

mierte[r] Text«⁴⁰ wahrgenommen wurde, liegt in der Reflexion einer sprachlichen und poetischen Fortentwicklung, die sich unter Bedingungen einer vollständig neu mediatisierten Welt überhaupt neu konstituieren muss. Die Vielfalt der Adaptionsvariationen, welche das Werk Marcel Beyers hervorgebracht hat,⁴¹ gehen daher nicht nur auf die multimediatisierten Bedürfnisse eines Buchmarktes zurück, sie belegen auch dessen inhärente Mediendiversität. Für einen Autor, der wie kaum ein anderer die deutsche Vergangenheit des Nationalsozialismus im literarischen Bewusstsein des 21. Jahrhunderts lebendig hält, sind es die Medien, weit außerhalb der Schrift, die er als Produktivkraft einsetzt.

40 Art. »Beyer, Marcel«. In: *Munzinger Online* (wie Anm. 5).

41 Zuletzt Ulli Lust: *Flughunde. Graphic Novel nach Marcel Beyer*. Berlin 2013.

Stimmenkonkurrenz und Stimmenkomposition in Marcel Beyers Roman und in Ulli Lusts Graphic Novel *Flughunde*

Matías Martínez

Marcel Beyers Roman *Flughunde* ist des Öfteren am Leitfaden der von Gérard Genette eingeführten narratologischen Kategorie der ›Stimme‹ untersucht worden.¹ Wenn diese hier erneut herangezogen wird, dann geschieht das über Genettes klassisch-strukturalistischen Begriff hinaus auch im Rückgriff auf Michail Bachtins älteres Konzept der Dialogizität und des polyphonen Romans. Bachtins Ansatz ist insofern reicher als Genettes, als er rhetorische und ethische Aspekte in den Blick nimmt. Bachtin beschreibt Romane bekanntlich als komplexe Stimmengeflechte.² Dabei versteht er ›Stimmen‹, d. h. die im Romantext repräsentierten Erzähler- und Figurenreden, stets als Äußerungen, als situiertes Sprechen, als interessierte und adressierte Rede mit Sprecherabsichten und Hörererwartungen. Alle Äußerungen drücken, wie Bachtin sagt, spezifische Perspektiven auf die Wirklichkeit aus, »spezifische Sichten der Welt, [...] eigentümliche Formen der verbalen Sinngebung, besondere Horizonte der Sachbedeutung und Wertung«,³ die im Stimmengeflecht eines Romans wechselseitig aufeinander bezogen sind. Der Begriff der Stimme ist hier offensichtlich in einem weiten Sinn gemeint. Die unausweichlich rhetorische, um Geltung ringende Stimmenkonkurrenz findet sich nicht nur in mündlicher Rede, sondern auch in zerdehneter Kommunikation mit Hilfe von Schrift oder Bild – und auch in den imaginären Äußerungen, aus denen fiktionale Texte (für Bachtin paradigmatisch: der Roman) zusammengesetzt sind.

Nun erzeugt allerdings eine bloße Gemengelage von Stimmen noch keinen ›dialogischen‹ oder ›polyphonen‹ Roman in Bachtins Sinn. Auch ›monologische‹ Erzähltexte (in Bachtins etwas eigenwilligem Gebrauch dieses Begriffs) bestehen aus Äußerungen unterschiedlicher Sprecher. Aber monologische Texte integrieren die Stimmen mit ihren jeweiligen weltanschaulichen Standpunkten zu einem hierarchischen System, in dem alle Stimmen zwar miteinander konkurrieren, doch zugleich einander unter- oder übergeordnet sind. Erst der dialogische Roman (der Bachtin zufolge erst spät, nämlich in den Romanen Dostojewskijs, auftritt) verzichtet auf eine solche Hierarchisierung und stellt alle Äußerungen gleichberechtigt neben-

1 Auf einige dieser Interpretationen wird unten verwiesen.

2 Gérard Genette: *Figures III*. Paris 1972. Zum narratologischen Konzept der ›Stimme‹ vgl. Andreas Blödorn/Daniela Langer/Michael Scheffel (Hg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin/New York 2006.

3 Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. v. Rainer Gröbel. Frankfurt a. M. 1979, 183. Zu Bachtins Konzept vgl. Matías Martínez: »Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis«. In: Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 2005, 430–445.

einander. Selbst die Erzählerstimme ist hier gegenüber den Figurenreden nicht privilegiert.

