, ungeordneten Erinnerungen findet, ist das traumatische Erlebnis der Bombardierung Dresdens, das ihm „frühere, in der Beleuchtung feiner abgestimmte Erinnerungen einfach aus dem Kopf getrieben“ (K 50) habe. Funk muss seine Unsicherheit offenlegen und es gelingt ihm erst mit den Hilfestellungen der Reflektorfigur Katharina Fischer, die Puzzleteile seiner Vergangenheit zu einer „kohärenten Biographie“⁵³⁷ zu verbinden. Trotz des Eingeständnisses des Erzählers, keine klaren Erinnerungsbilder heraufbeschwören zu können, wirkt sich diese

⁵³⁵ Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 257; Dies.: History, S. 205.

⁵³⁶ Hammermeister: Vergangenheit im Konjunktiv, S. 241.

⁵³⁷ Ebd., S. 242.

Unklarheit auf seine Erzählweise aus: Wird die Erinnerung unscharf und schattenhaft, häufen sich in Funks Erzählfluss Fragen und die Adverbien „vermutlich“ und „wohl“ (K 48f.), mit denen die Fraglichkeit dessen, was der Erzähler rekonstruiert, markiert wird (vgl. K 48f.). Die inhaltliche Unsicherheit wird so auf der Ebene der Syntax gespiegelt. Dieser Zusammenhang fordert zunächst einmal im Sinne erzählerischer Unzuverlässigkeit einen aktiven Leser nach dem Vorbild Katharina Fischers. Dieser muss zu der Erkenntnis gelangen, dass die brüchigen Erinnerungen gleichsam ein brüchiges Erzählen zur Folge haben und die disparaten Stränge dieser Erzählung selbstständig zu einer Einheit zusammenfügen. Doch wirft Funks Eingeständnis seiner brüchigen Erinnerung auch die Frage auf, inwiefern er vor dieser Folie überhaupt noch als unzuverlässiger Erzähler verstanden werden kann, denn die Brüchigkeit des Erzählens erscheint in *Kaltenburg* vielmehr als Ausdruck eines schwierigen, aber authentischen Erinnerungsprozesses. Erzählerische Unzuverlässigkeit wird hier, anders als in *Flughunde* oder *Spione*, also nicht als Strategie der Täuschung, des Betrugs oder der Verwischung von Fakt und Imagination eingesetzt, sondern als Möglichkeit, die Lückenhaftigkeit und Konstruktivität des Erinnerens formal zu spiegeln.⁵³⁸

Dass Katharina Fischer als Gesprächspartnerin einen wichtigen Beitrag zu Funks Erinnerungsarbeit leistet, wird erkennbar, wenn sie seine Erinnerungen – dort wo diese unglaublich wirken – infrage stellt oder an unklaren Stellen nachhakt.⁵³⁹ So ist es die Dolmetscherin, die das „strikte Kontaktverbot“ (K 212) hinterfragt, das der Vater von Funks zukünftiger Frau gegenüber der Westverwandtschaft ausspricht (vgl. ebd.). Auch Funk muss, ohne den Widerspruch jedoch auflösen zu können, eingestehen: „Aber Sie haben recht, da muss mehr vorgefallen sein.“ (K 213) Mit kritischen Nachfragen wie „Sind Sie wirklich sicher?“ (K 272) oder in Bezug auf Funks Charakterisierung Kaltenburgs mit Bemerkungen wie „So wie ich den Professor bislang kennengelernt habe, [...] das heißt, wie *Sie* ihn schildern [...]“ (K 245) [Hervorhebung im Zitat von der Verfasserin; SB] schaltet sich Fischer immer wieder in Funks Erinnerungsmonolog ein. Auch dem Protagonisten wird die regulierende und korrigierende Funktion Fischers immer wieder bewusst: „Katharina Fischer glaubt mir nicht.“ (K 275) Dabei geht es nicht darum, ob die Dolmetscherin Funk der Lüge bezichtigt, vielmehr weist sie mit ihrem Unglauben auf Ungereimtheiten hin. Jene Skepsis seiner

⁵³⁸ Vgl. zum Paradoxon erzählerischer Unzuverlässigkeit im Kontext von Erinnerungsprozessen: Gansel: Formen der Erinnerung, S. 29f.; Herrmann: Vergangenheit, S. 91–93.

⁵³⁹ Vgl. Aleida Assmann: History, S. 217. Aleida Assmann spricht von einer Umkehrung des Schüler-Lehrer-Verhältnisses, das sich aus dem Lernen der Vogelnamen ergibt. Nun ist Katharina diejenige, die Fragen stellt und Hermann Funk derjenige, der antwortet.

Gesprächspartnerin ergibt sich aus Episoden, wie etwa der, in der Funk seine erste Begegnung mit seiner Frau Klara schildert:

Doch traue ich mir nicht ganz. Weder dem überraschten, eselhaften Halbwüchsigen, wie er Klara in der Halle hinterherläuft, noch dem, der sich heute zu erinnern meint. Klaras kühles, fast grobes Verhalten zu Beginn, um sich kaum zwei Minuten später freundlich interessiert an mir zu zeigen – glaubhafter klänge es, Klara habe sich eines gleichmäßig höflichen, wenn auch ein wenig distanzierteren Tons bedient, als ein Freund von Martin unangemeldet vor der Tür stand. Erst achtlos, dann eine Spur schnippisch, das paßt nicht zu Klara – und hat sie tatsächlich gefragt: „Oder fürchtest du dich vor mir?“ (K 200)

Der Protagonist selbst traut seiner Erinnerung nicht und schenkt weder dem halbwüchsigen noch dem gegenwärtigen Funk Glauben. Stattdessen versucht er, seine schemenhafte Erinnerung dem anzupassen, was er im Lichte seines gegenwärtigen Wissens über Klara für wahrscheinlicher hält: Er konstruiert gleichsam eine glaubwürdigere Version seiner Erinnerung, um seine Identität zu strukturieren.⁵⁴⁰

An der beschriebenen Szene lässt sich exemplifizieren, was weiter oben schon in Bezug auf das Eingeständnis der Unzuverlässigkeit ausgeführt wurde. Die Erinnerung ist niemals objektiv und immer von den Wertungen des Erinnernden gefärbt. Gesteht der Erinnernde seine Unzuverlässigkeit ein, wird seine Rekonstruktion des Vergangenen als besonders authentisch wahrgenommen: Das Erzählen von Erinnerung ist folglich immer unzuverlässig.⁵⁴¹ Aus diesem Grund kann Hermann Funk nicht als Erzähler identifiziert werden, der bewusst Sachverhalte verfälscht. Seine Unzuverlässigkeit ist vielmehr eine Folge seiner ungenauen Erinnerung. Dies stützt die Annahme Aleida Assmanns, die davon ausgeht, dass die nachträgliche imaginative Ergänzung der Vergangenheit einen maßgeblichen Teil der Ich-Konstitution ausmacht und deswegen nicht als bewusste Täuschung aufgefasst werden sollte.⁵⁴²

Auch in dem Umstand, dass Hermann Funk aufgrund seiner bruchstückhaften Erinnerung Ereignisse, Sachverhalte und Zeitpunkte in einen Zusammenhang bringt, der objektiv betrachtet nicht gegeben ist, äußert sich dessen mangelnde Zuverlässigkeit: Es entsteht dabei keine chronologisch geordnete Lebensgeschichte. Doch es gerade die Verschmelzung von Ereignissen, die diese Struktur des schwierigen Erinnerungsprozesses offenlegt; eine Narration, der mehr an Kontinuität als an Authentizität gelegen wäre, würde die Struktur der Erinnerungsprozesse verschleiern. So erscheint es Funk im Rückblick zunächst so, als sei sein

⁵⁴⁰ Eine vergleichbare Szene spielt sich auch bezüglich Funks Erinnerung an das Dresdener Institut für Zoologie ab: „In meiner Erinnerung lagen die Wirtschaftsgebäude der Villa gleich gegenüber auf der anderen Straßenseite. [...] jetzt aber zweifle ich, womöglich hatte ich einen Geheimpfad gefunden, denn die Gebäude [...] befinden sich zwei Hausnummern die Straße hinunter, halb hinter einer Hecke verborgen“ (K 269).

⁵⁴¹ Vgl. Basseler/Birke: *Mimesis des Erinnerns*, S. 134ff.

⁵⁴² Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 257 und 266.

Kindermädchen Maria im Frühjahr 1945 gemeinsam mit der Familie von Posen nach Dresden gereist (vgl. K 25). Andere Erinnerungsfragmente legen allerdings nahe, dass das Kindermädchen in Dresden schon nicht mehr bei der Familie weilte: „[M]ein Kindermädchen [war] nicht bei mir, während ich [...] im Großen Garten auf der Wiese lag.“ (K 26; vgl. K 33). Die Erklärungen für das Verschwinden des Kindermädchens basieren daher weniger auf deutlichen Erinnerungen als vielmehr auf dem Geschichtswissen des Erzählers. Aufgrund dieses Wissens muss er die Möglichkeit der Deportation des Kindermädchens für wahrscheinlicher erachten als die Wunschvorstellung, sie sei ohne Schwierigkeiten in ihr Elternhaus zurückgekehrt (vgl. K 328). So bleibt die Erinnerung an Maria verschüttet, weshalb der Ich-Erzähler einsehen muss:

Jedes Bild erscheint mir zudem ein wenig undeutlich, von Zweifeln durchwirkt, auch haben sie mit fortschreitendem Alter nicht an Klarheit gewonnen. Was später aus meinem Kindermädchen geworden ist: darüber weiß ich nichts. (K 102)

Funk selbst ist sich dieses Defizites bewusst und deutet darauf hin, dass Erinnerungen mit der Zeit unklarer werden, was deren Versprachlichung erheblich erschwert.⁵⁴³ Aus diesem Grund werden auch Zeitpunkte in Funks Gedächtnis zu bloßen Vermutungen. So heißt es beispielsweise über Ludwig Kaltenburgs Ankunft in Dresden: „Das muß im Frühjahr 1951 gewesen sein – oder hatten erste Andeutungen bereits im Winter die Stadt erreicht?“ (K 130). Die Vermutungen lassen sich hier nicht zu einem feststehenden Zeitpunkt verfestigen. Fischer bemerkt hierzu: „Was kümmert Sie die Zeit. [...] Sie suchen Ähnlichkeiten.“ (K 327) Diesen Eindruck Fischers bestätigt Funk, wenn er seinen Erinnerungsprozess als das nahtlose Aneinanderfügen von „Szenen“ beschreibt, „die mehrere Monate oder gar Jahre trennen“ (Beide Zitate: K 417).⁵⁴⁴ An der Wirklichkeit orientieren sich Funks Erinnerungen nur, heißt es weiter, „wo es aus den Verunsicherungs- und Ohnmachtsszenen kein Entkommen gibt.“ (ebd.) So stellt die Realität hier nur den Ausweg aus dem Trauma, aber keineswegs das Ziel des Erinnerungsprozesses dar. Der Erzähler und mit ihm der Leser ist damit seinen unvollständigen Erinnerungen ausgeliefert. Der schwierige Umgang mit Erinnerungsfragmenten und die Auswirkungen der deutschen Geschichte auf einen individuellen Lebensentwurf kommen hier exemplarisch zum Ausdruck.⁵⁴⁵ Die ausgewählten Textausschnitte veranschaulichen zudem die Selektivität der Erinnerung, die es Funk verwehrt Folgerichtigkeit in seinen Erinnerungen und damit auch in seinem Erzählen herzustellen. Eine Deutung der

⁵⁴³ Vgl. Neumann: *Literatur, Erinnerung, Identität*, S. 155.

⁵⁴⁴ Vgl. Hammermeister: *Vergangenheit im Konjunktiv*, S. 243f. Hammermeister interpretiert die Überlagerung der verschiedenen Zeitebenen im Erzählen Funks als Hinweis auf „die Fragwürdigkeit einer linearen Zeitstruktur im Erinnerungsprozess und die irrige Vorstellung, über das Gedächtnis einen verlässlichen Zugang zur eigenen Geschichte erlangen zu können“ (weiterhin, S. 244).

⁵⁴⁵ Vgl. Aleida Assmann: *History*, S. 206.

Ereignisse ist mehr denn je Katharina Fischer und dem Leser überlassen – die erzählte Erinnerung kann den „Kohärenz- und Konsistenzenerwartungen der Erzählgemeinschaft [und] der intrinsischen ‚Wahrheit des Ereignisses‘“⁵⁴⁶ nicht folgen.

Die Analyse des Zusammenhangs von Gesprächssituation und Erinnerungsprozess des Protagonisten hat eine enge Verbindung zwischen Erinnern und Versprachlichung dieser Erinnerung ergeben. Erst im Gespräch mit Katharina Fischer gelingt es dem Erzähler, seine schwachen, verschütteten oder von Traumata blockierten Erinnerungen in eine Narration zu überführen. Die Narration spiegelt dabei die brüchigen Erinnerungen Funks wider und weist Merkmale erzählerischer Unzuverlässigkeit auf. Die Lückenhaftigkeit seines Erzählens resultiert jedoch nicht aus einer Täuschungsabsicht – er gesteht diese unumwunden ein –, sondern aus seinem schwierigen Erinnerungsprozess. Von erzählerischer Unzuverlässigkeit kann hier lediglich in Bezug auf die Wahl der narratologischen Mittel die Rede sein, die herangezogen werden, um diesen Erinnerungsprozess darzustellen. Mit Funk wird folglich die Reihe der Erzähler Marcel Beyers um eine weitere Spielart des Umgangs mit autobiographischen Erinnerungen ergänzt: Eingestandene Unzuverlässigkeit, die zu größter Authentizität führt.

Als zentrales Ziel des Erinnerns konnte bei Hermann Funk, ebenso wie bei Hermann Karnau und dem namenlosen Erzähler von *Spione*, die Konstitution beziehungsweise Aufrechterhaltung der eigenen Identität erarbeitet werden. Dies gilt ebenso für den NS-Täter, wie er sich exemplarisch in Karnau zeigt, wie für den Erzähler von *Spione*, der sich seiner Vergangenheit im Modus der Postmemory annähert. Dabei werden die Erinnerungsprozesse von unterschiedlichen Motivationen angetrieben: Verschleierung von Schuld in *Flughunde*, der Wunsch nach vollständigen (Erinnerungs-)Bildern in *Spione* oder der Versuch, die Bruchstücke der eigenen Biografie in eine Reihenfolge zu bringen, wie in *Kaltenburg*. Diese manifestieren sich in der Art und Weise, wie die Erzähler ihre Geschichte vermitteln und es dem Leser schwer machen, sich eine klare Vorstellung von diesen anzueignen. Dabei zeichnen sich *Flughunde* und *Spione* dadurch aus, dass sie zudem auf eine objektivierende Perspektive, wie der Leser sie in Katharina Fischer findet, verzichten. Hiervon setzt sich aus den oben genannten Gründen der dritte Roman der Trias deutlich ab, indem er den Erinnerungsprozess als solchen offenlegt und so dem Leser zugänglich macht. Ein Grund für die verschwommenen Erinnerungen Funks ist dabei der tragische Verlust seiner Eltern. Wie sich

⁵⁴⁶ Schmidt: ‚Gedächtnis und Gedächtnistheorien‘, S. 252.

der Zusammenhang von Trauma, Erinnerung und Versprachlichung dieses Prozesses zeigt, soll im Folgenden untersucht werden.

3.3 Die Versprachlichung des Traumas

Die Bombardierung Dresdens⁵⁴⁷ in der Nacht vom 13. auf den 14. Februar 1945 und der damit einhergehende Verlust seiner Eltern ebenso wie die gleichermaßen schockierende Begegnung mit einem Mauersegler können als „Urszene[n]“⁵⁴⁸ in der Biografie Hermann Funks gelten.⁵⁴⁹ Die wiederkehrende Erinnerung an die ersten Tage in Dresden verdichtet sich im Roman zu einem „verbalen Leitmotiv“⁵⁵⁰. Die traumatische Qualität der Bombardierung äußert sich in dem Umstand, dass die wenigen Erinnerungen des Protagonisten neue Fragen aufwerfen, die dieser nicht oder nur unbefriedigend beantworten kann: Es scheint tatsächlich fast so, als habe der Erzähler keine wirklichen Erinnerungen an die Ereignisse der Bombennacht. Die Frage nach dem Zusammenhang von traumatischer Erfahrung, den Möglichkeiten des Erinnerns und der (zuverlässigen) Versprachlichung des Traumas stellt sich gleichsam wie von selbst.

Marcel Beyer ruft mit der Bombardierung Dresdens wie zuvor in *Flughunde* und *Spione* ein geschichtliches Ereignis und seine Begleitumstände auf, die sich mit dem fiktiven Schicksal des Ich-Erzählers verbinden. Um den realen Kern des Ereignisses spinnt er ein fiktives Schicksal, das sich so zugetragen haben könnte. Im Falle der Bombardierung Dresdens spiegelt er die kollektive Unfähigkeit, über die Bombardierung zu sprechen und sich davor in literarische (und damit fiktive) Bilder zu flüchten, im privaten, aber fiktiven Schicksal Hermann Funks. Die Spannung, die durch das Vorhandensein von realen Elementen in der Fiktion evoziert wird, kann hier erneut als Möglichkeit der Reflexion gedeutet werden.

Neue Schichten und Deutungsmuster legt Marcel Beyer ebenfalls frei, wenn er reale Personen mit einer fiktiv umgeschriebenen Biographie versieht. Dies trifft in Kaltenburg insbesondere auf Funks väterlichen Freund Ludwig Kaltenburg zu, dessen fiktive Biographie in

⁵⁴⁷ Marcel Beyer ruft mit der Bombardierung Dresdens ein geschichtliches Ereignis und seine Begleitumstände auf, um das sich viele Erzählungen ranken. Um den faktualen Kern des Ereignisses spinnt er ein fiktives Schicksal, das sich so zugetragen haben könnte. So wird Faktuales mit Fiktionalem verwoben und für die Deutung des Romans fruchtbar gemacht.

⁵⁴⁸ Hermann: Kulturgeschichte, S. 249.

⁵⁴⁹ Einen Überblick über die Ereignisse der Bombennacht bietet: Götz Bergander: Dresden im Luftkrieg. Vorgeschichte – Zerstörung – Folgen. Weimar 1994.

⁵⁵⁰ Aleida Assmann: Trauma des Krieges und der Literatur, in: Bronfen, Elisabeth (Hg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln 1999, S. 95–116, hier: S. 106.

großen Zügen jener seines realen Vorbildes, des Zoologen Konrad Lorenz, ähnelt. Mit diesem teilt er beispielsweise seine verschwiegene NS-Vergangenheit und sein – im Titel variiertes – populärstes Buch *Urformen der Angst*. Während in Beyers anderen Romanen Biographien weitergesponnen werden, begnügt sich der Autor hier damit diese lediglich umzuschreiben und so neue Facetten des Forschers ans Licht zu bringen. Dadurch, so Marcel Beyer, erlangen fiktive Figuren ihre Lebendigkeit. Denn erst so werden sie ins Spannungsfeld der Erlebniswirklichkeit des Lesers und der fiktiven Handlung gestellt. Die Verwendung realer Elemente in der Fiktion kann – und dies gilt für alle Beyer'schen Romane – als effektives Mittel verstanden werden, Reflexionsprozesse zu den Spielarten des Erinnerns anzustoßen. Innovativ an Beyers Umgang hiermit ist nicht die Tatsache, dass er sich dieses Stilmittels bedient, sondern dass es ihm gelingt, es auf immer neuen Ebenen mit dem Erinnern in Verbindung zu setzen.⁵⁵¹

Eine erste Erwähnung findet der traumatische Verlust der Eltern im Kapitel I, das von den letzten Lebensjahren Ludwig Kaltenburgs und der Entstehung seiner Abhandlung über die *Urformen der Angst* handelt. Für diese Forschungsarbeit greift Kaltenburg auf die Beobachtungen des jungen Hermann Funks zurück und beschreibt dessen Zustand angesichts des Todes der Eltern und der umfassenden Zerstörung Dresdens als „buchstäblich aufgelöst“ und „jeglicher Vorstellung von sich selbst beraubt.“ (beide Zitate: K 16) Kaltenburgs Beschreibung des Verhaltens von Mensch und Tier angesichts „lähmende[r] Todesnähe“ (ebd.) weist einige Charakteristika der Traumatheorie auf. Diese identifiziert die Traumatisierung als einen Zustand, der dem Menschen „jegliche physische und geistige Kontrolle über seine Umwelt“⁵⁵² entzieht.

Ein weiteres Charakteristikum der seelischen Erschütterung, die Funk in der Bombennacht erfährt, ist das Überschreiben beziehungsweise die Unverfügbarkeit des traumatischen Ereignisses.⁵⁵³ So beschreibt der Protagonist, dass er bereits während der Bombardierung nur kurz an seine Eltern gedacht, den Gedanken an sie aber schnell verdrängt hat und nach dem Ereignis nicht mehr in der Lage ist, sie sich wieder ins Gedächtnis zu holen (vgl. ebd. 30). Die Flucht vor diesem unbewältigten Ereignis mündet in der Vorstellung, die Eltern würden „wider alle Vernunft“ (ebd.) noch leben und er habe sie nur aufgrund ihrer Verbrennungen nicht erkannt. Indem Funk sich vorstellt, die Eltern wären lebendig, nähert er sich dem trau-

⁵⁵¹ Vgl. Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 98ff.

⁵⁵² Birgit Neumann: ‚Trauma und Traumatheorien‘, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 2013⁵, S. 729.

