

MIT DEM DICHTEN GEGEN DAS DICHTEN ARBEITEN DAS GESCHICHTSBILD IN MARCEL BEYERS ROMAN *KALTENBURG*

Marijan BOBINAC
(Zagreb)

Marcel Beyer (Jg. 1965), der sich in den letzten beiden Jahrzehnten zu einem der führenden deutschsprachigen Autoren historischer Romane profiliert hat, hat in zahlreichen Aussagen über seinen Umgang mit dem geschichtlichen Material darauf hingewiesen, dass die Geschichte für ihn »als eine Ansammlung von rätselhaften Bildern und halbvergessenen Geschichten« gelte, »die neu gesichtet und zusammengefügt werden müssen«.¹ Ein solcher Zugang – wie auch in der Sekundärliteratur bemerkt wurde – kann auf den ersten Blick befremden, habe sich Beyer in seinen Romanen² doch vor allem mit der Zeit zwischen 1933 und 1945 und ihren Auswirkungen bis in unsere Gegenwart beschäftigt, einer Periode, die nicht nur in vielerlei Hinsicht wissenschaftlich erforscht

Zusammenfassung

Durch die Inszenierung von 'Leerstellen' der neueren Geschichte sucht Marcel Beyer, einer der führenden deutschsprachigen Autoren historischer Romane heute, seine Leser zu eigenen Reflexionen und Kontextualisierungen zu bewegen. Ein solcher Blick auf die Vergangenheit, der oft durch verstörte Formen des Erinnerns, das 'unzuverlässige Erzählen' wie auch verschiedene literarische Irritationsstrategien geprägt ist, wird mit einer inhaltlichen Schwerpunktverlagerung auf neue, bisher tabuisierte Themenbereiche wie Luftkrieg, Vertreibung und Flucht erreicht. Im vorliegenden Aufsatz wird diese Poetik des historischen Erzählens am Beispiel seines bislang letzten Romans *Kaltenburg* (2008) dargestellt.

¹ Die Formulierung stammt von Matthias Uecker: M. U.: »Uns allen steckt etwas von damals in den Knochen«. *Der Nationalsozialismus als Objekt der Faszination in den Romanen Marcel Beyers*. In: Barbara Beflich – Katharina Grätz – Olaf Hildebrand (Hg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin 2006, S. 53–68, hier S. 55.

² *Flughunde* (1995), *Spione* (2000), *Kaltenburg* (2008).

und im Schulwesen entsprechend präsent ist, sondern auch den in den 70er und 80er Jahren Heranwachsenden in vielen publizistischen, literarischen, medialen Zeugnissen zugänglich war. Ihm, so Beyer, habe es jedoch an »Familiengeschichten« und an historischen Kenntnissen gefehlt, so dass die NS-Zeit für ihn »ein völliges Vakuum« dargestellt habe; erst die Ereignisse vom November 1989 sollen dem damals schon 24-jährigen die Möglichkeit für einen eigenen Zugang zur deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts eröffnet haben, einen Zugang, der sich wesentlich von jenem der »Elterngeneration« unterschied und vor allem von einer unmittelbaren persönlichen Erfahrung einer historischen Zäsur ausging. Durch den Gegenwartsbezug und durch starke politische wie auch emotionale Betroffenheit habe sich für ihn, so Beyer, jenes historische »Vakuum« plötzlich als »ein von Rätseln und Tabus besetzter Raum« gezeigt, eine »Kombination von festgelegten Erwartungen, überraschenden Wissenslücken und schmerzhaften Tabus«, die sich für ihn auch als »literarisch produktiv«³ erwies.

Einer solchen Verknüpfung von rätselhaften Bildern und tabuisierten Geschichten begegnet man auch in dem *Das wilde Tier des Historikers* betitelten poetologischen Essay des Autors aus dem Jahre 2003, in dem Beyer die Ausführungen über seine Poetik des historischen Erzählens mit dem skurril anmutenden Interesse für das Schicksal der Zoo-Tiere während massiver Bombardements der Städte wie Berlin und Dresden 1945 oder Sarajevo 1992 zu illustrieren sucht. Während jedoch andere Schriftsteller und Journalisten den Zusammenhang von Krieg und Zoo zumeist im moralisierenden Sinne, etwa als Entgegensetzung von »wilden«, aber friedlichen Tieren und »zivilisierten«, aber gewalttätigen Menschen« thematisieren, geht es Beyer bei solchen Berichten von Zeitzeugen um etwas völlig anderes: um den Vorgang der Fiktionalisierung bei den Erinnerungen dieser Art, um die Beteiligung der Phantasie, »wenn es darum geht, sich ein Bild zu machen, zumal es hier um Eindrücke geht, die unvergleichlich erscheinen«.⁴ Als ein solches Bild, »ein Wahnsinnsbild«, das ihm jemand erzählt haben soll und das er sich daraufhin notiert habe, erwähnt Beyer jenes von der friedlichen Begegnung vieler Menschen, die in der Nacht vom 13. auf den 14. Februar 1945 vor den Bomben in den Dresdner Großen Garten geflohen sind, mit den aus dem Zoo entlaufenen Tieren: »Die Leute lagen friedlich mit den Tieren auf erfrorener Wiese, Februar, mit

³ Vgl. Uecker, Anm. 1, S. 55.

⁴ Marcel Beyer: *Das wilde Tier im Kopf des Historikers*. In: Stefan Deines – Stephan Jaeger – Ansgar Nünning (Hg.): *Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*, Berlin – New York 2003, S. 295–301, hier S. 296.

Panthern, Bären und Giraffen, alle lagen da und schauten in den Himmel, alles brannte, es war hell.«⁵

Diese reale (oder fingierte?) Notiz, in der auch die Goethe'sche Novel-
lenkonzeption einer 'sich ereigneten unerhörten Begebenheit' anzuklingen
scheint, dient Beyer als Ausgangspunkt zur Darlegung seiner Ansichten
über die Arbeit des Historikers und des Schriftstellers und darüber hin-
aus auch über das Verhältnis von Literatur und Geschichte. Während der
Historiker, so Beyer, »die Fakten von den Fiktionen zu trennen« sucht,
bewegt sich die Literatur »genau in diesem Bereich – keine Beliebigkeits-
erlaubnis, sondern Aufforderung zu höchster Wachsamkeit. Hier wird mit
dem Dichten gegen das Dichten gearbeitet.«⁶ Beyer, dessen poetologische
Äußerungen gute Kenntnisse aktueller Debatten über die Poetik der Ge-
schichte und über Erinnerungstheorien verraten, legt in seinen historischen
Romanen den Akzent gerade auf die Unzuverlässigkeit von Erinnerun-
gen der Zeitzeugen: »Der Historiker kann bei Arbeitsbeginn Ende und
Gestalt seiner Arbeit absehen: Er wählt ein Thema, eine Argumentation,
eine Darstellungsweise. Ich weiß nicht, wie etwas beginnt, ich weiß nicht,
was beginnt. Aber wenn ich schon in die Nacht schaue, dann wenigstens
durch mein Fernglas.«⁷

