

Diese Kopie wird nur zur rein  
persönlichen oder internen  
Information überlassen.  
Jede Form der Vervielfälti-  
gung oder Verwertung dieser  
Zusammenstellung oder  
einzelner Artikel benötigt die  
ausdrückliche, vorherige  
Genehmigung des Urhebers.  
[www.suhrkamp.de](http://www.suhrkamp.de)  
E-Mail: [presse@suhrkamp.de](mailto:presse@suhrkamp.de)

# Suhrkamp

Pressedossier

## Marcel Beyer



© Jürgen Bauer

**Marcel Beyer, geboren am 23. November 1965 in Tailfingen/Württemberg, wuchs in Kiel und Neuss auf. Er studierte von 1987 bis 1991 Germanistik, Anglistik und Literaturwissenschaft an der Universität Siegen; 1992 Magister artium mit einer Arbeit über Friederike Mayröcker. Der Autor erhielt zahlreiche Preise, darunter 2008 den Joseph-Breitbach-Preis und 2016 den Georg-Büchner-Preis. Bis 1996 lebte Marcel Beyer in Köln, seitdem ist er in Dresden ansässig.**

## Preise

Georg-Büchner-Preis 2016

Düsseldorfer Literaturpreis 2016

Lyrik-Empfehlung 2015

Bremer Literaturpreis 2015

Oskar Pastior Preis 2014

Kleist-Preis 2014

International IMPAC Dublin Literary Award (Longlist) 2014

Stadtschreiber von Bergen-Enkheim 2012

Joseph-Breitbach-Preis 2008

Erich-Fried-Preis 2006

Spycher-Literaturpreis 2004

Friedrich-Hölderlin-Preis der Stadt Tübingen 2003

Heinrich-Böll-Preis 2001

Förderpreis zum Lessing-Preis des Freistaates Sachsen 1999

Uwe-Johnson-Preis 1997

Berliner Literaturpreis 1996

Johannes-Bobrowski-Medaille 1996

Preis des Deutschen Kritikerverbandes 1996

Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen 1992

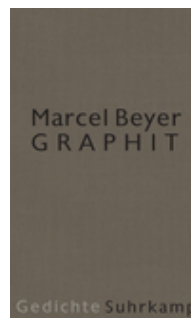
Ernst-Willner-Preis 1991

Rolf-Dieter-Brinkmann-Stipendium 1991

## Zuletzt erschienen



Marcel Beyer  
Das blindgeweinte Jahrhundert



Marcel Beyer  
Graphit

# BIBLIOGRAPHIE

---

## Veröffentlichungen im Suhrkamp Verlag:

**Das Menschenfleisch.** Roman. 1991. 167 Seiten. Gebunden. €14,80.  
- als st 2703. 1997. 167 Seiten. €7,50

**Flughunde.** Roman. 1995. 300 Seiten. Gebunden. €19,80.  
- als st 2626. 1996. 301 Seiten. €9,50.  
- als BS 1412. 2007. 311 Seiten €16,80.  
- als BBS 125. 360 Seiten ca. €10,00

**Falsches Futter.** Gedichte. 1997. es 2005. 79 Seiten. €7.

**Kaltenburg.** Roman. 2008. 400 Seiten. Gebunden. €19,80.  
- als st 4103. 2009. 448 Seiten. €12.

**Spione.** Roman. 2010. st 4207. 376 Seiten. €11,95.

**Putins Briefkasten.** Roman. 2012. st 4324. 221 Seiten. €8,99.

**Flughunde.** Graphic Novel. 2013. st 4426. 364 Seiten. €24,99 (Umsetzung: Ulli Lust)

**Graphit.** Gedichte. 2014. 184 Seiten. Gebunden. €21,95.

**Das blindgeweinte Jahrhundert.** 2017. 200 Seiten. Gebunden. €22,95

## Weitere literarische Veröffentlichungen:

u.a. in Literaturzeitschriften (*Schreibheft*, *ndl*, *miniature obscure*) und Anthologien, darunter Erste Einsichten. Neueste Prosa aus der Bundesrepublik. es 1592. Suhrkamp Verlag 1990.

**Obsession.** Prosa, Bonn 1987.

**Kleine Zahnpasta.** Gedichte 1987-1989. Paris, 1989 (100 Ex.).

**Buchstabe Geist Buchstabe.** 12 hilflose Einbrüche ins Textgeschehen. Köln, 1990 (10 Ex.).

**Walkmännin.** Gedichte 1988-1989, Frankfurt a.M., 1991.

**Brauwolke.** Gedichte. Gemeinsam mit Klaus Zylla (Graphiken) und John Gerard (Papier), Berlin, 1994.

**HNO-Theater / Im Unterhemd. Zwei Gedichte.** Berlin, 1995 (100 Ex.).

**Schilf.** Gedicht. Banholt, 1998 (36 Ex.).

**Spione.** Roman. Köln, 2000.

**Zur See.** Prosa. Radierungen: Andreas Zahlaus. Berlin, 2001 (20 Ex.).

**Erdkunde.** Gedichte. Köln, 2002.

**Nonfiction.** Köln, 2003

**Vergeßt mich.** Erzählung. Köln, 2006.

### **Übersetzungen:**

Übersetzung der Gedichte von Gertrude Stein: Spinnwebzeit, bee time vine und andere Gedichte. Zürich, 1993.

Übersetzung der Gedichte von Michael Hofmann: Feineinstellungen. Köln, 2001.

### **Herausgeberschaft:**

Rudolf Blümner: Der Stuhl, die Ohrfeige und anderes literarisches Kasperletheater. Siegen, 1988.

Ernst Jandl: Gemeinschaftsarbeit. Siegen, 1989 (mit Friederike Mayröcker und Andreas Okopenko).

Rudolf Blümner: Ango laina und andere Texte. München, 1993 (mit Karl Riha).

George Grosz: Grosz-Berlin. Hamburg, 1993 (mit Karl Riha).

William S. Burroughs. Eggingen, 1995 (mit Andreas Kramer).

Ausreichend lichte Erklärung. Jahrbuch der Lyrik 1998/99. München 1998 (mit Christoph Buchwald).

Friederike Mayröcker: Gesammelte Gedichte. Frankfurt am Main, 2004.

Friederike Mayröcker: Gesammelte Prosa. Frankfurt am Main, 2007 (mit Klaus Reichert und Klaus Kastberger).

Marcel Beyer:  
*Das blindgeweinte Jahrhundert*

Bild und Ton



D: 22,95 €  
A: 23,60 €  
CH: 32,90 sFr

**NEU**

Erschienen: 10.04.2017  
Gebunden, 271 Seiten  
ISBN: 978-3-518-42578-7

**Ist Literatur im exterministischen 20. Jahrhundert, in dem Tod ein Meister aus Deutschland geworden ist, noch möglich? Ist ihre Daseinsberechtigung entfallen, da nach Auschwitz jede kulturelle Produktion nur Ausdruck der Barbarei sein kann? Ist Literatur gerade wegen der Gräueltaten notwendig, gar unumgänglich? Welcher Verfahren hat sich solche Literatur zu bedienen? Diese Fragen verfolgt der Georg-Büchner-Preisträger des Jahres 2016 in seinen poetischen Untersuchungen- und hat eine ebenso knappe wie weitreichende Antwort parat: durch Detailarbeit am Material der Realität wie der Literatur.**

Marcel Beyer verfährt bei seinen Erkundungen des Status von Literatur nach dem Ausschlussprinzip: das Radio funktioniert als notwendigerweise eindimensionales Medium; das Kino tritt stets im Gewand der Inszenierung auf und ist bekanntlich genauso manipulierbar wie die Fotografie. Im selben Maße, wie die überlieferten Zeugnisse der Quellenkritik bedürfen, ist für die Dokusoap eine Kritik der in der Regel anmaßenden Zeitzeugen notwendig.

Weit entfernt von jeder Regelpoetik oder den Creative-Writing-Ratschlägen ist die poetische Bilanz, die analytisch, essaysistisch wie erzählerisch verfährt, von Marcel Beyer ernüchternd: eine Literatur ohne Reflexion auf deren Entstehung und zeitgenössischen Tendenzen ist nicht zu haben. Und ist für Marcel Beyer-Leser ermutigend: Dieser Autor beherrscht solche Forderungen der Vergangenheit und der Jetztzeit mit Nachdruck und dem notwendigen Spiel.



# Hat Adorno geweint?

Marcel Beyer ist der Schriftsteller, auf dessen Bücher man ungeduldig wartet. Jetzt hat er „Das blindgeweinte Jahrhundert“ geschrieben, ein Buch über Tränen. Und über Situationen, in denen Tränen vergossen werden. Ein Gespräch

Der Schriftsteller und Bühnenpreisträger Marcel Beyer, der in Dresden lebt, vergangene Woche zu Besuch in Berlin

Foto: Jens Gyarmaty

Sie haben ein Buch über Tränen geschrieben und zitieren Roland Barthes: „Wer schreibt eine Geschichte der Tränen?“, fragte der 1977. Aber eine Geschichte der Tränen ist Ihr Buch nicht. Was ist es dann?

Eine Kulturgeschichte zu schreiben und damit chronologisch vorzugehen, Kausalitäten herzustellen ist nichts, was mich reizt. Meine Herangehensweise ist völlig anders. Ich gehe dem nach, was meine Aufmerksamkeit weckt, und dabei beobachte ich mich selbst in meiner Wahrnehmung. Vor ungefähr zehn Jahren sind mir Tränen in der Öffentlichkeit und Tränen in der Vertraulichkeit als Motiv in den Blick geraten. Ich begann, Verbindungen zu ziehen zwischen scheinbar weit auseinander liegenden Tränenmomenten in Zeitungsmeldungen, in Managethandbüchern und natürlich in der Literatur. Ich habe eher Nachbarschaften hergestellt, als dass ich irgendwelche Folgerungen aus den Tränenverwandtschaften hätte ziehen wollen. Wenn ich mit einem Motiv arbeite – das ist beim Gedichteschreiben bei mir auch so –, will ich, dass es sich irgendwann von seiner Motivhaftigkeit löst und so zu einer Art Verbindungsstoff werden kann.

Ihr Buch heißt „Das blindgeweinte Jahrhundert“. Und man denkt erst, es gehe um Tränen, welche von der Gewalt und den Leiden des zwanzigsten Jahrhunderts ausgelöst wurden. Aber dann geht es um die achtziger Jahre und Helmut Kohl!

Das zwanzigste Jahrhundert ist die Bühne, auf der in diesem Buch alle auftreten. Die Barbarei läuft deshalb untergründig mit, sie gehört zum Hallraum.

Aber Helmut Kohl stand am Anfang? Ja, Helmut Kohl, der bei seinem Staatsbesuch in Israel die „Gnade der späten Geburt“ erfand. Ich war im Wallis und besuchte, eher aus Langeweile, das Grab von Rainer Maria Rilke in Raron. Am Grab entdeckte ich eine Gedenktafel, auf der die Gemeinde Raron Hel-

mut Kohl für seinen Besuch an diesem Grab dankt. Und zwar am 14. April 1989 – wenige Monate später hat sich die gesamte Welt verändert. April 1989, das war plötzlich „früher“, als es offenbar nichts Wichtigeres zu tun gab, als das Grab eines toten Dichters zu besuchen, dessen Verse bereits eine Generation zuvor nur noch als elend lange Weichspülerwerbung wahrgenommen wurden. Genau diese vermeintliche Harmlosigkeit Rilkes hat Helmut Kohl später geschickt genutzt, als es darum ging, den Kalten Krieg endgültig zu beenden, wenn er in seiner Rede zum Abzug der russischen Streitkräfte Rilke als großen Russlandfreund hervorhob. Alles Tränensituationen: Rilke lesen, am Grab von Rilke stehen, als Mitglied der GUS-Truppen Abschied nehmen.

Würden Sie sagen, dass Tränen irgendwann ihre Unschuld verlieren? Dass sie als Zeichen wahren Gefühlsausdrucks verstanden wurden, aber ein Inszenierungsverdacht mitschwingt, seitdem sie öffentlich vergossen werden?

Ich glaube, die Annahme, dass Inszenierung von vornherein verdächtig ist, hängt eng mit der Entwicklung unseres heutigen Gefühlshaushalts zusammen. Vor dem achtzehnten Jahrhundert übernahmen Tränen einfach andere Funktionen als die des unmittelbaren, echten Gefühlsausdrucks. Wir wissen vom gemeinschaftlichen Weinen in der mittelalterlichen Epik, vom Tränenfluss als Gnadenerweis und auch vom glaubwürdigen Weinen vor Publikum. Ich bin

kein Medienhistoriker, aber meine These ist, dass die Fernsehserie „Holocaust“ eine Wende in der deutschen Öffentlichkeit dargestellt hat. Die Frankfurter Auschwitz-Prozesse der sechziger Jahre wurden zwar von den Medien intensiv begleitet, auch Schriftsteller wie Peter Weiss und Martin Walser haben sie besucht. Doch Anteilnahme haben die Prozesse kaum ausgelöst, sie waren kein Beben in die Gesellschaft hinein. Dann lief wenige Jahre später „Holocaust“ im Fernsehen, und mit einem Mal waren alle gepackt, waren angerührt. So haben

die Fernsehtränen, also die inszenierten, die gespielten Tränen der Darsteller wiederum einen Tränenfluss ausgelöst.

Sie meinen den Tränenfluss der Zuschauer?

Ja. Aber: Sind denn dann alle gleich, weil alle gleichermaßen Tränen vergießen? Sollen Täter und Opfer im Tränenmeer zusammenfinden? Lässt sich nur über eine solche Nivellierung Empathie wecken? Der Kunstgriff bei „Holocaust“ besteht darin, dass das Melodram in die Geschichtsdarstellung des zwanzigsten Jahrhunderts einzieht. Und von dort in die Dokufiktion. Und von der Dokufiktion wirkt das Melodram wieder in die Literatur zurück. „Schoa, schön und gut – aber wo bleibt die Liebesgeschichte, wo bleiben die Tränen der Rührung?“

Einer der Texte im Buch handelt von dem sogenannten Busenattentat auf Adorno am 22. April 1969, als Studentinnen in Frankfurt ihm ihre Brüste zeigten. Das ist eine berühmte Szene, die immer wieder beschrieben worden ist. In einer einzigen Beschreibung haben Sie den Hinweis gefunden, dass Adorno daraufhin in Tränen ausgebrochen sei. Und diese Beschreibung stammt ausgerechnet von dem ZDF-Historiker Guido Knopp. Ob Theodor W. Adorno in der Situation, als ihm da zwei junge Frauen mit freiem Oberkörper gegenüberstanden, tatsächlich in Tränen ausgebrochen ist, interessiert mich weniger. Ich bin überzeugt, dass er keine Tränen vergossen hat, weil er einfach die Façon nicht verloren hat. Jemand mit Exilerfahrung und dem Gespür für die Strömungen, die in Deutschland auch nach dem Nationalsozialismus präsent waren, demonstrativ sichtbar, als 1959 die Synagogen in Köln und Düsseldorf mit Hakenkreuzen beschmiert wurden – so jemand, denke ich, würde den Deutschen nie den Gefallen tun, Tränen zu vergießen, wenn er bedrängt wird. Das wird gewissermaßen schon auf biochemischer Ebene ver-

hindert. Denn wer weint, und auch das gehört zur deutschen Tränenhistorie, wird natürlich erst recht rotgeschlagen.

Was interessiert Sie dann?

Ich finde interessant, wie Guido Knopp seine Situation beschreibt. Er erzählt von diesem Erlebnis Ende der neunziger Jahre, als das Tränen-Management schon ein ganz anderes ist, wie ein investigativer Journalist. Guido Knopp erinnert sich, wie er sein Studium in Frankfurt aufnahm, allerdings ohne sich in den Kreis um Adorno zu begeben. Bild-dramaturgisch würde man seine Figur im Hörsaal also eher irgendwo am Rand einer der oberen Reihen vermuten. Er aber berichtet, er habe ziemlich weit vorne gesessen. Er befindet sich näher am Geschehen als der Großteil der Zuhörer, und darum scheint seine Aussage eine größere Autorität zu haben. Er sieht das entscheidende Detail, über das sich die gesamte Situation aufschließen lässt. Dabei ist das ja eigentlich Unsinn.

Wieso?

Der Preis der Detailwahrnehmung ist das Fehlen der Übersicht – das Gesamtbild können immer nur andere liefern.

Guido Knopp nimmt aber für sich in Anspruch, die Wahrheit zu sagen.

Ja, und zwar in einem Zeitalter, in dem es technische Medien gibt. Guido Knopp nimmt die Position eines Fotografen ein, eines Kriegsberichterstatters. Aber er hat im Hörsaal gar keine Kamera dabei, er kann von der Situation nur erzählen. Superinteressant! Wenn die Medien grundsätzlich lügen, dann ist es sogar viel besser, dass er keine Kamera dabei hatte.

Sie meinen die technischen Medien?

Genau. Denn dann gibt er authentisch Auskunft darüber, dass Adorno authentisch Tränen vergossen hat.

Indem er sagt: „Ich habe es gesehen!“ Nehmen wir mal an, er hätte eine Super-8-Kamera dabei gehabt, dann . . .

. . . wäre es zu verifizieren.

Vor allem hätte es nicht diese Intimität.

Und die Intimität ist gerade dort, wo es um Tränen geht, wichtig?

Ja. Und deshalb kann es auch nur einen einzigen Zeugen für Adornos Tränen geben. Würden hundert Menschen bezeugen, dass Adorno geweint hat, wäre die Intimität hin. Dann hätten wir es mit Theatertränen zu tun. Wissen Sie was? Nachdem ich nun schon einige Male öffentlich diese zweifelhafte Tränengeschichte auseinandergenommen habe, kommen Menschen auf mich zu und meinen: „Ja, Adorno hat aber doch geweint, das weiß man.“ Dreißig Jahre lang hat sich niemand an Tränen während des Busenattentats erinnert, aber in Zukunft wird der Zwischenfall nicht mehr ohne Tränen auskommen, denn der Platz für die „hochemotionale Szene“ ist mittlerweile fix reserviert.

Sind Tränen in Ihrem Buch eine Art Medium, um über den Wahrheitsgehalt von Medien nachzudenken?

Man kann die Tränen selbst als Medium betrachten, ja. Als Schleier, als etwas, in dem die Welt sich verzerrt spiegelt oder das, wenn öffentlich Tränen vergossen werden, zum Medium einer glitzernden Selbstbespiegelung wird.

Sie schreiben auch über Friedrich Kittler, einen Ihrer Lehrer an der Uni in Siegen. Warum war er für Sie so wichtig?

Adorno grenzt die Medienwirklichkeiten, in denen wir leben, gegen die Kunst, also den Menschen ab – Musik beginnt ja bei ihm dort, wo es keine Steckdosen gibt. Friedrich Kittler dagegen sagt: Medienwirklichkeiten sind nicht nur gewissermaßen das Medium in dem der Mensch lebt, wir müssen davon ausgehen, dass sie unser Gefühl formen und unser ganzes Sein. Für Mitte der sechziger Jahre Geborene eine ganz selbstverständliche Lebenserfahrung. Als ich mit dem Studium begann, war Friedrich Kittler sofort präsent, nicht nur als Text, sondern auch als Person. Allerdings habe ich seine Arbeit nur bis Mitte der neunziger Jahre verfolgt. Irgendwas muss in mir gewesen sein, dass ich, in der Medienstadt Köln lebend, wo alle, mit denen ich zu tun hatte, irgendwas mit Zeitung, der „Spex“, später dem Privatfernsehen zu tun hatten, an einem Punkt das Gefühl hatte, es sei höchste Zeit, mal in eine Gegend zu gehen, die nicht durch Medien und das Reflektieren von Medien überformt war.

Da sind Sie nach Dresden gezogen?

Das ist jetzt natürlich auch eine Selbstmythisierung von mir. Aber als

Erfahrung, in Ostdeutschland zu sein und – ich hatte ein Stipendium im Schloss Wiepersdorf – vom Förster gesagt zu bekommen, so steigt mal in eure Autos und fahrt mir hinterher, und so über die Feldwege zu rumpeln, in ein Wäldchen zu gelangen und plötzlich vor einer sowjetischen Raketenabschussbasis zu stehen – das war schon ein überwältigendes Gefühl von Authentizität. Man stieß auf Orte und Einrichtungen, die das zwanzigste Jahrhundert stark geprägt hatten, von denen aber keine mediale Repräsentation existierte.

Waren Sie denn auf der Suche nach dem authentischen Leben?

Natürlich nicht. Ich hatte eher das Bedürfnis, jene Werkzeuge, die ich mir in der Medien-hoch-drei-Sphäre angeeignet hatte, auf Phänomene anzuwenden und nicht noch einen draufzusetzen in den Milieus der Medienreflexion.

„Das blindgeweinte Jahrhundert“ ist Ihr bisher am stärksten autobiographisches Buch. Sie erzählen etwa, wie Sie als studentische Hilfskraft bei einer Tagung in Dubrovnik waren und wie Sie da schon wussten, dass Sie nicht in die Wissenschaft gehen würden, weil Sie schreiben wollten.

Ich habe 1980 angefangen zu schreiben und 1986 mit der Arbeit an meinem ersten Roman begonnen. 1987 nahm ich

mein Studium auf, in einer Phase, als in Siegen wöchentlich neue Welten aufgestoßen wurden, wenn so unterschiedliche Figuren wie Jacques Derrida und Niklas Luhmann und Joschka Fischer sich die Klinke in die Hand gaben. Literatur war ein Teil meines Lebens, manche avancierte Literaturwissenschaftler aber schienen nichts langweiliger zu finden als Literatur. So war ich einerseits ungeheuer fasziniert von den neuen Herangehensweisen an Welt und Denken, musste aber auch die Literatur selbst, also die Arbeit der Sprache für mich rechtfertigen. Denn natürlich war das neue Buch von Luhmann viel interessanter als der neue Roman von Walsler. Trotzdem haben mich die Möglichkeiten, die sich aus den Werkzeugen der Literatur ergeben, am Ende immer mehr interessiert als die analytischen Werkzeuge aus dem akademischen Bereich. Meine literarischen Werkzeuge kann nur ich anwenden, die wissenschaftlichen stehen jedem zur Verfügung.

Kann man, wenn man so ein hochreflexives Tränenbuch geschrieben hat, selber noch weinen?

Ja, klar. Tränen müssen weiter möglich sein – man würde ja sonst genau in diese Falle tappen, das Denken gegen das Gefühl auszuspielen. Es muss für mich zum Beispiel weiter möglich sein, einen Film zu sehen und zu weinen. Dennoch heißt das nicht, dass ich aufhöre, darüber nachzudenken, was dabei passiert.

Welcher Film war das zuletzt?

