

Jenseits der gängigen Vorstellungen von Nationalsozialismus Zu Marcel Beyers *Flughunde*

Xie Jianwen
(Shanghai)

内容提要：马塞尔·拜尔的《狐蝠》，自声音媒介切入纳粹历史，叙事以双声部交织推进。小说重点塑造了声学家赫尔曼·卡尔瑙作为纳粹罪恶参与者和战后社会中纳粹罪行反思者的形象。由之亦可体察作家在变化了的时代语境中面对纳粹历史时独特的文学处理方式及其意味。

Marcel Beyer (geb. 1965) veröffentlichte 1995 seinen zweiten Roman *Flughunde*, in dem es vorwiegend um das Medium der menschlichen Stimme geht und in dem die nationalsozialistische Vergangenheit, ausgehend von der Stimme, präsentiert wird. Beyer erzählt abwechselnd aus dem Blickwinkel des Akustikers Hermann Karnau, der nach Ursprung und Wesen der menschlichen Stimmlaute sucht und im Dienste der SS für seine obskure Idee einer „Landkarte der Vokale“ (F 113),¹ die „auch die unscheinbarsten menschlichen Laute verzeichnet“ (F 27), verschiedenartige Stimmen sammelt, sehr viele Untersuchungen und sogar grausame Menschenversuche durchführt, und aus der Perspektive von Helga Goebbels, der ältesten Tochter des Reichspropagandaministers. Aus der Innenansicht werden das Familienleben im Haus Goebbels' und die Begegnungen mit Karnau dargestellt. Am Ende des Romans kommen Karnaus und Helgas Geschichten „in den letzten Tagen des Krieges“, „in zwingender Konsequenz zum tödlichen Höhepunkt“,² woran der historischen Sachlage entsprechend die Tötung Helgas und ihrer fünf Geschwister am 1. Mai 1945 in dem Führerbunker unter der Reichkanzlei dokumentiert wird.

In *Flughunde* verschränken sich die zwei Erzählstimmen, in denen eine Vermischung der Zeitgeschichte mit der privaten (scheinbaren) Idylle deutlich zu erkennen ist. Die zwei Erzählstränge sind aber nicht gleichbedeutend, weil der Ich-Erzähler Karnau das perspektivische Zentrum ist und seine Erzählstimme im Vordergrund steht. Hauptsächlich aus Karnaus Figurenperspektive entsteht ein „Archiv der deutschen Lebensspuren, des Stimmenchores am Ende des Reiches“.³

¹ Zitate aus dem Roman *Flughunde* werden in Form der Abkürzung F + Seitenzahl angegeben. Sie beziehen sich auf Marcel Beyer, *Flughunde*. Frankfurt a. M. 1995.

² Hubert Winkels, Zur deutschen Literatur 1995, in: Franz Josef Görtz u.a. (Hg.), *Deutsche Literatur 1995. Jahresüberblick*. Stuttgart 1996, S. 7.

³ Klaus Schuhmacher, Deutschlands erklärte Nacht. Stimmen eines gemischten literarischen Chores, in: Fabrizio Cambi (Hg.), *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Würzburg 2008, S. 259.

Die vorliegende Arbeit handelt vor allem von der Hauptfigur Karnau und fokussiert auf sein Handeln beim Stimmensammeln, das von ihm aufgebaute Schallarchiv und dessen Bedeutung. Im folgenden werden die inhaltlichen und formalen Elemente des Romans näher beleuchtet, wobei Antworten auf die Fragen, wie Karnau sein Schallarchiv anlegt, auf welche Weise er das Archiv rekonstruiert, welche Erkenntnisse er zu den Stimm-lauten gewinnt und wie er die Haltung der Menschen in der Nachkriegs-gesellschaft zu ihren „alten“ Stimmen (F 231) im Naziregime beurteilt, gefun-den werden sollen. Nicht zuletzt wird untersucht, inwieweit eine veränderte literarische Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangen-heit in Marcel Beyers *Flughunde* möglich wird.

1. Schallarchiv aus der NS-Zeit

Beobachten wir Karnaus Stimmensammeln, so läßt sich dieses in drei Zu-sammenhängen ergründen.

Erstens interessiert sich der Protagonist von klein auf sehr für die Stimmlaute. Er erkennt, daß jeder Mensch seine eigene Stimme hat und will „dem Geheimnis der Stimme auf die Spur kommen“ (F 48) und dadurch eine „Karte aller menschlichen Stimmenfärbungen“ (F 29) anlegen. So sam-melt er aus seinem persönlichen Interesse heraus die Menschenstimmen. Dabei ist er ebenso wahnsinnig wie das mörderische Geruchstalent Gre-nouille im Roman *Das Parfum*.⁴ Seine Aufnahmegeräte stehen überall: „in Beichtstühlen“, an den Straßen, „bei den Verhören und Razzien der Sprach-säuberungsaktionen“ im Elsaß und schließlich „an den Kriegs(hör)fron-ten“ in Stalingrad,⁵ „wo mit der Rauschunterdrückung durch vormagneti-sierte Bänder auch Senden und Empfangen, Feinabhörung und Kriegsber-ichterstattung zusammenfallen“.⁶ Das heißt, daß Karnau nicht nur die all-täglichen Situationen, in denen er die extremsten Äußerungen der Menschen auf Wachsmatrize oder Schellacksplatte aufzeichnen kann, antrifft, sondern auch in den nationalsozialistischen Strudel mit hineingezogen wird.

Zweitens führt Karnau sein Stimmensammeln als Berufstätigkeit durch. Er ist beauftragt, bei der Massensammlung im Stadion „die gigantische Beschallungsanlage“ (F 14) auszusteuern. Um auch die Stimmen anderer Re-gionen aufzunehmen, hat er sich freiwillig gemeldet, „in Straßburg Entwel-schungsdienst zu leisten“ (F 83). Er hört das Tonband ab und versucht etwas von den „gequälten Stimmen“ (F 85) der „resistente[n] Fremdsprach-ler“ (F 83) herauszuhören. Später wird er als „Zivilist“ (F 112) auch an die

⁴ Patrick Süskind, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1995.

⁵ Annette Brockhoff, *Spuren eines akustischen Alptraums*. Marcel Beyers dokumen-tarische Fiktion vom Lautsammler in der Finsternis des Führerbunkers, in: Franz Josef Görtz u.a. (Hg.), *Deutsche Literatur 1995*, a.a.O., S. 131.

⁶ Ebenda.

Ostfront entsandt, damit er den „feindliche[n] Funkverkehr“ (F 111) empfängt und aufnimmt. Im Verlauf der Geschichte wird er einberufen und zum Leiter einer „Sonderforschungsgruppe“ (F 143) für Sprachhygiene befördert, d.h. zum Chef eines Versuchslabors, in dem im Rahmen der SS an Stimmbändern, Zungen und Kehlköpfen experimentiert wird (F 153-157, 158-161). Er soll sich an einer Reihe von Menschenversuchen beteiligen. Einerseits zwingt er die Taubstummen zur Antwort oder Reaktion auf seine Fragen, damit „jede noch so schwache Schattierung der Stimmfärbung“ registriert wird (F 155), andererseits bringt er mehrere Mikrophone „in der nächsten Nähe zur Schallquelle“ (F 159), nämlich zur Versuchsperson, an, um die „Sonderfrequenzen“ (F 159) aufzufangen, während der SS-Chirurg Stumpf-ecker den Kehlkopf und die Stimmbänder des behandelten Taubstummen schneidet; und als Endstation seiner Karriere wird Karnau in den letzten Tagen des Dritten Reichs in den Keller der Neuen Reichskanzlei mitgenommen, in dem er die Stimmaufnahme von Stumpfackers „letzte[m] Patienten“ Hitler (F 195) durchführen muß.

