

Title	Avifauna auf den Trümmern : Eine Naturgeschichte der Zerstörung in Marcel Beyers Kaltenburg
Sub Title	廃墟の鳥類相 : マルセル・バイアー『カルテンブルク』における破壊の自然史
Author	桑田, 文(Kumeda, Aya)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2019
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.59 (2019.) ,p.39- 55
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	鈴木直樹教授追悼記念号 = Sonderheft zum Andenken an Prof. Naoki Suzumura
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20191031-0039

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Avifauna auf den Trümmern

Eine Naturgeschichte der Zerstörung
in Marcel Beyers *Kaltenburg*

Aya KUMEDA

„Die Zerstörung wirkt auf sie nicht deprimierend,
sondern als intensiver Reiz zur Arbeit.“
Alfred Döblin: Schicksalsreise

„Soziales Engagement, politisches Bekenntnis, gerade auch vor dem deutsch-deutschen Hintergrund — von literarischer Qualität war da mitunter zuletzt die Rede“¹⁾ — so formulierte Marcel Beyer seine Kritik an der Nachkriegsliteratur in Deutschland.²⁾ Beyer distanziert sich von der Beredsamkeit der engagierten Nachkriegsliteratur und von deren Generationenkonflikt, weil der Nationalsozialismus, so Beyer, sich nicht als das Thema des Generationenkonflikts abschließen lasse.³⁾ Trotz seiner Vorbehalte gegenüber der

1) Helbig, Axel: Das Pathos der Sachlichkeit. Gespräch mit Marcel Beyer. In: ders.: *Der eigene Ton. Gespräche mit Dichtern*. Leipzig (Leipziger Literaturverlag) 2007, S. 241–255, hier: S. 254.

2) Die Kritik an der bundesdeutschen Literatur kontrastiert Beyer mit einer dezidierten Wertschätzung für die österreichische Literatur. Vgl., ebd. S. 254.

3) Vgl. Beyer, Marcel: Über eine Haltung des Hörens. In: ders.: *Nonfiction*. Köln (DuMont) 2003, S. 259–270, hier: S. 266. Beyer bezeichnet die Generation der Täter als „Schweige-generation“ und die Generation von deren Kindern als „Frage-generation“ oder „Antwortgeneration“, die sich die Antworten auf ihre Fragen zur Schweige-generation selber geben müssen. Durch deren Rede- und Schweige-ver-

Politisierung der Literatur werden in der bisherigen Beyer-Forschung Themen wie die Vergangenheitsbewältigung oder der Generationenkonflikt in seinen Romanen immer wieder betont, so dass seine Sprachästhetik in den Hintergrund gedrängt zu werden scheint.

Die vorliegende Arbeit, die Beyers Roman *Kaltenburg* behandelt und dezidiert auf dessen Ästhetik fokussiert, wird versuchen, einen Beitrag zur Schließung dieser Forschungslücke zu leisten. In welcher Weise der distanzierte Blick des Autors auf die deutsche Vergangenheit einerseits und seine herausragende Sprachkunst andererseits eine einmalige Symbiose eingehen, um die widersprüchlichen deutschen Identitäten zum Ausdruck zu bringen, soll im Folgenden untersucht werden.

1. ‚Postmemory‘ – Jenseits des Generationenkonflikts

Nachdem die Gruppe 47 „als Schrittmacher deutscher Selbstaufklärung“⁴⁴⁾ die deutschen Leser mit den Nazi-Verbrechen konfrontiert hatte, traten die Autoren der 68er Generation noch wesentlich radikaler auf und attackierten die Elterngeneration, ihre Teilnahme an den Nazi-Verbrechen, bzw. ihr späteres Schweigen und Verdrängen. Marcel Beyer, der 1965 in der Bundesrepublik geboren wurde, gehört im Hinblick auf die NS-Zeit nun bereits der dritten Generation, der sogenannten Enkelgeneration, an.

Seit den 1990er Jahren wird über die Problematik des angemessenen Gedenkens an den Nationalsozialismus wieder verstärkt diskutiert, was in Zusammenhang mit dem Ableben der Generation der Zeitzeugen steht. Somit

halten, so Beyer, werde auch die dritte und vierte Generation geprägt.