Als ich die erste Fassung des Buchs abgeschlossen hatte, sind meine Frau, die Schweizerin ist, und ich in den „Heidi“-Film gegangen und saßen heulend da. Ich kann auch sagen warum.

Nämlich?

Das Tolle war, dass so viel Schweizerdeutsch gesprochen wurde. Schweizerdeutsche Filme werden normalerweise für das deutsche Kino synchronisiert, dieser nicht. Das ist auch wieder verückt, oder? Durch die Differenz entsteht die Authentizität, die mich zum Weinen bringt.

Interview Julia Encke

Marcel Beyer: „Das blindgeweinte Jahrhundert“. Suhrkamp, 271 Seiten, 22 Euro

FAS  
9.4.2017



# Wo münden Tränenflüsse?

VON LOTHAR MÜLLER

**D**a ist, zum Beispiel, dieser tote Hund, aus dessen Auge gelbes Zeug rinnt. Vanillesoße. Als er in die Welt kam, im November 1967 in dem Song „I am the Walrus“ auf dem *Beatles*-Album „Magical Mystery Tour“, wurde Marcel Beyer zwei Jahre alt. Und da sind die Tränen, die in bestürzender Fülle aus den Augen des heiligen Ignatius von Loyola stürzen, während der Messe, während der Andacht, während des Gebets, und die sich in dem „Geistlichen Tagebuch“, das er seit dem 2. Februar 1544, einem Samstag, führt, in geschriebene Tränen verwandeln.

Natürlich hat der Zufall ein wenig mitgewirkt, um den Hund und den Heiligen in Marcel Beyers neuem Buch „Das blindgeweinte Jahrhundert“ zusammenzuführen. Aber er musste nicht groß nachhelfen. Denn in der Welt des Autors berühren sich die Welt der Popkultur und die der geistigen, wenn auch nicht geistlichen, Exerzitien. In der Musikszene des Rheinlandes ist er aufgewachsen, als er in den Achtzigerjahren zu schreiben begann, kam der Walkman auf, und in den Geisteswissenschaften, die er in Siegen studierte, waren die Theorien, zumal die aus Frankreich, immer noch Drogen. Irgendwann auf dem Weg zur Autorschaft muss dann der Geist von Roland Barthes am Wegesrand gestanden haben, der im Februar 1980 in Paris einem Straßenunfall zum Opfer gefallen war. Er hatte sein Buch „Sade Fourier Loyola“ unter dem Arm und die Seiten aufgeschlagen, auf denen er begonnen hatte, den Tränencode im Tagebuch des Ignatius von Loyola zu entschlüsseln.

„Yellow matter custard dripping from a dead dog's eye“, das verlangte nach einer

neuen Philologie und nach der Wiederentdeckung der deutschsprachigen Dadaisten, Lautpoeten und Toningenieur im frühen 20. Jahrhundert. In beides stürzte sich Beyer hinein, und als er herauskam, fand er sich in der Wiener Wortküche der Lyrikerin Friederike Mayröcker wieder, schrieb Gedichte, Romane, Essays.

Lange Jahre, schreibt Beyer im Nachwort, trug er eine Frage von Roland Barthes mit sich herum: „Wer schreibt eine Geschichte der Tränen?“ Die Gelegenheit, fragmentarische Vorarbeiten auf ein Buch hin zu verdichten, kam mit der Einladung, im Januar und Februar 2016 die Poetik-Vorlesungen an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt am Main zu halten. Eine Geschichte, gar Kulturgeschichte der Tränen hat Marcel Beyer zum Glück nicht geschrieben. Er wäre darin ertrunken. Er hat vielmehr seinen Prosa-Band „Putins Briefkasten“ (2012) fortgeschrieben, dessen Essays, Anekdoten, Reiseskizzen und Reflexionen die Welt- und Spracherkundung nicht ins Ungefähre betreiben, sondern am Leitfaden der eigenen Biografie, der Ostbewegung eines Westdeutschen, der Mitte der Neunzigerjahre vom Rheinland nach Dresden zog.

Die Welt, aus der dieser Westdeutsche kam, steht nun im Zentrum. „Das blindgeweinte Jahrhundert“ enthält die nachgetragene Vorgeschichte der Wendejahre, den Rückblick in die untergegangene alte Bundesrepublik. Die Lieder des holländischen Kinderstars Heintje, in denen die Tränen nur scheinbar gebannt werden („Mama, du sollst doch nicht um deinen Jungen weinen“) hausen noch heute wie Dämonen in der Kindheit des Autors. Wer 1965 geboren ist, dem singen schon an der Wiege die Beatles, aber er ist noch nah genug an der Nachkriegszeit, um über die

Eltern und Großeltern mit den Söhnen in Berührung zu kommen, die, anders als bei Heintje, das Schicksal nie wieder mit den Müttern vereint.

Heintje war der Lieblingsänger der Großmutter des Autors. Ihr Lieblingspolitiker war Franz Josef Strauß. Dessen Tod am 1. Oktober 1988 rahmt der Enkel in ein Medaillon ein, das eine Meditation über das Verhältnis von Schweißausbruch und Tränenausbruch einschließt. Helmut Kohl besucht bei seinem Staatsbesuch in der Schweiz im April 1989 das Grab Rainer Maria Rilkes, den er bewundert, und als er im Dezember desselben Jahres mit der Sondermaschine auf dem Flughafen Dresden landet, ist nichts mehr, wie es war.



*Sofern mich danach  
verlangt, tun und lassen selbst  
Feen und Zauberer  
und Gnome, was ich will.“*

Der Autor verwandelt sich in diesen Essays in einen Zeitzeugen, der auch von Ereignissen berichtet, bei denen er selbst nicht anwesend war. Wo seine Wünschelrute anschlägt, da entdeckt er vergossene, zurückgehaltene, verdrückte Tränen, die zur inneren Geschichte seines Landes gehören, parteiübergreifend, bei Angela Merkel im Jahr 1995 wie bei ihrem Herausforderer Peer Steinbrück 2013, oder bei einem fiktiven Doppelgänger, der die

Heintje, Adorno, Helmut Kohl und der heilige Ignatius: In seinem Essayband „Das blindgeweinte Jahrhundert“ erkundet Marcel Beyer die letzten Jahrzehnte der Bundesrepublik und seine eigene Autorschaft



*Unter dem Kanzler Helmut Kohl ist Marcel Beyer erwachsen geworden. Bei einem Besuch in der Schweiz entdeckte er 2005 in Kohl den Rilke-Verehrer und baute ihn in sein Tränenbuch ein. Foto: DPA*

Süddeutsche  
Zeitung  
Oster 2017

Schrecksekunde des Skandals durchlebt, in den Dominique Strauss-Kahn geriet, als er im Mai 2011 die Suite 2806 des Sofitel in New York verließ.

Im Essay über das Tränentagebuch des Ignatius von Loyola findet sich das Credo des Autors Marcel Beyer. Für den Heiligen ist die Sprache ein lästiges Hindernis, sein Projekt ist ein Näheprojekt, der unmittelbare Umgang mit Gott im Medium der Tränen. Beyer verwandelt den Tränenfuror in Sprachfuror, jede Selbstauskunft, mit der er den Erwartungen an Poetikvorlesungen entgegenkommt, ist eine Auskunft über den „Sprachrausch“, über „das Gefühl, in der Sprache zu zerfließen“.

Die Verflüssigung und Selbstaflösung des Ich zugunsten der ungehinderten Anwesenheit Gottes stand im Zentrum der christlichen „Gabe der Tränen“, der Roland Barthes auf der Spur war. Marcel Beyer stellt dem Tagebuch des Ignatius in einer furiosen Zitatmontage das Tagebuch des polnischen Autors Witold Gombrowicz gegenüber, in dem von Beginn an klar ist: „Auf den folgenden eintausend Seiten ist alles Stil.“

Beyer folgt Gombrowicz, sein Credo ist eine Hommage an die Schrift, eine Souveränitätserklärung des modernen Autors: „Sechszwanzig Buchstaben, schwarz auf weiß, aneinandergereiht und von gleichmäßig großen Lücken strukturiert. Ganz gleich, ob sie in einer Bewegung aus der rechten Hand fließen oder ob sie mit fünf bis sieben Fingern auf einer eindeutig belegten Tastatur in den Rechner getippt werden. Ein kombinatorisches Spiel ohne doppelten Boden, das mir gleichwohl den Zugang zu unbekanntem Welten eröffnet, in denen, sofern mich denn danach verlangt, selbst Feen und Zauberer und Gnome tun und lassen, was ich will.“

Es gibt derzeit viele „Memoirs“, autobiografische Texte, in denen scheinbar das Leben selbst zu Wort kommt. Marcel Beyer kennt keine Geschichten, die das Leben schreibt. Er kennt nur geschriebene Tränen. Und betrachtet sie mit Misstrauen, wenn jemand sie in ein Bild hineinretuschiert wie jener Fernsehhistoriker, der im Jahr 1999 die Erzählung in die Welt setzt, der Philosoph Theodor W. Adorno sei an jenem 22. April 1969, als drei junge Frauen im Hörsaal auf ihn zustürzten, ihre Lederjacken öffneten und ihm ihre nackten Brüste zeigten, in Tränen ausgebrochen.

In der Hommage an Adorno behauptet sich die Literatur gegen das Fernsehen, in den Poetikvorlesungen, die zu diesem Buch beigetragen haben, hat Beyer kein Lied von Heintje vorgespielt, kein Bild gezeigt, nur Worte gemacht. Aber in den Wörtern, in der Schrift steckt bei diesem Autor die Musik, die Malerei, die Fotografie.

Marcel Beyer hat geträumt, er habe das Libretto zu einer Oper, zum letzten Projekt des Medienwissenschaftlers und *Pink Floyd*-Fans Friedrich Kittler verfasst. In dem Essay darüber sind Poetik und Autobiografie Zwillinge. Und die Welt vor 1989/90 geht in den Balkankriegen unter. Dieser Autor ist in seiner Poetik selbstbewusst und zugleich politisch hellwach.



**Marcel Beyer: Das blindgeweinte Jahrhundert.** Bild und Ton. Suhrkamp Verlag, Berlin 2017. 271 Seiten, 22,95 Euro. E-Book 18,99 Euro.

# Tränen sind ein ganz besonderer Saft

Von Roland Barthes über Uwe Barschel bis zu Heintje: Marcel Beyer beschwört „Das blindgeweinte Jahrhundert“

7. Mai 2017

VON GREGOR DOTZAUER

Ein Tag, ein Ort, ein Ereignis. „Am 23. März 1987 war unter dem immergrünen Efeu an einer Hausmauer auf dem Felsenberg ein Blatt, das wie verwelkt wirkte“, notiert Peter Handke in einer Prosaminiaur: „Als der Schatten eines Menschen darauf fiel, hob sich das Blatt in die Lüfte und öffnete Flügel, die an der Innenseite noch um ein Vielfaches gelber waren und geradezu einen Schein von sich gaben, die stärkste Farbe seit langer Zeit.“

Im Grunde verfährt Handke nicht anders als der Historiograf, dem er seinen Band „Noch einmal für Thukydides“ gewidmet hat. Der größte Unterschied besteht darin, dass er eine Geschichtsschreibung des Nebensächlichen betreibt. Denn wie flüchtig und unmaßgeblich ist ein aus der Winterstarre erwachender Zitronenfalter gegen die Schlachten des Peloponnesischen Krieges, wie sie Thukydides festhielt. Ob Handke aber eine „Epopöe der Glühwürmchen“ skizziert oder einem Schuhputzer im kroatischen Split die Ehre erweist: Die Tatsächlichkeit des Geschehenen steht außer Frage, während Handkes poetisches Ingenium die Details zueinander in Beziehung setzt.

Welchen Stellenwert die Quellen einnehmen und welchen die rhetorischen Mittel, beschäftigte schon den Strategen aus Athen, wie sich die wissenschaftliche Historiografie überhaupt seit ihren Anfängen damit quält, wo die Fakten aufhören und die Fiktion beginnt. Einen verführerischen Moment lang, rund zwei Jahrtausende später, ließen sich Leopold von Ranke und Johann Gustav Droysen von der Zuversicht leiten, die Grenze eindeutig ziehen zu können. Sie glaubten an die Möglichkeit einer vollständig objektivierbaren, von keinerlei Standortproblemen angekränkelten Darstellung von Geschichte. Doch davon ist man heute weiter entfernt denn je – auch wenn Tatsachen immer Tatsachen bleiben.

Zwischen den Mühlen postmoderner Theoriebildung und der Überwältigungsästhetik des zeitgenössischen Dokudramas ist Vergangenheit zu einem vermeintlich beliebig formbaren Stoff zerstoßen. Wo Hayden White in „Metahistory“ noch überzeugend die unausweichlichen literarischen Anteile jedweder Geschichtsschreibung analysierte, da unterwirft das Fernsehen manchmal selbst das komplexeste Geschehen der Dramaturgie von Licht und Schatten und bricht es auf handliche Dreiaktstrukturen herunter. Es geht um die Herstellung von Gefühlen, nicht von Erkenntnissen.

Was nun, wenn man wie Marcel Beyer in seinem Essayband „Das blindgeweinte Jahrhun-

**„History ist kalt, Memory ist warm“, behauptet Guido Knopp**

Der Tagesspiegel

dert“ auf eine Geschichte der Emotionen in einer ihrer spontansten Formen aus ist, nämlich auf eine Geschichte der Tränen? Muss sie selbst gefühlig sein? Die historische Emotionsforschung kann das mit guten Gründen verneinen. Der Schriftsteller aber kommt gar nicht ohne Einfühlung aus, ohne Figuren, die kämpfen, lachen, schwitzen – und eben weinen.

„History ist kalt, analytisch. Memory ist warm, emotional“, zitiert Beyer den Guru geschichtlichen Fernseh-Infotainments, Guido Knopp. Dass dieser bei der Erinnerung an das sogenannte Busenattentat auf den Frankfurter Philosophen Theodor W. Adorno am 22. April 1969 eine seltsame Rolle spielt, weil er als ein-

ziger beobachtet haben will, wie Adorno angesichts der entblößten Brüste einiger Studentinnen im Hörsaal die Tränen in die Augen stiegen, macht seine eigene Kältelehre suspekt. Entweder hat Adorno geweint, oder er hat es nicht getan. Wenn Memory die Tatsachen verdreht, ist History verloren.

Ein anderer Tag, ein anderer Ort, ein anderes Ereignis. Gleich zu Beginn lässt Marcel Beyer einen Schimpanzen im Berliner Zoo auftreten. Es ist der 5. September 1938. Der Affe hat eine Kamera umhängen, und womöglich hat er auch den Mann durch die Gitter hindurch geknipst, der ihn damals seinerseits für das Magazin „Life“ fotografierte, den namhaften Fotojournalisten Hilmar Pabel. Wie Beyer hier einen Blickwechsel zwischen einem Schimpanzen inszeniert, der in seinem Dasein außerhalb der Geschichte nicht wissen kann, dass zwei Monate später, nach der Reichskristallnacht, keine Juden mehr den Zoo betreten dürfen, und einem Mann, der zwei Jahre später im Ghetto von Lublin für die „Berliner Illustrierte Zeitung“ Aufnahmen macht, besitzt eine seltene Kunstfertigkeit.

Konstellation und Konstruktion spielen zusammen. Sie erzeugen Gefühls- werte, auch wo es Beyer auf Einsichten ankommt. Deshalb wird er die unheimliche Nähe zu Knopp nicht los: „Wir teilen mehr, als ich vor mir selbst zugeben will. Die Freude, ein bislang von niemandem wahrgenommenes historisches Detail auf-

gespürt zu haben. Ein Detail, das alles in ein neues Licht zu rücken verspricht.“

„Das blindgeweinte Jahrhundert“ basiert auf den leicht überarbeiteten und ergänzten Poetikvorlesungen, die Beyer im Wintersemester 2015/16 an der Frankfurter Goethe-Universität hielt. Mit entwaffnender Assoziationskraft springen sie zwischen Erzählen und Reflektieren hin und her und ergeben ein vollgültiges Werk mit poetologischer Schlagseite. Als Fortsetzung von „Putins Briefkasten“, in dem sich Fiktion und Nonfiktion schon

einmal kreuzten, kann man es als Beleg für den Stand von Beyers Prosa lesen.

Wie Uwe Johnsons aus gleichem Anlass entstandenen „Begleitumstände“ oder Paul Nizons „Am Schreiben gehen“ analysiert es einen „Schreibfuro“, der sich sowohl autobiografisch wie in der historischen Abstraktion verstehen lernen will. Beyer weiß, dass es für beides keinen zentralperspektivischen Zugang gibt, wohl aber die Notwendigkeit, über die Ressourcen der Vernunft hinauszugehen: „Die körpereigenen Drogen – ein Stoff, an den man erst einmal herankommen muss.“

Der Impuls stammt von Roland Barthes, der in seinem letzten Manuskript „Vorbereitung des Romans“ von einer Geschichte der Tränen träumt, die er selbst

nicht mehr schreiben konnte: Er starb 1980 an den Folgen eines Verkehrsunfalls. Beyer versteht sich indes nicht als Kulturhistoriker des Weinens; dazu existieren bereits aufschlussreiche Arbeiten, zuletzt eine Aufsatzsammlung von Renate Möhrmann im Kröner Verlag.

Durch den Fokus seines Interesses erblickt er vielmehr eine Ordnung der Dinge, in der wie bei Alexander Kluge das Allerpersönlichste mit dem Unpersönlichen, das Geringste mit dem Epochalen reagiert. Jede falsche Unmittelbarkeit wird von der Vermitteltheit über Foto- und Textdokumente in Schach gehalten. Beyers Essay – Untertitel „Bild und Ton“ – knüpft von daher auch an seine medien-geschichtlichen Interessen an. Es ist ein



**Gefühle für Millionen.** Der Schlager „Mama“ machte den Holländer Heintje 1967 in Deutschland zum Kinderstar. „Du sollst doch nicht um deinen Jungen weinen Mama“, beginnt er, „einst wird das Schicksal wieder uns vereinen“.

Foto: Reiss/p-a/dpa

Der Tagesspiegel

7.5.2017

Seite 28

einziges intellektuelles Abenteuer, was er dabei alles zusammenbringt. Die Aufnahmen einer Überwachungskamera, die Dominique Strauss-Kahn am 14. Mai 2011 im Flur eines New Yorker Hotels zeigen, bevor er nach einer bis heute nicht aufgeklärten Affäre mit einem Zimmermädchen aus seiner Weltkarriere ins Bodenlose stürzt. Und ein Foto aus dem Wallis in Raron, auf dem sich Helmut Kohl am 14. April 1989 zum Grab von Rainer Maria Rilke aufmacht: Dort zeugt heute eine Gedenktafel vom Besuch des Altbundeskanzlers.

Die ausufernden Tagebücher von Witold Gombrowicz und die wortkargen Tränenstatistiken des heiligen Ignatius von Loyola. Den von Beruhigungsmitteln

### Ein gelstiges Abenteuer, bei dem Helmut Kohl an Rilkes Grab steht

zermürbten Uwe Barschel und die Schriften von Henri Michaux und Michel Leiris, Franz Josef Strauß mit Thomas Pynchon und Friedrich Kittler. Besonders amüsant ist eine Reise zu den Gastarbeitern des deutschen Schlagers, zu Heintje, der seine Mama nicht weinen lassen will, und zu Mireille Mathieu, die beide treulich vereint mit dem Sprachwechsler Samuel Beckett und dem Tränendichter Ezra Pound auftauchen. Tatsächliches bekommt dabei das gleiche Gewicht wie die Fixierung des Ungewissen, und manchmal herrscht eine Tränenfülle ohne Tränen, die ihr Thema nur im texterzeugenden Leerlauf behauptet.

„Niemand hier vergießt Tränen. Niemand hier wüsste, warum er Tränen vergießen sollte. Niemand hier weiß, wie man Tränen vergießt.“ Eine Apotheose ex negativo, die alles unters Regiment der Salzsekrete zwingt, bis zu dem Punkt, an dem es Beyer übertreibt, weil er nach Tränen sucht, wo es niemals Tränen geben wird: „Das Eiscafé trägt den Namen Cristallo, doch gefrorene Tränen finden sich nicht auf der Eiskarte.“

Tränen sind ein ganz besonderer Saft.

Warum sie in der Geschichte der Emotionen eine privilegierte Stellung einnehmen sollen, erklärt sich aber nicht von selbst. Genauso ergiebig könnte eine Geschichte des Jähzorns, der Ohnmacht oder des Fiebers ausfallen. Eine weitere kleine Schwäche besteht darin, dass Beyer zu unnötigen Verrätselungen neigt. Nicht jeder Leser muss jede Anspielung verstehen. Aber dass Beyer ausgerechnet die Namen von Guido Knopp und Strauss-Kahn verweigert, während er Nebenzeugen offen nennt, hat etwas Kokettes. Sonst ist „Das blindgeweinte Jahrhundert“ ein Fest der Intelligenz und der stilistischen Brillanz.

Zur Verlängerung dieser Freude nur noch der Hinweis einer ebenso brillanten Tränenkunde des amerikanischen Kunsthistorikers James Elkins. Mit „Pictures & Tears“ hat er eine „History of People Who Have Cried in Front of Paintings“ verfasst, die Ausbrüchen vor Gemälden nachgeht – vom pathetischen Klassizismus des Jean-Baptiste Greuze bis zu den Farbwänden von Mark Rothko.



— Marcel Beyer:  
**Das blindgeweinte  
Jahrhundert.**  
Bild und Ton.  
Suhrkamp Verlag,  
Berlin 2017.  
271 Seiten, 22,95 €.

# Tränen lügen oft

Essay BÜCHNER-Preis-Träger Marcel Beyer schreibt eine spezielle Geschichte des Weinens

■ Marlen Hobrack

**W**ann hören die Männer auf zu weinen? Marcel Beyer greift diese Frage, die Roland Barthes schon stellte, in seinem neuen Buch *Das blindgeweihte Jahrhundert* erneut auf. Jeder großen Frage ist eine weitere Frage vorgängig, und die müsste so lauten: Was bringt Männer eigentlich zum Weinen? Es sind, natürlich, die Frauen. Um diese Erkenntnis zu bestätigen, führt uns Beyer das berühmte Busenattentat, das Theodor Adorno bei seiner (angeblich) letzten Vorlesung ereilte, vor Augen. Eine Gelehrtentragödie in drei Akten ist das, nein, mit drei barbusigen Damen und einer Aktentasche. Freud wusste in der jüngsten und schönsten unter ihnen den Tod selbst in einer Maskierung zu erkennen. Weinte Adorno, oder weinte er nicht, als er sich mit der Vorahnung des Todes in Gestalt der Barbusigen umrankt sah? Auch Beyer kann das Rätsel nicht lösen, wemgleich er schon so seine Zweifel hat: Der Einzige, der als junger Student die Tränen gesehen haben will, ist ausgerechnet Guido Knopp, der gefühlige Fernsehhistoriker.