Das ästhetische Mittel, nach dem Beyer bei der Inszenierung solch unzu-
verlässiger Erinnerungen, dieser 'Leerstellen' der neueren Geschichte, vor-
nehmlich greift, wird von Barbara Beßlich in Anlehnung an Wayne Booth
als unzuverlässiges Erzählen bezeichnet, ein Erzählen, das den Leser zu
eigenen Reflexionen und Kontextualisierungen zu bewegen sucht.⁸ Dieser
neue Blick auf die Vergangenheit, der oft durch verstörte Formen des Erin-
nens wie auch verschiedene literarische Irritationsstrategien geprägt ist,
verknüpft sich bei Beyer, aber auch bei manchen anderen Autoren neuerer
historischer Romane wie W. G. Sebald, Norbert Gstrein oder Maxim Biller,
mit einer inhaltlichen Schwerpunktverlagerung auf neue, bisher tabuisierte
Themenbereiche wie Luftkrieg, Vertreibung und Flucht.

Jenes verstörende Bild der Begegnung von Menschen und Zoo-Tieren in
Dresden 1945, zwar einigermaßen modifiziert, aber durchaus im Einklang
mit Beyers Poetik des historischen Erzählens inszeniert, kommt in dessen

⁵ Ebda, S. 295.

⁶ Ebda, S. 300.

⁷ Ebda, S. 301.

⁸ Vgl. Barbara Beßlich: *Unzuverlässiges Erzählen im Dienst der Erinnerung. Perspektiven auf den Nationalsozialismus bei Maxim Biller, Marcel Beyer und Martin Walser*. In: Barbara Beßlich u. a., 2006, wie Anm. 1, S. 35–52. Der Begriff der »Unreliable Narration«, geprägt von Booth in dessen bekannter Studie *The Rhetoric of Fiction* (1961), wurde von der anglistischen Erzählforschung in den letzten zehn Jahren neu konzeptualisiert.

bislang letztem Roman *Kaltenburg* (2008) wieder. Im Eröffnungskapitel des Buchs wird zunächst über die Titelfigur, den weltberühmten österreichischen Ornithologen und Verhaltensforscher Ludwig Kaltenburg, aus der Perspektive eines allwissenden, heterodiegetischen Erzählers berichtet: Der in einem Landhaus zurückgezogen lebende Wissenschaftler, dem wir im hohen Alter, unmittelbar vor seinem Tode 1989 begegnen, wartet auf die Rückkehr seiner Dohlen, einer Vogelart, der er – wie man erfährt – einen Großteil seiner Forschungsarbeit gewidmet hat. Vorgestellt wird er auch durch sein bekanntestes, viel gelesenes und kontrovers diskutiertes Werk *Urformen der Angst*, das er nach der Rückkehr aus der DDR in sein Heimatland am Anfang der 60er Jahre geschrieben hat. Von vielen Fachkollegen wurden insbesondere Kaltenburgs Ausführungen zum Verhältnis zwischen Mensch und Tier unter Extrembedingungen sowie Fallbeispiele, mit denen er seine Thesen zu beweisen sucht, als unglaublich kritisiert, wobei der Erzähler vor allem den Bericht über die Begegnung von Menschen und Zoo-Tieren im Dresdner Großen Garten während der heftigsten Bombardements 1945 herausstreicht. Die Beobachtung soll durch einen namentlich nicht genannten Zeugen erfolgt sein, der – zu diesem Zeitpunkt noch ein Kind – später Kaltenburgs Schüler geworden sei. Obwohl er sich »in buchstäblich aufgelöstem Zustand« befand, soll er im Park neben »einer Gruppe verstörter Menschen« auch »ein halbes Dutzend Schimpansen oder Orang-Utans oder Rhesusaffen« gesehen haben; die Affen sollen zunächst, so Kaltenburgs Zeuge, »abwechselnd den Toten und den Lebenden ratsuchend in die Augen«⁹ geschaut haben – und daraufhin soll sich das 'Unerhörte' ereignet haben:

Tatsächlich meint der Beobachter so etwas wie Erleichterung unter den Tieren zu bemerken, als die Menschen aus ihrer Apathie erwachen, die überall verstreuten Leichname zusammenzusammeln und sie auf einem unversehrten Rasenstreifen in eine Ordnung bringen. Nichts wissen die Schimpansen von der Identifizierung verstorbener Angehöriger, nichts von den Toten, die man in einer Reihe im Gras bettet, und nichts davon, wie man einen Leichnam an Schultern und Füßen greift, um ihn zu seinesgleichen zu tragen. Und dennoch schließt sich ein Affe nach dem Anderen dieser Arbeit an, wie Kaltenburg berichtet, ohne zu sagen, wer ihm diese Szene beschrieben hat. (K, S. 17)

Zweifellos ein starkes und suggestives Bild, ein poetisches Denkbild, ein »Wahnsinnsbild«, dessen Inhalt aber offensichtlich einer genauen Erueirung, einer psychologisch plausiblen Erklärung nicht standhalten würde. Mit diesem Bild, das sich am Ende des ersten Romankapitels befindet,

⁹ Marcel Beyer: *Kaltenburg. Roman*, Frankfurt am Main 2009, S. 16 f. (= stb 4103; Erstausgabe 2008), weiter im Text mit der Sigle K und Seitenangabe zitiert.

lässt Beyer den Leser – um sich seiner eigenen Worte zu bedienen – ‘in die Nacht durch sein Fernglas schauen’. Über dessen erstaunliche poetische Kraft hinaus nimmt das Bild, wie noch zu zeigen sein wird, auch verschiedene thematische und formale Aspekte der Beyer’schen Poetik vorweg: die Unzuverlässigkeit des Erinnerns wie auch des Erzählens, ein ausgesprochenes Interesse an traumatischen und tabuisierten historischen Ereignissen, die Verschränkung des empirischen Wirklichkeitsbezugs mit textlich-literarischen Konstruktionsprinzipien, die Inszenierung des Verhältnisses von Mensch und Tier, die Frage nach dem Status der Wissenschaft in der Gesellschaft u. a.