4) Joch, Markus: Vorwort. In: Joch, Markus (Hg.): *Erinnerungsliteratur nach 1945. Medien, Kontroversen, Narrationsformen. Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik 132*. Tokyo (Japanische Gesellschaft für Germanistik) 2018, S. 1–7, hier : S. 2.

wird die Frage „akut“, „welche Erfahrungen aus dieser Zeit im kulturellen, sozialen und nicht zuletzt im familialen Gedächtnis bewahrt werden können und sollen.“⁵⁾ In den literarischen Auseinandersetzungen mit den Nazi-Verbrechen stehen nun nicht mehr die Kinder, sondern die Enkel der Täter im Mittelpunkt. Auch Beyer beschäftigt sich mit dieser Problematik. In seinen Romanen *Flughunde* (1995), *Spione* (2000) und *Kaltenburg* (2008) arbeitet er an „den labilen Erinnerungszuständen und prekären Erinnerungspolitiken“, die „die deutsche Nachkriegsgeschichte regulierend begleitet, gesteuert und geformt“ haben.⁶⁾ Besonders der Roman *Kaltenburg*, der etwa sieben Jahrzehnte der deutschen Geschichte vom Nationalsozialismus über die DDR bis nach der Wende umfasst, markiert den transgenerationellen narrativen Versuch, die deutsche Vergangenheit zu rekonstruieren und zu reinterpretieren.⁷⁾ Beyer verfügt dabei über keine eigenen biographischen Erfahrungen, sondern bloß über „sekundäre“⁸⁾ Erinnerungen und mediale Vermittlungen, insbesondere intensive

-
- 5) Horstkotte, Silke: Literarische Subjektivität und die Figur des Transgenerationellen in Marcel Beyers *Spione* und Rachel Seifferts *The Dark Room*. In: Deines, Stefan / Jaeger, Stefan / Nünning, Angsar (Hg.): *Historisierte Subjekte – Subjektivisierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*. Berlin / New York (De Gruyter) 2003, S. 275–293, hier: S. 278.
 - 6) Vgl. Eke, Norbert Otto: Ausschau halten nach den Toten. Marcel Beyers Spurensuche im Feld der Familie. In: Costagli, Simone / Galli, Matteo (Hg.): *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. München (Wilhelm Fink) 2010, S. 145–156, hier: S. 145.
 - 7) Aleida Assmann ordnet den Roman *Kaltenburg* der Gattung ‚memory fiction‘ oder ‚Erinnerungsroman‘ zu. Vgl. Assmann, Aleida: History from a Bird’s Eye View. Reimagining the Past in Marcel Beyer’s *Kaltenburg*. In: Fuchs, Anne / James-Chakraborty, Kathleen / Shortt, Linda (Hg.): *Debating German Cultural Identity since 1989*. Rochester, New York (Camden House) 2011, S. 205–220, hier: S. 206 und Assmann, Aleida.: Geschichte aus der Vogelperspektive. In: Kelin, Christian (Hg.) : *Marcel Beyer: Perspektiven auf Autor und Werk*. Stuttgart (Metzler) 2018, S. 157–169, hier: S. 159.
 - 8) Zu ‚primären‘ und ‚sekundären‘ Erinnerungen, vgl. Joch, a.a.O., S. 1.

Archivarbeiten, die seine dichterische Imagination stützen. In *Kaltenburg* führt dies die Fiktionalisierung der Erinnerungsarbeit herbei und konstruiert eine andere Vergangenheit, in der die Phänomene der ‚Postmemory‘⁹⁾ Gestalt annehmen.

2. Nachbilder von Holocaust und Luftkrieg

Der Titel *Kaltenburg* bezieht sich auf den Namen des Ornithologen Ludwig Kaltenburg, um den die Romanhandlung angelegt ist. Es handelt dabei zwar um eine fiktive Figur, die jedoch dem österreichischen Verhaltensforscher Konrad Lorenz (1903–1989) nachgebildet ist.¹⁰⁾ Für die Hauptfigur Hermann Funk, ebenfalls Ornithologe, ist Kaltenburg sowohl Lehrer als auch Ziehvater, nachdem Funk als Flüchtling aus Posen bei der Bombardierung Dresdens im Februar 1945 seine Eltern verloren hat. Nach der Wende besucht die junge Dolmetscherin Katharina Fischer den alten Funk am Dresdener Naturkundemuseum, um sich von ihm ornithologisches Vokabular für eine bevorstehende Arbeit anzueignen. Im dialogischen Verfahren zwischen Funk und der Dolmetscherin werden Erinnerungsbilder an die katastrophalen Ereignisse und Erlebnisse der deutschen Vergangenheit abgerufen. Auf Bitte der Dolmetscherin führt Funk ihr die Standpräparate vor:

Carduelis caraduelis, langsam, daß sie mitschreiben kann, ich sage:
Carduelis chloris, nach und nach füllt sich ihre Tabelle, ich habe: *Carduelis spinus* gesagt. Die Vogelnamen. Stieglitz, Grünling und Erlenzeisig. (22)¹¹⁾

9) Zu dem von Marianne Hirsch entwickelten Konzept ‚Postmemory‘, vgl. Horstkotte, a.a.O., S. 281f.

10) 1940 erhielt Konrad Lorenz eine Professur in Königsberg und war ab 1941 in Posen tätig. Ab 1950 leitete er das Forschungsinstitut für Verhaltensphysiologie der Max-Planck-Gesellschaft in Westfalen.