## Medienauswahl

Es ist gar nicht so leicht zu sagen, worum es Marcel Beyer in diesem autobiografisch grundierten, funkelnden Essay geht. Natürlich geht es darin nicht einfach um Tränen, sondern um Tränen und Medien: Das Bild kann lügen, trügen, behaupten, was nicht stimmt, die Sprache, ausgerechnet, befähigt nicht zum Lügen, ist wahrhaftig, selbst dort, wo der Sprecher es nicht ist. Ohne den theoretischen Unterbau der Lacan'schen Trias von Reellem, Imaginären und Symbolischem auffahren zu müssen, lässt Beyer uns wissen, dass das Symbolische stets über die Welt des Imaginären, wie sie Foto und Film verkörpern, triumphieren muss.

Nur ist das freilich eine Predigt zu Bekehrten, denn der Leser, der Beyers Buch zur Hand nimmt, hat die Medienauswahl bereits getroffen. Ganz neu ist der Modus Operandi, mit dem Beyer zu Werke geht, auch nicht, spielt er doch einen alten medienwissenschaftlichen Trick durch: Man nehme ein Foto und betrachte es so lange, bis sich sein Inhalt auflöst, bis die Betrachtung der Betrachtung zum Gegenstand der Betrachtung wird und etwas aus dem Bild

zurückschaut. Man schreibe einen Essay darüber. Man schreibe ihn (fast) in poetischer Sprache. Der medientheoretische Essay, der die Poetik des Autors in Bildern vor den Augen des Lesers in der Manege auf-tanzen lässt, ist gewissermaßen das literarische Äquivalent zum Meisterstück des Schreiners: Der beweist nicht nur seine Fertigkeit; er gibt auch ein Exempel einer handwerklichen Raffinesse, schönstes *L'art pour l'art*. Das Buch, das das Ergebnis der gleichnamigen Poetik-Vorlesungsreihe Beyers in Frankfurt 2016 ist, symbolisiert genau das: Das Meisterstück des BÜCHNER-Preisträgers des vergangenen Jahres. Beyer reflektiert darin auch den eigenen Schreibprozess, seinen intellektuellen Reifeprozess, der als Schüler Kittlers beginnt.

Überhaupt, es kittlert ziemlich in diesem Text. Nicht epigonenhaft, wohl aber wirkt der Geist des verstorbenen Medienwissenschaftlers Kittler durch die Wahl der Topoi und deren Montage. Das ist eine Montage-technik, die im Grunde eine musikalische ist, also: Ein Motiv wird im Text durchgespielt, abgewandelt, fallen gelassen, wieder aufgenommen. So auch das Motiv des weinenden Adorno, das deshalb berückend ist, weil Beyer uns mit dem Icon der Ikone konfrontiert. Schöne Pointe natürlich, dass in der Figur des Denkers, die die Bühne verlässt, der Geistesgröße, der die Geisteswissenschaft hinter sich lässt, eine Dopplung auftritt: Hier tritt Adorno zur (fast) letzten Vorlesung an, dort Kittler, den der Schreibende in einem Traum mit einer eigens komponierten Oper beschenkt.

Damit wäre immerhin schon ein weites geistiges Feld abgesteckt, aber es geht noch weiter. Zwischendrin lässt Beyer Helmut Kohl und Uwe Barschel die Bühne betreten und weinend oder nicht weinend wieder verlassen; auch der namentlich nicht genannte Dominique Strauss-Kahn darf sich in Text und Hotelzimmer breitmachen – als Weinen-Macher.

Für eine Frau gibt es wohl nichts Schlimmeres als einen weinenden Mann. Das we-

niger aus Niedertracht, weniger, weil sie seinen weichen Kern verachteten. Nein, ein weinender Mann offenbart schlicht das Untröstliche, das uns erstarren lässt. Das Gesetz des Vaters, das bekanntermaßen das symbolische Feld strukturiert, kann nicht durch verheultes Glucksen hindurch sprechen. Doch der sentimentale Mann, der sich von seiner eigenen Ergriffenheit ergriffen zeigt, hat mit dem Kanzlerkandidaten Schulz neue Konjunktur. Was sonst ließe sich der kühlen, rationalen Kanzlerin entgegensetzen?

## Ergänzen, was nicht da ist

Schon weinen jenseits des linken Spektrums die Frauen, die für ihre besondere Mitleidlosigkeit bekannt sind: die bitteren Tränen der Frauke Petry, Empathie für Fortgeschrittene. Wer aber nie sein Brot mit Tränen aß, oder den Saumagen, der wird die Tränen der hartgesottenen Politiker nicht verstehen. Aber kommen wir zurück zu Adorno. Slavoj Žižek lehrt uns, dass der Einbruch des Realen in die Welt des Imaginären traumatisch sein kann. Da brechen sie also über den Gelehrten herein, die Zeichen weiblicher Omnipotenz, vielleicht klein und griffig oder groß und schwerkraftbetrieben, in jedem Fall so real, dass der Professor die Aktentasche zum Schutzschild umfunktionieren muss, auch wenn er vielleicht nicht geweint hat.

Als mich die Anfrage für diese Besprechung erreichte, wurde ich um einen Text über das „blindgeweihte Jahrhundert“ gebeten. Ein Verschreiber, der so falsch nicht liegt, klingt er doch wie eine geistreiche Verschmelzung von totgeweiht und blindgeweiht (ein Wort, das seinerseits ein hübsches Kompositum ist). Ein Jahrhundert, das unter einem amerikanischen Präsidenten leidet, dem man das Weinen so wenig zutraut wie die Fähigkeit zur Selbstkritik, mag Endzeitstimmung auslösen.

Beruhigend: Es ist nur blindgeweiht. Mit diesem Weinen verhält es sich wie mit einem blinden Fleck, vor dem man ja nichts sieht, und der trotzdem kein Loch in unserer Wahrnehmung formt, weil unser Gehirn gelernt hat, zu ergänzen, was gar nicht da ist. Ein Taschenspielertrick aber ist Beyers Buch durchaus nicht. Vielmehr ein Lesevergnügen. Ganz ohne Tränen.

**Man nehme  
das Foto. Man  
betrachte es,  
bis es sich  
ganz auflöst**



ABB.: MARGA GOJZ/NEUBILDANSTALT/PLAINPICTURE

Weint hier Guido Knopp, als er an den weinenden Adorno dachte?



# /literaturblatt

FÜR BADEN-WÜRTTEMBERG

Themen, Tipps, Termine

Mai/Juni 2017

ISSN 1616-4555  
24. JAHRGANG EUR 5,-



Marcel Beyer

Alte Stuttgarter  
Kaffeehäuser

Landschaft sehen,  
lesen, hören

# Kompromisslos in Sachen der Kunst, hingewandt zur Welt und zu den Menschen

## Der Schriftsteller Marcel Beyer

Von Ulrich Rüdenauer

»Was mir genau beim Schreiben widerfährt«, so Marcel Beyer in seinem neuen, poetologischen Essayband *Das blindgeweinte Jahrhundert*, »wie die Arbeit vonstatten geht, wie ich etwa von einem Punkt zu einem auf den ersten Blick weit, ja, absurd weit entlegenen zweiten Punkt gelange, der sich binnen eines Lidschlags als einziger in Frage kommender Anknüpfungspunkt erweist, wüßte ich nicht zu sagen. Möglich, ich sitze tatsächlich da mit hochrotem Kopf und zerzausten Haaren. Ich weiß nur soviel: Die körpereigenen Drogen leisten ihre Dienste. Könnte ich mir beim Schreiben selber zuschauen, sähe ich vielleicht jemanden, der vollauf damit zu tun hat, die körpereigenen Drogen so zu dirigieren, daß sie ihre Wirkung entfalten. In Wirklichkeit sehe ich kaum meine eigenen Hände.«

Ein schönes Bild: Im Schreiben wird das Bewusstsein auf gewisse Weise ausgeschaltet, greift das Unbewusste tatkräftig ins Werk ein. Die einsame Konzentration auf den Text kann vielleicht wirklich am ehesten als eine Art Rausch verstanden werden. Manche Dichter haben zur Erzeugung dieses Rausches tatsächlich Drogen eingesetzt, der von Marcel Beyer verehrte William S. Burroughs beispielsweise. Schiller hatte faulende Äpfel in seinen Schubladen, an denen hat er zuweilen geschnuppert. Vielleicht ist eines der Rauschmittel des Schriftstellers Marcel Beyer die Musik. In seiner Dresdener Altbauwohnung lehnen an den Wänden imposante Regale, gefüllt nicht nur mit Büchern, sondern auch mit unermesslich vielen Schallplatten. Diese Sammlung enthält eindrucksvolle Schätze, Reggae- und Dub-Alben aus den frühen Achtzigerjahren, Jazz und Funk, Raritäten aus allen möglichen Regionen Afrikas. Man bräuchte Jahre, um sich durch diese Soundwelten zu hören.

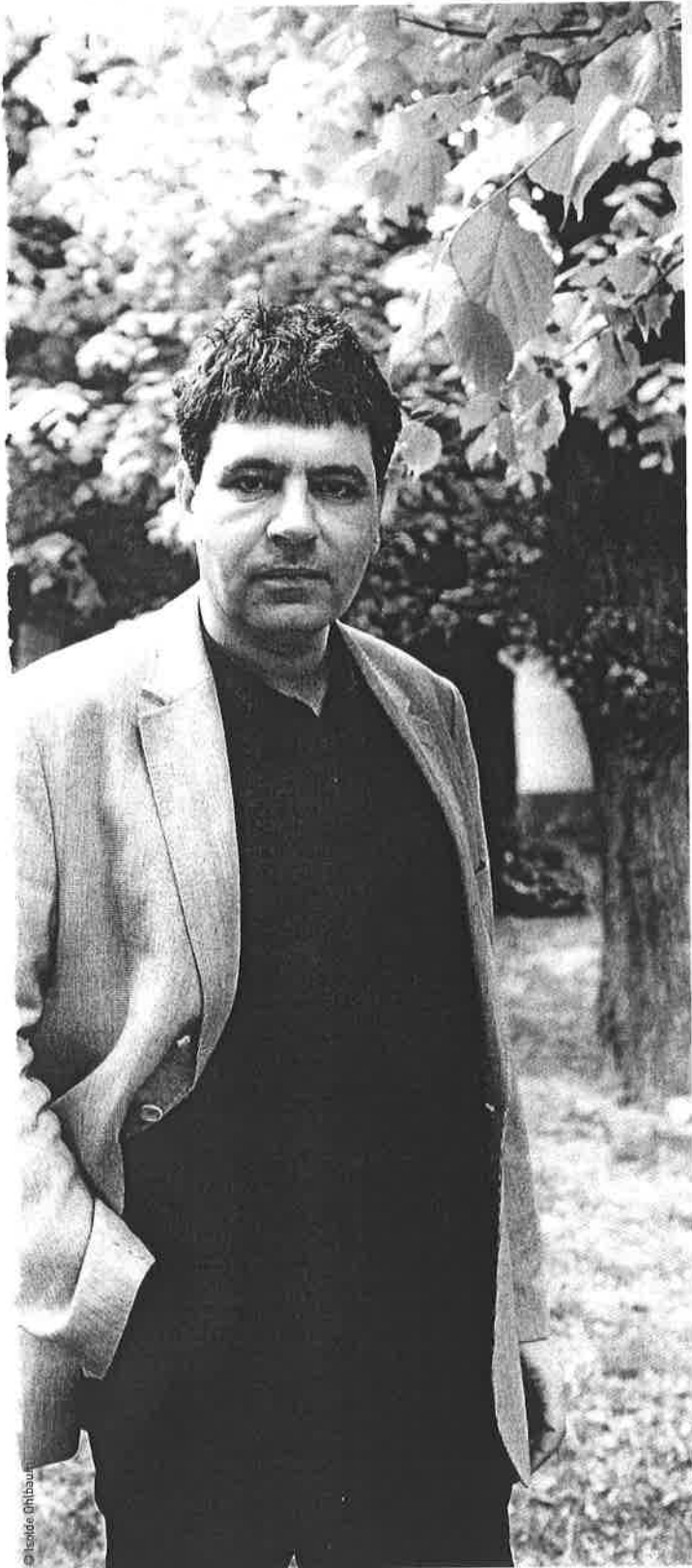
Die Musikleidenschaft verrät etwas über die Sozialisation des letztjährigen Büchner-Preisträgers, dem die Jury in ihrer Begründung nachsagte, er habe den Sound der Straße im Ohr. Der Sound der Straße – das deutet auf das Urbane, auf bestimmte Rhythmen, aufs Schmutzige und Urwüchsige, das nicht in die bürgerlichen Salons vorgelassen wird. Die Musik, der Beyer sich von Anfang

an verbunden fühlte, stammte von der Straße, von den Rändern, war schwarz und repetitiv. »Man ging los in den Plattenladen und kaufte Schallplatten«, sagt der 1965 in Tailfingen geborene, in Kiel und Neuss aufgewachsene Marcel Beyer. »Und man ging in den Buchladen und kaufte Merve.« Avancierte Musik und Theorie, das waren die Grundnahrungsmittel für viele von jenen, die in den Achtzigerjahren intellektuell das Laufen lernten, mit dem Schreiben begannen und schließlich zu Schriftstellern wurden. Verfahrensweisen elektronischer Musik fanden ganz automatisch Eingang ins Denken und ins Schreiben.

Die Musik also stand am Beginn des Daseins als Autor, laut, basslastig, rhythmisch. Marcel Beyer hat in den Neunzigerjahren für die subkulturelle Zeitschrift *Spex* geschrieben, hat Musiker und Künstler in London besucht. Manchmal hat er in seinen Artikeln dann auch grundsätzliche Fragen gestellt: »Wie kann man Musik machen, die – so Bim Sherman – ›very emotional‹ wirkt, ohne geradewegs in die Kitschfalle zu jagen?«

Wie kann man Literatur machen, die very emotional wirkt, ohne geradewegs in die Kitschfalle zu tappen? Ende der Achtziger-, Anfang der Neunzigerjahre war auch das eine entscheidende Frage, und die Techniken, die von avancierter Popmusik bereitgestellt wurden, halfen vielen Autoren bei der Entwicklung neuer poetologischer Ansätze. Samples, die elektronische Musikformen bestimmten, kamen nun auch in literarischen Texten zum Einsatz. Der Gestus der jüngeren Autorengeneration jener Zeit sei klar gewesen: »Man muss da wieder eine Energie reinbringen. Alles wirkte so ein bisschen eingeschlafen«, erinnert sich Beyer. Mit Norbert Hummelt trat er, der in Siegen bei Karl Riha Literaturwissenschaften studierte, in Kölner Clubs auf, Gedichte lesend und Schlagzeug spielend.

Bei Beyer wirkten neben der Musik noch andere Energiekräfte, andere Rauschmittel. »Ich habe 1986 unter dem ganz starken Eindruck meiner Friederike-Mayröcker-Lektüre angefangen, meinen ersten Roman *Das Menschenfleisch* zu schreiben.« In dieser Zeit entdeckte Beyer weitere Autoren, die für ihn prägend



werden sollten, Solitäre und Außenseiter, Vertreter des Nouveau roman, literarische Avantgardisten und Grenzgänger wie Michel Leiris, Georges Perec oder Claude Simon. Der Lyriker und Zeitgenosse Thomas Kling wurde ebenfalls zu einem wichtigen Orientierungspunkt. Mit Kling verbindet Beyer das Interesse für die Musikalität der Texte, für verschiedene Töne, dialektale Färbungen, für Landschaften und historische Verwerfungen, die

mittels Sprache bis in die Gegenwart hinein fortwirken. Die wichtigste Begegnung dieser Jahre aber war wohl tatsächlich die mit Friederike Mayröcker, über die er seine wissenschaftliche Abschlussarbeit verfasst und deren Archiv er in Wien Ende der Achtzigerjahre geordnet hat. Aus der Verehrung entstand eine Freundschaft. »Ich habe durch Friederike Mayröcker gemerkt, dass absolute Kompromisslosigkeit in Sachen der Kunst durchaus bestehen kann neben einer sehr freundlichen, offenen Hinwendung zur Welt und den Menschen. Und das hat mich doch sehr beeindruckt. Und das ist auch bis heute so. Das ist für mich eine Sache der Lebenshaltung.«

Kompromisslosigkeit in Sachen der Kunst und offene Hinwendung zur Welt und zu den Menschen – diese Eigenschaften lassen sich auch Marcel Beyer nachsagen. Schon seine frühen Texte, in Gang gesetzt durch die verschiedenen Begegnungen mit Autoren und Musik, sind von großer Originalität: Die verschiedenen literarischen Stimmen, die durch den Dichter hindurchgingen, verwandelten sich zu etwas Eigenem.

*Flughunde*, Marcel Beyers Roman aus dem Jahr 1995, war ein großer Wurf, in mehrfacher Hinsicht. Nicht nur, dass darin auf geradezu bestechende Weise medientheoretische Erkenntnisse der vergangenen zwei Jahrzehnte in grandiose Prosa einfließen, Geschichte aus der Perspektive eines Nachgeborenen mit komplexen Mitteln re-inszeniert wurde – eine messerscharfe, kühle Prosa, die ins Herz der Düsternis Deutschlands vordrang. Beyer hatte zudem über mehrere Arbeitsschritte zu einer souveränen Form gefunden.

Der Roman *Flughunde* gilt als ein Höhepunkt der Literatur der Neunzigerjahre. Erzählt wird das Leben des Tontechnikers Hermann Karnau, der sich ein Stimmen- und Schallarchiv einrichtet – ein fiktives, aber durchaus charakteristisches, medienhistorisch erkenntnisreiches Kapitel der Medizin- und Technikgeschichte im Dritten Reich. Karnau untersucht Kehlköpfe, nimmt das Geröchel von Sterbenden auf Schlachtfeldern auf und am Ende sogar im Führer-Bunker die letzten Atemzüge der Goebbels-Kinder, deren Schicksal Beyer mit der Geschichte Karnaus verwebt.

1997 dann erschien Beyers Gedichtband *Falsches Futter*, im Jahr 2000 der dritte Roman *Spione*. Waren es in *Flughunde* die akustischen Signale, die Geschichte zu vergegenwärtigen halfen, so sind es bei den *Spionen* visuelle Zeichen: die Fotografie. Der Roman handelt

## »Wollen Sie mit mir über Tränen sprechen?«

(Friederike Mayröcker an Marcel Beyer, einen Satz von Jacques Derrida zitierend)

unter anderem von der Konstruktion des Historischen – das Vergangene kann immer nur schemenhaft sichtbar gemacht werden. *Erdkunde*, ein weiterer Gedichtband, folgte bereits zwei Jahre später und ist ein Buch, mit dem Beyer tief in historische Räume und die Landschaften des Ostens vordringt, nicht zuletzt das Ergebnis einer regen Reisetätigkeit. »Das Reisen, das Zuhören und Schauen wirken auf mein Schreiben zurück«, heißt es in einem von Beyers Essays.

Bereits 1996 war er nach Dresden gezogen. Ihn als Westdeutschen interessierte, wie diese mythenbehaftete Stadt sich nach 1990 langsam neu erfinden musste. Dresden lehrte Beyer, wie Geschichte funktioniert, wie sie auch literarisch produktiv gemacht werden kann. Die typisch bundesrepublikanische Jugend am Niederrhein wurde so zugleich konterkariert. Vom »Nicki der Geschichte« ist in einem seiner Gedichte die Rede. Der Nicki, das war das angemessene Kleidungsstück des in Westdeutschland sozialisierten jungen Mannes, dem kein geschichtsträchtiger Mantel gepasst hätte, dem das Pathos der älteren Generation angesichts von Wiedervereinigung und dem Ende des Kalten Krieges ein paar Nummern zu groß war. Und der dann doch mit dieser deutschen Historie sich auf so intensive Weise auseinandersetzte wie kaum ein zweiter Autor seiner Generation. In einem Essay aus dem Band *Nonfiction* schrieb er 2003: »Andere Blicke auf Geschichte, nachdem Geschichte nicht mehr ist, was sie für mich war: Nun begreife ich etwas als geschichtlich, indem ich es als gegenwärtig begreife, und umgekehrt: Gegenwärtig ist für mich, was ich als geschichtlich erkennen kann. Das muß, denke ich, doch Folgen haben.«

Es hatte Folgen für die Literatur. Etwa für den Roman *Kaltenburg* aus dem Jahr 2008, der in Dresden spielt. Darin begibt sich Beyer auf die Spuren eines Ornithologen, der Züge von Konrad Lorenz trägt, auf die Spuren deutsch-deutscher Vergangenheit. Aber wie in den großen Vorgängerromanen Marcel Beyers ist auch hier Geschichte als Konstrukt erkennbar; die Zusammenhänge sind auch in der Retrospektive nicht fixiert, sondern in ihrer Brüchigkeit und Komplexität nur zu erahnen.

Beyer schaut sich gerne in naturwissenschaftlichen Disziplinen um, insbesondere in der Zoologie. Und er interessiert sich so stark für andere Künste, die Fotografie oder die Malerei, dass sie in seine eigene Arbeit mit einfließen. Zuweilen kommt es zu engen Kollaboratio-

nen, etwa mit Musikern. In der Zusammenarbeit, beim gemeinsamen Erkunden eines Projekts, bei den Proben und beim Verwerfen entsteht eine neue Sicht auf das eigene Tun. Mit dem Komponisten Enno Poppe verbindet Marcel Beyer eine solche intensive Arbeitsbeziehung, etliche Opernlibretti sind daraus hervorgegangen.

Beyer ist in vielen Gattungen zu Hause. Ganz unerschrocken, geradezu minutiös bewegt er sich auf die Welt und seine Figuren zu und hält sie sich doch zugleich immer ein wenig auf Distanz, bewahrt Coolness, Dezenz. Beyers Bücher haben etwas Suchendes – es gehen Risse mitten durch sie hindurch. Sie sind nicht nur assoziationsreich, sie lassen Assoziationen zu. Es gibt keine Eindeutigkeiten. »Ich habe ja Gewissheiten im Leben«, sagt Marcel Beyer am Ende unseres Gesprächs, rauchend in der Küche seiner Dresdener Wohnung sitzend. »Kein Mensch muss schreiben, das ist etwas, was uns von allen anderen Lebewesen auf dieser Welt unterscheidet. Und wenn wir das schon machen, dann doch nicht, um Dinge noch einmal zu produzieren, die uns sowieso sonnenklar sind.« //

Marcel Beyer liest am 11. Mai um 19.30 Uhr im Deutschordensmuseum Bad Mergentheim im Rahmen der Reihe »Literatur im Schloss« aus seinen Büchern und spricht mit dem Literaturkritiker Helmut Böttiger über sein Werk. Karten gibt es im Vorverkauf bei der Buchhandlung Moritz und Lux in Bad Mergentheim und an der Abendkasse.