Drittens spielt das Gefühl beim Stimmensammeln auch eine große Rolle. Karnau hat die sechs Kinder Goebbels' sehr lieb. Im Kontakt mit ihnen ist er von einem Betreuer, der die Kinder nur im Auftrag von deren Vater vorläufig pflegen soll, schließlich zu ihrem Freund geworden. Besonders während der Tage, die sie im Keller der Reichskanzlei verbringen, ist er nicht nur ein Betreuer, Mitspieler, Gesprächspartner, sondern auch ein Tröster. Er will sogar in gewissem Maße noch als Beschützer der Kinder agieren.

Auch von den Stimmen der Kinder ist Karnau fasziniert und will sie aufzeichnen. Der Vater hat Tonaufnahmen seiner Kinder jedoch verboten, und somit entgeht ihm diese Chance. Allerdings gibt es bei Karnau eigentlich noch einen tieferen Grund, der in seiner Besorgnis liegt, daß „mit jedem Aufzeichnungsvorgang, mit jeder modulierten Rille“ [...] „etwas von der Kinderstimme verloren gehen könnte“ (F 93).

Aber im Führerbunker erhält er eine Gelegenheit und entscheidet sich, die schönen Stimmen der sechs Kinder heimlich auf Platte zu bannen.

Entsprechend entstammt Karnaus Motivation für seine Stimmsammlung den obengenannten drei Motivkomplexen. Das Schallarchiv ist wirklich außergewöhnlich. Als dessen wesentlicher Teil wird es durch die aufgenommenen Stimmen und wohl noch die in Karnaus „innere[m] Ohr“ (F 180) aufbewahrten Laute, die aus dem Alltagsleben kommen und die vom Protagonisten für seine Weltstimmkarte als neue, außergewöhnliche Laute schrittweise zusammengetragen werden, gekennzeichnet. Es sammeln sich „ein Räuspern, Hüsteln, Nase-Hochziehen“ (F 62), „das Schnarchen der Menschen in ruhigem Schlaf“ (F 83); das „schauderhafte Keuchen der Paare in den Betten“ (F 180); das Krächzen (F 138), das Stöhnen, das „Wimmern eines Feiglings“ (F 180), menschliche Schreie, „die [...] verkrüppelten Laute“ (F 154) der Taubstummen; Kriegsberichterstattung, der feindliche Funkverkehr (F 100), die „zerfressenen Stalingradstimmen“ (F 180) wie z.B. „die

Seufzer“ oder „die Schreie“ der sterbenden Soldaten an der Front (F 115), das „Splittergeräusch“ (F 114) und der „Nachtgesang“ (F 114); der „stille Aufmarsch der Taubstummen“ (F 179), das „schrille Pfeifen“ (F 180), das „Gellen von Befehlen“ (F 180); das Stimmeln und Röcheln der Versuchspersonen unter Sprechfolter; „die stille Aufnahme“ (F 197) oder „Geschrei [...], wilde, unartikulierte Laute“ (F 209) des Patienten Hitler; die Gespräche Helgas und ihrer Geschwister und ihre letzten Atemzüge (F 301), die mit verstecktem Mikrophon unter dem Bett erfaßt werden. Karnau hat in seinem Archiv die alltäglichen Geräusche, den „Kasernenhofton“ (F 179), die Frontstimmen, die Jammerlaute der Versuchspersonen und die Kindergespräche etc. gesammelt und scheint das weite Reich der Laute wahrnehmen zu können.

Mit all dem Stimmsammeln und mit den Aktionen, die mit der Stimme zu tun haben, wird etwas bezweckt. Die Ziele der Sammlung der alltäglichen Stimmenlaute verstehen sich von selbst. Und die Stimmaufnahmen usw. in den speziellen Situationen haben auch jeweils ihre Zwecke. Als Beschallungsspezialist für Massenveranstaltungen der Nationalsozialisten sollte Karnau Beiträge zu den Nazi-Propagandakampagnen leisten. Das Abhören der Tonbandaufnahmen und die Verhöre im Elsaß dienen eindeutig der sogenannten Entwelschung. Aus dem an der Front in Stalingrad empfangenen Funkverkehr der Feinde sollen militärische Informationen decodiert werden. Durch die Stimmenfolter soll ein Weg gefunden werden, „die Germanisierung nicht an der Sprache, sondern an den an der Stimmbildung beteiligten Organen anzusetzen.“⁷ Darüber hinaus ist die von Karnau aufgenommene Lautsammlung Hitlers nach dem Leibarzt Stumpfegger sogar für eine Zukunft gedacht.

Allein bei der Stimmenaufnahme von Helga und ihrer Geschwister gehorcht Karnau nicht dem politischen oder militärischen Zweck, sondern folgt der inneren Aufforderung, was von Beyer als ein bedeutungsvoller Moment charakterisiert wird. Als besonders nachdenkenswert wird Karnaus Hörererlebnis inszeniert. Dabei kommt es aber weniger auf die Handlungen und die historischen Szenen, die durch die Tonaufnahme der Kinder präsentiert werden, als auf den Schattenriß der Hauptfigur als des scheinbaren Denkers an.

In Karnaus Erinnerungen sind die Stimmen der Kinder während der Tage vom 22. April bis 1. Mai auf insgesamt neun Wachsmatrizen aufgezeichnet. Aber Karnau sortiert zufällig aus „der alten Stimmsammlung“ (F 233) noch eine Aufzeichnung, die „völlig unprofessionell durchgeführt“ ist. Gerade diese Wachsmatrize dokumentiert den Tod Helgas und ihrer Geschwister.

⁷ 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: Marc-Boris Rode (Hg.), *Auskünfte von und über Marcel Beyer*. 2., erweiterte Auflage. Bamberg 2003, S. 148.

Beim Abhören der Platten fragt sich Karnau: „Was lässt sich aus den Aufnahmen wirklich rekonstruieren“ (F 299). Er will sogar die Wachsmatrizen „vernichten“ (F 299), obwohl er sie schließlich nicht löscht. Offensichtlich hegt er einige Zweifel an seiner Handlung, vielleicht noch an der Situation, in der er sich in der Nachkriegszeit befindet.

Karnau hört jede Stimmenaufnahme mehrmals, und jedesmal kommt die Erinnerung. Manchmal kommentiert er auch. Er will den Sachverhalt wieder aufbauen. Dabei soll wenigstens der Mittäter bei der Ermordung der Goebbels-Kinder ermittelt werden, und die letzten angstvollen Tage der Kinder und die verzweifelten Anstrengungen im Führerbunker sind auch zu rekonstruieren. Aber das scheint nicht alles zu sein, was Karnau eigentlich will. Die Frage ist nur, was für ihn das Weitere oder Tiefere sein könnte.

