Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2024, 22–37.
Literaturwissenschaft
DOI: https://doi.org/10.69962/JUG.2025.2

Gewalt des Textes und Formen gegengiftartigen Erzählens in Marcel Beyers „Flughunde“

Zoltán Mikoly
Universität Debrecen
mikoly.zoltan@arts.unideb.hu

Abstract
Marcel Beyer's „*Flughunde*“ places the voice at the center – as an acoustic phenomenon, a political instrument, and a narratological category. Focusing on the character of Heinrich Karnau, a self-proclaimed voice researcher working for the Nazi propaganda apparatus, the novel explores violence not only thematically but also structurally. This analysis shows how a resistant force emerges within the polyphonic structure of the text, opposing totalitarian discourse. Karnau distances himself from the Nazi "clear speech" and turns toward an opaque, pre-semiotic voice – a gesture of desemantization. The article reads „*Flughunde*“ as a literary intervention against populist and nationalist rhetoric, demonstrating how the text articulates resistance and operates as a linguistic antidote to Nazi power. It also draws on Beyer's poetological essays, where the novel's literary strategy is already foreshadowed.

Keywords
Beyer, Flughunde, National Socialism and literature, narratology, poliphony, voice, textual violence, aesthetics of violence, resistance, literature and sound

Einführung

Es gibt kaum einen anderen Roman in der deutschsprachigen Literatur – vielleicht auch keinen in der Weltliteratur –, in dem die Stimme als akustisches Phänomen, philosophische Größe, politisches Mittel und narratologische bzw. literaturwissenschaftliche Analysekategorie so intensiv im Vordergrund steht wie in Marcel Beyers „Flughunde“.[1] Der Roman erzählt durch die Stimme Helga Goebbels‘ – der ältesten Tochter des Propagandaministers von Hitler – sowie durch die einer fiktionalen Figur namens Heinrich Karnau von den letzten Jahren des Dritten Reiches, einschließlich der Ermordung der Goebbels-Kinder.

Heinrich Karnau ist ein selbsternannter Stimmenforscher: Während er auf Bitte des Propagandaministers die Goebbels-Kinder beaufsichtigt, trägt er als Experte zum Erfolg der nationalsozialistischen Propaganda bei, indem er den gesamten auditorischen Apparat für die öffentlichen Auftritte nationalsozialistischer Redner einrichtet und für eine akustische Qualität sorgt, die im Hörraum auch das Innere der Zuhörer berühren kann. Seine Tätigkeit ist jedoch nicht nur technisch-organisatorischer, sondern auch wissenschaftlicher Natur: Karnau studiert besessen die Anatomie menschlicher Stimmorgane, schreibt den Stimmbändern als Projektionsfläche des menschlichen Lebenslaufs große Bedeutung zu und bewundert die Flughunde, die sich seiner Meinung nach mithilfe ihrer Stimme orientieren können.

Nicht zu schweigen von Karnaus Ziel, eine Stimmkarte Deutschlands zu erstellen, indem er menschliche Stimmen aufnimmt – in der Hoffnung, auf diese Weise die sogenannte Ur-Stimme

[1] Der Roman wird im Folgenden als ‚FH‘ direkt im Haupttext nachgewiesen.

zu finden. Um diesem Ziel näherzukommen, hört er sich nachts fasziniert seine Tonaufnahmen an: darunter herkömmliche Straßengespräche, das Stöhnen eines fremden Paars beim Geschlechtsverkehr, die Stimmen sterbender Soldaten auf dem Schlachtfeld sowie die Laute taubstummer Patienten, aus denen Karnau und seine Kollegen durch chirurgische Eingriffe die Ur-Stimme herauszulocken versuchen. Karnau, der in Joseph Gall, dem Begründer der Phrenologie, ein Vorbild sieht, assistiert bei medizinischen Experimenten und schreckt im Interesse seiner Stimmenforschung auch vor schmerzhaften, menschenunwürdigen Methoden nicht zurück.

Der Roman bietet ein faszinierendes literarisches Terrain, auf dem Gewalt in der Literatur (Gewaltthematik) und Gewalt der Literatur (also die Gewaltförmigkeit des Textes bzw. Diskurses) pointiert aufeinandertreffen.[2] Die facettenreiche Gewaltthematik des Romans kann an Einschreibungen des Romans in (gewaltproduzierende) Diskurse der NS- und der Nachkriegszeit ertappt werden: so etwa in das Dispositiv Laut/Sprecher (Mikoly 2023), in die Wissenschaftsgeschichte im Umgang mit Behinderten (Düwel 2018), in die Eugenik (Atze 2003) und in juristische Diskurse des Eichmann-Prozesses (Braun 2018).

Dennoch entfaltet der Roman seine literarisch eminenteste Kraft dort, wo sich – auch wenn „nur“ latent – die Gewalt bzw. der Widerstand des Textes in den Vordergrund schiebt. Wie ich in einer früheren Studie (Mikoly 2024) gezeigt habe, wäre es aus diesem Blickwinkel eine vereinfachende Lektüre, Karnaus Figur und sein Projekt nur diesseits der NS-Gewalt und ihn als bloßen Vollstrecker des Regimes zu lesen. Bei genauerem Hinsehen erscheint Karnau als eine Figur des Widerstands, insofern er sich dem Klartext der Nazi-Stimme, ihrer schematisierenden, schwarz-weißen Semantik – dem aggressiven Symbolischen der Herren-Stimme – entzieht und sich stattdessen der opaken Desemantik zuwendet. Er zeigt Offenheit für die fremden Spuren der Sprache der Siegermächte und engagiert sich für die Auffindung des präsemiotischen Zeichens. Diese Tendenz wird auch durch die Licht- bzw. Schattenmetaphorik des Textes verstärkt.[3]

Eine tiefgehende Analyse konnte bzw. kann somit aufzeigen, dass bereits innerhalb der diegetischen Welt bzw. des Narrativs eine latent widerständige Kraft wirksam ist, die das NS-Regime – und auf einer allgemeineren Ebene eine populistisch-nationalistische Rhetorik – kritisch reflektiert und vor deren Gefahren warnt. Der vorliegende Beitrag möchte diesen Gedanken weiterverfolgen und der Frage nachgehen, inwiefern der Diskurs des Textes durch sein polyphones Gefüge, durch die Ineinander-Überblendung von Figuren, Erzählstimmen und Wahrnehmungsweisen auch narratologisch gegen feste Zuschreibungen – und damit gegen die NS-Macht – gerichtet ist. Darüber hinaus soll gezeigt werden, dass der Text nicht nur einen widerständigen, sondern einen regelrecht gegengiftartigen Diskurs entfaltet, der die erzählte NS-Macht sprachlich vernichtet. Da dieses Potenzial auch in Beyers poetologischen Essays wurzelt, lohnt es sich, ein Unterkapitel seinen metaliterarischen Überlegungen zu widmen.

---

[2] Zu *Gewalt in der Literatur* und *Gewalt der Literatur* siehe ausführlicher: Geier (2005: 3–4).

[3] Zum widerständigen Potential der Akustik in Marcel Beyers „Flughunde“ siehe ausführlicher: Mikoly (2024: 77–89).