### Zum Weiterlesen:

*Das Menschenfleisch*. Roman. 1991  
*Flughunde*. Roman. 1995  
*Falsches Futter*. Gedichte. 1997  
*Kaltenburg*. Roman. 2008  
*Das blindgeweinte Jahrhundert. Bild und Ton*. 2017  
 Alle im Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. und Berlin

*Spione*. Roman. 2000  
*Erdkunde*. Gedichte. 2002  
*Nonfiction*. Essays. 2003  
 Alle bei DuMont, Köln

➤ **Ulrich Rüdener**, Jahrgang 1971, arbeitet in Bad Mergentheim und Berlin als freier Autor, unter anderem für *Süddeutsche Zeitung*, *taz*, Deutschlandfunk und SWR. Er ist Kurator der Lesereihe »Literatur im Schloss« in Bad Mergentheim.



Dieser Artikel wurde ausgedruckt unter der Adresse: <http://www.ndr.de/kultur/buch/Marcel-Beyer-Das-blindgeweinte-Jahrhundert.blindgeweint102.html>

Stand: 27.04.2017 12:40 Uhr - Lesezeit: ca.3 Min.

# Über Tränen sprechen

»Das blindgeweinte Jahrhundert« von Marcel Beyer

Vorgestellt von Joachim Dicks



Der 1965 geborene Autor hat sein Studium mit einer Arbeit über die Schriftstellerin Friederike Mayröcker abgeschlossen.

Spätestens seit seinem Roman "Flughunde" aus dem Jahr 1995 gehört Marcel Beyer zu den wichtigen Stimmen der deutschen Gegenwartsliteratur. Vielleicht auch, weil er sich sehr viel Zeit nimmt beim

Schreiben. Nur zwei weitere Romane "Spione" und "Kaltenburg" folgten seitdem. Allerdings veröffentlichte er Erzählungen, Gedichte, schrieb Opernlibretti und hielt Poetikvorlesungen. Folgerichtig erhielt er im vergangenen Jahr den Büchnerpreis. Nun ist ein neues Buch von Marcel Beyer erschienen. Es heißt "Das blindgeweinte Jahrhundert".

## Tränen können Geschichte verändern

Im August 2009 erhielt Marcel Beyer einen Brief von der Dichterin Friederike Mayröcker, in dem sie vorneweg die Frage stellte, die sie ihrerseits von dem Philosophen Jacques Derrida übernommen hatte: "Wollen Sie mit mir über Tränen sprechen?" Das vorliegende Buch "Das blindgeweinte Jahrhundert" ist in gewisser Weise eine Antwort auf diese Frage und Marcel Beyer zeigt einmal mehr, mit wie viel Entdeckergeist, Fantasie und Recherchearbeit er Geschichten erzählen kann. Der Schriftsteller als Spurenleser zum Beispiel in dem

## MEHR ZUM THEMA

Romane

## NDR BUCH DES MONATS



NDR Buch des Monats:

"Bevor es hell wird"

Roman von Jens Eisel - NDR Kultur stellt das Buch vor. [mehr](#)

## QUIZ



Hamburg-Roman "Bevor es hell wird" zu gewinnen!

Lösen Sie das Quiz und gewinnen Sie das Buch von Jens Eisel! [Quiz](#)

## LIBROMAT



Der

automatische Buchberater

Lesen - aber was? Lassen Sie sich aus unseren Buchrezensionen Vorschläge machen! [mehr](#)

## NOCH MEHR BÜCHER

- > Alle Buch-Rezensionen
- > Buchtipps von NDR Kultur
- > Buchtipps von NDR Info
- > Krimis und Thriller
- > Sachbücher

Essay "Die Waffen von morgen", in dem das berühmte Busenattentat dreier Studentinnen auf Theodor W. Adorno im Jahre 1969 in Erinnerung gerufen wird.

- > Politisches Buch
- > Bildschöne Bücher
- > Kinder- und Jugendbücher
- > NDR Fernsehen Buchtipps

Drei Jahrzehnte später gibt "ein echter Zeitzeuge dieser Ära" unter der Überschrift "Auch ich musste weinen" im Gespräch mit (...) Maischberger ein bislang unbekanntes Detail aus dem Zusammenhang des Busenattentats preis. (...) Als Theodor W. Adorno von den drei Frauen bedrängt wurde, habe der Zeitzeuge, der wie in weiser Voraussicht des zu erwartenden historischen Moments in einer der vorderen Hörsaalreihen saß, einen fassungslosen Professor vor sich gesehen, habe gesehen, wie er irgendwann die zur Abwehr vors Gesicht gehaltene Aktentasche sinken ließ und in Tränen ausgebrochen sei.

LESEPROBE

Dieser "echte Zeitzeuge", den Marcel Beyer noch nicht einmal beim Namen nennt, ist wohl Guido Knopp. Wie Geschichte also durch Tränen verändert werden kann, ist eines der Themen, die Marcel Beyer in seiner Essay-Sammlung interessiert. Was sich zeigt, ist aber auch seine schriftstellerische Methode, aus alltäglichen Begebenheiten, Beobachtungen, Fundstücken und Lektüren neue Sinn- und Sprachzusammenhänge herzustellen.

## VERANSTALTUNGEN



### Marcel Beyer liest in Hannover

21.05.2017 20:00 Uhr

Marcel Beyer stellt sein neues Buch "Das blindgeweinte Jahrhundert" vor.

[mehr](#)

## Kein vollständiges, aber ein originelles Werk

Ein Schriftsteller, der die eigene Arbeit nicht als Bürotätigkeit in der Fiktionsverwaltung betrachtet, wird den Ausdruck "Schreibfuror" wörtlich zu

verstehen wissen. Während ich den einen Tag mit der Sprache hadere, ihr gegenüber fremdele, als hätten wir nie vorher miteinander zu tun gehabt, lass ich mich den nächsten Tag vom Schreibrausch davontragen, und mir ist, als würden sich mir dabei die Haare aufrichten, als verspürte ich eine Regung gleich einer ganz besonderen Hitze. Ich kenne das Gefühl, in der Sprache zu zerfließen - "darauf dann Tränen".

LESEPROBE

"Das blindgeweinte Jahrhundert" ist keine Kulturgeschichte der Tränen. Auf Vollständigkeit legt Marcel Beyer keinen Wert, wohl aber auf Originalität. Tränen sind nicht nur der Trauer, sondern auch dem Humor geschuldet. Bei fotografierenden Affen und weinenden Faltern, einer möglichen Verwechslung von Adorno und Adamo, der rührigen Ergriffenheit Helmut Kohls an Rilkes Grab in Raron oder dem tränenreichen Tagebuch eines Ignatius von Loyola: Das 20. Jahrhundert mag durchs Weinen erblindet sein, aber die Tränen sind auch unserer Zeit noch längst nicht ausgegangen. Auch davon handeln die Geschichten dieses intelligenten, ungewöhnlich persönlichen und im besten Sinn unterhaltsamen Buches.



## Das blindgeweinte Jahrhundert

von Marcel Beyer

**Seitenzahl:** 271 Seiten

**Genre:** Roman

**Verlag:** Suhrkamp

**Bestellnummer:**

978-3-518-42578-7

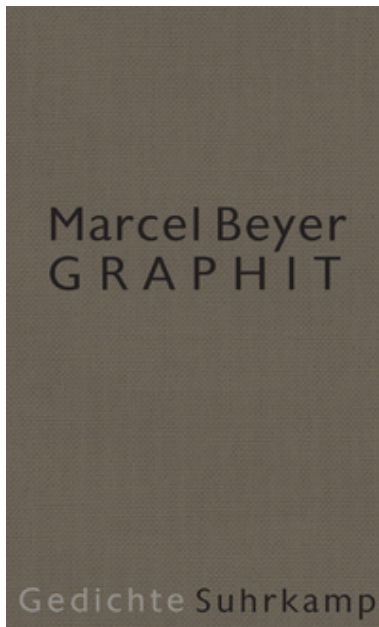
**Preis:** 22,95 €

Dieses Thema im Programm:

NDR Kultur | Neue Bücher | 28.04.2017 | 12:40 Uhr

Marcel Beyer:  
*Graphit*

Gedichte



D: 21,95 €  
A: 22,60 €  
CH: 31,50 sFr

Erschienen: 06.10.2014  
Gebunden, 207 Seiten  
ISBN: 978-3-518-42440-7

Endlich: Marcel Beyer legt einen neuen Gedichtband vor. Mit dem Titel ist der Hinweis auf die motivische Klammer gegeben: Materialität. Dinge, ob Blume, ob Feder, ob Scheiße oder Abendland, die sich bei den Kollegen aus allen Zeiten finden und neu integrieren lassen; die Körnung der unterschiedlichsten alltäglichen wie politischen Stimmen. Solche Mehrstimmigkeit ist für Marcel Beyer das einzig wirksame Gegengift gegen den ganzen monolithischen, den fanatischen, den faschistischen und chauvinistischen Schwachsinn in der Poesie und das Reden darüber.

Materialität als unterscheidendes Merkmal der anderen Künste, deren Echowirkung diese Gedichte einfangen: das von Photographien angeregte Schreiben, das Schreiben mit der Perspektive, dass ein entstehendes Gedicht von einer fremden Stimme vorgetragen werden wird, und dazu gesungen.

Materialität als besondere Konstellation einer Kunstgattung: Die bis in das Jahr 2001 ausgreifenden Gedichte (*Tigerschminke*) haben etwas Szenisches: Eine Figur erhält Materialität durch ihre Verkörperung im Bühnenraum. **Marcel Beyers Souveränität im Umgang mit seinem Material, mit den Kollegen, mit der Zeitgeschichte, dem Zeitgeist und den in ihm hampelnden Menschen ist unvorsehbar-überwältigend: Der Materialist unter den Lyrikern kombiniert das Gewesene und Anwesende zu Nie-Dagewesenem.**



4.10.2014

# Knackelverse und Knochenlicht

Vom Indikativ der Geschichte: Marcel Beyers Gedichte führen zurück in die Tiefen der Erinnerung und steigern die Welt zur Konkretheit.

Von Hans-Ulrich Gumbrecht

Lyrik ist heute nicht mehr die Gattung, in deren Tiefe wir nach einem von den Wörtern verschlüsselten Sinn suchen und nach einer entscheidenden Auslegung unserer Existenz. Wir lesen Gedichte kaum als Metapher der Wirklichkeit oder als Orientierung für unser Leben. Eher hoffen wir, in ihnen der Konkretheit einer Welt neu zu begegnen, die uns ferngerückt ist – und zerfallen in eine überwältigende Vielfalt der Möglichkeiten. Denn alles soll ja möglich sein in unserem Alltag, nichts scheint notwendig oder unmöglich, wir leben hinter den Vorzeichen von Konjunktiv und Kontingenz, so dass wir uns nach dem Indikativ des Konkreten sehnen und nach einer Sprache, deren Verbindlichkeit die Dinge präsent macht. Der Lyrik – und oft auch den Erzählungen – von Marcel Beyer gelingt es in der Mitte seines Lebens und in der Reife seines literarischen Werks immer wieder, eine solche Sprache zu finden.

Unter dem Titel „Mein Blauhäher“ setzt gegen Ende des neuen Gedichtbandes „Graphit“ eine Folge von sechzehn Texten ein: „Mein Blauhäher hört auf den / Namen Ezra. So hab ich ihn / genannt, wie mich“, lauten die ersten beiden Sätze, und bevor man sich noch im Lesen die Spezialistenfrage beantworten kann, wohin denn die Anspielung auf den großen Dichter Ezra Pound als Selbstverweis wohl führen soll, wird der Blauhäher gegenwärtig – im Indikativ und den Variationen eines Wochen-Programms:

*Am Montag  
füttere ich ihn mit Brot  
von gestern. Am Dienstag gebe  
ich ihm seine Medizin.  
Am Mittwoch will er seine  
Lieblingsplatte hören.  
Und jeden Donnerstag verlangt*

scheint unversehens der Regisseur Sergei Eisenstein, wie er im „Hochsommer '38“ einen „zugefrorenen See, / verschneit“ für seinen neuesten Film braucht und deshalb „die halbe Landschaft asphaltieren“ lässt, um zuletzt den „Schneeauftrag, ein / lichtaufsaugendes Gemisch / aus Naphtalin und Kreide“, auf den Asphalt zu legen.

Die nächsten Bilder sind eine „Ski-halle“ mit „Windstille / dreihundertfünf- undsechzig / Tage im Jahr“, dann die „Winterschlachten“ des Zweiten Weltkriegs mit „Guderians Panzerdivisionen“ und auch eine „Salzburger Hochalm“. Im letzten Gedicht der Sequenz erscheint der Schnee als „ein schwindendes Objekt“, weil man „zu spät / kommt, jedesmal zu spät, wenn / man ihn filmen will“. Doch am „Pistenrand“ ist sichtbar „eine Schattenspur: Graphit“. Wie Graphit unter schmelzendem Schnee, so wird die indikativische Gegenwart der Gedichte von Beyer zur Kontur des Konkreten in unserer Welt aus Kontingenz und Konjunktiven.

Es sind Namen, Daten, spezifische Orte, Dialekte oder auch Schriften, welche diese verbindliche Gegenwart heraufbeschwören. In der zweiten der neun Textsequenzen von „Graphit“ nähern sich die Gedichte dem „Rheinland“, von dem „Jungfrau“ genannten alpinen Bergmassiv aus bis nach Köln, von der „oberdeutschen Mundart, / Handschrift vermutlich / in der Schweiz entstanden“ hin bis zur „Mundart vorwiegend ripuarisch. / Sehr schöne zierliche Schrift“. Später ruft „Sankt Petersburg, im Juli, gegen / zwei Uhr früh, 2007“, einen Strom von Bildern aus der sowjetischen Geschichte auf, in dem Eisenstein wiederkehrt (solch meist unverhoffte Effekte der Wieder-Erscheinung von Namen und Bildern binden die zentrifugalen Teile dieses Bandes zusammen), dann die frühesten Satelliten, die ersten Kosmonauten und auch noch die Mode, welche ihre Uniformen nachahmte: „Kosmonautenjackchen, -traum mit / Reißverschluss, doch kaum / von Dauer“.

Die Konkretheit steigert sich bis zur Drastik von bestimmten Extremmomenten in den verschiedenen Stimmungen und Welten. Einer der extremen Momente ist die Tötung des SS-Obersturmführers Heydrich: „Prag / zweiundvierzig, der / Wagen kommt mit / offenem Verdeck, die / Waffe in der Tür / ist nicht geladen. Heydrich / hat Polsterfüllung in / der Milz.“ Ein anderes extremes Datum verweist, ebenso historisch genau, auf Jamajka, fünfunddreißig Jahre später:

*Don Drummond, der Posaunist von*

1/2

er nach Salat. Am  
Freitagmorgen fülle ich ihn  
ab. Dann bringe ich ihn rüber  
zu den Schwestern. Am Samstag  
gibt es endlich ein paar  
Blätter. Am Sonntagnachmittag  
Besuch. Am Sonntagabend  
wird der Kerl von mir geduscht.  
Die Nacht auf Montag – schwierig.

Jeden Wochentag und jede der angekündigten Szenen füllen die folgenden Texte aus, mit vielen Ungewissheiten, Varianten und Details, aber immer im Indikativ: „Den einen / Dienstag will er partout / ein alter Sänger sein, den / anderen niemand außer dem / Duce.“ Bis der Eichelhäher endlich am Sonntagabend geduscht wird, ist seine Gegenwart beim Lesen bunt und vertraut geworden: „Sie können / sich ja vorstellen: Das geht nicht / gut. Ich singe ihm was von / Neapel, aus der Bucht.“ Und: „spätestens beim Frottieren hat er / sich beruhigt. Er plustert sich. Ich / streiche ihm den Scheitel glatt.“

Diese gelassene und eher freundliche Stimme des „Ich“ klingt durch die meisten Gedichte von „Graphit“, und sie wendet sich gestisch an jemanden, der hört oder liest, an „Sie“ oder „Du“. Dabei nimmt die Sprache des „Ich“ verschiedene Rhythmen an, deren Regelmäßigkeit nur selten durch Reime vervollständigt wird. Die lyrische Sprache von Marcel Beyer vollzieht sich in diesen Prosarhythmen, betont und verstärkt von den Strophenformen, mit denen sie auf die Seiten kommt. Als rhythmische Sprache bleibt seine Lyrik immer eine Sprache der Wiederholungen, welche die linear fortschreitende und alles verändernde Zeit unseres Alltags durchbricht. So bildet sie für jedes einzelne Gedicht – und am Ende für den ganzen Band – eine eigene Gegenwart außerhalb der Alltags-Zeit, eine eigene Gegenwart, in der all die beschriebenen Dinge aus ganz verschiedenen Zeiten und Orten nebeneinandertreten, um uns präsent zu werden, greifbar nahe und verbindlich.

Es mag diese Emphase des Nebeneinanders und der Variationen sein, die Marcel Beyer zum poetischen Meister der Komposita gemacht hat, zum Meister jenes besonderen Potentials der deutschen Sprache für die Erfindung immer neuer komplizierter Wörter: Knackelverse und Knochenlicht, Fleischerhund, Polsterhimmel und Slawenglück. Weil die Dinge in seinen Wörtern und Gedichten so greifbar werden und anscheinend verbindlich, verwandeln Beyers Texte eine Welt, in der alles möglich und nichts notwendig ist, in eine Gegenwart des Indikativs, in eine eigene Gegenwart, wo ganz individuelle Vorstellungen so konkret und real sein können wie die Beschreibung von Wirklichkeiten.

Die erste Textfolge des neuen Gedichtbands „Graphit“, die diesem auch seinen Titel gegeben hat, führt durch Szenen von Schnee und Eis, „künstliche“, fiktionale und wirkliche. Am Beginn steht die Fiktion eines Schneehangs auf den „Runkelrübenäckerweiten“ von Neuss. Danach er-

Weltbedeutung, den man hier nur Don  
Cosmic nennt, erstickt am ersten  
Januar Neunzehnhundertfünfundsechzig  
Vor Tagesanbruch, gegen drei  
Seine Geliebte, Margarita,  
Die Limbotänzerin, und stellt  
Sich kurz darauf der Polizei.

Es gibt Passagen in „Graphit“, wo das „Schlachtgemälde“ als Bildgattung einen Fluchtpunkt für Gedichte abzugeben scheint, deren Aggressivität offenbar keine Grenzen kennt: „Gedichte / müssen wie ein Schuss ins / Auge sein.“ Doch am Ende und insgesamt macht die Drastik bloß eine von den ganz verschiedenen Stimmungen aus, in denen Marcel Beyer die Welt konkret werden lässt. Zwischen den Bildern von Blut und zerfetzten Organen aus den Ereignismomenten historischer Wirklichkeit weckt ein Gedicht, nur wenige Seiten entfernt, einen Kindheitsmoment in einer ganz und gar anderen Modalität von Konkretheit. Er kommt mit einer Erinnerung an den Sandmann des DDR-Fernsehens, ironischerweise an die vielleicht einzige Ikone der ostdeutschen Medienproduktion, welche die Wiedervereinigung überlebt hat: „der Sandmann, der nachts / neben deinem Kissen lag und / dich ansah, mit tiefschwarzen / Augen, als wisse er seine / Reime nicht mehr, die er jeden / Abend im Fernsehen aufsagte“. Und käme der Sandmann in Marcel Beyers Gedicht zur Sprache, dann klängen seine Wörter gewiss sächsisch: „Heute / weißt du, sein Zungenschlag / hätte dich befremdet / Ein / undurchsichtiger Kerl – doch sein / Spitzbart hat ihn verraten. Er / kam aus dem Nachbarland.“

Nicht alle Texte des Gedichtbands „Graphit“ haben diese – goldige oder drastische – Intensität. Es gibt Seiten, wo ich dachte, die Kraft seiner Imagination hätte Marcel Beyer verlassen. Vielleicht war das aber auch nur die Wirkung eines Spiels mit dem Leser, das ich naiv mitgespielt habe. Zum Beispiel tragen die harmlosesten Texte dieser Sammlung den Titel „Die letzten tödlichen Gedichte“. Aber das bedeutet wenig angesichts der Präsenz und Konkretheit, zu der so viele Fragmente aus einer Wirklichkeit der Kontingenzen und Konjunktive durch diese Texte versammelt werden. In einem bemerkenswerten Anhang von einer halben Seite nennt Marcel Beyer Texte, Bilder, Postkarten, Gespräche, Fragmente der Wirklichkeit also, die einzelne seiner Gedichte inspiriert haben. Statt eine bloße Erinnerung oder eine verblassende „Darstellung“ jener Alltagsfragmente zu sein, haben sie ihre Wirklichkeit fast immer gesteigert.

Marcel Beyer: „Graphit“,  
Gedichte,  
Suhrkamp Verlag,  
Berlin 2014,  
203 S., geb., 21,95 €.



2/2

# Don Cosmic stirbt zuletzt

„Gebt Rillen, Höllenyards, gebt uns den Groove“: In seinem neuen Gedichtband „Graphit“ fährt Marcel Beyer mit der Kölner U-Bahn über Dresden nach Jamaika – und Gottfried Benn fährt mit

VON HELMUT BÖTTIGER

Dieses Buch ist bleistiftfarben, es stellt seine Materialität grau heraus. Und so zeigt uns „Graphit“ schon von außen, wohin die Reise geht: in die Art und Weise des Schreibens, in die Schichten der Schrift, in die Schichten der Geschichte. In diesen Gedichten ist vieles enthalten, doch Marcel Beyer führt seinen Stift mit leichter Hand. Die Sprache bleibt oft nah beim Alltag, manchmal setzt sie gar zu einem Kalauer an. Man sollte sich aber nicht täuschen lassen. Natürlich sind hier Popkultur und die tradierten Formen des hohen, literarischen Sprechens keine Gegensätze mehr. Aber das vermeintlich Niedrigere wird in diesen Gedichten in ungeahnte Höhen gehoben.

Ein Musterbeispiel für Marcel Beyers kulturarchäologische Suchbewegungen ist das Gedicht „Don Cosmic“. Das bezieht sich zunächst auf einen Titel des legendären jamaikanischen Posaunisten Don Drummond, der für den Höhepunkt der Ska-Musik in den Sechzigerjahren steht, in einem psychotischen Schub seine Geliebte in der Neujahrsnacht 1965 ermordete und einige Jahre später im Gefängnis Selbstmord verübte.