⁵⁵³ Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten*, S. 145; Dies.: *Erinnerungsräume*, S. 260.

matischen Ereignis lediglich an, ohne jedoch dessen Kern zu berühren. Seine Bewältigungsstrategien versagen angesichts der Wucht des Verlustes seiner Eltern.⁵⁵⁴ In dieser Szene zeigt sich, dass Funk den Erinnerungen an die Eltern nur gewachsen ist, wenn er sich in den Zustand der Selbstentfremdung versetzt, der ihn schon im Februar 1945 erfasst hat: „Denn immerhin hatte, als ich mich das erste Mal wieder im Spiegel erblickte, dieses Gesicht auch keinerlei Ähnlichkeit mit dem, das ich von Photos und in der Erinnerung kannte.“ (ebd.) In der physischen Entfremdung spiegelt sich hier die fehlende Möglichkeit Funks, an sein Leben vor dem Trauma anzuknüpfen. Dies blockiert als nicht integrierbare Präsenz seine Erinnerung sowie seine Selbstwahrnehmung und hindert Funk daran, die Wiederaufnahme seines Lebens vor dem Trauma.⁵⁵⁵

Das Unsagbare, das sich in Dresden abgespielt hat, und die Begegnung mit dem Mauersegler (vgl. K 39ff.) fallen im Gedächtnis des Protagonisten zu gemeinsamen Erinnerungsszenen zusammen. Diese zeichnen sich durch ihre besondere Verknüpfung mit Tierbegegnungen aus.⁵⁵⁶ Beide Begebenheiten erscheinen Funk, als hätten sie sich gerade erst zugetragen – hierin zeigt sich die immerwährende Aktualität des Traumas – und lassen ihn gleichermaßen verstört zurück (vgl. K 104). So beschreibt er das Grauen des durch die Bombardierung ausgelösten orkanartigen Feuersturms nicht nur als Schicksal der Menschen, sondern vor allem als Schicksal der Dresdener Vogelwelt. Die brennend oder verkohlt vom Himmel stürzenden Vögel treffen den jungen Hermann Funk, für den die „schwarz[en], [...] ein wenig klebrig[en], bröckelig[en]“ (K 105) Klumpen zum Symbol der traumatischen und ausgeweglosen Situation werden:

Ich rannte los. Ich rannte zwischen den Bäumen und Kratern und dann den Menschen auf der Lichtung umher, doch je länger ich lief, um so verzweifelter erschien mir meine Lage, überall kamen diese verbrannten Brocken herunter, [...] als kämen sie näher, als kreisten mich die tot aus dem Himmel fallenden Vögel ein. (K 105)

⁵⁵⁴ Vgl. Neumann: ‚Trauma und Traumatheorien‘, S. 729.

⁵⁵⁵ Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 260; Sigmund Freud: Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten, in: Ders.: Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1913–1917, hg. von Anna Freud. London 1946 (= Bd. X), S. 125–136, hier: S. 125f. Freud beschreibt das Trauma als abgesperrte Erinnerung, die in der Wiederholung erneut an die Oberfläche dringt. Dies hängt zunächst nicht mit der Aufarbeitung der Erinnerung zusammen, welche zuerst in ein Erinnerungsmotiv umgedeutet werden muss, bevor die Wiederholung des traumatischen Ereignisses auch eine heilsame Wirkung entfalten kann. So ist die Wiederholung der traumatischen Szene zugleich ein Charakteristikum des Traumas wie auch ein ‚Heilmittel‘. Dies zeigt sich bedingt auch bei Funk, der sich im Gespräch mit Fischer erstmals der Erinnerung an die Bombennacht aussetzt.

⁵⁵⁶ Vgl. zur Mauersegler-Episode Kap. 3.4 der vorliegenden Arbeit. Auch hier hat Funk eine irritierende, jedoch erst in Verbindung mit der Bombennacht ins Traumatische umschlagende Vogelbegegnung. Zugleich weist diese Verbindung auf das Verfahren Funks hin, Zeitpunkte und Ereignisse in Bezug zu setzen, um eine Erfahrungskontinuität herzustellen.

Der Verlust der Eltern sowie der Anblick der zerstörten Stadt äußern sich für Funk in einem Zustand völliger Orientierungslosigkeit. Das Miterleben des „qualvolle[n] Sterben[s] der Vögel“⁵⁵⁷ wird für ihn zum Mittel, sich von seiner persönlichen Katastrophe zu distanzieren:

Spechte, die aus ihrer Höhle im brennenden Baum entkommen waren. Ein Waldkauz, der auf dem Ansitz vom hereinbrechenden Feuer, vom Flugzeuglärm aus seiner sonst so stoischen, an Totenstarre gemahnenden Ruhe gerissen worden war und nun panische Luftbewegungen vollführte, um die Flammen zu löschen [...]. Ein angebrannter Höckerschwan mit federlosem Hals und blankem Flügel, nicht mehr voll bei Bewusstsein, wie es schien, da er versuchte aufzustehen, torkelnd zur Seite fiel [...] – er hatte, wie ich dann bemerkte, einfach keine Füße mehr. (K 105–107)

Die „eindringliche, überaus nuancierte Beschreibung“⁵⁵⁸ der durch Menschenhand hervorgerufenen Tierschicksale befreit Funk davon, seine ihm unzugänglichen Erfahrungen zu schildern, und trifft zugleich auf eindrückliche Weise den Kern dieser Erfahrung. Das Ausweichen in die Tierbeschreibung gerät so zum Ausdruck der versagenden Bewältigungsstrategien des Erzählers. Als „displacement of emotional associations on to the natural world“⁵⁵⁹ hat Alan Bance dieses Mittel beschrieben, mit dem die deutsche Geschichte aus einer unverbrauchten, neuen Perspektive erfahrbar wird.⁵⁶⁰

Der Eindruck äußerster Traumatisierung, der sich bereits in den Tierbeschreibungen manifestiert, äußert sich auch darin, dass Funk in den Tagen nach der Bombardierung durch die Stadt irrt, ohne seiner Umgebung Beachtung schenken zu können – „[E]s ist mir keine Erinnerung geblieben“ (K 108) – und wird im permanenten Reden des Protagonisten bis in den Wahnsinn hinein gesteigert⁵⁶¹:

[E]in einzelner Redender, der sich von keiner Ansprache, von keiner Frage unterbrechen ließ. Es muß etwas Obszönes gehabt haben. Ich weiß nicht, was ich geredet habe, ich weiß nicht, wer das Wort an mich gerichtet hat und wie die Fragen oder Hinweise gelautet haben könnten – vielleicht besteht für mich auch darum bis heute keine endgültige Gewissheit über die letzten Lebensstunden meiner Eltern, vielleicht wurde mir noch am Abend oder bald darauf alles genau erklärt, aber keines der Worte drang an mein Ohr. (K 108)

Hier wird abermals die Selbstentfremdung Funks offenbar, dessen sinnentleertes Reden Ausdruck jenes Schreckens ist, der ihn in der Nacht eingeholt hat. Funk fehlt hier das „Selbstverhältnis der Distanz“⁵⁶², um den Schrecken tatsächlich verarbeiten und die Erinnerungen an die Eltern zurückholen zu können. So bleiben diese äußerlichen Beschreibungen

⁵⁵⁷ Von Essen: Die Zerstörung Dresdens in der deutschen Literatur, S. 433.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 434.

⁵⁵⁹ Bance: Tierszenen, S. 182.

⁵⁶⁰ Vgl. ebd., S. 181 f.; Neumann: ‚Trauma und Literatur‘, S. 764.

⁵⁶¹ Vgl. Bance: Tierszenen, S. 182; Von Essen: Die Zerstörung Dresdens in der deutschen Literatur, S. 343.

⁵⁶² Aleida Assmann: Trauma des Krieges und der Literatur, S. 95. Aleida Assmann bezeichnet dieses „Selbstverhältnis der Distanz“ als konstitutiv für Erinnerungen, lasse es doch „Selbstbegegnung, Selbstgespräch, Selbstspiegelung, Selbstverstellung, Selbstinszenierung, Selbsterfahrung“ (ebd.) zu.

die einzigen, in denen annähernd zum Ausdruck kommt, was Funk in der Nacht der Bombardierung zugestoßen ist. Über den Moment des Abwurfs der Bomben oder über den Verbleib der Eltern kann der Protagonist keine Auskunft geben (vgl. ebd.). Die Unmöglichkeit, das Erlebte zu beschreiben, ist ein weiterer Hinweis auf Funks Traumatisierung, weist doch die „Unmöglichkeit der Narration“⁵⁶³ das Trauma als einen Zustand aus, in dem die Erfahrung zwar *performativ wiederholt*, nicht aber *narrativ durchgearbeitet* werden kann.⁵⁶⁴

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass Hermann Funks Erinnerungen an die Bombennacht Fragen aufwerfen. Aus den Ausführungen des Erzählers kann weder Katharina Fischer noch der Rezipient Antworten auf die Fragen erlangen, wann und warum er von seinen Eltern getrennt wurde, was im Verlauf der anhaltenden Bombenabwürfe geschehen ist und wer sich des Jungens schließlich angenommen hat. Die Separierung der Ereignisse vom eigentlichen Gedächtnisbereich bewirkt, dass einzig die Stunden kurz vor den Bombenangriffen als Erinnerungen zu Verfügung stehen. Doch auch diese sind von Zweifeln durchwirkt, was sich darin äußert, dass Hermann Funk „meint“ oder „glaubt“ (Beide Zitate: K 31f.), sich zu erinnern, ohne jemals eine sichere Aussage darüber treffen zu können. Dennoch drängt das Gedächtnisbild eines Spaziergangs, den Funk mit der Mutter in Dresden gemacht hat (vgl. K 31f.), in sein Bewusstsein. Und auch die „Anwandlung von Grausamkeit“ (K 32), die ihn angesichts eines Schildes mit der Aufschrift „JUDEN ZUTRITT VERBOTEN [Großschreibung im Original SB]“ (ebd.) beschleicht, weil er sich dem Gefühl der Überlegenheit gegenüber den Juden hingibt, hat der Ich-Erzähler vor Augen. Das letzte gemeinsame Essen, bei dem vom verschollenen „Riesenalken“ (K 35) die Rede ist, soll die letzte deutliche Erinnerung Funks sein. Erst als Funk auf den Besuch des Vaters im Großen Garten zu sprechen kommt, wird seine Erinnerung undeutlich, er kann nur noch Vermutungen anstellen (vgl. K 37f.).⁵⁶⁵

Einzig an der sogenannten „Splittereiche“ (K 38) gelingt das Hermann Funk, was ihm am offiziellen Gedenkort, den Massengräbern auf dem Heidefriedhof, nicht gelingt (vgl. ebd.): die Erinnerung an die Eltern heraufzubeschwören. Die Beschreibung des Baumes wird, wie zuvor bei der Schilderung der brennenden Vögel, zum Sinnbild für die Emotionen des Protagonisten. Wie dieser trägt der Baum die Male der persönlichen und kollektiven Katastrophe in sich:

⁵⁶³ Neumann: ‚Trauma und Literatur‘, S. 763.

⁵⁶⁴ Vgl. Horstkotte: Fotografie, Gedächtnis, Postmemory, S. 184, Freud: Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten, S. 129.

⁵⁶⁵ Vgl. Neumann: ‚Trauma und Literatur‘, S. 763f.

Nähert man sich vom Zoo her, merkt man nichts weiter: ein hoher knorriger Baum mit schön gefurchter Rinde. Doch geht man um den Stamm herum, scheint die Baumhaut unvermittelt aufzuplatzen, zeigt sich, umrahmt von dicken, schlecht verwachsenen Wülsten, das blanke offene, helle Holz. [...] Erst mit der Zeit erkennt man, daß die über den gesamten Stamm verteilten Ritzungen ein gleichmäßiges Muster bilden: Hier stecken die Bombensplitter in der Rinde, sie stecken immer noch. [...] Seit vielen Jahren breitet sich ein Pilz im Inneren des angegriffenen Baumes aus, eine Spätfolge der Bombardierung. Jene Nacht hat sie überstanden, irgendwann aber wird der Schwefelsporling sie zugrunde richten. (K 38–39)

Die Eiche scheint auf den ersten Blick wie ein normaler Baum zu sein, erst auf den zweiten Blick werden die Verletzungen durch die Bombenabwürfe sichtbar. Die „Bombensplitter“, die nach Jahren immer noch in der Rinde stecken, betonen die Kontinuität und Aktualität der traumatischen Erfahrung auf kollektiver und individueller Ebene. Auch der Pilz, der als „Spätfolge der Bombardierung“ vom Baum Besitz ergriffen hat und die Splittereiche langsam zerstört, deutet auf das Fortleben der traumatischen Erfahrung hin.⁵⁶⁶ Das Motiv des Pilzes, der von innen heraus seine schädliche Wirkung entfaltet, verbindet die Romane *Kaltenburg* und *Spione*. Das Pilzgeflecht, das sich unter der Wohnsiedlung der Jugendlichen aus *Spione* verbirgt, wurde als Hinweis auf die verdrängte Schuld der Nachkriegsgesellschaft gedeutet, die sich nach und nach ihren Weg an die Oberfläche sucht. Erste Hinweis waren die Schimmelsporen, die der Ich-Erzähler bereits in den 1970er Jahre registriert hat. Ende der 1990er Jahre zeigt sich der Pilz dann als unterirdisches, krankmachendes Geflecht, das nicht mehr ignoriert werden kann.

Funk selbst beschreibt die Auswirkungen der Bombennacht auf seine Erinnerungsfähigkeit gegenüber Katharina Fischer folgendermaßen: „Als habe jene erste Nacht in Dresden eine ganze Reihe älterer Bilder gelöscht, als habe mir der Ansturm jener hart zwischen Hell und Dunkel wechselnden Eindrücke frühere, in der Beleuchtung feiner abgestimmte Erinnerungen einfach aus dem Kopf getrieben.“ (K 49f.) Der Tod der Eltern hat demnach nicht nur zum Verlust der Erinnerung an die ersten Tage in Dresden, sondern auch zum Verlust „früherer“ und damit weniger einprägsamer Erinnerungen geführt. Die Unfähigkeit, sich und seine Umgebung angesichts der seelischen Erschütterung wahrzunehmen, führt dabei nicht nur zum Erinnerungsverlust, der Erzähler verliert sich gleichsam selbst. Nicht umsonst beschreibt ihn Aleida Assmann als fahl, farblos, fremdbestimmt und durch einen Mangel an Vitalität geprägt.⁵⁶⁷ Die Erinnerungen, die Aufschluss über entscheidende Fragen Funks geben würden, sind ihm auch in der Gegenwart nicht zugänglich. Die Traumatisierung der

⁵⁶⁶ Vgl. Bance: Tierszenen, S. 182; Aleida Assmann: History, S. 211f.

⁵⁶⁷ Vgl. Aleida Assmann: History, S. 209; Spiegel: Die Nacht, in der es tote Krähen regnete, S. 1.

Bombennacht hingegen ist in seinem Bewusstsein immer präsent, weswegen er beispielsweise den Geruch von kalter Asche meidet – „Nein, kalte Asche, das wäre mir nicht gut bekommen.“ (K 121) –, um nicht weiter in seine Erinnerung verstrickt zu werden.

Die Ereignisse in Dresden beeinträchtigen nicht nur Funks Erinnerung, sondern auch seinen Willen, irgendetwas in seinem Gedächtnis festhalten zu wollen. Nicht nur, dass er jeden Anlass, sich seiner Erinnerung zu stellen, systematisch meidet – man denke an die kalte Asche –, er verschließt sich ganz bewusst der Erinnerung an die Zeit nach der Bombardierung. So verweigert er die Erinnerung an die Pflegefamilie, die ihn nach dem Krieg aufgenommen hat, und lässt zu, dass dieser Teil seiner Biografie ebenso im Dunkeln liegt, wie seine frühe Kindheit: „Es ist, als sei ich jede Minute unter größter Anstrengung darauf bedacht gewesen, mir keines dieser Bilder [der Pflegefamilie SB] einzuprägen.“ (K 147) Stattdessen überlagert die Erinnerung an die Zeit im Institut von Ludwig Kaltenburg alles und nimmt an dieser Stelle auch im Erinnerungsmonolog Funks einen beachtlichen Teil ein.⁵⁶⁸ Die traumatische Erinnerung kann vor diesem Hintergrund als eine Erfahrung bestimmt werden, die sich nicht oder nur schwer vergegenwärtigen lässt. Wie sich diese Schwierigkeit auf die Erzählweise Hermann Funks auswirkt, soll nach einem Blick auf die unterschiedlichen Traumatisierungen in *Kaltenburg* und *Spione – Flughunde* bietet diesbezüglich keine Anhaltspunkte für eine Analyse – untersucht werden.

Zunächst muss erneut auf den generationellen Unterschied der beiden Erzählerpersönlichkeiten hingewiesen werden, zeigt sich doch hier ein grundsätzlich anderer Umgang mit dem Trauma in den beiden Romanen. So ist Hermann Funk als traumatisierter Zeuge erster Ordnung, der Ich-Erzähler des früheren Romans hingegen als Teil der Enkelgeneration zu bestimmen. Die Auswirkungen des Traumas der Bombennacht betreffen Hermann Funk unmittelbar, seine Bewältigungsstrategien wurden oben beschrieben. Der namenlose Ich-Erzähler in *Spione* erfährt dagegen eine völlig andere Art des Traumas: Was diesen erschüttert, ist nicht die mehr oder weniger schuldhafte Verstrickung in den Zweiten Weltkrieg, sondern die inzwischen inhaltlose Lücke im Familiengedächtnis und die daraus resultierende Schwierigkeit, sich in dieses einzuschreiben – er erleidet gleichsam ein Trauma der fehlenden Identität. Während Funk sich im Gespräch mit Katharina Fischer den verschütteten Erinnerungen im Rahmen seiner Möglichkeiten stellt und den Versuch unternimmt, im Erzählen das Trauma zu überwinden, zeigt die überbordende Imagination in *Spione* die Folgen

⁵⁶⁸ Aleida Assmann geht sogar so weit, zu postulieren, die Übermacht der Erinnerungen an Kaltenburg sei nicht nur von Funk gewollt, sondern auch von Kaltenburg bewusst forciert worden, indem er dem Protagonisten die Ornithologie beziehungsweise die Taxidermie näherbrachte (vgl. Aleida Assmann: *History*, S. 206 und 209) und dazu bemerkt: „Dann kannst du dich immer an mich erinnern“ (K 218).

einer unterlassenen Aufarbeitung der erschütternden Erfahrung. Das Trauma des Verschweigens – der Ich-Erzähler kann bis zum Ende nicht klären, worin dieses konkret besteht – wird als latente Präsenz auf nachfolgende Generationen übertragen, kann aber nicht verarbeitet werden, da die Wurzel des Traumas unbekannt ist. Hier greift Hirschs Konzept der ‚Postmemory‘, das die generationenübergreifende Übertragung traumatischer Ereignisse und deren Folgen thematisiert⁵⁶⁹: Die affektive Kraft des Traumas wirkt in der Familie des Ich-Erzählers nach. Die Kompensationsstrategie des Erzählers besteht darin, sich die Erinnerung, wie in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben, anhand von erfundenen Bildern selbst auszumalen. Dass dieser Erinnerung jede Verankerung in der Wirklichkeit fehlt und sich dieser Umstand auf die Erzählweise auswirkt, erscheint plausibel: So bedingen sich hier fehlende Erinnerungen und ein brüchiges, imaginatives Erzählen.

Nach diesem vergleichenden Exkurs zu den vorangegangenen Romananalysen sollen nun wieder die Auswirkungen des Traumas auf die Erzählweise Hermann Funks im Vordergrund stehen. Wie die Analyse gezeigt hat, ist die Erinnerung Funks an die Bombardierung bedingt durch das Trauma lückenhaft und brüchig. Daher stellen sich dem Leser grundlegende Fragen, die mithilfe der Informationen des Protagonisten nicht beantwortet werden können: Wie genau sind Funks Eltern ums Leben gekommen? Wurden sie gefunden und für tot erklärt? Warum wurde Funk vom Feuersturm verschont? Unter welchen Umständen ist er in seine Pflegefamilie gelangt und wie hat er schließlich Ludwig Kaltenburg wiedertreffen? Was das Erzählen Funks charakterisiert ist also die Unfähigkeit, Lücken, Brüche oder Fehler in einer Geschichte aufzulösen. Darin ähnelt sie stark dem, was Ansgar Nünning als Textsignale für den Verdacht erzählerischer Unzuverlässigkeit zusammengestellt hat.⁵⁷⁰ Allerdings sind die Defizite des Erzählens nicht etwa auf eine Täuschungsabsicht Hermann Funks zurückzuführen, vielmehr sind sie formaler Ausdruck davon, dass das Unsagbare sich einer sprachlichen Verarbeitung verweigert und entzieht. So bleiben als Rahmen der Ereignisse in Dresden im Februar 1945 die Stadtführung der Mutter und der Besuch des botanischen Gartens (K 34ff.) sowie die Irrfahrt des traumatisierten Elfjährigen durch die zerstörte Stadt. Andere Erinnerungen kann der Erzähler dem Rezipienten nicht vermitteln. Der Protagonist wie auch der Rezipient müssen die Brüche mithilfe logischer Schlussfolgerungen und Vermutungen ergänzen. Dabei kommt das so wichtige Weltwissen zum Tragen, das dem Leser die Folgen der Kriegstraumatisierung und der letzten Kriegstage näherbringt. Nur so kann eine kausale Folge der Ereignisse rekonstruiert werden. Daher wird hier kein historisches

⁵⁶⁹ Vgl. Hirsch: *Postmemory*, S. 103-128.

⁵⁷⁰ Vgl. Ansgar Nünning: *Unreliable Narration*, S. 27.

Wissen vermittelt, aber unbedingt welches verlangt.⁵⁷¹ Der Zusammenhang von Erinnern und Erzählen besteht bei der Versprachlichung des Traumas also darin, dass nur erinnert werden kann, was sich in eine narrativierbare Form bringen lässt. Das ist dann besonders prekär, wenn das Erinnern von Traumata blockiert wird. Wie eng Erinnern, Erzählen und Imagination zusammenhängen, zeigt das folgende Kapitel anhand der Mauersegler-Episode.

3.4 Erinnerung und Imagination: Die Mauersegler-Episode

Wie die Bombardierung Dresdens übt auch die Mauersegler-Episode einen großen Einfluss auf Hermann Funks Leben, sein Erinnern und Erzählen aus und wird von diesem in mehr als einer Hinsicht als schicksalhafte und traumatisierende Begebenheit interpretiert. So geht mit der Begegnung mit dem exotischen Mauersegler nicht nur ein Bruch in der Beziehung Funks zu seinem Kindermädchen einher, sie wird von ihm retrospektiv auch als Beginn seines Interesses für die Vogelwelt beziehungsweise als Beginn der Trennung zwischen „Tier- und Menschenbegegnungen“ (K 429; vgl. K 44) verstanden. Zudem zeigt die Episode deutlich, wie leicht die Grenzen zwischen Erinnerung und Imagination verschwimmen und das erinnerte Ereignis sich von seinen realen Gegebenheiten entfernt. Bei der retrospektiven und imaginativen Deutungsarbeit werden folglich Ereignisse wichtig, denen objektiv betrachtet keine größere Bedeutung zukommt. So entsteht der Eindruck eines unzuverlässig erzählenden Protagonisten. Die Narration solcher mit Bedeutung aufgeladener Ereignisse in einem literarischen Text legt die Frage nach der Zuverlässigkeit des Erzählten und seines Erzählers nahe.⁵⁷²

Katharina Fischers Vermutung, es sei für den Sohn eines Botanikers naheliegend, sich einem verwandten Arbeitsgebiet wie der Ornithologie zuzuwenden (vgl. K 39), bietet Hermann Funk die Gelegenheit, einen weiteren Blick in die Vergangenheit zu werfen. Dabei entsinnt sich der Erzähler, dass seinem Interesse an der Vogelkunde eine Phase vorausging, in der er eine regelrechte „Aversion“ (ebd.) gegen Vögel entwickelte. Den Ursprung dieser Aversion vermuten die Eltern, aber auch der zurückblickende Erzähler in der Mauersegler-Episode. Zunächst stellt der Erzähler fest, dass er sich selbst „kaum [an das Ereignis SB] erinnern konnte“ (ebd.) und nur schildern kann, was ihm die Eltern darüber berichtet haben. Mit dem Adverb „demnach“ (ebd.) setzt entsprechend Funks Wiedergabe dessen ein, was die Eltern ihm erzählt haben:

Demnach muß sich einmal ein junger Vogel in unseren Salon verfliegen haben, als ich allein im Haus war, und die Panik des Jungtiers, dem es aus unerfindlichen Gründen

⁵⁷¹ Vgl. Herrmann: Erinnerungsliteratur ohne sich erinnernde Subjekte, S. 266.