Eine Unklarheit bei Bachtin liegt allerdings darin, dass er bei fiktionalen Texten nicht systematisch zwischen Erzähler und Autor unterscheidet. Für ihn ist es Dostojewskij selbst, der sich in der Erzählerrede seiner Romane äußert. Im Licht neuerer Fiktionalitätstheorien ist diese Gleichsetzung unbefriedigend. Ein zentrales Kennzeichen fiktionaler Texte ist ja gerade, dass die in ihnen vorgebrachten Behauptungen, sofern sie nicht Figuren zugeordnet werden können, nicht direkt dem Autor, sondern einer fiktiven, im Text mehr oder weniger profilierten Erzählinstanz zuzuschreiben sind. Denn andernfalls wäre der Autor für den Wahrheitsanspruch der Erzählerbehauptungen zur Rechenschaft zu ziehen – und stünde als Lügner da, der wissentlich Unwahr behauptet. Hält man sich an diese Unterscheidung zwischen Erzähler und Autor, dann stellt sich aber die Frage, in welcher Weise sich der Autor überhaupt in seinem Werk artikuliert – denn in den Sätzen des Textes kommen ja nur die Figuren und der Erzähler zu Wort. Eine Antwort auf diese Frage lautet: Der Autor eines fiktionalen Textes *sagt* zwar nichts, aber er *zeigt* etwas durch sein Arrangement der Figuren- und Erzählerstimmen. Was das heißen kann, soll hier am Roman und an der Graphic Novel *Flughunde* untersucht werden.

In allen seinen Romanen verzichtet Beyer auf allwissende auktoriale Erzähler zugunsten von homodiegetischen Ich-Erzählern oder von intern fokalisierten Darstellungen. Das gilt für den namenlosen Ich-Erzähler in *Menschenfleisch* (1991) ebenso wie für den Cousin als Ich-Erzähler und weitere heterodiegetische, intern fokalisierende Erzähler in *Spione* (2000) sowie für den Ich-Erzähler Hermann Funk in *Kaltenburg* (2008). Auch in *Flughunde* (1995) wechseln sich zwei Ich-Erzähler ab, die das Geschehen nicht nur, aber vor allem in Form innerer Monologe vermitteln: der Toningenieur Hermann Karnau mit seinem Projekt einer »Karte aller Stimmfärbungen«⁴ und Helga Goebbels, die älteste Tochter des Reichspropagandaministers. Im Tempus Präsens des inneren Monologs geben Karnau und Helga abwechselnd Ereignisse wieder, die zwischen dem 30. Oktober 1940 und dem 1. Mai 1945, dem Todestag der Familie Goebbels, stattfinden. In zwei der insgesamt neun Kapitel ist die Erzählgegenwart allerdings in eine spätere Zeit verlegt: Das Geschehen in der ersten Hälfte des Kapitels VII (Fgh 193–198) findet im Juli 1992 statt, als eine »Kommission von Untersuchungsbeauftragten« (Fgh 193) bei einer Besichtigung im Keller des städtischen Waisenhauses in Dresden ein altes Schallarchiv entdeckt und den Wachmann Karnau befragt. Die zweite Hälfte von Kapitel VII (Fgh 198–208) und das Schlusskapitel IX blenden wieder zu den letzten Tagen im Führerbunker 1945 zurück, die aber diesmal nicht in Form eines inneren Monologs, sondern als Erinnerung vom alten, vor der Dresdner Untersuchungskommission geflohenen Karnau erzählt werden. Im Folgenden sollen Formen und Funktionen der Stimmen

4 Marcel Beyer: *Flughunde. Text und Kommentar*. Hg. v. Christian Klein. Berlin 2012, 29 (im Folgenden als »Fgh« direkt im Haupttext nachgewiesen). – Auf die im Roman thematisierte Materialität von Stimmen gehe ich im Folgenden nicht ein, vgl. dazu Henrik Fockel: »Am Lautsprecher – Herrenstimmen, Frontorgane, Lauschangriffe in *Flughunde* von Marcel Beyer«. In: Ders.: *Literarische Resonanzen. Studien zu Stimme und Raum*. Berlin/Münster 2014, 100–114.

in *Flughunde* anhand von zwei Episoden beschrieben werden, die sowohl im Roman wie in der Graphic Novel besonders hervorstechen: Goebbels' Sportpalastrede und die Ermordung der Goebbels-Kinder.

In Kapitel V (Fgh 140–151) erlebt Joseph Goebbels' älteste Tochter Helga als Augenzeugin die berühmte, auch im Rundfunk übertragene Rede ihres Vaters am 18. Februar 1943 im Berliner Sportpalast. Die Rede dauerte knapp zwei Stunden und sollte die 15.000 Anwesenden und die Radiohörer nach der Niederlage von Stalingrad in einer »Stunde der nationalen Besinnung und der inneren Aufrichtung«⁵ auf den »totalen Krieg«⁶ einstellen. In Beyers Roman wird Goebbels' Rede nicht direkt zitiert, sondern durch den inneren Monolog Helgas gefiltert wiedergegeben (»Mein Papa spricht«, Fgh 140). Helga nimmt einzelne Elemente aus Goebbels' Ansprache auf, vermischt sie aber mit ihrer eigenen Wahrnehmung. Der Schluss der Rede etwa ist so dargestellt:

Jetzt ist Papa bei: fünftens. Jetzt sechstens. Wie viele Fragen will Papa noch stellen? Und immer wieder schreien die Zuhörer aus vollem Hals ihr Ja als Antwort. Das Kreischen soll endlich aufhören, es ist so furchtbar laut, mir platzen bald die Trommelfelle. [...] Papa sagt: Kinder, wir alle, Kinder. Spricht er zum Schluß jetzt ein paar Worte über uns? Hilde schaut mich an, doch Papa meint: Kinder unseres Volkes. Etwas muß abgeschnitten werden, mit heißem Herzen und mit kühlem Kopf. Aber mein Kopf ist heiß. Schrecklich heiß. Alles glüht. Ganz tief Luft holen. Aber das geht nicht, es ist keine Luft mehr da. Nur noch Gestank und Schweiß. Wie Papa jetzt noch brüllen kann bei dieser Luft: Nun Volk. Ja, Luft, die haben alle Luft hier weggenommen.
Steh auf.
Aufstehen. Raus.
Und Sturm.
Atmen.
Brich los. (Fgh 150–151)

Indem die dreizehnjährige Helga die eigentlich an die »deutschen Volksgenossen und Volksgenossinnen, Parteigenossen und Parteigenossinnen«⁷ gerichtete Rede auf sich selbst und ihre Geschwister bezieht, wird Goebbels' Pathos ironisiert und seine Wirkungsabsicht unterlaufen. Wenn Goebbels die Zuhörer als »Kinder unseres Volkes« anspricht, »zusammengeschweißt mit dem Volke in der größten Schicksalsstunde unserer nationalen Geschichte«, dann meint Helga zunächst, ihr Vater spreche von der eigenen Familie. Wenn nach der Niederlage von Stalingrad »mit heißem Herzen und kühlem Kopf« die »Bewältigung der großen Probleme dieses Zeitabschnittes des Krieges« geleistet werden soll,⁸ leidet Helgas Kopf nur unter der unerträglichen Hitze im Saal. Wenn Goebbels zum Schluss, Theodor Körner

5 Die Rede ist z. B. abgedruckt in: Iring Fetscher: *Joseph Goebbels im Berliner Sportpalast 1943* »Wollt ihr den totalen Krieg?«. Hamburg 1998, 63–98, hier: 98.

6 Ebd., 95.

7 Ebd., 63.

8 Ebd., 98.

zitierend, als Parole ausgibt: »Nun, Volk, steh' auf – und Sturm, brich los!«,⁹ dann ist das für Helga nur das befreiende Signal, endlich aufstehen und den Saal verlassen zu können. Auf diese Weise gelingt es, »die nationalsozialistische Rhetorik in ihrem hohlen Pathos und der innewohnenden Lächerlichkeit zu entlarven, ohne deshalb die Konsequenzen zu verharmlosen.«¹⁰ Goebbels' »Herrenton« (wie es an anderem Ort heißt, Fgh 205) wird durch die beschränkte Perspektive der kindlichen Wahrnehmung ins unfreiwillig Komische gezogen.

Eine solche Darstellungsstrategie ist allerdings moralisch durchaus prekär, denn die Kinderperspektive verkennt ja den mörderischen Gehalt von Goebbels' Rede: Die »mimetisch genaue, aber interpretativ kindlich-unzuverlässige Erzählerin«¹¹ Helga, die »die Dinge erkenntnislos aber empfindend wiedergibt«,¹² begreift das Geschehen nicht, das vor ihren Augen stattfindet. Nicht schon im Erlebnis der nur scheinbar identifikationsheischenden Augenzeugenfigur Helga, sondern erst in der distanzierten Lektüre erhält die Darstellung von Goebbels' Sportpalastrede eine komische und ironisch-ideologiekritische Dimension.¹³ Beyers Roman – wenn von dieser Szene verallgemeinert werden darf – folgt nur auf den ersten Blick einer Rhetorik der *evidentia*, die den Leser in eine möglichst anschaulich erzählte Welt und in den empathisch mitzuerlebenden Erfahrungsraum einer Figur hineintransportieren möchte. Letztlich steht diese Einfühlung im Dienst einer selbstreflexiven Ästhetik, die dem Leser die rhetorischen Mechanismen narrativer Formate bewusst machen soll. Die eigentlich intendierte Erfahrung wird nicht schon im Text als Erlebnis einer Figur stellvertretend vorformuliert, sondern muss durch den Leser vollzogen werden.

Ähnlich wie im Roman werden Pathos und Geltungsanspruch von Goebbels' Sportpalast-Rede auch in Ulli Lusts (in Zusammenarbeit mit Marcel Beyer entstandener) Graphic Novel-Version von *Flughunde* gebrochen. Hier treten bereits zu Beginn der Episode die Stimmen von Joseph und Helga Goebbels in Konkurrenz zueinander (FghGN 139, s. Abb. 1).¹⁴ Helgas Gedankenrede wird in unterstrichenen Großbuchstaben im oberen Teil der Panels präsentiert,¹⁵ während Stichworte aus Goebbels' Ansprache in Sprechblasen mit fetterer und größerer Schrift und aggressiv gezackten Rändern, von denen einige über die Grenzen zwischen den Panels hi-



Abb. 1

nausreichen, erscheinen. Als dritter, kollektiver ›Sprecher‹ erscheint das fanatisierte Publikum, dem die in Säulenform ikonisierten Soundwörter (»Klatsch«) zuzuordnen sind, welche den Saal des Sportpalastes, der in unruhig wechselnden, asymmetrisch angeschrägten Perspektiven und in tristen fleckigen Farben gezeichnet ist, zerschneiden.

