

„Man erzählt immer mit schmutzigen Händen.“

Ein Gespräch mit Marcel Beyer in der Villa Massimo in Rom

Der freundlichen Einladung Marcel Beyers folgend trafen wir uns am 13. und 14. September 2010 zu einem ausführlichen Gespräch, das die anregende Diskussion unserer Tagung unter mediterranem Himmel fortsetzte. (Anmerkung 1)

FRANZ FROMHOLZER: Kann man hier im sonnigen Garten der Villa Massimo eigentlich über das Böse sprechen?

MARCEL BEYER: Es ist eine merkwürdige Situation: Die Villa Massimo liegt in einem sehr reichen Viertel. Jetzt im August, als das Viertel ausstarb und alle weg waren, bin ich mit einer Kamera unterwegs gewesen. Es sind eine ganze Menge Fotos mit frischen Graffitis – auch mit „Juden raus“ auf Deutsch – zusammengekommen. Wir sitzen also hier in einer deutschen Einrichtung, die von einer Mauer umgeben ist. Man sitzt hier und auf der anderen Seite der Mauer stehen offenbar antisemitische Sprayer. Ich glaube nicht, dass es etwas mit der Villa Massimo zu tun hat. Aber trotzdem fragt man sich: Was sind das für Leute? Ich habe noch niemanden dabei beobachtet, aber ich würde schätzen, es handelt sich nicht um das stereotype Bild vom Sprayer mit Kapuzenpulli und Turnschuhen. Manchmal, wenn ich einen distinguiert bürgerlichen Herrn mit Aktentasche stehen sehe, habe ich das Gefühl, er wartet jetzt nur, bis ich weg bin und sprüht dann: „Cornelia, ich liebe Dich“ oder womöglich auch „Hitler war Jude“. So eine Undurchdringlichkeit der Person drängt mir die Frage auf: Kann ich das Böse überhaupt erkennen? Wie zeigt es sich? Wie versteckt es sich? Das ist allerdings eine Perspektive, die ich nicht erst in Rom entwickelt habe.

Schon mit dem Umzug nach Dresden 1996 sind mir bestimmte Gewissheiten abhandengekommen. Dieses Denken und Bedenken habe

ich hier mit nach Rom gebracht. Es ist eine ähnliche Situation. Ich gerate in eine Gesellschaft, die nach außen nicht viel anders auszusehen scheint als die westdeutsche, in der ich großgeworden bin; aber man ahnt, dass sie eigentlich nach innen ganz anders funktioniert. Das lässt mich immer wieder ins Stutzen geraten – einerseits will man schließlich gerne herausfinden, was dahintersteckt, andererseits weiß man aber, dass einem dazu bestimmte Erfahrungen fehlen. Gerade da wird es für mich interessant. Das ist der Punkt, an dem ich zu forschen anfangen. (Anmerkung 2)

BETTINA WISIOREK: Wie versuchst Du solchen Beobachtungen in Deinem Schreiben gerecht zu werden? Wenn man die Probleme betrachtet, die Du gerade exemplarisch bezüglich der Verortung des Bösen geschildert hast: Stellt sich da nicht gerade für Dich als Schriftsteller die Frage, wie man angesichts solcher sachlichen Schwierigkeiten *gut* erzählen kann?

MARCEL BEYER: Das gute Erzählen – (*überlegt, stutzt, lacht*) das hat immer so etwas Normatives. (Anmerkung 3) Erst einmal ganz basal: Ein Erzählen, das mich interessiert, fragt schlicht immer neu nach dem Verhältnis zwischen einer Person und einer Figur. Auch bei Figuren, die ganz aus dem Leben gegriffen scheinen, etwa bei „Großmama packt aus“. Das ist ja so ein Satz, der über den Neunziger- und Nuller-Jahren stehen könnte: „Großmama packt aus“, „Großvater hat nie ausgepackt, Großmama packt jetzt aus“. Die Frage ist aber: Was ist Großmama? Ein Erzählen, das diese Frage unberücksichtigt lässt, interessiert mich nicht. Da sind Interviews mit Zeitzeugen für mich wirklich sehr viel aufschlussreicher, in denen die ganze Fraglichkeit des Erinnerns und der Erinnerungsvorgänge, das Bedürfnis und die Notwendigkeit, Lücken auszufüllen, Dinge kohärent zu machen, durch die Gegenfragen, wenn sie gut gestellt sind, immer mitschwingen. Eine „Großmama packt aus“-Literatur striche das komplett aus und simplifizierte so den Sachverhalt – und das gerade in einem Medium, das in besonderem Maße die Möglichkeit zur Darstellung und Wahrnehmung von Komplexität böte. Mich verwundert es, wenn Leute von meiner Literatur erwarten, am Ende zu erfahren, ‚wie es denn wirklich gewesen ist‘. Hier wird ein Bedürfnis, das man im Leben hat, auf Literatur projiziert.

MICHAEL PREIS: Erlebst Du es als Autor also, dass von Dir eher erwartet wird, dass Du Antworten gibst, als dass Du Fragen stellst, die so vorher möglicherweise noch nicht gestellt wurden?

MARCEL BEYER: Ja, gerade in Bezug auf Kaltenburg. „Was hat er denn nun wirklich gemacht?“ Eigentlich ist es fast ein bisschen niedlich, denn jeder weiß, dass ich ihn erfunden habe – ausgehend von historischem Material, das seinerseits Antworten schuldig bleibt. Wie das nun eben einmal ist im Leben – könnte ich anfügen für diejenigen, die von Literatur einfache Rückschlussmöglichkeiten auf das Leben erwarten. Im Leben meiner Figur Ludwig Kaltenburg gibt es ungeklärte Momente – aber es ist ja nicht so, dass ich zunächst Kapitel geschrieben hätte, in denen ein Licht auf diese Momente geworfen wird, um sie dann dem Leser vorzuenthalten, ihn in bössartiger Absicht zu verwirren. Was nicht im Buch steht, habe ich auch nicht erfunden. So einfach ist es. Dass ein bestimmter Bogen nicht geschlossen und die so entstehende Spannung nicht aufgelöst wird, macht manche Menschen richtig verrückt bis hin zu einer leichten Aggressivität. (Anmerkung 4)

FRANZ FROMHOLZER: Dieses Verschweigen, diese Leerstellen sind für Figuren in mehreren Romanen von Dir charakteristisch. Welche Bedeutung würdest Du diesen leeren Stellen beimessen?

MARCEL BEYER: Das, was wir später Geschichte nennen, entsteht ja allererst im Verlauf des Schreibens; meine Figuren sind eigentlich immer synthetisiert. Anfangs gibt es nur eine Situation, einen bestimmten Blick einer Figur, und daraus entsteht dann, was wir als Bewusstsein bezeichnen. Irgendwann scheint die Figur ein Eigenleben anzunehmen, ich habe als Autor eher das Gefühl, ich darf ihr auch gar nichts mehr aufzwingen. Dann komme ich an den Punkt, mich zu fragen: Fülle ich alle Leerstellen auf? Meine Ich-Erzähler setzen ja alle zu einem Bekenntnis an, indem sie sich an den Leser wenden oder den Leser an ihrer Erzählung teilhaben lassen – etwas drängt sie, von sich zu erzählen, sonst würden sie den Mund halten und es gäbe kein Buch. Wäre es allerdings ihre – gewissermaßen auf den ersten, nur mit Titelei und Impressum bedruckten Seiten gefasste – Absicht, eine von vornherein klare Schuld oder Verantwortung oder eine Verfehlung zu bekennen, gäbe es keinen Anlass, mehr als zwei oder drei Seiten lang zu

erzählen. Meine Erzählerfiguren schieben nicht das Bekenntnis einer Schuld vor sich her, sondern sie machen sich, da sie den Impuls verspüren, ein Bekenntnis abzulegen, im Pakt mit dem Leser erzählend auf den Weg, um herauszufinden, was der Inhalt des Bekenntnisses sein könnte. Sie fragen sich: Was tue ich, oder: Was habe ich getan? Der Leser ist ihr Komplize – und wenn, wie Karnau in *Flughunde*, der Erzähler verstummt, bevor er den entscheidenden Satz seines Bekenntnisses formuliert, halten manche Leser fragend nach dem Autor Ausschau – wenn es schon keinen allwissenden Erzähler gibt, dann soll es wenigstens einen allwissenden Autor geben. Für den Autor, also für mich, war aber die Leerstelle ebenso Antrieb zum Schreiben wie für meinen Erzähler zum Erzählen – würde ich sie füllen, brähe der ganze Text in sich zusammen, würde der Erzähler auch alle seine Worte wieder verschlucken.

MICHAEL PREIS: Das Problem, von sich selbst zu erzählen und sich dabei nicht dadurch zu verfehlen, dass man dauernd an der Sache, um die es eigentlich ginge, vorbeierzählt, durchzieht ja auch den *Kaltenburg*-Roman. Welche Konsequenzen hatte das für die Wahl der Perspektive, aus der heraus der Roman dann schließlich erzählbar wurde?