2. Der Protagonist und seine Reflexionen

Im Roman wird Hermann Karnau als fanatischer Akustiker beschrieben. Bei der Bildung seines Gehörsinns wendet er einerseits die von seiner Firma ausgeliehenen Tonbandaufnahmen an und andererseits erforscht er Schweine- und Pferdeschädel, um die Stimmbänder und deren anatomische Mechanismen zu ergründen. Natürlich sind dabei die Kenntnisse, die er beispielhaft bei seinem Freund Moreau bekommt, auch sehr hilfreich. Es wird ihm beigebracht, wie man die Tierstimmen imitiert und unterscheidet (F 173f.). Allerdings stammt sein reiches akustisches Wissen hauptsächlich aus den Erfahrungen, die er beim Stimmensammeln und -bewerten gemacht hat.

Als Figur im akustischen Zusammenhang lässt sich Elias Alder aus Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* mit Karnau vergleichen. Elias ist ein angeborenes akustisches Genie, und ihm wurde offenbar noch von Gott geholfen. Er trainiert sein Gehör durch die Geräusche aus der Welt und kann alles heraushören, sogar das Herzschlagen der ungeborenen Elsbeth, seiner späteren Geliebten, die ihm von Gott „seit Ewigkeit vorbestimmt“ ist.⁸ Er entwickelt sich zum Musiker, der „vermöge seiner musikalischen Intelligenz Dinge zu sagen hätte“.⁹ Dabei gewinnt er Glück, Respekt, sogar Liebe, nicht zuletzt nimmt er seelischen Kontakt mit Gott auf, obwohl sein Schicksal als „begnadeter Künstler“ „von vornherein zum Scheitern verurteilt“¹⁰ ist. Offensichtlich ist die Stimme bei Elias ein Mittel zur Selbstentwicklung und -vollendung. Vergleichsweise zeigt Karnau aber kein ungewöhnliches Talent in der Stimme, und der akustische Zusammenhang fördert auch nicht die Heranbildung seines Subjekts, formt eher einen eindimensionalen Ton-

⁸ Robert Schneider, *Schlafes Bruder*. 29. Auflage. Leipzig 2005, S. 38.

⁹ Ebenda S. 159.

¹⁰ Mario Leis, Robert Schneider. „*Schlafes Bruder*“. Stuttgart 2006, S. 34.

techniker, und im nationalsozialistischen Kontext noch einen Mitläufer und Täter des Hitler-Regimes.

Karnau ist zwar kein akustisches Genie, kennt jedoch sehr gut die Entstehungsgeschichte der Akustik und deren Entwicklung. Er verfügt nicht nur über reiche Fachkenntnisse über die neuen Aufnahmetechniken und deren Konkurrenz mit der Photographie (F 230), sondern ist auch sehr informiert über den Wandel im Gesellschaftsleben, den die Anwendung der Tontechnik hervorgebracht hat.

Natürlich hat Karnau noch eine tiefgreifende Auffassung von den Stimmen. Man kann sagen, daß er in der Nachkriegszeit beinahe einen Denker darstellt, dessen scharf kritische Haltung fast genauso wie die der Linksintellektuellen ist, während er im Dritten Reich nur als ein mitlaufender Handelnder und als eine Reflektorfigur¹¹ agiert. Diese Figurgestaltung ist sehr interessant, worin offensichtlich eine Widersprüchlichkeit und zugleich eine Spannung bestehen.

Es ist festzustellen, daß Karnau in den damaligen politischen Strudel hineingerissen wird, sein starkes Interesse an der Stimme und seine Erkenntnisse bei der Stimmerforschung „von den Nationalsozialisten“ „aus[ge]beut[et]“¹² werden, was sich beispielsweise besonders eindeutig in seiner unwilligen „Denunziation“ (F 87) zeigt. Karnau wurde während der „Entwelschung“ als Sprachforscher im Elsaß eingesetzt. Im Zuge dessen hat er einen „einheimischen Entwelscher als Untergrund-Franzosen entlarvt“ (F 87), weil er diesen „Mann vom Band“ (F 87) an seiner Stimme wiedererkennt. Er scheint eher zufällig den Gefangenen entlarvt zu haben und ist nachher entsetzt: „Nie hätte ich mich solch einer Denunziation für fähig gehalten“ (F 87). Aber er hat sich auch bewußt der Möglichkeiten der Menschenversuche usw., die von den sadistischen Nazis dargeboten werden, bedient. Im Verlauf der Geschichte entwickelt er sich schrittweise vom Stimmsammler zum „Stimmquäler“.¹³ Im wesentlichen ist er kein Nazi, allerdings ein „blinder Handlanger des Systems“,¹⁴ weil er halb erzwungen, halb willig an den nazistischen Verbrechen teilgenommen hat.

Auch in den weiteren Implikationen wird der widersprüchliche Charakter Karnaus verdeutlicht. Seine Indifferenz und Gefühllosigkeit den Versuchspersonen gegenüber stehen in einem schroffen Kontrast zu seiner warmherzigen Haltung zu den Goebbels-Kindern. Besonders im Hörereignis, das mit den Geschwistern Helgas zu tun hat, ist noch sein tiefsinniges Nachdenken über die Stimmen und die Einstellung der Menschen in der Nachkriegsgesellschaft zu ihren „alten“ Stimmen zu erkennen.

¹¹ Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*. 6. unveränderte Auflage. Göttingen 1995, S. 296.

¹² Sandra Schöll, Marcel Beyer und der *Nouveau Roman*, a.a.O., S. 148.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Annette Brockhoff, *Spuren eines akustischen Alptraums*, a.a.O., S. 131.

Beim Beurteilen stellt Karnau Reflexionen über Stimmen an, macht Gedankenverbindungen und verfällt manchmal noch in Erinnerungen. Er versucht aus seinen Stimmaufnahmen und Aufnahmeerlebnissen seine eigene Stimmen-Theorie zu entwickeln.

Wenn wir uns mit seinen Erkenntnissen über die Menschenstimme auseinandersetzen, finden wir, daß diese teilweise sehr subjektiv gefärbt zu sein scheinen und ein eigenes Gepräge besitzen.

Karnau meint, daß „die Zeit des Menschen, seine ganz eigene Einteilung“ „von der Stimme vorgegeben“ werde (F 228) und „[s]o trennt die Stimme die Zeit des Alleinseins von aller restlichen Zeit ab“ (F 229); jeder einzelne habe sein „eigenes [Stimm]bild, unverwechselbar“ (F 73) und mittels der Stimme kann man den physischen und psychischen Zustand des Menschen diagnostizieren (F 73, 75-76).

Des weiteren ist Karnau angeblich „seit früher Jugend“ davon fest überzeugt, daß „selbst Tote noch hören können“ (F 127). Er besteht darauf, daß die Leiche „noch einzelne Geräusche ihrer Umgebung“ (F 128) wahrnehmen kann.