11) Beyer, Marcel: *Kaltenburg*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2008. Zitiert mit Seiten-

Durch die Nennung der Vogelnamen demonstriert Funk die Kunst der Klassifizierung, die auf exakter Beobachtung und Benennung beruht. Beyer setzt die ornithologische Terminologie sehr gezielt ein, um in einem Geflecht von Andeutungen und Bezügen die unausgesprochenen Geheimnisse der sich erinnernden Protagonisten und ihrer Umgebungen auftauchen zu lassen.

Funks Erinnerungen an die Kriegszeit sind ungeordnet, sie treten nur als unklare, verworrene Bilder in Erscheinung. Aber das Gespräch mit der Dolmetscherin lenkt den Blick auf seine Kindheit, besonders auf zwei traumatische Erlebnisse mit Vögeln.

Zuerst werden die Erinnerungsbilder von einem Zwischenfall mit einem Mauersegler erweckt, dessen genaue Umstände im Text nie vollständig aufgeklärt werden, und die Erinnerung an das Verschwinden des Kindermädchens. Allerdings hat der alte Funk zum Teil nur noch blasse Erinnerungen daran. Er kann sich bloß an die von seiner Mutter wiederholten Formulierungen erinnern, die er vom Bett aus vernommen hatte, wie „[d]as arme Ding“, „[m]it bloßen Händen“, „[u]nser eigener Sohn“ und „[d]ie Augen“(43). Diese verstreuten Worte und Halbsätze regen Funk gemeinsam mit Nachbildern wie „dunkle Flecken im Stoff“ oder „geronnenes Blut“ (29) zum Aufspüren der Wahrheit an. Nun überlegt er, „warum mein Kindermädchen an diesem Morgen so niedergeschlagen war [...]“. (46)

Ich kaute stumm. Mein Kindermädchen schwieg. Als hätte ich zum Aussterben des Mauerseglers beigetragen. Als hätte ich am Tag zuvor den entscheidenden, unwiderruflichen Schritt getan, um diese Vogelart endgültig von der Erde verschwinden zu lassen. Als hätte ich das letzte lebende Exemplar auf dem Gewissen. (47)

Wenn die Erinnerung an die Tötung eines einzelnen Vogels mit Worten wie „Aussterben“ und „Art“ in Verbindung gebracht wird, wird die Assoziation mit dem kollektiven Gedächtnis an jenen „WELTPOGROM“ nahegelegt, der in *Kaltenburg* auf signifikante Weise in Großbuchstaben geschrieben wird. Andererseits verbindet sich dies mit der Erinnerung an seinen Vater, der sich mitten im „WELTPOGROM“ herrenlos gewordener Zimmervögel annahm. Auch hier wird nicht ausgesprochen, was mit den früheren Besitzern dieser verwaisten Haustiere geschah. Die Phrase „unbekannt verzogen“¹²⁾ ist im historischen Kontext jedoch deutlich genug, um ihr tragisches Schicksal zu markieren.

Die Erinnerungen Funks an die Tötung des Mauerseglers und das Verschwinden des Kindermädchens schließen sich an sein anderes Kindheitstrauma, jenes mit den Vögeln, bzw. an die Erinnerung an die Bombardierung Dresdens an. Hier bedient sich der Autor drastisch der Sprache der Vogelkunde, um diese Ereignisse literarisch zu rekonstruieren. Die folgende apokalyptische Szenerie in der Bombennacht in Dresden stellt eine der zentralen Passagen im Roman dar. Als der kleine Funk nachts allein durch den Park irrt, trifft ihn unversehens etwas hart an der Schulter:

Es klang zugleich dumpf und fest, und als der Gegenstand auf die Erde gefallen war, rollte er noch ein Stückchen weiter. Ich fand ihn, schwarz, faßte ihn an, ein wenig klebrig, bröckelig, die Oberfläche aufgeraut, ich hob den Klumpen vor meine Augen, ein Batzen Teer vielleicht, ganz einfach Schlacke. Ich hob ihn an die Nase – wie im Reflex aber warf ich ihn weg, so weit wie möglich von mir fort. Was ich gerochen hatte, war: verbranntes Fleisch. Der nächste Schlag, diesmal am Kopf. Ich rannte los. [...] überall kamen diese verbrannten Brocken herunter, [...] unter der umgelegten

12) Vgl. *Kaltenburg*, S. 338: „Die früheren Halter, erklärt der Vogelhändler, seien unbekannt verzogen, [...]“.

