

Gut und Böse aus der Vogelperspektive: Unerzählbares in Marcel Beyers 'Kaltenburg'

Franz Fromholzer

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Fromholzer, Franz. 2011. "Gut und Böse aus der Vogelperspektive: Unerzählbares in Marcel Beyers 'Kaltenburg'." In Noch nie war das Böse so gut: die Aktualität einer alten Differenz, edited by Franz Fromholzer, Bettina Wisiorek, and Michael Preis, 325-45. Heidelberg: Winter.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under the following conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publizieren>



Franz Fromholzer

Gut und Böse aus der Vogelperspektive. Unerzählbares in Marcel Beyers *Kaltenburg*

Der selbst-vergessene Erzähler

„ICH – MAX SEYDEWITZ UND DER TOD“¹, so könnte in dem kurzen Prosatext *Auf Totengrund*, den Marcel Beyer 2005 als Auszug aus seinem entstehenden Roman veröffentlichte, ein Werk über die Geschichte Dresdens im und nach dem Zweiten Weltkrieg *auch* heißen. Zuvor nennt der Erzähler die Titel des historischen Bandes, die unter dem Autorennamen Max Seydewitz problemlos recherchiert werden können: „ZERSTÖRUNG UND WIEDERAUFBAU DRESDENS“, das in der 3. Auflage zu „DIE UNBESIEGBARE STADT“ umbenannt worden war.² Deiktisch verweist der Erzähler dabei auf das „Ich“, das in der (foto-)dokumentarischen Arbeit über die Bombenangriffe auf Dresden nicht präsent ist, aber vom Leser als Arrangeur der Zeitzeugenberichte und als wertende Instanz erschlossen werden kann. Es gibt auch in historischen und wissenschaftlichen Studien wie in der Erzählung

eine natürliche Einstellung, die darin besteht, daß der Erzähler sich selbst und den Ort seiner Erzählung vergisst – ein Vergessen, das sich dem Hörer oder Leser mitteilt.³

¹ Marcel Beyer: *Auf Totengrund*, in: *Sinn und Form* 57.1 (2005), S. 86-92, hier S. 89.

² Vgl. ebd. Die Originaltitel des Werks lauten wörtlich Max Seydewitz: *Zerstörung und Wiederaufbau von Dresden*, Berlin 1955; Ders.: *Die unbesiegbare Stadt*, frühere Auflage mit dem Titel: *Zerstörung und Wiederaufbau von Dresden*, 3., verb. u. erw. Aufl., Berlin 1956. Es folgen in der DDR weitere Auflagen des Werks bis Anfang der 1980er Jahre.

³ Bernhard Waldenfels: *Unerzählbares*, in: *Möglichkeiten und Grenzen der Narration*, hg. von Jürgen Trinks, Wien 2002, S. 23. Sven Hanuschek hat unter Berufung auf Gustav Droysens *Historik* für die Geschichtswissen-

Auf dieses sich mitteilende Vergessen, das sich als Verschwiegene kommuniziert, wird der Leser in Beyers Prosatext explizit hingewiesen. Der für das Dresden-Buch vorgeschlagene Titel stellt zugleich eine psychologische Diagnose, indem er nahelegt, der ehemalige sächsische Ministerpräsident und Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Max Seydewitz, habe in der historischen Arbeit über die Dresdner Bombenangriffe auch seine individuelle Todesauseinandersetzung dokumentiert.

Der Einblick in die Genese des *Kaltenburg*-Romans, den der Autor hier gewährt, ermöglicht es, die zentrale Bedeutung der Stadt Dresden in der Anfangsphase der Arbeit zu rekonstruieren. Der Roman-Auszug *Auf Totengrund* entwirft das Bild einer morbiden Stadt:

Doch warum hinab in diese Keller, fragte ich mich, die so vielen Schutzsuchenden zum Verhängnis geworden sind, wie jeder weiß, und irgendwann ging mir auf: Hier steigt man in den Keller, um eine Zeit am Ort der Toten zu verbringen.⁴

Den Abstieg ins Reich der Toten ‚zelebrieren‘ die Dresdner alltäglich im Keller zwischen „der roh gezimmerten Bar mit Spitzendeckchen und altem Hausrat“⁵ – sie halten dabei unausgesprochen die Erinnerung an die vergangenen Bombenangriffe wach. Die Omnipräsenz der Toten, „die unsichtbar in der Stadt umherwandeln“⁶, evoziert beim *Kaltenburg*-Leser jene „Todesatmosphäre“⁷, die den drei Jahre später erschienenen

schaft darauf hingewiesen, dass Tatsachen „ohne den Erzähler, der sie sprechen lässt“, stumm wären. Sven Hanuschek: „Jeder Zeuge ist ein falscher Zeuge“. *Fiktion und Illusion in Marcel Beyers ‚Flughunde‘*, in: *Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts*, hg. von Marijan Bobinac/Wolfgang Düsing/Dietmar Goltschnigg, Zagreb 2004, S. 387-397, hier S. 392.

⁴ Beyer: *Auf Totengrund* [Anm. 1], S. 91.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 90.

⁷ Hierzu Funk: „‘Todesatmosphäre‘. Ein Kaltenburgausdruck.“ Marcel Beyer: *Kaltenburg*, Frankfurt/M. 2009 (st 4103), S. 92f. Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich im Folgenden auf die hier genannte Ausgabe. Zu Funks kindlicher Prägung durch diesen Ausdruck vgl. ferner S. 93f. („Die Todesatmosphäre [...] wird Auswirkungen auf mich haben, wird mein Ver-

Schlüsselroman überschattet. Während im Entwurf von 2005 Max Seydewitz für den stadthistorischen Zugang der Dresdner zu den Luftangriffen des 13. und 14. Februar 1945 Pate steht („DIE TODESNÄHE DER DRESDNER“⁸ lautet entsprechend ein weiterer, möglicher Titel des Seydewitzschen Werkes), greift demgegenüber in *Kaltenburg* die „Todesatmosphäre“ weiter aus:

Die ‚Todesatmosphäre‘ hüllt verletzte Vögel ebenso wie unzählige Lazarettpatienten ein. Nach Ludwig Kaltenburg erfaßt sie ‚Unbehauste‘, ‚Heimatlose‘ und ‚zwischen den Weltanschauungen Zerriebene‘ gleichermaßen. Und während der Professor über seinem Manuskript vielleicht allmählich unsicher geworden ist, ob er den Ausdruck an jeder Stelle richtig setzt, ja, bald nicht mehr zu sagen wüßte, mit welcher Absicht er ihn ursprünglich geprägt hat, breitet sich die ‚Todesatmosphäre‘ unterschiedslos über Schlachthäuser und Scharen toter Dohlen und Trauermärsche spielende Militärkapellen aus, hat sie sich längst auch eines Kindes bemächtigt, das in einer Bombennacht durch den Großen Garten irrt. (S. 272f.)

Die Todesatmosphäre, für die auch die Stadt Dresden in ihrer „Suggestivkraft“⁹ einzustehen vermag, umfasst Tiere und Menschen, bindet in *Kaltenburg* Tierpräparation, kollektive und individuelle Erinnerung aneinander. Der Umzug Kaltenburgs nach Dresden erhält eine psychologische Motivierung. Kaltenburgs zentrale Forschungspublikation, „URFORMEN DER ANGST“ (S. 10), wird durch einen Übersetzer als „ICH – LUDWIG KALTENBURG UND DIE ANGST“ (S. 12) dem russischen Leser vorlegt – eine Petersburger Ausgabe „ohne sinnentstellende Übersetzungsfehler“ (ebd.), wie Funk sich nicht scheut zu betonen. Die Fokussierung der hier wiederum hervorgehobenen subjektiven Perspektive

hältnis zur Welt womöglich bestimmen.“); S. 429; insbesondere aber auch S. 271-273, die von Kaltenburgs Hauptwerk URFORMEN DER ANGST handeln.