CC BY

Eine Poetologie des Widerstands und des Gegengifts

„Nie wieder Sauberes, bitte, nie wieder Reines." (Beyer 2014) – so lautet die Zentralthese von Beyers Dankrede bei der Entgegennahme des Oskar Pastior Preises im Jahre 2016. In seiner Rede setzt Beyer Pastiors Gedichte mit Josef Weinhebers „Hymnus auf die deutsche Sprache" in Kontrast und äußert sich zu seinen eigenen Lyriklesegewohnheiten als Jugendlicher: Jandl, Mayröcker, Celan und Pastior bedeuteten für ihn die ersten bedeutsamen Berührungspunkte mit der Lyrik. Ihre „Fremdsprachenoffenheit" (ebd.) galt für ihn später als Muster, die dann auch Beyers eigenem Literaturverständnis zugrunde liegt. Ferner kommt er in diesem Kontext zu der folgenden Feststellung: „Bundesdeutsche Vorstellungen von ‚Deutlichkeit', überhaupt jeglicher Klartextpredigergestus im Gedicht ist mir darüber bis heute fremd geblieben" (ebd.). Diese Abneigung von Beyer ist so stark in seinem Konzept von Literatur bzw. literarischem Schreiben vorhanden, dass sie seine ganze Poetologie beeinflusst und zu der Herausbildung seines ästhetischen Kompositionsprinzips der „Überlagerung" enorm beiträgt – wie es von Christian Klein betont wird (vgl. 2018: 16–19). Beyer plädiert dafür mit den folgenden Worten: „Schreiben heißt auch sich der *Überlagerung* [Hervorhebung Z.M.] von Bildern nicht zu widersetzen, selbst wenn sie aus unterschiedlichen Erfahrungszusammenhängen, verschiedenen Zeitschichten oder spezifischen medialen Sphären stammen" (Beyer 2014: 99). Dementsprechend liefert sich der Autor beim Schreiben jeglicher Transgression (zwischen Zeitschichten, Gattungen, Sprachen, Wahrnehmungsmodi und zwischen Fiktion und Faktualität) aus, um Sachen in neue Zusammenhänge zu bringen, sie anders als erwartet zu beleuchten und dadurch neue Wirklichkeiten zu stiften. Für Beyer liegt das literarische Schaffen also darin „in einem Text ein Gefüge von Bildern und Motiven zu entdecken, ihn als Struktur von Übergängen, Lichtwechseln, Tönen und Tönungen aufzufassen" (Beyer 2018: 18, zit. nach Klein 2018: 18). Damit hängt die markante Ablehnung von *Beschreibung* als Technik des literarischen Schreibens bei Beyer eng zusammen: „Schreiben: Für mich kein Abbildungsversuch, sondern ein bildgebendes Verfahren" (ebd.). Beyers literarisches Schreiben ist also nicht gleich mit einem rein beschreibenden Gestus, der von Handke scharf kritisierten Beschreibungsimpotenz.[4] Beyer vertritt – so Klein – in seiner Poetologie eine Haltung, die ihn in der Traditionslinie des postmodernen Autorkonzepts und solcher literarischen und literaturwissenschaftlichen Vorfahrten positionieren wie Julia Kristeva, Michail Bachtin, Roland Barthes, Marcel Proust, Friedrich Kittler, Georges Perec usw. (vgl. Klein 2018: 12–13).

Die Wirkung von Perec ist Beyers Lichtenberg-Poetikvorlesungen „XX" eindeutig zu entnehmen: In „XX" parallelisiert der Autor die Techniken seines literarischen Schreibens mit denen des französischen Schriftstellers und weist sogar auf künstlerisch-habituelle Ähnlichkeiten zwischen sich und Perec hin. Aus der Perspektive der vorliegenden Untersuchung ist „XX" deswegen grundlegend, weil man dadurch auch Einblicke in Beyers Sprachauffassung gewinnt, die der Überlagerung als ästhetisches Prinzip zugrunde liegt. Dementsprechend steht ‚XX' bei Beyer für die Leerstelle, um die herum sich der literarische Text organisiert. ‚XX' gehört ihm zufolge zur Natur der (literarischen) Sprache. ‚XX' bedeutet aber keine Auslöschungen, die

[4] Vgl. Peter Handkes Rede anlässlich der Tagung der Gruppe 47 in Princeton, online verfügbar unter: https://peter-handke.de/kosmos/beschreibungsimpotenz/ (letzter Zugriff: 10.06.2021).

jeglichen Zugang zum Sachverhalt verbieten: Es funktioniert vielmehr palimpsestartig und lässt gewisse Zugänge zu. Es gilt als „Durchgestrichene[s]", „zu Entdeckende[s]" (Beyer 2015: 56), ohne dass „damit auch nur das Geringste getilgt, aus der Welt verschwunden wäre." (ebd. 57).[5] Dadurch positioniert sich Beyer – und darauf laufen seine Vorträge im Band „XX" hinaus – gegen jene Kritikerin, die zwar nicht benannt wird, aber hinter der eindeutig Elke Heidenreich steckt. Heidenreichs ominöser Zornausbruch wegen Heideggers „Schwarzer Hefte" im „Literaturclub" des Schweizer Fernsehens zeugt – Beyers Aussagen interpretierend – davon, dass Heidenreich nicht bereit ist, Heideggers Sprache, und daher – so Beyer – „die Sprache" an sich zu verstehen und jene verwirrende, überlappende, transgressive Komplexität anzuerkennen, die genuin zur Sprache gehört und der Beyer gerne folgt (vgl. ebd. 50).

Pointiert zusammengefasst steht eine sehr intensive ästhetische Aversion gegen Deutlichkeit, Klartextpredigergestus und eindeutige semantische Zuschreibungen im Mittelpunkt des literarischen Schaffens Marcel Beyers, was in „Flughunde" – thematisch gesehen – in Karnaus Faszination den Geräuschen und dumpfen Lichtverhältnissen gegenüber, in seinen Handlungen und Handlungsmotiven eindeutig Ausdruck findet.

Beyers Überlagerung als Kompositionsprinzip verwirklicht sich unter anderem in einer Mehrstimmigkeit, die er sowohl in der Lyrik als auch in der Epik anwendet. Zieht man in Betracht, dass Beyers ästhetische Konzepte an die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus anknüpfen (vgl. Klein 2018), wird an der folgenden Textstelle umso einleuchtender, dass die Mehrstimmigkeit in seiner Poetologie zum Gegenmittel gegen die Nazi-Stimme wird und seine Poetologie dezidiert politisch-engagierte Züge bekommt: „Mehrstimmigkeit – das einzige wirksame Gegengift gegen den ganzen monolithischen, den fanatischen, den faschistischen und chauvinistischen Schwachsinn in der Poesie und im Reden darüber. Gegen Germanengequatsche" (Beyer 2016: 113). In dem Beitrag, aus dem die Textstelle stammt, untersucht Beyer Gottfried Benns lyrische Sprache, in der ihm zufolge die Mehrstimmigkeit beispielhaft vollendet wird. Von Beyer werden auch andere Beispiele für die Mehrstimmigkeit erwähnt:

> Mehrstimmigkeit: Material aus allen Richtungen, ohne Rücksicht auf die jeweilige Provenienz. Beim Schreiben von Gedichten macht sich nicht derjenige die Finger schmutzig, der in die staubige Plattenkiste greift, sondern nur immer derjenige, der eherne Werte verkündet oder deren Verlust beklagt. Mehrstimmigkeit auch: Wenn eine Einzelstimme vier Oktaven umfaßt und Arrangeur und Schallplattenproduzent einzelne Laute aus dem Spektrum herausgreifen und am Schneidetisch so aneinanderfügen, als mache die Stimme einen Satz vom schrillen Schrei zum tiefen Grollen. (Ebd.)

An der zitierten Textstelle wird die schon angedeutete Feststellung verstärkt, dass Karnaus Projekte in der diegetischen Welt die Spuren der Beyer'schen Ästhetik an sich tragen, sofern man der unleugbaren Ähnlichkeit zwischen dem Zitat und dem Universum des Romans Aufmerksamkeit schenkt. Davon zeugen jene thematischen Elemente und akustischen Momente, die auch Karnau faszinieren wie die „Plattenkiste", der „schrille Schrei" und das „tiefe Grollen". Darüber hinaus macht auch die angesprochene Technik des Arrangierens die Textstelle mit dem Roman verwandt: Im Zitat wird vom Aufspalten eines akustischen Spektrums in einzelne be-

[5] In den Lichtenberg-Poetikvorlesungen wird das Ausgelassene sogar visuell dargestellt: Beyers Vortragstexte sind an manchen Stellen durch Manuskripte gebrochen, in denen bestimmte Textstelle durch viele, dicht neben- und aufeinandergereihte X-s bedeckt sind.

CC BY

deutungslose Laute, Schreie und Grollen berichtet, die durch eine neue Kombination einen Satz – also Sinn – ins Leben rufen.[6]

Gegengiftartige Erzählweise in Marcel Beyers „Flughunde"

Die gegengiftartige Erzählweise in Beyers „Flughunde" ist das literarische Pendant dieses Ansatzes. Die Latenz[7] des Gegengiftes des Textes bindet sich an die Materialität der Geschichte, d. h. an all jene Kompositionsprinzipien, die durch den Diskurs den narrativen Aufbau der Handlung ergeben. Das Wesen des gegengiftartigen Erzählens besteht dementsprechend nicht nur in den einzelnen narrativen Momenten, sondern in ihrer metonymischen Beziehung zueinander: wie und warum sie nacheinander organisiert sind – auch wenn sie auf den ersten Blick miteinander nicht zu tun haben –, wie sie dabei Grenzen verschleiern und was für einen „Satz", d. h. was für einen Sinn sie in ihrer Nach- und Nebeneinander-Organisiertheit ergeben. All das bietet einen Romantext an, durch dessen polyphonen und dezentralisierenden Charakter ein narratives Netz zustande kommt, das in der Lage ist, der Gewalt ausübenden Herrenstimme in der diegetischen Welt zu widerstehen, sie abzubauen, d. h. selbst gewaltsam zu werden und daher als Gegengift zu funktionieren.