MARCEL BEYER: Ursprünglich dachte ich, dass die Ich-Erzähler-Position von einer Figur wie der Dolmetscherin eingenommen werden würde – meine eigene Position als jemand, der Mitte der Neunzigerjahre nach Dresden gezogen ist. Irgendwann aber ging ich in Melbourne spazieren, dachte über die Erzählkonstellation nach – fremdsprachige Umgebungen ermöglichen immer wieder eine ungeheure Konzentration –, noch ehe auch nur ein Satz des Romans ausformuliert war, und plötzlich wusste ich: Ich muss die Konstellation umkehren, nicht ich bin das Ich, sondern das Gegenüber muss das Ich sein. Damit ging es los, damit begann diese Figur zu erzählen.

MICHAEL PREIS: Wenn Du in Bezug auf die Dolmetscherin sagst, „Nicht ich bin das Ich“, dann frage ich mich natürlich als jemand, der sich von wissenschaftlicher Seite her mit Literatur beschäftigt, wie Du als Autor zu Deinem Erzähler und zu Deinen Figuren stehst. Es gäbe für einen Autor ja eine Rückzugsposition, bei der er völlig draußen steht und der Erzähler, sein Erzähler, gewissermaßen macht, was er will. Wie

Du das gerade geschildert hast, ist es eher so, dass Du als die Vermittlungsperson ziemlich dicht am Geschehen bist, es aber sein kann (etwa im Fall von *Kaltenburg*), dass sich das Verhältnis auf einmal dreht und Du selbst dann in eine andere Position rutschst.

MARCEL BEYER: Das stimmt. Ich bin auf eine Weise der Beteiligte, der immer sagt: Ich bin gar nicht da. Doch indem er das sagt, fällt er dann doch auf. Wenn ich jetzt sage: Nicht ich bin der Erzähler, sondern dieses Gegenüber, spreche ich eigentlich aus einer Figurenposition heraus – ohne natürlich meine Autorschaft damit einfach abzugeben. Bei *Kaltenburg* musste eine fremde Person oder Figur von außerhalb des Rahmens kommen, um das Erzählen anzuregen. Den Text aus der – gewissermaßen naiven – Position der Dolmetscherin zu schreiben, die mit Funk anfangs ein nettes Gespräch führt und dann immer weiterfragt, hätte aber keine textinterne Spannung erzeugt; Katharina Fischer hätte dann ja den Text gleichsam nur an den Leser weitergereicht. Indem stattdessen nun der alte Mann selber „Ich“ sagt, ergab sich auch die Möglichkeit, ihn auf eine Weise ein Spiel spielen zu lassen: Was gibt er an welchem Punkt preis? Woran erinnert er sich an welchem Punkt? In diesem Zusammenhang gewinnt dann die Figur der Dolmetscherin in ihrer aktivierenden Rolle im Verlauf des Romans deutlich an Gewicht.

Bei solchen Konstellationen interessiert mich besonders die Frage nach der Selbstinszenierung, die eben nur in der ersten Person erfolgen kann. Den Gesprächsanfang zwischen Funk und der Dolmetscherin aus *seiner* Sicht heraus zu setzen, schien mir dabei viel spannender: Wenn Funk sich fragt, was eigentlich los mit ihm sei, dass er sich so aufplustere, sagt das gleichzeitig etwas über die Selbstbeobachtung der Figur aus; Funk hat Fragen an sich selbst – das reizt mich an ihm.

MICHAEL PREIS: Würdest Du sagen, dass so auch ein guter Wille zur erzählerischen Vermittlung einer Geschichte, die von vornherein schon als solche feststünde, problematisiert wird? Man könnte sich ja vorstellen, dass die Dolmetscherin als Journalistin aufgetreten wäre: Sie hätte Funk ein paar Fragen gestellt, und er hätte dann seine Story erzählt. Aber moderne narrative Literatur ist eben kein Journalismus. Es ist doch eher so, dass sie Motivationen des Erzählens überhaupt problematisiert und Möglichkeiten einer unproblematischen Frage-Antwort-Logik sogar unterläuft. Zu Beginn des Romans reflektiert Funk als in die Jahre ge-

kommener Mann kurz über sein Verhältnis zu jüngeren Frauen. Er fragt sich, warum er gegenüber der Dolmetscherin keine größeren Zeichen von Aufgeregtheit bei sich feststellen kann. Doch so gelassen, dass er nur erzählt, was er erzählen möchte, ist er dann eben auch wieder nicht. Inwieweit hat die Erzählsituation in *Kaltenburg* das dort Erzählte selbst geprägt?

MARCEL BEYER: Funk treibt natürlich ein Spiel mit dieser Situation oder setzt zumindest bestimmte Signale. Er gibt immer mehr von sich preis, weil er die Gegenwart der Dolmetscherin genießt, aber er macht sich damit auch schutzloser. Wie schwierig es war, diese graduelle Öffnung zu markieren, zeigt sich schon beim Setzen von Anführungszeichen: Als ich anfang zu schreiben, habe ich sie selbst im Dialog mit der Dolmetscherin weggelassen, dann den Konventionen entsprechend gesetzt und irgendwann gewissermaßen von Satz zu Satz eine eigene Lösung finden müssen, weil der innere Monolog und der äußere Dialog immer wieder ineinanderfließen. Dabei fiel es mir schwer zu beurteilen, wo jeweils genau der Wechsel vom Gedachten zum Artikulierten erfolgt. Hermann Funk erzählt ja zugleich uns und der Dolmetscherin. Eigentlich lässt er sie, wie er das auch mit uns macht, in seinen Kopf schauen. Er lässt uns teilhaben am Entstehen von Gedanken und Erinnerungen, an den Fragen nach Bewertungen.

Eine derart artifizielle Gesprächssituation ist allerdings gar nicht so weit von der Realität entfernt, wie man vielleicht meinen würde. Oft erlebe ich, dass Zeitzeugen eine Geschichte mal so und mal so erzählen – je nachdem, wo im Gespräch eingestiegen wird, und je nachdem, ob der Erzählende mich als Gegenüber wahrnimmt oder in seinen Erinnerungen versinkt und mich, könnte man sagen, seinem inneren Monolog lauschen lässt. Je nach Sprechhaltung des Erzählenden können die unterschiedlichen Darstellungen derselben Ereignisse einander widersprechen. Jede für sich und alle gemeinsam aber sorgen für Kohärenz in der eigenen Lebensgeschichte. Das ist eigentlich das Verrückte: Man kann sehr viel Widerspruch aushalten, wenn man ihn sich als Widerspruch klarmacht. Genau das führt dazu, dass man den Eindruck hat: Ich habe ein Leben gelebt oder ich lebe ein Leben; ich bin eine Person. (Anmerkung 5)

FRANZ FROMHOLZER: Können wir die Perspektive Funks beibehalten? Es fällt auf, dass jemand wie Funk, der die Dresdner Bombennacht als Kind erlebt hat, mit moralischen Bewertungen sehr zurückhaltend ist. Die Luftangriffe auf Dresden standen dabei jedoch oft im Zusammenhang eines Gegeneinanderaufrechnens: Was haben die Deutschen verbochen? Sind nicht auch die Alliierten Verbrecher? Der Zugang in *Kaltenburg* ist ein ganz anderer.

MARCEL BEYER: Wir, als Leser, können die Perspektive Funks selbstverständlich nicht beibehalten, das heißt: Wir werden sie ja von vornherein nicht als ausschließliche Perspektive auffassen, da wir mit dem 13. Februar 1945 mehr verbinden, als Funk erzählt. Wir nehmen seine Perspektive als zusätzliche war, vielleicht auch als Gegenperspektive, zum Beispiel gegen diesen menschenunwürdigen Zahlenwahnsinn des Aufrechnens von Todesopfern.

Aber selbst innerhalb des Romans konkurrieren ja Erinnerungen Hermann Funks miteinander, wenn man an die von *Kaltenburg* referierte Affenszene denkt und sie mit den später erwähnten Vögeln vergleicht, die tot aus dem Himmel fallen: Beide Tiererinnerungen konkurrieren um die Position als „Urszene“, als Bild, in dem sowohl die individuelle Traumatisierung eines Kindes gefasst wird wie auch die Bombardierung Dresdens. Damit aber verweigert der Roman die Festlegung auf ein einziges Bild, das Gültigkeit über alle anderen hinaus für sich beansprucht. „Welche Erinnerung ist schrecklicher?“, könnte man Funk fragen – und er würde angesichts der Idiotie, ja, der Unverfrorenheit des Fragenden den Kopf schütteln.