⁵⁷² Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 256f. und 266.

nicht gelang, so, wie es auch hereingekommen war, durch die offenen Türflügel wieder in den Garten zurückzufliegen, hat sich auf mich übertagen. (K 39f.)

Der herumflatternde und dabei „fürchterliche Laute“ (K 40) ausstoßende Vogel jagt dem Kind einen solchen Schrecken ein, dass es später vollkommen verstört von seinen Eltern aufgefunden wird. Die Symptome dieser Erschütterung äußern sich vor allem physisch und sind jenen seiner Traumatisierung in Dresden nicht unähnlich: So verschränkt der Junge die Arme vor dem Körper, kann keinen Schritt vor den anderen tun, hört statt der Worte der Mutter nur sein „wild schlagendes Herz“ (K 42) und hat seine Körperfunktionen nicht mehr unter Kontrolle (vgl. ebd.). Darüber hinaus behält Hermann Funk keine eigenen Erinnerungen an das Ereignis – „[I]ch erinnere mich nicht mehr, aber meine Eltern haben es mir so geschildert.“ (K 40) Lediglich der Eindruck der Ausweglosigkeit und Panik ist dem Protagonisten geblieben, daher ist der Vogel im Rückblick für ihn zunächst nur ein „unberechenbares Wesen.“ (ebd.) Es ist die Unberechenbarkeit der Situation, die später in der Erinnerung für Hermann Funk mit der Bombennacht verschimmt (vgl. K 104).

Demgegenüber steht die anschließende detailreiche Beschreibung des Vogels, der sich angstvoll an den Vorhängen festkrallt und diese damit in Bewegung versetzt (vgl. K 40). Dass diese Szene, von der, wie oben gezeigt, nur emotionale Eindrücke geblieben sind, der Imagination des Protagonisten entspringen muss, wird deutlich, wenn in dessen Erinnerung der unbestimmte Vogel „nach und nach die Form eines Mauerseglers“ (ebd.) annimmt. Dessen Verhalten widerspricht allerdings dem, was die Eltern Hermann Funk beschrieben haben: „[E]in Mauersegler wird niemals durch eine offene Tür ins Haus fliegen [und] sich keinesfalls wieder vom Boden lösen, um in den Vorhängen zu verschwinden.“ (ebd.) Hier manifestiert sich nicht nur die imaginative Verformung der Szene durch den kindlichen Protagonisten, sondern auch seine retrospektive Deutungsarbeit als Erwachsener. Die genaue Schilderung des Vogels und dessen Verwandlung in einen Mauersegler entlarven Hermann Funk hier als einen Erzähler, der ungenaue oder fehlende Erinnerungen kraft seiner Imagination zum Leben erweckt. Die vorherige Versicherung des Nichterinnerns wird dabei durch die Ausgestaltung der fehlenden Erinnerung konterkariert.

Bereits im ersten Roman beschreibt Marcel Beyer eine traumatische Tierbegegnung. Der junge Hermann Karnau wird Zeuge, wie seine Klassenkameraden eine Fledermaus, die sich in die Sporthalle verirrt hat, mit ihren Schuhen bewerfen. Sein Mitleid mit dem gequälten Tier und seine Unfähigkeit, es aus dieser Situation zu befreien, ist für ihn ebenso bedrängend und prägend wie der unberechenbare Vogel für Hermann Funk. Beide Erzähler bearbeiten

die jeweiligen Szenen in der Erinnerung und versuchen so, ihr traumatisches Potenzial abzuschwächen. Während sich der unberechenbare Vogel für Hermann Funk langsam in den geheimnisvollen Mauersegler verwandelt, dem er das Geheimnis seiner Füße abtrotzt (vgl. K 49), gelingt es Hermann Karnau nicht, die hilflose Fledermaus mit dem (Zigaretten-)Bild ihrer freilebenden Artgenossen zu überblenden (vgl. F 19). Es handelt sich dabei um den bewussten Versuch des Erzählers, das „Nachbild“ (ebd.) der Szene mit einem imaginativen Bild zu überlagern, was allerdings – wohl weil die affektive Kraft der Szene zu stark ist – fehlschlägt. Es ist diese Stärke des Eindruckes, welche die fast manische Verbindung Hermann Karnaus an die Flughunde begründet. Während Karnau seiner Erinnerung also bewusst ein anderes Bild gegenüberstellt und sie so zum Gegenstand seiner Täuschungsmanöver macht, verwandelt sich der unberechenbare Vogel bei Hermann Funk erst allmählich und im immer wieder neuen Erinnern in einen Mauersegler (vgl. K 40). Es ist eine Bewältigungsstrategie seines kindlichen Ichs, die der erwachsene Funk aus der Retrospektive einordnen und interpretieren kann.

Auch wenn die Szene, die Funk dem Leser hier präsentiert, zu großen Teilen seiner Imagination entspringt, hat sie doch einen wahren Kern: Es steht außer Frage, dass die Vogelbegegnung tatsächlich stattgefunden hat. Ganz anders gestaltet sich dies hingegen in *Spione*: Was Funk der Mauersegler ist, ist dem namenlosen Erzähler das konstruierte Leben seiner Großmutter. Die einzige unbestrittene Information über sie ist ihr früher Tod – auch wenn dies vom Leser keineswegs als unbestritten empfunden werden kann, da sich im Verlauf des Erzählens viele Informationen als erfunden herausstellen. Beide Erzählerfiguren greifen auf das Verfahren zurück, die ungenauen beziehungsweise fehlenden Erinnerungen mithilfe aktueller Deutungsmuster zu ergänzen und zu formen. Funk zieht hierzu sein ornithologisches Wissen heran, der namenlose Erzähler seine aktuellen Wünsche und sein Wissen über den Verlauf des Zweiten Weltkrieges. Allerdings besteht trotz des gleichen Verfahrens ein kategorialer Unterschied zwischen beiden, denn der Erzähler der *Spione* reflektiert nicht über den konstruktiven Charakter seiner Imagination, er nimmt stattdessen die erfundene Geschichte als Wirklichkeit an.

In der Gestalt des Mauerseglers verbinden sich also die aktuellen Deutungsmuster des Vogelkundlers Hermann Funk mit den Erinnerungen an die Kindheit. Der Vogel ist zentraler Bezugspunkt für dessen Aufarbeitung der Vergangenheit. Dabei sind mit dem Mauersegler widerstreitende Zuschreibungen verknüpft. So wird er als „geheimnisvolle[s], mit wunderbaren Kräften versehene[s] Fabelwesen“ (K 45) beschrieben, das seine Magie vor allem aus der Vorstellung schöpft, „dieser Vogel besitze weder Beine noch Krallen [...]“ und befinde

sich den „größten Teil seines Lebens in der Luft“ (beide Zitate: K 44). Zugleich trotz der kindliche Hermann Funk dem Mauersegler geheimes Wissen ab – „Ich hatte die Beine des Mauerseglers gesehen“ (ebd.) – und entzaubert das Tier damit. Trotz oder gerade wegen dieser Entzauberung wird der Vogel im Gedächtnis des Ich-Erzählers zu einem Phantasma⁵⁷³, in dem „seine gegenwärtige Identität wurzelt“⁵⁷⁴ und auf das die meisten seiner Kindheitserinnerungen Bezug nehmen.

Diese Bezugnahme trifft vor allem auf die Erinnerungen an Funks Kindermädchen Maria zu. So führt er den Bruch im Verhältnis zu Maria direkt auf die Mauersegler-Episode zurück:

Es war etwas entzwei gebrochen. Dieses dumpfe Gefühl habe ich noch heute, auch wenn mir nie ganz klar geworden ist, was geschehen war. [...] Hatte Maria mir soeben das letzte Mal mein Frühstück vorgesetzt? Sie saß mir gegenüber, als wisse sie um etwas, das mein schlichtes Mauerseglerwissen bei weitem überstieg, eine furchtbare Erkenntnis, die schon ein Erwachsener kaum erträgt. Wie dann ein Kind. (K 45f.)

Die Intuition, dass Schwerwiegenderes hinter der Szene mit dem Mauersegler steckt, beschäftigt Funk auch, wenn er sich die Frage nach dem Verbleib Marias stellt, nachdem die Familie nach Dresden gereist war. Überdies klingt das Wissen über die polnische Bezeichnung des Mauerseglers „Jerzyk“ (K 102) in der Erinnerung Funks nach: „[I]ch weiß nicht woher ich es [die polnische Bezeichnung SB] habe, doch höre ich es wie von meinem Kindermädchen mit leiser Stimme ausgesprochen.“ (ebd.)

Auch die Versuche der Eltern, ihn mit der Vogelwelt vertraut zu machen, deutet der Erzähler im Nachhinein als Folge des „Mauerseglervorfalls“ (K 57) und sieht darin die Sorge der Eltern, das Ereignis „könnte sich womöglich folgenswer auf den Lebensweg des Sohnes auswirken.“ (ebd.) Dieser kann den Schock der Begegnung mit dem Mauersegler nicht überwinden und zeigt Anzeichen einer „Verdüsterung“ (ebd.). Jener Versuch der Eltern ist aber eine Ursache für die zunehmende Entfremdung, die Funk rückblickend gegenüber seinen Eltern empfindet: Die Bevormundung, die in dem Versuch mitschwingt, dem Kind ein Verhältnis zur Tierwelt zu vermitteln, deutet dieser, als wären „hinter [seinem] Rücken Maßnahmen zur Rettung eines Lebewesens eingefädelt worden [...], das man im Dunkel ließ, als handele es sich um ein kleines Tier.“ (ebd.) Hier stehen sich auf besondere Weise die Deutung des erinnernden Ichs aus der Retrospektive und die Wahrnehmung des erinnerten Ichs im Moment des Geschehens gegenüber. Auch Funks Mentor Ludwig Kaltenburg wird mit der Mauersegler-Episode in Verbindung gebracht: Dieser sieht in dem Vorfall, den ihm Funk

⁵⁷³ Auch hier kann die ‚Flucht‘ in das Phantasma des Mauerseglers als wichtiger Aspekt der Subjektconstitution des Erzählers gewertet werden.

⁵⁷⁴ Hammermeister: Vergangenheit im Konjunktiv, S. 244.

geschildert hat, den Beginn der Unterscheidung zwischen Tier- und Menschenwelt und der Ablösung von der kindlichen Vorstellung, es gäbe eine solche Trennung nicht (vgl. K 429). Kaltenburg geht dabei nicht etwa vom Mauersegler aus, sondern von einem unbestimmten Vogel. Er kann daher an dieser Stelle als weiteres Korrektiv der imaginativen Verknüpfungen Hermann Funks gelten. (vgl. K 430)

Abgesehen von der besonderen Bedeutung der Mauersegler-Episode für die Erinnerungsarbeit des Ich-Erzählers sieht dieser bis zur Bombardierung Dresdens in ihr nur eine „irritierende Einzelepisode“ (K 104), deren Wirkung früher oder später verblasst wäre. Erst die verkohlten, vom Himmel fallenden Vögel aktualisieren die Mauersegler-Episode: „[W]äre es nicht gleich nach unserer Ankunft in Dresden zu einer weiteren Vogelbegegnung gekommen, die mich so verstört zurückließ, als hätte sich der Mauersegler erst gestern in den Vorhängen verfangen.“ (ebd.) Die beiden Ereignisse sind für den Erzähler mit Erinnerungslücken, der Abwesenheit der Eltern und einem Gefühl von Ausweglosigkeit verbunden. Es ist ihre affektive Kraft, die sie so eng miteinander verbindet, dass ab diesem Zeitpunkt in Funks Bewusstsein das eine symbolisch für das andere steht.

Die enge Verbindung der kindlichen Vogelbegegnung mit entscheidenden Punkten in der Biografie Funks (vgl. auch K 54f.) macht den Mauersegler zu einem Bindeglied zwischen unterschiedlichen, auch unterschiedlich genauen Erinnerungen. Der Vogel gerät so zum Symbol, mit dessen Hilfe eine Erfahrungskontinuität hergestellt werden kann. Dies bestätigt auch die erinnerungstheoretische Interpretation des Symbols, wie sie Aleida Assmann vorgenommen hat: „Die Erinnerung, die die Kraft eines Symbols gewinnt, ist von der retrospektiven Deutungsarbeit an der eigenen Lebensgeschichte erfasst und in den Rahmen einer bestimmten Sinnkonfiguration gestellt.“⁵⁷⁵ So arbeitet sich Hermann Funk am Phantasma des Mauerseglers ab. Im Rückblick versucht er vor allem jenen Erinnerungen einen Sinn zuzuweisen, die sich der Interpretation zunächst verweigern. Negative, traumatische oder schuldbesetzte Erinnerungen werden in einen Zusammenhang gebracht. Dabei geht es, so Assmann, nicht darum, historisch korrekte Gegebenheiten narrativ erfahrbar zu machen, sondern diese der eigenen Erfahrungswirklichkeit anzupassen.⁵⁷⁶ Ob es sich bei dem Vogel im Salon der Hermanns also tatsächlich um einen Mauersegler gehandelt hat oder nicht, ist für den Ich-Erzähler letztlich unerheblich. Hier von einer bewussten Täuschung des Erzählenden zu sprechen, würde der Bedeutung dieser Art der Erinnerungsarbeit nicht gerecht:

⁵⁷⁵ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 257; Dies.: *History*, S. 215.

⁵⁷⁶ Vgl. Aleida Assmann: *History* S, 215.

Es wäre wiederum voreilig, diese zum Symbol geronnene Erinnerung schon deshalb als Fiktion und Lüge zu bezeichnen, nur weil sie erklärtermaßen nichts mit der historischen Wahrheit zu tun hat. Die Wichtigkeit dieser „durch zwischenzeitlich erworbene Deutungsmuster“ aufbereitenden Erinnerungen sollte man nicht unterschätzen. Solche Umdeutung [...] leistet einen wichtigen Beitrag zur Stabilisierung von Erinnerung im Aufbau einer persönlichen Identität.⁵⁷⁷

Die Umdeutung des Vogels sowie deren Eingang in die Erinnerungsarbeit des Protagonisten kann folglich als Versuch gedeutet werden, die eigene Identität zu stabilisieren. Dennoch hat diese „geronnene Erinnerung“ Auswirkungen auf ihre Versprachlichung, wird doch durch diese gerade nicht offenbar, was tatsächlich passiert ist, sondern nur, was der Erinnernde als erzählbar angesehen hat. In Bezug auf den Mauersegler lassen sich der einsetzende Prozess der imaginativen Deutung und die damit einhergehende Unzuverlässigkeit genau verfolgen. So betont Funk seine Unfähigkeit, die Szene zu erinnern, schildert sie dann aber mit großem Detailreichtum. Dieser ist ihm aber nur durch die Imagination gegeben und gibt somit keine Szene wieder, die sich tatsächlich abgespielt hat. Gleiches gilt für die nachträgliche Verknüpfung des Mauerseglers mit dem Kindermädchen, dem Verhalten der Eltern, Ludwig Kaltenburg und schließlich den Ereignissen in Dresden, die in der (fiktiven) Realität so nicht besteht und auf die nachträgliche Interpretation Funks zurückgeht. Werden diese Verknüpfungen als deutende Anmerkungen Funks zu seiner Biografie, also zur Handlung des Romans, verstanden, so können sie im Sinne Ansgar Nünning's als Merkmal erzählerischer Unzuverlässigkeit gedeutet werden.⁵⁷⁸

Das oben geschilderte graduelle und damit wahrnehmbare Einsetzen der Imagination in Funks Erzählen ist in *Spione* nicht gegeben. Ein Blick auf den Beginn des Romans kann dies bestätigen: Dieser setzt nach einer Art Prolog mit einer auf den noch jungen Großvater fokalierten Passage ein (vgl. S 13f.). Diese enthält bereits einige der Elemente, die der Leser im Verlauf des Romans größtenteils als imaginativ identifizieren wird. So erkennt der Großvater seine zukünftige Verlobte an ihren „Italieneraugen“ (ebd.), die auf einem Plakat für ein Operngastspiel abgebildet sind. Sowohl die Italieneraugen als auch der Bezug zur Oper prägen die Passage. Die Imagination setzt damit ganz deutlich schon vor dem Moment ein, in dem der Erzähler sich offen zu seiner Affinität erfundener Erinnerungsbilder bekennt. Problematisch ist dies vor allem dann, wenn es in der Erzählung keine Hinweise darauf gibt, was erfunden und was real ist. Eine Verankerung der Imagination in der fiktiven Realität und damit eine Naturalisierung der Erzähleraussagen sind damit nicht möglich.

⁵⁷⁷ Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 257.

⁵⁷⁸ Vgl. Ansgar Nünning: Unreliable Narration, S. 6.

Eine weitere Verbindung zwischen der Mauersegler-Episode und der Unzuverlässigkeit der Erzählung Hermann Funks sind die Fragen, die jene Episode beim Leser aufwirft: Welches Schicksal hat den Vogel nach der Begegnung mit dem Kind ereilt? Welche Schlussfolgerung muss der Leser aus den „Satzfetzen“ (K 43) eines nächtlichen Gesprächs der Eltern – „Das arme Ding“, und: „Mit bloßen Händen“, und: „Unser eigener Sohn“, später dann nur noch [...] „Die Augen““ (ebd.) – in Verbindung mit der Aussage des Erzählers, er habe als Kind Vögel nicht gemocht, ziehen? Lässt diese „blasse Erinnerung“ (ebd.) den Schluss zu, der junge Hermann Funk habe dem Vogel etwas angetan? Auf diese Fragen kann der Bericht Funks keine Antwort geben, weswegen ein aktiver und in diesem Falle tatsächlich „detektivischer“⁵⁷⁹ Leser gefordert ist, der eigene Antworten auf diese Fragen findet und im Sinne einer Naturalisierung der Unstimmigkeiten des Erzählerberichtes eine alternative Lesart generiert. Dies kann der Protagonist als Erzähler seiner eigenen Geschichte nicht leisten, ist er doch zu sehr in seine Erinnerung und deren Deutung verstrickt. Die Unzuverlässigkeit des Erzählers erweist sich in Bezug auf die Mauersegler-Episode weniger als eine erzähltechnische als vielmehr eine „moralische Kategorie.“⁵⁸⁰ Der moralische Aspekt von Erinnerung und Erzählen kommt auch – und das soll der Gegenstand des folgenden Kapitels sein – in der (schuldhaften) Erinnerung des Erzählers an seine Eltern zum Tragen.

3.5 Schuldhafte Erinnerung: Die Bombardierung Dresdens im Februar 1945

Gefühle des Versagens, der Schuld oder starke Emotionen, wie etwa jene einer Traumatisierung, haben Auswirkungen auf die Erinnerbarkeit der mit ihnen verbundenen Ereignisse. Das Gedächtnis gruppiert – immer auf die Stabilisierung des Subjekts ausgerichtet – die Erinnerungen so, dass aus ihnen ein positives Selbstbild resultiert. Positiv besetzte Erinnerungen sind für den Erinnernden folglich leichter zugänglich als negativ besetzte. Erinnern und Vergessen beziehungsweise Verdrängen stellen synchrone Gedächtnisprozesse dar. Die bewusste Konfrontation mit der schuldhaften und daher oft verschütteten Erinnerung muss daher ein schmerzlicher und mühsamer Prozess sein.⁵⁸¹ Dies wird in dem Versuch Hermann Funks, sich an seine 1945 verstorbenen Eltern zu erinnern, deutlich. Gefühle der Illoyalität und Scham bewirken, dass die Erinnerungen Funks an die Eltern unvollständig oder unverfügbar sind. Wie bereits zuvor spiegelt sich die Suchbewegung des Protagonisten in seinem lückenhaften, von konjunktivischen Formulierungen durchzogenen Erzählen wider.

⁵⁷⁹ Beßlich: Unzuverlässiges Erzählen im Dienste der Erinnerung, S. 37.

⁵⁸⁰ Ansgar Nünning: Unreliable Narration, S. 11.

⁵⁸¹ Vgl. Fried: Der Schleier der Erinnerung, S. 112f.

Ausgangspunkt der von Schuldgefühlen geprägten Erinnerung Hermann Funks an seine Eltern ist sein Zusammentreffen mit Ludwig Kaltenburg. Vor der Begegnung wächst Funk harmonisch und behütet, wenn auch isoliert, etwas außerhalb von Posen auf. Die Beziehung zu seinen Eltern ist zunächst ungestört, was beispielsweise durch einen Kaufhausbesuch mit der Mutter illustriert wird, von dem Funk sich wünscht, „er könnte den Augenblick möglichst lange hinauszögern, da ich meinen Namen rufen höre“ (K 77), wodurch der Besuch des Kaufhauses beendet würde. Auch die Exkursionen mit dem Vater in die Flora und Fauna der Posener Umgebung deuten auf ein harmonisches Verhältnis des Kindes zu seinen Eltern hin (vgl. K. 47f.). Eine zufällige Begegnung mit Kaltenburg führt dazu, dass dieser ein häufiger und gern gesehener Gast im Hause Funk wird. Er erweist sich bei seinen Besuchen als gleichermaßen unkonventionell und geheimnisvoll und übt daher eine große Anziehungskraft auf Hermann Funk aus (vgl. K. 79f.; 81f.). Dass sich der Zoologe nicht nur für Funks Vater, sondern explizit auch für den Jungen interessiert, verstärkt diese Anziehungskraft umso mehr (vgl. K 93). Die vom Ich-Erzähler empfundene Konkurrenz zwischen dem exotischen Ludwig Kaltenburg und seinem eigenen Vater weckt in dem Jungen das Gefühl, sich zwischen beiden entscheiden zu müssen (vgl. K 95). Aleida Assmann beschreibt den Protagonisten daher als „son of two fathers“⁵⁸², insbesondere vor dem Hintergrund, dass dieser Kaltenburg nach dem Tod seiner Eltern wiederbegegnen wird. Die Entscheidung für Kaltenburg und damit gegen den Vater fällt in der Erinnerung des zurückblickenden Funks bereits bei den ersten Besuchen Kaltenburgs: „Ich stehe mit meinem Vater daneben, und später wird mir klarwerden, seit diesem Nachmittag beginnt die Erinnerung an meinen Vater zu verblassen.“ (K 85)⁵⁸³

Während also die Erinnerungen an die eigenen Eltern zunehmend verblassen und sich im Nachhinein nur mühsam wieder an die Oberfläche holen lassen, werden jene an Ludwig Kaltenburg immer genauer und sind deutlich strukturiert: „Heute weiß ich über das Leben Ludwig Kaltenburgs so viel mehr als vom Leben meiner eigenen Eltern.“ (ebd.) Während Kaltenburg ein ganzes Leben lang Zeit hatte, um seine Biografie an Funk weiterzugeben, bleibt den Eltern nur wenig Zeit, ihre Vergangenheit für den Sohn aufzuschlüsseln und etwaige Missverständnisse aus dem Weg zu räumen (vgl. ebd.); das Leben der Eltern bleibt folglich eine Leerstelle in Funks Gedächtnis:

Die Orte, an denen meine Eltern gelebt haben – mir kommt außer Posen nur unser Aufenthalt in Dresden in den Sinn. Wo sind sie aufgewachsen, wo haben sie einander kennengelernt, wo hat mein Vater studiert? Wo lebten wir, ehe wir nach Posen kamen?