Die ‘unerhörte Begebenheit’ hat aber auch eine wichtige Übergangsfunktion innerhalb des Erzählgefüges: Auf die Feststellung des Erzählers im vorletzten Satz des Eröffnungskapitels, Kaltenburg habe nicht nachgewiesen, wer ihm von der Szene in der Dresdner ‘Bombennacht’ berichtet habe, folgt nur noch ein kurzes: »Ich.« (K, S. 17) Mit diesem elliptischen Satz gelingt Beyer ein eleganter Übergang in den weiteren Erzählfluss, der ausschließlich aus der Perspektive dieses Ich aufgerollt wird, dem im Roman – wie sich bald zeigt – eine genauso wichtige, wenn auch nicht wichtigere Rolle als der Titelgestalt Kaltenburg gehört. Es wird bald klar, dass dieser autodiegetische Erzähler, der als Hermann Funk, ein pensionierter Dresdener Vogelkundler und -präparator sowie ehemaliger Schüler und Pflegesohn Ludwig Kaltenburgs vorgestellt wird, mit jenem Zeitzeugen des Wissenschaftlers identisch ist.

Als Anlass für die retrospektive Betrachtung einer außergewöhnlichen Wissenschaftlerkarriere, die aber allmählich auch zu einem kritischen Rückblick auf die deutsche Geschichte des vorigen Jahrhunderts wird, dient in der Romanfiktion die am Anfang des neuen Jahrhunderts stattfindende Begegnung Funks mit der Übersetzerin Katharina Fischer, die sich vom alten Vogelkundler wegen eines bevorstehenden Staatsbesuches aus dem englischsprachigen Raum in der ornithologischen Terminologie beraten lässt. Ihre Gespräche kommen aber sehr bald vom eigentlichen Gegenstand ab, und die wissbegierige junge Frau veranlasst Funk nach und nach zu einer Rekonstruktion seiner eigenen Lebensgeschichte, die von Kindheit an mit jener Kaltenburgs eng verflochten war.

Die Vögel und die Vogelkunde behalten zwar eine außerordentlich wichtige Rolle im Roman (zu diesem Zweck hat sich der Autor nach eigenen Aussagen auch umfassende ornithologische Kenntnisse angeeignet), doch das Erzählen wird vor allem vom Erinnerungsfluss des alten Ornithologen getragen und nur gelegentlich von dialogischen Passagen mit der Übersetzerin unterbrochen. Bei ihren Begegnungen, die sich über mehrere Monate hinweg ziehen, sucht sich Hermann Funk, zunächst zögernd und vorsichtig tastend, dann immer sicherer und selbstbewusster, Erinnerungen an das längst Vergangene zurückzuholen. Und obwohl sich aus

dieser Detailfülle seine Biographie wie auch jene Kaltenburgs in vielerlei Hinsicht wieder herstellen lassen, so wird bald sichtbar, dass es sich dabei vor allem um Andeutungen, um Annäherungen, um Bruchstücke handelt, die nie zu Gewissheiten werden. Funks assoziative Erinnerungen, die von vielen zeitlichen und räumlichen Sprüngen geprägt sind, muss der Leser daher kontextualisieren, um übergreifende Handlungszusammenhänge begreifen zu können.

Und während sich der historische Hintergrund durch zusätzliche Informationen beleuchten lässt, bleiben viele Momente der Biographie Kaltenburgs dunkel. Im Dunkeln bleiben insbesondere die wissenschaftlichen Anfänge des Österreicherers, der – wie es scheint – durch seine Nähe zu den Nazis eine Professur für Zoologie in Königsberg erhielt und von dort häufig auch an die neubegründete Reichsuniversität Posen kam, wo er Kontakte zum dortigen Botanikprofessor Funk und dessen Familie pflegte. Viel Zeit verbringt er in Gesprächen mit dem kleinen Hermann, in dem er schon damals die Faszination für die Vogelwelt weckt. Die Gründe für das Zerwürfnis zwischen Hermanns Vater, der den Nazis gegenüber auf Distanz stand, und dem Parteimitglied Kaltenburg glaubt Funk erst viele Jahre später nachvollziehen zu können, als er von erbbiologischen Experimenten im damaligen Posen hört, an denen sich auch sein späterer Mentor beteiligt haben soll. In Dresden, wo sich die Familie Funk auf ihrer Flucht in den Westen im Februar 1945 aufhält, verliert der elfjährige Hermann seine Eltern in der 'Bombennacht' und wächst daraufhin bei Adoptiveltern auf.

Am Anfang der 50er Jahre kreuzen sich seine Wege wieder mit Kaltenburg, dem nach seiner Rückkehr aus der sowjetischen Kriegsgefangenschaft von den DDR-Behörden eine Professur in Leipzig und die Leitung eines neu begründeten ornithologischen Instituts in Dresden übertragen wird. Als eine Art Pflegevater nimmt sich der berühmte Wissenschaftler des Waisen an und macht ihn zu seinem Schüler und Assistenten, wobei von Anfang an klar ist, dass er seinem Lehrer immer unterlegen bleiben wird. Dass Kaltenburg nicht gleich nach Österreich zurückgekehrt sei, weil ihm dort eine akademische Karriere wegen seiner Kollaboration mit den Nazis lange verwehrt blieb, wird Funk erst viele Jahre später klar. Undurchsichtig bleibt ihm, der selbst offenbar zu einer schweigenden, bürgerlichen Opposition zum neuen Regime gehörte, auch Kaltenburgs Verhältnis zu den kommunistischen Machthabern: Obwohl Funk viele Anzeichen für dessen Unzufriedenheit mit der Lage in der DDR wahrnimmt, obwohl er auch die Intrigen der regimetreuen Kollegen gegen den ansonsten gefeierten Wissenschaftler sehr wohl bemerkt und – wie er selbst – von der Vergiftung seiner geliebten Dohlenschar im Dresdener Institut schockiert ist, so bleibt ihm auch Kaltenburgs plötzlicher Weggang aus der DDR in den Westen kurz nach dem Mauerbau ein Rätsel.

Seinem Lehrer, der als Professor in Wien und Autor der *Urformen der Angst* zu einer kontroversen Weltberühmtheit wird, wird Funk nie mehr persönlich begegnen; aber auch in der Korrespondenz, die sie bis zu Kaltenburgs Tod 1989 führen, dringt er zu keiner endgültigen Klärung des Vergangenen durch. Vielmehr scheint sich das Bild von einem isolierten, genial-exzentrischen Menschen zu bestätigen, der sich wegen seiner wissenschaftlichen Interessen in eine opportunistische Verbindung mit den Nationalsozialisten einließ, der sich wegen seiner 'braunen' Vergangenheit daraufhin auch mit dem kommunistischen Regime im Osten zu arrangieren suchte und der sich schließlich auch im Westen – in die Zwickmühle zwischen glühenden Anhängern und erbitterten Gegnern seiner Theorien geraten – einsam fühlen musste.