Als gutes Beispiel für das gezielte erzählerische Arrangement bestimmter Momente dient die Art und Weise, wie die Zäsur zwischen dem Kapitel III und Kapitel IV – trotz der leeren Seiten, die den Anfang des neuen Kapitels ankündigen (FH 116, 117, 118) – überbrückt wird. Der Schluss des dritten Kapitels thematisiert Karnaus Tonaufnahmen an der Front – von ihm wird hier von den letzten ungeformten, animalischen Seufzern der leidenden Soldaten erzählt: „Und Lippen, Zunge, Zähne können diese ungewollten Laute auch nicht mehr im Zaum halten, aufhalten und zum Verstummen bringen noch im Mund. Welch ein Geschehen. *Welch ein Panorama.*" (FH 115) [Hervorhebung Z.M.] Eine mit Blut, Leiden, Tod und Brutalität aufgeladene Landschaft sollte vor den Augen des Lesers liegen: Mit „Panorama" wird hier aber kein visuelles – wie es die Etymologie des Wortes nahelegt[8] –, sondern ein auditives Panorama gemeint. Man sieht den Ort nicht, man hört nur die Stimmen bzw. Geräusche des Gebietes. In ein visuelles Wahrnehmungsfeld wird die auditive Wahrnehmung des Gewaltsamen geimpft, so-

---

6 Hier sei nur kurz auf Claude-Lévi Strauss' „bricolage" verwiesen, die zwar aus der strukturalistischen Kulturanthropologie herauswuchs, aber auch in dem literaturwissenschaftlichen Poststrukturalismus und der Dekonstruktion Fortsetzung findet, was Beyers literarisches Schaffen auf der Traditionslinie (Post)Strukturalismus-Dekonstruktion mehr weiter akzentuiert.

7 Nach Maye und Meteling findet Latenz (abgeleitet von lateinisch *latere*) als Begriff seine Wurzeln in Freuds Psychoanalyse und Traumdeutung. Bei ihm steht die *Latenzzeit* für eine zeitlich begrenzte Phase der Pubertät, in der die Libido für eine gewisse Zeit unterdrückt wird. In seiner „Traumdeutung" spricht Freud auch über manifeste Traumbilder, die dann in latente Trauminhalte als neue psychoanalytische Kategorie umgewandelt werden sollen, die dann unbedingt erklärungsbedürftig sind. Das Latente ist also weder sichtbar noch unsichtbar, sein Wesen besteht in der Verborgenheit, die aber Spuren hinterlassen hat, dessen Spuren entschlüsselt gehören. Das gegengiftartige Potential von „Flughunde" zeigt sich gerade in diesen Charakteristika, da es auch nur durch textnahe Interpretation und akkurates Lesen erschlossen werden kann. Der Begriff der Latenz wurde übrigens später auch im politischen Diskurs operationalisiert, indem er mit Macht und Wissensgenerierung eng verwandt ist und somit darüber entscheidet, was die Öffentlichkeit sehen und nicht sehen darf. Zu der Entwicklungsgeschichte von Latenz siehe ausführlicher: Ellrich (2009: 7–12); Maye/Meteling (2009: 13–152).

8 „Panorama" stammt vom griechischen *hórāma* (*ὅραμα*) 'das Sehen, Anblick, Geschautes, Erscheinung'. Vgl.: „Panorama". In: Pfeifer (1993). https://www.dwds.de/wb/etymwb/Panorama (letzter Zugriff: 13.06.2022).

CC BY

dass sich der Rezipient nur auf seine Ohren stützen kann. Der Anfang des darauffolgenden Kapitels spielt auch mit dieser Überblendung visueller und auditiver Wahrnehmungen: „*Welch ein Panorama*. Was für ein unermeßliches *Echogebiet* hier vor unseren Augen." (FH 119) [Hervorhebung Z.M.] Die Überblendung der zwei Wahrnehmungsmodi wird diesmal invers praktiziert: Ein grundsätzlich auditives Phänomen („Echogebiet") gewinnt visuelle Züge („vor unseren Augen"). Nach diesem Einleitungssatz kommt es in der Tat zu einer Beschreibung von einer wunderbaren Landschaft („Panorama") mit Bergen, Felsen und viel Schnee:

> Berauschend ist die durchfurchte Landschaft. Die Felsklüfte jenseits des Tales. Die schneebedeckten Gipfel der Gebirgskette. Und wie sie in die Augen *stechen*, das strahlende Sonnenlicht scheint wider von den Gletscherspalten, den Firnflecken hinunter bis zur Baumgrenze, der breiten Schneespur, die sich in die Bewaldung *hineingefressen* hat. […] Wer dieses Bergmassiv vermessen müßte, wo doch der Blick in die blendende Helligkeit noch aus dieser Entfernung die Augen *schmerzt*. […] Man würde wohl erblinden. Man muß diesem Anblick instinktiv ausweichen, hinüber in die ebenen Schattenflächen, dort, wo sich eine Alm erstickt, von Hell nach Dunkel übergehend […] Und welch ein Himmel, *Schlachtengemäldewolken* in Bewegung. Nun schau doch auch einmal, Helga. (FH 119) [Hervorhebung Z.M.]

An der Textstelle wird eine schöne, weite, schneebedeckte, faszinierende Landschaft dargestellt, die die Mutter der Goebbels-Kinder sogar „liebt", „sie hat diesen Platz als Hintergrund ausgesucht für das Photo, das von uns [den Kindern] gemacht werden soll." (FH 119) Es kann aber von dem gewaltsamen Sprachduktus nicht abgesehen werden: *Gipfel*, Gebirgs*ketten* und *Felsen*, die in die Augen des Betrachters *stechen* und die Augen „*schmerzen*" lassen. Die Gewaltsamkeit des „Panoramas" des vorigen Kapitels wird durch den Einleitungssatz noch einmal aufgegriffen und im visuellen Wahrnehmungsbereich intensiviert. Die Zusammengehörigkeit der zwei Szenen, zwischen denen nicht nur zeitliche, sondern auch große räumliche Distanz liegt, wird neben der Gleichheit des Abschluss- und Anfangssatzes und der Überblendung visueller und akustischer Phänomene auch mit der Metapher der „Schlachtengemäldewolken" sichergestellt, die mit der Front der sterbenden Soldaten korrespondiert. Der einzige Unterschied zwischen den zwei Panoramen besteht in den Gewalterleidenden. Obwohl die Familie Goebbels wegen der erhofften Sicherheit auf Schwanenwerder zieht, wo sich auch andere „Staatsmännerfiguren" aufhalten und „auf das vorgestellte Panorama [schauen]" (FH 121), werden sie durch den gerade vorgestellten Sprachduktus Gewaltsamkeiten ausgeliefert, indem sie (so die Familie Goebbels wie die Staatsmännerfiguren) am schmerzhaften Panorama erzähltechnisch beteiligt werden. Dieses Ausgeliefertsein der Figuren gewinnt ihren Ausdruck durch das Foto, auf dem die Goebbels-Kinder vor dem gewaltsamen Hintergrund und unter den „Schlachtengemäldewolken" zu sehen sind.

Fakt ist, dass die Rollen der Gewaltausübenden und Gewalterleidenden durch das erzähltechnisch bewusste Arrangement narrativer Momente vertauscht werden oder zumindest die Grenze zwischen ihnen verschleiert wird. Demzufolge werden die Gewaltausübenden durch die Erzählweise vor Gewalt auch nicht verschont. Das ist selbstverständlich als textuell-sprachlicher Akt aufzufassen, der andeutet, dass auch die Besitzer der Herrenstimme ihre Verfügungsmacht verlieren können, indem durch eine gewaltausübende Erzählweise über sie verfügt wird.