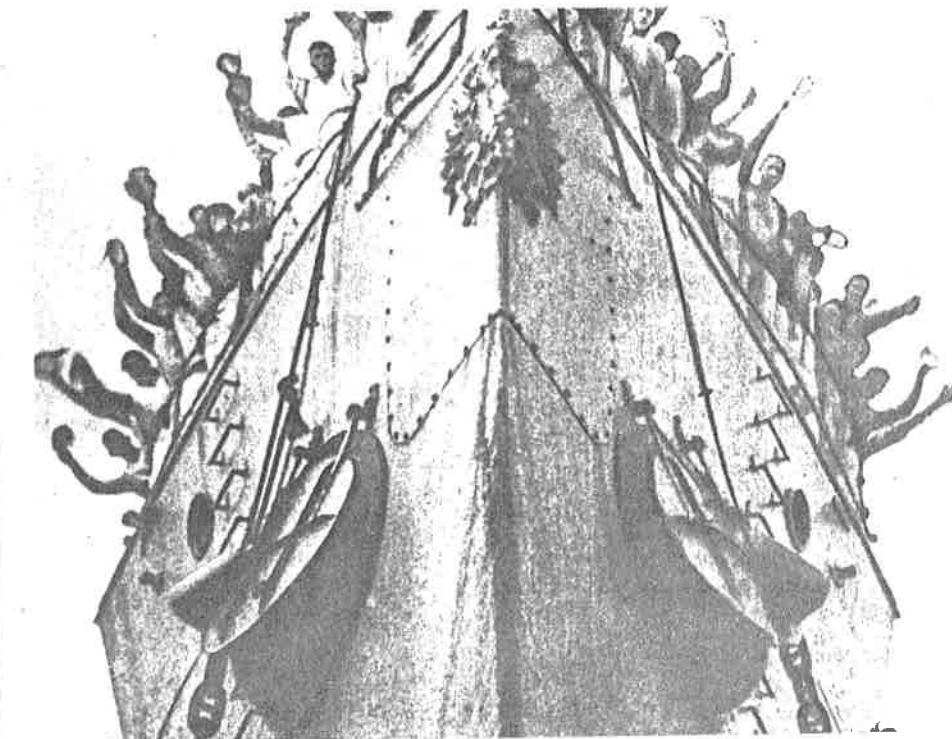
„Don Cosmic“ lässt sich aber auch, und damit setzt das mehrteilige Gedicht virtuos ein, auf Gottfried Benns Briefpartner F. W. Oelze beziehen, dessen Bremer Handelshaus sich auf den Rum-Import aus Jamaika gründete. Wir sehen ihn im ersten Bild, wie er sich in die Hauptstadt Kingston versetzt, wo seine Mutter zur Welt kam und im Hintergrund ein Pianist auf den schwarzen Tasten improvisiert, über den Standard „Dinah“. Diese Dinah versetzt den Kaufmann in Trance, in eine deutsche Trance der Dreißigerjahre: „Gebt Rillen, Höllenyards, gebt // uns den Groove, laßt endlich die ganze / Geschichte kippen, alles ins / Zwischenreich, alles in Moll!“

Beyers Gedichte bestehen meist aus strengen Blöcken mit drei oder vier Zeilen, die aber durch Binnenreime und rhythmische Verweise aufgelockert werden und durch ihre Blue Notes bestechen, Akkorde, die sich dem abendländischen Tonsatzsystem entziehen und nicht nur den global agierenden Handelsmann F.W. Oelze auf-



König des Ska: Don Drummond. FOTO: OH

putschten, sondern ebenso seinen Freund Benn. Auch dieser pflegte seinen deutschen Rausch, träumte davon, die Geschichte zu „kippen“, und er tritt zum Schluss selbst in das schon weit aufgefächerte, vielfarbige Licht- und Schattenszenario mit Oelze und Don Drummond. Aus späten Gedichtfragmenten kurz vor seinem Tod flirrt die Zeile „Bingenistet in die Sommerstunde“ direkt von Benns Schreibblöcken in Beyers Gedicht hinein.



In Beyers „Graphit“ enthalten: Bilder aus Sergej Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin“.

FOTO: IMAGO

Und wenn allein schon diese „Sommerstunde“ eine Art jamaikanischen Reflex auslösen könnte, dann vor allem auch die von Benn danach hingekritzelt Wortfetzen „Was bist Du? Ein Symptom ein Affe ein Gnom“. Das verdämmernde Europa und der verdämmernde Dichter werden mit exotischen Reizen konfrontiert. Beyers Gedicht spielt mit dem „Affen“ und dem „Gnom“, setzt ihm einen „Tropenhelm“ auf und hört nach „Westindien“. Es bleibt ein „Dauerton“, mit dem das Gedicht endet und der seinen Ursprung in „Dinah“ hat.

Dieses Gedicht zeigt exemplarisch Beyers Verfahren. Er spürt verborgene Verbindungen in der Geschichte auf, er zeigt Zusammenhänge, und er verfährt musikalisch. Es ist kein Zufall, dass das Gedicht, das auf „Don Cosmic“ folgt, in einer Zeile einen geheimen Nachhall birgt: „Stunden im Dämmer, plötzlich en face“ – das wirkt wie ein gefaktes Benn-Zitat, mit seiner Vorliebe für Schlagermelancholie und perlende französische Schaumweinworte.

Marcel Beyer legt seit seinen Anfängen großen Wert auf die Intonation seiner Gedichte, auf die orale Tradition – er knüpft damit an die Zeit vor dem Buchdruck an, als die Lyrik vor allem auf Mund und Ohr angewiesen war, auf den Performancecharakter. Wenn man seine Gedichte laut spricht, bemerkt man Wortverbindungen, Wiederaufnahmen, Anspielungen, die in erster Linie dem Rhythmusgefühl geschuldet sind. Gedichte wie „Deine Silbe Grimm“ gehen alliterierend vor, von „Knicklauten“, die die berühmten Brüder im neunzehnten Jahrhundert gesammelt haben, hin zu „Knastbrüdern“ – und das waren die Grimms ja auch, die den Schreiber der aktuellen Zeilen nun schon „seit

Jahrzehnten vor Morgengrauen / in die Zange nehmen“. Ihr Wörterbuch ist heute noch ein wesentlicher Bestandteil des Schreibhandwerks.

Und natürlich gibt es auch direkt autobiografisches Spielmaterial. Immer wieder tauchen die Städte Köln, wo Beyer prägende Jahre verbracht hat, und Dresden auf, wo er jetzt wohnt. Der Einsturz des Kölner Stadtturms war für Beyer ein paradigmatisches Ereignis. Der Text „Das Rheinland stirbt zuletzt“, schon im Titel eine ironische Umspielung des kölschen Lebensgefühls, wird zu einer groß angelegten „Spurendichtung“. Durch den Bau der U-Bahn stoßen die verschiedenen Zeiten aufeinander, RTL-Kameramänner und Fetzen von mittelalterlichem Minnesang. Die Altersgedichte des Lyrikers Muskatplüt, „hät ich mich doch besser an die Jungfrau gewandt“, bekommen in dieser Umgebung eine ganz eigene Färbung.

**Durch Dresden kommt der Osten ins Spiel, die sowjetische Prägung, der Regisseur Eisenstein**

Durch Dresden kommt der östliche Resonanzraum ins Spiel, die sowjetische Prägung, der Regisseur Eisenstein, die russische Film- und Fotokultur. Die Zeile „Ich trete die Flucht in den Endreim an“ führt zum Titel des nächsten Gedichts: „Endreimstimmung“. Es erfasst in mehreren Facetten eine Szenerie in St. Petersburg. Ausgangspunkt ist die Aktion eines Künstlers, der zufällige Passanten zu fingierten Familienfotos überredet. Durch die Zusammenstellung – ein Kadett, eine Vorstadtfräulein, glitzernden Kosmonautenlook, ein Junge

und ein Fleischerhund – ergeben sich vielfältige Assoziationsfelder. Eisensteins Filme, der Matrosenaufstand, das untergegangene U-Boot *Kursk* und die verfehlte Katastrophopolitik des Präsidenten Putin: das lässt einen mal gestauten, mal brausenden Bilderfluss entstehen, „einmal quer durchs Jahrhundert“.

Das Schreiben, der Umgang mit den Wörtern wird in diesen Gedichten immer wieder selbst thematisiert. Und das geschieht mitunter sehr selbstironisch – ob in der Selbstbefragung „Bin ich der Mann vom History Channel?“ oder in den Zitaten aus einer behüteten Kindheit im Einkaufs- und Fernsehschlaraffenland Westdeutschland. Den Klagen über das Ende der DDR wie auch dem Pathos der deutschen Einheit nach 1989, den historischen Mänteln und Strickjacken, wird da sanft entgegengehalten: „Ich stehe da, im / Nicki der Geschichte, und / winke freundschaftlich // über die Sprachbarriere hin.“

Der eigene Ort im atümmischen Lauf der Zeiten, der Kriege und Revolutionen, der großen Gefühle und der gewaltigen Kammerhöhen der Kunst ist ein getarnter, verschwiegener und vermeintlich unscheinbarer. Umso feiner und raffinierter sind die Linien, die von ihm aus gezogen werden. Es ist nicht nur Gottfried Benn, der hier geocvert und mit einem völlig anderen Arrangement zeitgenössisch wird. Dasselbe geschieht auch mit Georg Trakl, Ezra Pound, Karl May oder Robert Musil. Das ist literarisch hoch aufgeladen, und es hat Groove. Wahrlich: eine „Zungensensation“.

Marcel Beyer: Graphit. Gedichte. Suhrkamp Verlag, Berlin 2014. 207 S., 21,95 Euro. E-Book 18,99 Euro.

# Wespe, stachel mich an!

Marcel Beyers Gedichtband »Graphit« ist auch eine Verbeugung vor Thomas Kling VON TOBIAS LEHMKUHL

Der Niederrhein ist eine recht prosaische Landschaft. Schaut man von der ehemaligen Nato-Raketennstation in Hombroich bei Neuss hinunter auf die Ebene, sieht man vor allem flaches Land und, als solle damit das Fehlen der Berge kompensiert werden, eine Skisprungsanlage. Das hier ist nicht Tübingen, denkt der Betrachter, nicht Weimar, nicht Wien. Nicht einmal Berlin. Das hier ist eigentlich kein Dichterland. Es muss also einem eigenartigen Zufall zu verdanken sein, dass gerade hier zwei der wichtigsten Dichter unserer Zeit zusammengetroffen sind – Thomas Kling, der auf besagter Raketennstation lebte, und Marcel Beyer, der in Neuss aufwuchs und mit seinen 49 Jahren inzwischen älter ist als der eigentlich acht Jahre ältere, 2005 an Lungenkrebs verstorbene Kling.

Eine enge Freundschaft verband die beiden; Gleichgesinnte, die tief in die Geschichte des Ersten Weltkriegs eintauchten und Gedichte darüber schrieben, bevor äußere Jubiläen dazu Anlass gaben. Lyrische Mikroskopierer beide, die einen genauen Blick auf die Schnittstellen von Natur und Kultur warfen, lange bevor sich Exzellenzcluster damit befassten. Musiker und Archäologen der Sprache zudem, die den neuesten Argot und die Rhythmen und Gesten der Popmusik für ihr Werk fruchtbar machten, zugleich aber stets den Grimm zur Hand hatten, das Plattdeutsche liebten, verschüttete Wörter ausgruben.

Dass all das für Marcel Beyer immer noch gilt, kann man in seinem neuen, überwältigend umfangreichen Gedichtband *Graphit* nachlesen. Gleich im ersten, titelgebenden Zyklus begegnet man der Schneekatze, »die ihre Bahnen / zieht. Der Schneemeister / persönlich dirigiert den / Pistenbully am künstlichen / Hang. Ein Mann mit Strickmütze / und Daunenjacke ein / Mann mit Zungenschlag, eine / Flachlandgestalt, ein Mann / aus Neuss.«

Gerade in der ersten Abteilung dieses Gedichtbandes wird diese Gegend, die eben auch Thomas-Kling-Gelände ist, zum eigentlichen Gegenstand des lyrischen Sprechens. Die vermeintlich arme Landschaft offenbart dabei ungeahnten Reichtum, einen menschengemachten Reichtum namens Wortschatz. So rührt die Faszination für den unscheinbaren Wacholder – im explizit auf Thomas Kling rekurrierenden Zyklus *Wacholder* – nicht allein vom eher unscheinbaren Äußeren des Ge-

wächses her, sondern von all den Namen und Zuschreibungen, die er trägt und erfahren hat:

»Ja, beutel das: Kadix und Jidlinka, die Judenkirsche. Beutel das Mischwort ein, wo sich der Mund vom Auge trennt, die Schlehe, Holler, die Vogelbeere. Du sollst auch Knirban, Ebern, Katsel, Kranebitter beuteln, wo Hand und Zunge einfach nicht zusammenfinden. Pflück mir den schwarzen Flieder. Streife die Beeren mit dem Handschuh von den Zweigen ab. Knister und Knick stellen hervorragende Beutelware dar. Jangel, Einbeer, Kniederlock. Und Palma pflück. Du beutelst Todausbäumchen mit ruhiger Hand.«

Der Wacholder – dessen zahlreiche Namen hier in den Sprachbeutel gesteckt werden – wird bei Beyer zu einem magischen Gewächs: »Todausbäumchen« – weiß man, dass *Wacholder* kurz vor Thomas Klings Tod geschrieben wurde, ist der Beschwörungs-

hänge und die Tiersymbolik unvertraut sind, wird sich dem Bann dieser irrisierenden Verse kaum entziehen können: »Halt die Außensprache / kalt, innen sei Insektendunst, mach / es mir, mach mich gesund, / Wespe, komm in einen Mund.«

Die niederrheinische Dichterwelt also wäre schon reichhaltig genug, mehr brauchte es eigentlich nicht für einen Band. Doch ist es Beyer damit längst nicht getan. Auch der Erste Weltkrieg taucht in Reverenz an Robert Musils Kriegserlebnisse wieder auf, der Einsturz des Kölner Stadtarchivs (*Das Rheinland stirbt zuletzt*) wird in *Graphit* zu einem bitteren Lehrstück über die Vernichtung auch von Dichtungsgeschichte. Gottfried Benns Briefpartner, dem Rumbfabrikanten Oelze, ist ein wunderbares Jamaika-Stück gewidmet (*Don Cosmie*). Und dann findet sich noch, im Jahr des Trakl-Jubiläums – aber auch das mag Zufall sein –, eine hochvirtuose Trakl-Überschreibung und -Aktualisierung. Laut für Laut hat sich Marcel Beyer Georg Trakls Gedicht *An die Verstummen* vorgenommen und es in ein ebenso schlüssiges wie schillerndes Stück

MARCEL BEYER:

»... nördlich der Alpen. / Da gibt der Boden nach. / Ohne Geländekarte / muss ich ins fremde Land?«

charakter, das Zauberspruchartige unverkennbar – treibe den Tod aus, Bäumchen, »mach mich gesund.«

»Mach mich gesund« – so heißt es in *Wespe, komm*. Darin ist es die Wespe, die beschworen wird, dem Dichter in den Mund zu fliegen, ihn anzustacheln, ihn vielleicht überhaupt erst zum Dichter zu machen. Auch hier ist Hintergrundwissen hilfreich: Der wespenbegeisterte Thomas Kling trug in den achtziger Jahren über lange Zeit keinen anderen als seinen schwarz-gelb gestreiften Wespenspullover. So stellt *Wespe, komm* die wohl tiefste Verbeugung vor dem Freund dar, erklärt ihn zur unerschöpflichen Inspirationsquelle. Aber auch der, dem die Freundschaftszusammen-

über den 11. September und die Hinrichtung Osama bin Ladens verwandelt. *An die Verstummen* heißt es und beginnt wie folgt: »So der Wahnsinn Abbottabad, da sich alles / an schwarzem Material überlagert: Asche / von Türmen, nordpakistanische Nacht.«

Schwarz steht auch *Graphit* auf dem grafitgrauen Umschlag dieses Bandes. Grafit freilich ist nicht nur Bleistiftstoff, Grafit braucht es auch, um atomare Kettenreaktionen in Gang zu setzen. Die Halbwertszeit dieser Gedichte, denke man, dürfte ähnlich hoch sein wie die manch radioaktiven Stoffes.

Marcel Beyers *Graphit*. Gedichte; Suhrkamp Verlag, Berlin 2014; 208 S., 21,95 €, als E-Book 18,99 €

# Deutsch am Zungengrund

Frühstücksflocken,  
Autobahn und  
Niederrhein:  
Die Gedichte  
von Marcel Beyer  
haben das Gefrierfach  
verlassen. „Graphit“,  
sein dritter Lyrikband,  
stillt unseren  
Wörterdurst und  
übertrifft alle  
Erwartungen  
• Gisela Trahms

**V**or langer Zeit, als Gott sich noch bemerkbar machte, lebte in heidnischen Landen eine christliche Prinzessin, die, als sie verheiratet werden sollte, den himmlischen Bräutigam bat, sie vor der Ehe zu retten, und sei es durch den Tod. Da wuchs ihr ein Bart, worauf der erzürnte Vater sie ans Kreuz schlagen ließ, in Lumpen, aber mit einem goldenen und einem silbernen Schuh. Später wurde die Märtyrerin als Heilige Wilgefortis oder Kümmeris verehrt, ihre Schuhe wanderten hinüber in die Geschichte eines Spielmanns, der vor dem Kreuz musiziert hatte, und auch die Malerei nahm sich der Legende an. Ein mittelalterliches Fresko der bärtigen Jungfrau ist in der Düsseldorfer Lambertuskirche zu sehen, und vielleicht war es also eine Reinkarnation, die/der da beim letzten European Song Contest einen sehr weltlichen Triumph feierte?

Ein paar Jahre früher schickte Marcel Beyer die seltsame Heilige auf eine lange Wanderschaft vom Niederrhein flussaufwärts bis nach Südtirol. Der längst überholten „Wandertheorie“ des Philologen Benfey folgend, zieht sie dahin, wandelt sich zu Sprache, „geht Zeichen machen./ Spricht.“ Das Gedicht heißt „Timide, timide“ und kombiniert Religion, Landschaft und Linguistik, kontrastiert Bastarda (eine spätgotische Schriftart) und Frühstücksflocken, Pilgerschaft und Autobahn – über Mangel an Vielseitigkeit kann sich kein Leser beklagen. Eher schon gerät er ins Grübeln über der Frage: Muss ich all diese Wörter und Personen kennen? entschlüsseln? verstehen? Und was, bitte, gehen sie mich an?

Nichts natürlich. Nichts im Sinne von Empathie, individueller Betroffenheit und existenziellem Schauer, wofür die Lyrik nach allgemeiner Auffassung zuständig ist. Beyers Gedicht demonstriert die hakeligen, grenzenlosen Vernetzungen der Wörter über lokale Traditionen hinaus und fordert zum Mitknüpfen auf. Katholisch muss man dafür nicht sein, nur geduldig und offen für die gedebete Bemessung des Textes. Sie der heilige



Selbstbewusstsein. Da die Romane ihm den Platz im öffentlichen Gedächtnis sichern, muss dieser Autor nicht, wie die meisten Lyriker, in kurzen Abständen erneut um Beachtung kämpfen. Die schiere Zahl der Texte (159, wenn ich richtig gezählt habe) hätte durchaus mehrere sukzessive Publikationen erlaubt. Aber ein Dutzend Jahre, kompakt gepresst, sorgen nun dafür, dass die Waage heftiger ausschlägt. Risikolos ist das nicht: Trägt der eigene Ton über so viele Seiten? Droht nicht Monotonie?

Beim ersten Blättern hielt ich manchmal inne und dachte verblüfft: Kennst du doch, und zwar gut. Standen diese Verse nicht schon in „Falsches Futter“ oder „Erdkunde“? Natürlich nicht, sondern im „Jahrbuch der Lyrik“, an dem man das Vergehen von Poesie schmerzlich genau studieren kann. So viele Gedichte, so wenige, die in Erinnerung bleiben. Für meinen Wörterdurst waren es immer die von Marcel Beyer. Obwohl seine Texte oft nur andeutungsweise verraten, wovon die Rede ist, obwohl man nach der Lektüre eher dumpf bewundernd denn berührt dasitzt, prägen sie sich ein, ganz sinnlich. Durch „Timide, timide“ hallen die so verschiedenen Namen der Heiligen, wir sehen, wie Wörter und Zeichen Grenzen überwinden und in neue Gegenden vordringen, ahnen, dass der Falke das Kaninchen schlägt. Aber wer genau wächst hier nach, wer fiebert, wer sediert und warum? Keine Antwort. Vielleicht stellt sie sich später einmal ein, zufällig, unerwartet. Gesichert ist auf jeden Fall der Genuss, wenn Metrum, Zeilensprünge und Pausen internalisiert sind (gar nicht so leicht) und das Gedicht sich wie von selbst vorträgt, laut oder stumm, je nach Neigung. Alle Markierungen passen und halten Stand, während die Assoziationen dazwischen herumsausen, dass es klackert.

Was diesen Autor interessiert, wissen seine Leser lange. Tiere sind ein Thema. Ostdeutschland, wo er seit 1996 wohnt, die östlichen Länder Europas, aber auch historische Ereignisse und Figuren. Kunst, Künstler, andere Autoren und immer wieder und im neuen Band mehr denn je: Sprache. Nachhaltiger als die skurrile Barträgerin faszinierten Beyer wohl die Namen, unter denen sie angetan wird. Spricht im Gedicht ein Ich, re-

zeiten? Immerhin kann der Leser ihnen nun dank Wikipedia ein wenig folgen. Kreativ gelockert kann er aber auch auf Belehrung verzichten und sich selbst mit eigenen Antworten überraschen. Hauptsache Schwingung, Hauptsache Anklang.

Beyer begann mit fünfzehn Jahren Gedichte zu schreiben, bis zum ersten Gedichtband dauerte es noch einmal so lange. „Falsches Futter“ (1997) hatte einen aggressiven, hingerotzten Ton, Sex war ein deutliches Thema. Die Titel klangen wie Verheißungen: „Leni, tiernah“, „Kalbsdeutscher Rauschzustand“, „Tag des unbeturnten Kindes“, die Gedichte lösten sie ein. „Erdkunde“ (2002), sehr viel gemäßigter, wagte den Schritt vom Einzeltext zu klug komponierten Zyklen wie „Der westdeutsche Tierfilm“, der die poetische Version der „Kaltenburg“-Geschichte liefert.