⁵⁸² Aleida Assmann: *History*, S. 208.

⁵⁸³ Vgl. ebd., S. 215.

Hatten meine Eltern eine gemeinsame Dresdener Vergangenheit? Darüber weiß ich nichts. (K 85f.)

Dass Hermann Funk wenig über das Leben seiner Eltern vor seiner Geburt weiß, ist sicherlich auf den frühen Tod der Eltern, vor allem aber auch auf ein gewisses Desinteresse Funks an diesen Informationen zurückzuführen. Das Schuldgefühl, sich, als noch Zeit dafür war, nicht für seine Eltern interessiert zu haben, macht es dem Ich-Erzähler schwer, sich den vorhandenen Erinnerungen an die Eltern auszusetzen. So unterlässt es Funk daher beispielsweise, die wissenschaftliche Karriere des Vaters nachzuvollziehen, da dies die Schuldgefühle wieder heraufbeschwören würde (vgl. K 86). In der Verweigerung des Erinnerns liegt der Wunsch nach der Nichtanerkennung der eigenen Schuld. Dass Hermann Funk sich dennoch auf diesen schmerzhaften Prozess einlässt, sich damit seiner Schuld stellt, unterscheidet ihn grundsätzlich von Hermann Karnau, der genau dies eben nicht zulässt.⁵⁸⁴

Die oben beschriebene Bevorzugung Kaltenburgs gegenüber den Eltern ist zunächst nur ein Gefühl, jedoch konkretisiert sich diese schließlich in einer Erinnerung, die „die letzten klaren Bilder [...] an meinen Vater“ (K 89) beinhaltet. In ihr manifestiert sich der Bruch des „vital bond“⁵⁸⁵ zwischen Vater und Sohn. Diesen Bildern kann sich Funk nur mit „einige[r] Überwindung“ (ebd.) aussetzen, sind sie doch mit Gefühlen von „Scham“, „Schmerz“ und „Schuld“ (alle Zitate: K 90) belegt. Die Szene beschreibt den letzten Besuch Kaltenburgs im Haus der Familie Funk, bei dem dieser die Erziehungsmethoden der Eltern kritisiert, was in einer heftigen Auseinandersetzung mit dem Vater mündet: Kaltenburg hält die Pflege kranker Vögel als Mittel, Funk „Mitgefühl mit kranken Lebewesen“ (K 92) zu lehren, für falsch und wirft den Eltern vor, eine sogenannte „Todesatmosphäre“ (ebd.)⁵⁸⁶ im Haus zu evozieren. Die Einmischung in die Erziehung ihres Sohnes bestrafen die Eltern mit dem sofortigen und endgültigen Bruch der Familie mit dem Professor (vgl. ebd. 90). Allerdings ist dieser Bruch nicht das, was sich Hermann Funk – und darin liegt die schuldhafte Komponente der Szene – wünscht:

Ich aber will Professor Kaltenburg wiedersehen. Ich hadere mit mir – heißt es, die eigenen Eltern verraten, wenn man zu den Worten des Professors nickt, selbst wenn man ihren Sinn kaum ergründen kann? Muß ich mich entweder für meinen Vater und meine Mutter oder eben für Kaltenburg entscheiden? (K 95)

⁵⁸⁴ Vgl. Habermas: ‚Psychoanalyse als Erinnerungsforschung‘, S. 71. Es geht vielmehr darum, die „gegenwärtigen Erlebens- und Handlungsweisen des Patienten verständlich zu machen“ (ebd.).

⁵⁸⁵ Aleida Assmann: *History*, S. 215.

⁵⁸⁶ Der Begriff der „Todesatmosphäre“ basiert auf einer bestimmten Form des Vitalismus, der seine Wurzel auch in der „supposedly healthy, life-affirming attitude of the Nazis, especially towards youth“ hat. Hiermit stellt Beyer nicht nur eine Analogie zu Kaltenburgs realem Pendant Konrad Lorenz her, in der Verwendung des Begriffes wird auch die Verbindung beider Figuren zu ihrer NS-Vergangenheit aufgegriffen (Zitat und vgl. Bance: *Tierszenen*, S. 195f.).

Mit dem Nicken des Kindes zu Kaltenburgs Worten und der darin enthaltenen Bevorzugung seiner Person löst sich Funk aus der natürlichen Verbindung zu seinen Eltern und schließt sich gedanklich dem Professor an. Im gleichen Moment empfindet das Kind aber auch, dass die Bevorzugung Kaltenburgs gegenüber seinen Eltern nicht richtig ist. Dies mündet in die bereits erwähnten Schuldgefühle, die in der Folge alle Erinnerungen an die Eltern sowie den Trauerprozess nach deren Tod blockieren. Dennoch ist dem Erinnernden auch in der Gegenwart noch bewusst: „Vor seinem eigenen Sohn hat mein Vater, da er gegen den Professor antreten muß, nicht die geringste Aussicht zu bestehen.“ (K 96)⁵⁸⁷

Die wenigen unverstellten Erinnerungen, die der Ich-Erzähler von seinen Eltern zurückbehalten hat, sind allerdings keine reinen Familienerinnerungen; in ihnen schwingt immer auch der Bezug auf ein übergeordnetes historisches Ereignis mit: So erinnert sich Funk beispielsweise an „langsame Züge, aus ein paar Personen- und unzähligen Viehwaggons zusammengestellt, in denen sich die Tiere niemals rühren.“ (K 88) Auf die Frage Funks, wohin diese Züge fahren, antwortet der Vater: „Nach Osten – oder kennst du die Himmelsrichtungen nicht?“ (ebd.) Die Allusion auf die Züge mit vom NS-Regime verfolgten Juden ist für den historisch informierten Rezipienten kaum zu übersehen. Warum der Vater seinem Sohn die wahre Bedeutung der Züge vorenthält und was dies über das Verhältnis der Familie Funk zu den Nationalsozialisten aussagt, kann Hermann Funk sich nicht erklären.⁵⁸⁸ Auch als Funk sich überlegen fühlt, weil die Verbotsschilder für Juden in Dresden nicht für ihn bestimmt sind, ist die Anspielung auf die Judenverfolgung inhärent, ebenso wie in der fragwürdigen Herkunft der Vögel, die die Familie in ihrem Haus pflegt (vgl. K 32; 335–338). Erst als Erwachsener gelingt es Funk, diese Ereignisse in korrekte, auch historische Zusammenhänge zu bringen und so retrospektive Deutungs- und Identitätsarbeit zu leisten.⁵⁸⁹

Neben den Erinnerungen, in die sich historische Begebenheiten mischen, stehen jene, in denen sich das schuldhaftes Erinnern an Funks Vaters mit der Erinnerung an Ludwig Kaltenburg verbindet. Der Anblick von Kaltenburgs Dresdener Arbeitszimmer vermischt sich etwa immer mit dem „Zimmer meines [Funks SB] Vaters.“ (K 136) Die Einschränkung Funks, es

⁵⁸⁷ Vgl. Aleida Assmann: *History*, S. 214f.

⁵⁸⁸ Auch Klara fragt ihren Verlobten, ob er nichts von der Herrschaft der Nationalsozialisten in Posen mitbekommen habe und berichtet ihrerseits von Zügen, aus denen „fremde Sprachen“ (K 330) drangen und die „in Richtung Prag, nach Budapest, weiter nach Bukarest vielleicht und bis an Schwarze Meer“ (ebd.) vorüberzogen. Auch wenn Klara die Bedeutung dieser Züge nicht ganz erfassen konnte, so haben sie doch ein gewisses Unbehagen bei ihr ausgelöst. Dass sich Hermann Funk im vermeintlichen „Plauderton“ (K 413) über die Züge, ebenso wie über jede andere Kindheitserinnerung äußert, wie Eleni Georgopoulou in ihrer Studie vermutet (vgl. Dies.: *Abwesende Anwesenheit*, S. 146), lässt sich nach Ansicht der vorliegenden Untersuchung nicht halten. Hermann Funk ist sich des Versäumnisses, sich nicht nach den Zügen erkundigt zu haben, durchaus bewusst; dies schlägt sich auch im Erzählen von dieser Episode nieder.

⁵⁸⁹ Vgl. Aleida Assmann: *History*, S. 215f.

sei das Zimmer seines Vaters, „wie es aussehen müßte, wenn er noch am Leben wäre“ (ebd.), deutet darauf hin, dass der Zusammenhang der beiden Erinnerungen auch das Mitdenken der verpassten Chance und des ‚Verrats‘ am Vater beinhaltet. Die Illusion des Betretens des Posener Arbeitszimmers ist dabei so real, dass dem Ich-Erzähler erneut Zeitpunkte und Ereignisse durcheinandergeraten: Die auf dem Tisch liegenden Briefe werden zu „Tütchen mit Sämereien“, deren Absendern „kyrillische Buchstaben leichter fallen als lateinische.“ (Beide Zitate: K 137) Die Erkenntnis, dass der Vater im Jahr 1943 kaum Sämereien aus der Sowjetunion erhalten haben kann, führt den Erzähler wieder in die Gegenwart zurück (vgl. ebd.), auch wenn die „Atmosphäre dieses Raumes“ die Gegenwart einer „fernen Welt“ (Beide Zitate: ebd.) vortäuscht. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit entpuppt sich hier als äußerst schmerzhafter, aber unumgänglicher Prozess zur Strukturierung einer stabilen Identität. Allein der Weg zurück in die Gegenwart kann über den Schmerz vergangener Versäumnisse hinweghelfen.

Das Zimmer meines Vaters: Dieser Eindruck wird sich nie ganz verlieren. [...] Denn wenn mich etwas aus meiner Vorstellung rettet, dann ist es Kaltenburg selbst, diese Figur, die nicht ins Bild gehört, da ich im Arbeitszimmer meines Vaters stehe. Kaltenburg holt mich jedesmal in die Wirklichkeit zurück. (K 139)

Der Bruch, den Ludwig Kaltenburg in diesem Erinnerungsbild bewirkt, ist die Brücke des Ich-Erzählers zurück in die Gegenwart. Durch ihn gelingt es ihm, Abstand von der schmerzlichen Erinnerung zu gewinnen (vgl. auch K 162).⁵⁹⁰

Die Auseinandersetzung mit der schuldhaften Erinnerung kommt am Ende des Romans zu einem vorläufigen Ende, ist aber nicht vollständig abgeschlossen. Die Verarbeitung von Erinnerung und die Gestaltung einer stabilen Identität erweist sich als lebenslanger Prozess, der – je nach Anlass – an immer anderen Punkten einsetzt. In diesem Sinne kann der Ausdruck Kaltenburgs interpretiert werden, der den Ornithologen als Menschen bestimmt, der die „Fähigkeit zur rückblickenden Selbstbeobachtung“ besitzt und in der Lage ist, „Fehlschlüsse der Vergangenheit zu korrigieren“ (Beide Zitate: K 335). Auch hierin wird die Struktur des immer wieder neu einsetzenden Erinnerungsprozesses des Ich-Erzählers deutlich. Dieser wünscht sich daher, auch seinem Vater gegenüber „Abbitte zu leisten“ und sich „im nachhinein auf seine Seite zu schlagen.“ (K 96)

Schuld und Schmerz spielen für den namenlosen Ich-Erzähler aus *Spione* ebenfalls eine Rolle: Dabei geht es weniger um die eigene schuldhafte Erinnerung, wie es bei Funk der Fall ist, sondern vielmehr um den belastenden Verdacht einer innerfamiliären Schuld, deren

⁵⁹⁰ Vgl. Aleida Assmann: *History*, S. 217.

Folge die kommunikative Auslöschung der Familie ist. Dieser Verdacht führt wiederum zu der Imagination des Ich-Erzählers, die in Bezug auf den geschichtlichen Kontext des Zweiten Weltkrieges immer vom schlimmstmöglichen Fall ausgeht: So erscheint die Beteiligung des Großvaters an der Legion Condor in der Vorstellung des Erzählers als erwiesen.

Dass sowohl eigene Scham und Schuld als auch der Verdacht von Schuld sich nachteilig auf die Identität eines Individuums auswirken, beweist Funks Unfähigkeit, sich zu erinnern, wie auch die wahnhaft gesteigerte Imagination des namenlosen Erzählers. Während sich in *Spi- one* die Deutungsunsicherheit des Lesers vor allem aus der Gesamtschau der unterschiedlichen inhaltlichen und formalen Aspekte der Vergangenheitsimagination ergibt, lässt sich aus Hermann Funks Erzählen schlicht keine chronologisch und kausal geordnete Kette von Ereignissen schließen: Zwar lassen sich die einzelnen Elemente, die das Verhältnis Funks zu seinen Eltern beleuchten, in einen zeitlichen Zusammenhang bringen – auf die Begegnung mit Kaltenburg folgt die Ablösung vom Elternhaus und wird vom frühen Tod der Eltern und dem noch engeren Anschluss an Kaltenburg abgelöst. folgt –, doch wird aus ihnen nicht ersichtlich, ob die Schuld, die der Erzähler seinen Eltern gegenüber empfindet, von diesen ebenso aufgefasst worden ist, ob also der Bruch des familiären Bandes tatsächlich erfolgt ist. Die Fragen, die sich Funk bezüglich der Biografie seiner Eltern stellt, kann der Protagonist ebenso wie der Leser nicht beantworten. Zu schmerzlich ist die Erinnerung an die Eltern. Es ist damit dem Leser überlassen, sich mit den dürftigen Informationen abzufinden und die Brüchigkeit der Erinnerung Funks hinzunehmen oder sie mit dem eigenen historischen Wissen abzugleichen und eine Alternativversion zu entwickeln. Die Unmöglichkeit einer konsistenten und damit zuverlässigen Erzählung geht auf starke Affekte wie Scham und Verrat zurück. Die Erinnerung an die Eltern ist Funk aus diesem Grund nur bedingt zugänglich, würde sie doch sonst seine Identität bedrohen. Die Verbindung von Erinnern und Erzählen wirft hier erneut Fragen auf, die höchste Sensibilität und Aufmerksamkeit des Lesers fordern.

3.6 Die Geschichte der Vögel: Ornithologie als Gedächtnismedium?

Dass die Begegnung mit Vögeln und die Vogelkunde eine besondere Rolle in Marcel Beyers Roman *Kaltenburg* spielen, haben die vorangegangenen Kapitel über den Mauersegler und die Bombardierung Dresdens bereits gezeigt. So sind Vögel eng mit schicksalhaften Ereignissen im Leben Hermann Funks verbunden, etwa mit dem Trauma des Verlusts der Eltern oder mit Funks Entscheidung für ein Studium der Ornithologie. Ausgehend von dieser zentralen Rolle der Vögel stellt sich die Frage, ob die Thematisierung von Vögeln im Roman –

analog zu den Gedächtnismedien in *Flughunde* und *Spione* – die Rolle des Vermittlers und Transformators von Gedächtnis und Erinnerung einnimmt. Bereits in *Flughunde* und *Spione* wurden „Teile der erzählten Welt so durch den Text [geführt], wie sie in anderen Medien zur Darstellung kommen.“ Mittels des Bezugs der menschlichen Stimme beziehungsweise der Stimmaufnahme und der Fotografie auf die erzählte Welt wurde so über die „Darstellungsbedingungen unterschiedlicher Medien“⁵⁹¹ und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Speicherung und Vermittlung von Erinnerung reflektiert. Der weite, kulturwissenschaftlich dimensionierte Medienbegriff, der dieser Arbeit zugrunde liegt, und die enge Verknüpfung von Teilen der Handlung in *Kaltenburg* mit der Ornithologie legen nahe, dass diese Reflexion nicht nur möglich ist, sondern auch stattfindet.⁵⁹²

In *Kaltenburg* verbinden sich allgemeine und individuelle Erinnerungen mit der Geschichte von Vögeln und sind dabei nicht immer deutlich voneinander zu unterscheiden; beide Formen der Erinnerung überschneiden und ergänzen sich. Die allgemeine Geschichte der Vögel im 20. Jahrhundert wird zunächst von präparierten und damit für lange Zeit erhaltenen Vogelbälgen repräsentiert. Sie stellen jene Kommunikationsmittel dar, die Individual- und Kollektivgedächtnis überhaupt erst ermöglichen. Erinnerter deutsche Geschichte entsteht so „anhand ihrer Etiketten und Kataloge“⁵⁹³ und verläuft nicht zwangsläufig deckungsgleich mit einschneidenden politischen und historischen Entwicklungen dieses Jahrhunderts.⁵⁹⁴ Gleichzeitig werden einzelne Schicksale von lebenden oder toten und damit in der Regel präparierten Vögeln herausgehoben und rücken Individualschicksale und damit verbundene historische Ereignisse ins Bild.

Am Beispiel der in die Sowjetunion abtransportierten ornithologischen Sammlung des Dresdener Tierkundemuseums, für die exemplarisch der ausgestorbene und präparierte Riesenalk

⁵⁹¹ Beide Zitate: Beyer: „Man erzählt immer mit schmutzigen Händen“, S. 282f.

⁵⁹² Vgl. Georgopoulou: Abwesende Anwesenheit, S. 125ff. Eleni Georgopoulou stellt der technischen Zeichnung und medialen Vermittlung der Vergangenheit durch die Stimmaufnahme und die Fotografie nicht – wie in der vorliegenden Arbeit – die Ornithologie, sondern die „persönliche Rückschau“ oder das „natürliche Gedächtnis“ (ebd.) gegenüber. Es geht ihrer Auffassung nach in *Kaltenburg* weniger um die Bedingungen der medialen Vermittlung von Vergangenheit, als um die Möglichkeit mentale Erinnerungsbilder für die Außenwelt vermittelbar zu machen. Die vorliegende Arbeit möchte den technischen Medien mit der Ornithologie jedoch einen weiteren Vermittler von Erinnerung gegenüberstellen. Die Ornithologie verfügt dabei nicht über die technischen Eigenschaften von Aufnahme und Fotografie, dennoch entfaltet sie ihr Potenzial nicht nur als wissenschaftliches Fachgebiet, sondern auch als Vermittler von historischen Ereignissen und individuellen Erinnerungen.

⁵⁹³ Hammermeister: Erinnerung im Konjunktiv, S. 251.

⁵⁹⁴ Gerade die Präparation der Vögel beziehungsweise der Prozess des Präparierens stellt für Aleida Assmann den wichtigsten Bezug der Ornithologie zur Erinnerungsthematik dar. Durch diesen Vorgang werden die Vögel gleichsam mumifiziert und der zeitlichen Begrenzung des Lebens enthoben. Dadurch wird das Präparieren zur Bewältigungsstrategie für Traumata (vgl. Aleida Assmann: History, S. 209).

steht, kann dies illustriert werden. Das Verschwinden der Sammlung tritt in Funks Bewusstsein, als seine Mutter ihm den Riesenalk im Frühjahr 1945 zeigen möchte und die beiden das Tierkundemuseum in Schutt und Asche vorfinden. Über den Verbleib des Präparats ist nichts bekannt und so bleibt nur die Spekulation, ob der Riesenalk den Alliierten in die Hände gefallen sei. Ebenso wahrscheinlich scheint aber zu sein, dass die Nationalsozialisten es unterlassen haben, Kulturgüter rechtzeitig in Sicherheit zu bringen (vgl. K 35f.). Erst im Jahr 1955 – Funk hat Ludwig Kaltenburg in Dresden wiedergetroffen – keimt die Hoffnung auf, der Riesenalk, der in den Vorjahren nur flüsternd, „als ob man einen Verbannten erwähnte“ (K 304), zur Sprache kommt, könne wieder nach Dresden zurückkehren. Es dauert schließlich bis zum Ende der DDR, bis dies tatsächlich geschieht (vgl. ebd.). Die Standpräparate des Museums werden hier mit der persönlichen Geschichte des Ich-Erzählers verknüpft und verschaffen ihm Gewissheit bezüglich seiner Biographie. Etwa wenn der Vogel an das letzte gemeinsame Abendessen mit den Eltern vor deren Tod erinnert (vgl. K 36) oder an sich selbst als „mißgelauntes, widerspenstiges Kind“ (K 311), das seine Heimat nicht verlassen wollte, um den Riesenalken zu sehen. Zugleich erzählen die Standpräparate auch von der sowjetischen Beutekunst und lassen Aspekte eines deutschen Kollektivgedächtnisses als Subtext dieser Szenen aufscheinen. Vögel oder Vogelkunde dienen in *Kaltenburg* als Speicher individueller und kollektiver Erinnerung an deutsche Geschichte.

Auch lebendige Vögel werden zu Instrumenten der Externalisierung von Erinnerungen. Im Elternhaus Hermann Funks finden einige Vögel Zuflucht, deren Besitzer sie abgeben mussten. Dass die ehemaligen Besitzer hierzu gezwungen wurden, wird deutlich, doch thematisieren Funks Eltern nicht, was der Grund hierfür war. In erster Linie ist dem Ich-Erzähler daher der „zahme Star“ (K 327) in Erinnerung geblieben, der offenbar der Pflege Kaltenburgs und seines Vaters bedurfte. Der Bezug zur deutschen Geschichte, genauer zur Judenverfolgung und zum ‚Singvögelverbot‘ für Juden, ergibt sich lediglich aus der zeitlichen Situierung und einer historisch informierten Lektüre der Szene.