Der Schluss der Sportpalast-Rede wird in einer graphischen Architektur auf zwei benachbarten Seiten gestaltet, die kontrastiv die Reaktionen Helgas und des fanatisierten Publikums darstellen. Auf der linken Seite werden in einer klimaktischen Panelsequenz immer größere, grüngraue Bilder von Helgas Gesicht gezeigt, das von Dunstblasen überlagert wird, welche im letzten Panel (zusammen mit Helgas Finger) alle Sinnesorgane (Ohr, Augen, Nase, Mund) zu verstopfen scheinen (FghGN 154, s. Abb. 2). Rechts verengen sich die Panels von zwei Totalen auf den Saal zu Großaufnahmen klatschender Hände des Publikums, über denen sich die »Heil«-Rufe in dunklen rotbraunen Farben zu einem graphisch unruhigen, diffusen Konglomerat überlagern (FghGN 154, s. Abb. 3).

in alten linierten Schulheften unterstrichen sind, während Karnaus Bewusstseinstext ohne Unterstreichung in Groß- und Kleinbuchstaben wiedergegeben wird.

9 Ebd., 98.

10 Christian Klein: »Nachwort«. In: Beyer: *Flughunde* (wie Anm. 4), 300–337, hier: 315.

11 Barbara Beflich: »Unzuverlässiges Erzählen im Dienst der Erinnerung. Perspektiven auf den Nationalsozialismus bei Maxim Biller, Marcel Beyer und Martin Walser«. In: Dies./Katharina Grätz/Olaf Hildebrand (Hg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin 2006, 35–52, hier: 47.

12 Bernd Künzig: »Schreie und Flüstern – Marcel Beyers Roman *Flughunde*«. In: Andreas Erb (Hg.): *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*. Köln 1998, 122–153, hier: 138.

13 Auch Ulrich Baer versteht Beyers Roman als Kritik »of the comforting illusion that victimhood equals authenticity«. Ulrich Baer: »Learning to Speak Like a Victim: Media and Authenticity in Marcel Beyer's *Flughunde*«. In: *Gegenwartsliteratur* 2 (2003), 245–261, hier: 257.

14 Ulli Lust/Marcel Beyer: *Flughunde. Graphic Novel*. Berlin 2013 (im Folgenden als »FghGN« direkt im Haupttext nachgewiesen).

15 Die inneren Monologe Helgas und Karnaus sind im Comic graphisch unterschiedlich dargestellt. Helgas Gedankenrede erscheint in den Panels stets in Großbuchstaben, die wie



Abb. 2

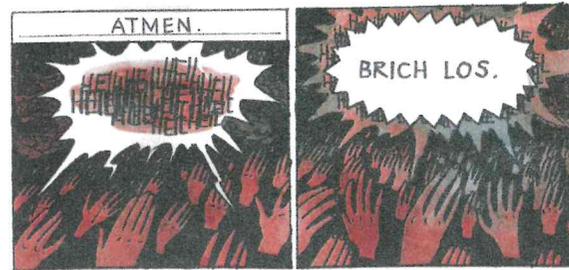


Abb. 3

Auch in der Graphic Novel unterlaufen also die sprachlichen und visuellen Darstellungsverfahren Pathos und Wirkungsabsicht von Goebbels' Rede. Die expressive plastische Gestaltung der Geräusche und Reden im Bildraum dieser Panels lässt keinen Zweifel daran, wessen ›Stimme‹ die Sympathie des Lesers auf sich ziehen soll. Das Geschehen wird als erlebtes Geschehen anschaulich gemacht und der Leser in Helgas Wahrnehmungsraum hineinversetzt. Die Konkurrenz der Stimmen und Standpunkte ist in dieser Sportpalast-Episode ›monologisch‹ (in Bachtins Sinn) zugunsten von Helgas Standpunkt hierarchisiert. Helga erscheint in dieser Episode – wie auch generell im Roman und in der Graphic Novel – als Opferzeugin, deren erbarmungslose Vereinnahmung durch die fanatischen Eltern schließlich in ihrer Ermordung enden wird. Doch wie schon für den Roman gilt auch für die Graphic Novel, dass die Fokalisierung des Geschehens auf Helgas Wahrnehmung durch das Wissen des Lesers ergänzt werden muss, um die Sportpalastrede in ihrer vollen historischen und moralischen Dimension erkennbar zu machen.