Wurzel einer großen Eiche, im Schatten einer freistehenden Mauer, 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. (105)

Der kleine Funk konnte „in jener Nacht im Großen Garten“ die Vögel bloß als unheimliche und namenlose „Gegenstände“, „Dinger“, oder „Klumpen“ wahrnehmen.¹³⁾ Trotz der Äußerung Funks, dass ihm im Dunklen überhaupt nicht deutlich gewesen sei, dass es sich um Vögel handelte, sind im Text einige Stellen auffällig, anhand derer es dem Leser so erscheint, als hätte der junge Funk damals das verbrannte Fleisch sehr wohl als Vögel wahrgenommen. Beispiele sind etwa Konjunktive wie „als kämen sie näher, als kreisten mich die tot aus dem Himmel fallenden Vögel ein“. Beyer hebt hier die Ambivalenz des Narrativs für die Erinnerungsarbeit hervor. Der alte Funk erzählt weiter, wie die Vögel sich bei der Bombardierung verhielten und verbrannten.

Spechte, die aus ihrer Höhle im brennenden Baum entkommen waren. Ein Waldkauz, der auf dem Ansitz vom hereinbrechenden Feuer, vom Flugzeuglärm aus seiner sonst so stoischen, an Totenstarre gemahnenden Ruhe gerissen worden war und nun panische Luftbewegungen vollführte, um die Flammen zu löschen, die von der Schwanzdecke her kommend schon an seinen Armschwingen fraßen. Und Ringeltauben, die in die Luft aufstiegen, als das Getöse einsetzte, um Richtung Elbe oder sonstwohin zu fliehen, worauf sie sich bei den ungeheuren Temperaturen auch in höheren Luftschichten mitten im Flug entzündeten. Die vielen Enten, auf der eisfreien Fläche eines Teiches dicht zusammengedrängt, dort, wo sie sich gegen alle Feinde sicher glaubten: [...]. (105f.)

13) Vgl. *Kaltenburg*, S. 104.

Diese Beschreibung des qualvollen Endes der Vögel stammt nicht aus der damaligen Erfahrung. In die vagen Nachbilder der selbst erlebten Ereignisse mischt sich der Blick des sich erinnernden und imaginierenden alten Funk ein. Weil ihm das Erinnerte unklar und unsicher erscheint, müssen fehlende Details und Erinnerungslücken durch sein ornithologisches Wissen und seine Vorstellungskraft ergänzt werden, „um das Unvergleichliche, das Nie-Zuvor-Dagewesene seines Erlebens ins Bild zu setzen.“¹⁴⁾ Insofern im Text die Grenze zwischen dem Imaginierten und dem Erlebten fließend ist, muss die Authentizität des Augenzeugenberichts in Frage gestellt werden. Funk selbst relativiert immer wieder seine Erinnerung, etwa mit der Floskel „wenn ich mich richtig erinnere“ (107). Zwar nennt er penibel die Namen der verkohlten Vögel (Spechte, Waldkauz, Ringeltauben, usw.), aber zugleich muss er diese Aussage selbst in Zweifel ziehen: „Wie hätte ich jetzt Krickente von Löffelente, Pfeifente von Reiherente oder Schellente von Tafelente unterscheiden sollen, da sämtliche Tiere auf dem Wasser auf einmal brannten?“ (106)

W. G. Sebald kritisierte in seinen Züricher Vorlesungen *Luftkrieg und Literatur*, dass die meisten Autoren Nachkriegsdeutschlands angesichts der Grausamkeit des Luftkriegs an der Darstellung einer „der tradierten Ästhetik inkomensurablen“¹⁵⁾ kollektiven Erfahrung gescheitert seien. Im Hinblick

14) Vgl. Beyer, Marcel: Das wilde Tier im Kopf des Historikers. In: *Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie*, S. 295–301, hier: S. 296f.

15) Vgl. Sebald, Winfried Georg: *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. Frankfurt a. M. (Fischer Taschenbuch) 2013, S. 65. Sebald sieht das Schweigen der Deutschen zum Luftkrieg als Kehrseite jener Apathie, die den Wiederaufbau förderte und die Selbstreflexion vermied. Dies ist Ausgangspunkt der literarischen Überlegungen und Diskussionen um den neuen deutschen Opferdiskurs, der in der politischen und kulturellen Öffentlichkeit eine „ent-schuldende Konjunktur“ hervorgerufen hat. Vgl. Vedder, Ulrike: Luftkrieg und Vertreibung. Zu ihrer Übertragung und Literarisierung in der Gegenwartsliteratur. In: Caduff, Corina / Vedder, Ulrike (Hg.): *Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwarts-*

darauf geht es in Beyers Text nicht primär darum, den Umfang und die Brutalität des Luftkriegs als historische Realität zu betonen, vielmehr stellt die apokalyptische Szene eine neue Art dar, sich dem historisch tabuisierten Thema des ‚Luftkriegs‘ aus einer neuen Perspektive anzunähern. Es wird an dieser Stelle Beyers Poetik der Analogie und Verschiebung offensichtlich: Die getöteten Vögel können vom Leser zwar mit dem Massensterben im Luftkrieg assoziiert werden,¹⁶⁾ der kalte Blick des Wissenschaftlers auf die Kreaturen objektiviert das Ereignis jedoch gleichzeitig. Einfachhin Mitleid mit den (menschlichen) Opfern der Bombennacht zu erregen und die bombardierenden Alliierten anzuklagen, ist offensichtlich nicht Ziel dieser Erzählstrategie. Die erzählerische Distanz als Ausdruck der Apathie der jungen Schriftstellergeneration zu werten, greift jedoch ebenso zu kurz wie der Vorwurf einer undifferenzierten Annäherung an die Tätergeneration.