In einer weiteren Szene des Romans werden lebendige Vögel zum Sinnbild der Repressionen einer ideologisch ausgerichteten Staatsgewalt, wie sie im Nationalsozialismus ebenso wie in anderen Diktaturen erlebt werden konnte. Klara und ihre Schwester Ulli beobachten über Wochen hinweg einen Krähenschwarm, der sich auf dem Wasaplatz niedergelassen hat und dessen Verhaltensweise sich den Mädchen stark einprägt. Mit der immer besseren Kenntnis der Krähen gehen aber auch Beobachtungen einher, die die Mädchen nicht immer einordnen können: „Von diesem Tag an beobachteten die beiden das Geschehen auf dem Wasaplatz [...]. Einmal bewegte sich ein langer Militärkonvoi über den Wasaplatz, das durchdringende,

nicht enden wollende Motorenbrummen beunruhigte Ulli ebenso wie Klara.“ (K 312) Die Beobachtungen gipfeln schließlich in einer Szene, die ganz offensichtlich die Abholung eines (jüdischen) Mitbürgers zitiert. Klara wird scheinbar von einem „Nebelkrähenruf“ auf dem Platz geweckt. Dieser eröffnet ihr den Blick auf das Folgende: „Ein Rumpeln. Menschenstimmen. Jetzt sieht sie, daß der schwarze Wagen eine offene Haustür halb verdeckt, sieht das Licht im Rechteck, dann die Silhouetten. Ein Nachbar im Schlafanzug, und zwei Männer im Ledermantel.“ (Beide Zitate: K 321f.) Diese Szene führt dem Leser, egal ob sie in der NS-Zeit oder der DDR situiert ist, die Auswirkungen einer „allumfassenden Beobachtung“⁵⁹⁵ vor Augen, ohne dabei jedoch den Fokus auf die Menschen in der Szene zu legen (vgl. K 322).⁵⁹⁶

In der bisherigen Analyse der Ornithologie als Erinnerungsmedium wurde deutlich, dass sich der Roman vor allem darauf fokussiert zu zeigen, inwiefern Vögel – ob tot oder lebendig – sich dazu eignen kollektive und individuelle Erinnerungen zu externalisieren und unabhängig von einzelnen Erinnernden zu machen. So wurde insbesondere die erste Komponente des (erinnerungs-)kulturwissenschaftlichen Medienbegriffs reflektiert. In der folgenden Untersuchung werden auch die weiteren Komponenten des Begriffs in den Blick genommen. So zeigen die privaten Erinnerungen des Ich-Erzählers, dass Vögel für diese eine besondere Rolle spielen, sie stellen gleichsam kulturelle Objektivationen dar. Zugleich wird an diesem Beispiel auch deutlich, wie externalisierte Erinnerungen verbreitet, und tradiert und so über den individuellen Zuschnitt hinaus nutzbar gemacht werden. Auch für die private Erinnerung des Ich-Erzählers spielen also Vögel eine besondere Rolle. Am Beispiel der Standpräparate und ihrer Herstellung lässt sich dies nachvollziehen. Das oberste Ziel bei der Erstellung solcher Präparate ist, so Hermann Funk, „einen lebhaften Eindruck zu erwecken“ (K 70), der den Effekt haben soll, die ausgestopften Tiere als „lebendige Wesen“ (K 71) wahrzunehmen. So können sie dem Betrachter etwas über sich und ihre Geschichte vermitteln.

Der Eindruck, bei den Präparaten handele es sich um lebendige Tiere, ist bei Funk selbst so intensiv, dass sie „besonders lebendig wirkende Erinnerungen“⁵⁹⁷ zu evozieren scheinen. Dies belegt Funks Schilderung seines Eindrucks von einer Sammlung von Dohlenpräparaten, die aus der Dohlenkolonie seines väterlichen Friends Ludwig Kaltenburg hervorgegangen ist. Die Erinnerungen, die durch die einzelnen Bälge ausgelöst werden, sind assoziativ

⁵⁹⁵ Fromholzer: Gut und Böse aus der Vogelperspektive, S. 341.

⁵⁹⁶ Vgl. ebd., S. 340–341. Ein weiteres Beispiel, in dem die Geschichte des Nationalsozialismus‘ in der Geschichte der Vögel aufscheint, sind die Standpräparate Eberhard Matzkes, die mutmaßlich aus dessen Forschungstätigkeit im Konzentrationslager hervorgegangen sind (vgl. K 398f.).

⁵⁹⁷ Hammermeister: Erinnerung im Konjunktiv, S. 252.

und unwillkürlich und gehen mit einem intensiven Geruchserlebnis – ähnlich jenem der verbrannten Vögel im Dresdener Großen Garten (vgl. K 121) – einher:⁵⁹⁸:

Den Geruch dieser Vögel bekommt man nicht mehr von den Fingern. Man wäscht sich minutenlang die Hände, Seife und Desinfektionsmittel und Sand, man kann die Fingerkuppen schrubben bis aufs Blut: Es nützt nichts, noch die kleinste Spur entfaltet sich zu einer ungeheuren Geruchserinnerung. (K 123)

Die Geruchserinnerung kann hier nicht nur auf die Arbeit mit den Dohlenpräparaten bezogen werden, sondern auch darauf, dass der „charakteristische Geruch“ (K 121) der Vögel Funk in längst vergangene Zeiten zurückführt. Für den Protagonisten fällt in diesen Erinnerungssequenzen Vergangenheit und Gegenwart ununterscheidbar zusammen; die „gefühlte Wahrheit des subjektiven Erlebens“ tritt in den Vordergrund und verschafft ihm zumindest für einen kurzen Augenblick Gewissheit in seinem von Verunsicherungen geprägten Erinnerungsprozess. Philipp Hammermeister hat zu Recht darauf hingewiesen, dass es sich bei dieser Art der assoziativen Annäherung an die Vergangenheit um eine beliebte literarische Inszenierung von Erinnerung handelt: Diese sei besonders authentisch, da sie nicht an „die verformenden Konventionen sprachlicher Rekonstruktion und begrifflichen Denkens“ gebunden sei.⁵⁹⁹ Dementsprechend erinnert sich Funk in der darauffolgenden Erinnerungssequenz genau an den Umgang Kaltenburgs mit seiner Dohlenkolonie und die Handgriffe, die sich daraus für dessen Schüler ergeben (vgl. K 124–128). Die Sequenz endet mit der nicht aufgeklärten Vergiftung der Dohlen, die Kaltenburg schwer trifft. Die toten Dohlen übergibt er zur Präparation an Funk: „Nimm du sie. Nimm sie alle mit und mach schöne Bälge aus ihnen. Dann kannst du dich [...] immer an mich erinnern.“ (K 133) Hier wird der Vorgang der Externalisierung von Erinnerungen deutlich in Szene gesetzt; die ausgestopften Tiere werden zum Speicher des Vergangenen und zum Erinnerungsanlass.

Während die präparierten Vögel einen Erinnerungsanlass für den Ich-Erzähler darstellen, wird die Herstellung dieser Präparate zur Möglichkeit, erinnerbare Ereignisse, vor allem an Kaltenburg, überhaupt erst zu schaffen. Zugleich stellen die Präparate auch spezifische Medienangebote des Gedächtnismediums ‚Ornithologie‘ dar. Die Phasen der Balgherstellung sind in der Erinnerung eng mit Funks Lehrer verbunden. Während Kaltenburg sich über den unverständlich brutalen Umgang der DDR mit Vögeln und anderen Tieren empört, müht sich Funk mit den Vögeln ab, die er präparieren soll. Das „Ausbalgen“ (K 294) und Ablösen der Haut von den Knochen, das darauf folgende Ausstopfen der Tiere mit Watte und die

⁵⁹⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹⁹ Beide Zitate und vgl. Hammermeister: Erinnerungen im Konjunktiv, S. 252.

Aufbringung von konservierenden Lösungen sowie das Etikettieren des fertigen Balgs werden beständig vom Monolog Kaltenburgs begleitet und verbinden sich in der Erinnerung des Erzählers untrennbar miteinander (vgl. K 295–301). Jedes Mal, wenn dieser ein Präparat anfertigt, wird er unwillkürlich zu diesem „Dezembersonntag“ (K 293) zurückfinden, an dem ihm Kaltenburg eine „Nachhilfestunde“ (K 294) im Präparieren gegeben hat (vgl. ebd.). Im Prozess des Erinnerns stellt er dabei die Objekte her, in denen schließlich die Erinnerung an seinen Lehrer gerinnt und auch für Außenstehende erfahrbar wird.

Die Frage, ob die Ornithologie in *Kaltenburg* als Verfahren betrachtet werden kann, durch das allgemeine und individuelle Erinnerung externalisier- und vermittelbar wird, ob sie also als Erinnerungsmedium im Sinne des weitgefassten (erinnerungs-)kulturwissenschaftlichen Kompaktbegriffs Astrid Erlls gelten kann, konnte in den vorangegangenen Ausführungen beantwortet werden. Fachgeschichte und, Forschungsgegenstände und das Fachvokabular der Ornithologie werden im Roman zu Kommunikationsinstrumenten, die die Erinnerung an zentrale Ereignisse der deutschen Geschichte, etwa die Judenverfolgung, die Thematik der Beutekunst oder die DDR, vom Bewusstsein des einzelnen Erinnernden lösen und kollektiv erinnerbar machen. So wird dem Leser hier ein neuer, von bewährten Deutungsmustern befreiter Blick auf die Zeit des Nationalsozialismus gewährt. Zugleich wird ihm ein Blick auf Bedingungen gewährt, unter denen individuelle Erinnerungen an diese möglich und sinnstiftend sein können. Denn sie fungieren zugleich als Erinnerungsanlass für den Ich-Erzähler. So sind es insbesondere die Erinnerungen, die mit lebendigen oder toten Vögeln beziehungsweise Vogelpräparaten verknüpft sind, die dem Erzähler im Kontext seiner verschwommen bleibenden Vergangenheit eindrücklich vor Augen stehen. Die Ornithologie stellt sich in diesem Kontext nicht als ‚trockenes‘ Forschungsfach dar, sondern wird für den Erzähler von intensiven haptischen und olfaktorischen Eindrücken begleitet. Dies wurde in der Beschreibung seiner Erfahrung mit den Dohlenbälgen deutlich. Das Hantieren mit den Präparaten, die kulturellen Objektivationen gleichkommen, und deren besonderer Geruch lösen bei Funk intensive und assoziative Erinnerungen aus, wie sie auch Marcel Proust in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*⁶⁰⁰ geschildert hat. Die Ornithologie fungiert hier insofern als Medium, als sie Objekte aufzeigt, in denen Erinnerung außerhalb des einzelnen Erinnernden externalisiert, verbreitet und tradiert werden und im Kontext eines sozialen Gefüges eine

⁶⁰⁰ Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Stuttgart 2013 (= Bd.1 *Auf dem Weg zu Swann*). *Auf dem Weg zu Swann* ist der erste von insgesamt sieben Bänden des Romans. Er ist in französischer Sprache erstmals 1913 erschienen. Die folgende Analyse wird sich hauptsächlich auf diesen ersten Band beziehen. Belege zu *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* sind im Fließtext mit der Sigle „VZ“ und der entsprechenden Seitenzahl angeführt.

Funktion einnehmen kann. Sie zeigt auch, dass Erinnerungsmedien oft auch abseits gängiger, meist technischer, Erinnerungsmedien bestehen und so neue Blickwinkel auf bereits kanonisierte Themen entstehen können. So setzt die Verflechtung der Ornithologie mit der Erinnerungsthematik eine gewisse deutende Aktivität des Lesers beim Auffinden der historischen und privaten Verstrickungen voraus. Dies kann ganz im Sinne erzählerischer Unzuverlässigkeit als ein Mittel der Leseraktivierung verstanden werden, die den schwierigen Erinnerungsprozess Hermann Funks in den Blick nimmt.

3.7 Interferenzen zwischen *Kaltenburg* und *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*

Mit *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*⁶⁰¹ von Marcel Proust verankert Beyer die Erinnerungsmotive seines dritten Romans in dem Erinnerungsroman des 20. Jahrhunderts. Der Bezug zu den Prozessen der individuellen Erinnerung in Prousts Roman sowie dessen Bedeutung für Hermann und Klara Funk manifestiert sich zuallererst grafisch: Autor und Titel brechen durch ihre Schreibung in Großbuchstaben den Lesefluss immer wieder auf (vgl. beispielsweise K 262).⁶⁰²

Die Bedeutung des Prätextes für den Beyer'schen Roman manifestiert sich auf zwei Ebenen. Zunächst kann im mühsamen Erinnern Hermann Funks, das nur selten von Episoden der Gewissheit über die eigene Vergangenheit unterbrochen wird, eine Wiederaufnahme von Verfahren der Erinnerungsdarstellung gesehen werden, die Marcel Proust in seinem Roman zur Anwendung bringt. Daneben wird *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* durch Hermann Funks Frau Klara auch inhaltlich aufgegriffen. In diesem inhaltlichen Bezug zeigt sich ein Erinnerungskonzept, das sich von dem Hermann Funks unterscheidet. Klara setzt ihre Erinnerung dazu ein, sich vor der kollektiven Verformung der Vergangenheit in der DDR zu schützen und kann somit frei über ihre Erinnerungen verfügen.

Marcel Proust stellt in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* einander entgegengesetzte Formen der Annäherung an die Vergangenheit dar. Während die ‚mémoire volontaire‘ (dt. willkürliche Erinnerung) eine bewusste Rekonstruktion des Vergangenen bezeichnet, ist mit der ‚mémoire involontaire‘ (dt. unwillkürliche Erinnerung) eine unbewusst-assoziative und

⁶⁰¹ Vgl. Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Aleida Assmann (Der lange Schatten, S. 120) und Philipp Hammermeister (Erinnerung im Konjunktiv, S. 252) bezeichnen den Roman als die literarische Darstellung der menschlichen Erinnerung.

⁶⁰² Nicht nur Autor und Titel des Prätextes werden graphisch hervorgehoben, sondern auch Namen und Ereignisse, die mit dem Werk in Zusammenhang stehen. Exemplarisch kann hierfür der Name des Proust-Übersetzers Rudolf Schottländer stehen (vgl. K 262).

damit authentische Annäherung an verschüttete Erinnerungen gemeint.⁶⁰³ Der bewussten Erinnerung spricht Proust die Authentizität ab; sie sei gefährdet, den aktuellen Bedürfnissen des Erinnernden angepasst und durch sprachliche Konventionen verformt zu werden und dabei den Erfahrungskern der Erinnerung zu verfehlen.⁶⁰⁴ In *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* formuliert der Erzähler den Effekt dieser Form des Erinnerns folgendermaßen:

Aber da das, woran ich mich dann erinnern würde, mir ausschließlich durch meine willentliche Erinnerung, die Erinnerung des Verstandes zu Verfügung gestellt werden würde, und da die Auskünfte, die diese über die Vergangenheit liefert, nichts von ihr bewahren, hätte ich auch niemals Lust verspürt, mich auf diesen Rest von Combray [den Ort seiner Kindheit; SB] zu besinnen. (VZ 66)

Die „willentliche Erinnerung“ kann den Charakter des Vergangenen nicht einfangen und wird daher vom Erzähler der unwillkürlichen Erinnerung untergeordnet.

Aleida Assmann hat zu Recht konstatiert, dass sich Hermann Funk seine Vergangenheit fast ausschließlich über die Form der bewussten Erinnerung erschließt.⁶⁰⁵ Er ist auf diesen bewussten Vorgang angewiesen, weil sich ihm nur wenige Erinnerungen über die von Proust bevorzugte unwillkürliche Erinnerung zugänglich machen lassen. So ist es Hermann nur mithilfe der kritischen Fragen Katharina Fischers und der Unterstützung seiner Frau Klara möglich, sich seiner Vergangenheit zu stellen. Dabei schließt er Lücken oder stellt eine kohärente Abfolge her, indem er Zeiträume, Orte oder auch Figuren verschmelzen lässt und so ein seinen Bedürfnissen angepasstes Bild vergangener Ereignisse schafft. Wo ihm dies nicht gelingt, bleiben Lücken und offene Fragen, die nicht gefüllt oder beantwortet werden können. Erinnern hat sich vor diesem Hintergrund als schwieriger und lebenslanger Prozess erwiesen.⁶⁰⁶ Das Erzählen von diesem schwierigen Prozess ist zwangsläufig von Lücken, Zweifeln und Fragen geprägt, die auch für den Leser sichtbar werden. Die einzige Möglichkeit für den Leser, sich diesen Fragen zu stellen, ist der Versuch, den schwierigen Erinnerungsprozess nachzuvollziehen und durch die eigene Deutung aufzulösen. Indem Marcel Beyer das bewusste Erinnern als ein aktiv formbares präsentiert und die Schwierigkeiten bezüglich der Wahrhaftigkeit dieses Erinnerns thematisiert, referiert er nicht nur auf eine Erkenntnis der Erinnerungsforschung der neueren Zeit, sondern auch auf die Zweifel, die bereits Proust bezüglich der bewussten Erinnerung formuliert hat. Dies hat Auswirkungen

⁶⁰³ Vgl. Elie-Joseph Bois: *Histoire et Essais*. Interview de Marcel Proust, in: *Le Temps* vom 13.11.1913., o. S. Proust selbst hat diese Unterscheidung in einem Interview aus dem Jahr 1913 formuliert: „Mon œuvre est dominée par la distinction entre la *mémoire involontaire* et la *mémoire volontaire* [...]“. [Hervorhebungen im Zitat von der Verfasserin; SB]

⁶⁰⁴ Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten*, S. 160; Hammermeister: *Vergangenheit im Konjunktiv*, S. 252.

⁶⁰⁵ Vgl. Aleida Assmann: *History*, S. 217.

⁶⁰⁶ Vgl. ebd.; Gwyer: *Beyond Lateness?*, S. 151. Die Autorin beschreibt diesen Prozess als einen Vorgang der immerwährenden Revision des Erzählten und argumentiert, dass auch der Bezug von Kaltenburg auf Marcel Prousts Roman denselben Charakter hat.

auf das Erzählen: So wird die lückenhafte Geschichte nicht nur formal deutlich, sondern ergibt auch inhaltlich häufig keine Chronologie.

Demgegenüber steht in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* die ‚mémoire involontaire‘, die sich nicht beschwören, nur erhoffen lässt:

Nicht anders ist es mit unserer Vergangenheit. Es ist verlorene Liebesmüh, dass wir versuchen, sie zu beschwören, alle Anstrengungen unseres Verstandes sind vergeblich. Sie ist jenseits seines Machtbereichs und seiner Fassungskraft verborgen, in irgendeinem Gegenstand (oder der Empfindung, die dieser Gegenstand in uns auslöst), von dem wir es gar nicht vermuten. Bei diesem Gegenstand hängt es nur vom Zufall ab, ob wir ihm vor unserem Tod begegnen, oder ob wir ihm niemals begegnen werden. (VZ 66)

Das Zitat macht deutlich, dass sich die unwillkürliche Erinnerung mit dem Verstand oder „begrifflichem Denken“⁶⁰⁷ nicht heraufbeschwören lässt. Stattdessen muss der Erinnernde warten, bis sich ihm die in Gegenständen oder Sinneseindrücken latenten Erinnerungen erschließen.⁶⁰⁸ Gerade weil es unmöglich ist, die „mémoire involontaire“ bewusst hervorzurufen, schätzt sie der Proustsche Erzähler, entzieht sie sich doch damit dem Verstand und der Verformung durch diesen. Stattdessen wird ein emotionales Eintauchen in das vergangene Ereignis und somit eine authentische Form des Erinnerns möglich. In dem berühmten Schluck Tee, den der Erzähler gemeinsam mit einem Bissen Madeleine zu sich nimmt, entfaltet sich so unvermittelt eine intensive, assoziative Erinnerungsszene (vgl. VZ 67–71), der der Erzähler nachspüren kann. Diese kann zwar nicht als zuverlässig gelten, ist aber durch ihre Unmittelbarkeit dazu geeignet identitätsstiftende Bilder der Vergangenheit zu kreieren.

Der mühsame Erinnerungsprozess des Protagonisten in *Kaltenburg* wird daher nur selten von solch assoziativen Erinnerungen durchbrochen. Während sie dem Proustschen Erzähler ein Eintauchen in vergangene Welten ermöglichen, steht für den Erzähler Hermann Funk im Vordergrund, wenigstens einen kurzen Moment absolute Gewissheit über vergangene Ereignisse zu erlangen. Ein eindrückliches Beispiel für jene Erinnerungen, die sich in sinnlichen Eindrücken oder Gegenständen verborgen halten, ist der Geruch von kalter Asche, der die Erinnerung an den Bombenangriff auf Dresden und den Tod von Funks Eltern mit voller Wucht zurück ins Gedächtnis des Erzählers bringt: „Nein, kalte Asche, das wäre mir nicht gut bekommen.“ (K 121)⁶⁰⁹ Ebenso wie in diesem olfaktorischen Eindruck bringen auch die Vogelbälge – von diesen war bereits im Kapitel zur Rolle der Ornithologie im Roman die

⁶⁰⁷ Hammermeister: Erinnerung im Konjunktiv, S. 252.

⁶⁰⁸ Vgl. hierzu auch: Aleida Assmann: Der lange Schatten, S. 55.

⁶⁰⁹ Auch die Arbeit mit den Dohlenbälgen birgt eine solche olfaktorische Assoziation: „Den Geruch dieser Vögel bekommt man nicht mehr von den Fingern. Man wäscht sich minutenlang die Hände, Seife und Desinfektionsmittel und Sand, man kann die Fingerkuppen schrubben bis aufs Blut: Es nützt nichts, noch die kleinste Spur entfaltet sich zu einer ungeheuren Geruchserinnerung“ (K 123).

Rede – Erinnerungen an längst vergangene Ereignisse zurück. So beispielsweise an die Lieblingsdohle Kaltenburgs, Taschotschek: „Taschotschek aber stellte eine Besonderheit dar, mit ihr waren so viele Erinnerungen verbunden wie mit keinem zweiten Vogel dieser Art.“ (K 124) Auf diese Feststellung des Erzählers folgt tatsächlich eine Episode, die sich insofern von anderen Erinnerungen unterscheidet, als in ihr kein Zweifel über das Erinnernte aufkommt (vgl. K 125–129).⁶¹⁰ Anhand der Umsetzung von willkürlicher und unwillkürlicher Erinnerung in *Kaltenburg* konnte gezeigt werden, wie der Roman auf Strukturen und Darstellungsweisen seines Prätextes referiert und sie damit aktualisiert. Dabei wurde deutlich, dass es dem Erinnernden nicht freigestellt ist, auf welche Weise er sich erinnert. Da die assoziative Erinnerung nicht bewusst hervorgerufen werden kann, ist der Erinnernde auf die bewusste, aber verformende Rekonstruktion angewiesen. Diese führt zu einer brüchigen Versprachlichung der Erinnerung, die aber – dies konnte wiederholt für den Roman *Kaltenburg* gezeigt werden – nicht auf eine bewusste Täuschungsabsicht zurückzuführen ist, sondern dem Erinnerungsprozess inhärent ist. Die bewusste Erinnerung kann daher insofern als weniger lebendig bezeichnet werden, als sie nicht alle Aspekte des vergangenen Ereignisses in vollem Umfang aufgreifen kann.