In „Graphit“ ist der Ton nochmals milder geworden, viele Gedichte wirken geradezu leserfreundlich. Der einstige Zorn ist reduziert auf „Eine Silbe Grimm“, eine Anspielung auf das Deutsche Wörterbuch der Märchenbrüder. Hübsch, aber harmlos. Die Zahl der Zyklen hat zugenommen, auch das ein zweischneidiges Verfahren. Im Zyklus korrespondiert das einzelne Gedicht mit seinen Nachbarn, die Motive werden gespiegelt und „durchgeführt“ wie in der Musik. Nicht immer entsteht das gewünschte magische Knistern. Der eröffnende Zyklus „Graphit“ etwa gibt dem Band den Titel, zu Recht, weil er darlegt, wie aller Wirklichkeit der Schatten der Schrift folgt. Eine Garantie fürs Gelingen ist das nicht. In sechs Einzelgedichten werden Hombroichs flache Äcker samt der dort installierten, absurd gebuckelten Skihalle und Sergej Eisensteins Filmepos „Alexander Newski“ gegeneinander geschnitten: Der „Schneimeister“ aus Neuss und der revolutionäre russische „Schnittmeister“ und Regisseur produzieren Kunstschnee. Solche Parallelismen wirken bemüht und manche Verse selber als in-

ziert werden, um mal zu testen, ob sie sich dadurch unter Strom setzen lassen. Auch in „Graphit“ gibt es Beispiele dafür, „Alphabet Oberlippe“ funktioniert so, und glänzend. Der Bezugspunkt, im Anhang erwähnt, ist Georg Trakl. Aber man muss gar nichts wissen über Trakls kurzes, schauerliches Leben, um die Schreckensszenerie vor Augen zu haben: „Vers für/ Vers kroch ich durch den Saal,/ man kratzte sich, man hing/ in Scheiben, es wurde operiert./ Alphabet Oberlippe, Alphabet// Unterleib ...“ In solchen Strophen sind Beyers Kunst einzigartig, kein anderer zeitgenössischer Lyriker erreicht diese Ich-packe-dich-jetzt-bei-der-Gurgel-Intensität.

Gedichte seien „Erkundungen von Nachbarschaften“, schrieb er 2006 in einem Aufsatz, „nicht diffuser Ausdruck diffuser innerer Befindlichkeit, sondern Wörter, die mit größtmöglicher Klarheit in ein Verhältnis zueinander gesetzt werden ... Gedichte sind Forschung – auf einem anderen Gebiet als der Naturwissenschaft, mit anderen Mitteln, einem anderen Gegenstand natürlich, aber in der Bewegung ähnlich.“ Ein inzwischen fast populäres Muster dieses Verfahrens, Kandidat für Lesebücher und Anthologien, ist „Wespe, komm“. Vom Komponisten Enno Poppe vertont, kann der Text dennoch sehr gut mit der eigenen Musik auskommen. Er huldigt dem früh verstorbenen Freund Thomas Kling, der die Wespe zu seinem Wappentier erkor und sich im gelb-schwarzen „Wespenpuli“ fotografieren ließ. Umgehend produziert das Bild der Wespe im Mund Würgeiz, aber das Ich flieht weiter, trotz Erstickungsgefahr, mit erotischem Tremolo und heftigem Duktus: „Mach mir was“ und noch einmal „mach es mir“. Zwischendurch entwirft es die Geschichte einer Generation. Die Kälte der „Außensprache“ ist immer noch in Beyers Gedichten zu spüren, auch wenn sie inzwischen das Gefrierfach verlas-



Marcel Beyer: **Graphit**. Suhrkamp, Frankfurt/M. 207 S., 21,95 €.

2/2

Mitknüpfen auf. Katholisch muss man dafür nicht sein, nur geduldig und offen für die gedehnte Bewegung des Textes, für den kalkulierten Wechsel von Fluss und *Interruptio*, Stocken und Beschleunigung. Geht ins Ohr, in den Kopf und bringt gewohnte Bildsortierungen in zarte Unordnung.

Denke ich an Marcel Beyer, sehe ich eine Hand, deren Finger im Rhythmus der Worte über der Tischplatte tanzen, ohne sie zu berühren. Musikerfinger, unruhig und präzise. In lautloser Perkussion takteten sie die Lesung eines Kapitels aus „Kaltenburg“ und verdeutlichen die Muster der Betonungen. Die Romane („Flughunde“, „Spione“) machten Beyer berühmt, seiner Lust am mikroskopischen sprachlichen Forschen und Experimentieren folgt er in der Lyrik.

„Graphit“ ist sein dritter Gedichtband. Wie eine karge Notiz im Anhang mitteilt, versammelt er Gedichte aus den Jahren 2001 bis 2013. Langer Atem also, Gelassenheit und



VULSTEN WLD

### WESPE, KOMM

Wespe, komm in meinen Mund,  
mach mir Sprache, innen,  
und außen mach mir was am  
Hals, zeig dem Gaumen, zeig es  
uns. So ging das. So gingen die  
achtziger Jahre. Als wir jung  
und im Westen waren. Sprache,  
mach die Zunge heiß, mach  
den ganzen Rachen wund, gib mir  
Farbe, kriech da rein. Zeig mir  
Wort und Wespenfleiß, machs  
dem Deutsch am Zungengrund,  
innen muß die Sprache sein. Immer  
auf Nesquik, immer auf Kante.  
Das waren die Neunziger. Waren  
die Nuller Jahre. Und: So geht das  
auf dem Land. Halt die Außensprache  
kalt, innen sei Insektendunst, mach  
es mir, mach mich gesund,  
Wespe, komm in meinen Mund.

ger als die skurrile Barträgerin faszinierten Beyer wohl die Namen, unter denen sie angerufen wird. Spricht im Gedicht ein Ich, reflektiert es eigene und fremde Sprechweisen und Redewendungen: „Ich muss hinunter in die Dialekte/ steigen, ich bin WIE EIN/ PALAST VOM VOLK/ ZERSPLITTERT, ich bin// der Hund, der sich vorm PLUS/ den Hals verdreht.“ Verse, die sich vorzüglich für den morgendlichen Blick in den Spiegel eignen, tonlos rezitiert: Ja. Genau.

Die radikale Subjektivität solcher Texte besteht nicht darin, dass ein Ich sein Innerstes preisgibt, wie man so sagt (und vielleicht auch erwartet), sondern dass der Autor beim Arrangieren des Wortmaterials keine Rücksicht auf andere nimmt. Wer studiert schon Wörterbücher, reist nach Rustschuk, kennt die Biografie von Herrn Oelze aus Bremen? Schroff wirkt das, nah am Hochmut. Andererseits: Was soll der Dichter denn bieten außer den Wörtern, die ihn

„Schnittmeister“ und Regisseur produzieren Kunstschnee. Solche Parallelismen wirken bemüht, und manche Verse, selbst als ironisch gemeinte, klingen merkwürdig simpel: „So/ führt er uns, der Schneimeister,/ mit lässiger Hand vor, wie man/ in Neuss am Rhein/ Maschinenschnee zu/ Schneekunst macht.“ Wer will das wissen?

Ziemlich weit weg jedenfalls ist solche Belehrung von den ambivalenten, hingeknallten Rätselfen der Jugendverse, diesem ruppigen Sound, in dem Sätze verknüpft und Substantive einfach nebeneinander plat-

Die Kälte der „Außensprache“ ist immer noch in Beyers Gedichten zu spüren, auch wenn sie inzwischen das Gefrierfach verlassen haben. „Insektendunst“ nebelt durch Bilder und Zitate, und dass der Bittsteller und Beschwörer in naher Zukunft daran gesundet, ist nicht zu befürchten.

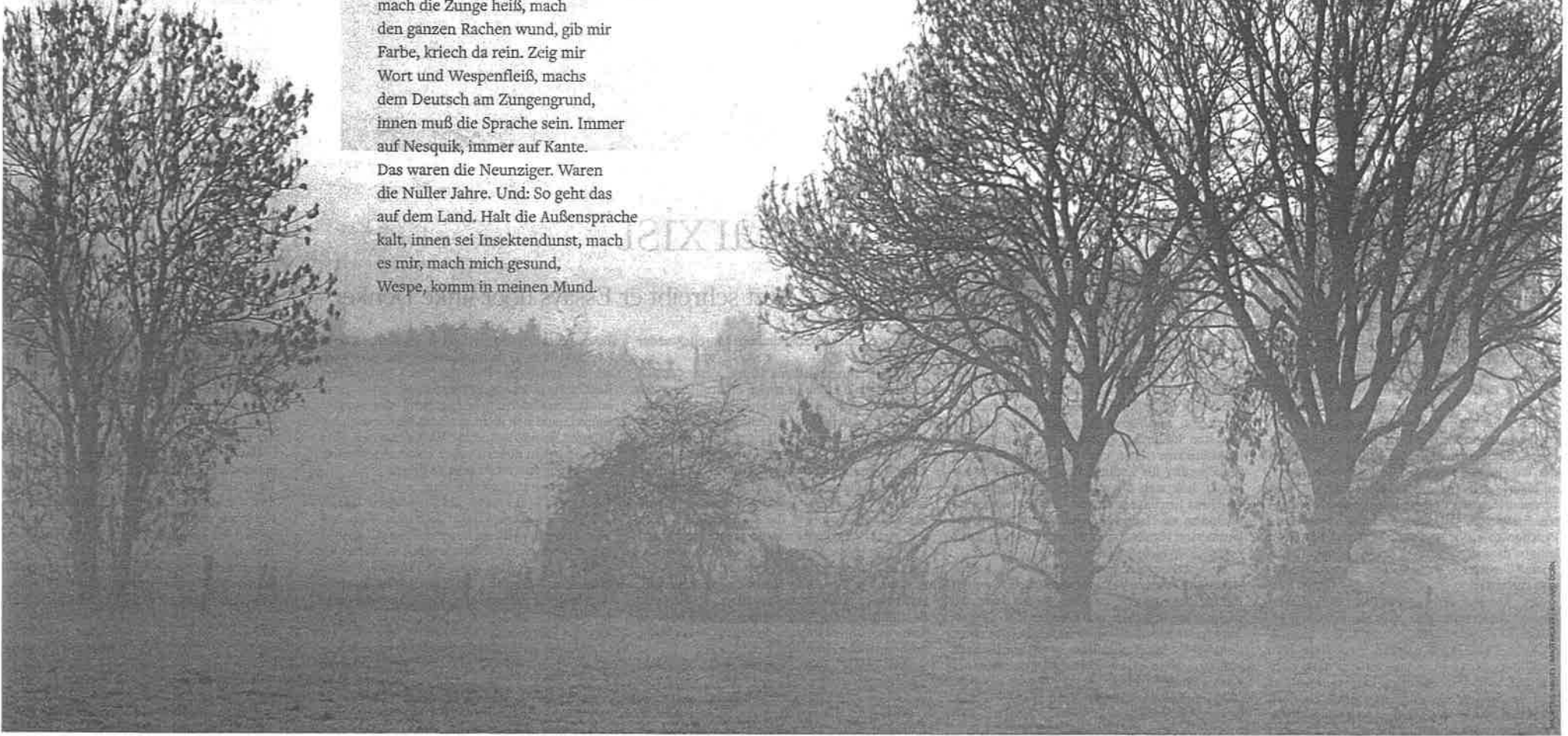


PHOTO: SHUTTERSTOCK/ACAPULCO

## Schrift und Sturm

Auf der Suche nach der Sinnlichkeit der Wörter:  
Marcel Beyers Gedichtband „Graphit“

Der Dichter Marcel Beyer ist ein gewiefter Medientechniker. Seine Gedichte sind Lichtspiel, Kamerafahrt, O-Ton-Protokoll und Wörter-Konstellation zugleich. Sie gehen aus von der unmittelbaren sinnlichen Begegnung mit Klängen, Stimmen und visuellen Reizen – und öffnen dann einen geschichtlichen Raum, um ihn akribisch auszuleuchten. „Graphit“, sein neuer Gedichtband, an dem Beyer 12 Jahre lang gearbeitet hat, erkundet die Materialität von Dingen, um die in ihnen abgelagerte Geschichte freizulegen. Bereits das Titelgedicht führt beispielhaft die Verflechtung unterschiedlichster Wahrnehmungsperspektiven, Schauplätze und Schlüsselwörter vor. Die sechs Teile von „Graphit“ inszenieren meisterhaft die Entstehung von Poesie als „schrift die durch einen schnee-

sturm watet“. Die Gedichte ziehen uns sofort hinein ins Sprachgeschehen, sie rufen in gestischer Direktheit ihre Sprachstoffe auf, Momente der Zeitgeschichte werden manchmal fast beiläufig erzählerisch, dann wieder fragmentarisch in schroffer Fügung evoziert. Im ersten Teil von „Graphit“ durchqueren Beyers Ich-Stimmen das heimatliche Rheinland, mit emphatischen Reminiszenzen an seinen verstorbenen Dichterefreund Thomas Kling.

Danach folgen Expeditionen in östliche Regionen: ins bulgarische Rustschuk, dem Geburtsort Elias Canettis; nach Tomis ans Schwarze Meer, dem Verbannungsort Ovids und zugleich Sehnsuchtsland des russischen Weltpoeten Ossip Mandelstam; schließlich nach Sankt Petersburg und Moskau, zum grübelnden Präsidenten Putin, der dem Untergang des Atom-U-Bootes „Kursk“ nachsinnt.

Im Langgedicht „Sanskrit“ verwandelt der poetische Stimmensucher Beyer den berühmten Karl May, das Sprachengenie aus dem sächsischen Radebeul, zu seinem poetischen Stellvertreter. Das Gedicht, das anlässlich einer Karl-May-Oper entstand, führt alle Passionen des Lyrikers Beyer zusammen – seine Sprachbesessenheit, seine Erkundung des menschlichen Artikulationsapparats und schließlich seine Fähigkeit, die Position des lyrischen Ich auf viele Stimmen zu verteilen: „Sprache – ist zwischen Radebeul/und Ernstthal, ist heute/Nacht ein dunkles Tier mit/sanften Augen, ist Geheil.“ Das Gedicht, wie fast alle Texte des Bandes in vierzeilige Liedstrophen gefasst, hebt an als Kontrafaktur von Allen Ginsbergs „Howl“, als große Klage über den Untergang einer Generation. Danach formuliert der lyrische Protagonist ein Selbstporträt, das sich wie ein poetisches Credo des Dichters Marcel Beyer liest: „Ich/bin ein Mann, der sich in/alle Zeit verzweigt, ein Mann/der tief in Schützengräben/blickt und nichts vergessen kann...“

Dazu finden sich im zweiten Teil des Bandes viele Gedichte, die angetrieben sind von jener eminenten Musikalität, die schon immer Beyers Poesie inspiriert hat. „Und wichtig ist immer die Rhythmisiertheit“, hat schon der junge Dichter vor einem Vierteljahrhundert gegenüber Thomas Kling bekannt – und diese Rhythmisiertheit hat sich nun auch in „Liedpostkarten“ und Gedichte wie „Lambadamaschine“ eingeschrieben, einer modernen Form der Ballade, die von der Sozialisation des Ich durch bestimmte Sounds handelt. Der „Beat“ ist auch in einer Überschreibung des Trakl-Gedichts „An die Verstummen“ da, ein Text, der die Erschießung Osama Bin Ladens mit der emphatischen Beschwörung des drogenstichtigen Georg Trakl, dem „Slim Shady vom Waagplatz“, verknüpft. Die altehrwürdige Metapher hat der Sprachmaterialist Marcel Beyer durchweg vermieden, sein „Graphit“ konfrontiert uns direkt mit der Sinnlichkeit der Wörter. Wer nach Grundbüchern für eine zeitgemäße Dichtung der Gegenwart sucht, muss bei diesem Band beginnen.

MICHAEL BRAUN

ANZEIGE

**v.Kloeden**  
Die Kinder- und Jugendbuchhandlung empfiehlt:



Der Rattenfänger von Hameln  
Der weltbekannte Klassiker aus England mit den genauso bekannten Bildern der Kate Greenaway mit der aufregenden Geschichte aus Hameln.  
Zum Vorlesen und für Leser ab 7  
ISBN 978-3-920564-70-8 12,80

Wielandstr. 24  
(zwischen Ku'damm und Olivaeer Pl)  
10-19 Uhr, samstags bis 16 Uhr  
www.vonkloeden.de, T. 88712512

sturm watet“. Dieses Thomas-Kling-Zitat wird hier zum Nukleus eines langen Gedichts, das „den Übergang von Weiß zu Grau zu Schwarz“ als schöpferischen Prozess darstellt. Der Blick des Dichters erfasst zunächst eine Kunstschneehalle in Neuss, dann folgt ein Schnitt und ein Filmset am Rande Moskaus wird imaginiert, wo der legendäre Sergej Eisenstein die Szene einer Winterschlacht drehen will.

Beyers Stoffe und Motive sind stets geschichtlich aufgeladen, genaue Bildbetrachtung verbindet sich mit historischer Recherche. Lyrische Mikro-Biografien, wie die narrativ strukturierten Gedichte zu Ezra Pound („Mein Blauhäher“) und Karl May („Sanskrit“), wechseln mit kühlen Verschaltungen epochaler historischer Momente („An die Vermummten“).

„Graphit“, das meint hier nicht nur das grauschwarze Mineral, sondern auch das Handwerkszeug des Schreibens, den Bleistift und die Grapheme der Schrift. „Ich muss hinunter in die Dialekte/steigen“. Diese Verse markieren Beyers poetischen Imperativ. Sein lyrisches Subjekt steigt hinunter in die Dialekte, ein Spracharchäologe, der fremde Wörter, Begriffe und Namen abtastet, die dann mit ihren Klangwerten und ihren Morphologien zum Resonanzraum seines Schreibens werden. Als verlässlichen Begleiter erfindet der Dichter dabei einen „Sprachhund“, dessen „Appetit auf unbekannte Sprachen“ zur poetischen Antriebsener-



— Marcel Beyer:  
*Graphit Gedichte*.  
Suhrkamp Verlag,  
Berlin 2014.  
207 Seiten, 21,95 €.

AUFSTREBENDE LICHTGESTALT

Das legendäre Düsseldorfer Dreischeidenhaus ist saniert

Feuilleton, Seite 16

KNOCHEN IM HERZEN

Gertraud Klemms Wutrede zum Geschlechterverhältnis

Feuilleton, Seite 17

TUNESIENS WEG ZUR DEMOKRATIE

Ein Gespräch mit dem Leiter der Verfassungskommission

Feuilleton, Seite 18

# An der Sprache baggern

Nach über zehn Jahren veröffentlicht Marcel Beyer wieder einen Gedichtband – ein grosses Lesevergnügen

Roman Bucheli · Vielleicht ist es nur Einbildung, weil man schon so lange keine Gedichte mehr gelesen hat von Marcel Beyer: Aber es scheint, da schwingt ein neuer Ton mit in diesen Versen, die Worte würden sich zu lockeren Rhythmen fügen und entspannter sei der erzählerische Gestus geworden und zugleich kühner das Spiel mit den Motiven. Am ehesten noch erinnern die neuen Gedichte Marcel Beyers an den Zyklus «Der westdeutsche Tierfilm» aus seinem bisher letzten Lyrikband («Erdkunde», 2002). Auch dort fügte er den Stoff mit erzählerischem Schwung (und freilich

### LESEZEICHEN

Marcel Beyer: Graphit. Gedichte, Suhrkamp-Verlag, Berlin 2014. 207 S., Fr. 34.90.

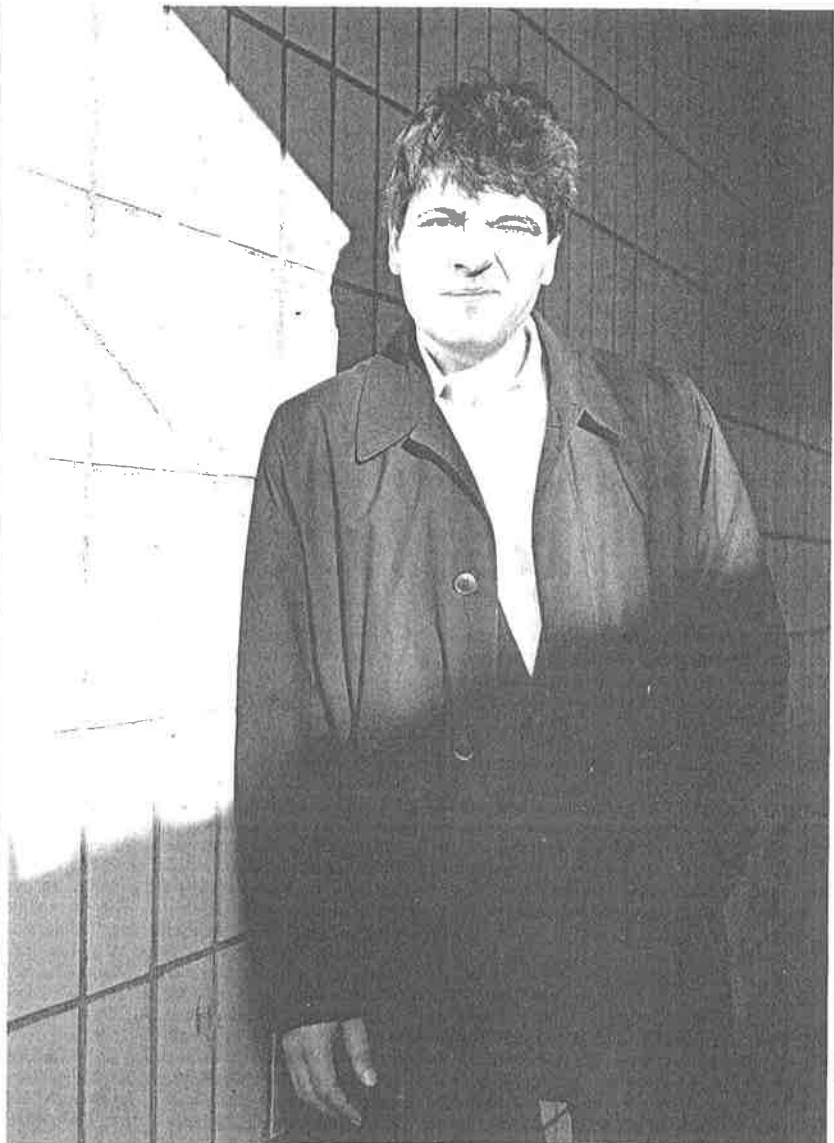
auch noch mit deftigem Witz) zu Quartetten. In dem neuen Band «Graphit» stellt das Quartett aus lauter Kurzversen die vorherrschende Strophenform dar. Das gibt den Gedichten ein fulminantes Tempo und zwingt zu harten Zäsuren am Versende und selbst über das Ende der Strophen hinaus. Solche Beschleunigungen im Sprachduktus wiederum begleitet Marcel Beyer mit abrupten thematischen und motivischen Schnitten.