Man könnte sagen, daß Karnau bei der Stimmerforschung in gewissem Maße die Menschen verachtet. Wie Roman Pliske konstatiert, ist für Karnau der Propagandaminister Joseph Goebbels wie Stumpfecker nur „eine Person, die ihm die Weiterentwicklung seiner Idee ermöglicht“. Selbst Hitler sei für ihn „nur hinsichtlich des von ihm gelieferten Sprachmaterials interessant“.¹⁵ Die Opfer, die zu „Schallquellen“ degradiert werden, dürfen nicht als Menschen betrachtet werden, weil sonst der Hörer „von einer bemerkenswerten Stimme“ abgelenkt werden könnte. Dazu meint Karnau: „Die Schallquelle, welche in diesem Moment für den Hörer nur genau dies eine sein darf, Schallquelle, nicht etwa ein Mensch mit Schmerzen, dem es zur Hilfe zu eilen gilt.“ (F 29) Der Mensch wird hier lediglich als „Menschenmaterial“ (F 113) oder Mittel zum Zweck angesehen.

Besonders bemerkenswert ist, daß Karnau an „eine Art akustische[n] Existentialismus glaubt, in dem dem Menschen ohne Stimme keine Existenzmöglichkeit zugebilligt wird“. Er „definiert mit der Stimme das Menschliche am Menschen“.¹⁶ So sind für ihn z.B. die Taubstummen keine Menschen:

Wenn es die Sprache ist, durch die der Mensch sich vom Tier unterscheidet, die Fähigkeit, die Stimme so zu nutzen, dass die geformten Tonfolgen komplexeste Bedeutungen vermitteln können, dann sind die Taubstummen im strengsten Sinne keine Menschen, weil sie keine Stimmen haben (F 106).

¹⁵ Roman Pliske, „Flughunde“. Ein Roman über Wissenschaft und Wahnsinn ohne Genie im Dritten Reich, in: Marc-Boris Rode (Hg.), *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, a.a.O., S. 124.

¹⁶ Ebenda S. 120.

Mit den angeführten Beispielen wird Karnaus Lauttheorie in gewissem Maße beleuchtet. Allerdings geht es in *Flughunde* offenbar nicht darum, eine eigenartige oder neue Stimmen-Theorie vorzustellen oder sie in die Diskussion zu bringen, inwieweit sie sich wissenschaftlich bestätigen läßt. Eher porträtiert Beyer durch die Darstellung der theoretischen Thesen die Hauptfigur, genauso wie durch die Schilderung von Karnaus Erfahrungen bei der Stimmaufnahme usw. Was die Stimmenbeurteilung betrifft, scheint sie vor allem der Charakterisierung des Protagonisten zu dienen, die von einer gebildeten, aber wahnwitzigen Persönlichkeit geprägt ist.

Im Vergleich zu den obengenannten allgemeinen Erkenntnissen über Stimmen sind die folgenden Meinungen Karnaus eher kritisch; sie erinnern an die kritischen Töne, die im Bestreben der Vergangenheitsbewältigung besonders in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts anschwellen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Deutschland geteilt. Im Westen Deutschlands sieht man sich eher als „das Opfer böser Mächte“ an, und „[i]n jedem Fall ist das Böse externalisiert“,¹⁷ während Ostdeutschland sich „immer schon auf der Seite der Sieger der antifaschistischen Koalition“ sieht.¹⁸ Sowohl im Osten als auch im Westen Deutschlands benimmt man sich ähnlich: „man übte sich in der Inszenierung von Rollen und der Einübung von Rollenverhalten, die den moralisch-politischen Erwartungen der Siegermächte [...] entsprechen.“¹⁹ Aber Friedrich ironisiert: „Sollten die konkreten Erfahrungen der Deutschen während des Kriegs mit den von ihnen nach dem Krieg übernommenen Rollen übereinstimmen, hätten sie ein Volk von Emigranten, Widerständler und Deserteuren sein müssen.“²⁰

Es ist klar zu sehen, daß mindestens eine Zeitlang in beiden Teilen Deutschlands eine Atmosphäre der Verschleierung herrschte. Deswegen läßt sich leicht verstehen, warum es Karnau gelungen ist, sich als Opfer zu tarren und zu überleben.

Interessant ist nur, daß Beyer gerade einen Mittäter und Ohrenzeugen der Nazi-Verbrechen einerseits seine eigene Tat verschweigen und andererseits die anderen scharf kritisieren läßt. Daher ist schwer zu beurteilen, ob Karnaus Kritik eher überzeugend ist oder nur falsch erscheint.

Karnau meint, daß man Fotos „schönigen“ und „arrangieren“ kann (F 230), aber die menschliche Stimme nicht. Die Stimme ließe „das Ja Ja Ja, das Heil und Sieg und Ja Mein Führer noch auf Jahre durchklingen“ (F 230). Aber niemand höre „die alten Stimmen“ (F 231) gern wieder, und alle woll-

¹⁷ Alexander und Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*. München u. Zürich 1997, S. 60. Zit. nach Gerhard Friedrich, *Opfererinnerung nach der deutschen Vereinigung als „Familienroman“*, in: Fabrizio Cambi (Hg.), *Gedächtnis und Identität*, a.a.O., S. 207.

¹⁸ Gerhard Friedrich, *Opfererinnerung nach der deutschen Vereinigung als „Familienroman“*, a.a.O., S. 207.

¹⁹ Ebenda S. 207f.

²⁰ Ebenda S. 208.

ten gerne Taubstumme gewesen sein (F 231), so wären keine Stimmen oder Hochrufe von ihnen aufgenommen worden. Die Menschen wünschten, daß der Tonfilm „noch nicht erfunden worden“ wäre (F 232), denn für sie wäre „selbst der Anblick ihrer verzerrten Gesichter“ „in den Parteifilmen“ „noch leichter zu ertragen als ihre Stimme damals“ (F 232). Jeder hoffe, „die alten Stimmfärbungen restlos löschen zu können“ (F 231) und „jegliche Abweichung vom Gesamtbild des Gruppenklangs aus der Kehle zu tilgen“ (F 232). Sogar die Sieger unterstützen die Deutschen, „um möglich schnell eine flächendeckende Stimmveränderung herbeizuführen“ (F 231).

Für Karnau ist die Stimme wahrheitsgemäß, weil sie die Loyalität, Indifferenz oder Wahnsinnigkeit der Menschen damals dem geschlagenen Regime gegenüber wahrhaft aufzeichnet. Menschen willt zwar ihre alten Stimmen nicht hören und nicht hören lassen, aber diese dürfen nicht überhört und vergessen werden. Sie können „aus tieferen Schichten“ hervorbrechen (F 232). Karnau stellt sich, und wahrscheinlich auch an den Leser, die Frage: „Oder fiel der Abschied von der alten Stimme doch auch ein wenig schwer“? (F 232). Sie macht jedenfalls nachdenklich, selbst wenn sie nur ein sich als Opfer tarnender Täter stellt.