Darüber hinaus fungiert im Roman der museale Raum, in dem zahlreiche Vogelbälge ausgestellt sind, als Dispositiv zum Erzählen. Wenn normalerweise die ausgestellten Gegenstände im Museum von Besuchern gesehen oder beobachtet werden, dann wird im Naturkundemuseum als literarischer Raum Beyers das Verhältnis zwischen den Ausstellungsstücken und dem Betrachter umgekehrt. Funk sagt zu der Dolmetscherin, „[d]aß selbst der geübte Betrachter mitunter der Illusion verfallen kann, er sei hier nicht von Standpräparaten,

literatur: München (Wilhelm Fink) 2005, S. 59–79, hier: S. 60f.

- 16) Beyer verzichtet bei der Darstellung der Grausamkeit des Luftkriegs weitgehend auf konkrete Zahlenangaben. Der Autor betont die Manipulierbarkeit der Erinnerungsbilder durch Zahlenmaterial: „Aufgrund von Zahlen kommt diesem geschichtlichen Bereich eine Bedeutung zu, die über die direkten Ereignisse und deren historische Einordnung weit hinausgeht. Denn die Zahlen zur Nacht vom 13. auf den 14. Februar 1945 markieren seit den sechziger Jahren ein Versuchsfeld, auf dem erprobt wird, wie weit, wie unauffällig sich die Grenzen zwischen der Arbeit des Historikers und der Arbeit der Demagogen verwischen lassen“. Vgl. Beyer, *Das wilde Tier im Kopf des Historikers*, S. 299.

sondern von stillen Beobachtern umgeben, erfahre ich gelegentlich, wenn ich gedankenverloren an einer Vitrine stehe und zusammenzucke, da ich einen Vogel entdecke, der von seinem Postament gefallen ist.“ (70)

Wegen der Bilder von den verbrannten Vögeln und im Hinblick darauf, dass die Anwesenheit der Vögel im Haus des Jungen mit der Abwesenheit seines Kindermädchens und der Nachbarn, die ebenso plötzlich verschwunden waren, korreliert, fühlt sich der Leser durch diesen Perspektivenwechsel bisweilen von den Toten umgeben, deren Erinnerung gleichsam den Vögeln angehaftet ist.

3. Eine Naturgeschichte auf den Trümmern

Die Erinnerungsbilder, die mithilfe des ornithologischen Wissens im Roman *Kaltenburg* produziert werden, bilden eine gänzlich neue Art der „Naturgeschichte der Zerstörung“¹⁷⁾. Dabei spielen nicht nur die Vogelbälge selbst, sondern auch die Namen der Vögel eine interessante Rolle. Dass im Text verschiedene Vogelnamen mit ihren fremdsprachigen Variationen zusammen aufgereiht werden, hängt nicht nur mit wissenschaftlicher Pedanterie zusammen. Die langen Ketten der Vogelnamen klingen nicht nur poetisch, sondern sie gewinnen auch an eigener Materialität.

Im Roman steht der oben genannte *Carduelis caraduelis*, bzw. „Stieglitz“ im Mittelpunkt. Funk nennt vor der Dolmetscherin nicht nur mehrmals den Vogelnamen, „Stieglitz“, sondern er zeigt ihr die besondere Sammlung im Naturkundemuseum, in der Stieglitze aus aller Welt dicht an dicht liegen. Funk gibt der Dolmetscherin zwar eine ornithologische Erklärung, aber das Gespräch weicht sogleich ab zu einem anderen Thema, nämlich zum Bild vom Stieglitz als „Übersetzer Vogel“:

17) Sebald, a.a.O., S. 40.

Der Goldfinch ist der Stieglitz. Die Endung seines Namens verrät die Herkunft aus dem Slawischen. Lautmalerisch klinge das, so wie sein Ruf, heißt es, und darum wohl habe sich diese Bezeichnung mit der Zeit dem alten deutschen Namen, Distelfink, gleichberechtigt hinzugesellt. Ein Übersetzer Vogel, wenn man es so sehen will. (72f.)

Der Stieglitz, der mit mehreren Farben auffällig bunt ist, verkörpert als Übersetzer Vogel auch das gemischte Sprachbild Funks. Denn seine Sprache hat aus allen Gegenden „ein Färbchen“ abbekommen. Die Dolmetscherin kann aus seinem Tonfall nicht einmal die „Himmelsrichtungen“ heraushören. So steht der Stieglitz auch als Sinnbild für Heimatlosigkeit. Funk hält den Stieglitz für das „Dresdner Phänomen“ (115) schlechthin, das er als ein einsames Waisenkind erlebt hatte. Anhand des Namens „Stieglitz“ erinnert er sich weiter an die Tage nach der Bombennacht.