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass sich Beyers Roman nicht nur als Geschichte Ludwig Kaltenburgs, sondern gleichermaßen auch als Geschichte Hermann Funks betrachten lässt. Im Gegensatz zu seinem Lehrer, der zweifellos ein Forscher von Weltformat ist, gehen Funks intellektuelle und fachliche Kompetenzen offenbar kaum über den wissenschaftlichen Durchschnitt hinaus; andererseits hat er auch nichts von Kaltenburgs schillerndem Charakter, von dessen geschicktem Lavieren zwischen verschiedenen Machtpositionen, im Gegenteil – der Dresdener Vogelkundler und -präparator scheint zu jenen DDR-Intellektuellen zu gehören, die den kommunistischen Behörden gegenüber so weit wie möglich Distanz hielten, zurückgezogen in ihrem Familienkreis lebten und Erinnerungen an frühere bürgerlich-liberale Traditionen pflegten. Zeit seines Lebens bleibt Funk auch vom Tod seiner Eltern bei der Bombardierung Dresdens 1945 und der abrupten Beendigung seiner Kindheit traumatisiert, von Ereignissen, die sich als wesentlich auch für seinen Erinnerungsprozess zeigen. Der Umstand, dass sich Funks Bemühungen um die eigene Identitätsstiftung zugleich auch um die Sinnsuche in längst vergangenen Ereignissen als assoziativ und widersprüchlich gestalten, ist für Beyers narratives Modell konstitutiv und gewährt dem Leser – trotz all dieser Ambivalenz – einen vielfältigen Einblick in die neuere deutsche Geschichte.

Von zahlreichen anderen Figuren, die im Umfeld von Funk und Kaltenburg agieren, verdienen einige besondere Aufmerksamkeit. So steht Funk zur Seite seine vornehm-zurückhaltende, feinfühligke Frau Klara, deren Familienkreis eine urban-liberale Alternative zur unsicheren, vom geheimpolizeilichen Terror geprägten Atmosphäre der frühen Phase der DDR-Geschichte darstellt. Dass als Klaras Lieblingslektüre immer wieder Prousts Romanzyklus über die Suche nach der verlorenen Zeit erwähnt wird, ist ein wichtiges poetologisches Signal: Das Erinnern an das längst Vergangene wird von Beyer nicht nur durch Anspielungen auf zeitgeschichtliche Ereignisse, sondern auch – wie schon beim französischen Autor – durch »unwillkürliche Erinnerungen«, durch verschiedene

Sinnesassoziationen, durch Beschwörung von vergangenen Stimmungen, Gerüchen, Speisen, gesellschaftlichen Milieus präsentiert.

Prousts Verfahren scheint vor allem in Funks Erinnerungen an seine Posener Kindheit anzuklingen, eine Zeit, aus der sich in sein Gedächtnis insbesondere das Kindermädchen Maria eingepägt hat, das vor der Abreise der Familie nach Dresden plötzlich verschwunden ist, möglicherweise – was man auch vermuten könnte – als ein Opfer der Nazis. Eine noch wichtigere Rolle in der Romanhandlung nehmen zwei begabte Studenten von Funks Vater ein, Knut Sieverding und Martin Spengler, die in Posen nicht nur den kleinen Hermann, sondern auch Kaltenburg tief beeindruckten – Sieverding als Tierfilmer, Spengler als Tierzeichner. Den beiden jungen Männern, die sich später einen Namen als Filmemacher bzw. bildender Künstler im Westen machen werden, begegnen wir wieder im Dresden der 50er Jahre, wo sie nicht nur Funks Kindheitserinnerungen auffrischen, sondern auch intensiv mit Kaltenburg und seinem Dresdener Institut zusammenarbeiten.

Fast alle Zeitungsrezensenten, die Beyers Roman besprochen haben (und die meisten Kritiken waren überaus positiv intoniert), haben bei Sieverding und Spengler, genauso wie bei Kaltenburg auf eindeutige Parallelen zu den Biographien historisch authentischer Personen hingewiesen, die dem Autor – und das wurde auch von ihm selbst bestätigt – als Vorbild für seine Figuren dienten. Mit der Gestalt Kaltenburgs hat man unschwer den berühmten Verhaltensforscher und Nobelpreisträger Konrad Lorenz assoziiert. In der Tat: beide stammen aus Österreich, teilen das Geburts- und Sterbejahr, beginnen ihre universitäre Karriere in Königsberg, biedern sich bei den Nationalsozialisten an und nehmen an erbbiologischen Experimenten in Posen teil, beide geraten schließlich in sowjetische Kriegsgefangenschaft. Sowohl Lorenz als auch Kaltenburg ringen nach dem Zweiten Weltkrieg mit ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit und versuchen sie zu verharmlosen, beide dürfen sich lange nicht in ihrem Heimatland wissenschaftlich betätigen, beide erhalten in den 50-er Jahren ihre eigenen Forschungsstellen, der eine im Westen, der andere im Osten Deutschlands (als ein mögliches Vorbild für Kaltenburgs Dresdener Institut könnte jenes Manfred von Ardennes gedient haben, welches der berühmte, durch die Kollaboration mit den Nazis kompromittierte Naturwissenschaftler nach seiner Rückkehr aus der sowjetischen Gefangenschaft in der sächsischen Metropole gründete). Schließlich kehren sowohl Kaltenburg als auch Lorenz nach Österreich zurück und veröffentlichen zu Beginn der 60er Jahre je einen populärwissenschaftlichen Bestseller.

In Sieverding wiederum hat man den berühmten Tierfilmer und Biologen Heinz Sielmann, in Spengler einen der größten deutschen Gegenwarts-künstler Joseph Beuys erkannt, die sich beide, genauso wie Lorenz, am Anfang der 40er Jahre in Posen als Soldaten und Studenten aufhielten. Ihre

Freundschaft haben sie auch nach dem Zweiten Weltkrieg fortgesetzt und sogar rege Kontakte zu Lorenz aufgenommen; schließlich, gegen Ende ihres Lebens, zählten alle drei zu aktiven Anhängern ökologischer Bewegungen. Obwohl eine so markante Einbindung historisch authentischer Personen in die fiktionale Handlungskonstruktion darauf schließen könnte, dass es sich um einen Schlüsselroman handelt, geht Beyers Buch in diesem Muster keineswegs auf. Im Unterschied zur sogenannten Schlüsselliteratur werden in *Kaltenburg* nämlich weder reale Personen und Ereignisse zum Erzählziel kodiert noch das fiktionale Handlungsgefüge relativiert. Beyer, wie gesagt, verfolgt völlig andere Anliegen: Ihm geht es vor allem um eine intensiviertere Fiktionalisierung des Erzählens und des Erinnerens, um eine Inszenierung der Historie also, in der sich der empirische Wirklichkeitsbezug einer eindeutigen Fixierung entzieht und daher vor allem als Material für eine ästhetische Konstruktion, für eine genuin literarische Darstellung zu betrachten ist.