Für mich, den Autor, stehen dahinter Fragen, die außerhalb des Romans liegen: Warum ist gerade die Bombardierung Dresdens zu einem so starken Symbol geworden? Und sofern man ihr symbolische Bedeutung zugestehen will – wie genau soll dieses Symbol entschlüsselt werden? Man hört immer wieder, die Bombardierung sei „unnötig“ gewesen, nichts weiter als ein „barbarischer Akt“, weil sie keinen Einfluss auf den weiteren Kriegsverlauf hatte, der sich ohnehin dem Ende zuneigte. Von diesem Ende weiß man aber erst seit Mai 1945, man beurteilt in der Rückschau. Es hat aber den Anschein, als sei die Bombardierung Dresdens gewissermaßen seit dem 14. Februar zum Symbol aufgebaut worden, ganz gezielt aus dem Propagandaministerium heraus. Wenn man von „Barbarei“ spricht, beziehen wir das in erster Linie auf

das System deutscher Vernichtungslager – und hier setzt meine völlig unbestätigte These von der Symbolwirkung des zerstörten Dresden an: Im Januar 1945 wird das Konzentrationslager Auschwitz befreit, im Februar Dresden bombardiert. Hier sehe ich einen Zusammenhang, auch wenn den kein Zeitzeuge bewusst gesehen haben muss. (Anmerkung 6)

Dresden als das Verbrechen an der deutschen Zivilbevölkerung ist ja vom Propagandaministerium aus gezielt als symbolische Untat der Alliierten verbreitet worden. Wenn nicht die Bevölkerung langsam ahnte, was im Osten passierte, wohin die jüdischen Mitbürger transportiert worden waren, wusste man zumindest in den Schaltzentralen in Berlin, dass jetzt Dinge ans Tageslicht kommen, aus denen sie sich nicht rausreden können. Das muss klar gewesen sein. Für mich ist das nach jahrelangem Nachdenken die einzig plausible Erklärung, warum für uns nicht Hamburg das Symboldatum ist oder eine andere Stadt, sondern Dresden.

BETTINA WISIOREK: Hinsichtlich der Frage nach Schuld und Verantwortung scheinen die Protagonisten in *Kaltenburg* verschiedene Umgangsstrategien zu entwickeln. Klara, die nicht bei der Stasi war und bei der insofern von ‚Täterschaft‘ keine Rede sein kann, fühlt sich ja dennoch in besonderer Weise verpflichtet, auf die Schuldverstrickung zu reagieren – sucht sie doch durch je individuelle Benennung, den ‚Dingen‘ (d. h. den Zusammenhängen und ihren Trägern, die Subjekte im doppelten Sinne sein mögen) Recht widerfahren zu lassen, sie also durch Geschichts(wieder-)gebung wiederherzustellen. Kann man dem Bösen – wenn man denn Schuldverstrickung auch als etwas Böses, etwas Abgründiges und Unsagbares, begreift – angemessen begegnen, indem man eine *gute* Geschichte erzählt? Eine, die im Gegensatz zu abstrakten Aufzählungen von Vorgängen, Daten etc. etwas wieder in sein Recht setzt, das es gerade durch solche Abstraktion verlöre?

MARCEL BEYER: Klaras Widerwillen, den sie gegenüber den erinnerungsselligen Runden im Roman empfindet, gründet ja darin, dass dort gewissermaßen die falschen Geschichten erzählt werden. Derjenige, der erzählt, stellt sich immer ins Zentrum und ist immer anwesend. Alle, die abwesend sind, fallen potentiell aus den Geschichten heraus: die Freunde der Familie Hagemann etwa, die nach Berlin übersiedeln, weil sie es nicht mehr ertragen – und sie sind eben auch tatsächlich in der

DDR aus den Geschichten (und damit der Geschichte) herausgefallen. Ich finde es nach wie vor horrend, wie über eine auch jüdische Vergangenheit Ostdeutschlands in Ostdeutschland reflektiert oder eben gar nicht reflektiert wird. Dass man sich in der Erinnerung Dinge zurechtmacht und Kohärenz schafft, ist das Eine. Es geht gar nicht anders. Ob das nun gut ist oder nicht, wir haben dieses Bedürfnis. Klara würde aber eben sagen, dass dieses Bild unvollständig ist; wenn nur ein weiteres Detail hinzukäme, kippte die ganze Geschichte um. Und das wäre ihr Vorwurf: „Genau dieses Detail lasst ihr jeweils aus.“

BETTINA WISIOREK: Und erzählt Klara demgegenüber ‚richtig‘, dadurch, dass sie Dinge beim Namen nennt, ein Stück des Ungesagten benennt, und eben so den Dingen Recht widerfahren lässt?

MARCEL BEYER: Ja, ganz bestimmt. Das ist ihr Impuls in Situationen, in denen sie sich aufregt und Dinge beim Namen nennt. Allerdings lautet natürlich die entscheidende Frage, die im ganzen Roman immer wieder auftaucht: Was ist denn der Name? Der Name haftet ja nicht an den Dingen; wir finden ihn nicht einfach vor, sondern indem wir immer wieder benennen, treffen wir jedes Mal schon Entscheidungen. An diesem Punkt wird Klara dann unleidlich: Sind die jüdischen Mitbürger, die mit am Aufbau der DDR beteiligt waren, vertrieben, gar ins Exil nach Westdeutschland getrieben worden, übergesiedelt, umgesiedelt? Diese Frage, *wie* man etwas beim Namen nennt, zeigt ihre Sensibilität – denn an den Tatsachen, am Verschwinden der entsprechenden Figuren besteht ja kein Zweifel.

BETTINA WISIOREK: Nun scheint sich der unsagbare Schrecken, der sich jeweils an diese Namen knüpft (und den sie vielleicht auch selbst bedeuten), gerade weil seine Erfahrung immer persönlich ist, nur durch individuelle Geschichten ans Licht bringen zu lassen? Hört man nur die bloßen Fakten, dann stellt sich vielleicht ein unbestimmtes Bild des Grauens ein, aber das Schicksal Einzelner vermag daran nicht offenkundig zu werden.

MARCEL BEYER: Ja, auf jeden Fall. Mit der individuellen Geschichte wird das Subjekt ins Recht gesetzt. Da sind wir wieder beim Auspacken der Großmutter. Allerdings begibt man sich damit unausweichlich auf

das nächste Problemfeld, weil je individuelle Geschichten nebeneinander bestehen: „Du hast das so erlebt, ich hab’ es eben so erlebt.“ Unter dem Gesichtspunkt des identitätsstiftenden Erzählens von sich selber hat jeder Recht – aber unter dem Gesichtspunkt der Beleuchtung, der Begründung von Tatsachen und Ereignissen dagegen hat nicht jeder „irgendwie“ Recht. Die Aussage „Ich habe keine Gaskammern gesehen“ ist eben nicht identisch mit der Aussage „Es hat keine Gaskammern gegeben“.

Wir leben einfach in zeitzeugenseligen Zeiten. Es gibt ja immer wieder Menschen, die behaupten, bis jetzt sei stets nur den anderen – den Opfern – zugehört worden, nun müsse endlich einmal aus ihrer Sicht erzählt werden. Als Erstes waren dies die NS-Leute, die ihre Memoiren auf den Markt geschmissen haben. Für nicht weniger problematisch halte ich die Tendenz späterer Generationen zu sagen, dass man sich hier kein Urteil erlauben könne, weil man es nicht selbst erlebt habe. Viel eher müsste man sagen: Gerade weil ich es nicht erlebt habe, bin ich aufgefordert, Kriterien zu entwickeln, um dann definitiv ein Urteil treffen zu können. Denn eigentlich ermöglicht es erst die Zusammenschau dieser unterschiedlichen Perspektiven Konsequenzen zu ziehen, ein weiteres Bild, ein Bewusstsein für Brüche und Widersprüchlichkeiten zu entwickeln.

BETTINA WISIOREK: Gibt es die Kriterien, an denen man festmachen kann, der eine habe mehr Recht als die anderen?

MARCEL BEYER: Ja, die gibt es. Da kann man schon bei den einander leicht widersprechenden Erzählungen aus ein und demselben Mund beginnen. Man könnte sein Gegenüber darauf aufmerksam machen, dass es jetzt – nach einem Fernsehbericht etwa – ein Ereignis als Erinnerung erzählt, von dem vorher keine Rede war. Oder einem Ereignis eine völlig andere Färbung gibt. Dies hieße aber in der Gesprächssituation, entweder das identitätsstiftende Erzählen, das wir Erinnerung nennen, oder den Erzählenden grundlegend infrage zu stellen – was nicht nur unhöflich wäre, sondern auch unproduktiv. Die Frage ist immer, was genau einen am Zeitzeugen interessiert – bloß die Klärung von Sachfragen oder nicht auch, wie in meinem Fall, der Prozess des Erzählens und Erinnerens. Selbstverständlich bin ich, wenn ich selber Quellenstudien betreibe, besser in der Lage, nachzufragen und auf Dinge hinzuführen,

die mein Gegenüber von allein nicht erzählen würde, aber auch festzustellen, wo das einfach nicht möglich ist. Sei es, dass derjenige sich nicht erinnern kann, weil es an bestimmte Dinge rühren würde, die er verdrängen muss, sei es, dass Ereignisse ihn bis heute umtreiben oder er sich – für den Moment im Gespräch – nicht in der Lage sieht, mir ein kohärentes Bild zu vermitteln. Ich kann dann oft nur spekulieren, und es bleibt unklar, ob jemand etwas absichtlich verschweigt oder nicht.