Bald begann ich, durch die verlassenen Gegenden der Stadt zu streichen, Trümmerhügel, die weiten Distelflächen, und mit den Disteln kam der Stieglitz in die Stadt. (116)

Wenn man die Ähnlichkeit des Klangs der beiden Namen „Fink“ und „Funk“ berücksichtigt, könnte man sagen, dass in den Stieglitz alias Distelfink, der heimatlose Funk projiziert wird. Die „Disteln“, mit denen der heimatlose Stieglitz, nämlich Funk, nach Dresden kam, erzeugen hier andere Erinnerungen an Funks Kindheit. Dabei überschneiden sich die zwei Erinnerungsbilder. Es handelt sich um ein Paradebeispiel dafür, wie im Roman fast gleiche Erinnerungsbilder immer wieder auftauchen, um allerdings stets variiert und im Akzent verschoben zu werden.

Das erste Bild betrifft einen Spaziergang in der Posener Zeit mit seinem

Vater, der selbst Botaniker war. Hier findet man das Wort „Distel“ unter vielen Pflanzennamen:

Gestreifter und Weißer Gänsefuß, Spreizende Melde, Krummer Amarant, Schwarzer Nachtschatten und Kohl-Gänsedistel: Mein Vater hat sie mir alle auf unseren Spaziergängen gezeigt, ich kann sie auswendig aufsagen, doch nun werde ich sie bald wieder vergessen haben. Langblättrige Melde und Besenrauke oder Sophienrauke, Schmalblättriger Doppelsame, Kompaßlattich, Kanadisches Berufkraut: Regelmäßig begutachtet mein Vater den Bahndamm nicht weit von unserem Haus, „Schau, hier die winzige Blüte haben wir noch nie gesehen, und dort die Rispe.“ Er kriecht im Gras herum, gräbt mit der kleinen Schaufel vorsichtig die Wurzeln frei. Und oben auf dem Damm die langsamen Züge, aus ein paar Personen- und unzähligen Viehwaggons zusammengestellt, in denen sich die Tiere niemals rühren, wohin fahren die, will ich von meinem Vater wissen.

„Nach Osten – oder kennst du die Himmelsrichtungen nicht?“

Ich lerne, Weißes von Schwarzem Bilsenkraut zu unterscheiden, mein Vater hält mir zwei Strünke mit pelzigen Blättern und kleinen Blüten hin, „Du faßt mir weder diese noch diese Pflanze jemals an, hast du verstanden?“ (88f.)

Auch an dieser Passage lässt sich Beyers Poetik der Analogie und Verschiebung gut beobachten. Erstens setzt sie durch den Akt des ‚Sammelns‘ und ‚Aufzählens‘ den Vater mit dem Sohn, die botanische mit der ornithologischen Tätigkeit, in Parallele. Zweitens wandelt das gleiche Wort, „Himmelsrichtungen“, das vorher die Heimatlosigkeit und die deutsche Sprache Funks markiert hat, die Szene des Spaziergangs mit dem Vater in die andere Szene der „Züge mit unzähligen Viehwaggons“ in Richtung ‚Himmel‘ um. Anhand des omnipräsenten

Bildes der Züge mit unzähligen Viehwaggonen werden diese Erinnerungsbilder des alltäglichen Spaziergangs durch die Nachbilder des Holocaust überlagert. Um die Bedeutung der „Züge mit unzähligen Viehwaggonen“ zu entschlüsseln, bedarf es keines zusätzlichen Wortes. Stattdessen wirken die Farben ‚schwarz‘ und ‚weiß‘ bloß als ein Symbol für Tabus.¹⁸⁾ Deswegen muss der Leser immer wieder versuchen, allgegenwärtige Erinnerungsbilder und Phrasen auch außerhalb des Romans, Zitate aus dem medialen und historischen Kontext, zu mobilisieren und mithilfe der Vorstellungskraft logisch zu rekonstruieren. Kaltenburgs Aussage ganz zu Beginn des Romans, „[d]ie Vögel fliehen den Rauch“ (10), bezieht sich auf seine andere Aussage kurz vor Ende des Romans, „es existierte überhaupt keine Avifauna in den Lagern“ (398), was seine eigene Verstrickung in die Verbrechen der Nazis andeutet.