Diesem Verfahren, einer Verschränkung des historisch nachweisbaren Stoffes mit literarischen Konstruktionsprinzipien, begegnet man schon in Beyers frühem Roman *Flughunde* (1995), der ebenso einen provokanten Rückblick auf die jüngere deutsche Geschichte vermittelt. Die Handlung wird einerseits aus der Perspektive des Akustikers Hermann Karnau erzählt, der sich genauso wie *Kaltenburg* aus karrieristischen Gründen mit den Nazis einlässt und nicht nur ihre öffentlichen Veranstaltungen tontechnisch betreut, sondern sich auch an grausamen medizinischen Versuchen an lebenden Menschen beteiligt. Als Goebbels' Protegé gerät er schließlich in den Berliner Führerbunker, wo tatsächlich ein Wachmann dieses Namens diente und als erster den Alliierten über Hitlers Tod aussagte. Ein zweiter Erzählstrang wird aus der kindlichen Perspektive der ältesten Goebbels-Tochter Helga aufgerollt, die – wie auch ihre Geschwister – in der Romanfiktion von Karnau öfters betreut wird, so auch in ihren letzten Lebenstagen im Führerbunker.

Wie in *Kaltenburg* wird das verwirrende Spannungsfeld von Historie und Fiktion auch in den *Flughunden* durch ein unzuverlässiges Erzählen vergegenwärtigt: Diese Verfahrensweise wird hier durch Parallelführung zweier Erzählperspektiven erzielt – jener infantilen, in der sich die NS-Propaganda und die Realität des Dritten Reichs in einem verfremdenden Lichte widerspiegeln, sowie jener Karnaus, in der die allmähliche Verwandlung eines unpolitischen Wissenschaftlers während seiner Arbeit an einem ehrgeizigen Projekt in ein zynisches, menschenverachtendes Monster dokumentiert wird. Die Unzuverlässigkeit von Helgas Erzählen kann der Leser ohne größere Schwierigkeiten berichtigen; anders verhält es sich aber mit jener des Akustikers, der nicht nur die Ausmaße seiner Teilnahme an brutalen Menschenexperimenten im Unklaren lässt, sondern auch sein mutmaßliches Mitwirken bei der Ermordung der Goebbels-

Kinder verschweigt. Eine adäquate Rezeption des Romans – wie Barbara Beßlich mit Recht betont – ist nur dann möglich, wenn der Leser »in Auseinandersetzung mit dem Text zu einem eigenständigen Urteil« zu kommen vermag, wenn er die »moralische Leerstelle, die der Text so offen konstruiert, [...] mit dem eigenen Urteil«¹⁰ füllt.

Eine ähnlich anspruchsvolle Lektüre erfordert von seinen Lesern auch *Kaltenburg*. So klingt im Erzählfluss Hermann Funks, insbesondere in dessen mühsamem, unübersichtlichem Erinnern an vergangene Ereignisse die multiperspektivische Narration der *Flughunde* auf eine eigentümliche Art und Weise an: Von zentraler Bedeutung zeigen sich dabei einerseits die vergeblichen Bemühungen des alten Mannes, den von ihm erinnerten Kindheitserlebnissen aus seiner Posener und Dresdener Zeit einen eindeutigen Sinn zu verleihen; gleichermaßen aussichtslos scheinen auf der anderen Seite Funks Versuche zu sein, der Verstrickung seines karrieristischen Lehrers in den nationalsozialistischen wissenschaftlichen Betrieb auf den Grund zu gehen und die Ausmaße seines Arrangements mit den ostdeutschen Machthabern zu durchschauen.

Neben den Ähnlichkeiten zwischen den beiden Romanen treten aber auch deutliche Unterschiede ans Licht. So berichten die beiden autodiegetischen Erzähler der *Flughunde* aus ihrer unmittelbaren Erlebnisgegenwart und erst gegen Ende des Romans meldet sich ein übergeordneter heterodiegetischer Erzähler, der aus der Gegenwartsperspektive des Autors und der Leser eine Art Rückschau bietet. In der Erzählkonstruktion des *Kaltenburg*-Romans wird hingegen der autodiegetische Erzähler Funk in seinem fortgeschrittenen Alter, am Anfang des 21. Jahrhunderts verankert, einem Zeitpunkt, von dem aus er auf die Initiative der Übersetzerin Katharina Fischer das *Halbvergessene*, das als rätselhaft Erscheinende und durch traumatische Erlebnisse Verzerrte wieder ins Visier nimmt und neu miteinander zu verknüpfen sucht. Wie Beyer dabei die Unzuverlässigkeit des Erinnerns und Erzählens konstruiert, wie er die ‚Leerstellen‘ in den Biographien seiner Helden inszeniert und die Leser zu eigenen Reflexionen über das Berichtete hinaus ermutigt, soll an Funks Überlegungen über *Kaltenburgs* politische Ansichten sowie über Posen während der deutschen Besatzung gezeigt werden.

Die Übersetzerin wird auf Funks Lebensgeschichte eigentlich erst dann aufmerksam, wenn der Ornithologe in seinem Privatunterricht zum ersten Mal den Namen seines Lehrers *Kaltenburg* erwähnt. Auch der jungen Frau ist der Name des berühmten Wissenschaftlers geläufig, auch sie kennt die Titel seiner Werke, vor allem *Urformen der Angst*; auf ihre Frage nach den

¹⁰ Beßlich, vgl. Anm. 8, S. 48.

Hintergründen seines Lebens und Wirkens in der DDR und den Ursachen seines Weggangs kann Funk jedoch keine eindeutige Antwort geben:

Kurz nach dem Mauerbau. Dabei bin ich mir gar nicht sicher, ob Ludwig Kaltenburg tatsächlich jemals in der DDR war, oder ob er nicht darauf bestanden hätte, er habe in Dresden gelebt und von hier aus lediglich den einen oder anderen Ausflug in die DDR gemacht. (K., S. 74)

Eine klare Antwort auf Fischers nahe liegende Frage, ob Kaltenburg die DDR aus politischen Gründen verlassen habe, bleibt ebenso aus:

Er [Kaltenburg] hätte abgewunken: »Von ideologischen Feinheiten verstehe ich nichts. Ich bin Zoologe. Jeder wirkt an seinem Platz.« Und für den Fall, daß sein Gegenüber den Kopf schütteln oder den Finger auf die Lippen legen oder ihn gar mit Mißtrauen betrachten würde, war Kaltenburg darauf gefaßt, ein entwaffnendes Lächeln anzusetzen und hinzuzufügen: »Als Zoologe weiß ich aber immerhin, es führt kein Weg in einmal überwundene Verhältnisse zurück.« Er hätte Darwin in den Blick genommen, von »schweren Kämpfen« und vom »Sieg über die Konterrevolution« gesprochen, er hätte an den Dresdner Zoologen Adolf Bernhard Meyer erinnert, einen glühenden Verfechter der Vererbungslehre, und wäre am Ende mit solchen Formulierungen wie »historische Notwendigkeit« und »nicht von ungefähr« und »hier an diesem Ort« zu seinem eigenen Fachgebiet zurückgekehrt, ohne sich den Mund verbrannt zu haben.