FRANZ FROMHOLZER: Vielleicht können wir zu einem weiteren Themenkreis übergehen. Das Tier-Mensch-Verhältnis in Deinen Werken würde uns sehr interessieren. Eines Deiner Gedichte aus dem Lyrikband *Erdkunde* trägt den programmatischen Titel *Der westdeutsche Tierfilm*. Du legst im Titel eine Verbindung von Politik und Naturwahrnehmung nahe, vielleicht sogar von Nachkriegsgeschichte und Tieraufnahmen. Kommt beides, das Erzählen von Tieren und Menschen, nicht ohne bestimmte ideologische oder auch moralische Wertungen aus?

MARCEL BEYER: Ganz bestimmt ist es so, wobei es natürlich auch ex negativo gehen kann. In Bezug auf die DDR und das Sprechen über Tiere heißt das, dass dies insofern schon wieder politisch war, weil man ja ausdrücklich nicht über Politik sprach – Brecht ins Positive gewendet. Die Thematisierung von Natur als subversiver Akt. Und man darf nicht vergessen, dass am Anfang des Untergangs der DDR die Umweltbewegung steht: Die Sensibilisierung für den Umgang mit Pflanze und Tier führt zu einer veränderten Sensibilität für den Umgang mit dem Menschen. Aber zum Gedicht zurück: Bei *Der westdeutsche Tierfilm*, in dem ja schon meine drei Figuren auftauchen und der eine Art Kern des ganzen Romans darstellt, kommt meine eigene Kindheit ins Spiel, in der mir Beuys im Museum und Sielmann im Fernsehen ständig begegneten. Das waren Figuren, auch als körperliche Erscheinungen, mit denen ich aufgewachsen bin. Etwa diese künstliche, schlupfige Körperhaltung, die Beuys einnahm: eine forcierte, dennoch ungelenkt wirkende Lässigkeit, als arbeitete der Nachkriegsmensch und Künstler Beuys sich fortwährend am Körper des straffen Wehrmachtssoldaten Beuys ab. (Anmerkung 7) Als drohte jener – gestählt und zäh – immer wieder die Macht über Schultern und Rücken zu übernehmen, die aber ganz locker bleiben möchten. Man meint, Beuys müsse gegen sein eigenes Körpergedächtnis dafür kämpfen, dass er nicht mehr kämpfen muss. Wenn man

Fotos von Konrad Lorenz sieht, haben sie ihre Faszination nicht verloren, obwohl wir unter völlig anderen gesellschaftlichen Bedingungen leben. Lorenz weiß immer, wie man sich anzieht – und selbst wenn er nichts anzieht, sieht man ihm jenes Wissen an. Lorenz hat ein ungeheures Körperbewusstsein. Auch auf Schnappschüssen – er läuft einen Weg entlang und die Gänse folgen ihm – läuft er für den Fotografen. Es handelt sich um ein bestimmtes Körperbewusstsein einer Generation: Sobald jemand zuschaut, bewegt man sich in der Öffentlichkeit und bewahrt Haltung. Wobei ich, wenn ich so überlege, gar nicht zu entscheiden wüsste, ob das nun die sogenannte alte Schule ist, ob sich Konrad Lorenz hier als Mitglied der höheren Kreise zu erkennen gibt, oder ob er im Umgang mit seinen Tieren gelernt hat, dass jede Haltung eben Ausdruckshaltung ist. Lorenz scheint sich „ganz natürlich“ zu bewegen, sitzt mit freiem Oberkörper oder schwimmt im Teich, lässt sich dabei aber, wie man damals gesagt hätte, niemals gehen. Im Unterschied zu einem Beuys, der seinen Körperkampf vor Publikum austrägt, und einem Lorenz, der weiß, dass man vor Menschen wie vor Tieren nichts anderes als posieren kann, zieht sich Heinz Sielmann aus dem Bild zurück: Er ist eine öffentliche, bekannte Figur, taucht aber in seinen Filmen niemals auf und inszeniert damit eine „unbeobachtete Natur“. Diese Kindheitsfiguren, diese so merkwürdig faszinierenden Onkels, bekamen für mich auf einmal einen Hintergrund, der ganz woanders hinführte: ein junger Flieger, ein junger Ausbilder an der Luftwaffenschule, und dieser Konrad Lorenz, der – man weiß darüber eben nur wenig Genaueres – in Posen an Reservelazaretten agierte. Damit sind wir aber noch gar nicht beim Tier.

FRANZ FROMHOLZER: Ja, in *Kaltenburg* wird zum Beispiel sehr genau dargestellt, wie Knut Sieverding die Inszenierung von Tieren für den Zuschauer organisiert. Was inszeniert Sieverding hier eigentlich?

MARCEL BEYER: Als Kind hat man eine vage Vorstellung davon, dass ein Tierfilm ein Konstrukt ist – der Kommentar aus dem Off erwähnt zum Beispiel wochenlanges, im Film nicht gezeigtes Warten auf ein bestimmtes Tier, doch man zweifelt nicht daran, dass hier Wirklichkeit, pure Natur abgefilmt wird. Erst als Erwachsener, zugegeben, habe ich begriffen, dass der Filmarbeit ein Drehbuch vorangeht, dass immer wieder auch Szenen inszeniert werden, um zu den gewünschten Bildern zu

kommen. Man könnte sagen, ich habe Tierfilme so naiv geschaut, wie manche Menschen Romane lesen. Beim Lesen eines Interviews mit Heinz Sielmann hat mich dann fasziniert, wie er betont, eben ein Regisseur zu sein, wobei er seine Schauspieler, die Tiere, natürlich anders instruieren und führen muss, als wenn er menschliche Darsteller vor der Kamera hätte – nicht mit Worten, aber vielleicht mit einem Stück Apfel oder einer Nuss. Als ich mit dem Schreiben von *Kaltenburg* begann, meinte ich also, Figuren in den Blick zu nehmen, die sich der Natur als einem Bereich zuwenden, der jenseits von Inszenierung, von ästhetischen Überlegungen und so weiter liegt – im Roman der Verweis auf eine Sphäre jenseits des Romans, jenseits der Literatur. Dabei gehorcht, wie ich feststellen musste, der Blick auf die Natur selbst wieder Vorgehensweisen, die sich von meinen gar nicht groß unterscheiden. Der Tierfilmer gestaltet, so wie auch ich gestalte. Um das natürliche Verhalten des Spechts ins Bild zu bringen, muss er es vom nicht-natürlichen Verhalten zunächst unterscheiden, muss zweitens ein Bewusstsein von sich als möglicherweise störendem Faktor haben, sich also als Beobachter gedanklich ins Bild setzen, um sich wieder aus dem Bild nehmen zu können, und daraufhin drittens Filmbedingungen schaffen, die dem Rechnung tragen. Technische Voraussetzungen, Perspektive, Inszenierung – alles Momente, die genauso beim Schreiben eines Romans eine Rolle spielen.

BETTINA WISIOREK: Wenn ich in diesem Kontext an das im Roman eingehend dargestellte Präparieren denke, also das Inszenieren von Natürlichkeit als natürlich, die ja aber immer unvermeidlich mit einem hohen Grad an Künstlichkeit einhergeht, und das auch als eine poetologische Metapher lese, stellt sich mir die Frage: Inwiefern kann und muss man seinem Gegenstand noch eine gewisse Natürlichkeit, ein ‚Eigenleben‘ zugestehen? Kann erzählendes Präparieren ‚gewaltfrei‘ sein? Und wo lägen da die Grenzen eines artifisialisierenden Zugriffs, also wie viel Natürlichkeit muss bewahrt und wie viel Künstlichkeit andererseits erkennbar bleiben?

MICHAEL PREIS: Oder grundsätzlich (produktions-)ethisch gewendet: Kann man sich im Erzählen von etwas Bösem von diesem Bösen ganz rein halten? Kann man im Erzählen das, worüber man erzählt, ganz unbeschadet lassen? Muss man es nicht zugestehen – auch sich selbst zu-

gestehen: Ein derart gutes Erzählen gibt es nicht, dass es die Sache unbeschädigt ließe, von der es handelt?