### Im Dickicht der Sprache

Und vielleicht liegt darum hier das Neue dieser Gedichte: Sie sind freier geworden im Umgang mit ihrem Stoff, spielerischer und zugleich ernster. In vielen Gestalten geht der Tod um in diesen Versen (man liest etwa ein stilles Requiem auf den Freund Thomas Kling). Zudem gibt Beyer der Sprachreflexion einen grösseren Raum als je zuvor (vergleichbar nur mit den Aufsätzen in «Putins Briefkasten», 2012). Nicht dass er zweifeln würde am Vermögen der Sprache (dazu liebt er das Schreiben und Sprechen zu sehr), aber er weiss, dass die Sprache im Fluss ist, dass sie nie vollends verfügbar ist. So macht sich Beyer in diesen Gedichten auch auf die Suche nach der Sprache. Er findet sie, wen wundert's, in Wörterbüchern (man scheue sich darum nicht, seinerseits diesen Gedichtband mit einem möglichst dicken Wörterbuch zu lesen, denn wer weiss schon, zum Beispiel, dass «Quechholder» niederdeutsch für «Wacholder» steht?).

«Man pokelt, / man baggert an der Sprache», liest man in dem Gedicht «Im Westen, auf dem Platz». Das beschreibt aufs Genaueste den Impetus dieses Schreibens. Es tastet sich fast blindlings durch das Dickicht der Worte und Bilder (darum auch gelegentlich die etwas disparat anmutende Mischung der Motive), es fördert verschüttetes Sprachmaterial zutage, und es bringt alles Belebte und Unbelebte zum Sprechen. Nur wenige Verse später heisst es im nämlichen Gedicht: «Und ich achte // still auf die Tiere». Es ist gewiss einer der entscheidenden Sätze – und es ist zugleich die innere wie die äussere Scharnierstelle. Hier verbinden und überkreuzen sich die unterschiedlichen Motivstränge aus «Graphit» – und hier laufen gleichsam die erzählerischen und lyrischen Fäden aus Marcel Beyers Schaffen seit seinen Anfängen zusammen: Die Sprache der Kreatur – von den Distelfinken über die Dohlen bis zu den Flughunden (allesamt emblematische Tiere in Beyers Werken) – gilt ihm als die verlässlichste Tonspur in der Welt. Auf sie hört Marcel Beyer, als ihr Magier bringt er sie in seinen Versen zum Klingen.

Zu den herausragendsten Gedichtzyklen dieses Bandes zählt «Wacholder»; er bringt freilich auch am prägnantesten Beyers Selbstverständnis zum



Durch das Prisma der Sprache schaut Marcel Beyer in seinen Gedichten in die Welt.

GUINTER GLÖCKLICH / LAF

halt, in den hier die Leser gelockt werden, ausbuchstabieren? Den erlegten Tieren pflegen die Jäger als letzte Äsung einen Wacholderzweig in das Gebiss zu stecken, während die Wacholderbeere zum Würzen des Wildfleisches dient. So ungleich kann die Verbindung von Mensch und Tier also sein. Darum hüte man sich davor, Beyers Gedichte sentimental zu lesen. Denn unversehens kann ein solch munteres Naturgedicht, in dem wir uns Pflanzen- und Tierfreunde nur allzu gerne wiedererkennen möchten, ins unerwartete Bild kippen, aus dem dann nicht etwa wohlfeile Anklage hervorgeht, aber immerhin eine Vorstellung von der Widersprüchlichkeit des Daseins.

So bleibt die Verbindung zur Kreatur vielleicht eine Aufgabe, jedenfalls eine Suche, aber sie ist des Dichters ureigenes Feld, weil er hier seine Sprache neu kalibrieren kann und muss. «Tierlaute – Wörter, die uns / zerreißen», lautet eine markante

ihnen Konturen vermittelt und dabei ein Doppeltes schafft: Die Phänomene schälen sich aus der Sprache, mit Wörtern und ihren Namen werden sie enthüllt und sichtbar. Und zugleich lernt der Leser hier einiges über die Sprache: wie sie der Welt, ihren Gegenständen und den Kreaturen, immer neue Namen gibt und wie sich die Sicht auf die Dinge im Prisma der Sprache verwandelt – nichts, weder die Sprache noch die Welt, von der sie erzählt, ist etwas Feststehendes. Alles ist im Fluss.

### Künstlichkeit der Kunst

Nicht notwendig und nicht immer muss falsch sein, was unser Auge täuscht. Davon erzählt der titelgebende Zyklus, der diesen Gedichtband eröffnet. Von zweierlei künstlichem Schnee ist in «Graphit» die Rede: Da wird die Winterstimmung in der Skihalle in Neuss am Rhein hart gegen die Bilder eines



Roman Bucheli · Vielleicht ist es nur Einbildung, weil man schon so lange keine Gedichte mehr gelesen hat von Marcel Beyer: Aber es scheint, da schwingt ein neuer Ton mit in diesen Versen, die Worte würden sich zu lockeren Rhythmen fügen und entspannter sei der erzählerische Gestus geworden und zugleich kühner das Spiel mit den Motiven. Am ehesten noch erinnern die neuen Gedichte Marcel Beyers an den Zyklus «Der westdeutsche Tierfilm» aus seinem bisher letzten Lyrikband («Erdkunde», 2002). Auch dort fügte er den Stoff mit erzählerischem Schwung (und freilich

#### LIESEZEICHEN

Marcel Beyer: *Graphit*. Gedichte. Suhrkamp-Verlag, Berlin 2014. 207 S., Fr. 34.90.

auch noch mit deftigem Witz) zu Quartetten. In dem neuen Band «Graphit» stellt das Quartett aus lauter Kurzversen die vorherrschende Strophenform dar. Das gibt den Gedichten ein fulminantes Tempo und zwingt zu harten Zäsuren am Versende und selbst über das Ende der Strophen hinaus. Solche Beschleunigungen im Sprachduktus wiederum begleitet Marcel Beyer mit abrupten thematischen und motivischen Schnitten.

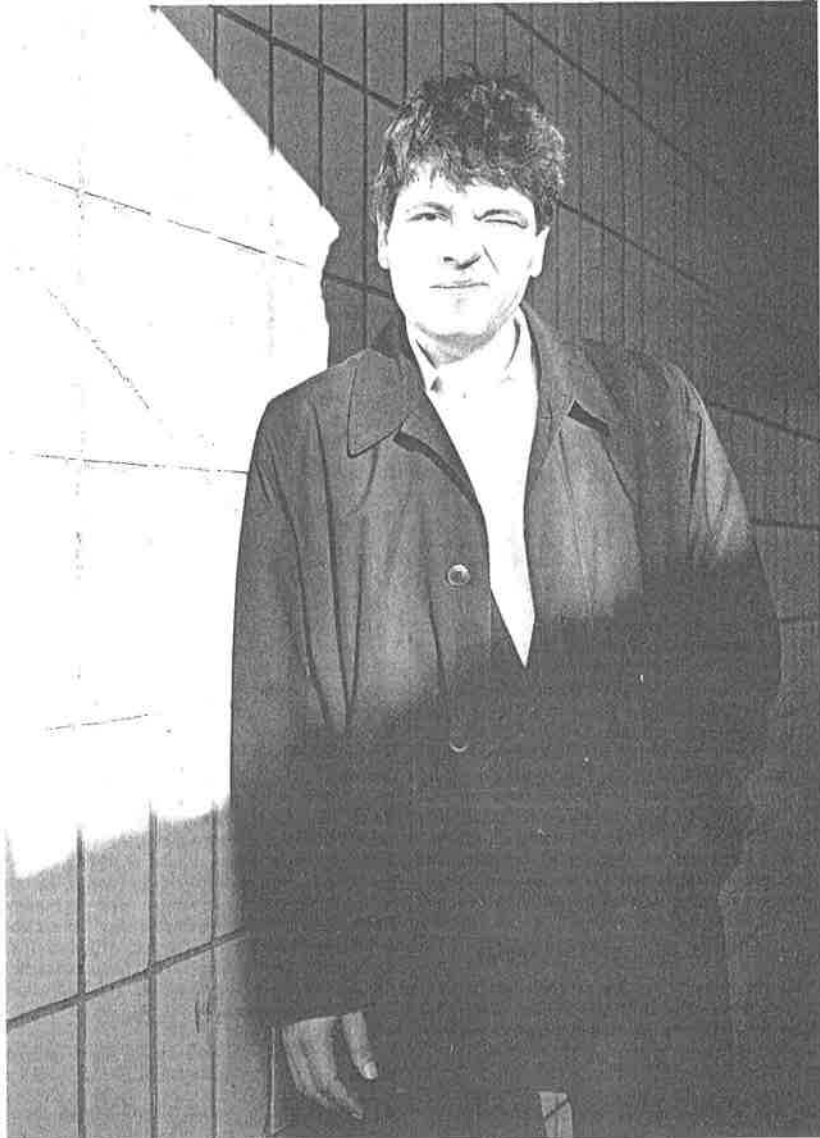
#### Im Dickicht der Sprache

Und vielleicht liegt darum hier das Neue dieser Gedichte: Sie sind freier geworden im Umgang mit ihrem Stoff, spielerischer und zugleich ernster. In vielen Gestalten geht der Tod um in diesen Versen (man liest etwa ein stilles Requiem auf den Freund Thomas Kling). Zudem gibt Beyer der Sprachreflexion einen grösseren Raum als je zuvor (vergleichbar nur mit den Aufsätzen in «Putins Briefkasten», 2012). Nicht dass er zweifeln würde am Vermögen der Sprache (dazu liebt er das Schreiben und Sprechen zu sehr), aber er weiss, dass die Sprache im Fluss ist, dass sie nie vollends verfügbar ist. So macht sich Beyer in diesen Gedichten auch auf die Suche nach der Sprache. Er findet sie, wen wundert's, in Wörterbüchern (man scheue sich darum nicht, seinerseits diesen Gedichtband mit einem möglichst dicken Wörterbuch zu lesen, denn wer weiss schon, zum Beispiel, dass «Queckholder» niederdeutsch für «Wacholder» steht?).

«Man pokelt, / man baggert an der Sprache», liest man in dem Gedicht «Im Westen, auf dem Platz». Das beschreibt aufs Genaueste den Impetus dieses Schreibens. Es tastet sich fast blindlings durch das Dickicht der Worte und Bilder (darum auch gelegentlich die etwas dispart ammutende Mischung der Motive), es fördert verschüttetes Sprachmaterial zutage, und es bringt alles Belebte und Unbelebte zum Sprechen. Nur wenige Verse später heisst es im nämlichen Gedicht: «Und ich achte // still auf die Tiere». Es ist gewiss einer der entscheidenden Sätze – und es ist zugleich die innere wie die äussere Scharnierstelle. Hier verbinden und überkreuzen sich die unterschiedlichen Motivstränge aus «Graphit» – und hier laufen gleichsam die erzählerischen und lyrischen Fäden aus Marcel Beyers Schaffen seit seinen Anfängen zusammen: Die Sprache der Kreatur – von den Distelfinken über die Dohlen bis zu den Flughunden (allesamt emblematische Tiere in Beyers Werken) – gilt ihm als die verlässlichste Tonspur in der Welt. Auf sie hört Marcel Beyer, als ihr Magier bringt er sie in seinen Versen zum Klingen.

Zu den herausragendsten Gedichtzyklen dieses Baudes zählt «Wacholder»; er bringt freilich auch am prägnantesten Beyers Selbstverständnis zum Ausdruck. «Wacholder» schöpft aus der Botanik eine ihr eigene Poesie (der Namen) und führt das Gedicht vor als ein privilegiertes Instrument der (Natur-)Erkenntnis. Mit einem wilden Ritt durch die vielen Namen für den Wacholder und seine Beere erschliesst die Sprachgeschichte einerseits eine Kulturgeschichte (an den Bezeichnungen lässt sich ablesen, was die Menschen mit den Pflanzen gemacht haben), und anderseits gewinnt das Naturgedicht jenseits des Beschreibungsfurors eine durch sprachliche Intensität gestiftete Sinnlichkeit zurück.

Beyer lässt das Gedicht in eine Pointe münden, die wiederum sein lyrisches Credo – dass alles mit allem verbunden sei – aus einem tiefempfundenen Respekt für das Kreatürliche als der Quelle alles Humanen hervorgehen sieht: «Wir sind ja verbunden, / wir sind ja, Wacholder / im Mund, den Tieren verbunden». Soll man den kulinarischen Hinter-



Durch das Prisma der Sprache schaut Marcel Beyer in seinen Gedichten in die Welt.

GÜNTER GLÜCKLICH / LAIF

halt, in den hier die Leser gelockt werden, ausbuchstabieren? Den erlegten Tieren pflegen die Jäger als letzte Äsung einen Wacholderzweig in das Gebiss zu stecken, während die Wacholderbeere zum Würzen des Wildfleisches dient. So ungleich kann die Verbindung von Mensch und Tier also sein. Darum hüte man sich davor, Beyers Gedichte sentimental zu lesen. Denn unversehens kann ein solch munteres Naturgedicht, in dem wir uns Pflanzen- und Tierfreunde nur allzu gerne wiedererkennen möchten, ins unerwartete Bild kippen, aus dem dann nicht etwa wohlfeile Anklage hervorgeht, aber immerhin eine Vorstellung von der Widersprüchlichkeit des Daseins.

So bleibt die Verbindung zur Kreatur vielleicht eine Aufgabe, jedenfalls eine Suche, aber sie ist des Dichters ureigenes Feld, weil er hier seine Sprache neu kalibrieren kann und muss. «Tierlaute – Wörter, die uns / zerreißen», lautet eine markante Stelle. Und in dem Zyklus «Sanskrit» wird das Horchen auf die Tiere ganz unmittelbar mit der Dichtung in Zusammenhang gebracht: «Und ich, vom / dunklen Tier geleitet, vertiefe // mich in meine Schriftrollen». Freilich auch die Selbstironie des Dichters und das Unbehagen an der Sprache finden zu drastischem Ausdruck: «Die / schwarzen Ränder unter / meinen Nägeln: Schriftsprache / vom Papier gekratzt.» Und nur ein paar Verse weiter verschärft sich das Bild: «Sprachangst, na klar. Die Sprache / ist dies: eine Zange». So bleibt hier alles offen im Widerspruch: Die «schwarzen Ränder» mögen von Schreibkrisen erzählen und vom Tod (was vielleicht dasselbe ist), und wiederum weiss Marcel Beyer nur zu genau um die Macht der Sprache und ihre festgezurten Bedeutungen.

Gegen solche Verkrustungen schreibt er an. Indem er sich in Versen an die Gegenstände herantastet, indem er diese mit Worten abtastet und

ihnen Konturen vermittelt und dabei ein Doppeltes schafft: Die Phänomene schälen sich aus der Sprache, mit Wörtern und ihren Namen werden sie enthüllt und sichtbar. Und zugleich lernt der Leser hier einiges über die Sprache: wie sie der Welt, ihren Gegenständen und den Kreaturen, immer neue Namen gibt und wie sich die Sicht auf die Dinge im Prisma der Sprache verwandelt – nichts, weder die Sprache noch die Welt, von der sie erzählt, ist etwas Feststehendes. Alles ist im Fluss.

#### Künstlichkeit der Kunst

Nicht notwendig und nicht immer muss falsch sein, was unser Auge täuscht. Davon erzählt der titelgebende Zyklus, der diesen Gedichtband eröffnet. Von zweierlei künstlichem Schnee ist in «Graphit» die Rede: Da wird die Winterstimmung in der Skihalle in Neuss am Rhein hart gegen die Bilder eines zugefrorenen Sees geschnitten, den der sowjetische Regisseur Sergei Eisenstein mitten im Sommer 1938 für seinen Film «Alexander Newski» auf einem plattgewalzten Acker mit viel Kreide und Naphthalin herstellen liess. Künstlich ist beides, Kunst freilich ist nur eines der beiden.

Marcel Beyer denunziert abermals nicht. Er stellt bloss die beiden Schauplätze nebeneinander. Und entdeckt darin eine doppelte Melancholie: Künstliche Welten sind Wunschbefriedigungsmaschinen, die ihre Versprechen nur zu leicht einlösen – die Welt der Kunst ihrerseits bleibt sich ihrer Künstlichkeit stets bewusst: Nie erreicht sie ihr Vorbild. Von der traurigen Differenz, die zwischen der Welt und dem Grafit, zwischen dem Vorbild und seinem Abbild bleibt, und von dem Glück, wo beides im Kairos des Gelingens in eins fällt, erzählt dieser in vielen Farben schillernde und auf vielen Schauplätzen des Daseins spielende Gedichtband.

## Deutschlandradio Kultur – Buchkritik

Beitrag vom 07.10.2014 08:50 Uhr

URL dieser Seite: [http://www.deutschlandradiokultur.de/gedichte-lyrik-mit-leisem-witz-und-zarter-ironie.950.de.html?dram:article\\_id=299553](http://www.deutschlandradiokultur.de/gedichte-lyrik-mit-leisem-witz-und-zarter-ironie.950.de.html?dram:article_id=299553)



Marcel Beyer bei einer Lesung  
in Koblenz (picture alliance /  
dpa / Thomas Frey)

GEDICHTE

### Lyrik mit leisem Witz und zarter Ironie

Marcel Beyer: "Graphit"

Von Jörg Magenau

**Kraftvoll, rhythmisch, assoziativ. Der Schriftsteller Marcel Beyer greift sich mit Worten Orte und Dinge und verwandelt sie in schöne Sprache. Nun ist - zwölf Jahre nach seinem letzten - sein neuer Gedichtband erschienen: "Graphit".**

Im Mai **erhielt er den Kleist-Preis** [[http://www.deutschlandradiokultur.de/literatur-vor-dem-schreiben-kommt-das-privatstudium.1013.de.html?dram:article\\_id=285181](http://www.deutschlandradiokultur.de/literatur-vor-dem-schreiben-kommt-das-privatstudium.1013.de.html?dram:article_id=285181)], im September den Oskar Pastior-Preis: Die Qualität des Lyrikers, Erzählers und Essayisten Marcel Beyer scheint sich herumgesprochen zu haben. Nun gibt es einen neuen Gedichtband von ihm, zwölf Jahre nach dem letzten ("Erdkunde"). Der Titel "Graphit" ist durchaus richtungweisend – wie Beyers Gedichtüberschriften sehr oft den Schlüssel fürs Verständnis liefern. Graphit, ein Kohlenstoffelement, bildet in der Natur silbergraue Kristalle, Farbnuancen, die er mit Schnee assoziiert.

Im titelgebenden Zyklus durchnummerierter Einzelstücke (ein Verfahren, das sich im Band vielfach wiederholt), kontrastiert er Szenen aus einer Ski-Halle am Niederrhein mit Dreharbeiten des sowjetischen Filmregisseurs Sergej Eisenstein, der für den Film "Alexander Newski" mitten im Sommer eine künstliche Winterlandschaft herstellen ließ. Graphit wird dabei zur "Schattenspur" die einmal quer durchs Jahrhundert führt: vom sozialistischen Aufbruch in der Kunst zum kommerziellen Bepfeilungsprogramm der Gegenwart.

Neuss und die Landschaften des Niederrheins, wo Beyer, Jahrgang 1965, aufwuchs, Dresden und das Sächsische, wo er seit mehr als zehn Jahren lebt, und dazwischen die Auf- und Ausbrüche hinaus in die Welt und in die Literatur: Das sind die äußeren Koordinaten seiner Lyrik. Im Zentrum steht aber stets die Sprache oder das einzelne Wort oder eine bildhafte Szene, von der aus gedacht und geschrieben wird. Was zunächst unverständlich und hermetisch klingt, erschließt sich sofort und unmittelbar, wenn der konkrete Anlass klar geworden ist. Hat man, um ein Beispiel zu nennen, begriffen, dass es in "Das Rheinland stirbt zuletzt" um den Einsturz des Kölner Stadtarchivs geht, erübrigt sich das Deutungs bemühen, da die Dinge ganz klar auf den Verszeilen liegen: zerdrückte Aktenschränke, zerrissenes Papier, dreißig Sekunden Krach, sechs Wochen Stille.

#### Die Dinge mit Worten gegriffen

Wie Beyer aus dem Dinglichen, materiell Greifbaren seine Poesie entstehen lässt, das ist immer wieder staunenswert, so einfach erscheint es. Ein kleiner Dreh, und das, was zu sehen ist, verwandelt sich in Sprachschönheit. "Wacholder" etwa - ein Zyklus der vom Bild einer Wacholderbeere ausgeht, die über den Tisch kullert und mit einem Vogelauge verglichen wird. Von da aus öffnen sich die Assoziationsräume bis hin zum Holdergebüsch, in dem ein kleiner Vogel sitzt und zum flotten Liebesakt auffordert:

*"Mach. Rasch jetzt, hier, jetzt, immer. Wach."*

Bei vielen der Gedichtzyklen handelt es sich um Überschreibungen oder Übermalungen und zugleich um Hommagen an Schriftstellerkollegen oder Maler und Fotografen, mit den Beyer sich beschäftigt hat. Genannt werden unter anderem

Thomas Kling, Volker Braun, Wolfgang Hilbig, Elias Canetti, Georg Trakl, Gottfried Benn und Ezra Pound. Das ist das Feld, auf dem auch der Lyriker Marcel Beyer, der auch die Werke von Friederike Mayröcker herausgegeben hat, sich bewegt.

Andere Gedichte - wie etwa das gespenstisch klare, in einem Möbelhaus anzusiedelnde "In Polsterhimmeln" gehen von Fotografien oder Bildern aus. Immer aber ist es die Materialität der Dinge, die den Blick und die Sprache lenkt und die auch das Körperbewusstsein bestimmt - so wie in dem großartigen, für eine Komposition von Enno Poppe entstandenen Lied "Wespe, komm", das so beginnt:

*"Wespe, komm in meinen Mund, / mach mir Sprache, innen, / und außen mach mir was am / Hals, zeigs dem Gaumen, zeig es // uns."*

Beyer arbeitet mit rhythmischer Bindung und sehr strenger Form (meistens vierzeilige Strophen), mit freier Assoziation und schwingendem Gedankenfluss. Seine lyrischen Exkursionen führen mal hinaus ins Weite, mal in die engen Höllen der kapitalistischen Gegenwart, um dann aber die Orte aufzuspüren, in denen Sprache zu sich findet und so etwas wie Erlösung ermöglicht. Das sind die Momente der Poesie. Es ist die Kraft einer Sprache, die mit leisem Witz und zarter Ironie auf ihre Stärke vertraut und dazu ganz und gar kein Pathos benötigt. Beyer nimmt die Dinge, wie sie sind. Er greift sie nicht mit Händen, sondern mit Worten. Und so entfalten sie sich.