In diese Richtung geht auch Helgas Bericht über ihren Zoo-Besuch mit ihrem Vater: Helgas Beobachtungen im Zoo laufen in schnellen Wechseln parallel mit ihren nebeligen Erinnerungen an eine Opernsängerin mit Perlenkette, mit der ihr Vater heimlich eine Beziehung führt und

CC BY

wegen der Helga keine neuen Geschwister mehr haben kann. Helga ist unsicher, ob sie die Brüste dieser ständig lachenden, gestelzt sprechenden Frau oder „das Büschel schwarzer Haare zwischen ihren Beinen“ (FH 136) gesehen hat, ihre Antipathie der Frau gegenüber ist aber eindeutig zu konstatieren. Interessant ist, wie die Zeilen über die Wildkatzen im Zoo und die Frau ineinanderfließen, was durch eine verdächtig ähnliche Farbensymbolik zum Ausdruck gebracht wird. Das Motiv des heißen, schwarzen Pelzes eines Panthers kehrt wenige Zeilen später in der Erinnerung an die schwarzen Intimhaare der Frau wieder. Nach dem Erwähnen der „feuchten“ und „roten“ Brustwarze der Frau wird von einer Löwenfütterung berichtet: „ein Wärter wirft die *roten* [Hervorhebung Z.M.] Fleischbrocken durch die Gitter.“ (FH 135) Satz für Satz wechseln sich die Berichte über die fressenden Wildkatzen (samt dem gefressenen Fleisch) und über die heimliche Freundin bzw. ihren Körper, bis diese Darstellungsweise dem Rezipienten die Möglichkeit anbietet, die Frau als aufzufressendes, zu vernichtendes Stück Fleisch zu interpretieren:

> Solch eine Kette trug einmal eine Opernsängerin, die manchmal zu uns zu Besuch kommt. Wie der Löwe das Fleisch schüttelt, es fliegt in Fetzen durch Gehege. […] Die [Opernsängerin] lächelte die ganze Zeit und lachte auch bei jedem Satz, den Papa sagte. Der Löwe zieht sich nach hinten zurück und nimmt das Fleisch zwischen die Tatzen. (FH 136)

Diese Invertierung von Täter- und Opferrollen erreicht einen ihrer Höhepunkte in der Szene, wo Hitler selbst zwar nicht in der diegetischen Welt, aber durch die Erzählweise doch an Gewaltsamkeiten beteiligt wird. An der ominösen Textstelle wird über Stumpfeckers letzten Patienten berichtet:

> Stumpfecker steht vor mir in seiner Uniform. Von ihm stammt der Befehl, mich umgehend hierherzu begeben, in diese Welt ohne Tageslicht, wo wir viele Meter unter der Erde sitzen, er hat mich kommen lassen, um Stimmaufnahmen seines letzten Patienten durchzuführen. Hier gilt es, möglichst still zu sein, vor allem in der unteren Bunkeretage, da man zu keiner Zeit des Tages und der Nacht genau weiß, ob der Patient nicht vielleicht schläft, ob er eine Geheimkonferenz abhält oder nur einfach stumm in seinem Zimmer sitzt, ohne auch nur die kleinste Störung durch Geräusche vom Flur her zu dulden.
>
> Auf die Geräuschbelästigung durch Menschen reagiert der Patient weitaus empfindlicher als auf das Donnern der Geschütze draußen. Stumpfecker meint, daß auch die Töne des Patienten selbst von dieser Empfindlichkeit nicht ausgenommen sind: Diese Stimme, die doch früher so laut und klar gewesen ist, wird immer leiser. […] was mich wirklich bestürzt, ist, daß der Patient in den letzten Tagen manchmal gar keinen Laut mehr hervorbringen kann. (FH 195)

Die zitierte Textstelle und ihre Fortsetzung im Roman lassen nur sehr langsam und zurückhaltend erahnen, dass Hitler hinter der Patientenfigur steckt. Das liegt einerseits daran, dass er nicht als Hitler, sondern durchgehend als Patient bezeichnet wird und andererseits daran, dass die Ökonomie des Raumes in dieser Textstelle die Atmosphäre eines anderen Raums evoziert, der dem Leser schon bekannt vorkommen kann. Der lichtlose, unter der Erde befindliche, manchmal mit Geräuschen überfüllte Raum, gepaart mit einer bedrückten Atmosphäre, korreliert hier mit dem operationssaalähnlichen Keller Stumpfeckers und Karnaus, in dem die Menschenversuche an Taubstummen durchgeführt werden. Ihnen wurde das Licht im Keller absichtlich entzogen, damit sie sich nur noch auf ihren Tastsinn stützen können. Ferner kann hier auch das Feldlazarett erwähnt werden, in dessen Abteilung verwundete, taubstumme Patienten von Professor Hellbrandt lagen. Die Beschreibung der Versuchspersonen und der im Lazarett Liegenden weist Ähnlichkeiten mit der Beschreibung des Patienten im Bunker (Hitler) auf:

CC BY

Genauso wie die Taubstummen kann er auch keinen Laut mehr hervorbringen. Zur Beschreibung der Taubstummen gehört öfter eine intensive Fokussierung auf die Lippen: „Das sind keine Lippen zum Formen von Lauten mehr, das sind nur noch Lippen zum Zerbeißen. […] Die stumme Zunge ruht auf der Unterlippe." (FH 170) Ähnlich zu dieser Fokussierung sind auch Hitlers Lippen erzählerisch beleuchtet: Er antwortet im Bunker „nur mit geräuschlosen Lippenbewegungen". (FH 195) Diese Parallele wird noch intensiver dadurch, dass der Führer in seinem Zimmer „stumm" sitzt. Nicht gesprochen von seiner Empfindlichkeit gegen die Geräuschbelästigung: Eine ähnliche Verletzlichkeit haben auch die Versuchspersonen, die laut Karnau „mit Schüttelfrost und Kreislaufkomplikationen" (FH 177) auf die selbst hervorgebrachten Geräusche reagieren. Das Leiden hat bei ihnen zur Folge, dass sie langsam „die ersten Anzeichen des körperlichen Verfalls" (FH 177) zeigen. Der gleiche Moment wird auch bei Hitler beschrieben: „wir alle müssen aus nächster Nähe dem körperlichen Verfall des Patienten [des Führers] tatenlos zusehen". (FH 197) Genau das haben Karnau und seine Kollegen bei den Versuchspersonen getan: ihrem körperlichen Verfall tatenlos zugesehen.

Die narrative Überblendung von Hitler und der gequälten Versuchspersonen bekommt auch in der Szene Ausdruck, in der Hitler den Versuchspersonen ähnlich gezeigt wird, als wäre er außer Kontrolle: „der Patient, sehr ernste Lage, er schreit hier schon die ganze Besprechung hindurch die Mitarbeiter an, so stark hat er die Stimme seit langem nicht mehr beansprucht, in wenigen Augenblicken wird sie weg sein". (FH 195 f.) Der Satz lässt zweierlei Interpretationen zu: Er kann für den Leser entweder eine viel leidende Versuchsperson entstehen lassen, die außer Kontrolle die medizinischen Mitarbeiter, die die Untersuchung an ihr durchführen, anschreit, sodass sie langsam ihre Stimme verliert. Betrachtet man das Ganze jedoch aus einem anderen Blickwinkel, so geht es hier um den Führer – darauf verweisen zumindest der Ort (Bunker) und die Bezeichnungen „Besprechung" bzw. „Mitarbeiter". Dass hier tatsächlich eine Hitler-Figur inszeniert wird, lässt sich auch auf anderen Wegen beweisen: Der Name des Leibarztes (Stumpfecker) kann eindeutig als Anspiel auf den realhistorischen Leibarzt Hitlers, Ludwig Stumpfegger ausgelegt werden.[9] Außerdem berichtet Stumpfecker im Roman auch davon, dass sich der Patient „mehrmals einer Polypenoperation [hat] unterziehen müssen". (FH 197) Hitler hatte sich 1935 tatsächlich operieren lassen – wie es bei Max Domarus heißt:

> Hitler hielt sich in den Monaten Juni bis August mit Reden ziemlich zurück. Dies hing mit einer Stimmbandoperation zusammen, die am 23. Mai vorgenommen, aber zunächst verheimlicht worden war. Erst am 25. August wurde darüber folgendes Kommuniqué veröffentlicht: Der Führer und Reichkanzler hat im Frühjahr an zunehmender Heiserkeit gelitten […] Als Ursache der Stimmstörung fand Professor Dr. v. Eicken einen Polypen am rechten Stimmband, den er am 23. Mai operativ entfernte. Die Stimme des Führers wurde alsbald wieder ganz klar. Nachträgliche Untersuchungen haben gezeigt, daß die Stimmbänder nunmehr wieder durchaus normal sind. (Domarus 1988: 517)

Erwähnenswert ist, dass der Führer im Roman im Gegensatz dazu nicht für drei Monate, sondern für die ganze Zeit der erzählten Geschichte, die ca. zwei-drei Jahre umfasst, stumm bleibt. Erzähltechnisch heißt es, dass ihn das Narrativ – außer einer einzigen Stelle – nie direkt zum Wort kommen lässt: Demzufolge wird ihm gerade das Mittel der Machtausübung, d. h. die Stimme entzogen. Was seine sehr eingeschränkte auditive Anwesenheit in der diegetischen

[9] Zu Stumpfegger siehe ausführlicher: Kaiser (2018: 81–104).