Im Schlusskapitel des Romans wird die Ermordung der Goebbels-Kinder am 1. Mai 1945 als Erinnerungsinhalt des alten Ich-Erzählers Karnau dargestellt. Nachdem im Jahr 1992 das Schallarchiv entdeckt wird, spricht der als Wachmann angestellte und mit dem Archiv offenbar bestens vertraute Karnau zunächst mit der Untersuchungskommission, setzt sich aber später ab (»Am darauffolgenden Morgen hat er die Stadt mit unbekanntem Ziel verlassen«, Fgh 198). In späteren Sequenzen erinnert Karnau sich dann an die letzten Tage im Führerbunker, in dem er als Toningenieur arbeitete und mit den Goebbels-Kindern verkehrte.

Die Graphic Novel findet eine graphische Lösung zur Darstellung der ineinander verschränkten Zeitebenen. In der Erzählgegenwart des Jahres 1992 zeigen die Panels Karnau nachts in einem Zimmer, das ebenso wie sein Pyjama von vertikalen Strichen durchzogen ist. Die verschiedenen Zeitebenen werden in einen Bildraum zusammengezogen, wenn z. B. der (braun gezeichnete) alte Karnau auf die im selben

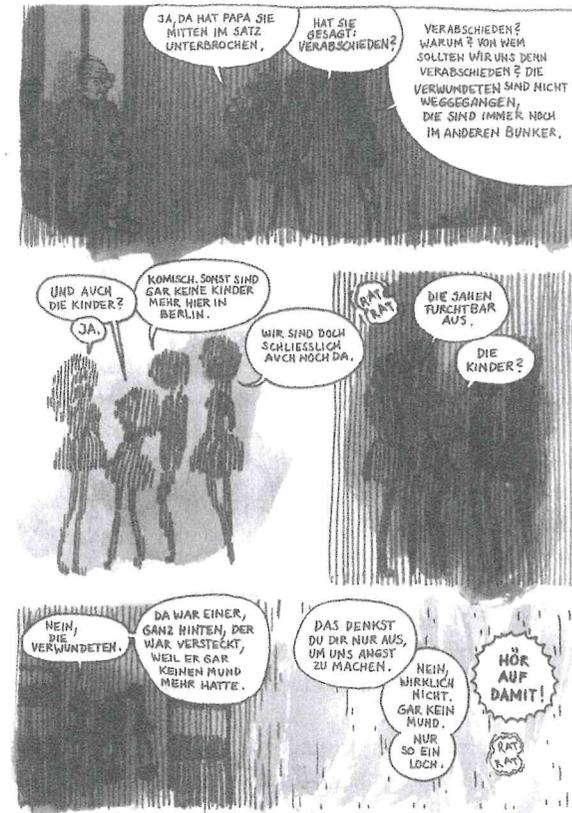


Abb. 4

Zimmer stehenden (grau dargestellten) Goebbels-Kinder blickt. Dabei heben sich allerdings die gestrichelten Kinderfiguren kaum von den vertikalen Strichen ab, die den Bildraum füllen (FghGN 344, s. Abb. 4). Die Ereignisse vom April und Mai 1945 sind durch die gestrichelten Zeichnungen als Erinnerungen Karnaus markiert – und die zunehmend verschwimmenden Konturen der Kinder signalisieren die Subjektivität und mögliche Unzuverlässigkeit dieser Erinnerung.

Die Ermordung der sechs Goebbels-Kinder wird sowohl im Roman wie in der Graphic Novel als Rätsel präsentiert und erzwingt deshalb ein detektivisches Lesen. Karnau erklärt, er habe entgegen Goebbels' ausdrücklichem Verbot in den letzten Tagen der Kinder, vom 22. bis 29. April 1945, in ihrem Schlafräum ein Tonbandgerät mit Mikrophon versteckt. Dieses Tonmaterial habe er damals auf neun »Wachsmatrizen« (Fgh 262) kopiert, die er nun, in der Erzählgegenwart des Jahres 1992, anhört. Es liegt ihm aber auch noch eine zehnte, undatierte und weniger professionell hergestellte Schallplatte vor, die die Tötung der Kinder am 1. Mai wiedergibt. Karnau beteuert, sie stamme nicht von ihm: »Kein Tagesdatum, keine Nummer. Hier liegt ein Fehler vor, das habe ich nicht aufgenommen« (Fgh 263). Wer hat aber dann diese letzte Tonaufnahme gemacht? Der Roman veranstaltet hier mit dem Leser eine kleine Schnitzeljagd. Denn einige Seiten vorher wird scheinbar beiläufig erwähnt, dass Helga eine Tafel Schokolade unter demselben Bett versteckt habe, unter das Karnau

zuvor schon das Tonbandgerät gelegt hatte (Fgh 252) – dieser Hinweis lädt den Leser zu der Vermutung ein, Helga habe bei dieser Gelegenheit das Tonbandgerät entdeckt und es am letzten Tag noch selbst angestellt.