MARCEL BEYER: Beim Schreiben gehe ich grundsätzlich davon aus, dass absolute Künstlichkeit herrscht. Indem ich mir dessen bewusst bin, kann ich darauf hinarbeiten, dass Dinge natürlich wirken. Aber trotzdem: Auch die Natürlichkeit sehe ich eher als ein Signal: „Schau, die unterhalten sich jetzt, wie man sich so unterhalten würde“, und nicht so sehr als etwas ‚wirklich Natürliches‘, das nur aufgezeichnet würde. (Anmerkung 8)

BETTINA WISOREK: Man markiert die Inszenierung also immer mit?

MARCEL BEYER: Eigentlich schon. Wenn eine Figur entsteht, komme ich zu einem Punkt, an dem ich das Gefühl habe, sie so weit gestaltet zu haben, dass sie (mir) auf einmal als ein mit sich selbst identisches Wesen erscheint. Diese Herstellung von Identität ist jedoch in hohem Maße künstlich aufgezwungen: Man erzählt immer mit schmutzigen Händen und es hat keinen Zweck zu versuchen, sich während des Schreibens oder nach Abschluss des Schreibens die Hände zu waschen.

Das Schwierige an der Frage, wie man sich literarisch dem Bösen nähert oder wie man damit umgeht, besteht darin, dass ich als Autor es ja allererst erschreibe und im Schreiben entstehen lasse. Wo ich mich auf Quellen beziehe, wo ich aus historischem Material schöpfe, habe ich allerdings im Rückblick meist den Eindruck, dass ich enorm abmildere. Selbst in den brutalsten, menschenverachtendsten Situationen, die geschildert werden, habe ich als Autor das Gefühl: Eigentlich werfe ich mich schützend vor die Wirklichkeit. Immer wieder stehe ich dann im Widerstreit mit mir selber: Zum einen will ich nichts beschönigen, zum anderen frage ich mich als belletristischer Autor, als Verfasser ‚schöner Literatur‘ nach meiner Verantwortung im Umgang mit Geschichten, die außerhalb der Literatur verortet sind. In *Flughunde* z. B. hielt ich es für unzulässig, auf tatsächliche Menschenversuche zu rekurrieren, weil ich damit die Leidensgeschichte der Opfer solcher Experimente für meine literarischen Zwecke instrumentalisiert hätte. Darum die Entscheidung, Menschenversuche zu erfinden, nah an historischen Experimenten entlang, aber eben entschieden fiktiv. Es fiel mir nicht leicht, eine Figur, selbst wenn sie meine Erfindung ist, als Täter in eine solche Situation zu

setzen und solche Dinge betreiben zu lassen. Das geht nicht routiniert. Das Dilemma besteht darin, dass ich als Autor ja immer im Text drin bin, zum anderen aber meinen Impuls zum Eingreifen lähmen muss.

MICHAEL PREIS: Mir ist in Deinen Texten immer wieder eine distanzierte Erzählhaltung aufgefallen, die genau darin eine große und durchaus empathische Nähe zu dem, wovon erzählt wird, nicht preisgibt. Was folgt daraus für Deine Figuren und deren Verhältnis untereinander? Wenn man an Klara denkt: Es ist ihr zuwider und sie erträgt es nicht, wie im privaten Kreis über die DDR der 50er Jahre erzählt wird. Klara problematisiert doch in diesen Passagen andere Figuren in einem Vergangenheitsbezug, der sich in seinen gegenwärtigen Stimmungen nicht im Geringsten von dieser Vergangenheit irritieren lässt. Sind Dir Figuren wie Klara wichtig oder schleichen sie sich eher in Deine Texte hinein?

MARCEL BEYER: Solche Figuren sind mir sehr wichtig. Es ist ein Henne-Ei-Problem: Interessieren mich Figuren, die so sind, oder erschreibe ich mir Figuren, dass sie dann so sind? Eigentlich sind wir auch wieder bei der Frage von vorhin: Die Dinge beim Namen nennen heißt den Dingen einen Namen zu geben. Und den Dingen einen Namen zu geben, heißt immer auch, sie zu bannen. Als poetologische Überlegung ist damit präsent, was ich mache, nämlich Namen finden, Dinge auch für mich bannen, indem ich sie benenne und mir erkläre. Ich möchte aber nicht – weder für mich noch für den Leser – die abschließende Antwort geben. Es ist eine graduelle Angelegenheit: Dinge soweit einzukreisen, dass man sie betrachten kann, ohne sie damit automatisch zu durchdringen. Man muss sie erst in eine Perspektive rücken. Bei der Nahdistanz läuft es darauf hinaus, dass ein Ich-Erzähler aus der Situation und aus der Nahsicht heraus erzählt. Mir gefällt einfach die Gleichzeitigkeit von Nahe-dran-Sein und Distanzhaltung. Indem man über die Welt spricht, macht man sie zu einem Außen, das aber auch ganz nahe liegen kann, so als könnte die Welt wiederum ihrerseits das Erzählen und Weitererzählen beeinflussen.

FRANZ FROMHOLZER: Gleich zu Beginn von *Kaltenburg* findet sich, denke ich, die spannendste Stelle zum Mensch-Tier-Verhältnis in diesem Roman: Affen, die den Menschen nach der Bombardierung bei der Bergung der Leichen helfen. Diese Stelle hat uns immer wieder be-

schäftigt. Das von Bomben zerstörte Dresden, das so häufig als Symbol des unmenschlichen Kriegswahnsinns gesehen wurde, stellt den Schauplatz für die Hilfsbereitschaft der Tiere dar. Provokant formuliert: Sind Tiere hier die besseren Menschen?

MARCEL BEYER: Nein, natürlich nicht. Weil die Affen, indem sie einfach eine Imitationsleistung erbringen, noch nicht zu erkennen geben, dass sie zivilisierte Wesen sind oder zur Zivilisation gehören. Die Tiere, der Große Garten und die Bombardierung sind ein riesiger Komplex, bei dem es vermeintlich um Natur geht – vor dem Hintergrund einer Zivilisation, die aus den Angeln gehoben wird. Wie ich erfahren habe, wurde in der DDR bis 1989 sogar in der Schule gelehrt, dass die wilden Zootiere sich in jener Nacht zu den aus der brennenden Innenstadt geflüchteten Menschen gelegt hätten. Unter dem Eindruck des materiellen und moralischen Zusammenbruchs waren sie alle, wie man sagen könnte, mit einem Mal lammfromm. Was schon andeutet, woraus die vermeintlichen Zeitzeugenberichte ihr Material beziehen, auf welche Erzählungen sie rekurren: auf die Apokalypse des Johannes ebenso wie auf die Legende von Hieronymus, der den Löwen gewissermaßen zahm redet. Dieser Geschichten bedient man sich, um von einer Situation erzählen zu können, in der man selber sprachlos war.

Als ich an dem Roman noch schrieb und immer wieder daraus vorgelesen habe, kam jemand auf mich zu und sagte, dass ihm seine Mutter die Geschichte mit den Affen als Kindheitserlebnis erzählt habe – als eigene Beobachtung am 14. Februar 1945. Eine Übersprungsbeobachtung, oder eine Deckerinnerung, wie ich vermute. Denn wenn ein Kind tatsächlich – sei es im Moment des Erlebens oder als Erwachsener in der Erinnerung – die Szenerie an den Affen festmacht, dann ist das psychisch gesehen großartig. Wenn es gelingt, sich nur an die Affen zu erinnern, heißt das, die Psyche funktioniert so gut, dass es gelingt, die menschlichen Leichen zu überblenden. Keine Frage, dass die Person sich der Leichen – ich möchte gar nicht wissen, wie entstellt sie aussahen – bewusst war, aber sie hatte unter Extrembedingungen eben auch extreme psychische Bedürfnisse, es ging darum, nicht zu kollabieren, und dementsprechend nahm sie das Geschehen wahr. Darum geht es in der Situation in erster Linie, so verengt sich der Horizont – was aber natürlich Folgen hat für das später vom Zeitzeugen vermittelte Bild.

Ob die Geschichte mit den Affen sich so abgespielt hat, weiß ich nicht. Wir werden es nie herausfinden. Es sei denn, in einem Dresdner Nachlass tauchten Fotos davon auf. Ich habe diese Affengeschichte auch als ein frühes Signal im Text eingesetzt. Zwar wird in diesem Buch über Tiere gesprochen, aber man kann dieses Sprechen über Tiere nicht als ein Signal für Wahrhaftigkeit auffassen, sondern es stellt bereits einen Beobachtungs- und Erinnerungsrahmen dar.

FRANZ FROMHOLZER: Im Zusammenhang der Bombardierung würde ich auch auf W. G. Sebalds *Luftkrieg und Literatur* und *Der Brand* von Jörg Friedrich zu sprechen kommen. Ging es Dir bei Deiner Entscheidung für den *Kaltenburg*-Roman auch darum, dezidiert zur Luftkrieg-und-Literatur-Debatte Stellung zu nehmen?