CC BY

Welt betrifft, wird entweder über sein Schreien und Schrillen in Form von erzählter Rede aus einer Außenperspektive erzählt – wie oben schon darauf hingewiesen wurde – oder seine Worte werden zwar direkt zitiert, aber nur sehr fragmentiert, sodass nur Satzfetzen von ihm zum Vorschein kommen:

> Nachher folgt mir Stumpfecker zum Probehören der Platte in den Behandlungsraum: Eine einwandfreie, glasklare Aufnahme, mit dem einzigen Nachteil, daß die Stimme periodisch an- und abschwillt, da der Patient sich auf seiner Wanderung durch den Raum immer wieder aus dem Empfangsbereich des Mikrophons entfernt hat: *Verraten, jeder einzelne hat mich am … nur von Verrätern umgeben …* Satzfetzen, die wir schon auf mehreren Platten der letzten Tage konserviert haben. (FH 209) [Hervorhebung Z.M.]

Es ist hier festzustellen, dass sich die vom Diskurs an der Führerfigur ausgeübte Gewalt gleichzeitig auf unterschiedliche Parameter des Textes bezieht. Sie ist nicht nur auf den rhetorischen Aufbau des Textes eingeschränkt, der die Führerfigur auf einen gequälten Patienten, ein Opfer reduziert. Sie zeigt sich auch in der narrativ-textuellen Ohnmacht der Führer-Figur, die dadurch zum Ausdruck gebracht wird, dass die Textstelle, in der der Führer seine Stimme erheben könnte, ihn nur in Fetzen reden lässt und ihn somit als diskurs- und handlungsstiftende Instanz nicht zum Wort kommen lässt. Die gewaltsame Latenz des Textes bezieht sich darüber hinaus auch auf das semantische Netz von Hitlers rar wiedergegebenen Worten: d. h. auch die Textstelle, an der Hitler „endlich" reden könnte, entwickelt mit Hitlers Worten eine Semantik (siehe das Wortfeld von „Verraten" bzw. „Verräter"), die die sich langsam annähernde Ohnmacht des Führers vorwegschickt.

Zuletzt muss noch die schon erwähnte mehrstimmige Erzählstruktur des Romans näher untersucht werden, die narratologisch gesehen auch als Austragungsort der literarischen Gewalt fungiert. Diese Stimmen gehören zu drei unterschiedlichen Figuren im Text: Die Erzählstimme von Karnau und Helga dominieren die Mehrheit der Handlung. Karnaus Stimme geht sogar entzwei: Der Erzählmodus der zweiten Hälfte des Kapitels VII ist in dem Sinne anders, dass der Leser dort nicht die inneren Monologe von Karnau liest – wie es in anderen Teilen des Romans üblich ist –, sondern Karnaus Stimme aus 1992, die sich an die Vergangenheit zu erinnern versucht. Eine dritte Erzählstimme erscheint in der ersten Hälfte des Kapitels VII, wo von einer anonymen protokollführenden homodiegetischen Person erzählt wird, „die sich im abwägenden Duktus eines Historikers oder Berichterstatters mit Redewendungen wie ‚findet man' (Fgh 193), ‚daraus läßt sich schließen' (Fgh 193) oder ‚das läßt sich [...] nicht beweisen' (Fgh 196) äußert und ansonsten unkonturiert bleibt." (Martínez 2018: 119) Nach Martínez entsprechen diese Erzählinstanzen (Helgas und Karnaus innere Monologe, Karnaus erinnernde Stimme aus 1992 und die Stimme des anonymen Untersuchungsbeauftragten aus demselben Jahr) „gängigen Darstellungsformaten über die Zeit des Nationalsozialismus: Opferzeugenerzählung, Autobiographie eines unzuverlässigen Täters und historisch-dokumentarischer Bericht." (Ebd.) Hervorzuheben ist in diesem Kontext die Stimme des kleinen Mädchens und des Berichterstatters, durch die die Entlarvung der gewaltausübenden Herrenstimme vollzogen wird. Bei der Erzählstimme des anonymen Berichterstatters ist es einfacher einzusehen, indem durch seine abwertende Stimme die Gräueltaten im OP-Saal gezeigt bzw. die Widersprüchlichkeiten von Karnaus Aussagen definitiv angesprochen werden: „Seine [Karnaus] genauen Kenntnisse sämtlicher Vorgänge und Forschungen […] wecken den Verdacht, daß er nicht lediglich, wie er

CC BY

immer wieder beteuert, mit sicherheitstechnischen Aufgaben betraut war.“ (FH 223 f.) Bei Helga liegt es nicht immer so offensichtlich an der Hand: abgesehen von den wenigen Stellen, wo Helga ähnliche, direkt entlarvende Aussagen macht – wo sie zum Beispiel ihren Vater als „Lügner“ beschreibt (FH 207) –, betreibe sie nach Martínez eine von kindlicher Naivität durchwobene Rhetorik, die die Gefahr der Nazi-Rhetorik entweder verkennt oder nur mit Maßen erahnt (vgl. ebd. 114).

Martínez unterstreicht, dass die Polyphonie in Beyers „Flughunde“ – ausgehend von Bachtins Polyphoniekonzept – auf ein Nebeneinandersein von Erzählstimmen hinausläuft, unter denen keine Hierarchie ausgemacht werden kann (vgl. ebd. 111 f.). Die entmachtende Polyphonie des Romantextes besteht aber nicht einfach in dieser Demokratie von Erzählstimmen, d. h. in der Unmöglichkeit der Überlegenheit der einen oder anderen Erzählstimme. Beyers ästhetischem Konzept von Überblendung folgend kommt es im Text öfter vor, dass die Erzählstimmen ineinander überfließen, wodurch die scharfen Konturen zwischen ihnen allmählich trüb werden. Das liegt vor allem bei Helgas und Karnaus Erzählstimme vor: Außer den Textstellen, wo Goebbels als „Papa“, seine Frau als „Mama“ und ihre Kinder als „meine Geschwister“ bezeichnet werden, lässt sich nicht immer eindeutig entscheiden, ob die Erzählstimme Helga oder Karnau gehört. Die Unterscheidung wird sogar dadurch erschwert, dass Helgas Sprache keine Kindersprache ist: Ihre Rhetorik, Satzgefüge und ihr Vokabular ähnelt an vielen Stellen denen von Karnau. Dieses verunsichernde Potential des Textes, das die erzählende Figur nicht immer hundertprozentig ausmachen lässt, ist auch einem verborgenen Erzählmedium zu danken.