⁸ Beyer: *Auf Totengrund* [Anm. 1], S. 89.

⁹ „Dresden ist, als ein Ort der Erinnerung, oder besser der vielen Erinnerungen an die Bombennacht, geprägt von starker Suggestivkraft und in seiner Stellung zweifellos auch deshalb hervorgehoben, weil die Einmaligkeit der Zerstörung nicht nur in der Schlagartigkeit und Radikalität lag, sondern auch in der Vernichtung besonderer architektonischer Qualität.“ Olaf B. Bader: *Dresden*, in: *Deutsche Erinnerungsorte*. Bd. II, hg. von Etienne François u. Hagen Schulze, München 2003, S. 451-470, hier S. 455.

setzt sich im Roman fort, denn „nur noch von KALTENBURGS GASKAMMERBUCH“ (S. 392) wird in der Öffentlichkeit gesprochen, wenn von der Studie im Bereich der Verhaltensforschung später die Rede ist. Kaltenburg habe, dies der öffentliche Konsens, im Werk unfreiwillig seine eigenen Verwicklungen in das nationalsozialistische Vernichtungswerk durch zweifelhafte Äußerungen offenbart. So bilden Holocaust, Kaltenburgs individuelle Angst sowie die zu erforschende tierische und menschliche Angst ein dunkles Beziehungsgeflecht, das die Aufmerksamkeit des Lesers für die Perspektive des Erzählten schärft. Das Verfahren subtiler Um- und Mehrfachbenennung wissenschaftlicher Werke macht deutlich: Beyers Texte setzen dort an, wo das ‚Ich‘ sich in die „unvermeidliche Katastrophe der Entäußerung“¹⁰ stürzt, wie Thomas E. Schmidt formuliert. Denn gerade der spezifische Beobachterstandpunkt, der niemals ein geschichtsloser sein kann, ist es, der am Naturwissenschaftler Kaltenburg präzisiert wird; die objektive wissenschaftliche Feststellung erhält eine subjektive Markierung. Und noch ein verleugnetes ‚Ich‘ drängt sich geradezu fordernd mit einem „grandiosen Auftritt“¹¹ in Kaltenburgs URFORMEN DER ANGST, indem es sich als Augenzeuge der Dresdner Bombenangriffe und Tierbeobachter jener Nacht zu erkennen gibt: „[...] ohne zu sagen, wer ihm diese Szene beschrieben hat. Ich.“ (S. 17) Der zu einem ‚Ich‘ komprimierte, abgekapselte und zugleich bedeutungsoffene Satz, der den ersten Teil des Romans beendet, kann als narrative Epoché bezeichnet werden, „die es erlaubt, den erzählten Sinn als solchen und in statu nascendi zu erfassen.“¹² Denn erst durch dieses unerwähnte ‚Ich‘ lässt sich das in der Studie dokumentierte Tierverhalten als subjektive Wahrnehmung und Erzählung erschließen. Es handelt sich um kindliche Beobachtungen an Primaten, die das Ich des Erzählers, der in die Jahre gekommene Hermann Funk zu erinnern vermeint: „[E]in halbes Dutzend Schimpansen oder Orang-Utans oder Rhesusaffen“ (S. 16), die bei der Identifikation und Sammlung der menschlichen Leichen halfen, habe er in der Bom-

¹⁰ Thomas E. Schmidt: *Erlauschte Vergangenheit. Über den literarischen Stimmensucher Marcel Beyer*, in: *aufgerissen. Zur Literatur der 90er*, hg. von Thomas Kraft, München/Zürich 2000, S. 141-150, hier S. 144.

¹¹ Hubert Spiegel: *Die Nacht, in der es tote Krähen regnete. Urformen der Angst: Marcel Beyers „Kaltenburg“ bündelt das zwanzigste Jahrhundert in einem Dresdner Forscherleben*, in: *FAZ* vom 12.03.2008 (Literaturbeilage).

¹² Waldenfels: *Unerzählbares* [Anm. 3], S. 23.

bennacht gesehen. Die erinnerte Szene variiert auf verstörende Art berühmt gewordene Augenzeugenberichte vom Großen Garten, in denen Löwe und Mensch friedlich nebeneinanderzuliegen kommen, „une paix de paradis terrestre“¹³, wie Michel Leiris pointiert vermerkt. In *Das wilde Tier im Kopf des Historikers* weist Marcel Beyer auf die Vertauschung von amoralischer, aggressiver Tierwelt und moralischer, reflektierender Menschheit hin, die sich in solchen Erinnerungen an die Bombennacht zeige, denn es „wird mit den Bildern von ‚wilden‘, aber friedlichen Tieren und ‚zivilisierten‘, aber gewalttätigen Menschen auch an das Gegensatzpaar von Natur – Kultur und an seine Verkehrung gerührt [...]“¹⁴. Das Gegensatzpaar von Natur und Kultur erhält, bedenkt man das komplexe Ineinander von menschlicher Erinnerung und Tierbeobachtung im gesamten Roman, besonderes Gewicht. Funks traumatisches Kindheitserlebnis findet Eingang in eine wissenschaftliche Tierstudie, Kaltenburgs Tätigkeiten im Rahmen der NS-Politik in Polen werden ebenfalls in der Studie erkennbar. Die menschliche Kultur steht damit implizit dem Verhalten der Tiere konfrontativ als Vernichtungswerk gegenüber und wird fragwürdig. Denn: „Niemand käme auf die Idee, von einer Kultur des Holocausts zu sprechen“¹⁵, so

¹³ Leiris erzählt die Geschichte von den entlaufenen Tieren des Dresdner Zoos wie folgt: „Quand Dresde, en une seule nuit de la fin de la dernière guerre, fut presque anéantie par les avions alliés, le zoo – situé dans un parc un peu bois de Boulogne – fut gravement touché. Abandonnant leurs cages aux grilles détruites, maints animaux (dont certains redoutables) se réfugièrent dans ce bois, et là ils rencontrèrent des habitants et habitantes de la ville, également réfugiés. Aucun mal n’en résulta, affirme-t-on, car la terreur qui écrasait bêtes et hommes avait établi entre eux une paix de paradis terrestre. Et – romantisme ou façon de parler – on raconte même qu’ils se tinrent blottis les uns contre les autres.“ Michel Leiris: *Frêle bruit (La règle du jeu IV)*, Paris 1976, S. 73.

¹⁴ Marcel Beyer: *Das wilde Tier im Kopf des Historikers*, in: *Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*, hg. von Stefan Deines/Stephan Jaeger/Ansgar Nünning, Berlin/New York 2003, S. 295-302, hier S. 296.

¹⁵ Er fährt fort: „Der Ausdruck ergäbe keinen Sinn [...]. Und doch wurde im Deutschland der Jahre 1933 bis 1945 die Versklavung und Ermordung von Millionen Menschen mit der Idee der Kultur gerechtfertigt.“ Geoffrey Hartmann: *Das beredete Schweigen der Literatur. Über das Unbehagen an der Kultur*, übersetzt von Frank Jakubzik, Frankfurt/M. 2000, S. 141.