Durch den Akt des ‚Sammelns‘ und ‚Aufzählens‘ erhält Beyers Roman eine Qualität des Erinnerns, die über das museale Sammeln und Ausstellen hinausgeht: Im Text bleibt auch erhalten, was den Dingen anhaftet, etwa die Orte, an denen sie sich einst befanden, die Kontexte, in denen sie gebraucht wurden oder die Menschen, die sie einmal benutzt hatten (oder letztmalig benutzten). Dabei spielen Assoziationen und Konnotationen eine wichtige Rolle, die von verschiedenen Worten und Wortketten evoziert werden. Um historische Ereignisse anders als im historisch kodierten kollektiven Gedächtnis erscheinen zu lassen, wendet Beyer die Manieren des Sammlers als Physiognomiker an, zu denen Walter Benjamin in ‚Lob der Puppe‘ seine bekannten Überlegungen angestellt hat.¹⁹⁾ Die daraus resultierenden Geschichtsbilder sind sehr persönlich

18) Die Worte ‚schwarz‘ und ‚weiß‘ verschieben die Perspektive auf andere Erinnerungsbilder, besonderes auf eine Äußerung Kaltenburgs, „[i]ch könne, wenn die Öffentlichkeit es denn wünsche, schwarz auf weiß versichern, daß ich nie in der NSDAP gewesen bin“ (395).

19) Benjamin, Walter: Lob der Puppe, *Gesammelte Schriften Bd.III*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1991, S. 211–218, hier: S. 217: „Man erinnere doch nur, von wel-

und divergieren von den offiziellen und aufklärerischen.

Das zweite Erinnerungsbild bezieht sich auf die Trümmerlandschaft in Dresden.

Nein, tot erschienen uns die Gebiete damals nicht. Ich trieb mich auch allein herum, ich trug mein Fernglas um den Hals, ich lernte Steinschmätzer und Haubenlerche, Brachpieper und Flußregenpfeifer, Sperber und Bluthänfling näher, oder sollte ich sagen: noch einmal von neuem kennen. Im Pflanzenbestimmen allerdings habe ich es nie wieder so weit gebracht wie am Bahndamm hinter unserem Haus. Besenrauke, Kompaßlattich, Krummer Amarant – die Namen waren mir nicht verlorengegangen, auch wurde uns im Unterricht beigebracht, die drei Stufen der Ruderalflora zu unterscheiden, Rainfarn und Kratzdistel und Bilsenkraut hätten mir etwas sagen müssen. Wenn ich aber nun das Gelände absuchte, zeigte mein Fernglas mir bloß mehr oder weniger unterschiedlich geformte und gefärbte Blätter, Blüten, Kraut, und ich hielt erst in der Bewegung inne, wenn mir ein gelber Flügelstreif, ein roter Kopffleck, eine weiße Wange, ein elfenbeinfarbener Stieglizschnabel in den Blick geriet. (151f.)

Der Trümmerhügel und die weiten Distelflächen, die als „die TOTEN GEBIETE“ (150) bezeichnet werden, zeigen eine Naturgeschichte der Zerstörung. Auf den

chem Belang für jeden Sammler nicht nur sein Objekt, sondern auch dessen ganze Vergangenheit ist, ebenso die zu dessen Entstehung und sachlichen Qualifizierung gehörige wie die Details aus dessen scheinbar äußerlicher Geschichte: Vorbesitzer, Erstehungspreis, Wert usw. Dies alles, die wissenschaftlichen Sachverhalte wie jene anderen, rücken für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu einer magischen Enzyklopädie, zu einer Weltordnung zusammen, deren Abriß das Schicksal seines Gegenstandes ist. Sammler sind Physiognomiker der Dingwelt.“

Trümmern und Ruinen beobachtet der junge Funk seine Umgebung mit dem Fernglas, mit dem er zwar quasi in die Ferne hinausschauen, aber nicht die ganze Landschaft wahrnehmen kann. Die Apparatur nimmt Gegenstände nur fragmentarisch wahr und erlaubt nicht, eine Übersicht darüber zu erhalten, „wie etwas beginnt“ und „was beginnt“.²⁰⁾

Wie durch das Fernglas blickt Beyer auch in die ferne Vergangenheit. Wenn er sich mit historischen Stoffen beschäftigt, verzichtet Beyer darauf, historische Ereignisse als Ganzes in linearer und logischer Abfolge zu erzählen. Dagegen vermag er mit Hilfe einer verschachtelten Konstruktion des Erzählens unterschiedliche zeitliche Dimensionen zu überschneiden. Der alte Funk als Erzähler denkt an den jungen Funk mit dem Fernglas auf den Trümmern, der sich, die Ruinen in Dresden betrachtend, an seine vorgelagerte Kindheit erinnert.

Auf den Trümmern kann Funk als Kind die Pflanzen ohne botanische Kenntnisse nicht mehr genau unterscheiden, nicht mehr mit ihren jeweiligen Namen identifizieren. Das fehlende botanische Wissen impliziert den Tod seines Vaters und seine Trauer darüber. Aber während im vorangehenden Zitat Funk glaubt, dass er die Pflanzennamen, die sein Vater ihm beigebracht hat, bald wieder vergessen haben werde, wirkt dieses zweite Erinnerungsbild als Beleg, dass ihm die Namen der Pflanzen noch präsent waren. In den Pflanzen an sich als Gegenstände, bzw. sogar deutlicher in deren Namen, ist die Erinnerung an den Vater gespeichert.