Ja, es gab politische Gründe. Oder Ludwig Kaltenburg ging aus Verzweiflung. (K., S. 74 f.)

An solchen Schlüsselereignissen – und Kaltenburgs Weggang, der auch Funk in eine völlig veränderte Situation bringt, ist zweifellos ein solches Ereignis – kommen Beyers literarische Strategien im Umgang mit dem historischen Stoff besonders deutlich zum Ausdruck. Wie und warum man sich mit totalitären Ideologien arrangiert, welche rhetorischen Strategien man zu deren Rechtfertigung verwendet, mit welchen Konsequenzen man rechnen muss – eine endgültige Beantwortung dieser für den Handlungszusammenhang entscheidenden Fragen bleibt aus. Da es Beyer in seinem Roman weder um den Ausbau einer fiktiven Konsistenz einer Historie noch um die Konstruktion eines 'objektiven' Bildes der Vergangenheit geht, so kommen auch seine Figuren zu keinen definitiven Antworten über entscheidende Fragen ihrer Existenz. Die fehlende Explizitheit bedeutet selbstverständlich nicht, dass der Autor der Historie gegenüber gleichgültig ist, dass er in seinem Roman mit ihr ein unverbindliches Spiel treibt und demzufolge einen amoralischen Standpunkt suggeriert. Im Gegenteil: das Fehlen einer übergreifenden autoritativen Erzählstimme weist, wie schon vorher angedeutet, auf die vom Leser zu leistende Arbeit hin, auf dessen Aufgabe, sich Gedanken über historische 'Leerstellen' zu machen.

Der Hinweis, dass die Lektüre der Beyer'schen Erzählprosa den Leser zur hermeneutischen Tätigkeit herausfordert, soll selbstverständlich nicht zu einer Vernachlässigung ihrer narrativen und imaginativen Komponente führen. Wie Beyer historische 'Lücken' an markanten Berührungspunkten von Historie und Fiktion narrativ und imaginativ konstruiert, sieht man auch an der Inszenierung der westpolnischen Stadt Posen, die während der deutschen Besatzung 1939–1945 einer intensiven Germanisierung ausgesetzt wurde. Dieses schwierige Kapitel der Stadtgeschichte sucht der alte Funk zunächst, von seinem späteren Wissen ausgehend, mit seinem eigenen Posen-Erlebnis als Kind zu vergleichen:

Das Posen meiner Kindheit muß eine seltsame Stadt gewesen sein. Nie wäre mir der Gedanke gekommen, ich sei in Polen, nie hörte ich jemanden auf der Straße polnisch sprechen, Polnisch war in der Öffentlichkeit verboten, und auch bei uns zu Hause hörte ich die Sprache nicht [...]. Alle Straßen hatten deutsche Namen, und auch das Schloß [...] war selbstverständlich ein deutsches Gebäude. (K., S. 75)

Der kurze Hinweis auf gewaltsam vollzogene Veränderungen, die in der historischen Realität bekanntlich von Massenmorden und Deportationen der polnischen Bevölkerung und teilweiser Neubesiedelung durch Deutsche gekennzeichnet war, wird in der Romanfiktion durch viele Erinnerungsfragmente aus der kindlichen Perspektive des Ich-Erzählers ergänzt. Neben zahlreichen Signalen über die Lage in Posen unter deutscher Besatzung enthält diese Imaginierung und Narrativierung der Historie auch einige Hinweise auf die dortige Tätigkeit Kaltenburgs. So erinnert sich Funk daran, wie ihm die Mutter bei einer Straßenbahnfahrt den Grund für den Aufenthalt des Königsberger Professors in Posen folgendermaßen erläutert hat: »Professor Kaltenburg ist ein Zoologe, der sich hier in einer großen Nervenklinik um verwirrte Menschen kümmert.« (K., S. 81) Dass es sich dabei wohl auch um brutale medizinische Experimente an Menschen im Einklang mit der nationalsozialistischen Rassenlehre gehandelt haben muss und dass es aus diesem Grunde – genauso wie wegen Kaltenburgs Mitgliedschaft in der NSDAP – zum Bruch mit seinem Vater kam, lässt sich auch aus einigen Signalen in Funks Erinnerungen an die Posener Zeit erahnen. »Den wirklichen Anlaß des Zerwürfnisses« soll er allerdings »erst drei Jahrzehnte später« (K., S. 96) begriffen haben, verrät ihn aber dem Leser schließlich nicht.

Das plötzliche Ausbleiben von Kaltenburgs Besuchen verband Funk lange mit anderen Gründen, etwa mit dem Streit um seine Erziehung. Beim letzten Gespräch zwischen Kaltenburg und Funks Vater, das vom kleinen Hermann belauscht wurde, ging es tatsächlich darum, ob es für dessen Erziehung vorteilhaft sei, dass verletzte Tiere zur Pflege in den Haushalt aufgenommen werden. Der darwinistisch argumentierende

Zoologe befürchtete nämlich eine 'Verweichlichung' des Jungen und wollte ihn schon damals »in die Gesetze der Tierwelt einweihen« (K., S. 96), sein Vater beharrte hingegen auf dem Mitleid gegenüber den Kreaturen und setzte sich daher für eine humane Kindererziehung ein. Aus der Auseinandersetzung der beiden Männer ist Funk im Gedächtnis vor allem das Wort »Todesatmosphäre« (K., S. 94) geblieben, welches sich auf Kaltenburgs Verstrickung in nationalsozialistische Repressalien gegen die polnische Bevölkerung in Posen hätte beziehen können. Der Verdacht drängt sich auf, dass der Zoologe womöglich an der Einstufung von Menschen als 'lebensunwert' beteiligt war und damit ihre Deportation oder vielleicht auch ihren Tod mit verursacht hatte, während Funks Vater wahrscheinlich verwaiste Tiere deportierter Menschen aufnahm, da er nichts anderes für sie tun konnte.