Geoffrey Hartmann. Susan Neiman kann angesichts des Holocausts nicht darüber hinwegsehen, dass es die Möglichkeiten der „menschlichen Natur“ – und eben nicht der tierischen – waren, die den millionenfachen Mord ermöglichten: „Auschwitz stellt unsere Begriffe so entsetzlich auf den Kopf, weil es eine Möglichkeit in der menschlichen Natur offenlegte, von der wir gewünscht hätten, wir hätten sie nie erlebt.“¹⁶ Da die Beobachtungen vor allem an Vögeln den zentralen Kontext darstellen, innerhalb dessen in *Kaltenburg* von Holocaust und Bombennacht gesprochen und geschwiegen wird, soll der Frage nach Gut und Böse hier aus der Vogelperspektive nachgegangen werden. Natürlich ist es Menschen nicht möglich, eine Tierperspektive einzunehmen. Kaltenburgs und Funks Spracharbeit unternimmt jedoch, wie gezeigt werden soll, jenen Versuch, das Verhalten der Vögel angesichts der KZ-Lagerwirklichkeit zu beschreiben. Die Vogelperspektive, die zugleich Distanz und Verfremdung signalisiert, stellt für den Verhaltensforscher einen experimentell unumgänglichen Beobachterstandpunkt dar, der zugleich nur durch die Sprache eines menschlichen ‚Ich‘ beschrieben werden kann, das aber verschwiegen werden muss. „Die Präzision der Perspektive: das erfordert eine umfassende, detaillierte Spracharbeit“¹⁷, so Marcel Beyer über den Sprachgebrauch angesichts des Holocausts. Die Präzision einer Spracharbeit an der Vogelperspektive kann Anthropomorphismen nicht vermeiden, der Blick auf das Tier wird von der Selbstbeobachtung des beobachtenden Subjekts affiziert. „Anthropomorphizing processes also affect the observer’s perspective on another level, that of the production of knowledge.“¹⁸ Dieses komplexe Gegen- und Ineinander von Tier- und Selbstbeobach-

¹⁶ Susan Neiman: *Das Böse denken. Eine andere Geschichte der Philosophie*, übers. von Christiana Goldmann, Frankfurt/M. ²2006 (st 3753), S. 373. Die Bezüge zu Hannah Arendts Definition des Bösen sind hier überdeutlich: „Doch das wirklich Böse ist das, was bei uns sprachloses Entsetzen verursacht, wenn wir nichts anderes mehr sagen können als: Dies hätte nie geschehen dürfen.“ Hannah Arendt: *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*, München 2006, S. 45.

¹⁷ Marcel Beyer: *Kommentar. Holocaust: Sprechen*, in: Ders.: *Nonfiction*, Köln 2003, S. 249-258, hier S. 257.

¹⁸ Marianne Sommer: *Foremost in Creation. Anthropomorphism and Anthropocentrism in National Geographic Articles on Non-Human Primates*, Bern u. a. 2000, S. 9.

tion auszuloten, unternimmt Beyers Roman vor dem Hintergrund von Holocaust und Bombenkrieg. „Dass die Ethik der Kunst in ihrer Erkenntnisleistung besteht, dass das Kriterium von Kunst die Aufdeckung neuer Sehweisen auf die Realität ausmacht“¹⁹, hat jüngst Paul Michael Lützeler unter Berufung auf Hermann Broch betont. Steht das Werk Marcel Beyers für eine „Verweigerung eingefahrener moralischer Kategorisierungen und Beurteilungen“²⁰, so ist zu fragen, inwiefern die im Medium der Ornithologensprache vermittelte Vogelperspektive auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts die spezifische Erkenntnisleistung der Literatur hinsichtlich von Gut und Böse zu verdeutlichen vermag.

Im Großen Garten

Modellhaft vorgeführt wird die Parallelgeschichte von Menschheit und Tierwelt im Großen Garten, dessen Name (zumindest für Nicht-Dresdner) den paradiesischen Garten Eden in Erinnerung ruft. Als typische Anlage herrschaftlicher Landschaftsarchitektur im 17. Jahrhundert entstanden beherbergt der Große Garten sowohl frei in den Parkanlagen lebende Tiere als auch den Dresdner Zoo. Dreifach wird er im Roman zum Schauplatz von Tod und Vernichtung: Hier verbrennen in der Bombennacht die Vögel in der Luft, hier richtet eine Jagdgesellschaft bei einer Treibjagd ein Vogelgemetz an (vgl. S. 295-297, S. 301-303), schließlich verendet im kalten Winter 1962/63 ein Gelbhaubenkakadu, dessen Handschwinge Feldornithologen als „Rest eines Gefangenschaftsflüchtlings“ (S. 388) vermerken. Nicht als Schauplatz einer paradiesischen Gegenwelt (wie bei Leiris) setzt der Erzähler den Großen Garten ein. Domestizierung, Jagd und sinnlose Vernichtung reflektieren die Mensch-Tier-Beziehung, lassen sich doch in Gefangenschaft, Verfolgung und Verbrennung die Abgründe menschlicher Ge-

¹⁹ Paul Michael Lützeler: *Einleitung: Ethik und literarische Erkenntnis*, in: *Die Ethik der Literatur. Deutsche Autoren der Gegenwart*, hg. von Paul Michael Lützeler u. Jennifer M. Kapczynski, Göttingen 2011, S. 9-28, hier S. 15.

²⁰ Matthias Uecker: „*Uns allen steckt etwas von damals in den Knochen*“. *Der Nationalsozialismus als Objekt der Faszination in den Romanen Marcel Beyers*, in: *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, hg. von Barbara Beßlich/Katharina Grätz/Olaf Hildebrand, Berlin 2006, S. 53-68, hier S. 53.

schichte erkennen.²¹ Der Blick des Bomberpiloten, zu denen auf deutscher Seite Martin Spengler gehört, kennt – in der Ambivalenz des Wortes – die Stadt Dresden „nur aus der Vogelperspektive, kennt sie nur von seiner Pilotenkanzel aus.“ (S. 174) Funk erinnert sich dagegen nicht an die stählernen Vögel, deren Bomben tödlich vom Himmel fielen. Vielmehr erinnert er die im Großen Garten vom Himmel fallenden, toten Vögel:

Ich spreche von den Vögeln, die ich in jener Nacht im Großen Garten sah. Das heißt, im Dunkeln war mir überhaupt nicht deutlich, daß es sich um Vögel handelte, was diese Gegenstände, Dinger, Klumpen noch unheimlicher machte. Ihre Natur begriff ich erst, als die Sonne längst wieder aufgegangen war [...]. (S. 104)

Funks Erinnerung modelliert die toten Tiere als „Klumpen“, die eben nicht als Lebewesen, als „Natur“ begriffen werden können. Vielmehr bleiben sie für das Kind „ein Batzen Teer vielleicht, ganz einfach Schlacke“ (S. 105). Erst die Deutung des Erwachsenen kann wissend hinzufügen: „Was ich gerochen hatte, war: verbranntes Fleisch“ (ebd.). Die fragwürdig gewordene Differenzierung zwischen Industrieprodukt bzw. -abfall und Lebewesen zeichnet der versierte Ornithologe rückblickend als Untergangsszenario seiner Wissenschaft, seines Erkenntnis- und Unterscheidungsvermögens: „Wie hätte ich jetzt Krickente von Löffelente, Pfeifente von Reiherente oder Schellente von Tafelente unterscheiden sollen [...]?“ (S. 106) Hatte Jürgen Theobaldy angesichts