Auf die Frage, wer die Goebbels-Kinder umgebracht habe, gibt die zehnte Platte allerdings keine Antwort. In Karnaus Erinnerungsmonolog werden verschiedene Kandidaten angeboten: Die Mutter Magda Goebbels soll ihre Kinder allein getötet haben (Fgh 252) – der Zahnarzt Dr. Kunz bezichtigt sich selbst der Beihilfe (Fgh 251–252), widerruft das aber später (Fgh 254) – ein anderer, unbekannter Arzt habe geholfen (Fgh 254) – der Chirurg Stumpfecker habe den Kindern vergiftetes »Bonbonwasser« (Fgh 252) gegeben. Diverse Indizien werden angeführt, die sich zu einem diffusen Konglomerat anhäufen: Ein Photo dient als Beleg, es wird aus der Akte über Helgas Obduktion zitiert, unsichere Zeugen wie Doktor Kunz, der Fahrer Kempka, der Telephonist Mischa und Goebbels Adjutant Schwägermann treten auf (Fgh 250–260). Dass all diese Hinweise und Erklärungen wenig glaubwürdig sind, wird durch einschränkende Ausdrücke wie »heißt es nach anderen Angaben« (Fgh 258), »eine Rekonstruktion besagt« (Fgh 259) oder »wie ein Zeuge sich ausdrückt« (Fgh 258) angedeutet. Es heißt sogar rundweg: »Jeder Zeuge ist ein falscher Zeuge« (Fgh 254, ähnlich Fgh 256: »ein falscher Zeuge unter falschen Zeugen«).

Während die Indizien und Zeugenaussagen gegen die verschiedenen möglichen Täter und Mittäter gerade in ihrer Anhäufung zweifelhaft und widersprüchlich bleiben, rückt immer stärker der Ich-Erzähler Karnau als vermutlicher Täter in den Vordergrund, auch wenn er weiterhin seine Unschuld beteuert. Zu den stärksten Indizien für seine Schuld gehört der letzte Satz, der von den Kindern am Abend ihres Todes auf der zehnten Schallplatte zu hören ist und im Text nicht weniger als viermal zitiert wird: »Ist das Herr Karnau, der jetzt zu uns kommt?« (Fgh 246, Fgh 247, Fgh 263 [zweimal]).

Die Graphic Novel gibt noch einen weiteren Hinweis auf Karnau als Täter, der im Roman nicht zu finden ist. Ein Panel enthält im Blocktext des Ich-Erzählers Karnau die Frage: »Wer war gemeinsam mit der Mutter im Kinderzimmer an diesem letzten Abend?« Das dazugehörige Bild zeigt zweimal den alten Karnau, der sich angesichts dieser Frage rasch umdreht und sich dabei selbst erblickt, wie er in einer schuldbehafteten Geste verharret (Fgh 351, s. Abb. 5).

Wichtiger jedoch als diese insgesamt nicht eindeutigen Indizien und Andeutungen ist der von ihnen ausgelöste rezeptionspsychologische Mechanismus, der die Sinngebung von der erzählten Welt weg in den Lektüreprozess hinein verschiebt: Die Dynamik des literarischen Schemas eines unzuverlässigen Erzählers, das besonders im Schlusskapitel aktiviert wird, bewegt den Leser dazu, im Ich-Erzähler Karnau den Mörder der Kinder erkennen zu wollen, der bis zum Schluss wider besseres Wissen seine Schuld leugnet. Doch der Text gibt darüber keine Gewissheit. Die Dynamik des Erzählschemas drängt nach einer Auflösung, die verweigert wird. Die Frage nach dem Täter wird zwar gestellt, aber nicht beantwortet, der »Entzifferungseifer des Lesers«¹⁶ entzündet, aber frustriert.



Abb. 5

Neben der Opferzeugin Helga und dem möglichen Täter Karnau kommt im Roman noch eine dritte Erzählinstanz zu Wort. Das Geschehen in der ersten Hälfte des Kapitels VII (Fgh 193–198) findet im Juli 1992 statt, als die »Kommission von Untersuchungsbeauftragten« (Fgh 193) das alte Schallarchiv entdeckt und den Wachmann Karnau befragt. Diese kurze Passage ist die einzige des Romans, die weder Karnau noch Helga zuzuordnen ist. Stattdessen spricht hier eine anonyme homodiegetische Stimme (keineswegs ein auktorialer Erzähler, wie man gemeint hat), die sich im abwägenden Duktus eines Historikers oder Berichterstatters mit Redewendungen wie »findet man« (Fgh 193), »daraus läßt sich schließen« (Fgh 193) oder »das läßt sich [...] nicht beweisen« (Fgh 196) äußert und ansonsten unkonturiert bleibt.

In der Graphic Novel kommt diese quasi-dokumentarische Erzählinstanz in Sprechblasen zu Wort, deren Dorne nicht zu einer Figur führen, sondern im Gebäudedekeller mit dem Schallarchiv verschwinden (FghGN 233) oder auf Schubladen mit Dokumenten weisen (FghGN 236, s. Abb. 6). Es sind sozusagen die Materialien und Dokumente selbst, die hier »sprechen«. So objektiv diese dokumentarische Stimme aber sein mag, so wenig vermag sie in ihrer Begrenztheit das tatsächliche historische Geschehen zu erfassen.