Obwohl ihm die Kindheit in Posen, die er vor allem im Familienhaus am Stadtrand, in ständiger Berührung mit Natur verbracht hat, in vielerlei Hinsicht auch als eine sorglose, glückliche Zeit erscheint, kann sich Funk rückblickend trotzdem nicht des eigentümlichen Eindrucks einer »Todesatmosphäre« erwehren. So ist ihm, wie erwähnt, das Schicksal seines geliebten Kindermädchens Maria unklar geblieben, die in einer Nacht spurlos verschwunden sei: Wurde sie in ein Konzentrationslager geschickt oder sei sie bloß zu ihrer Familie zurückgekehrt? Im Dunklen bleibt auch das Schicksal eines Nachbarsjungen, der dem kleinen Hermann als unbeholfen, ja geistig zurückgeblieben vorgekommen ist. Vor allem aber kann der alte Funk eine letzte Gewissheit über seine Eltern nicht herstellen: Je mehr er nämlich in seinem Gedächtnis bohrt und sich Erinnerungen an Kaltenburg zurückzuholen sucht, desto schmerzlicher wird ihm bewusst, wie wenig er eigentlich über seine eigenen Eltern weiß:

Die Orte, an denen meine Eltern gelebt haben – mir kommt außer Posen nur unser Aufenthalt in Dresden in den Sinn. Wo sind sie aufgewachsen, wo haben sie einander kennengelernt, wo hat mein Vater studiert? Wo lebten wir, ehe wir nach Posen kamen? Hatten meine Eltern eine gemeinsame Dresdner Vergangenheit? Darüber weiß ich nichts. [...]

Professor Kaltenburg ist weltberühmt geworden, aber von meinem Vater weiß ich nicht, ob es sich bei ihm um eine Größe seines Fachs gehandelt hat, ich habe auch später, wohl um mich der schmerzlichen Erinnerung an ihn nicht auszusetzen, nie nach Büchern oder Aufsätzen meines Vaters geforscht. [...]

Warum sind es immer solche Nebenfiguren wie ein Professor Kaltenburg, denen wir uns als Kind so bereitwillig in die Arme werfen, denen wir alles nachsehen würden? Von seinem eigenen Sohn hat mein Vater, da er gegen den Professor antreten muß, nicht die geringste Aussicht zu bestehen. (K., S. 85f., 96)

Dieser schmerzliche Widerspruch gehört zu einer Reihe traumatischer Kindheitserfahrungen, welche Funks Bewältigungsmöglichkeiten offensichtlich überfordern und dessen Selbstverständnis nachhaltig erschüttern. Auf das wohl stärkste Trauma Funks, auf die Dresdener 'Bombennacht' und den Tod seiner Eltern, wurde schon hingewiesen. Aber eine psychische Erfahrung von extremer Intensität hatte der kleine Hermann schon in Posen, als sich ein junger Vogel, ein Mauersegler, in den Salon des Familienhauses verfliegen haben soll und den Jungen, der allein im Haus war, in Panik versetzte. In diesem Kindheitserlebnis glaubt Funk paradoxerweise auch seine spätere Entscheidung für die Ornithologie erblicken zu können: Obwohl völlig verschreckt, habe er beim Mauersegler trotzdem beobachten können, dass dieser Vogel Beine und Krallen habe, eine Feststellung, die im Gegensatz zur damals verbreiteten Vorstellung stand und worin man – wie er retrospektiv spekuliert – einen Hinweis erkennen könnte, dass er sich »später einmal der Ornithologie zuwenden würde« (K., S. 44).

Es ist aufschlussreich, dass die Vögel auch in Funks Trauma der 'Bombennacht' eine wichtige Rolle spielen: Wie der elfjährige Hermann durch den Großen Garten während des Luftangriffes irrte, fielen auf ihn mehrere harte Gegenstände aus dem Himmel – verbrannte, verkohlte Vögel:

Ich rannte zwischen den Bäumen und Kratern und dann den Menschen auf der Lichtung umher, doch je länger ich lief, um so verzweifelter erschien mir meine Lage, überall kamen diese verbrannten Brocken herunter, und selbst, wenn ich glaubte, einen Moment lang verschlafen zu können [...], hörte ich sie überall um mich herum auf dem Boden aufschlagen, als kämen sie näher, als kreisten mich die tot aus dem Himmel fallenden Vögel ein. (K., S. 105)

Funk ist sich durchaus dessen bewusst, dass die eine traumatische Erfahrung mit der anderen eng zusammenhängt; das Posener Erlebnis wäre aber kaum etwas mehr als eine irritierende Einzelepisode geblieben, »wäre es nicht gleich nach unserer Ankunft in Dresden zu einer weiteren Vogelbegegnung gekommen, die mich so verstört zurückließ, als hätte sich der Mauersegler erst gestern in den Vorhängen verfangen« (K., S. 104). Da sich die traumatische Erfahrung – wie auch in der Gedächtnisforschung hervorgehoben wird – als »ein andauernder Fremdkörper im Gedächtnis, als 'verkörperte' Erinnerung« manifestiert, entzieht sie sich auch »einer konstruktiven Verarbeitung«. ¹¹ Wie solche Erfahrungen zu erheblichen

¹¹ Birgit Neumann: *Literatur, Erinnerung, Identität*. In: Astrid Erll – Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin – New York 2005, S. 149–178, hier S. 154. Vgl. auch Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart – Weimar 2005, S. 46 ff., 72, 85, 99.

Störungen in der Erfahrungskontinuität und Identitätsbildung führen können, wird sehr überzeugend gerade am Falle Hermann Funks literarisch vergegenwärtigt, dessen Erinnerungskrise in eine andauernde Krise der Identität übergeht.

Der zentralen Stellung, die das Trauma als extreme Erfahrung auf der thematischen Ebene des Beyer'schen Romans erhält, entspricht im Formalen ein besonderes ästhetisches Instrumentarium. Als ausschlaggebend zeigt sich dabei, wie das eigentlich 'Unaussprechliche' des Traumatischen narrativ gestaltet wird: So greift Beyer bei der Darstellung der beiden traumatischen Erfahrungen Funks nach Bildern von verschreckten oder toten Vögeln. Eine spezifische Bildlichkeit verwendet er auch dann, wenn er den Ich-Erzähler um den Tod seiner Eltern trauern lässt: Funk war nämlich am Dresdener Heidefriedhof, wo die Opfer der Bombardierung in Massengräbern beigesetzt wurden; stattdessen pflegt er in den Großen Garten, den vermutlichen Sterbeort seiner Eltern, zu gehen und stellt sich dort vor eine alte Stieleiche, die die Stadtbewohner Splittereiche nennen:

Es muß um die dreihundert Jahre her sein, daß jemand sie an dieser Stelle gesetzt hat, als Grenzbaum, heißt es, von einer Parkanlage war damals noch keine Rede. [...] geht man um den Stamm herum, scheint die Baumhaut unvermittelt aufzuplatzen, zeigt sich, umrahmt von dicken, schlecht verwachsenen Wülsten, das blanke, offene, helle Holz. [...] Erst mit der Zeit bemerkt man, daß die über den gesamten Stamm verteilten Ritzungen ein gleichmäßiges Muster bilden: Hier stecken die Bombensplitter in der Rinde, sie stecken immer noch. Auf der Seite hat das Holz eine ungewöhnliche, leuchtend braune Färbung angenommen. Auf dem Boden liegt Totholz, man kann es mit der Fußspitze zerbröseln, morsch: Seit vielen Jahren breitet sich ein Pilz im Inneren des angegriffenen Baumes aus, eine Spätfolge der Bombardierung. Jene Nacht hat sie überstanden, irgendwann aber wird der Schwefelsporling sie zugrunde richten. An der Splittereiche habe ich die Erinnerung, habe ich meine Eltern vor mir. (K., S. 38 f.)