Der Bezug zu *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* manifestiert sich aber nicht nur durch die oben beschriebene indirekte Weise, sondern auch in einem konkreten inhaltlichen Bezug. Nicht Hermann Funk, sondern seine Frau Klara steht hierbei im Vordergrund. Durch ihre Auseinandersetzung mit Prousts Roman wird sie zur Vertreterin eines Erinnerungskonzeptes, das bewusst mit der Unzuverlässigkeit des Erinnerns spielt und sich damit deutlich von Hermann Funks vergeblicher Suche nach Gewissheit und deutlichen Erinnerungen unterscheidet. Die Begegnung mit dem „letzten lebenden Proustübersetzer“ (K 261) im bürgerlichen Salon ihrer Eltern wird für Klara zur Schlüsselszene ihrer Beschäftigung mit dem französischen Autor. Es sind dabei nicht nur die Details der Lektüre (vgl. K 264) und die Beschäftigung mit den Proustübersetzern (vgl. K 264f.), sondern auch der genaue Blick, den der Roman dem Leser abverlangt, die Klaras Interesse ausmachen und aus denen sich im Laufe ihres Lebens das ‚Spiel‘ mit der verformbaren Erinnerung herausbildet. So setzt Klara den Proustschen Roman der offiziellen Kultur- und Erinnerungspolitik der DDR⁶¹¹ als

⁶¹⁰ Vgl. hierzu auch: Hammermeister: Erinnerung im Konjunktiv, S. 252.

⁶¹¹ Vgl. Markus Würz: „Antifaschismus“ als Legitimation, in: Lebendiges Museum Online. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Online abrufbar unter: <https://www.hdg.de/lemo/kapitel/geteiltes-deutschland-gruenderjahre/weg-nach-osten/antifaschismus-als-legitimation.html>, o. S. [letzter Zugriff: 26.09.2017]. Die DDR verstand sich explizit als ein Staat, in dem die Wurzeln des Faschismus ausgelöscht worden sind. Dementsprechend deutlich setzte sie sich von Nazi-Deutschland ab und negierte Zusammenhänge und Kontinuitäten zwischen DDR und NS-Regime.

Schutzschild entgegen. Dieses Verfahren Klaras kommt besonders gut zur Geltung, als sie im Rahmen einer Veranstaltung des Kulturbundes der DDR⁶¹² mit einem Vertreter des Bundes in Konflikt gerät (vgl. K 269f.). Dieser preist vor ihr „Beispiele neuer Aktivistenprosa“ und lobt die „zweifelhaftesten Traktoristenverse“ (Beide Zitate: K 270), über deren Qualität und Langlebigkeit Hermann Funk berechtigte Zweifel äußert. Gegen die Auffassung der DDR, Literatur diene vor allem der Schaffung einer sozialistischen Kultur, setzt sich Klara zur Wehr, indem sie Proust ins Feld führt. So bezeichnet sie den Roman als das Werk unseres Jahrhunderts, mit dem sich kein anderes messen lasse (vgl. K 270), und setzt jedem Widerspruch des Kulturbundvertreters weitere Belege für dieser These entgegen. Dabei scheut sie sich auch nicht anzudeuten, „einige hundert Seiten jenes dekadenten, unzüchtigen Werkes“ (K 271) gelesen zu haben und bringt sich dadurch in Gefahr. Damit entlarvt sie die Literaturauffassung der DDR als floskelhaft und beschränkt. Sie bezieht Stellung gegen die offiziellen kulturellen Normen des sozialistischen Staates und zieht sich zugleich vor der politischen Realität dieses Staates in den Ästhetizismus des Proustschen Romans zurück.⁶¹³

Noch deutlicher wird Proust zu Klaras Mittel der Distanzierung und des Rückzugs, wenn es um die „später einsetzende romantische Verklärung der DDR“⁶¹⁴ im Kreise der Freunde des Ehepaares geht. Diese sprechen beispielsweise über den Volksaufstand am 17. Juni 1953 und übertreffen sich dabei, sich ihrer vermeintlichen Beteiligung am Aufstand zu versichern. „Von Bild zu Bild“ (K 406) jedoch einigen sich die Freunde auf eine gemeinsame Version des Volksaufstandes, die darin gipfelt, dass sie alle sich im Rahmen der Demonstrationen begegnet sein müssen. Diese Verständigung auf den Ablauf vergangener Ereignisse ruft in Klara größten Widerwillen hervor. Für sie bedeutet das „gemeinsame verfertigen der Vergangenheit im Gespräch“⁶¹⁵ die eigene Erinnerung an vergangene Ereignisse zu verleugnen:

⁶¹² Der Kulturbund wurde 1945 noch im Rahmen der SBZ als eine „Kulturorganisation der Nachkriegszeit“ (Gerd Dietrich: ‚Kulturbund‘, in: Stephan, Gerd-Rüdiger/ Herbst, Andreas/ Krauss, Christine (Hg.): Die Parteien und Organisationen der DDR. Ein Handbuch. Berlin 2002, S. 530–559, hier: S. 532) geschaffen, deren Ziel es war, einen antifaschistischen „Politisierungs- und Demokratisierungsprozess“ (ebd.) in allen Schichten und Bereichen des kulturellen Lebens anzustoßen. Mit der Herausbildung der DDR wurde der Kulturbund immer stärker zum Instrument sozialistischer Zielsetzungen; 1972 wurde er daher in „Kulturbund der DDR“ (ebd., S. 542) umbenannt. Die SED forderte jedoch bereits in den 1950er Jahren einen sozialistischen Realismus, der die „wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“ (Manfred Jäger: Kultur und Politik in der DDR 1945–1990. Köln 1995, S. 41) zum Ziel haben sollte. Dies richtete sich auch und vor allem an breitere Gesellschaftsschichten wie die Arbeiter. Im Rahmen des ‚Bitterfelder Weges‘ wurden daher vor allem die Arbeiter aufgerufen sich schriftstellerisch zu betätigen. In der Folge kam es zu einem Aufschwung der Laienkunst. Wenn Hermann Funk also von „Aktivistenprosa“ oder „Traktoristenversen“ spricht und deren Qualität und Langlebigkeit bezweifelt, so ist sicherlich von dieser Laienschriftstellerei die Rede. Diese hat sich in der Tat nicht über das Ende der DDR hinaus aufrechterhalten lassen.

⁶¹³ Vgl. Mundt: Marcel Beyer’s Never-ending Stories, S. 336.

⁶¹⁴ Hammermeister: Erinnerung im Konjunktiv, S. 253.

⁶¹⁵ Welzer: Das gemeinsame Verfertigen der Vergangenheit im Gespräch, S. 160.

„[A]ls könnten die Erinnerungen Halt bieten, wo doch im Gegenteil die Rückschau uns zu tiefst erschüttern, unseres jetzigen Leben aus den Fugen geraten lassen müßte.“ (K 407) So werden im sozialen Kontext mögliche Fehler oder Schuldzusammenhänge negiert; es bleibt eine geglättete Erinnerung, der das erschütternde und aufrüttelnde Potenzial abhandlungsgemessen ist.

Zumeist bemerken die Freunde gar nicht, dass Klara sich dieser Art der Vergangenheitskonstruktion unmerklich entzieht. Bemerken sie es aber doch und akzeptieren auch Klaras Aussage nicht, sie könne sich bezüglich der 1950er Jahre ausschließlich an das Erscheinen der vollständigen deutschen Übersetzung des Proust erinnern (vgl. K 407f.), so setzt Klara den Nachfragen konkrete Szenen des Romans entgegen. Diese Szenen haben zwei Eigenschaften gemein: Sie thematisieren das Händewaschen verschiedener Figuren aus *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* und noch wichtiger, sie sind alle erfunden. Dies stellt sich im Gespräch Funks mit der Übersetzerin Katharina Fischer heraus. „Wenn sie sich tatsächlich den PROUST vornehmen [...] sollte, wird Katharina Fischer feststellen, daß an keiner Stelle des Romans eine Figur [...] sich die Hände wäscht.“ (K 445) Klara leitet so beispielsweise von der Erinnerung an den 17. Juni 1953 auf die vermeintliche Schlüsselszene ihrer Proust-Begeisterung über:

Sofern die Runde damit [mit dem Verweis auf die Publikation der deutschen Proustausgabe; SB] nicht zufrieden war, verstieg sich Klara zu der Behauptung, es sei vor allem jene berühmte Szene gewesen, in der sich der Erzähler die Hände wäscht, die sie durch den gesamten PROUST getrieben habe [...]. Das lauwarme Wasser in der Emailleschüssel, dessen Temperatur noch einmal von der Großmutter – oder war es die Bedienstete? – geprüft wird, ehe der Erzähler seine zarten, wächsernen Finger hineintauchen darf, der Seifenduft, der Schaum, die linke in der rechten Hand [...]. (K 408)

Die vermeintliche, banale Handwaschszenen erfüllt für Klara verschiedene Funktionen: Durch ihre ausführliche Beschreibung kann sie das Erzählen von früher unterbrechen und die Unterhaltung auf einen unverfänglichen Gegenstand lenken. Zugleich bietet ihr die als bewusste Erinnerung vorgetragene Szene die Möglichkeit, ihre tatsächlichen Erinnerungen an den Volksaufstand zu bewahren und sie nicht der Verformung im Gespräch preis zu geben (vgl. K 408). Dabei ist es durchaus möglich, dass sie sich der Last ihrer Erinnerung im Gespräch nicht stellen möchte und diesem deswegen aus dem Weg geht.⁶¹⁶ Darüber hinaus hat diese und auch alle weiteren Handwaschszenen ein symbolisches Potenzial: Die fälschlicherweise in Prousts Erinnerungsroman situierten Szenen werden zum Sinnbild für Klaras

⁶¹⁶ Dass Klara durchaus Erinnerungen an die 1950er Jahre hat, bestätigt Hermann Funk: „[...] Da ich doch wußte, mit welchen Erinnerungen die fünfziger Jahre für Klara, für Klara und mich verbunden waren.“ (F 408)

Freunde, die ihre Erinnerungen zu einem einheitlichen Bild verschmelzen, um sich ihr Verhalten in der Vergangenheit zu erklären oder gar ihre Hände in Unschuld zu waschen.⁶¹⁷

Die Erinnerung an ihre Lektüre des Proust wird von Klara bewusst gefälscht, die Beweiskraft individueller Erinnerung absichtsvoll in Frage gestellt und den unbewusst verfälschten Erinnerungen ihrer Freunde gegenübergestellt. Worauf Klara damit hinweist, hat Philipp Hammermeister treffend formuliert: „Wo Wahrheit stehen sollte, gibt es nur Fälschung. Eine Gewissheit über den tatsächlichen Lauf von Geschichte(n) ist zumindest über die Erinnerung nicht zu erlangen.“⁶¹⁸ Mit ihrer Art und Weise, mit der Erinnerungsverfälschung im privaten und öffentlichen Rahmen umzugehen, reagiert Klara auf die ‚*mémoire volontaire*‘, die Proust in seinem Roman der assoziativen und damit unverstellten Erinnerung untergeordnet hat. Authentizität kommt hier nicht zustande, weil der Verstand und die Bedürfnisse des Erinnernden zu stark am Rekonstruktionsprozess beteiligt sind. Welche Folgen dies vor allem in Bezug auf Erinnerung an die prekären Verhältnisse der DDR hat, hat die vorangegangene Analyse gezeigt. Klaras einzige Möglichkeit, sich gegen diese Geschichts- und Erinnerungsverfälschung zu stemmen, ist, diese mittels des Verweises auf die Literatur zu thematisieren.

In der Analyse konnte gezeigt werden, dass sich *Kaltenburg* zunächst einmal in den Verfahren zur Darstellung von individueller Erinnerung auf den Prätext von Proust bezieht. Hierbei handelt es sich um einen intertextuellen Bezug, dessen Intensität – um die Begrifflichkeiten von Pfister und Broich aufzugreifen – eher implizit und nur durch Kenntnis des Prätextes zu erkennen ist. Im Gegensatz dazu ist der Bezug Klaras auf Marcel Proust explizit. Nicht nur nennt sie den Namen des Autors und seines Werkes, der Prätext wird auch inhaltlich aufgegriffen. Die Beziehung von *Kaltenburg* zu *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* weist somit die Eigenschaften Referentialität, Kommunikativität und Selektivität und einen hohen Grad der Bewusstheit des intertextuellen Verweises auf. Dass dieser Verweis ein gefälschter ist, dem im Kontext des Romans die oben beschriebene Funktion zukommt, intensiviert die Produktivität des Bezugs weiter. So werden Erinnerung und Intertextualität in einen fruchtbaren Zusammenhang gestellt, der in *Kaltenburg* verschiedene Konzepte individueller Erin-

⁶¹⁷ Vgl. Mundt: Marcel Beyer's Never-ending Stories, S. 338. Weitere Beispiele für die von Klara zitierten Handwaschszenen finden sich in K 409–412. Schuld kann in Bezug auf die Freunde des Ehepaars sicher nicht als aktive Täterschaft verstanden werden. Der Begriff meint in diesem Zusammenhang eher die unbewussten, aus Unwissenheit oder Angst entstandenen Verfehlungen.

⁶¹⁸ Hammermeister: Erinnerung im Konjunktiv, S. 254.

nerung einander gegenüberstellt und damit die Glaubwürdigkeit des Erzählers auf der Metaebene zum Thema macht. Intertextualität wird auch hier zu einem Werkzeug der Leseraktivierung.

III. Schlussbetrachtung

Mit Lügen, kindlichen Fehlurteilen, Verzerrungen und imaginierten Ergänzungen wird in Marcel Beyers Romanen auf die Unzuverlässigkeit von Erinnerungen hingewiesen. Die Romane thematisieren damit nicht nur den wissenschaftlichen Befund, zu dem Kultur- und Literaturwissenschaft gekommen sind, sie greifen auch einen literarischen Trend der 1990er Jahre auf. Zentrales Mittel der Inszenierung von unzuverlässiger Erinnerung ist das unzuverlässige Erzählen. Die narrative Strategie bildet nicht nur die Perspektivität, Rekonstruktivität und Konstruktivität des Erinnerns ab, sondern erteilt auch dem allgemeinen Anspruch, Literatur müsse ein vollständig ausgedeutetes Bild des Vergangenen abbilden, eine Absage. Darüber hinaus deckt sie die Dar- und Vorstellungsprozesse des Erinnerns auf. In Bezug auf den Leser erweist sich die erzählerische Unzuverlässigkeit als Mittel, althergebrachte Deutungsmuster aufzubrechen und den Leser in die Verantwortung zu nehmen. Dieser muss sich selbst ein Urteil bilden und eine glaubwürdigere Version des Dargestellten erarbeiten.

Die Analyse der Beyer'schen Romane hat gezeigt, dass sich die erzählerische Unzuverlässigkeit als äußerst vielseitige narrative Strategie erweist. Im Folgenden sollen die Formen und Funktionen der Unzuverlässigkeit, die sich in *Flughunde*, *Spione* und *Kaltenburg* ermitteln ließen, rekapituliert und systematisiert werden.

In *Flughunde* werden die Perspektiven zweier unzuverlässiger Erzähler miteinander verwoben: Helga, die halbwüchsige Tochter des Propagandaministers Joseph Goebbels, berichtet aus ihrer kindlichen Perspektive vom Kriegsalltag. Die sich daraus ergebenden Lücken in ihrer Erzählung lassen sich mit dem Rekurs auf historisches Wissen leicht schließen. Die Naivität der Erzählerin ermöglicht einen unverstellten Blick auf Nationalsozialismus und Holocaust und macht eine Reflexion des Zweiten Weltkrieges unabhängig von vorhandenen Deutungsmustern möglich. Das unzuverlässige Erzählen des zweiten Erzählers, Hermann Karnaus, lässt sich ungleich schwerer fassen. Karnau versucht durch bewusste Täuschung und Verzerrung seiner Erinnerungen seine Menschenversuche bis in die Gegenwart hinein zu vertuschen. Seine Erzählung macht deutlich, wie stark das Erinnern von den aktuellen Bedürfnissen des Erinnernden – in diesem Fall der Schuldabwehr – geprägt ist. Die perspektivische Auffächerung der erzählten Handlung in *Flughunde* ermöglicht eine Reflexion über

die Glaubwürdigkeit von Zeitzeugen. Dabei werden grundsätzliche Prinzipien erzählerischer Unzuverlässigkeit aufgegriffen: So ist Helga eine Erzählerin, die aufgrund ihrer kindlichen Perspektive und fehlender Wirkungsabsicht nicht zuverlässig erzählen kann, während dem Leser in Karnau ein Erzähler begegnet, der aufgrund seiner eigenen Verstrickungen ins Kriegsgeschehen nicht zuverlässig erzählen will. Das Fehlen einer übergeordneten Erzählinstanz, die dem Leser Orientierung darüber gibt, wie das Erzählte zu deuten ist, fehlt im Roman völlig. Der Leser muss sich selbst darüber klar werden, inwieweit der unglaubwürdige Erzähler von seiner Schuld weiß, wo er bewusst manipuliert und ihm seine Perspektive aufzuzwingen versucht.

Der namenlose Ich-Erzähler von *Spione* unterscheidet sich nicht nur in seiner generationellen Zugehörigkeit, sondern auch in der Wurzel seiner Unzuverlässigkeit von Hermann Karnau und Helga. Als Angehöriger der Enkelgeneration begibt er sich auf die Suche nach seiner – durch fehlende intergenerationelle Kommunikation abgebrochenen – Familiengeschichte. Weil sich diese nicht abschließend rekonstruieren lässt, gleitet das Erzählen des namenlosen Protagonisten immer stärker ins Wahnhafte ab. Die fingierte Auffächerung der Perspektiven unterschiedlicher Familienmitglieder und die auffälligen Verbindungen und Widersprüche zwischen den unterschiedlichen Handlungsebenen stehen sinnbildlich dafür, wie sich der unzuverlässige Erzähler in immer neuen Versionen der Vergangenheit verstrickt. Wie auch in *Flughunde* fehlt eine übergeordnete Erzählinstanz vollständig, sodass es für den Leser unmöglich ist zwischen tatsächlich Vorgefallenem und Imaginiertem zu unterscheiden. Das unzuverlässige Erzählen wird hier zum narrativen Mittel, die Imaginationen des Erzählers, insbesondere auch im Rückgriff auf das Medium der Fotografie, zu inszenieren. Die Notwendigkeit, seine Familiengeschichte imaginativ auszugestalten, rührt dabei vom Bedürfnis der Enkelgeneration her, sich in der Geschichte der Kriegs- und Nachkriegsgeneration zu situieren und ein eigenes Selbstverständnis zu kreieren. Deutlich wird auch, dass dies nur gelingen kann, wenn der Erzählfluss zwischen den Generationen nicht abgebrochen wird.

Dass sich die eigene Vergangenheit auch dann nicht vollständig erschließt, wenn ein Zeitzeuge willens ist sich seiner Verantwortung zu stellen, führt der Roman *Kaltenburg* vor. Hermann Funk, Angehöriger der Kriegsgeneration, möchte sich seiner durch Traumata und Schuldgefühle verschütteten Geschichte stellen. Mithilfe der Übersetzerin Katharina Fischer tastet er sich daher an seine Geschichte heran und muss dabei feststellen, dass sie ihm an vielen Stellen nicht verfügbar ist, er auf imaginative Ergänzungsverfahren angewiesen ist und wie stark aktuelle Bedürfnisse sein Bild des Vergangenen prägen. Der Roman unterscheidet sich hinsichtlich des Einsatzes erzählerischer Unzuverlässigkeit deutlich von den

beiden vorherigen: So liegt der Prozess des Erinnerns mit all seinen Schwierigkeiten offen und die Unzuverlässigkeit Hermann Funks wird offensiv thematisiert. Es handelt sich also um eine Art ‚eingestandene Unzuverlässigkeit‘. Zudem wird dem Leser eine objektivierende Instanz in Gestalt der Dolmetscherin zur Seite gestellt. Sie ordnet ein, wo der Leser das Erzählte nicht interpretieren kann, hinterfragt, wo sich Hermann Funk unvollständig oder falsch erinnert. Obwohl also die Unzuverlässigkeit auf der Ebene der fiktionalen Geschichte durch ihre Thematisierung aufgehoben wird, bleibt sie auf der Rezeptionsebene durchaus bestehen. Das heißt, der Leser wird dennoch auf die Lücken und Verzerrungen in Funks Erzählen aufmerksam und versucht diese mittels seines historischen Wissens aufzulösen und eine alternative Vergangenheitserzählung zu kreieren.

Die in den Romanen Beyers vorgeführten Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit haben gemeinsam, dass sie Erinnerung als etwas inszenieren, was erst im Moment des Erzählens überhaupt entsteht und stärker von aktuellen Bedürfnissen und von der Filterung durch unterschiedliche Gedächtnismedien abhängt, als von der Wahrhaftigkeit des Momentes ihrer Entstehung. Marcel Beyer belässt es allerdings nicht bei der Inszenierung dieses Befundes, sondern reflektiert in den Romanen die Spiegelung von Erinnerungsinhalten in Gedächtnismedien und macht sie zu einem Instrument erzählerischer Unzuverlässigkeit.

In *Flughunde* stehen Stimmen im Zentrum. Dies spiegelt sich auf der Handlungsebene in Karnaus Stimmversuchen; die menschliche Stimme wird zugleich aber auf einer medientheoretischen Ebene reflektiert. Karnau erteilt Erinnerungen, deren Erzählung die menschliche Stimme Authentizität und Glaubwürdigkeit verleiht, eine deutliche Absage. Stattdessen fasst er sie vor allem aufgrund der technischen Konservierung der Stimme als Mittel der Manipulation und Täuschung auf und zweifelt damit auch die Authentizität von Erinnerungen an. Die daraus folgende Beschränkung auf die nonverbalen Aspekte der menschlichen Stimme bedeutet auch eine Einschränkung der Perspektive des Lesers und ist Teil dessen, was die erzählerische Unzuverlässigkeit Karnaus ausmacht. Der Roman hinterfragt somit nicht nur die Glaubwürdigkeit von Zeitzeugen, sondern erlaubt auch einen kritischen Blick auf das Erinnerungsmedium der menschlichen Stimme beziehungsweise der Tonaufnahme. Diese unterstreichen den individuellen und subjektiven Charakter von Erinnerung, prägen sie aber auch durch ihre technischen Voraussetzungen und formen sie daher. Auch hier wird deutlich, eine Annäherung an die ‚Wahrheit‘ eines historischen Ereignisses ist schlechterdings unmöglich.