²¹ Es handelt sich bei *Kaltenburg* keineswegs um einen historisierenden Rückblick auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts. Zur Entstehung von *Flughunde* erklärt Beyer: „Als ich an ‚Flughunde‘ arbeitete, war der Nationalsozialismus ein ganz akutes Thema – außerhalb der Literatur. Asylbewerberheime waren angezündet worden, und es entwickelte sich eine breite Diskussion über Fremdenfeindlichkeit. Ich habe diese Debatten intensiv verfolgt. Dies war der notwendige Hintergrund für das Schreiben von ‚Flughunde‘.“ Renatus Deckert: *Gespräch mit Marcel Beyer*, in: *Sinn und Form* 57.1 (2005), S. 72-85, hier S. 77. Dass die Luftkriege des 21. Jahrhunderts (Kosovo, Afghanistan, Irak z. B.) als „der notwendige Hintergrund“ im Entstehungsprozess von *Kaltenburg* bezeichnet werden können, darf folglich angenommen werden. Vgl. hierzu etwa auch das Vorwort Beyers zu Jonathan Trouern-Trend: *Birding Babylon. Tagebuch eines Soldaten im Irak*, übers. von Robin Detje, Berlin 2009.

der toten Goebbels-Kinder in *Flughunde* die den Leser provozierende Frage gestellt: „Macht ihr Tod sie denen gleich, die ihr ähnlich kurzes Leben in den Tötungslagern der Nazis elendig beendeten?“²², so ist es Funks Erzählung von den in der Luft verbrannten Vögeln, welche die zu Asche verbrannten Körper der millionenfach in KZ-Lagern Ermordeten beim Leser verstörend ins Bewusstsein bringen. Luftkrieg und industrielle Tötung von Menschen im KZ treten beim unzuverlässigen, traumatisierten Erzähler Funk nebeneinander.²³ Das Schweigen über die Verschwundenen und Deportierten, die Erinnerungslücke, die etwa die Trennung vom Kindermädchen Maria bei Funk hinterlassen hat, stellt den unleugbaren Hintergrund einer Erinnerung an die Bombennacht dar. So ist der modellierten und deutenden Erzählung Funks von seinem Kindheitserlebnis bereits das Wissen des Erwachsenen um die millionenfachen Morde im Osten eingeschrieben. Paul Ricœur hat hinsichtlich der wechselseitigen Konstitution von individuellem und kollektivem Gedächtnis darauf hingewiesen, dass die Äußerung eines Traumatisierten der sprachlichen Vermittlung bedarf, bei der ein Vorrang des individuellen Gedächtnisses nicht gegeben sei:

²² Jürgen Theobaldy: *Tiefe Stimmen aus der Nacht*, in: *Frankfurter Rundschau* vom 1. Juli 1995. Dass die provozierende Parallelisierung, die bereits in den makabren Kinderspielen angelegt ist, die selbstzerstörerische Dimension der NS-Ideologie in den Blick nimmt, hat Uecker: „*Uns allen steckt etwas von damals in den Knochen*“ [Anm. 20], S. 60f., betont. Anders hingegen Ulrich Simon: *Assoziation und Authentizität. Warum Marcel Beyers Flughunde auch ein Holocaust-Roman ist*, in: *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, hg. von Marc-Boris Rode, 2., erw. Aufl., Bamberg 2003, S. 126-145, hier S. 128-130. Hanuschek findet in den Kinderspielen gar Mechanismen des *Stanford Prison Experiments* von Philip Zimbardo wieder. Vgl. Hanuschek: „*Jeder Zeuge ist ein falscher Zeuge*“ [Anm. 3], S. 397.

²³ Bereits über die Erzähler in *Flughunde* führt Beyer im Interview aus: „Der Leser muss selber entscheiden, wem er glaubt, und sich sein eigenes Bild machen. Es gibt niemanden, an den er sich halten kann, auch niemanden, dem er vertrauen kann. Bei Zeugenaussagen herrscht genau dieses Prinzip.“ Anke Biendarra/Sabine Wilke: „*Wenn Literatur noch einen Sinn hat, dann den, dass sie ein bevormundungsfreier Raum ist*“. *Interview mit Marcel Beyer*, in: Sabine Wilke: *Ist alles so geblieben wie es früher war? Essays zu Literatur und Frauenpolitik im vereinten Deutschland*, Würzburg 2000, S. 131-139, hier S. 133.

Diese sprachliche Vermittlung aber läßt sich nicht in einen Prozeß der Herleitung im Ausgang von einem ursprünglich privaten Bewußtsein einfügen; sie ist von vornherein sozialer und öffentlicher Natur. [...] Man hat uns Geschichten erzählt, bevor wir fähig waren, uns das Vermögen des Erzählens und *a fortiori* das Vermögen, uns selbst zu erzählen, anzueignen.²⁴

Funk gestaltet seine individuellen Erinnerungen – zugleich vorsichtig abwägend und spekulativ – *auch* zu einer Rücknahme der Schöpfungsgeschichte aus, die die ganze Vielfalt der Avifauna auslösche:

Kann sein, im Großen Garten ist manches Tier einfach verdampft. [...] Mir war, als gehe der gesamte im Park nächtigende Vogelbestand in Flammen auf und lag, als ich am nächsten Morgen die Reste einiger Tiere trotz ihrer Entstellungen meinte identifizieren zu können, als überwiegend ungestalte Materie im Park herum, sofern die Hitze sie nicht zu Asche, zu Nichts hatte werden lassen. (S. 106)

Die in der Nacht brennenden Vögel stellen zweifellos ein ästhetisches Faszinosum dar. Doch die inneren Widersprüche des Erzählten (z. B. das Nicht-Wissen über die Natur der vom Himmel fallenden „Klumpen“ bei Nacht im Gegensatz zur Wahrnehmung eines im Park gänzlich verbrennenden Vogelbestands oder die unsichere Identifikation der toten Tiere) lassen beim Leser die ästhetische Imagination des Bösen fragwürdig werden. Denn sie binden die Erinnerung an die toten Vögel bis hin zur Identifikation der Entstellten eng an die ums Leben gekommenen Menschen, die vom Berichteten ausgespart bleiben, nicht identifiziert werden können, und fordern eine distanzierte Rezeptionshaltung zur widersprüchlichen Erzählung.²⁵ Das Unerzählbare von Funks Trau-

²⁴ Paul Ricœur: *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*, übers. von Andris Breitling u. Henrik Richard Lesaar, Göttingen 1998, S. 82.

²⁵ In diesem Sinn könnte hier mit Peter-André Alt argumentiert werden, dass die Rezeptionshaltung des Lesers in außerliterarisch gesetzte Werturteile eingebettet sei: „Die lustvollen Exkursionen in die Schattenzonen des Verwerflichen, zu denen die Imaginationen des Bösen den Leser einladen kann [sic], finden sich durch das ethische System konditioniert, das sie verletzen. Daher sind die Formen der Rezeption des literarisch Bösen von den Ordnungslinien der moralischen Zensur und den mit ihr verknüpften Wert-

ma „wohnt der Erzählung inne, indem es diese zugleich übersteigt und sprengt.“²⁶ Beyer selbst erläutert seine Recherche-Befunde zu Augenzeugenberichten in *Das wilde Tier im Kopf des Historikers*:

Der Zeuge bezieht sich in der Beschreibung des Erlebten auf Erfahrungen, die vor diesem Erleben liegen, er passt Mosaiksteine seines kulturellen Hintergrundes in das Bild ein [...]. Er greift somit auf Geschichte zurück, da er einerseits vom Wunsch nach Kohärenz des Bildes angetrieben wird, andererseits bemüht er sich, das Unvergleichliche, das Nie-Zuvor-Dagewesene seines Erlebens ins Bild zu setzen, indem er Nie-Gesehenes, also Aus-der-Zeit-Gehobenes mit aufnimmt.²⁷

Für Funk, der an einer „Splittreiche“ (S. 38) – einem „Grenzbaum“ (ebd.) und Grenzphänomen zwischen menschlicher Kultur und Natur – die Erinnerung an seine Eltern gegenwärtig hält, wird der Große Garten zu einem Gedächtnisort, der keinen ‚Referenten‘ in der Wirklichkeit besitzt.²⁸

Von stillen Beobachtern umgeben

Funks traumatisches Kindheitserlebnis bleibt dem von toten Vögeln umgebenen Tierpräparator präsent. Es scheint, als bestehe zwischen dem erinnerten Vernichtungswerk im Großen Garten und seiner beruflichen Tätigkeit ein enger Zusammenhang:

urteilen eingeschlossen.“ Peter-André Alt: *Ästhetik des Bösen*, München 2010, S. 533.