MARCEL BEYER: Wenn man in Dresden lebt und umgeben ist von Menschen bis wirklich hin zu Gleichaltrigen, die die Bombardierung überhaupt nicht erlebt haben, und in deren Leben sie trotzdem eine besondere Rolle spielt, hat man einen anderen Umgang damit, als wenn man sie einfach als literarischen Stoff betrachtet. Ich horche: Wo zeigt sich etwas an der Oberfläche, worauf könnte es verweisen, und wie kann ich dem nachgehen? Auf diesem Weg wurde es für mich unausweichlich, dem 13. Februar 1945 in meinem Roman Raum zu geben. Sebald hingegen blickt in die Stoffgeschichte, fragt sich, was noch nicht bearbeitet sei, und knüpft daran an. Hier spricht der Literaturwissenschaftler, spricht auch der empörte Aufklärer. Sebald wünscht sich etwas herbei, auch auf die Gefahr hin, beim Herbeirufen nicht eben ein feinfühligere Psychologe zu sein. In seinen schlechten Momenten packt Sebald ja durchaus Menschen beim Schlafittchen, rüttelt sie und brüllt ihnen ins Gesicht: „Jetzt bringen Sie Ihr Trauma doch endlich einmal adäquat zum Ausdruck.“ In bester Absicht, gewiss, aber so funktioniert es nicht. (Anmerkung 9)

FRANZ FROMHOLZER: Welchen Blick auf die Luftkriegsopfer entwickelt Dein Roman?

MARCEL BEYER: Zunächst, ganz konkret: einen sehr ungenauen Blick – das Kind Hermann Funk weicht dem Anblick der Opfer ja aus, da er befürchten muss, seine toten Eltern zu sehen. Leichen werden nur sche-

menhaft gezeigt. Der Roman als Roman aber weigert sich damit, Opfer um der Schockwirkung willen in den Blick zu rücken. Das war eine Reaktion auf Jörg Friedrich, der mir vom ganzen Ansatz her unangenehm ist. Er will schockieren, arbeitet mit Verblüffungseffekten und einer Überwältigungsästhetik, immer mit einem aufklärerischen Impetus: „Ihr müsst auch dieser Toten gedenken“ und dadurch bekommt sein Werk etwas Obszönes. Wenn man verborgene, verdrängte Momente ans Licht zieht, kippt es schnell um in bloße Obszönität. Das Moment, dass man Opfer schützen muss, entfällt völlig. Ich denke insbesondere an die Fotos von den Leichenverbrennungen in Dresden auf dem Altmarkt, bei denen wir, die wir mit Fotos von Konzentrationslagern aufgewachsen sind, natürlich sofort Parallelen bilden. Es heißt dann auch noch, dass die SS-Leute, die für Verbrennungen zuständig waren, auch in Konzentrationslagern geschult wurden. Man müsste fragen: Was bedeutet das? Das bedeutet eigentlich gar nichts. Zusätzlich misstrauisch macht es mich, wenn jemand mit schiefen Metaphern arbeitet, wenn er sich von vermeintlich „literarischen“ Sprachbildern tragen lässt, die seiner rhetorischen Stoßrichtung dienen – um mir dieses Gebräu dann als Aufklärung, gar noch als Tabubruch zu präsentieren.

MICHAEL PREIS: In Deinen Texten fokussierst Du immer wieder auf die Vermittelbarkeit dessen, wovon da erzählt wird. Das gilt auch für die mediale Bedingtheit dieser Vermittlung, um es noch einmal pleonastisch zu reformulieren. Beispielsweise zeigt sich das an Figuren wie der Dolmetscherin in *Kaltenburg*, die als Initialfigur für den Ich-Erzähler wirkt, dass er überhaupt ins Erzählen kommt, und die als Übersetzerin zwischen den Sprachen vermittelt. Es gibt dort zudem den Tierfilmer Knut Sieverding, der einen wichtigen Bestandteil der erzählten Welt im Tierfilm transparent macht. In *Flughunde* beschäftigt sich Karnau auf eine sehr intime Art und Weise mit menschlichen Stimmen. Warum ist Dir diese Thematik so wichtig?

MARCEL BEYER: Es hat sicher mit der Zeit meiner Sozialisierung in den 70er und 80er Jahren zu tun, in denen ein solches Medienbewusstsein sehr präsent war. Aber es hat auch damit zu tun, dass für mich im Schreiben immer wichtig ist, zumindest Teile der erzählten Welt noch einmal so durch den Text führen zu können, wie sie in anderen Medien zur Darstellung kommen. In meinen Büchern denkt niemand über das

Schreiben nach, sondern es wird über die Darstellungsbedingungen unterschiedlicher Medien reflektiert. Das ist eigentlich ein externalisiertes poetologisches Nachdenken, das im Text erfolgt, ohne auf den Text selbstreferentiell bezogen zu sein. Es spielt natürlich auch eine Rolle, dass ich selbst nie als Zeitzeuge, als Autor Marcel Beyer, auftrete.

MICHAEL PREIS: Ist das für Dich ein Mittel der Entsubjektivierung, vielleicht auch der Entpsychologisierung? Oder ist es genau umgekehrt?

MARCEL BEYER: Ich würde sagen, es ist ein Entpsychologisierungstrick, denn ich habe keinerlei Interesse daran, tatsächlich zu entpsychologisieren. Ich lasse Figuren ganz selten ihre eigenen Emotionen beschreiben und versuche, psychische Momente diskreter zu lenken und auf sie hinzuweisen, sodass der Leser meinen kann, er würde ohne Zutun des Autors merken, welche psychische Verfasstheit da herrscht. Es bleibt aber ein Prozess, den ich initiiere – auch auf die Gefahr hin, dass Leser Figuren ganz anders deuten als ich. Indem man ein drittes Moment einfügt, eben ein Medium – bei Klara ist es die Lektüre, aber ich würde auch das zoologische Präparat dazuzählen oder den Film oder Karnaus Schallplatten – richten gewissermaßen wir alle – die Figuren, die Leser und der Autor – unsere Konzentration auf eine Sache. Und auf einmal scheint es so, als würden wir alle dieselbe Blickrichtung einnehmen, gewissermaßen unverstellt. Wir hören diese Schallplatte, schauen diesen Film, lesen den Proust.

Über ein Buch im Buch führt sozusagen der direkte Weg in die Realität außerhalb des Buchs. Aber auch die vermeintliche Nüchternheit von Beschreibungen ist etwas, das auf uns enorm suggestiv wirkt und einen Realitätseindruck erzeugen kann, zu dem es keine Entsprechung außerhalb des Buches gibt. Sowohl das Schallarchiv in *Flughunde* als auch die Dohlensammlung in *Kaltenburg* hielten einige Leser für tatsächlich existierende Sammlungen.

Da fragt man sich natürlich, wie viel man den Leuten auf einer gewissen Ebene der Sprachreflexion eigentlich weismachen kann. Die oftmals propagandistischen Missbrauchspotenziale der Sprache beschäftigen mich insbesondere seit meiner Arbeit an *Flughunde*. Es gab ja bei den Nationalsozialisten eine ungeheure Aufmerksamkeit für die Technik der Verführung. Sie war so enorm ausgefeilt, dass es eigentlich im Nachhinein nicht funktionieren kann, dieses Formbewusstsein zu negieren,

wie man es in der Literaturgeschichtsschreibung nach 1945 oft getan hat, indem man schematisch zwischen Sprachspielern und sogenannten sprachbewussten Schriftstellern auf der einen Seite und politisch Engagierten auf der anderen unterschieden hat. Man muss ja eigentlich *noch* klüger sein, *noch* mehr reflektieren, um sich gegen eine Wiederkehr des Nationalsozialismus zu wappnen.

Bei dieser Auseinandersetzung zwischen experimenteller und politischer Literatur merkt man auf ästhetischer Ebene, dass viele der sogenannten experimentellen, sprachspielerischen Texte eminent politische Züge tragen. Es ist einfach mein Wunsch, sich nicht mit der Existenz dieser beiden Lager abzufinden, sondern wirklich zu schauen, wie man das eine und das andere Bewusstsein zusammenbringen oder nutzbar machen kann – zumal wenn man den Glauben an die Möglichkeiten der Literatur nicht einfach preisgeben will.

BETTINA WISIOREK: Haben auch Deine literarischen Figuren ein solches Formbewusstsein, also ein Bewusstsein für eine bestimmte Materialität, die aber zunächst einmal in ihrer Zeit nicht als solche wahrgenommen wird?