In *Spione* steht die Beweiskraft der Fotografie auf dem Prüfstand. Ist der namenlose Ich-Erzähler zu Beginn der Handlung noch davon überzeugt, die Fotografie könne ihm Zugang

zu seiner Familiengeschichte gewähren, wendet er sich, als er zu begreifen beginnt, dass ausschnittshafte Fotografien immer auch eine narrative Ergänzung benötigen, immer stärker seinen erfundenen Erinnerungsbildern zu. Diese bieten ihm vermeintlich das, was ihm das Familienalbum verwehrt: einen lückenlosen Zugriff auf die Erinnerungen seiner Familie. Erscheint dieses Verfahren zu Beginn des Romans noch als bewusster Prozess, so verliert der Erzähler mit der Zeit mehr und mehr die Kontrolle über seine Imaginationen. Eine Unterscheidung zwischen realen und erfundenen Erinnerungen ist für ihn – und damit auch für den Leser – unmöglich. Dies untergräbt letztendlich die Glaubwürdigkeit des Erzählers und führt die Folgen der ausbleibenden intergenerationellen Kommunikation vor Augen.

Während in *Flughunde* und *Spione* die Möglichkeiten und Grenzen klassischer Gedächtnismedien im Fokus stehen, nähert sich der Roman *Kaltenburg* der medialen Stabilisierung von Erinnerung aus einer ungewöhnlichen und wenig beachteten Perspektive an. Auf der Grundlage eines erweiterten kulturwissenschaftlichen Medienbegriffs wird im Roman die Ornithologie zu einer Möglichkeit Hermann Funks, sich historischen Ereignissen und persönlichen Erinnerungen anzunähern. Kollektive und individuelle Erinnerungen werden dadurch von althergebrachten Deutungsmustern befreit und ermöglichen eine unvoreingenommene Annäherung an die deutsche Nachkriegsgeschichte. Anders als Stimmaufnahme und Fotografie hat die Ornithologie damit einen positiven Effekt auf den schwierigen und lückenhaften Erinnerungsprozess Funks. Für den Leser eröffnet sich die Möglichkeit, das Erzählte im Rückgriff auf die Ornithologie zu ordnen und, eine konsistente Erzählung herzuleiten und im Sinne des unzuverlässigen Erzählens eine ‚Naturalisation‘ zu erzielen.

Marcel Beyers Romane thematisieren die Unzuverlässigkeit von Erinnerungserzählungen also nicht nur auf der Handlungsebene und auf der Ebene einer medientheoretischen Reflexion; sie schreiben sich auch in den literarischen Diskurs über Gedächtnis und Erinnerung ein. Indem sie literarische Motive anderer Texte aufgreifen, betonen sie Aspekte des unzuverlässigen Erzählens ihrer Protagonisten.

So wird Hermann Karnaus Weigerung, sich seine Schuld einzugestehen und sich mit dieser auseinanderzusetzen, in einer alptraumartigen Szene gespiegelt, die deutliche Parallelen zu einem Gedankenexperiment Rainer Maria Rilkes aufweist. Die Tatsache, dass Karnau die Ähnlichkeiten des Traumes zu seinen eigenen Experimenten nicht sehen kann, macht deutlich, wie sehr Karnau die Autosuggestion seiner Unschuld zu einem unbewussten Denkmuster geworden ist. Er ist zu keiner ehrlichen Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit fähig, was sich deutlich auf die Zuverlässigkeit seines Erzählens auswirkt. Stattdessen zieht er sich wiederholt auf bestimmte Rechtfertigungsstrategien zurück – darunter jene, dass nur

durch die Grenzüberschreitungen die Wissenschaft entscheidend vorangetrieben werden könne –, die in Zügen jenen des Doktor Moreaus von H.G. Wells ähneln. Der intertextuelle Verweis wird hier zur Hilfestellung für den Leser, die Täuschungsstrategien des Erzählers zu durchschauen und eine eigene Position zur Zuverlässigkeit von Zeitzeugen einzunehmen.

In *Spione* wird durch die intertextuellen Verweise nicht nur die wahnhafte Persönlichkeitsstruktur des Erzählers, sondern auch die ins Leere laufende Struktur seiner imaginierten Familienerzählungen aufgedeckt. Der Roman spielt dabei mit den Plausibilitäts- und Realitätserwartungen des Lesers, die Teil der strukturellen und erzählerischen Unzuverlässigkeit von *Spione* sind. So zitiert der Roman Textgattungen, die die Lösung eines Rätsels oder den Sieg von Gut über Böse inszenieren, hält aber diese Struktur letztlich nicht ein, sondern entwickelt immer neue Handlungsalternativen. Dies wird deutlich Vergleich mit den Jugendabenteuerromanen im Stil Enid Blytons und auf einigen Märchen der Brüder Grimm. Auch der Realitätsverlust des Erzählers, der sich im wiederholten Auftauchen der Sagengestalt Tomte Tummetott ausdrückt, spielt mit den Erwartungen des Lesers. Die immer stärkere Identifizierung des Protagonisten mit eben jener Gestalt deckt auf, dass seine Persönlichkeitsentwicklung hinter der Suche nach familiärer Kontinuität zurückgeblieben ist. Beide intertextuellen Verweise zeigen auf, dass die Suche nach der Vergangenheit nur dann sinnvoll und identitätsstiftend sein kann, wenn ein realer Kern vorhanden ist. Die Tatsache, dass dies in *Spione* nicht der Fall ist und dies Auslöser der erzählerischen Unzuverlässigkeit ist, wird durch die Verwendung des Bezugs auf Lindgren und die Brüder Grimm deutlich.

Die Authentizität und Zuverlässigkeit von Erinnerungen – der eigenen und der kollektiven – steht in *Kaltenburg* auf dem Prüfstand. Die Tatsache, dass sich für den Leser aus dem mühsamen Erinnerungsprozess Hermann Funks am Ende kein schlüssiges Bild von dessen Vergangenheit ergibt, hängt auch damit zusammen, dass Funk kaum auf unwillkürliche Erinnerungen zurückgreifen kann. Stattdessen ist er auf die bewusste Rekonstruktion seiner Vergangenheit angewiesen, der aber die sinnlichen Eindrücke fehlen und die von aktuellen Bedürfnissen bestimmt ist. Mit diesem Befund referiert der Roman indirekt auf den Erinnerungsroman des 20. Jahrhunderts, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust, der die Unterscheidung zwischen diesen Erinnerungsformen geprägt hat und die unwillkürliche Erinnerung allen anderen Formen vorzieht. Der intertextuelle Verweis bietet dem Leser eine Möglichkeit, sich das unklare Bild von Funks Vergangenheit zu erklären. Zugleich zitiert der Roman Proust, wenn es um die Inszenierung offizieller und kollektiver Geschichtsbilder geht. Diese werden nach dem Bedürfnis einer Gesellschaft gestaltet, die sich ein bestimmtes Bild seiner Vergangenheit machen und Schuld oder Traumata ausblenden möchte.

Erfundene Proust-Zitate werden diesen verfälschten Geschichtsbildern gegenübergestellt, wodurch die Unzuverlässigkeit der sprachlichen Vergegenwärtigung von Erinnerungen in Szene gesetzt und dem Leser vorgeführt wird.

Das Konzept des unzuverlässigen Erzählens entfaltet sich in Beyers Romanen auf zwei Ebenen. Erzählerische Unzuverlässigkeit ist zunächst einmal eine textuelle Strategie, die mit vielfältigen Mitteln die vom Protagonisten vermittelte Geschichte unterlaufen und infrage stellen. Das unzuverlässige Erzählen erweist sich hier als Strategie, dem Leser die Handlung nicht nur zu präsentieren, sondern ihn auch in die Deutung des Präsentierten miteinzubeziehen beziehungsweise sie ihm gänzlich zu überlassen. Zugleich zeigt sich durch die Analyse der Romane aber auch, dass das unzuverlässige Erzählen ein besonderes „selbstreflexives Potential“ aufweist. So reflektiert es nicht nur den unsteten, subjektiven Entstehungsprozess von Erinnerungen, sondern auch die Darstellungsbedingungen dieser Prozesse im literarischen Schreiben. Bei Marcel Bayer findet dieser Vorgang nicht nur auf der Ebene der Handlung, sondern auch in Bezug auf andere literarische Texte und auf die Grenzen und Möglichkeiten heterogener Erinnerungsmedien statt. Die Komplexität der Romane ermöglicht es dem aktiven Leser sich der deutschen Vergangenheit abseits von stereotypen Deutungsmustern und Verzerrungen anzunähern.

Im Hinblick auf die Darstellung von Erinnerungen stellt sich im Anschluss an die Beyer'schen Romane die Frage, wie sich literarische Texte angesichts der Weiterentwicklung von Medien- und Informationstechnologien der deutschen Geschichte annähern und ob die Erinnerung an die jüngste deutsche Geschichte nicht durch zeitgeschichtliche Phänomene in den Hintergrund gedrängt wird. Insbesondere im Hinblick auf das Abreißen des kommunikativen Gedächtnisses mit dem Tod der letzten Zeitzeugen des Zweiten Weltkrieges stellt sich die Frage, wie die Erinnerungen an das Dritte Reich ins kulturelle Gedächtnis übergehen und welche Lehren sich hieraus für den Umgang mit politischen Entwicklungen der Gegenwart ergeben. Hinsichtlich des Konzeptes der erzählerischen Unzuverlässigkeit, als Mittel sich schwer zugänglichen und nicht gradlinig verlaufenden Erfahrungen literarisch anzunähern, bleibt die Frage, ob auch kommende Autorengenerationen auf dieses Mittel zurückgreifen werden und wie sich dies auf die Theoretisierung dieser narratologischen Strategie auswirken wird.

IV. Bibliographie

ROMANE UND ERZÄHLUNGEN

BEYER, Marcel: Erdkunde. Köln 2002.

–: Flughunde. Frankfurt a. M. 1995.

–: Flughunde, in: Felsbach, Heinz/ Meltelko, Siegbert (Hg.): Klagenfurter Texte. Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb 1991. München 1991, S. 40–47.

–: Kaltenburg. Frankfurt a. M. 2010.

–: Putins Briefkasten. Acht Recherchen. Berlin 2012.

–: Spione. Frankfurt a. M. 2000.

–: Vergeßt mich. Köln 2006.

GRIMM, Jacob/ GRIMM, Wilhelm: Brüderlein und Schwesterlein, in: Kinder- und Haus-Märchen gesammelt durch die Gebrüder Grimm, hg. von Hans-Jörg Uther. Hildesheim 2004, S. 57–66.

–: Hänsel und Gretel, in: Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm, hg. von Hans-Jörg Uther. Hildesheim 2004, S. 80–88.

–: Van den Machandel-Boom, in: Kinder- und Haus-Märchen gesammelt durch die Gebrüder Grimm, hg. von Hans-Jörg Uther. Hildesheim 2004, S. 228–240.

INOUE, Yasushi: Shirobamba. Frankfurt a. M. 1994.

LINDGREN, Astrid: Tomte Tummetott. Hamburg 1960.

PROUST, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Stuttgart 2013 (= Bd.1 Auf dem Weg zu Swann).

RILKE, Rainer Maria: UR-Geräusch, in: Schriften, hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. 1996, S. 699–704 und 1042–1044.

TANIZAKI, Junichiro: Die geheime Geschichte des Fürsten von Musashi. Frankfurt a. M. 1994.

–: Lob des Schattens. Zürich 1987.

WELLS, H. G.: The Island of Doctor Moreau, in: A Critical Text of the 1896 London First Edition, with an Introduction and Appendices, hg. von Leon Stover. London 1996.

WEITERE QUELLEN

ASSMANN, Aleida: Der lange Schatten der Erinnerung. Erinnerungskultur und Erinnerungspolitik. München 2006.

–: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.

–: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München 2007.

–: Trauma des Krieges und der Literatur, in: Bronfen, Elisabeth (Hg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln 1999, S. 95–116.

- ASSMANN, Jan/ ASSMANN, Aleida: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann, Jan (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1988, S. 9–19.
- BARTHES, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M. 2009.
- BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1937/1939). Frankfurt a. M. 2002.
- BEYER, Marcel: Aus dem Arbeitstagebuch, in: Rode, Marc-Boris (Hg.): Auskünfte von und über Marcel Beyer. Bamberg 2000, S. 24–35.
- : Ein Kunstgriff, der Wilthener Goldkrone trinkt, in: Text+Kritik 159 (2003), S. 15–30.
- : Gedichte, Blicke, Bälge, in: Bucheli, Roman (Hg.): Wohin geht das Gedicht? Göttingen 2006, S. 14–22.
- : Kommentar. Holocaust: Sprechen, in: Ders.: Nonfiction. Köln 2003, S. 249–258.
- : „Man erzählt immer mit schmutzigen Händen.“ Ein Gespräch mit Marcel Beyer in der Villa Massimo in Rom, in: Fromholzer, Franz/ Preis, Michael/ Wisiorek, Bettina (Hg.): Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz. Heidelberg 2011, S. 265–293.
- : Recherche und „Recherche“, in: Atze, Marcel (Hg.): Akten-kundig? Literatur, Zeitgeschichte und Archiv. Wien 2009, S. 363–371.
- : Vorsprechen, einreden, unterhalten, verschweigen, in: Herholz, Gerd (Hg.): Experiment Wirklichkeit. Renaissance des Erzählens? Poetikvorlesungen und Vorträge zum Erzählen in den 90er Jahren. Tübingen 1998, S. 14–17.
- : Medienästhetische Schriften. Frankfurt a. M. 2002.
- BOOTH, Wayne C.: Die Rhetorik der Erzählkunst I. Heidelberg 1974.
- BROICH, Ulrich/ PFISTER, Manfred: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985.
- DERRIDA, Jacques: The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation, hg. von Christie McDonald. Montreal 1982.
- FREEMAN, Mark: Autobiographische Erinnerung und das narrative Unbewußte, in: Welzer, Harald/ Markowitsch, Hans J. (Hg.): Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte in der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Stuttgart 2006, S. 129–143.
- FREUD, Sigmund: Die Fixierung an das Trauma, das Unbewußte, in: Ders.: Gesammelte Werke. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, hg. von Anna Freud. London 1917 (= Bd. 11), S. 282–295.
- : Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten, in: Ders.: Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1913–1917, hg. von Anna Freud. London 1946 (= Bd. 10), S. 125–136.
- FRIED, Johannes: Der Schleier der Erinnerung. München 2004.
- GENETTE, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M. 1993.
- GOEBBELS, Joseph: Der steile Aufstieg. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1942/43. München 1944.

- HALBWACHS, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt a. M. 1985.
- HIRSCH, Marianne: The Generation of Postmemory, in: *Poetics Today* 29 (2008), S. 103–128.
- JOACHIMSTHALER, Jürgen: Die memoriale Differenz: Erinnertes und sich erinnerndes Ich, in: Klinger, Judith (Hg.): *Gedächtnis und kultureller Wandel: Erinnerndes Schreiben – Perspektiven und Kontroversen*. Berlin 2009, S. 33–52.
- KITTLER, Friedrich: *Baggensee. Frühe Schriften aus dem Nachlass*, hg. von Tania Hron. Paderborn 2015.
- : *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986.
- LACHMANN, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M. 1990.
- MORRIS, Leslie: „Postmemory, Postmemoir“, in: Dies./ Zipes, Jack (Hg.): *Unlikely history: The Changing German-Jewish Symbiosis 1945–2000*. New York 2002, S. 291–306.
- SCHACTER, Daniel L.: *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*. Hamburg 2001.
- SONTAG, Susan: In Platos Höhle, in: Dies. (Hg.): *Über Fotografie*. München 1978, S. 9–29.
- ZEH, Juli: *Treideln. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Berlin 2013.

SEKUNDÄRLITERATUR

- ACZEL, Richard: ‚Intertextualität‘, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturwissenschaft*. Stuttgart 2013⁵, S. 299–301.
- AGAZZI, Elena: *Geschichtsbesessen. Die dritte Generation: Tanja Langer, Jens Sparschuh, Judith Kuckart, Marcel Beyer*, in: Dies. (Hg.): *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte. Drei Generationen deutscher Schriftsteller und die Fragen der Vergangenheit*. Göttingen 2005, S. 134–167.
- ALBERS, Irene: ‚Fotografie/fotografisch‘, in: Bark, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe (= Bd. 3 Dekadent – Grotesk)*. Stuttgart 2010, S. 494–550.
- ALLRATH, Gaby: ‚But why will you say that i am mad?‘ Textuelle Signale für die Ermittlung von Unreliable Narration, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier 1998, S. 59–81.
- : *(En)gendering Unreliable Narration. A Feminist-Narratological Theory and Analysis of Unreliability in Contemporary Women's Novels*. Trier 2005.
- ANONYM: *An die Nacht*, in: De Capua, Angelo (Hg.): *Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher noch nie zusammen-gedruckter Gedichte*. Tübingen 1975, S. 143.
- ANTOR, Heinz: ‚Tod des Autors‘, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 2013⁵, S. 719.
- ASSMANN, Aleida: *History from a Bird's Eye View: Reimagining the Past in Marcel Beyers Kaltenburg*, in: Fuchs, Anne (Hg.): *Debating German Cultural Identity since 1989*. Rochester 2011, S. 205–220.

- AURNHAMMER, Achim: Im Horizont der Ungewissheit – Unzuverlässiges Erzählen in Kleists Novellen, in: Frick, Werner (Hg.): Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers. Freiburg 2013, S. 101–128.
- AVANESSIAN, Armen/ HENNING, Anke: Der altermoderne Roman. Gegenwart von Geschichte und contemporaneity von Vergangenheit, in: Horstkotte, Silke/ Hermann, Leonhard (Hg.): Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin 2013, S. 245–267.
- AVANESSIAN, Armen: Hören, bis einem das Sehen vergeht: Marcel Beyers Lesen der Vergangenheit, in: Ders./ Hennig, Anke (Hg.): Der Präsensroman. Berlin 2013, S. 260–269.
- BAER, Ulrich: „Learning to speak like a victim“: Media and authenticity in Marcel Beyer's *Flughunde*, in: Lützeler, Paul Michael/ Schindler, Stephan K. (Hg.): Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 2 (2003), S. 245–261.
- BANCE, Alan: ‚Die Tierszenen beleuchten die Menschenszenen und die Menschenszenen die Tierszenen‘: Marcel Beyer's Novel *Kaltenburg* and Recent German History, in: Publications of the English Goethe Society 80 (2011), S. 180–195.
- BASSELER, Michael/ BIRKE, Dorothea: Mimesis des Erinnerns, in: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005, S. 123–148.
- BAUMGART, Christel: Annäherung an die Wirklichkeit. Form und Fiktion in Marcel Beyers Roman *Spione*, in: Textfindling. Online abrufbar unter: <http://www.textfindling.de/Beyer/Beyer.html> [letzter Zugriff: 19.09.2017].
- BECKER, Sabina/ KORTE, Barbara: Visuelle Evidenz? Zum Reflex der Fotografie in Literatur und Film. Einführende Überlegungen, in: Dies. (Hg.): Visuelle Evidenz. Berlin 2010, S. 1–21.
- BEHRENDT, Poul/ HANSEN, Per Krogh: The Fifth Mode of Representation: Ambiguous Voices in Unreliable Third-Person Narration, in: Iversen, Stefan (Hg.): Strange Voices in narrative Fiction. Berlin 2011, S. 219–25.
- BEKES, Peter: „Ab diesem Punkt spricht niemand mehr.“ Aspekte der Interpretation von Marcel Beyers Roman *Flughunde* im Unterricht, in: Der Deutschunterricht 3 (1999), S. 59–69.
- BERGANDER, Götz: Dresden im Luftkrieg. Vorgeschichte – Zerstörung – Folgen. Weimar 1994.
- BERNDT, Frauke/ TONGER-ERK, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin 2013.
- BEßLICH, Barbara: Unzuverlässiges Erzählen im Dienst der Erinnerung: Perspektiven auf den Nationalsozialismus bei Maxim Biller, Marcel Beyer und Martin Walser, in: Dies./ Grätz, Katharina/ Hildebrand, Olaf (Hg.): Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989. Berlin 2006 (= Philologische Studien und Quellen 189), S. 35–52.
- BEYERSDORF, Erik: Telling the unknown: Imagining a dubious past in Marcel Beyer's *Flughunde*, in: Journal of the Australian Universities Language and Literature Association 117 (2012), S. 83–97.
- BIRTSCH, Nicole: Strategien des Verdrängens im Prozess des Erinnerns: Die Stimme eines Täters in Marcel Beyers Roman *Flughunde*, in: Gansel, Carsten/ Zimniak, Pawel

- (Hg.): Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Dresden 2006, S. 316–330.
- BISKY, Jens: Es scheuen die Dohlen den Rauch, sie kennen die Angst. Marcel Beyer erzählt in *Kaltenburg* vom Leben eines deutschen Wissenschaftlers zwischen Posen, Dresden und Wien, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 60 vom 11.03.2008, S. 1.
- BLASBERG, Cornelia: Die Stimme und ihr Echo: Zur literarischen Inszenierung des „Widerschalls“ von Herders Sprachursprungs-Theorie bis Marcel Beyers Topophonie des Faschismus, in: Wiethölter, Waltraud (Hg.): *Stimme und Schrift: Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität*. Paderborn 2008, S. 235–249.
- : Skandal. Politische Pragmatik, rhetorische Inszenierung und poetische Ambiguität, in: Berndt, Frauke/ Kammer, Stephan (Hg.): *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*. Würzburg 2009, S. 269–289.
- BOBINAC, Marijan: Mit dem Dichten gegen das Dichten arbeiten. Das Geschichtsbild in Marcel Beyers Roman *Kaltenburg*, in: *Zagreber Germanistische Beiträge* 20 (2011), S. 115–131.
- BODE, Christoph: *Der Roman. Eine Einführung*. Tübingen 2005.
- BOHN, Carolin: Geschichte erzählen: Eine Überlegung zu Fiktionen von Marcel Beyer und Javier Cercas in: Siguan, Marisa (Hg.): *Erzählen müssen, um zu Überwinden*. Barcelona 2009, S. 419–430.
- BOIS, Elie-Joseph: *Histoire et Essais*. Interview de Marcel Proust, in: *Le Temps* vom 13.11.1913, o. S.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. London 1978.
- COHN, Dorrit: Discordant Narration, in: *Style* 34 (2000), S. 307–316.
- CURTIS, Robin: Trauma, Darstellbarkeit und das Bedürfnis nach medialer Genesung, in: *Montage/av* 11 (2002), S. 43–73.
- DIECKMANN, Stefanie/ KHURANA, Thomas (Hg.): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin 2007.
- DIETRICH, Gerd: ‚Kulturbund‘, in: Stephan, Gerd-Rüdiger/ Herbst, Andreas/ Krauss, Christine (Hg.): *Die Parteien und Organisationen der DDR. Ein Handbuch*. Berlin 2002, S. 530–559.
- EKE, Norbert Otto: Ausschau halten nach den Toten. Marcel Beyers Spurensuche im Feld der Familie, in: Costalgi, Simone/ Galli, Matteo (Hg.): *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. München 2012, S. 145–156.
- EPPING-JÄGER, Cornelia/ LINZ, Erika: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Medien/ Stimmen*. Köln 2003, S. 7–19.
- ERLL, Astrid: ‚Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft‘, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 2013⁵, S. 255–256.
- : ‚Literaturwissenschaft‘, in: Gudehus, Christian (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2010, S. 288–298.

- : Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses, in: Dies./ Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005, S. 249–267.
- : Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff, in: Birk, Hanne/ Neumann, Birgit/ Schmidt, Patrick (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin 2004, S. 3–25.
- ESSEN, Gesa von: „Wozu klagen, Spätgeborener?“ Die Zerstörung Dresdens in der deutschen Literatur nach 1989, in: Klinkert, Thomas/ Oesterle, Günter (Hg.): Katastrophe und Gedächtnis. Berlin 2014, S. 403–438.
- FAULSTICH, Werner: Medientheorien. Einführung und Überblick. Göttingen 1991.
- FLEISHMAN, Ian: Invisible voices: Archiving sound as sight in Marcel Beyer's *Karnau tapes*, in: Mosaic 42 (2009), S. 19–35.
- FLUDERNIK, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt 2008.
- : The Fictions of Language. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness. London 1993.
- : Narratologische Probleme des faktualen Erzählens, in: Dies./ Falkenhayner, Nicole/ Steiner, Julia (Hg.): Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven. Würzburg 2015, S. 115–135.
- : Unreliability vs. Discordance. Kritisch Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit, in: Liptay, Fabienne/ Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt den jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München 2005, S. 39–59.
- FOCKEL, Henrick: Literarische Resonanzen. Studien zu Stimme und Raum. Paderborn 2013.
- FROMHOLZER, Franz: Gut und Böse aus der Vogelperspektive. Unerzählbares in Marcel Beyers *Kaltenburg*, in: Ders./ Preis, Michael/ Wisiorek, Bettina (Hg.): Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz. Heidelberg 2012, S. 325–345.
- FUHR, Eckhard: Marcel Beyer lässt die Vögel los, in: Welt Online. Online abrufbar unter: http://www.welt.de/kultur/article1894435/Marcel_Beyer_la-esst_die_Voegel_los.html [letzter Zugriff: 19.09.2017], o. S.
- FULDA, Daniel: Am Ende des photographischen Zeitalters? Zum gewachsenen Interesse gegenwärtiger Literatur an ihrem Konkurrenzmedium, in: Berndt, Frauke (Hg.): Literatur intermedial. Würzburg 2009, S. 401–433.
- HEYD, Theresa: Understanding and Handling unreliable Narratives: A Pragmatic Model and Method, in: Semiotica 162 (2011), S. 217–243.
- GANEVA, Mila: From West-German Väterliteratur to Post-Wall Enkelliteratur: The End of the Generation Conflict in Marcel Beyer's *Spione* und Tanja Dücker's *Himmelskörper*, in: Seminar 43 (2007), S. 149–162.
- GANSEL, Carsten: Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989, in: Ders. (Hg.): Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen 2010, S. 19–35.

- GEISENHANSLÜKE, Achim: Ordnungen des Nichtwissens. Monströse Räume bei W.G. Sebald und Marcel Beyer, in: Huber, Martin (Hg.): Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien. Berlin 2012, S. 285–297.
- : Parasitäres Schreiben. Literatur, Pop und Kritik bei Marcel Beyer, in: Wegemann, Thomas/ Wolf, Norbert Christian (Hg.): „High“ und „Low“: Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur. Berlin 2012, S. 83–97.
- GEORGOPOULOU, Eleni: Abwesende Anwesenheit. Erinnerung und Medialität in Marcel Beyers Romantrilogie *Flughunde*, *Spione* und *Kaltenburg*. Würzburg 2012.
- GERLOF, Manuela: Tonspuren. Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR. Berlin 2010.
- GILARDONI-BÜCH, Birge: ‚Nacht/Finsternis‘, in: Butzer, Günter/ Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2012², S. 288–290.
- GOODMAN, Ruth: Memory, Family Stones and intergenerational Communication, in: Lappin, Eleonore/ Schneider Bernhard (Hg.): Die Lebendigkeit der Geschichte: (Dis-)Kontinuitäten in Diskursen über den Nationalsozialismus. St. Ingbert 2001, S. 180–196.
- GÖRNER, Rüdiger: ‚Musik‘, in: Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2004, S. 151–154.
- GÖTTERT, Karl-Heinz: Geschichte der Stimme. München 1998.
- GRUBE, Christoph/ MAY, Markus: ‚Schnee‘, in: Butzer, Günter/ Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2012², S. 390–381.
- GWYER, Kristin: Beyond Lateness? „Postmemory“ and the Late(st) German-Language Family Novel, in: *New German Critique* 125 (2015), S. 127–153.
- HABECK, Robert: Marcel Beyers Roman *Spione*, in: *Literaturkritik*. Online abrufbar unter: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3425 [letzter Zugriff: 19.09.2017].
- HABERMAS, Tilmann: ‚Psychoanalyse als Erinnerungsforschung‘, in: Gudehus, Christian (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung*. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 64–74.
- HAMMERMEISTER, Philipp: Vergangenheit im Konjunktiv: Erinnerung und Geschichte in Marcel Beyers *Kaltenburg*, in: Fischer, Torben/ Hammermeister, Philipp/ Kramer, Sven (Hg.): *Der Nationalsozialismus und die Shoah in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Amsterdam 2014, S. 237–257.
- HARRIS, Stephanie: Imag(in)ing the Past. The Family Album in Marcel Beyer’s *Spione*, in: *Gegenwartsliteratur* 4 (2005), S. 162–184.
- HAUENSTEIN, Robin: *Historiographische Metafiktionen: Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*. Würzburg 2014.
- HERMANN, Leonhard: Kulturgeschichte des Wissens – Das ganze 20. Jahrhundert im Rückblick. Fiktionale Gelehrtenbiografien von Michael Köhlmeier und Marcel Beyer, in: *KulturPoetik* 11 (2011), S. 240–257.
- HERRMANN, Meike: Erinnerungsliteratur ohne sich erinnernde Subjekte oder Wie die Zeitgeschichte in den Roman kommt. Zu Erzähltexten von Katharina Hacker, Thomas Lehr, Tanja Drückers und Marcel Beyer, in: Schütz, Eberhard/ Hardtwig, Wolfgang

- (Hg.): Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945. Göttingen 2008, S. 251–266.
- : Vergangenwart. Erzählen vom Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren. Würzburg 2010.
- HICKETHIER, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart 2003.
- HINCK, Walther: Die Kinderliebe und Menschenverachtung des Propagandaministers: Exempel des Sprachmissbrauchs. Marcel Beyer *Flughunde* (1995), in: Ders. (Hg.): Romanchronik des 20. Jahrhunderts. Köln 2006, S. 248–252.
- HOLM, Christiane: ‚Fotografie‘, in: Gudehus, Christian (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 227–234.
- HORN, Eva: Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion. Frankfurt a. M. 2007.
- HORSTKOTTE, Silke: Fotografie, Gedächtnis, Postmemory, in: Dies./ Leonhard, Karin (Hg.): Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text. Köln 2006, S. 177–195.
- : Literarische Subjektivität und die Figur des Transgenerationellen in Marcel Beyers Spione und Rache Seifferts *The Dark Room*, in: Deines, Stefan/ Jäger, Stephan/ Nünning, Ansgar (Hg.): Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie: Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte. Berlin 2003, S. 275–295.
- : Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur. Köln 2009.
- JÄGER, Manfred: Kultur und Politik in der DDR 1945–1990. Köln 1995.
- JAEGER, Stephan: The Atmosphere in the ‚Führerbunker‘: How to Represent the Last Days of World War II, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 101 (2009), S. 229–244.
- KAEMPF, Simone: Die ausgelöschte Großmutter, in: Der SPIEGEL 09 (2000). Online abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/marcel-beyer-die-ausgeloeschte-grossmutter-a-94287.html> [letzter Zugriff: 19.09.2017], o. S.
- KAISER, Peter: Familiengeheimnisse, in: Albert Spitznagel (Hg.): Geheimnis und Geheimhaltung. Erscheinungsformen – Funktionen – Konsequenzen. Göttingen 1998, S. 280–297.
- KEGEL, Jens: Einführung zu Joseph Goebbels Rede. Online abrufbar unter: http://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0200_goe&object=context&st=&l=de [abgerufen am 19.09.2017].
- KINDT, Tom/ MÜLLER, Hans-Harald: Der ‚implizite Autor‘: Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs, in: Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999, S. 273–288.
- : The implied Author: Concept and Controversy. Berlin 2006.
- KINDT, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen 2008.

- KIBLING, Kristian: Dieser Roman zerstört sich selbst, in: u-lit Literatur Magazin. Online abrufbar unter: <http://www.u-lit.de/rezension/marcel-beyer-spione.html> [letzter Zugriff: 19.09.2017].
- KLEE, Ernst: Deutsche Medizin im Dritten Reich. Karrieren vor und nach 1945. Frankfurt a. M. 2001.
- KOLES, Doris/ SCHRÖDL, Jenny (Hg.): Kunststimmen. Berlin 2004.
- KÖPPE, Tilmann/ KINDT, Tom: Unreliable Narration With a Narrator and Without, in: Journal of Literary Theory 5 (2011), S. 37–50.
- KRÄMER, Sybille: Negative Semiologie der Stimme, in: Epping-Jäger, Cornelia/ Linz, Erika (Hg.): Medien/ Stimmen. Köln 2003, S. 65–85.
- KRAUSE, Tilmann: Vier Freunde und die verschwundene Großmutter, in: DIE WELT 08 (2000). Online abrufbar unter: <http://www.welt.de/print-welt/article530173/Vier-Freunde-und-die-verschwundene-Grossmutter.html> [letzter Zugriff: 19.09.2017], o. S.
- KRAUSHAAR, Wolfgang: Der Kanzler und seine Krisenstäbe. Der nicht erklärte Ausnahmezustand während der Schleyer-Entführung, in: Botzat, Tatjana (Hg.): Ein deutscher Herbst. Zustände 1977. Frankfurt a. M. 1997, S. 170–184.
- KÜNZIG, Bernd: Schreie und Flüstern: Marcel Beyers Roman *Flughunde*, in: Erb, Andreas (Hg.): Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre. Wiesbaden 1998, S. 122–153.
- LINZ, Erika: Die Reflexivität der Stimme, in: Epping-Jäger, Cornelia/ Linz, Erika (Hg.): Medien/ Stimmen. Köln 2003, S. 50–65.
- LÜTHI, Max: Märchen. Stuttgart 2004.
- MAIDT-ZINKE, Kristina: Es waren Dohlen in der Luft, in: DIE ZEIT, Nr. 12 vom 13.03.2008, S. 1–2.
- MARTINEZ, Matias/ SCHEFFEL, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München 2007.
- MEIFERT-MENHARD, Felicitas: Conflicting Reports. Multiperspektivität und unzuverlässiges Erzählen im englischsprachigen Roman seit 1800. Trier 2009.
- MITSCHERLICH, Alexander: Der Patient – Nur ein Werkstück?, in: DER SPIEGEL 38 (1978), S. 238–239.
- MOLLER, Sabine: ‚Das kollektive Gedächtnis‘, in: Gudehus, Christian (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 85–92.
- MUNDT, Hannelore: From Erdkunde to *Kaltenburg*: Marcel Beyer’s Never-ending Stories about the Past, in: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 12 (2013), S. 321–345.
- MÜLLER-MICHAELS, Harro: Das Geheimnis in der Literatur. Eine Reflexion, in: Wirkendes Wort 63 (2013), S. 1–7.
- NEUMANN, Birgit: Literatur, Erinnerung, Identität, in: Nünning, Ansgar/ Erll, Astrid (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005, S. 149–178.

- : ‚Trauma und Literatur‘, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 2013⁵, S. 763–764.
- : ‚Trauma und Traumatheorien‘, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 2013⁵, S. 729.
- NEUSCHÄFER, Markus: Das bedingte Selbst. Familie, Identität und Geschichte im zeitgenössischen Generationenroman. Berlin 2013.
- NÜNNING, Ansgar: ‚Autor, impliziter‘, in: Ders. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 2013⁵, S. 46–48.
- : Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier 1998, S. 3–39.
- : Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches, in: D’hoker, Elke/ Martens, Gunter (Hg.): Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Berlin 2008, S. 35–71.
- NÜNNING, Vera: Unreliable Narration als Schlüsselkonzept und Testfall für neue Entwicklungen der Postklassischen Narratologie: Ansätze, Erklärungen und Desiderata, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 63 (2013), S. 135–160.
- : Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: The Vicar of Wakefield as a Test Case of Cultural-Historical Narratology, in: Style 38 (2004), S. 236–252.
- NÜNNING, Ansgar/ NÜNNING, Vera: Dramatische Ironie als Strukturprinzip von unreliable narration, unreliable focalization, und dramatic monologue. Ein kommunikations- und erzähltheoretischer Beitrag zur Rhetorik der Ironie im literarischen Erzähltext, in: Honegger, Thomas/ Orth, Eva-Maria/ Schwabe, Sandra (Hg.): Irony Revisited. Spurensuche in der englischsprachigen Literatur. Würzburg 2007, S. 51–83.
- ONDERDELINDEN, Sjaak: Marcel Beyer: *Flughunde*, in: Deutsche Bücher. Referatsorgan deutschsprachiger Neuerscheinungen 25 (1995), S. 104–105.
- OLSON, Greta: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators, in: Narrative 11 (2003), S. 93–109.
- OSTERMANN, Eberhard: Metaphysik des Faschismus: Zu Marcel Beyers Roman *Flughunde*, in: Literatur für Leser 24 (2001), S. 1–13.
- OSTROWICZ, Philipp: Die Poetik des Möglichen. Das Verhältnis von „historischer Realität“ und „literarischer Wirklichkeit“ in Marcel Beyers Roman *Flughunde*. Stuttgart 2005.
- PEIL, Dietmar: ‚Fledermaus‘, in: Butzer, Günter/ Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 2012², S. 123–124.
- PHELAN, James: Reexamining Reliability: The Multiple Functions of Nick Carraway, in: Ders. (Hg.): Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology. Ohio 1996, S. 1015–118.
- PHELAN, James/ MARTIN, Mary Patricia: The Lessons of „Weymouth“: Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day, in: Herman, David (Hg.): Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus 1999, S. 88–109.

- PLISKE, Roman: *Flughunde*. Ein Roman über Wissenschaft und Wahnsinn ohne Genie im „Dritten Reich“, in: Rhode, Marc-Boris (Hg.): *Auskünfte von und über Marcel Beyer*. Bamberg 2000, 108–123.
- POHL, Rüdiger: ‚Das autobiographische Gedächtnis‘, in: Gudehus, Christian (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung*. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 75–84.
- PREIS, Michael: Vom guten und vom bösen Schweigen – Beobachtungen zu Marcel Beyers Roman *Kaltenburg*, in: Fromholzer, Franz/ Preis, Michael/ Wisiorek, Bettina (Hg.): *Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz*. Heidelberg 2012, S. 303–323.
- SCHMID, Wolfgang: *Elemente der Narratologie*. Berlin 2008.
- SCHMIDT, Sigfried J.: ‚Gedächtnis und Gedächtnistheorien‘, in: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 2013⁵, S. 252–254.
- SCHMITZ-EMANS, Monika: À la recherche de la réalité perdue. Ambiguous Alliances between Literature and Photography (P. Härtling, C. Nooteboom, M. Vargas Llosa, M. Beyer), in: Baron, Christine/ Engel, Manfred (Hg.): *Realism/Anti-Realism in 20th-Century Literature*. Amsterdam 2010, S. 105–126.
- : *Literatur – Fotografie – Erinnerung*, in: *Der Deutschunterricht* 57 (2010), S. 63–72.
- SCHMITZ, Helmut: *Soundscapes of The Third Reich – Marcel Beyers *Flughunde**, in: Ders. (Hg.): *German Culture and the Uncomfortable Past. Representations of National Socialism in contemporary Germanic literature*. Aldershot 2001, S. 119–143.
- SCHÖLL, Sandra: Marcel Beyer und der Nouveau Roman: Die Übernahme der „Camera-Eye“-Technik Robbe-Grilletts in *Flughunde* im Dienste einer Urteilsfindung durch den Leser, in: Rode, Marc-Boris (Hg.): *Auskünfte von und über Marcel Beyer*. Bamberg 2000, S. 144–157.
- SCHÖNHERR, Ulrich: *Topophony of Fascism: On Marcel Beyer's *The Karnau tapes**, in: *The Germanic Review* 73 (1998), S. 328–348.
- SCHULTE-SASSE, Jochen: ‚Medien/medial‘, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe* (= Bd. 4 Medien – Populär). Stuttgart 2010, S. 1–38.
- : ‚Phantasie‘, in: Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart 2002 (= Bd. 4 Medien – Populär), S. 778–798.
- SEIFFGE-KRENKE, Inge: *Geheimnisse und Intimität im Jugendalter: Ihre Bedeutung für die Autonomieentwicklung*, in: Spitznagel, Albert (Hg.): *Geheimnis und Geheimhaltung. Erscheinungsformen – Funktionen – Konsequenzen*. Göttingen 1998, S. 257–263.
- SICKS, Kai M.: *Die Latenz der Fotografie. Zur Medientheorie des Erinnerns in Marcel Beyers *Spione**, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 102 (2010), S. 38–50.
- SIMON, Ulrich: *Assoziation und Authentizität. Warum Marcel Beyers *Flughunde* auch ein Holocaust-Roman ist*, in: Rhode, Marc-Boris (Hg.): *Auskünfte von und über Marcel Beyer*. Bamberg 2000, S. 124–143.
- SPIEGEL, Hubert: *Die Nacht, in der es tote Krähen regnete*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 61 vom 12.03.2008, S. 1.

- STRUCK, Wolfgang: Reisen ins Herz der Finsternis. Fünf deutsche Bücher, in: Detering, Heinrich (Hg.): Kulturelle Identitäten in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1998, S. 123–142.
- THOMAS, Christian: Marcel Beyers *Flughunde* (1995) als Kommentar zur Gegenwart der Vergangenheit, in: Stephan, Inge/ Tacke, Alexander (Hg.): NachBilder des Holocaust. Köln 2006, S. 145–169.
- TODTENHAUPT, Martin: Perspektiven auf Zeit-Geschichte: Über *Flughunde* und *Morbus Kitahara*, in: Platen, Edgar von (Hg.): Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur: Erinnernte und erfundene Erfahrung. München 2000, S. 162–183.
- UECKER, Matthias: „Uns allen steckt etwas von damals in den Knochen“: Der Nationalsozialismus als Objekt der Faszination in den Romanen Marcel Beyers, in: Beßlich, Barbara/ Grätz, Katharina/ Hildebrand, Olaf (Hg.): Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989. Berlin 2006, S. 53–68.
- VOLPP, Lisa: Zwischen Irrtum und Lüge. Unzuverlässiges Erzählen in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur der 1990er Jahre. Freiburg 2016.
- WASMEIER, Marie Louise: The Past in the Making: Invented Images and Fabricated Family History in Marcel Beyer's *Spione*, in: Preece, Julian/ Finlay, Frank/ Owen, Ruth J. (Hg.): New German Literature: Life-writing and dialogue with the art. Bern 2007, S. 343–359.
- WELZER, Harald: Das gemeinsame Verfertigen der Vergangenheit im Gespräch, in: Ders. (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Hamburg 2001, S. 160–179.
- : Das soziale Gedächtnis, in: Ders. (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Hamburg 2001, S. 9–25.
- WELZER, Harald/ MOLLER, Sabine/ TSCHUGGNALL, Karoline: „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Frankfurt a. M. 2010.
- WERNER, Ralf E.: Marcel Beyer: *Flughunde*, in: Focus on Literature 3 (1995), S. 162–167.
- WEISSMAN, Gary: Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust. Ithaca 2004.
- WÜRZ, Markus: „Antifaschismus“ als Legitimation, in: Lebendiges Museum Online. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Online abrufbar unter: <https://www.hdg.de/lemo/kapitel/geteiltes-deutschland-gruenderjahre/weg-nach-osten/antifaschismus-als-legitimation.html> [letzter Zugriff: 26.09.2017], o. S.
- YACOBI, Tamar: Fictional Reliability as a communicative Problem, in: Poetics Today 2 (1981), S. 113–126.
- ZAPF, Hubert: ‚Chicago-Schule‘ in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 2013⁵, S. 100.
- ZERWECK, Bruno: Der Cognitive Turn in der Erzähltheorie: Kognitive und ‚Natürliche‘ Narratologie, in: Nünning, Ansgar/ Nünning, Vera (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier 2002, S. 219–243.
- ZIPFEL, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001.

–: Unreliable Narration and Fictional Truth, in: *Journal of Literary Theory* 5 (2011), S. 109–130.

SIGLENVERZEICHNIS

Die Werke Marcel Beyers werden mit folgenden Siglen zitiert:

F = *Flughunde*. Frankfurt a. M. 1995.

S = *Spione*. Frankfurt a. M. 2000.

K = *Kaltenburg*. Frankfurt a. M. 2010.

Das Werk Marcel Prousts wird mit folgender Sigle zitiert:

AV = *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Stuttgart 2013 (= Bd.1 *Auf dem Weg zu Swann*).

Das Werk Rainer Maria Rilkes wird mit folgender Sigle zitiert:

UG = *UR-Geräusch*, in: *Schriften*, hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. 1996, S. 699–704 und 1042–1044.

Das Werk H. G. Wells wird mit folgender Sigle zitiert:

DM = *The Island of Doctor Moreau*, in: *A Critical Text of the 1896 London First Edition, with an Introduction and Appendices*, hg. von Leon Stover. London 1996.