²⁶ Waldenfels: *Unerzählbares* [Anm. 3], S. 21.

²⁷ Beyer: *Das wilde Tier im Kopf des Historikers* [Anm. 14], S. 296f.

²⁸ Hier mit Bezug zu Pierre Nora, der den Gedächtnisort folgendermaßen definiert: „Im Unterschied zu allen Gegenständen der Geschichte haben die Gedächtnisorte keine ‚Referenten‘ in der Wirklichkeit. Besser gesagt, sie sind selbst ihr eigener Referent, sind Zeichen, die nur auf sich selbst verweisen, Zeichen im Reinzustand. [...] In diesem Sinn ist der Gedächtnisort ein Doppelort, ein Ort des Überschusses, der sich abschließt, sich auf seine Identität versammelt und auf seinen Namen gründet, aber beständig offen ist für die ganze Weite seiner Bedeutungen.“ Pierre Nora: *Zwischen Gedächtnis und Geschichte*, übers. von Wolfgang Kaiser, Berlin 1990, S. 32.

Jeder einzelne Vogel ist mit der Absicht präpariert worden, einen lebhaften Eindruck zu erwecken. Daß selbst der geübte Betrachter mitunter der Illusion verfallen kann, er sei hier nicht von Standpräparaten umgeben, sondern von stillen Beobachtern, erfahre ich gelegentlich, wenn ich gedankenverloren an einer Vitrine stehe und zusammenzucke, da ich einen Vogel entdecke, der von seinem Postament gefallen ist. (S. 70)

Die Bedeutung, die der Ornithologie für Funks Traumabewältigung zukommt und psychologisch als Konstellation einer Resilienz gefasst werden kann,²⁹ soll hier nur angedeutet werden.

Darf im Hinblick auf Kaltenburg von einem ebenso dichten Beziehungsgeflecht von Tierbeobachtung und eigener Vergangenheit gesprochen werden? Der stille Beobachter Kaltenburgs, der seine Vergangenheit nach dem Krieg präsent hielt, ist nach Funks Mitteilungen zunächst kein tierisches Auge. In russischer Gefangenschaft lernt Kaltenburg den durchdringenden Blick Stalins auf den omnipräsenten Fotografien des Diktators kennen. „Die Kohlenaugen. Tatsächlich hat, nein, hatte er einen durchdringenden Blick, wie ich ihn an niemandem sonst erlebt habe [...]“ (S. 233), so der Verhaltensforscher. Kaltenburg verbindet mit Stalin ein starkes Schuldbewusstsein:

[...] doch so, wie der Genosse Stalin schaut, hast du von vornherein ein schlechtes Gewissen. Du gehst in dich, so gut es eben gelingt, wenn du permanent belauscht wirst, und fragst: Habe ich auch nichts falsch gemacht, gebe ich jeden Augenblick mein Bestes, habe ich wirklich nicht ein einziges Mal mit dem Gedanken gespielt, den Lazarettbetrieb zu sabotieren [...]. (S. 234f.)

Der Beobachtete wird zum sich selbst Beobachtenden, der den Diktatorenblick internalisiert. Stalins Bild gleicht dem „Auge der Macht“, das die Gefangenen zentral überwacht.³⁰ Kaltenburgs Maxime „Leben

²⁹ Vgl. hierzu einführend Werner Greve: *Resilienz und Entwicklung*, in: *Entwicklungspsychologie*, hg. von Rolf Oerter u. Leo Montada, 6., vollständig überarb. Aufl., Weinheim/Basel 2008, S. 923-926.

³⁰ Wie dies Michel Foucault in seinem gleichnamigen Aufsatz anhand von Jeremy Benthams Überwachungsarrangement des *Panopticum*s beschrieben hat (vgl. Michel Foucault: *Das Auge der Macht*, übers. von Hans-Dieter Gondek, in: Ders.: *Dits et Écrits. Schriften*, Bd. III, Frankfurt/M. 2002,

heißt Beobachten“ (S. 145) wird unter Stalins Blick einer moralischen Perspektivierung unterworfen, denn Kaltenburgs Verhältnis zu sich selbst verändert sich, „ein schlechtes Gewissen“ ist die Folge. Die Verinnerlichung von Moralvorstellungen und Normen, die das Selbst in eine schuldige und beschuldigende Instanz aufspalten, kann nach der Anthropologin Ruth Benedict als das Kennzeichen von Schuldkulturen beschrieben werden.³¹ Charakteristisch für Schuldkulturen sei auch die Möglichkeit zum Geständnis: „a man's feeling of guilt may actually be relieved by confessing his sin.“³² Schuld kann gebüßt, der Schuldige wieder in die Gesellschaft integriert werden.³³ Im Gespräch über die Fotografie des sowjetischen Herrschers thematisiert Kaltenburg mittelbar die Frage nach seiner eigenen, verschwiegenen Schuld an NS-Verbrechen. Blick und Verschweigen korrespondieren miteinander. „Die auffällige Mediatisierung des Sehens [...] ist Ausdruck des Verlusts – dies in Analogie zu der Sprachlosigkeit, dem Verschweigen und Beschweigen [...]“³⁴, so Eke über *Spione*.

Bezeichnenderweise handelt es sich bei Stalin um einen stummen Zeugen, der durch seinen Blick die Schuld gegenwärtig hält ohne sie zugleich aussprechen zu können.³⁵ Die Blicke stummer Zeugen, die den

S. 250-271, hier S. 262-264). „Die Einrichtung zwang den Beobachteten ein bestimmtes Verhältnis zu sich selbst auf. Indem sie beständig sich selbst überwachen oder auf der Hut sein und Selbstdisziplin an den Tag legen mussten, internalisierten die Beobachteten die disziplinierende Überwachung durch ein bestimmtes Verhältnis zu sich selbst.“ Sverre Raffnøe/Marius Gudmand-Høyer/Morten Sørensen Thaning: *Foucault Studienhandbuch*, München 2011, S. 218.

³¹ Vgl. hierzu Benedicts klassische Studie *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, London 1947, S. 223.

³² Ebd.

³³ Einen instruktiven Überblick zu Schuld- und Schamkulturen gibt Claudia Benthien: *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800*, Köln/Weimar/Wien 2011, v. a. S. 33-64.

³⁴ Norbert Otto Eke: *Ausschau halten nach den Toten. Marcel Beyers Spurensuche im Feld der Familie*, in: *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, hg. von Simone Costagli u. Matteo Galli, München 2010, S. 145-156, hier S. 157.