Karnau besitzt in der Nachkriegszeit deutlich die Fähigkeit kritischen Denkens, aber ihm fehlt es an Selbstreflexion. Bereits während des Krieges verweigerte er sich jede moralische Bewertung seiner Handlung, und nun scheint seine Kritik eher seinen Mitmenschen zu gelten. Im Falle der Konfrontation mit der historischen Wahrheit und seinem Selbst in der Vergangenheit versucht er, sein wahres Gesicht zu verstecken oder einfach sofort zu entfliehen (F 225). Dazu gibt es ein gutes Beispiel: Er wälzt die medizinischen Berichte und Vernehmungsprotokolle, um die Ermordung der Kinder von Goebbels bis ins Detail zu ermitteln, und er gibt noch an, daß er den Mord gerne verhindert hätte. Aber auf der verzweifelten Suche nach dem möglichen Mittäter will er eigentlich nur den Verdacht ausräumen, er wäre ein mutmaßlicher Mörder. Der historischen Schuld gegenüber mangelt es Karnau unverkennbar, wie vielen seiner Mitmenschen, an Selbstverpflichtung.

3. Historische Wahrheit in der literarischen Wirklichkeit

Mit der Zeit ist die Anzahl von Zeitzeugen, den Holocaust-Überlebenden und denjenigen, die den Nationalsozialismus und die NS-Greuel selbst erlebt haben, immer geringer geworden. Zum Vorschein kommt ein Generationenwechsel, der „von großer Bedeutung für den Wandel und die Erneuerung des Gedächtnisses einer Gesellschaft“ ist und „gerade auch bei der späten Verarbeitung traumatischer oder beschämender Erinnerungen eine

große Rolle“ spielt.²¹ Durch die Generationenumbrüche „wandeln“ „sich auch die Formen kultureller Erinnerung an den Nationalsozialismus und Holocaust“. ²² Inzwischen manifestiert sich literaturgeschichtlich ebenfalls ein Wandel: Die Literatur, die die Geschichte des Dritten Reiches und dessen Verbrechen behandelt, ändert sich. „Die subjektive Perspektive, die in den siebziger und achtziger Jahren die Auseinandersetzung mit der Elterngeneration prägt, [...] wird aufgegeben. Für die Autoren der Enkelgeneration [...] ist die Rekonstruktion des Gewesenen eine literarische Suchbewegung, deren Anknüpfungspunkte einerseits historische Dokumente und Untersuchungen sowie bereits geschriebene Literatur über den Nationalsozialismus sind“.²³

Zu den Autoren der Enkelgeneration zählt zweifellos der 1965 geborene Beyer. Er befindet sich „an der Epochenschwelle, wo die biographisch erlebte in die kulturell rekonstruierte Erinnerung umgewandelt wird“.²⁴ Er „schreibt aus dieser generationenbedingten Distanz heraus“²⁵ und sucht, wie er in einem Interview erklärt, „nach einem neuen Anfang jenseits der gängigen Vorstellungen von Nationalsozialismus“.²⁶ Sein Roman *Flughunde* zeugt bereits „von einer veränderten literarischen Annäherung an den Nationalsozialismus“,²⁷ dessen „Frechheit“ „auf literarische Konventionen, auf einen in der deutschen Vergangenheitsbewältigungsliteratur [...] herrschenden Ton“²⁸ ziele.

Was könnten aber die „Frechheit“ und der neue Anfang eigentlich sein? Dabei ist festzustellen, daß Beyer versucht, auf der Basis der historischen Elemente die literarische Einbildungskraft voll zu entfalten, um einen anderen Nationalsozialismus in der literarischen Fiktion zu erfinden.

Beyer scheint die Fiktionalität von *Flughunde* hervorzuheben. Wie viele andere Schriftsteller auch gibt er am Ende des Romans an: „Obwohl einige Charaktere im vorliegenden Text Namen realer Personen tragen, sind sie doch, wie die anderen Figuren, Erfindungen des Autors.“ (F 302) Und im Nachwort des Romans in der ersten Auflage von 2007 sagt er noch deutlicher: *Flughunde* sei „ein Werk der Imagination, nicht der Erinnerung“.²⁹ Al-

²¹ Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München 2006, S. 27.

²² Sandra Schöll, *Marcel Beyer und der Nouveau Roman*, a.a.O., S. 146.

²³ Ebenda S. 146f.

²⁴ Sigrid Löffler, Laudatio auf den Uwe-Johnson-Preisträger 1997 Marcel Beyer, in: *Uwe-Johnson-Forum* 7 (1998), S. 259. Zit. nach Susanne Raab, *Die erfundene Familiengeschichte. Zur Funktion unzuverlässigen Erzählens in Marcel Beyers Roman Spione*, in: *Marc-Boris Rode* (Hg.), *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, a.a.O., S. 160.

²⁵ Sandra Schöll, *Marcel Beyer und der Nouveau Roman*, a.a.O., S. 147.

²⁶ Helga Scholl, *Die Moral der Lesers ist gefragt. Interview mit Marcel Beyer anlässlich seiner Lesung in Aachen*, in: *Aachener Nachrichten* vom 16. August 1995.

²⁷ Sandra Schöll, *Marcel Beyer und der Nouveau Roman*, a.a.O., S. 147.

²⁸ Marcel Beyer, *Nachwort*, in: *ders., Flughunde*. Frankfurt a. M. 2007, S. 306.

²⁹ Ebenda S. 307.

lerdings ist für den Text die Integration von historischen Dokumenten und Personen kennzeichnend. Darum sind in diesem Teil der Arbeit vor allem die historischen Elemente in der fiktiven Wirklichkeit in *Flughunde* zu erforschen.

Es zeigt sich, daß Beyer einerseits die Einsichten, Perspektiven, Personen und Szenen aus den historischen Dokumenten und literarischen Werken direkt in seinen Text einbaut, andererseits durch Assoziation auf bestimmte Persönlichkeiten und Geschehen in der Geschichte anspielt. Auf der Oberfläche lassen sich eine Reihe historischer Spuren verfolgen:

- 1) Einige Romanfiguren haben, so Beyer, ein historisches Vorbild. Der Protagonist Herman Karnau sei „eine historisch verbürgte Person, die Wachmann im Berliner Führerbunker und den Westalliierten erster Zeuge für Hitlers Tod war“.³⁰ Die zweite Ich-Erzählerin Helga, deren Geschwister und Eltern tragen alle die Namen der realen Personen aus der Geschichte. Und im Roman wird der Sachlage entsprechend auch die Tötung von Helga und ihren Geschwistern dokumentiert: Die sechs Kinder von Goebbels wurden einige Stunden vor dem Angriff der sowjetischen Truppen im Führerbunker von ihrer Mutter Magda und dem möglichen Mittäter, dem SS-Arzt Stumpfegger, vergiftet.³¹ Die reale Person Stumpfegger ähnelt beträchtlich der Romanfigur Stumpfecker, der das Schicksal und die Handlung Karnaus sehr stark beeinflusst hat. Er ist auch wie Stumpfegger sowohl Himmlers Begleitarzt, als auch schließlich Hitlers Leibarzt und experimentiert an Menschen.
- 2) Die Einstellungen der Figuren und die Romanhandlung sind teilweise auf die Geschichte zurückzuführen. Die Organisation des „Werwolf“-Rundfunks sei „hauptsächlich ein Propaganda-Projekt Goebbels“, „auch zur Einschüchterung der deutschen Bevölkerung“.³² Und einige „Teile der Rede Goebbels‘ im Berliner Sportpalast, anlässlich derer der Propagandaminister zum totalen Krieg aufrief,³³ sind in Helgas Erzählung verflochten. Der akustische Existentialismus Karnaus erinnert an die „Rechtfertigung der Menschenversuche, wie sie Stumpfeggerts Vorgesetzter während des Nürnberger Ärzteprozesses äußerte“.³⁴ Auch für den letzteren sind die Taubstummen keine Menschen.