Dieser Sprachduktus des Textes schirmt mit Unterbrechungen zwar, aber den ganzen Diskurs ab. Erwarten würde man von Ich-Erzählfiguren wie Helga und Karnau, dass der Erzählvorgang aus ihrer eigenen Perspektive organisiert wird. Indizien dafür wären die indirekte Redewiedergabe mit subjektbezogenen Deiktika, die Verwendung von Inquit-Formeln und auf sich bezogenen Introspektionen, die an zahlreichen Stellen im Roman tatsächlich vorzufinden sind. Aber genauso unzählig sind die Textstellen, an denen die Erzählstimme Karnaus und Helgas zum Beispiel durch die fehlenden Inquit-Formeln, den Mangel an Introspektionen vorübergehend verschwindet. Das lässt sich vor allem bei Dialogen beobachten, an denen auch Karnau und/oder Helga teilhat: Der Text schaltet in diesen Fällen in einen dramatischen Modus um, der Dialog zeigt sich ohne die wahrnehmbare Anwesenheit der bis dahin aktiv erzählenden Figur. Der Leser hat den Eindruck, als würde ein verborgenes Erzählmedium von außen das Wort übernehmen, das aber keine Einsicht in die Gefühlswelten der Figuren hat – als würde der Romantext sich selbst erzählen:

> Wer so lange keine Schokolade bekommen hat, der kann den Duft sofort erkennen, sobald der Schokoladenesser spricht. Mein Schokoladenatem würde dann Herrn Karnaus Diebstahl verraten.
>
> Heute hat Herr Karnau zusammengezogene Augenbrauen. Stimmt etwas nicht?
>
> Doch, alles. Nach den anstrengenden Tagen sind eben alle sehr erschöpft.
>
> Werden Sie den Bunker auch bald verlassen?
>
> Ja, wenn Ihr erst einmal in Sicherheit seid, dann werden auch die anderen Erwachsenen weggehen.
>
> Wohin?
>
> Keine Ahnung, vielleicht sehr weit weg.
>
> Ins Ausland?

CC BY

> Möglich.
>
> Sehen wir uns dann nie mehr wieder?
>
> Ach Unsinn, Helga. Wir werden uns noch sehen, wenn Ihr schon längst erwachsen seid. Dann habt Ihr einen alten Opa vor euch, der so schwerhörig ist, daß Ihr schreien müßt, damit er was versteht.
>
> Er lächelt mich an. Er ist wohl sehr froh, wenn er endlich raus kann. (FH 277)

Dass man ein zusätzliches Erzählmedium im Roman annehmen kann, zeigt sich am ehesten im letzten Kapitel, in dem die Polyphonie des Diskurses ihren Höhepunkt eindeutig erreicht. In den letzten Tagen versteckt Karnau ein Aufnahmegerät im Zimmer der Goebbels-Kinder. Die dadurch gewonnenen Tonaufnahmen kopiert Karnau auf neun Platten und versieht sie mit Datum und Überschrift. Im letzten Kapitel hört er 1992 diese Tonaufnahmen erneut, gibt die Gespräche der Kinder wieder und versucht herauszufinden, wer die Kinder getötet haben kann. Neben den Stimmen der Kinder kursieren auch Stimmen anderer Personen, möglicher Täter und Zeugen im Kapitel – dementsprechend werden mehrere Figuren verdächtig (vgl. Martínez 2018): die Mutter, Magda Goebbels, soll ihre Kinder allein getötet haben. Dann meldet sich auch der Zahnarzt Dr. Kunz, der der Mutter dabei geholfen haben soll, später widerruft er seine Aussage. Ein anderer Arzt wie auch Stumpfecker werden diesbezüglich verdächtig, aber der Text liefert darüber keine sicheren Informationen. Zeugen wie der Fahrer Kempka und der Telefonist Mischa machen auch Aussagen, aber ihre Glaubwürdigkeit bleibt auch fragwürdig, worauf man von zwei Aussagen des verborgenen Erzählmediums schließen kann: „Jeder Zeuge ist ein falscher Zeuge“ (FH 291) und „Der Fahrer Kempka, ein falscher Zeuge unter falschen Zeugen“ (FH 293). Noch problematischer wird die Abschlussszene, da auch eine zehnte Platte – ohne Datum und Überschrift – gefunden wird, die Karnau unbekannt vorkommt. Auf dieser Platte hört er den letzten Satz der Kinder, nämlich: „Ist da Herr Karnau, der jetzt zu uns kommt?“ (FH 300). Danach hört er nur noch Geräusche, eine dunkle, unverständliche und nicht identifizierbare Erwachsenenstimme, die sagt „Ja, ja, oh ja“, sechs Schlürfen und nur noch die absolute Stille. Trotz der den Tod der Kinder ankündigenden Stille entsteht beim Lesen so viel Rauschen infolge des polyphonen Chaos des letzten Kapitels, dass Karnau als verdächtiger Mörder der Goebbels-Kinder auch nicht mit Sicherheit ausgeschlossen werden kann, was folglich Karnau als liebevolle „Vaterfigur“ komplett zunichtemachen würde.

Das detektivische Lesen des Rezipienten wird also durch ein polyphones Chaos erschwert, in dem erstens die Mittelbarkeit der erzählten Geschehnisse konstant ist und gleichzeitig damit die Glaubwürdigkeit der zitierten Informationsquellen nicht zu überprüfen ist, worauf Wendungen verweisen wie „der Telephonist […] behauptet“ (FH 289); „[d]er Fahrer Kempka […] berichtet folgendes“ (FH 293); „[a]uch Kempka berichtet“ (FH 295); „[e]ntgegen der Darstellung“ (FH 295); „[e]ine Rekonstruktion besagt“ (FH 296); „[d]ie Akte spricht“ (FH 299). Zweitens können in der abschließenden Polyphonie nicht einmal die Stimme und die Perspektive des Erzählmediums identifiziert werden. Bis zum Romanschluss zeichnet sich eine Erzählstrategie aus, in der die Erzählfiguren größtenteils identifiziert werden konnten und die Erzählstimme und Erzählperspektive aufeinander fielen. Wenn Karnau über die Konferenz im Hygienemuseum berichtet, ist es deswegen möglich, weil er daran persönlich teilgenommen hat, wofür auch textuelle Indizien im Roman vorliegen. Wenn Helga über die Löwen im Zoo und die geheime Partnerin ihres Vaters berichtet, ist es textuell einzusehen, dass Helga während des

CC BY

Zoobesuchs ihre Erinnerungen an die Partnerin aktiviert. Im Gegensatz dazu ist der Schluss des Romans erzählerisch anders organisiert, sodass die Stimme und/oder die Perspektive des Erzählmediums an einigen Stellen nicht mit der von Karnau identifiziert werden kann. Schon die oben zitierten Textstellen über die Zeugen („Jeder Zeuge ist ein falscher Zeuge" [FH 291] und „Der Fahrer Kempka, ein falscher Zeuge unter falschen Zeugen" [FH 293]) sprechen für eine erzählerische Instanz, die über mehr Wissen als der Ich-Erzähler Karnau verfügen muss, um solche Feststellungen machen zu können. In solchen Fällen kann das Vorhandensein eines verborgenen Erzählmediums angenommen werden. Das gilt auch für die Textstellen am Ende des Romans, an denen nicht die aufgenommenen Stimmen der Kinder thematisiert sind. Während die Tonaufnahmen von 22. bis 30. April von Karnau wiedergegeben sind, was auch textuell markiert ist, sind auch Berichte, zeugenaussagenähnliche Aussagen nach diesem Zeitraum in indirekter Rede zu lesen, über die nicht mehr behauptet werden kann, ob sie auch wiedergehörte Tonaufnahmen und daher von Karnau wiedergegeben wären. Das gilt zum Beispiel für die folgende Textstelle:

> In einer zweiten Vernehmung am Donnerstag, dem 19. Mai 1945, widerruft Kunz seine vorherigen Aussagen, nachdem der Verdacht aufgekommen ist, daß außer ihm noch ein zweiter Arzt an der Ermordung der sechs Kinder beteiligt gewesen sei. Jeder Zeuge ist ein falscher Zeuge. *Kunz streicht sich immer wieder durch das Haar, berührt seine Ohren und wischt sich die Augen, als würde er von kleinen schwarzen Fliegen umschwirrt, die ihn stören.* [Hervorhebung Z.M.] Kunz sagt aus: Er gebe zu, falsche Angaben über die Umstände der Tötung gemacht zu haben. Es sei wahr, daß Stumpfecker ihm geholfen habe. (FH 291)

Geht man davon aus, dass hier Karnaus Stimme und Perspektive zur Geltung kommen, müsste man seine Erzählposition näher beschreiben können, wozu der Text aber keine Stütze liefert – weder in Bezug darauf, dass es hier um einen Erinnerungsprozess geht, noch darauf, dass die Vernehmung persönlich erlebt wurde. Auffallend ist nun die intensive Verwendung von Konjunktiv I-Formen, die an anderen Stellen des Romans in dem Maße wie am Ende des Romans überhaupt nicht zu beobachten sind: Sie üben eine Wirkung auf den Leser aus, als hätte Karnau das Protokoll oder zumindest eine Berichterstattung über die Vernehmung gelesen. Diese Hypothese lässt sich aber nicht untermauern, sofern auch Sätze im Indikativ Präsens in das Textgefüge sich hineinschleichen: „Kunz streicht sich immer wieder durch das Haar, berührt seine Ohren und wischt sich die Augen, als würde er von kleinen schwarzen Fliegen umschwirrt, die ihn stören." (FH 291) Beim Bericht über Kunzes erste Vernehmung heißt es:

> Am 7. Mai 1945 erfolgt die Vernehmung eines gewissen Doktor Kunz. *Kunz spricht, indem er den Mund ruckartig öffnet und beide Zahnreihen zeigt, als beiße er die Luft* [Hervorhebung Z. M.]: Die Mutter der sechs Kinder habe ihn bereits am Freitag, dem 27. April, darum gebeten, ihr bei der Tötung ihrer Kinder behilflich zu sein. (FH 287)

Während der letzte Satz in indirekter Rede als Redewiedergabe durch Karnau ausgelegt werden könnte, ist die äußerliche Beschreibung Kunzes im Indikativ (kursiv gesetzt) eher an die Perspektive und vielleicht auch die Stimme eines all-, oder zumindest mehrwissendenden Erzählmediums gebunden. (Indizien für Karnaus persönliche Teilnahme an der Vernehmung sind im Roman nicht zu finden.) Diese Umschaltung zu einem außenstehenden Erzählmedium erfolgt jedes Mal im letzten Kapitel dann, wenn prompt im Indikativ Präsens erzählt wird, als

CC BY

würde der Leser in eine aktuell passierende Szene eingeweiht. Siehe dazu zum Beispiel die kursiven Sätze der folgenden Textstelle:

> Der Vater sei dann gegangen und die Mutter habe sich etwa eine Stunde lang mit Kartenlegen beschäftigt. Dann habe sie Kunz mit in die Bunkerwohnung genommen, wo sie aus dem Schrank im Vorzimmer eine mit Morphium gefüllte Spritze genommen und Kunz überreicht habe. Spritze und Inhalt stammten von Stumpfecker. *Kunz stemmt seine Füße auf, immer darauf bedacht, daß beide Sohlen zur Gänze aufliegen, als fürchte er, den Bodenkontakt zu verlieren.* Gemeinsam hätten sie das Kinderschlafzimmer betreten, wo die Kinder zwar schon im Bett gewesen, aber noch nicht eingeschlafen seien. Die Mutter habe mit leiser Stimme gesagt: Kinder, habt keine Angst, der Doktor gibt euch jetzt eine Spritze […].
>
> *Nach diesen Worten verläßt sie das abgedunkelte Zimmer wieder, und Kunz beginnt unverzüglich mit dem Injizieren*. Erst Helga, dann Hilde, Helmut, Holde, Hedda und Heide, dem Alter nach, je nullkomafünf Kubikzentimeter am Unterarm eingespritzt, um die Kinder schläfrig zu machen. Die weiche Haut sei ihm besonders in Erinnerung geblieben. Das Spritzen dauert ungefähr acht bis zehn Minuten. *Kunz geht zur Mutter hinaus, und beide warten weitere zehn Minuten, um die sechs Kinder in Ruhe einschlafen zu lassen.* Kunz blickt auf seine Uhr: 20 Uhr 40. Dann betreten sie das Kinderzimmer erneut, wo die Mutter ungefähr fünf Minuten braucht, um jedem Kind eine zerdrückte Ampulle Zyankali in den Mund zu legen. So, jetzt ist Schluß mit allem. (FH 288) [Hervorhebung Z.M.]

Die erzähltechnische Situation ist umso prekärer, wenn man auch in Betracht zieht, dass den zwei fiktionalen Vernehmungen samt der Aussagen Kunzes in der diegetischen Welt die Zeugenaussagen des realhistorischen Dr. Helmut Kunz zugrunde liegen. Kurz nach Hitlers Kapitulation (Selbstmord) wurde der realhistorische Kunz am 7. Mai 1945 vernommen und gab auf die Frage von Oberstleutnant Wasiljew unter anderem die folgende Antwort:

> Etwa nach 20 Minuten, als wir [Herr Kunz und Frau Goebbels] noch miteinander sprachen, kam Goebbels in sein Arbeitszimmer zurück und wandte sich an mich mit den Worten: „Doktor, ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie meiner Frau helfen würden, die Kinder „einzuschläfern." Ebenso wie seiner Frau bot ich auch Goebbels an, die Kinder im Lazarett unterzubringen und unter den Schutz des Roten Kreuzes zu stellen. Er antwortete jedoch: „Das geht nicht, es sind doch die Kinder von Goebbels!" Danach ging Goebbels, und ich blieb bei seiner Frau, die sich etwa eine Stunde lang mit Kartenlegen beschäftigte.
> […]
>
> Nach dem Abschied von den genannten Personen kam Goebbels in sein Arbeitszimmer zurück, und ich ging mit seiner Frau zu ihrer Bunkerwohnung. Im Vorzimmer nahm Frau Goebbels eine mit Morphium gefüllte Spritze aus dem Schrank und gab sie mir. Dann betraten wir das Kinderschlafzimmer, die Kinder lagen schon im Bett, schliefen aber noch nicht.
>
> Frau Goebbels sagte zu den Kindern: „Kinder, habt keine Angst, der Doktor gibt euch jetzt eine Spritze, die jetzt alle Kinder und Soldaten bekommen." Mit diesen Worten verließ sie das Zimmer. Ich blieb dort allein und spritzte das Morphium ein – zunächst den beiden älteren Mädchen, dann dem Jungen und den übrigen Mädchen.
>
> Ich spritzte am Unterarm unter dem Ellenbogen je 0,5 ccm ein, um die Kinder schläfrig zu machen. Das Spritzen dauerte acht bis zehn Minuten, dann ging ich wieder ins Vorzimmer, wo ich Frau Goebbels antraf. Ich sagte zu ihr, man müsse etwa zehn Minuten warten, bis die Kinder eingeschlafen seien. Gleichzeitig sah ich auf die Uhr. Es war 20.40 Uhr (am 1. Mai).
>
> Nach zehn Minuten ging Frau Goebbels in meiner Begleitung ins Kinderzimmer hinein, wo sie sich etwa fünf Minuten aufhielt und jedem Kind eine zerdrückte Ampulle mit Zyankali in den Mund legte. (Jede Glasampulle enthielt 1,5 ccm Zyankali.) Als wir in das Vorzimmer zurückkamen, erklärte sie: „Jetzt ist Schluß mit allem."[10]

Vergleicht man die Zeugenaussagen des fiktiven und des realhistorischen Kunz, so sprechen die Ähnlichkeiten zwischen den zwei Textstellen für sich. Diese Erzählstrategie, die sich durch

[10] „Der Doktor gibt euch eine Spritze" [Veröffentlichtes Protokoll der Vernehmung von Kunz]. In: „Der Spiegel", 04.08.1968. https://www.spiegel.de/politik/der-doktor-gibt-euch-jetzt-eine-spritze-a-2e2ca3ae-0002-0001-0000-000046020810 (letzter Zugriff: 10.06.2022).

CC BY

die (fast) wortwörtliche Evokation realhistorischer Dokumente und durch ein verborgenes, aus Außenperspektive berichtendes Erzählmedium auszeichnet, wird im letzten Kapitel durchgehend praktiziert. Gelten kann es über Kunzes zwei Vernehmungen hinaus auch für die Wiedergabe von Kempkas und Mischas Worten wie auch für den Obduktionsbericht über Helgas Leiche, der dem realhistorischen Dokument ähnlich einen Mandelgeruch[11] protokolliert und der auch sprachlich gesehen so akribisch (wieder)gegeben ist, dass das textnahe Zitieren aus dem originalen Dokument nicht ausgeschlossen werden kann:

> Bei der Obduktion von Helgas Leiche wird folgende Akte abgefaßt. Äußere Untersuchung: Die Leiche gehört einem Mädchen, dem Aussehen nach etwa fünfzehn Jahre alt, gut ernährt, in ein hellblaues Nachthemd mit Spitzen gekleidet. Größe: Ein Meter achtundfünfzig. Brustumfang in der Höhe der Brustwarzen: Fünfundsechzig Zentimeter. […] Beim Umwenden der Leiche und beim Druck auf den Brustkorb wird aus Mund und Nase der Leiche Blutserum abgesondert und ist ein kaum merklicher Geruch von Bittermandel erkennbar. Brustkorb normal ausgebildet, Brustwarzen klein, in den Achselhöhlen keine Behaarung festgestellt. (FH 298 f.)