³⁵ „Scham wegen etwas, das in der Vergangenheit liegt, gibt es nur als erinnerte, nicht aber als aktuelles Erleben.“ Wolfgang Blankenburg: *Zur Differenzierung zwischen Scham und Schuld*, in: *Scham – ein menschliches*

Angeblickten in menschlicher Gesellschaft nicht beschuldigen können, gehen Kaltenburgs schlechtem Gewissen voraus.³⁶ „Denken wir an das Tier. Wir sind es ihm schuldig“ (S. 240), formuliert der Zoologe nach Stalins Tod, die Schuldgefühle unter dem Blick des Herrschers erwachen wieder, werden auf „das Tier“ übertragen. In seiner Wortwahl erscheint der Naturforscher angesichts des Diktatorentodes unvorsichtig. Die dem Tier gegenüber empfundene Schuld, die nur aus einem begangenen Unrecht entspringen kann, lässt nach Kaltenburgs Schuldverstrickung im Weltkrieg fragen. „Wenn die Menschen über die Menschen reden, indem sie über die Tiere reden, werden sie unvorsichtig“³⁷, konstatiert Bovenschen. Die Übersetzerin Katharina Fischer deutet insinuiierend an: „Der tote Stalin lockert Ludwig Kaltenburg die Zunge.“ (S. 239) Kaltenburgs Naturschutz-Engagement in den 70er Jahren, bezeichnenderweise das Verlesen eines Manifestes im Münchner Hofbräuhaus – in der ‚Hauptstadt der Bewegung‘ –, fällt auf den 20. Juli. Kaltenburg steigt, so er selbst in einem Brief an Funk, bei tumultartigen Zuständen auf den Tisch, um als Führer einer Umweltbewegung zu Wort zu kommen (vgl. S. 373). Der sich exponierende und in den Blickpunkt der Öffentlichkeit tretende Umweltschützer Kaltenburg steht dem verschwiegenen, die allgemeine Beschämung über seine nationalsozialistische Vergangenheit fürchtenden Kaltenburg diametral gegenüber. Doch „diese rätselhaften Koinzidenzen“ (ebd.), so Funk, habe Kaltenburg selbst wohl nicht bemerkt. Als Zoologe, so der Wissenschaftler Kaltenburg hingegen, „muß man die Fähigkeit zur rückblickenden Selbstbeobachtung aufbringen“,

Gefühl. Kulturelle, psychologische und philosophische Perspektiven, hg. von Rolf Kühn/Michael Raub/Michael Titze, Darmstadt 1997, S. 45-55, hier S. 51.

³⁶ Erikson entwirft in diesem Sinn eine Genealogie, derzufolge die Scham der Schuld vorausgeht: „Die mit dem Sehen zusammenhängende Scham geht der mit dem Hören zusammenhängenden Schuld voraus; im Schuldgefühl wird die eigene Schlechtigkeit ganz für sich allein empfunden, wenn niemand zuschaut und alles schweigt [...]“. Erik H. Erikson: *Kindheit und Gesellschaft*, übers. von Marianne von Eckhardt-Jaffé, Stuttgart 1971, S. 247.

³⁷ Silvia Bovenschen: *Tierische Spekulationen. Bemerkungen zu den kulturellen Mustern der Tier-Projektionen*, in: *Neue Rundschau* 94.1 (1983), S. 5-28, hier S. 27.

man müsse „in der Lage sein, Fehlschlüsse der Vergangenheit zu korrigieren“ (S. 335).

Der hier naheliegenden These, Kaltenburgs staatskritisches Umweltengagement stehe als Wiedergutmachung im unmittelbaren Zusammenhang mit seiner Tätigkeit im Dritten Reich, wird von Funk weiter Nahrung gegeben: „Ludwig Kaltenburg inmitten junger Umweltaktivisten, mit strahlendem Gesicht, der Staatsmacht gegenüber störrisch, wie er es schon immer war.“ (S. 424) Gerade hier meldet sich der Einspruch des Lesers: weiß er doch um Kaltenburgs NSDAP-Mitgliedschaft und seine Verlogenheit bei diesem Thema (vgl. S. 396, 429), weiß von der ungeklärten Tätigkeit im Posener Lazarett (vgl. S. 393). Die öffentliche „Anerkennung der anderen als moralische Person“³⁸ wiederzuerlangen, die der GASKAMMERBUCH-Autor Kaltenburg verloren hat, kann als Voraussetzung einer Lösung von der öffentlichen Beschämung verstanden werden. Dass der Weg zurück zu einem ursprünglichen Verhältnis von Mensch und Tier, Mensch und Natur jedoch ebenso unmöglich ist wie eine Rückgängigmachung des eigenen Anteils an NS-Verbrechen, „daß es grundsätzlich kein Zurück in die Unschuld gibt“³⁹, wie Riha formuliert, verbindet die Phylogenese des Menschen mit der individuellen Vergangenheit Kaltenburgs. Schließlich kann der Antrieb zum „Schutz der Donau-Auen“ (S. 424), für den Kaltenburg sich einsetzt, nicht als ursprüngliche Natur des Menschen, sondern nur als kulturelle Errungenschaft gewertet werden. „Achtung vor der Natur, Zurückhaltung, Schonung und Vorsorge sind allemal Produkte kulturell vermittelter Triebsublimierung“.⁴⁰ Die Ursprünglichkeit der Natur, für die Kaltenburg sich dagegen einsetzt, muss keinesfalls im Widerspruch zu seinen Positionen in der NS-Zeit stehen. Kaltenburgs Aktionen im Sinne einer ursprünglich belassenen Natur, in der keine Art ein ‚Recht auf Leben‘ hat („Ein Tier, das draußen keinerlei Aussicht zu überleben hätte, geht auch unter Ihrer so gut gemeinten, gleichwohl völlig fehlge-

³⁸ Wilhelm Vossenkuhl: *Die Möglichkeit des Guten. Ethik im 21. Jahrhundert*, München 2006, S. 277.

³⁹ Karl Riha: *Die Sprache der Vögel. Lautgedichte und phonetische Poesie*, in: Ders.: *Prämoderne – Moderne – Postmoderne*, Frankfurt/M. 1995, S. 91-116, hier S. 115f.

⁴⁰ Dieter Birnbacher: *Mensch und Natur. Grundzüge der ökologischen Ethik*, in: *Praktische Philosophie. Grundorientierungen angewandter Ethik*, hg. von Kurt Bayertz, Reinbek/Hamburg 1991, S. 278-321, hier S. 289.

leiteten Fürsorge ein“, S. 92), sind von ideologischen Prämissen überschattet.⁴¹

„Kein Tier verstellte ihm den Blick auf seine eigene Vergangenheit“ (S. 393), so Funk psychologisierend über die Tätigkeit und Schuld seines akademischen Ziehvaters.

Das Angeschaut-Werden ist eine äußerst prekäre Urerfahrung des Menschen. Es enthüllt Sehnsucht und Angst in einem, die derselben Wurzel entspringen: daß nämlich im Blick des Anderen ich identifiziert werde als der, der ich darin mir selbst werde.⁴²

Kaltenburg, der das „Einschwören durch Augenschein“ praktiziert (S. 159), der mit den Tieren von Angesicht zu Angesicht arbeitet (vgl. S. 277), kann vom Tierblick nicht entschuldigt werden. Die tierische Natur gibt auf das menschliche Verhalten und die Wirklichkeit der Vernichtungslager keine Antwort, die „Sehnsucht“ nach einer Delegation von Verantwortung im Sinne einer naturgeschichtlichen Genese des Bösen, die individuelle Schuld zu negieren vermöchte, gelingt nicht.