MARCEL BEYER: Jedenfalls nur von den jeweiligen Fachleuten. Ein Kartograph weiß sehr wohl, dass er keine Landschaft abbildet, sondern aus bestimmten Elementen, die sich als praktikable Konventionen erwiesen haben, etwas baut, das demjenigen, der durch die Landschaft marschiert, suggeriert, es sei eine Abbildung von Wirklichkeit. Die Figuren in meinen Romanen haben eigentlich immer das Bewusstsein dafür, dass es nichts Unmittelbares gibt; dennoch ist dieses Bewusstsein stets an eine Sehnsucht nach Unmittelbarkeit gekoppelt. Dahinter steht die romantische Vorstellung einer Identität der Sache mit ihrem Namen – etwa wenn Hermann Funk sagt, er sei bis heute die Vorstellung nicht losgeworden, dass man jeden einzelnen Vogel kennenlernen müsse, um etwas über die Vogelwelt zu erfahren. Nicht das Typusexemplar sagt alles, sondern nur jedes einzelne Individuum.

In den Fragen nach Kartographierung oder Sammlungen und deren Systematik steckt natürlich auch ein poetologisches Element: Eine Ordnung ist nie schon als solche gegeben. Auch beim Schreiben verfolgt man ja nicht einfach nur die Lebensgeschichte seiner Protagonisten; Struktur muss immer gefunden werden. Dieses Moment findet sich auch

bei meinen Figuren, die Wahrnehmungsenthusiasten sind wie ich. Auch sie sehen sich in ihrer (Strukturierungs-)Arbeit mit der Frage konfrontiert: In welchem Verhältnis steht das Bearbeiten von Dingen – und sei es lediglich beim Zusammenlegen der Vogelbälge in der Schublade – zu dem, was man (erst einmal ganz unreflektiert) wahrnimmt? Dabei scheint uns das Wahrgenommene immer auf irgendeine Weise gegeben, als würde das Gehirn unabhängig von uns agieren – wobei dann wieder die Frage wäre: Wer ist denn „uns“?

Dieses Kartographierungsprojekt Hermann Karnaus in *Flughunde* ebenso wie die ornithologische Sammlung, in der Funk arbeitet, sind eigentlich vergebliche Unternehmen von Anfang an und in dem Bewusstsein werden sie auch betrieben. Man kann die Welt nicht noch einmal komplett einfangen und in dieser Welt ein zweites Mal aufbauen.

BETTINA WISIOREK: Kann man hier das Narrative in ein Verhältnis zur Kartographie setzen – gerade im Bezug auf diesen Widerspruch von „ich will etwas darstellen“ und „ich bin mir aber bewusst, dass ich es nie vollständig erfassen kann“?

MARCEL BEYER: Im Gegensatz zu manchen Kollegen verzweifle ich nicht daran, nicht die ganze Welt erfassen oder abbilden zu können. Vielleicht hat man auch einfach ein anderes Verhältnis zu diesem Flimmern zwischen Gesamtwelt und Weltausschnitt, wenn man Gedichte schreibt – was ja häufig als simple Subjektivität betrachtet wird. Irgendwann im 19. Jahrhundert entsteht die Erkenntnis, dass man eben nicht die Welt erfasst, sondern immer eine Perspektive wirft. Literatur, die mich interessiert, setzt genau an diesem Punkt an, an dem die Vorstellung alles zu erfassen, keine Rolle mehr spielt, sondern mit einer gewissen Vehemenz und Rücksichtslosigkeit auf *der* Perspektive auf die Welt bestanden wird. Und das, glaube ich, zeichnet auch meine Hauptfiguren aus: Ich gebe ihnen immer eine ein wenig exzentrische Perspektive, die sie die Welt betrachten lässt unter einer Ansammlung von Gesichtspunkten, die nicht meiner Weltwahrnehmung entsprechen und sicher auch nicht der vieler Leser. In dieser Perspektiverweiterung liegt eine ungeheure Chance von Literatur.

BETTINA WISIOREK: Ist also dieses ‚Recht‘ auf eine je eigene Perspektive, auf eine eigene Geschichte das, was eine Person als Person ausmacht?

Das schlosse dann wohl – an dem Punkt, wo ich den anderen anerkenne, insofern ich ihm dasselbe Recht zugestehe – auch die Konsequenz ein, dass ich in Geschichte und Geschichten niemals vollständig über ihn verfügen bzw. niemals danach streben darf, ihn mir dadurch und darin zu eigen zu machen? Und weiter könnte man aus solch einem ethischen Imperativ vielleicht auch einen spezifisch *narratologisch-ethischen* ableiten, insofern *gutes* Erzählen dann unter der Maxime stünde, seinem Gegenüber ein Recht auf Opakheit zuzugestehen, es niemals restlos zu vereinnahmen? Wenn man das dementsprechend zugleich (im ganz handwerklichen Sinn) als ästhetische Maxime versteht: So wäre eine gute Erzählung eben nur dann eine *gute* Erzählung, wenn ich gerade nicht weiß, wie alles war, wenn ich mit dem Roman am Ende bin?

MARCEL BEYER: Ja, das glaube ich auch. – Erst einmal zum letzten Punkt: Ich meine, es hängt nicht so sehr daran, ob man lückenlos nachvollziehen kann, was jemand getan hat oder tut, sondern an der Behauptung, alle seine Beweggründe und Emotionen zu kennen. Darin läge für mich der eigentliche Übergreif. Das ist, meiner Erfahrung nach, auch der Punkt, an dem Leser unruhig werden: Rein chronologische Lücken würde man am Ende nicht als ein Verheimlichen durch den Autor betrachten; anders verhält es sich mit dem Gefühl: Hier lässt er mich nicht in den Kopf der Figur gucken; ich weiß nicht, wie sie das selber beurteilt hat. Wenn das Seelenleben, das sich mit der Handlung einer Figur verbindet, fehlt, hat das immer etwas Unheimliches.

Es gibt die Phantasie von Hermann Funk, Kaltenburg operiere an Geräten herum, und es ist als Signal ganz klar markiert: Das ist eine Kinderphantasie. Trotzdem kommen Leser auf mich zu und wollen wissen, was Kaltenburg in Posen gemacht hat, obwohl nirgendwo die Rede davon ist, dass Kaltenburg etwas Verwerfliches getan hätte: War Kaltenburg ein Sadist, wird gefragt, – oder hat man ihn zu Menschenversuchen gezwungen? (Anmerkung 10)

Das Gegenüber und sein Recht auf Opakheit: Hier führen wir nun literarische Figuren und „wirkliche“ Menschen zusammen – die Pflicht, Auskunft zu geben, stellt sich zum Beispiel vor Gericht anders dar als im Roman. Im Roman würde das oberste Gesetz, dem sich die Figuren

zu beugen haben, lauten: Diene der Binnenspannung des Texts, vor Gericht dagegen: Hilfe, den Sachverhalt aufzuklären. Wobei es für mich als Schriftsteller äußerst interessant ist, in den Blick zu nehmen, wo Literatur und Nicht-Literatur einander berühren, etwa genau beim Seelenleben eines Angeklagten, Klägers oder Zeugen. Hier werden dann Gutachter herangezogen, um Opakheit abzubauen – also gegebenenfalls von den fiktionalen Welten, in denen sich ein Mensch bewegt, auf dessen psychische Struktur zu schließen, die wiederum unter juristischen Gesichtspunkten bewertbar ist.

BETTINA WISIOREK: Die Ungeheuerlichkeit, als die solch eine unaufhebbare Entzogenheit des Seelenlebens der Protagonisten von den Lesern erlebt wird, scheint mir auf ein ethisches Problem hinzuweisen, nämlich auf die Notwendigkeit der Möglichkeit eigenständiger Positionierung, die doch sowohl für die Protagonisten einer Erzählung wie auch die Leser eines Romans gegeben sein muss, soll sich ein personales kohärentes Ganzes denken lassen können, das individuell erschlossen und verantwortet werden kann. Das Ausbleiben einer Lösung, das offensichtlich als gewaltsam erfahren wird, ruft allem Anschein nach aber auch seinerseits Gewalt hervor – nicht zuletzt in Form eines Blickes, der auf ein restloses explikatorisches Verfügen aus ist. (Wie) kann man als Schriftsteller nun Personen und Figuren vor solch einer Gewalt schützen sowie andererseits der bereits angesprochenen Gefahr artifiziieller Verdinglichung entgegenwirken?

MARCEL BEYER: Beim Arbeiten an literarischen Figuren kann es gar nicht ohne Gewalt zugehen. Aber was in der Werkstatt geschieht und wie ich schließlich dem Leser gegenüber die Figuren präsentiere, sind natürlich zwei verschiedene Dinge. Hinsichtlich ihrer Selbstexplikation sind die Hauptfiguren bzw. -erzähler meiner letzten Romane auch jeweils unterschiedlich gelagert. So ringt beispielsweise Hermann Funk nicht zuletzt mit sich selbst, wieweit er Kaltenburg gegenüber der Dolmetscherin, und damit dem Leser, exponieren könne. Hermann Karnau in *Flughunde* dagegen ist entweder so egozentrisch oder vom Bekenntnisdrang getrieben, dass er freimütig von seinen Menschenversuchen erzählt. Bei *Kaltenburg* kommt hinzu, dass dies der erste Roman ist, in den neben Material zu historischen Figuren auch wirkliche Gespräche eingeflossen sind – in verwandelter Form, für mich aber klar erkennbar.