Die dargestellte Erzähltechnik unterstreicht die Annahme, dass sich die diskursstiftende Erzählstimme – dank dem verborgenen Erzählmedium – von Karnaus Erzählfigur ablöst und sich als eine Art Stimme der Geschichte, des historischen Diskurses oder der Akten verselbstständigt, was zur Intensivierung der Polyphonie im letzten Kapitel enorm beiträgt. Alles in allem wird die polyphone Erzählstrategie im letzten Kapitel so weit getrieben, wie es in den vorangehenden Kapiteln nicht der Fall ist. Die wiedergehörten Tonaufnahmen der Kinder, die Aussagen von Zeugen und verdächtigen Tätern, die Fragmente der Ermordung der Kinder, Karnaus Kommentare und die Kommentare eines verborgenen Erzählmediums wechseln sich so rapid und unerwartet im letzten Kapitel, dass der Diskurs des Textes folglich allen klaren Zuordnungsversuchen – wer was gesagt, gesehen und getan haben kann – und somit allen klaren Antworten zu widerstehen vermag. Dieser Widerstand wird so auf der Leserseite, wie auf der Seite von Karnau wahrgenommen, der mittendrin im Rauschen vieler Stimmen auch keinen Orientierungspunkt findet: „Wer schildert diesen Sachverhalt? Die Angaben klingen vollkommen unglaubwürdig: Die Mutter hätte dies alles nicht ohne fremde Hilfe schaffen können.“ (FH 296) Diese wirbelnde, verunsichernde Kraft des Diskurses ist Effekt des gegengiftartigen Erzählens: darin besteht die Leistung der Gewalt der Literatur.

Zusammenfassung

Liest man Beyers *Text* gegen den Strich, wird ein Diskurs ins Leben gerufen, der – gepaart mit Karnaus Aversion der Stimme der (Nazi)Herren gegenüber und seiner Neigung zur Undeutlichkeit – eine polyphone Struktur aufbaut und der selbst zu einer gewaltausübenden und wirklichkeits(de)konstituierenden Instanz wird. Diese entscheidet im übertragenen Sinne im Rahmen des Literarischen über Täter und Opfer, Leben und Tod, Macht und Ohnmacht. Während also die Nazi-Stimme und Nazi-Herrschaft zentralisierende Vibrationen anstrebt, Macht-

[11] „Die Zeit“ widmete den Umständen um Hitlers Tod eine dreiteilige Artikelreihe, in der anhand von Obduktionsbefunden Hitlers Selbstmord geschildert wurde. Im dritten Teil der Artikelreihe geht der Autor L. A. Besymenski der Ermordung der Goebbels-Kinder nach und veröffentlicht Auszüge aus dem Vernehmungsprotokoll von Kunz wie aus den Obduktionsbefunden von Helga Goebbels (vgl. Besymenski 1968).

verhältnisse, Täter-Opfer-Rollen, Stimmen und Semantiken festschreibt, folgt der Diskurs des Romans durch seine latente Gewalt, andersartigen Strategien. Der gegengiftartige Diskurs des Romans wird vielmehr zu einem – auf ersten Blick – „undeutlichen" polyphonen Netzwerk, das Semantiken dezentralisiert, sogar zerstreut, Wahrnehmungsmodi und Stimmen destabilisiert, bestehende Macht- und Rollenverhältnisse dekonstruiert, was wegen seiner latenten Natur ohne die interpretatorische Leistung des Lesers nicht zustande kommen könnte. Diese zentrifugale Kraft des Textes stellt jenes gegengiftartige Potential der Literatur dar, das die Literatur gegen die Unterdrückung, mit Beyers Worten gegen „den ganzen monolithischen, den fanatischen, den faschistischen und chauvinistischen Schwachsinn" mit Gewalt wappnet und den Leser zum kritischen Denken befähigt.

Literatur

„Der Doktor gibt euch eine Spritze" [Veröffentlichtes Protokoll der Vernehmung von Kunz]. In: Der Spiegel, 04.08.1968. https://www.spiegel.de/politik/der-doktor-gibt-euch-jetzt-eine-spritze-a-2e2ca3ae-0002-0001-0000-000046020810 (letzter Zugriff: 10.06.2022).

Atze, Marcel (2003): „Unser Hitler" – Der Hitler-Mythos im Spiegel der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Göttingen: Wallstein.

Besymenski, Lew. A. (1968): Das Ende der Familie Goebbels. In: Die Zeit 1968/33, 16.08.1968. https://www.zeit.de/1968/33/das-ende-der-familie-goebbels (letzter Zugriff: 10.06.2022).

Beyer, Marcel (2014): Blatt, Baracke, Borke, Bordell. Claude Simon in Mühlberg an der Elbe. In: Sinn und Form 66 (1), S. 91–100.

Beyer, Marcel (2015): XX. Lichtenberg-Poetikvorlesungen. Göttingen: Wallstein.

Beyer, Marcel (2016): Angst macht genau. Dankrede bei der Verleihung des Oskar Pastior Preises am 14.9.2014 in Berlin. In: planetlyrik.de, 15.02.2016. http://www.planetlyrik.de/oskar-pastior-offne-worte/2016/02/ (letzter Zugriff: 10.06.2022).

Beyer, Marcel (2016): Flughunde. 11. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Beyer, Marcel (2016): Sie nannten es Sprache. Aufsätze. Berlin: Brueterich Press.

Braun, Michael (2018): Der Sound der Geschichte. Marcel Beyers Fragmente einer Sprache der „Nonfiction". In: Text + Kritik 218/219, S. 13–19.

Domarus, Max (1988): Hitler. Reden und Proklamationen 1932–1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen. Zweiter Band 1935–1938. 4. Aufl. Leonberg: Pamminger & Partner. https://archive.org/details/HitlerRedenUndProklamationen19321945/page/n547/mode/2up?view=theater (letzter Zugriff: 10.06.2022).

Düwell, Susanne (2018): „Husky voices" und „Mischmundarten". Stimme und Klang in Marcel Beyers Texten. In: Text + Kritik 218/219, S. 82–99.

Ellrich, Lutz (2009): Einleitung. Latenz – Politik – Medialität. In: Ellrich, L./Maye, H./Meteling, A. (Hg.): Die Unsichtbarkeit des Politischen. Bielefeld: transcript, S. 7–12. https://doi.org/10.17104/9783406627149-7.

Geier, Andrea (2005): „Gewalt" und „Geschlecht" – Diskurse in deutschsprachiger Prosa der 1980er und 1990er Jahre. Tübingen: Francke.

Kaiser, Stephanie (2018): Ludwig Stumpfegger – Eine Karriere im Nationalsozialismus. In: Schmidt, M./Groß, D./Westemeier, J. (Hg.): Die Ärzte der Nazi-Führer – Karrieren und Netzwerke. Berlin: Lit (= Medizin und Nationalsozialismus 5), S. 81–104.

Klein, Christian (2018): „Warum Monica Ferres durch meine Texte geistert." Anmerkungen zur Poetik Marcel Beyers. In: Ders. (Hg.): Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 9–26. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04581-2_2.

Martínez, Matías (2018): Stimmenkonkurrenz und Stimmenkomposition in Marcel Beyers Roman und in Ulli Lusts Graphic Novel „Flughunde". In: Klein, Ch. (Hg.): Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 111–122. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04581-2_9.

Maye, Harun/Meteling, Arno (2009): Mediale Latenz und politische Form. Positionen und Konzepte. In: Ellrich, L./Maye, H./Meteling, A. (Hg.): Die Unsichtbarkeit des Politischen. Bielefeld: transcript, S. 13–152. https://doi.org/10.1515/9783839409695-001.

Mikoly, Zoltán (2023): Die Stimme im Dienst der Macht in Marcel Beyers „Flughunde". In: Horváth, A. (Hg.): Sprache der Macht, Macht der Sprache. Wien: Praesens, S. 163–182.

Mikoly, Zoltán (2024): Akustischer Widerstand in Marcel Beyers „Flughunde". In: Gaál-Szabó, P. et al. (Hg.): Herausforderungen und Engagement in den Geisteswissenschaften, Nagyvárad: Partium, S. 77–89.

Pfeifer, Wolfgang et al. (1993): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im „Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache". https://www.dwds.de/d/wb-etymwb (letzter Zugriff: 13.06.2022).