Sowohl im Roman wie in der Graphic Novel *Flughunde* begegnen einem also verschiedene Erzählinstanzen und -formate: Helgas und Karnaus innere Monologe aus der Zeit des Nationalsozialismus, Karnaus Erinnerungen aus dem Jahr 1992 und der Bericht eines anonymen Untersuchungsbeauftragten aus demselben Jahr. Diese Erzählinstanzen entsprechen gängigen Darstellungsformaten über die Zeit des Nationalsozialismus: Opferzeugenerzählung, Autobiographie eines unzuverlässigen Täters und historisch-dokumentarischer Bericht. Zwar scheinen die komplementären Ich-Erzähler Helga und Karnau den Leser zur immersiven Einfühlung (sei es zum Mitleid oder zum Abscheu) einzuladen. Die exemplarischen Analysen der Sportpalast-Rede und der Ermordung der Goebbels-Kinder im Roman und in der Graphic Novel zeigten jedoch, dass diese Episoden nur scheinbar einer an *evidentia* orientierten Einfühlungsrhetorik folgen. Letztlich sollen sie eine selbstreflexive Erfahrung des Lesers befördern, die an keiner Stelle von den Ich-Erzählern der Handlung vorformuliert würde. Deshalb ist *Flughunde* auch kein historischer Roman über die Zeit des Nationalsozialismus – jedenfalls nicht, wenn man von einem solchen

16 Marcel Beyer: *XX. Lichtenberg-Poetikvorlesungen*. Göttingen 2015, 56.



Abb. 6

Roman eine Immersion heischende, anschauliche und ›authentische‹ Darstellung dieser Epoche erwartet.¹⁷

Eine solche Deutung von *Flughunde* kann sich übrigens auch auf Äußerungen Beyers stützen. Der Autor erklärt, er wollte mit seinem Roman gegen die »deutsche Vergangenheitsbewältigungsliteratur« angehen, in der »an die Stelle der Reflexion [...] die Empathie getreten« sei.¹⁸ »Was mir vorschwebte, war ein Buch von unterschiedener Künstlichkeit. Jeder Satz in *Flughunde* sollte zu erkennen geben, daß er nicht aus eigenem Erleben formuliert worden ist, ein Werk der Imagination, nicht der Erinnerung.«¹⁹ In der ästhetischen Komposition, die die drei Erzählstimmen zusammenfasst, ist eine vierte Instanz erkennbar, die im Text nicht mit einer eigenen Stimme zu Wort kommt, sondern durch das polyphone Arrangement der Stimmen etwas zeigt.

Wenn man zwei Dinge nebeneinander stellt, entsteht beim Betrachter automatisch etwas Drittes. [...] Zwei Leute führen einen Dialog, und daraus ergibt sich etwas Drittes. Nämlich für den, der dem Dialog zuhört, weil der ja beide von außen beobachtet, wohingegen die beiden Sprecher nur jeweils den anderen von außen beobachten können.²⁰

In diesem Sinne ist auch der Titel des Romans zu verstehen. »Flughunde« verweist zunächst ironisch darauf, dass Karnaus Projekt einer systematisch vollständigen Vermessung der Welt der Geräusche und Stimmen verfehlt ist, weil höchstens Fledermäuse, nicht aber Flughunde, die sich Karnau irrtümlich zum Vorbild nimmt, das »gesamte Reich der Laute« (Fgh 159) hören können.

Die Hauptfigur, der Stimmensammler Hermann Karnau, setzt einfach auf das falsche Tier. Er nimmt fälschlicherweise an, dass Flughunde sich am Schall orientieren. [...] In

17 Dagegen meint Nicole Birtsch, die »Strategie des Romans« liege darin, »dem Leser keine Möglichkeit zu geben, sich dieser [Karnaus] Täterperspektive zu entziehen«. Nicole Birtsch: »Strategien des Verdrängens im Prozeß des Erinnerns. Die Stimme eines Täters in Marcel Beyers *Flughunde*«. In: Carsten Gansel/Pawel Zimniak (Hg.): *Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien*. Warschau 2006, 316–330, hier: 328–329.

18 Marcel Beyer: »Nachwort«. In: Ders.: *Flughunde* (wie Anm. 4), 285–293, hier: 288.

19 Ebd., 288–289.

20 Beyer in: »Ich bin alle fünf Autoren zusammen. Gespräch mit Marcel Beyer – 25. Juni 1999«. In: Daniel Lenz/Eric Pütz: *Lebensbeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern*. München 2000, 217–227, hier: 222.

dem Moment, als Karnau erfährt, dass es nicht die Flughunde sind, die sich am Ultraschall orientieren, bricht ja auch sein ganzes Projekt zusammen.²¹