So stand ich noch vor einer anderen (stärker ‚ethischen‘) Frage als bei der Arbeit an *Flughunde*, wo ich zum Beispiel konsequent auf die Nennung der Namen ‚Hitler‘ und ‚Goebbels‘ verzichtet habe: Wenn ich einer Person gegenüber diskret bin, muss ich das nicht auch dem anderen gegenüber sein? Manchmal bedauere ich es auch, dass ich Figuren, die mir sympathisch sind, infolgedessen nicht die Ehre erweisen kann, sie mit Klarnamen zu nennen. (Anmerkung 11)

Ethisch-ästhetisch stellt sich dabei die Frage: In wessen Namen spreche ich? Es erschien mir äußerst zweifelhaft, wenn ich in einem meiner Romane eine Figur beim Klarnamen ihres historischen oder noch lebenden Vorbilds nennen würde; denn ich hätte weniger den Eindruck, ihnen eine Stimme zu geben, als vielmehr ihnen ihre Stimme zu nehmen. Nach meinem Empfinden wäre es bereits unstatthaft, reale Situationen eins zu eins in Literatur zu übersetzen, selbst wenn diese nur für die unmittelbar beteiligten Personen wiedererkennbar wären, nicht aber für einen anonymen Leser. (Anmerkung 12)

FRANZ FROMHOLZER: Wenn wir bei der Frage nach der Wiedererkennbarkeit von Figuren sind, denke ich sofort an Eberhard Matzke. Über Konrad Lorenz, Heinz Sielmann, Joseph Beuys und ihre literarischen Verwandlungen in *Kaltenburg* ist viel geschrieben worden. Gibt es ein historisches Vorbild für Eberhard Matzke, der KZ-Aufseher war, und dennoch in der DDR wissenschaftlich Karriere machen kann?

MARCEL BEYER: Es gibt für diesen Eberhard Matzke zwei Vorbilder. Bei ihm kommen eine Ost- und eine Westgeschichte zusammen. Die Biographie des Aufsehers im Konzentrationslager ist die Geschichte von Günther Niethammer. Niethammer war ein Ornithologe und KZ-Aufseher in Auschwitz, der sich den polnischen Behörden gestellt hat, verurteilt wurde und im Gefängnis gesessen hat. Später ist er nach Westdeutschland gegangen und hat die Sammlung des *Museums Koenig* in Bonn geleitet. Gefesselt hat mich an Niethammer gar nicht so sehr er selbst, sondern wie über ihn in einer Biographie des großen Ornithologen Stresemann erzählt wird. Merkwürdigerweise wirkt es in dieser Biographie so, als ob Günther Niethammer Insasse des Konzentrationslagers gewesen wäre, auch wenn bald klar wird, dass er als SS-Mann Wachmann war. Trotzdem wird auch – wie ich es so fast wörtlich übernommen habe – von seinen Leiden geschrieben, die Situation sei uner-

träglich gewesen, alles musste in Bewegung gesetzt werden, damit er da rauskommt usw. Im Telefonat zwischen Kaltenburg und Funk habe ich nachvollzogen, wie es mir beim Lesen über Niethammer ging. Funk ist der Ansicht, Matzke sei Insasse eines Konzentrationslagers gewesen, und Kaltenburg macht langsam und beiläufig klar „nein, nein, der war Aufseher und wir mussten versuchen, ihn da wegzukriegen“.

Die zweite Figur ist Dr. Dr. h.c. Heinrich Dathe, der Grzimek der DDR. Alle Ostkinder kennen Dathe aus dem Radio und dem Fernsehen. Er hat Tiersendungen gemacht und war Leiter des Berliner Tierparks. Und er war NSDAP-Mitglied. In seiner nachgelassenen Autobiographie erwähnt er seine Parteimitgliedschaft und suggeriert, es habe ohnehin jeder davon gewusst. Wusste das wirklich jeder? Das glaube ich kaum. Nun birgt für mich die Mitgliedschaft in einer Partei nicht eben große Aussagekraft. Heinrich Dathe allerdings war offenbar ein Mensch, der ideologische Vorgaben jeweils für seine persönlichen Zwecke genutzt hat: Wenn man Briefe von ihm liest, in denen er auf bösartigste Weise eben jenen Kollegen Stresemann denunziert, dreht sich einem der Magen um. Das sind politische Hetzbriefe, die darauf hinarbeiten, den im Westteil Berlins lebenden Stresemann nach dem Mauerbau aus dem im Ostteil liegenden Naturkundemuseum zu drängen. Günther Niethammer ist als politische Reibungsfigur bis 1945 interessant, Heinrich Dathe ab 1945 – so fließen sie in der Figur des Eberhard Matzke zusammen. (Anmerkung 13)

BETTINA WISIOREK: Wenn wir abschließend noch einmal die Haltung des Autors seinen *literarischen* Figuren gegenüber in den Blick nehmen: Kann man solchen poetischen Personen also nur gerecht werden, wenn man ihnen eine Eigenständigkeit im starken Sinne belässt – sodass die artifizielle Gewalt, von der wir vorhin sprachen, keine Überwältigung bedeutete, vielmehr idealiter darauf zielte, den Spielraum der Figuren allererst freizusetzen? Und welche Bedeutung käme hierbei dem oben schon angesprochenen Opazitätsmoment zu?

MARCEL BEYER: Wenn jemand zu einem sagt: Ich habe dich durchschaut, reagiert man abwehrend, denn darin besteht ja der Übergriff, insofern hier die Perspektive des Behauptenden zur Zentralperspektive auf die Welt erklärt und der Durchschaute somit zum Objekt wird. Genau deswegen setze ich nicht den allwissenden Erzähler ein und er-

zähle auch nicht in der dritten Person, sondern lasse immer in der ersten Person erzählen. Damit entscheidet eigentlich nur die Figur, was sie mir und dem Leser preisgibt und was nicht.

So gestehe ich den Figuren durchaus einen Rückzugsraum zu – für zwanzig Seiten oder so, dann sollten sie wieder auftauchen (*lacht*). Ohne dass es mir klar ist, habe ich ein viel naiveres Bild von meinen Figuren, als ich meine. In Bezug auf Kaltenburg bin ich da natürlich auch hin und hergerissen: Also *ich* hätte schon gerne von Hermann Funk gewusst, was es eigentlich mit diesem Kaltenburg auf sich hat, aber es schien mir, als ich die Figur Hermann Funk entwickelte, nicht zu passen, dass er am Ende alle Abgründe aufdeckt. Denn er ist ja selbst mit Kaltenburgs Geschichte viel zu eng verflochten: Mit Anfang 70 wird ihm nach und nach klar, dass dieser Mann die zentrale Figur seines Lebens ist – alle anderen Figuren, selbst die Eltern, werden immer nur in Abhängigkeit zu diesem Kaltenburg betrachtet, obwohl der gar keinen großen zeitlichen Raum im Leben von Hermann Funk eingenommen hat. Diese Bedeutung erschließt sich ihm eigentlich erst im Erzählen, Nachdenken und Erinnern. Damit erobert er die Figur allererst für sich, er macht sie zu seiner Figur. Zwischen Funk und (erinnertem) Kaltenburg findet dabei ein Wechselspiel statt: Weil man sich für etwas interessiert, beobachtet man es, wobei dies wiederum Grund gibt, es noch genauer zu beobachten. Entsprechendes habe ich auch von Zoologen des Öfteren gehört: Das Beobachten fördert immer nur neue Geheimnisse zutage. – Kann man jemanden restlos erfassen? Diese Frage sagt eigentlich mehr über die Disposition des Beobachters aus als über den Beobachteten. Zwar gibt es in den Naturwissenschaften die Vorstellung, dass das Objekt am Ende komplett erforscht sein werde. Aber letztlich müssen auch sie eingestehen, dass das Beobachten kein Ende hat, dass es immer wieder neue Rätsel gibt. Die Fähigkeit, neue Rätsel zu entdecken – das würde für mich zur Definition von Leben gehören. (Anmerkung 14)

MICHAEL PREIS: ‚Leben heißt beobachten‘.

MARCEL BEYER: Ja, aber nicht im Sinne etwa der Staatssicherheit oder eines intellektuellenfeindlichen Bildes vom Wissenschaftler. Auch Kaltenburg wurde als kalter und distanzierter Beobachter ausgelegt, das meint es überhaupt nicht. Es ist immer *teilnehmendes* Beobachten.

FRANZ FROMHOLZER, MICHAEL PREIS, BETTINA WISIOREK:
Wir bedanken uns herzlich für das Gespräch!