Aber bei Karnau zielen der Rechercheaufwand und die Feldforschung nicht darauf ab, ein Geschichtswerk zu verfassen. Gewünscht kann nur ein eigen-

³⁰ Sandra Schöll, Marcel Beyer und der Nouveau Roman, a.a.O., S. 147.

³¹ Ulrich Simon, Assoziation und Authentizität. Warum Marcel Beyers „Flughunde“ auch ein Holocaust-Roman ist, in: Marc-Boris Rode (Hg.), *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, a.a.O., S. 128.

³² Ebenda S. 131f.

³³ Sandra Schöll, Marcel Beyer und der Nouveau Roman, a.a.O., S. 147.

³⁴ Ulrich Simon, *Assoziation und Authentizität*, a.a.O., S. 133.

ständiges literarisches Werk der Imagination sein. Der Leser wird durch Assoziationen und Anspielungen aktiviert. Wir können hier „reale Schrecken literarisiert wieder finden oder die dargestellten als Andeutung annehmen“.³⁵

So macht Goebbels mit seinem „neuen Sportcoupé“ (F 106) zusammen mit seinen Töchtern Helga und Hilde eine Spritztour. Auf der Fahrt fährt er immer schneller, um nur eine Spinne am Rückspiegel „im Fahrtwind ab[zu]schütteln“ (F 108). Sein Wahnsinn und seine Hartherzigkeit erinnern an die nazistische Verfolgung der Juden. Beyer spielt mit einer parabolischen „Spinnen“-Szene auf die „nationalsozialistische Rassenpolitik“ an.³⁶ Die Juden wurden in den Konzentrationslagern vernichtet, wie die Spinne, die vom Rückspiegel abgeschüttelt wird.

Eingebettet in den Roman werden auch viele Fachkenntnisse der Phrenologie, Akustik und Photographie etc. So verehrt Karnau z.B. den Begründer der Phrenologie Franz Joseph Gall, diskutiert über die Phrenologie und sieht sich in deren Tradition gestellt.³⁷ Nach Simon führe dieser Wissenschaftsbereich selbstverständlich nicht automatisch zu Morden und Menschenversuchen. Aber mit der Implikation der Phrenologie gebe *Flughunde* auch in literarischer Form Hinweise auf die geistesgeschichtlichen Wurzeln der nazistischen Verbrechen.³⁸

In weiteren Szenen werden in *Flughunde* die Themen Nationalismus und Holocaust auch dadurch behandelt, daß „nur indirekt das Bekannte“ aufgegriffen wird.³⁹ Wir erfahren beispielsweise aus den zweideutigen Worten von Goebbels, daß Helgas Mitschülerin Conni mit ihren Eltern fortgezogen sei (F 127). Das kann aber nichts anderes andeuten, als daß Conni mit ihrer Familie ins Konzentrationslager gebracht wird. Ferner wird der Holocaust „durch Menschenversuche und Euthanasiemorde dargestellt“.⁴⁰ Besonders aufgrund der Art und Weise, wie man die Versuchspersonen schließlich tötet, muß man sofort Analogien zu den Gaskammern und Verbrennungsöfen in den Vernichtungslagern herstellen. Karnau hat die Ermordung so geschildert, daß man „die zu keinem Widerstand mehr fähigen Versuchspersonen in einer Ecke des Bettensaals zu einem Haufen auftürmte, mit medizinischem Alkohol übergoss und mitsamt der Baracke nieder brannte [...]“ (F 198).

Wenn wir die Aufmerksamkeit noch auf die Handlungen von Helga und ihren fünf Geschwistern richten, würde bei uns auch eine seelische Erschütterung hervorgerufen werden. Als erstes Beispiel kann ein Spiel der Kinder angeführt werden: Sie putzen mit den Zahnbürsten den Boden im

³⁵ Ebenda S. 128.

³⁶ Ebenda S. 130f.

³⁷ Ebenda S. 134f.

³⁸ Ebenda S. 135.

³⁹ Ebenda S. 139.

⁴⁰ Ebenda.

Spielzimmer sauber (F 144). Die besondere Bedeutung entsteht aus der Art und Weise, wie das Spiel betrieben wird. Helga und Hilde spielen Eltern und geben die Befehle, während die Kleinen ihnen nur gehorchen müssen. Der Umstand, daß die Kleinen von den älteren Kindern gequält werden,⁴¹ weist auf die Verfolgung der Juden in der Öffentlichkeit hin. Es ist geschichtlich belegt, daß im März 1938 Wiener SS-Männer Juden zwingen, mit Zahnbürsten Straßen zu reinigen.⁴² Dieses Ereignis wird von Beyer als eine Imitation ins Kinderzimmer verlegt.

Als weiteres Beispiel dient wieder ein Spiel, das von Helga und ihren Geschwistern sehr ernsthaft durchgeführt wird. Die Kinder erfinden für den „Werwolf“-Rundfunk, den ihr Vater gründen will, grausame Geschichten. In einer Geschichte geht es um die sogenannten „Totenhunde“ (F 205). Solche „abgerichteten Kriegertiere“ „beißen jeden, der am Boden liegt und schläft“. Sie „suchen nach dem Adamsapfel. Dann nehmen sie ihn vorsichtig ins offene Maul, und plötzlich beißen sie [...] zu [...]“ (F 205).

Die Kinderspiele haben natürlich nicht nur eine Assoziationsfunktion, sondern lassen darüber nachdenken, warum die Kinder die Unbarmherzigkeit der Erwachsenen so imitieren. Sogar Goebbels ist von den erfundenen Werwolfmeldungen entsetzt und versteht nicht, wie die Kinder solche grausamen Nachrichten hätten erfinden können (F 206). Die Kinder sind offensichtlich ideologisch affiziert⁴³ und auch von den Gewaltvorstellungen erfüllt. So sind sie für einen Moment genauso verkommen und grausam wie die Erwachsenen in der speziellen historischen Zeit. Natürlich bleiben die Kinder im großen und ganzen rein und unschuldig; sie sind wesentlich auch Opfer des Nationalsozialismus.

In *Flughunde* ist es Beyer gelungen, „den Nationalsozialismus literarisch zu erfinden“.⁴⁴ Er konstruiert und rekonstruiert die Vergangenheit, indem er Historisches zitiert und auch andeutet. Besonders „die Assoziationen“ und Anspielungen „als Darstellungsmodus“ werden „zum Programm“ des Textes erhoben.⁴⁵

⁴¹ Helga erzählt: „Die Kleinen dürfen uns nicht ins Gesicht sehen beim Schrubben, sie müssen den Blick senken und dürfen auch einander nicht anschauen, jeder hat seine Ecke auf dem Teppich anzustarren. Wir Großen stehen mit breiten Beinen vor ihnen und stemmen die Hände in die Hüften: Los, bürsten, macht schon“ (F 144).