Im Roman wird deutlich, dass Karnaus Projekt insbesondere deshalb scheitert, weil er erkennen muss, dass die Stimmen, die er ein für alle Mal in einem »Atlas« (Fgh 127) klassifizieren wollte, keine authentischen »Urgeräusche« (Fgh 201) sind (wie er, implizit auf Rilkes Essay *Ur-Geräusch* [1919] anspielend, meint), die eine natürliche, authentische »Verbindung von innen nach außen« besitzen (Fgh 126). Stattdessen können sie »auf Linie gebracht« (Fgh 125) und »zugerichtet« (Fgh 126), d. h. als arbiträre Zeichen nachgeahmt, manipuliert und dekonstruiert werden. Dass sich Karnau das Hörvermögen von Flughunden statt von Fledermäusen zum Vorbild nimmt, symbolisiert den verfehlten Anspruch seines Projekts. Versteht man den Romantitel metapoetisch, dann ironisiert er das Vertrauen auf die Authentizität von Erzählstimmen und Erzählformaten. Die polyphone Komposition solcher Stimmen in *Flughunde* soll den Leser stattdessen auf ihre Rhetorik aufmerksam machen.

Was für eine Ethik liegt dieser Ästhetik des Zeigens zugrunde? Diese Frage ist umso drängender, als es in *Flughunde* um Verbrechen des Nationalsozialismus geht. Wie ist es zu beurteilen, wenn Beyer von seinem Roman sagt, dass »es im ganzen Buch keinen moralischen oder ethischen Kommentar gibt und auch keine Ebene dafür.«²² Entzieht sich Beyer durch sein polyphones Erzählen nicht einer moralischen Verantwortung? Darf man Opfer- und Tätergeschichten erzählen und zugleich die Empathie und Antipathie des Lesers als Effekte rhetorischer Verfahren relativieren? Statt einer Moral der empathischen Anteilnahme geht es Beyer um eine selbstreflexive Moral des Zeigens. Diese Haltung steht in einer langen Tradition der Moderne, zu der, ungeachtet erheblicher Unterschiede im Einzelnen, Konzepte wie beispielsweise Gustave Flauberts *impassibilité*, Émile Zolas *roman expérimental*, José Ortega y Gasset's »Enthumanisierung« der Kunst oder auch die *camera eye*-Technik des Nouveau Roman²³ gehören. Auch in *Flughunde* geht es nicht um ein durch Immersion in die erzählte Welt befördertes, empathisches Mitleiden oder entrüstetes Ablehnen von Figuren und ihren Handlungen, sondern um das selbstreflexive Beobachten der rhetorischen Dynamik von Erzählformaten. Der Leser erlebt nicht, was die Figuren erleben, sondern erfährt beobachtend, wie narrative Strategien auf ihn wirken. Diese (genuin ästhetische) Erfahrung findet in einem Raum der Lektüre statt, der den Erzählerfiguren von *Flughunde* verschlossen ist.

21 Beyer in: »Ich bin vom Klischeebild des Bösen abgekommen«. Jasmin Herold im Gespräch mit Marcel Beyer«. In: *Berliner Zimmer*: http://www.berlinerzimmer.de/eliteratur/marcel_beyer_interview.htm [letzter Zugriff: 23.10.2017].

22 Beyer in: »Wenn Literatur noch einen Sinn hat, dann den, dass sie ein bevormundungsfreier Raum ist«. Interview mit Marcel Beyer geführt von Anke Biendarra und Sabine Wilke«. In: Sabine Wilke: *Ist alles so geblieben, wie es früher war? Essays zu Literatur und Frauenpolitik im vereinten Deutschland*. Würzburg 2000, 131–139, hier: 139.

23 Vgl. hier Sandra Schöll: »Marcel Beyer und der Nouveau Roman. Die Übernahme der ›Camera-Eye‹-Technik Robbe-Grillet's in *Flughunde* im Dienste einer Urteilsfindung durch den Leser«. In: Marc-Boris Rode (Hg.): *Auskünfte von und über Marcel Beyer*. 2. erw. Aufl. Bamberg 2003, 146–159.

Kontemporär

Schriftenreihe zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Herausgegeben von
Christian Klein und Matías Martínez

Wissenschaftlicher Beirat:

Moritz Baßler (Münster)
Wolfgang Emmerich (Bremen)
Sven Hanuschek (München)
Josef Haslinger (Leipzig)
Klaus Kastberger (Graz)
Susanne Komfort-Hein (Frankfurt)
Paul Michael Lützelner (St. Louis/USA)
Gesa Schneider (Zürich)
Eckhard Schumacher (Greifswald)
Hubert Winkels (Köln)

Band 1

In *Kontemporär* erscheinen Monographien und Sammelbände zu Autoren und Themen, die seit den 1990er Jahren die deutschsprachige Gegenwartsliteratur prägen. Die Bände nutzen die Möglichkeiten einer Literaturwissenschaft, die kontemporär zu ihrem Gegenstand ist. Sie stellen zentrale Debatten ins Zentrum oder widmen sich einzelnen Autorinnen und Autoren aller Gattungen, führen in das Gesamtwerk ein, berücksichtigen aber auch die jeweilige Werkpolitik innerhalb des literarischen Feldes und die Rezeption.

Christian Klein (Hg.)

Marcel Beyer

Perspektiven auf Autor und Werk

J. B. Metzler Verlag

2018