Die Vögel fliehen den Rauch

Der Roman, der, wie andere Texte Beyers auch, mit einem (hier ornithologischen und zoologischen) Fachvokabular arbeitet, „das einem nicht vertraut ist und das man sich erst erlesen muß“⁴³, versperrt dem Leser bekannte Zugänge und Sehweisen auf Auschwitz und die Frage nach dem Bösen. Da Funks und Kaltenburgs Aufmerksamkeit vor allem den Tieren, insonderheit den Vögeln gilt, befinden sich die Menschen, die häufig aufs engste mit der Erinnerung an die Tiere verbunden sind, nur am Rande des Erzählten. Das Mauersegler-Erlebnis, Funks ornithologische Initiation, steht in dunkler Verbindung zum Verschwinden, der möglichen Deportation, des polnischen Kindermädchens Maria (vgl. S. 328). Funk verliert in der Bombennacht im Großen Garten seine

⁴¹ Vgl. ebd., S. 306.

⁴² Hartmut Böhme: *Natur und Subjekt*, Frankfurt/M. 1988, S. 239.

⁴³ Michael Krüger: *Erdkunde – Marcel Beyer und die Notwendigkeit von Gedichten*, in: Ders.: *Literatur als Lebensmittel*, München ⁵2008, S. 36-47, hier S. 43.

Eltern, die Erinnerung fixiert die verbrannten Vögel und die helfenden Affen. Die in die Sowjetunion abtransportierte Dresdner Tierkundliche Sammlung bildet den Synonymwortschatz für nach Sibirien verbrachte Systemgegner, der Name des Riesenalks fällt dabei etwa flüsternd, „als ob man einen Verbannten erwähnte“ (S. 304). Scheinbar ein „Nebelkrähenruf“ (S. 321) weckt Klara, so Funk. Doch es sind zwei Männer in Ledermantel, die den Nachbarn abholen. Die präparierte Tierhaut als Bekleidung der Staatsagenten, die aus dem Nebel einer allumfassenden Beobachtung auftauchen, führt die unheimliche Verwandtschaft von Tier- und Menschenbeherrschung in Funks Erinnerung vor Augen. Die Übersetzerin deutet ferner an, dass der Streit zwischen Kaltenburg und Funks Vater in unmittelbarem Zusammenhang mit der Deportation jüdischer Mitbürger stehen könne, der zahme Star hätte nach der Inhaftierung seiner Besitzer der Pflege bedurft (vgl. S. 327). Und auch die Bälge, die Funk in Dresden umgeben, könnten aus Matzkes Forschertätigkeit im KZ stammen („Nachtreiher und Grauspechte vor allem, hörst du, sieh dir die Etiketten an“, bemerkt Kaltenburg, S. 400).

Die Tiere, denen ähnlich wie den Kindern in der Regel moralische Urteilsfähigkeit und die Verantwortung für schwerwiegende Handlungen nicht zugeschrieben werden, scheint im Roman hingegen eine Sphäre der Unschuld zu umgeben, die sich besonders deutlich im Verhalten der Vögel gegenüber der KZ-Lagerwelt zeigt. Funk und Kaltenburg äußern sich über Eberhard Matzkes Tätigkeit im KZ wie folgt:

„Aber man sagt doch, Vögel hätten die Lager gemieden, es existierte überhaupt keine Avifauna in den Lagern.“

„Ganz richtig. Der Rauch. Sie haben den Rauch nicht vertragen. Also mußte er aus dem Lager raus. Bekam tatsächlich die Genehmigung, das Lager stundenweise zu verlassen. Die Wachen am Tor kannten den Vogelbeobachter bald, man grüßte sich, redete vielleicht sogar ein paar Worte, wenn kontrolliert wurde, was Matzke über Tag geschossen hatte.“ (S. 398)

Es ist der im Dresdener Bombenhagel traumatisierte Funk, der auf das Fehlen der Avifauna im Lager hinweist. Kaltenburgs Beobachtung an Dohlen, die gleich auf der ersten Seite des Romans Erwähnung findet, „[D]ie Vögel fliehen den Rauch“ (S. 9, vgl. auch S. 10) erhält eine Bedeutungserweiterung, bei der die unvermeidliche sprachliche Anthro-

morphisierung tierischer Verhaltensbeschreibung eine psychologische Deutung herausfordert. Es fällt uns schwer, Tiere

[...] nicht so zu beschreiben, als würden sie sich in einer Situation absichtsvoll verhalten. [...] Es handelt sich hier weniger um eine Unfähigkeit als geradezu um eine Unmöglichkeit. Es gehört nämlich zu unserer Alltagspraxis, über Tierverhalten mit unserem psychologischen Alltagsvokabular zu sprechen.⁴⁴

Kaltenburgs Liebe zu den rauchfliehenden Dohlen, die den Professor umgebende „Dohlenatmosphäre“ (S. 130), rücken die tierischen Forschungsobjekte in ein anderes Licht. Die Feststellung, die Vögel „hätten die Lager gemieden“, impliziert eine unüberbrückbare anthropologische Differenz, einen Unterschied zwischen Tier und Mensch, der sich angesichts des Holocausts keineswegs auf eine Naturbeobachtung reduzieren lässt. Sie ist vor allem menschliche Selbstbeobachtung am Tier, die Vögel „stellen den Menschen bloß“⁴⁵, indem sie vor seinem Vernichtungswerk fliehen. Dass es sich bei der Formulierung „Die Vögel fliehen den Rauch“ um einen naiven Anthropomorphismus handelt, bei dem Kaltenburg menschliches Fluchtverhalten auf den tierischen Instinkt überträgt, kann nur als Reflexionsauftrag an den Leser verstanden werden. Über das Geschehen im Lager schweigt der Verhaltensforscher, er perspektiviert lediglich die Fluchtbewegung der Tiere. „Kein Sehen ohne Schatten, keine Präsenz ohne Absenzen“⁴⁶, so Dietmar Kammerer. Kaltenburgs Vergangenheit im Dritten Reich teilt sich dem Leser als ein Verschweigen mit, das dennoch „keine semantische Leere“⁴⁷ darstellt.

Der öffentliche Kaltenburg, der im Hofbräuhaus auf den Tisch steigt und bei einer Sitzblockade vor laufenden Fernsehkameras sich der

⁴⁴ Markus Wild: *Tierphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2008, S. 71.

⁴⁵ Helga Schreckenberger: „Man sieht an den Tieren immer die Grausamkeit des Menschen“. *Die paradigmatische Funktion der Geschichte der Tierheit in Gerhard Roths ‚Die Archive des Schweigens‘*, in: Gerhard Roth, hg. von Marianne Baltl, Graz 1995, S. 179-205, hier S. 180.

⁴⁶ Dietmar Kammerer: *Bilder der Überwachung*, Frankfurt/M. 2008, S. 104.

⁴⁷ Ernestine Schlant, *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*, übers. von Holger Fliessbach, München 2001, S. 19.

Staatsmacht widersetzt, vermeint eine „volle Moralfähigkeit“⁴⁸ in den Augen der Öffentlichkeit wiederherstellen zu können. Die Bedeutung des Gesehenwerdens im Kontext moralischen Handelns verweist auf die vorhergehende Scham. Dass das kollektive Gedächtnis im deutschen Kulturkreis den Holocaust nicht als Schuld, sondern als Scham erinnert, hat Aleida Assmann betont.⁴⁹ Die Scham angesichts von Auschwitz gebe aber, so Giorgio Agamben, dem Bewusstsein konstitutiv „die Form des Überantwortetseins an ein Unübernehmbares“⁵⁰.