Die Splittereiche lässt sich nicht nur als Funks *privates lieu de mémoire*, sondern darüber hinaus auch als Metapher für das mit dem Luftkrieg assoziierte deutsche historische Trauma begreifen. Zahlreiche Beschädigungen und der nahende Verfall des Baums verweisen außerdem auch auf die splitterige, bruchstückhafte Form von Funks Erinnerungen, die sich höchstens als Annäherungen und Mutmaßungen, viel weniger aber als Tatsachen über seine eigene Biographie sowie über jene Kaltenburgs zeigen. Damit hängt auch eine weitere Eigentümlichkeit der Beyer'schen Romanform zusammen: Die Auflösung einer singulären Geschichte in assoziative, mäandernde Splitter, ein Verfahren, durch welches nur ein unzuverlässiges Erzählen vermittelt werden kann. Es handelt sich um eine Erzählform, die von Beyer – wie Barbara Beßlich herausstreicht – »als narratives Symptom für die Unzuverlässigkeit von Erinnerung« verwendet wird

und im gleichen Zuge »den Leser zum Detektiv der Vergangenheit« macht, einer Vergangenheit, »die sich einer eindeutigen Fixierung entzieht«.¹²

Die Hinterfragung der Glaubwürdigkeit von Erinnerung und die Desillusionierung des Lesers in seiner Urteilssicherheit hängen auch mit Beyers Auffassung der Geschichte zusammen, die anfangs als eine Ansammlung von rätselhaften Bildern und halbvergessenen Geschichten, die vom Autor neu gesichtet und zusammengefügt werden, beschrieben wurde. Dass eine solche Arbeitsweise über den bis dahin üblichen Begriff der politischen Korrektheit hinausgehen kann, dass sie auch auf früher vermiedene Themenbereiche rekurriert, war schon in den *Flughunden* sichtbar und kommt auch in *Kaltenburg* an Beispielen wie Luftkrieg, ambivalente Wissenschaftlerkarrieren, ungläubwürdige Zeitzugenschaft zum Vorschein. Mit dieser Stoffwahl schreibt sich Beyer in eine ganze Reihe deutschsprachiger Gegenwartsautoren ein, die nach der großen historischen Zäsur von 1989 neuartige, bis dahin häufig tabuisierte Themen mit gleichermaßen neuartigen ästhetischen Formen literarischen Erinnerns, vor allem mit einer unzuverlässigen Narration zu verknüpfen suchen.

Diese Schwerpunktverlagerung lässt sich, wie Beßlich ebenso bemerkt, insbesondere am Blickwinkel festhalten, aus dem die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zur Darstellung kommt: In der deutschsprachigen Literatur bis 1989, und namentlich in der »Väterliteratur« der 70er und 80er Jahre, erfolgt sie vor allem aus der Perspektive der Opfer und Außenseiter, nach der Wende eher aus der Perspektive der Mitläufer und Täter. Oder, in Beßlichs Worten: »Einer deutschen Gedenkkultur, welche die entlastende Identifikation mit den Opfern sucht, stellen Autoren nach 1989 neue und oft verstörende Formen des Erinnerns entgegen. [...] Die Holocaust-Zeugenschaft der ersten Generation wird abgelöst durch jüngere Autoren, die das authentische Erleben der Vernichtung durch literarische Erinnerungskonzepte ersetzen müssen.«¹³ Gerade Beyers Romanpoetik, wie im vorliegenden Aufsatz zu zeigen versucht wurde, kann als repräsentativ für thematische Präferenzen und ästhetische Strategien dieser Autoren betrachtet werden: Die Unzuverlässigkeit des Erinnerns und Erzählens, die den üblichen Erwartungshorizont düpiert und den Leser zur selbständigen Reflexion zu bewegen sucht, verschränkt sich hier mit der Inszenierung von traumatischen und tabuisierten historischen Ereignissen – von der Germanisierung polnischer Städte und

¹² Beßlich, wie Anm. 8, S. 52.

¹³ Barbara Beßlich – Katharina Grätz – Olaf Hildebrand: *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktion in der deutschen Literatur nach 1989*. In: Barbara Beßlich u. a., 2006, wie Anm. 1, S. 7–17, hier S. 7 f.

der Bombardierung Dresdens, über Stalins Tod und die Repressalien des DDR-Regimes gegen Oppositionelle bis zur Wende 1989.

Das ästhetische Potenzial von Beyers *Kaltenburg* erschöpft sich aber nicht in dieser Verschränkung des Thematischen und Formalen. Als faszinierend kann auch die Inszenierung des Verhältnisses von Mensch und Tier, der eigentliche Forschungsgegenstand von *Kaltenburg* (und Lorenz), hervorgehoben werden, eine Problematik, welche sich in der Romanfiktion nicht nur auf ethologische Fragestellungen reduziert, sondern darüber hinaus auch an sozialdarwinistischen Praktiken autoritärer Regime wie Nationalsozialismus und Kommunismus sichtbar wird, die mit der menschlichen Angst zum Beispiel als einem wichtigen machtstabilisierenden Faktor manipulieren. Als ein weiteres wichtiges Konstruktionsprinzip in Beyers Roman kann die virtuose literarische Verarbeitung der ornithologischen Fachsprache genannt werden, die sich keineswegs – wie einige Zeitungsrezensenten monieren – mit einer manieristischen Vorliebe des Autors gleichsetzen lässt, sondern sehr fest mit einer der thematischen Hauptachsen, dem Verhältnis zwischen der Vogelwelt und den Protagonisten der Geschichte, verbunden ist.

Von zentraler Bedeutung scheint in *Kaltenburg* insgesamt das inszenierte Geschichtsbild zu sein, welches – von Kontingenz und Konstruktivität geprägt – historisch nachweisbare Ereignisse mit einem umfassenden Vorgang der Fiktionalisierung verschränkt und verstörte Erinnerungsdiskurse durch ein unzuverlässiges Erzählen vermittelt. Mit diesem eigentümlichen literarischen Verfahren, mit dem 'Dichten gegen das Dichten', gelingt es dem Autor, nicht nur einen ästhetisch wertvollen Beitrag zum historischen Roman vorzulegen, sondern sowohl aufschlussreiche als auch provokante Einsichten in die neuere deutsche Geschichte zu eröffnen.