⁴² Ulrich Simon, *Assoziation und Authentizität*, a.a.O., S. 129.

⁴³ Ulrich Simon, *Die Vorgeschichte des Verdachts*. Marcel Beyers Romane „Spione“ und „Flughunde“ reflektieren mit komplementären Poetiken zentrale Probleme des Erzählens, in: Marc-Boris Rode (Hg.), *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, a.a.O., S. 176.

⁴⁴ Ulrich Simon, *Assoziation und Authentizität*, a.a.O., S. 140.

⁴⁵ Ebenda S. 128.

4. Textstrategie

Wenn Assoziationen und Anspielungen „als Darstellungsmodi“ eine neue methodische Probe sind, stellt sich der akustische Blickwinkel, den Beyer in der Auseinandersetzung mit der nazistischen Geschichte übernimmt, als ein noch wichtigerer ästhetischer Versuch auf der Suche nach dem „neuen Anfang“ heraus.

Die Wahl der akustischen Perspektive scheint bei Beyer selbstverständlich zu sein. In der frühen Phase seiner künstlerischen Laufbahn sind Stimme und Musik von großer Bedeutung. 1991 erklärte der Schriftsteller, daß „die Rhythmizität“ viel wichtiger sei als die „Textfetzen“, als er von „der Wirkung des Musikhörens bei der Arbeit“ sprach.⁴⁶ In Wirklichkeit sei die Musik der zentrale Bestandteil von Beyers künstlerischer Arbeit. Susanne Schedel faßt diesbezüglich zusammen: „Mit Norbert Hummelt gab Beyer so genannte Sprechkonzerte, er schreibt als Kritiker für das avantgardistische Musikmagazin *Spex* und setzt sich auch schon mal selbst hinters Schlagzeug. Einer der Künstler, mit denen Beyer sich am intensivsten auseinandergesetzt hat, William S. Burroughs, ist gleichfalls als Sprecher, Musiker und Schriftsteller in Erscheinung getreten. Oft zitiert Beyer auch Liedtexte.“⁴⁷

Weil Beyer so tief in Stimmen, Rhythmen und Melodien eintauchte, ist Literatur für ihn folgerichtig „eine akustische Kunst mit den (erweiterten) Mitteln der Sprache“.⁴⁸

So hat Beyer tatsächlich bewußt den akustischen Zusammenhang in seinen literarischen Werken verwertet. Viele Figuren haben bei ihm beispielsweise „gute Ohren“.⁴⁹ In vielen seiner Texte lassen sich „das Thema Akustik und die Verarbeitung der Umwelt über das Hören als dominante Wahrnehmungsform“ wiederfinden.⁵⁰ Darunter ist das Gehör in *Flughunde* das zentrale Sinnesorgan des Protagonisten, obwohl darin die Visualität auch keine geringere Rolle spielt. Zum einen sind Stimmen die Gegenstände, die Nationalsozialisten wie z.B. Stumpfecker bei den Abhör- und Menschenversuchen bekommen und erforschen wollten, und die Lebensspuren der passiven Opfer bzw. werden sie „zum Ausgangspunkt eines umfassenden Raubmords an der Sprache“,⁵¹ zum anderen haben sie mit Karnaus Wahrnehmungen, Betrachtungen, Vorstellungen und Erkenntnissen sowie

⁴⁶ Thomas Kling, „Das kommende Blau“. Über Marcel Beyer, in: Marc-Boris Rode (Hg.), *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, a.a.O., S. 64.

⁴⁷ Susanne Schedel, „Echtdreck und Geräusche zu Gedichten“. Überlegungen zum Verhältnis von Sprache und Musik bei Marcel Beyer, in: Marc-Boris Rode (Hg.), *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, a.a.O., S. 73.

⁴⁸ Norbert Hummelt, Marcel Beyer und die Jahre mit „Postmoderne Talking“: Bericht über „das einzige Sprechduo der Welt“, in: Marc-Boris Rode (Hg.), *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, a.a.O., S. 49.

⁴⁹ Susanne Schedel, „Echtdreck und Geräusche zu Gedichten“, a.a.O., S. 73.

⁵⁰ Ebenda.

⁵¹ Annette Brockhoff, *Spuren eines akustischen Alptraums*, a.a.O., S. 132.

Ansichten zu seinen Mitmenschen, seiner Umwelt und seinem eigenen Leben viel zu tun. Daher haben sie auf der inhaltlichen Ebene direkt die Handlung des Romans vorangetrieben.

Wenn wir näher auf die Stimmen als Konstruktionsprinzip des Textes eingehen, dann sollten wir uns eher auf die formale Analyse der Erzählstimme und Konstruktionsstrategien des Romans konzentrieren. Dabei beziehen wir uns hauptsächlich auf die Verschränkung der Erzählstimmen und deren Kontrast zueinander, und noch auf die Authentizität der Erzählstimme des Ich-Erzählers Karnau, sowie auf die Eingeschränktheit der Figurenperspektive.

In den Binnenkapiteln, nämlich von Kapitel 1 bis 6, verschränken sich die Erzählstimme des Ich-Erzählers Karnau und die Stimme der Ich-Erzählerin Helga. Selbst in Kapitel 7 ist auch nur zum Teil die allwissende Erzählperspektive zu finden. In Kapitel 1 und 9 herrscht aber allein Karnaus Ich-Erzählung, was Karnau als Erzähler Helga gegenüber, genaugenommen, deutlich in eine vorrangige Position stellt.

Die Ich-Erzählung wirkt eher direkt und authentisch; mit dem Perspektivenwechsel sind auch die Differenzen zwischen den verschiedenen Erzählungen entstanden.

Die zwei Ich-Erzähler erzählen in unterschiedlichen ‚Tonarten‘: Karnau hat eine eher sachliche, sogar indifferente Art, bei Helga herrscht vorwiegend eine naive Erzählweise vor. Stilistisch stehen sich Karnaus geschriebene Sprache mit den vielen akustischen und anatomischen Termini und Helgas alltägliche Äußerungen gegenüber; so sind die jeweils von ihnen Dargestellten eindeutig differenziert. Darüber hinaus ist von der Textstruktur her die Eigenart der Collage wichtig: Jede Szene in der Romanhandlung wird sehr genau geschildert, zwischen den Szenen besteht aber keine inhaltliche und stilistische Kohärenz und Kontinuierlichkeit. Daraus sind die Brüche in der Erzählung entstanden. Zumindest macht der Hauptteil von *Flughunde* den Eindruck, daß dem Roman die Linearität des Erzählens in gewissem Maße fehlt.

Im zweiten Teil der Arbeit wird Karnau vorrangig als das erlebende Ich dargestellt und analysiert. Diese Hauptgestalt besitzt mehrere Identitäten: Stimmensammler, neutraler und unbeteiligter Beobachter, gleichzeitig Mitwisser und in gewissem Maße Komplize der Nazi-Verbrechen. Außerdem agiert er in der Nachkriegszeit als Ohrenzeuge und falsches Opfer. Im folgenden soll Karnau als Ich-Erzähler behandelt werden.