Die Vogelperspektive der Literatur

Der Erzähler in *Wasserstandsbericht*, ein Prosatext Beyers über das von der Elbe überflutete Dresden, plädiert, beim Herannahen eines Helikopters, für die Vogelperspektive der Guten:

Zuerst nur ein Geräusch, kaum zu orten, dann taucht er unvermittelt im Blickfeld auf, von oben. Je nachdem, ob ihn die Guten oder die Bösen fliegen, wird ein Blick aus der Vogelperspektive gegengeschnitten: Die Guten haben sowohl den Überblick als auch den Zugriff auf das Geschehen unten.⁵¹

Die bewusst gesetzte Künstlichkeit der gegengeschnittenen Kameraperspektive, die das in das Geschehen verstrickte Subjekt voraussetzt, inszeniert einen Bruch der filmischen Erzählung, bei dem der Blick-

⁴⁸ So Vossenkuhl zur Bedeutung der öffentlichen Anerkennung nach einer empfundenen Scham. Vossenkuhl: *Die Möglichkeit des Guten* [Anm. 38], S. 77.

⁴⁹ „Es war ein Trauma nicht der Schuld, sondern der Scham. Und dieses kollektive Trauma der Scham ist bis zu Walser ein nachhaltiger Schutzschild gegen moralische Auseinandersetzung und kollektive Erinnerung geblieben.“ Aleida Assmann: *Ein deutsches Trauma? Die Kollektivschuldthese zwischen Erinnern und Vergessen*, in: *Merkur* 53.2 (1999), S. 1142-1154, hier S. 1154.

⁵⁰ Giorgio Agamben: *Die Scham oder Über das Subjekt*, in: Ders.: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*, übers. von Stefan Monhardt, Frankfurt/M. ²2004, S. 76-118, hier S. 114.

⁵¹ Marcel Beyer: *Wasserstandsbericht*, in: Ders.: *Nonfiction*, Köln 2003, S. 11-46, hier S. 39

winkel der „Guten“ für den Beobachteten zunächst „kaum zu orten“ sei. Eine gegengesehnte Vogelperspektive zeigt, dass in der (hier filmischen) Erzählung sich der Erzählende als Handelnder in einer ihm äußerlichen Narration versteht, die er sich erst aneignen muss.⁵² „Jetzt werden wir gefilmt.“⁵³ Andererseits ist es erst das narrative Verfahren, das durch die Vogelperspektive die Zuschreibung des Erzählerstandpunkts ermöglicht. Im Erzählen begreift sich der Erzählende als ein Erzähler. „Jetzt werde ‚Ich‘ erzählt.“ Die damit auf narrativer Ebene drohende Auflösung des Selbst stellt auch seine moralische Identität in Frage, worauf Paul Ricœur hingewiesen hat.⁵⁴ Indem sich das ‚Ich‘ jedoch als beobachtetes und erzähltes Objekt erkennt, nimmt es sich als zuschreibungs- und zurechnungsfähige Person wahr. Der ethisch geforderten Reflexion angesichts der eventuell menschlich verursachten (Natur-)Katastrophe wird vom *Wasserstandsbericht*-Erzähler in „einer lebendigen Dialektik“⁵⁵ von Katastrophenverstrickung und Vogelperspektive der Guten begegnet. Gleiches ließe sich für *Kaltenburg* in Anspruch nehmen, verbirgt sich doch hinter den Anthropomorphismen der Tierbeschreibungen, der eingenommenen Vogelperspektive, eine Selbstwahrnehmung, in der sich ein ‚Ich‘ als ethisch reflektierende Person erkennt.

Auf der letzten Seite von *Kaltenburg* findet sich eine intertextuelle Anspielung auf Sarah Kirschs Gedicht *Die Luft riecht schon nach Schnee* (vgl. S. 448). „Darling flüstert die Amsel“⁵⁶, heißt es bei Kirsch über den Verlust einer Liebe bei Wintereinbruch. Diesem Gedicht einer Verlusterfahrung sind wiederum intertextuelle Verweise auf Celans

⁵² Vgl. hierzu Haker mit Berufung auf Paul Ricœur: Hille Haker: *Moralische Identität. Literarische Lebensgeschichten als Medium ethischer Reflexion. Mit einer Interpretation der Jahrestage von Uwe Johnson*, Tübingen 1999, S. 155.

⁵³ Beyer: *Wasserstandsbericht* [Anm. 51], S. 40.

⁵⁴ Vgl. Paul Ricœur: *Das Selbst als ein anderer*, übers. von Jean Greisch, München²2005, S. 204f.

⁵⁵ Ebd., S. 205.

⁵⁶ Sarah Kirsch: *Die Luft riecht schon nach Schnee*, in: Dies.: *Gedichte 1 (Werke in fünf Bänden, Bd. 1)*, Stuttgart 1999, S. 152. Zu den Anspielungen auf Celan vgl. Horst Bienek: *Liebe und Schnee*, in: *Frankfurter Anthologie 9* (1985), S. 233-235.

Todesfuge eingeschrieben, sodass das „Grab in den Lüften“⁵⁷, der Rauch, vor dem Kaltenburgs Vögel fliehen, auch in Liebeslyrik Präsenz erhält. Das an *Kaltenburg* aufgezeigte Verfahren einer nie unmittelbaren Mitteilung des Unerzählbaren aus der Vogelperspektive eröffnet nicht nur neue Erkenntnisse über das komplexe Wechselverhältnis von Selbst- und Fremdbeobachtung im Erzählen,⁵⁸ sie bewahrt das Vergangene „als Unvergängliches, das weder vergessen noch ungeschehen gemacht noch nutzbringend angeeignet werden kann.“⁵⁹ Literatur, die einerseits im Speichermedium der Schrift an einer gesellschaftlichen Kultur der Erinnerung partizipiert, die aber andererseits als Kunst den subjektiven Verformungen der vergangenen und gegenwärtigen Wirklichkeit unterliegt,⁶⁰ kann sich dem Unerzählbaren nicht verweigern, sie fordert geradezu dazu auf, es den Lesern zu vergegenwärtigen. „Sprechen allerdings hat er nie gelernt“ (S. 89), hören wir Funk von einem verwundeten Star erzählen, den Kaltenburg für nicht überlebensfähig gehalten hatte.

⁵⁷ Paul Celan: *Todesfuge*, in: Ders.: *Der Sand aus den Urnen. Mohn und Gedächtnis (Werke. Historisch-kritische Ausgabe, I. Abt., 2./3. Bd., I. Teil)*, hg. von Andreas Lohr, Frankfurt/M. 2003, S. 65.

⁵⁸ Vgl. hierzu auch Eleni Georgopoulou: *Abwesende Anwesenheit. Erinnerung und Medialität in Marcel Beyers Romanen*, Würzburg 2011 (im Erscheinen).

⁵⁹ Ulrike Vedder: *Luftkrieg und Vertreibung. Zur ihrer Übertragung und Literarisierung in der Gegenwartsliteratur*, in: *Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*, hg. von Corina Carduff, München 2005, S. 59-79, hier S. 79.

⁶⁰ Vgl. Alo Allkemper/Norbert Otto Eke: *Das Gedächtnis der Literatur. Zur Einführung*, in: Dies.: *Das Gedächtnis der Literatur. Konstitutionsformen des Vergangenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2006 (*ZfdPh* 125), S. 2-4, hier S. 3.