Am Ende dieses Erinnerungsbildes sticht das Bild eines Stieglitzes ins Auge. Der Stieglitz „in diesem Distelgestrüpp“ (152) ist der „Übersetzervogel“, nicht nur insofern er zwischen Sprachen schwebt, sondern auch als Grenzfigur zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit, zwischen dem Jenseits und Diesseits, zwischen den Toten und den Lebenden. Sogar mit diesen Disteln und anderen Pflanzen und noch mit den Namen, die der kleine Fink beim Spaziergang

20) Vgl. Beyer, Das wilde Tier im Kopf des Historikers, S. 301.

mit dem beim Luftangriff getöteten Vater gelernt hatte, können auf den Trümmern auch die Nachbilder der Viehwaggons wachgerufen werden. Letztlich markieren Flora und Fauna nicht nur die Opfergeschichte der Juden, sondern auch jene ambivalenten Opfer- und die Schuldgefühle, die zu einem zentralen Element der heiklen deutschen Identität nach 1945 geworden sind.

4. Schluss

Beyers Naturkunde, die auf einer nichts letztgültig klärenden, nicht urteilenden und nicht widerspruchsfreien Erzählweise und seinem poetischen Gebrauch vieler Vogel- und Pflanzennamen beruht, öffnet einen literarischen Raum, in dem keine menschlichen Opfergestalten dar- und ausgestellt werden und in dem Erinnerungsbilder der Täter und Opfer einander überlagern. In Bezug auf die Menschenversuche und die Figur des Goebbels in seinem Roman *Flughunde* erläutert Beyer, „kein Leser sollte, sobald im Text die Menschenversuche einsetzen, sagen können: Ach, ja, ja, das kenne ich ja schon. Es sollte nicht möglich werden, sich aus dem Text zurückzulehnen. [...] Ich wollte nicht die Lebensgeschichte von Menschen, die auf die diese Weise ausgenutzt worden waren, noch einmal für einen ‚schönen Roman‘ ausnutzen.“²¹⁾ Dies gilt wohl ebenso für den Roman *Kaltenburg*. Mit der Methode der Analogie entkommt Beyer der Arroganz der Lebenden und vermeidet gleichzeitig, einfachhin eine Opfergeschichte ‚armer Menschen‘ als Revue vorzuführen und mit diesen zu identifizieren.

Hier werden vielmehr die herrschenden politischen Diskurse und das kulturelle Gedächtnis hinterfragt, deren beschränkter Bildervorrat in den Medien und im Geschichtsunterricht ständig reproduziert wird, und auf diese Weise zur deutschen Identitätsbildung und -stabilisierung innerhalb der Polarität von

21) Helbig, a.a.O., S. 249.

Opfer und Täter beigetragen hat. Damit schafft der Autor gleichzeitig einen Gegenentwurf zur Beredsamkeit und dem „Akt des Selbstbetrugs“²²⁾ der 68er Bewegung. Zudem reagiert Beyer auf die „ent-schuldende Konjunktur eines neuen deutschen Opfer-Diskurses“.²³⁾

Bei der Lektüre von *Kaltenburg* wird der Leser dazu geführt, die „Avifauna“ im Nachkriegsdeutschland zu interpretieren und zu einer radikalen Infragestellung der Praktiken individueller und kollektiver Geschichtsnarration und der öffentlichen Vergangenheitsbewältigung bzw. Erinnerungskultur Deutschlands aufgerufen. So zeigt sich die Naturkunde Beyers, bei der es sich implizit um ‚Postmemory‘ als gegenwärtiges Phänomen handelt und die eine andere Naturgeschichte der Zerstörung überliefert, als historischer Roman des 21. Jahrhunderts, der einen neuen literarischen Gedächtnisraum eröffnet.

* 本稿は2019年度塾内学事振興資金（個人研究）による研究助成を受けている。

22) Vgl. Assmann, Aleida: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München (Beck) 2013, besonders: S. 53f. Im Hinblick auf die Aussage von Ulrike Ureit und Christian Schneider kommentiert Assmann: „Sie [Ureit und Schneider] interpretieren die Hinwendung der 68er zu den jüdischen Opfern als einen Akt des Selbstbetrugs, mit dem sich die Nachgeborenen bis heute aus der deutschen Geschichte herausmogeln.“ Assmann macht dabei Vorbehalte dagegen, diese „Symptomatik“ „zum Schlüssel einer gesamten Generationsidentität“ pauschal zu erheben.

23) Vedder, a.a.O., S. 60.