In der fiktiven Wirklichkeit erzählt die Hauptfigur aus der eingeschränkten Figurenperspektive und zugleich aus der Sicht eines Miterlebenden. In seinem Ich-Bericht scheint er ein Bild der geschichtlichen Wahrheit geliefert zu haben. In der Tat stellt er nicht das dar, was objektiv gegeben ist, sondern nur das, was er wahrgenommen und erlebt hat. Wahrnehmung ist immer subjektiv geprägt. Außerdem ist Karnaus Vergegenwärtigung des Vergangenen bemerkenswert. Deutlich ist, daß „Erinnern bereits

ein Vorgang des Erzählens ist, durch den das Erinnernte ästhetisch gestaltet wird, vor allem durch Auswahl und Strukturierung des Erinnernten“.⁵² Wir Leser können leicht identifizieren, daß Karnau seine „aktive Teilnahme an den dargestellten Handlungen zu verdecken versucht“.⁵³ Beispielsweise sucht Karnau in Kapitel 9 des Romans nach dem Mittäter bei der Kindertötung, um seine Unschuld zu bezeugen. Er erzählt, wie er die betreffenden Verhördokumente und Sektionsberichte erforscht. Aber seine Erzählung wird nur aus dem Blickwinkel des erzählenden Ichs dargelegt. Dies erscheint eher als ein Verbergen der wahren Absicht, hat aber nichts mit der Wahrheitserforschung zu tun. Daher ist Karnaus Erzählstimme nicht zu glauben.

Im Roman hat Beyer noch die Camera-Eye-Technik von Alain Robbe-Grillet verwendet, die in gewissem Sinne die Beschränktheit der Figurenperspektive intensiviert. In dieser Schreibweise werden nur „die sich im Bewusstsein der personalen Medien spiegelnden Wahrnehmungen wiedergegeben“, damit „die Handlungen der Figur so vorzuführen“ sind, „als seien die bloße Wahrnehmungen“.⁵⁴ In den Schilderungen der Menschenversuche wird z.B. durch den Blick des Protagonisten Karnau das Untersuchungsobjekt „in seine Einzelteile zerlegt und die physiologischen Reaktionen werden isoliert betrachtet“.⁵⁵ Nach Stanzel diene bei Robbe-Grillet die Camera-Eye-Technik zuallererst „der Verdinglichung und Entpersönlichung der Wahrnehmung und Darstellung der Wahrheit“.⁵⁶ Tatsächlich sind die Versuchsmenschen verdinglicht, und durch Karnaus Wahrnehmung werden sie als solche Körperteile wie „die rosa Haut“, „die freigelegte Kehle“, „das austretende Blut“ und „die Maserung der Muskulatur“ etc. (F 160) präsentiert. Die Sehweise des Camera-Eye ist sehr subjektiv eingefärbt.

In *Flughunde* sind nicht nur die Konstruktion und Entstellung von der subjektiven Figurenperspektive bedingt, sondern auch auf Karnaus Identität als falsches Opfer zurückzuführen. Karnau muß lügen, etwas verschleiern und verschweigen, als er in der Nachkriegsgesellschaft zu erzählen beginnt. Sonst würde er enttarnt werden. Beim Erzählen und Erinnern spart er bestimmte Elemente aus, stellt etwas heraus und setzt auch widersprüchliche Elemente zueinander in Beziehung. So ist seine Erzählung ausschließlich ein Arrangieren und muß es auch sein. Dies hat auch die Widersprüchlichkeiten in den Handlungen Karnaus hervorgebracht: Dieser versucht einerseits, seine „Handlungen unkenntlich zu machen, andererseits zu einem späteren Zeitpunkt nichts verharmlost und dennoch vieles verschweigt.“⁵⁷ Obwohl die Darstellung im Roman eher als „die ästhetisch-literarische Inszenierung

⁵² Sandra Schöll, Marcel Beyer und der Nouveau Roman, a.a.O., S. 155.

⁵³ Ebenda S. 149.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Franz K. Stanzel, Theorie des Erzählens, a.a.O., S. 298.

⁵⁷ Sandra Schöll, Marcel Beyer und der Nouveau Roman, a.a.O., S. 154.

eines sich als Opfer tarnenden Täters“⁵⁸ erscheint, wird „die moralische Instanz, die der Text vorgibt“, doch „nicht außer Kraft gesetzt, sondern lediglich in das Innere des Lesers verlagert“.⁵⁹ Es ist klar zu sehen, daß Karnau wesentlich die moralische Reflexion über sich selbst und seine Umgebung aufgegeben hat, obwohl in seiner Wahrnehmung und Beobachtung ganz selten auch Unruhe und Selbstzweifel auftauchen. So wird der Leser moralisch und ästhetisch gefordert. Er sollte seiner „ästhetische[n] Vorstellungskraft und wertende[n] Kompetenz“ volle Geltung verschaffen und dabei nicht die Wahrheit, sondern das Urteil finden.⁶⁰ Sonst könnte *Flughunde*, wie „die Zuhörer am Wannsee fürchteten“, die nationalsozialistische Geschichte „beschönig[en]“.⁶¹

In *Flughunde* erzählt Marcel Beyer verfremdet vom Krieg und von der Nazi-Zeit. Literarisch bearbeitet er über den Gehörsinn, d.h. „durch eine veränderte Sinneswahrnehmung“,⁶² die deutsche Vergangenheit und organisiert sie „jenseits kausaler Handlungsverknüpfung als physiologisch-technologisches Verweissystem“.⁶³ Er legt ein einzigartiges Schallarchiv aus der NS-Zeit an, wodurch eine typische Intellektuellenfigur während des Krieges und in der Nachkriegszeit herausgearbeitet wird. Der Protagonist Herman Karnau wird einerseits als fanatischer Wissenschaftler, und zwar als Stimmsammler, Stimmenquäler, Stimmenfolterer und grausamer NS-Mittäter beschrieben, und ihm werden andererseits einigermaßen humane und reflexive Eigenschaften verliehen. Karnaus Schallarchiv läßt die vergangenen Stimmen, die Echos der deutschen Geschichte wieder ertönen. Wir lesen, nein, wir hören so deutlich die Trauer, Angst, Verzweiflung, Grausamkeit und den Tod im Krieg. Die „alten Stimmen“ brechen ab und zu „aus tieferen Schichten“ (F 232) der Geschichte hervor. Selbst die letzten Atemzüge von den „sechs Kinderlungen“ (F 301) und die darauffolgende „absolute Stille“ (F 301), die den Ohrenzeugen Karnau nie loslassen, werden nicht verlorengelassen. Solche Stimmen sind immer da, werden und wollen „nicht verstummen“ (F 200).

⁵⁸ Ebenda S. 157.

⁵⁹ Ebenda S. 154.

⁶⁰ Ebenda S. 157.

⁶¹ Marcel Beyer, Nachwort, a.a.O., S. 306.

⁶² Susanne Schedel, „Echtdreck und Geräusche zu Gedichten“, a.a.O., S. 73.

⁶³ Annette Brockhoff, Spuren eines akustischen Alptraums, a.a.O., S. 132.