### **Marcel Beyer: Graphit**

Gedichte

Suhrkamp Verlag, Berlin 2014

208 Seiten, 21,95 Euro

---

Mehr zum Thema:

**[Literatur - Vor dem Schreiben kommt das Privatstudium \[http://www.deutschlandradiokultur.de/literatur-vor-dem-schreiben-kommt-das-privatstudium.1013.de.html?dram:article\\_id=285181\]](http://www.deutschlandradiokultur.de/literatur-vor-dem-schreiben-kommt-das-privatstudium.1013.de.html?dram:article_id=285181)**

(Deutschlandradio Kultur, Fazit, 12.05.2014)

**[Literatur - Marcel Beyer erhält Kleist-Preis \[http://www.deutschlandradiokultur.de/literatur-marcel-beyer-erhaelt-kleist-preis.1895.de.html?dram:article\\_id=285156\]](http://www.deutschlandradiokultur.de/literatur-marcel-beyer-erhaelt-kleist-preis.1895.de.html?dram:article_id=285156)**

(Deutschlandradio Kultur, Aktuell, 12.05.2014)

**["In Peking hab ich noch überhaupt nichts notiert" \[http://www.deutschlandradiokultur.de/in-peking-hab-ich-noch-ueberhaupt-nichts-notiert.954.de.html?dram:article\\_id=260525\]](http://www.deutschlandradiokultur.de/in-peking-hab-ich-noch-ueberhaupt-nichts-notiert.954.de.html?dram:article_id=260525)**

(Deutschlandradio Kultur, Thema, 05.09.2013)

**[Krach des Krieges in Bildern \[http://www.deutschlandradiokultur.de/krach-des-krieges-in-bildern.950.de.html?dram:article\\_id=249935\]](http://www.deutschlandradiokultur.de/krach-des-krieges-in-bildern.950.de.html?dram:article_id=249935)**

(Deutschlandradio Kultur, Buchkritik, 16.06.2013)

**[Von einem Wort zum andern wandern \[http://www.deutschlandfunk.de/von-einem-wort-zum-andern-wandern.700.de.html?dram:article\\_id=209817\]](http://www.deutschlandfunk.de/von-einem-wort-zum-andern-wandern.700.de.html?dram:article_id=209817)**

(Deutschlandfunk, Büchermarkt, 22.06.2012)

Deutschlandradio © 2009-2014

## Deutschlandfunk – Büchermarkt

12.02.2015 16:10 Uhr

URL dieser Seite: [http://www.deutschlandfunk.de/graphit-von-marcel-beyer-wenn-sich-der-wortschatz-oeffnet.700.de.html?dram:article\\_id=311448](http://www.deutschlandfunk.de/graphit-von-marcel-beyer-wenn-sich-der-wortschatz-oeffnet.700.de.html?dram:article_id=311448)



"GRAPHIT" VON MARCEL BEYER

### Wenn sich der Wortschatz öffnet

Von Tobias Lehmkuhl

Mit "Graphit" legt Marcel Beyer nun seine dritte, in dreizehn Jahren angewachsene Lyriksammlung vor. (picture alliance / dpa / Thomas Frey)

**Mit "Graphit" legt Marcel Beyer seine dritte, in 13 Jahren angewachsene Gedichtsammlung vor. Bekannt wurde Beyer 1995 mit seinem Roman "Flughunde". Schon darin untersuchte er Sprache, ihren Sound, das Sprechen an sich. In "Graphit" führt Beyer in der Lyrik seine Erforschung von Worten und Landschaften, Kulturen und Menschen weiter.**

Mit dem Roman "Flughunde" wurde Marcel Beyer 1995 mit einem Schlag bekannt, als Lyriker hatte er seinen Durchbruch - so Lyriker Durchbrüche haben können - zwei Jahre später mit "Falsches Futter". Es folgten zwei weitere Romane, aber nur ein Gedichtband, "Erdkunde", im Jahr 2001. Nun endlich aber hat das Warten ein Ende - sofern es noch Lyrikleser gibt, die tatsächlich auf das Erscheinen neuer Bände hinfielern - mit "Graphit" legt Marcel Beyer nun seine dritte, in dreizehn Jahren angewachsene Lyriksammlung vor.

Streng schaut dieser Band aus: In graues Leinen gebunden, graphitgrau, möchte man sagen. Schwarz ist der Titel eingeprägt, schwarz auch der Name: "Marcel Beyer. Graphit". Kein Schutzumschlag. Dabei ist der Band handlich, groß wie zwei aneinandergelegte Kohlebriketts. Also griffig, aber von einem gewissen, für einen Gedichtband geradezu üppigen Umfang. Gut 200 Seiten nämlich, und insofern kann man von karger Strenge doch nicht so recht reden. Von einer knallvollen Wundertüte freilich noch weniger. Dafür geht den Gedichten, stammt ihr Verfasser auch aus dem Rheinland, alles Karnevaleske ab.

*"An die Vermummten I  
So der Wahnsinn Abbottabad, da sich alles  
an schwarzem Material überlagert: Asche  
von Türmen, nordpakistanische Nacht und auch  
dieser alte, auf hoher See bestattete Zottelbart.  
Großes Bunkergefühl heute. Samt Magengrollen.  
Ungefilmt bleibt der Nebenraum, wo man ein totes Kind ver hört.  
RASEND PEITSCHT GOTTES ZORN den Heli übers Anwesen,  
Stroboleuchten ertasten zwei braune Augen, mehr nicht.  
Kohl, Kartoffeln und Haschisch im Hof.  
Dann gibt es nur noch eins. Blut. Man hört die vermummten Menschen,  
Flüche, RAUS, WARTE, Metall, das Getöse. Kein Laut."*

Wer Beyers Werk, vor allem seine bisherigen Gedichtbände "Falsches Futter" und "Erdkunde" kennt, wird sich wundern, dass der Autor, sonst sehr mit der deutschen Geschichte und Landschaft, vor allem auch mit den historischen Landschaften des Ostens, ja auch Osteuropas verbunden, hier einen Ausflug nach Zentralasien, ins El-Kaida-Gelände

unternimmt - wobei es freilich schon in "Falsches Futter" ein Gedicht mit dem Titel "Jihad. Klänge der Heimat" gibt. Daneben findet sich in dem Band von 1997 eine Georg-Trakl-Überschreibung mit dem Titel "Verklirrter Herbst". Und genau das ist auch der Fall bei "An die Vermummten". "An die Verstummen" nämlich heißt ein Trakl-Gedicht, das Beyer inhaltlich, wenn man so will, aktualisiert: Rhythmus, Reimschema, ja selbst die Verteilung der Vokale sind in beiden Gedicht nahezu identisch. Reines Zitat ist allein der Halbsatz "Rasend peitscht Gottes Zorn". Bei Trakl peitscht dieser Zorn "die Stirne der Besessenen", bei Beyer peitscht dieser Zorn den Heli voran, den Helikopter. Interessant ist hier die Umkehrung. Besessen sind bei Beyer also nicht Osama bin Laden und seine Leute, Besessenheit wird mit amerikanischen Helikoptern in Verbindung gebracht. Wobei man um Gottes oder Allahs Willen darin kein politisches Statement vermuten soll. Beyer geht es vielmehr um das Rasen der Hubschrauber über der Wüste, um den Sound der Rotorblätter, ihr mögliches "Durchdrehen", und den Absturz eines der Geräte über dem Haus schließlich, in dem sich Osama bin Laden in Abbottabad versteckt hielt. Den rasenden Wahnsinn also, der nur im Exitus enden kann und im Verstummen der Vermummten.

*"RASEND PEITSCHT GOTTES ZORN den Heli übers Anwesen,  
Stroboleuchten ertasten zwei braune Augen, mehr nicht.  
Kohl, Kartoffeln und Haschisch im Hof.  
Dann gibt es nur noch ein. Blut. Man hört die vermummten Menschen,  
Flüche, RAUS, WARTE, Metall, das Getöse. Kein Laut."*

Georg Trakl steht nicht nur Pate in dem Gedicht "An die Verstummen". Auch das "Alphabet Oberlippe" lehnt sich an den Mann aus Salzburg an. Daneben dienen in "Graphit" andere Dichter wie Ezra Pound oder Robert Musil als Inspirationsquell für einzelne Gedichte oder Gedichtzyklen, sind ihr Gegenstand. Ebenso bilden Fotografien häufig wichtige Anregungen für Beyer Lyrik. Manche Strophen wurden zudem für Kompositionen von Enno Poppe oder Manos Tsangaris geschrieben. Doch nicht Pakistan und Georg Trakl, Musil oder die Musik bestimmen das Bild dieses Bandes. Die stärksten Gedichte in "Graphit" widmen sich dem Dichter Thomas Kling und dem Niederrhein, dem Ort, an dem Thomas Kling die letzten Jahre seines Lebens verbracht und an dem Marcel Beyer aufgewachsen ist.

*"Wir machen los, noch unbelaubt  
die Pappen hin zum Feld. Wer nannte  
mich SEPPEL, dreißig Jahre her?  
Vielleicht ein Jugendtrainer, einer,  
von dem mir außer diesem Wort  
sonst nichts geblieben ist. Man pokelt,  
man baggert an der Sprache, SPATZ  
oder SPERLING? Stundenlang. Anders  
Bringt man hier kaum die Zeit herum.  
Die Ballerei, Garagentore,  
Echogebrüll, Tabletten dann  
am Küchenfenster. Und ich achte  
still auf die Tiere, auf Rebhuhn,  
Schwarzamsel, Feldlerche und Fasan."*

Nicht Gedanken oder Gefühle breitet Marcel Beyer in seinen Gedichten aus, sondern zuerst einmal die Dinge, an die sich dann eben Gedanken oder Gefühle knüpfen können. Wie schon im Trakl-El-Kaida-Gedicht entsteht in dem disparaten aber auf einer geheimnisvollen Weise harmonischen Miteinander verschiedener Elemente ein spezieller Beyer-Sound. Hier, in dem Kindheitsgedicht, sind es nun der Fußball und gleich daneben Tiere, die Vögel vor allem.



Blässgänse fallen abends an ihrem Schlafplatz im niederrheinischen Emmerich ein (imago / blickwinkel)

"Ich denke daran, wie tief mich Thomas Klings Gedicht 'vogelherd. mikrobukolika' beeindruckt hat und immer noch beeindruckt, wo Thomas Kling diese Verquickung nachvollzieht von Natur - da ist ein Vogel, dann kommt aber die Ebene der Kultur hinein, nämlich die Frage, wie fängt man denn Vögel, wie baut man einen Vogelherd und in direkter Folge, wie an den Vogel oder an die Natur geklebt, die Sprache. Namen der Vögel, alte Ausdrücke, die sich im Jagdbereich, in der Imkerei über Jahrhunderte erhalten haben. Sodass einfach der Wortschatz sich noch einmal ungeheuer öffnet."

Diese Faszination, die der ungeheure Wortschatz der deutschen Sprache auf Marcel Beyer ausübt, spürt man auch in einem anderen Gedicht, einem das explizit nun eine Hommage an Thomas Kling darstellt. "Wacholder" heißt es, und unter den vielen Namen des Wacholder findet sich auch der des "Todausbäumchens".

*"Ja, beutel das: Kadix und Jidlinka,  
die Judenkersche. Beutel das  
Mischwort ein, wo sich der Mund  
vom Auge trennt, die Schlehe, Holler,  
die Vogelbeere. Du sollst auch  
Knirban, Ebern, Katsel, Kranebitter  
beuteln, wo Hand und Zunge einfach  
nicht zusammenfinden. Pflück  
mir den schwarzen Flieder. Streife  
die Beeren mit dem Handschuh von  
den Zweigen ab. Knister und  
Knirk stellen hervorragende Beutelware  
dar. Jangel, Einbeer, Kniederlock. Und  
Palma pflück. Du beutelst  
Todausbäumchen mit ruhiger Hand."*

Wenn man nun weiß, dass dieses Gedicht im Herbst 2004 entstanden ist, wenige Monate bevor der an Krebs erkrankte, damals 47-jährige Kling starb, so gewinnt das "Todausbäumchen" eine ganz besondere Bedeutung. Seine Anrufung im Gedicht kommt einer Beschwörung gleich, als sollte dem Körper, mit dem Baum im Gedicht, der Tod ausgetrieben werden. Beyer:

"Mein Blick zurück aufs Rheinland ist natürlich darum intensiv geworden, weil Thomas Kling als Gesprächspartner oder als jemand, bei dem man sich alle drei Jahre gefreut hat, wenn er einen neuen Gedichtband vorgelegt hat und man sich gefragt: was für neue Areale hat er sich jetzt erschlossen? In welche Bereiche ist er aufgebrochen? Dass diese Größe im eigenen Leben verschwunden ist, mit dem Tod von Thomas Kling 2005 ist da einfach eine Leerstelle geblieben und diese Leerstelle wird auch in 'Graphit' immer wieder umspielt, betastet, aber ganz eindeutig eigentlich als ein Signal, hier fehlt jemand, hier fehlt eine Stimme, hier fehlt auch ein Forscher."

Marcel Beyer selbst ist ein Forscher, ein Wort- und Landschaftsforscher, ein Kultur- und Menschenforscher. 13 Jahre hat

er Material gesammelt, prallgefüllt kommt "Graphit" nun daher. Denn mit Trakl und Kling, Pakistan und Neuss ist es längst nicht getan. Dem Einsturz des Kölner Stadtarchivs ist ein Zyklus gewidmet, auch Sergej Eisensteins Versuchen, Kunstschnee zu erzeugen. Man trifft den Rumfabrikanten und Benn-Freund Oelze ebenso wie Reinhard Heydrich. Frappierende Beobachtungen, wie der "Keramikfehler / unter Mischgemüse" stehen da neben skurrilen Wortneubildungen, etwa dem "Vorortknie". Auch dass die Steigerungsform von "belegtes Brot" "Hefepulunder" beziehungsweise "Puddingteilchen" lautet, erfährt man hier zum ersten Mal. Ein Materialreichtum, der in den zumeist dreizeiligen Strophen streng gefügt erscheint. Nicht zufällig ist Beyer bei der Komposition seines Bandes mit Umsicht vorgegangen: Graphit nämlich ist nicht nur harmloser Bleistiftstoff, Graphit braucht es auch, um die Kernreaktion in Gang zu setzen.

**Marcel Beyer: "Graphit"**

Suhrkamp Verlag, Berlin 2014. 208 Seiten, 21,95 Euro

---

**Welterführende Information**

**[Marcel Beyer - Die Neugier eines Zwölfjährigen](http://www.deutschlandradiokultur.de/marcel-beyer-die-neugier-eines-zwoelfjaehrigen.2165.de.html?dram:article_id=303993)** [[http://www.deutschlandradiokultur.de/marcel-beyer-die-neugier-eines-zwoelfjaehrigen.2165.de.html?dram:article\\_id=303993](http://www.deutschlandradiokultur.de/marcel-beyer-die-neugier-eines-zwoelfjaehrigen.2165.de.html?dram:article_id=303993)]

(Deutschlandradio Kultur, Studio 9, 22.11.2014)

**[Krach des Krieges in Bildern](http://www.deutschlandradiokultur.de/krach-des-krieges-in-bildern.950.de.html?dram:article_id=249375)** [[http://www.deutschlandradiokultur.de/krach-des-krieges-in-bildern.950.de.html?dram:article\\_id=249375](http://www.deutschlandradiokultur.de/krach-des-krieges-in-bildern.950.de.html?dram:article_id=249375)]

(Deutschlandradio Kultur, Buchkritik, 10.06.2013)

**[Spione](http://www.deutschlandfunk.de/spione.700.de.html?dram:article_id=79902)** [[http://www.deutschlandfunk.de/spione.700.de.html?dram:article\\_id=79902](http://www.deutschlandfunk.de/spione.700.de.html?dram:article_id=79902)]

(Deutschlandfunk, Büchermarkt, 03.09.2000)

**[Von einem Wort zum andern wandern](http://www.deutschlandfunk.de/von-einem-wort-zum-andern-wandern.700.de.html?dram:article_id=209817)** [[http://www.deutschlandfunk.de/von-einem-wort-zum-andern-wandern.700.de.html?dram:article\\_id=209817](http://www.deutschlandfunk.de/von-einem-wort-zum-andern-wandern.700.de.html?dram:article_id=209817)]

(Deutschlandfunk, Büchermarkt, 22.06.2012)

**Deutschlandradio © 2009-2015**

ZU  
» FLUGHUNDE«  
GRAPHIC NOVEL

---

Seit dem Erscheinen seines ebenso brillanten wie erschütternden Romans *Flughunde* im Jahr 1995 gilt Marcel Beyer als »einer der besten jungen Romanciers der Gegenwart« (*The New Yorker*). *Flughunde*, mittlerweile in 14 Sprachen übersetzt, erzählt vom Ende des Zweiten Weltkriegs aus der Perspektive eines fanatischen Akustikers im Dienste der Nazis und aus der Sicht einer der Töchter Goebbels', erzählt von der Instrumentalisierung der Sprache durch die Propaganda und von Experimenten mit menschlichen Stimmen.

**Ulli Lust, eine der bedeutendsten deutschsprachigen Comic-Künstler und erst kürzlich mit dem Comic-Oscar, dem Prix Révélation, ausgezeichnet, legt hier Marcel Beyers verstörendes Meisterwerk als Graphic Novel vor.**



# Im Reich der Stimmen

Marcel Beyers moderner Klassiker „Flughunde“  
als Comic – geht das? Ulli Lust hat es versucht

VON THOMAS VON STEINAECKER

**E**in sympathischer Mensch, dieser Hermann Karnau: Mitten in der Hölle der letzten Tage des Dritten Reichs, in der Zentrale des Bösen, im Führerbunker, freundet er sich mit der zwölfjährigen Helga Goebbels an. Als Tontechniker soll er die letzten Äußerungen Hitlers dokumentieren; viel mehr als eine Schellackplatte mit dem kuriosen Titel „Der Führer hustet“ kommt dabei freilich nicht zustande. Überhaupt Karnaus Hobby. Ein bisschen kauzig ist es ja schon, aber auch irgendwie liebenswürdig: Karnau sammelt Geräusche. Das Brüllen der Nazis verabscheut er allerdings. Am liebsten hat er „narbenlose“ Stimmen, Stimmen, die noch nicht durch „ungeschlachte Äußerungen“ verunstaltet wurden, denn, so weiß er sich durchaus poetisch auszudrücken: „Kein Wunder, dass man jenes ungreifbare Etwas, das Seele genannt wird, in der menschlichen Stimme zu orten meint. Geformter Atem-Hauch: Das, was den Menschen ausmacht.“ Ein Ästhet also, schüchtern und einfühlsam. Allerdings ist das nur die eine Seite des freundlichen Herrn Karnau: Als Goebbels ihm anbot, die Erforschung der reinen Laute mittels Experimente an KZ-Häftlingen voranzutreiben, nahm er begeistert an.

## Die Mikrofone sind so arrangiert, dass sogar die Taubstummen wissen, wann sie jubeln müssen

Marcel Beyers Roman „Flughunde“ ist seit seinem Erscheinen 1995 zu einem modernen Klassiker geworden. Zum einen liegt dies an der faszinierenden Figur des Geräuschesammlers Karnau, bis heute eines der differenziertesten Bilder eines Opportunisten im Dritten Reich. Zum anderen ist der Roman selbst eine kunstvolle Stimmen-collage. In inneren Monologen horchen wir sowohl in den Kopf Karnaus als auch in jenen der kleinen Helga, des ältesten der sechs Kinder des Ehepaars Goebbels. Das ist subtil entlarvend, etwa wenn die fünf Mädchen mit ihrem Bruder Reden und Befehle ihres Vaters nachspielen und dabei unabsichtlich deren Absurdität zu Tage kehren; vor allem aber ist es anrührend, wenn wir die letzten Gedanken Helgas hören, die als einzige ihrer Geschwister ahnt, was man mit ihnen vorhat: „Ich werde nie ein Kind bekommen. Ich werde niemals heiraten. Niemand wird mich jemals küssen.“ Dass durch ihre Augen Magda und Joseph Goebbels zwar als heuchlerische, aber am Ende doch geliebte und irgendwie auch liebenswürdige Eltern erscheinen, ist eines der vielen Wagnisse des Buches, die beeindruckend sind.

Wie aber soll man so einen Roman der Stimmen und Geräusche, der ganz auf die

innere statt auf äußere Handlung setzt und von seiner poetischen Sprache lebt, in Bilder setzen? Zum Gelingen einer derartigen Mission Impossible braucht es eine Meisterin ihres Faches, und um eine solche handelt es sich ohne Zweifel bei der Österreicherin Ulli Lust, der mit ihrer epischen Autobiografie „Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens“ der internationale Durchbruch gelang. Schonungslos brutal und doch mit viel Einfühlungsvermögen in all die zahlreichen Figuren wurde da auf fast 500 Seiten vom alpträumhaften Road Trip zweier junger Frauen nach Italien erzählt, der in einer Vergewaltigung mündet.

Die Comic-Adaption von „Flughunde“ beginnt denn auch eindrucksvoll: Wir sind mitten in den absurden Vorbereitungen für eine Großkundgebung. Karnau inspiert die Mikrofone, die so ausgerichtet werden, dass sogar die taubstummen Invaliden allein durch die Vibration wissen, wann sie jubeln sollen. In formalistisch angeordneten, dezent kolorierten Bildern und schnellen Perspektivwechseln stürmen da die HJ-Scharen aufeinander zu, bevor sich Karnau in seine stille Wohnung zurückzieht und von einer Karte der menschlichen Stimme träumt. Wenn hier anhand von Tafeln die Lautbildung erklärt wird, wirkt die Nähe des Comics zum Lehrbuch als einleuchtende Erweiterung des Romans. Und Ulli Lust schmuggelt sogar eine charmante Anspielung auf die Geschichte der Neunten Kunst herein: In der Erinnerung an eine Turnstunde, während der der kleine Karnau fasziniert eine Fledermaus anstarrt, erscheint das „Batman“-Symbol in seiner Brille, sodass man ihm durchaus zutraut, sich im Folgenden zum ambivalenten Superhelden zu verwandeln. Was für ein famoses erstes Kapitel!

Originell und sehr nah an der Vorlage wird auch die weitere Geschichte vom finsternen Klangfanatiker mit dem freundlichen Gesicht und der ältesten Tochter des Propagandaministers in Szene gesetzt. Während Ulli Lust für die Illustrierung von Karnaus Stimmenreich experimentelle Lösungen findet, bei denen die Soundwords, vom „Tschilp“ der Vögel bis zum „Ratrat“ der Maschinengewehre, die Rahmen der Bilder sprengen, stehen Panels mit Großschrift-Erzähltext auf liniertem Papier für die geordnete Welt der Goebbels-Kinder. Zum packenden Höhepunkt wird die Einführung dieser beiden entgegengesetzten Handlungsstränge in der Mitte des Buches: Die harte Parallelmontage der Menschenexperimente Karnaus und der Sportpalastrede gewinnen durch ihre filmische Straffung im Vergleich zum Roman sogar noch deutlich an Dramatik.

Und trotzdem: Das Ergebnis überzeugt am Ende doch nicht völlig, was auch an den Gesetzmäßigkeiten des Comics liegt. Die Fülle der von Ulli Lust erfundenen Geräusche mag zunächst imponieren; indem sie

Süddeutsche Zeitung

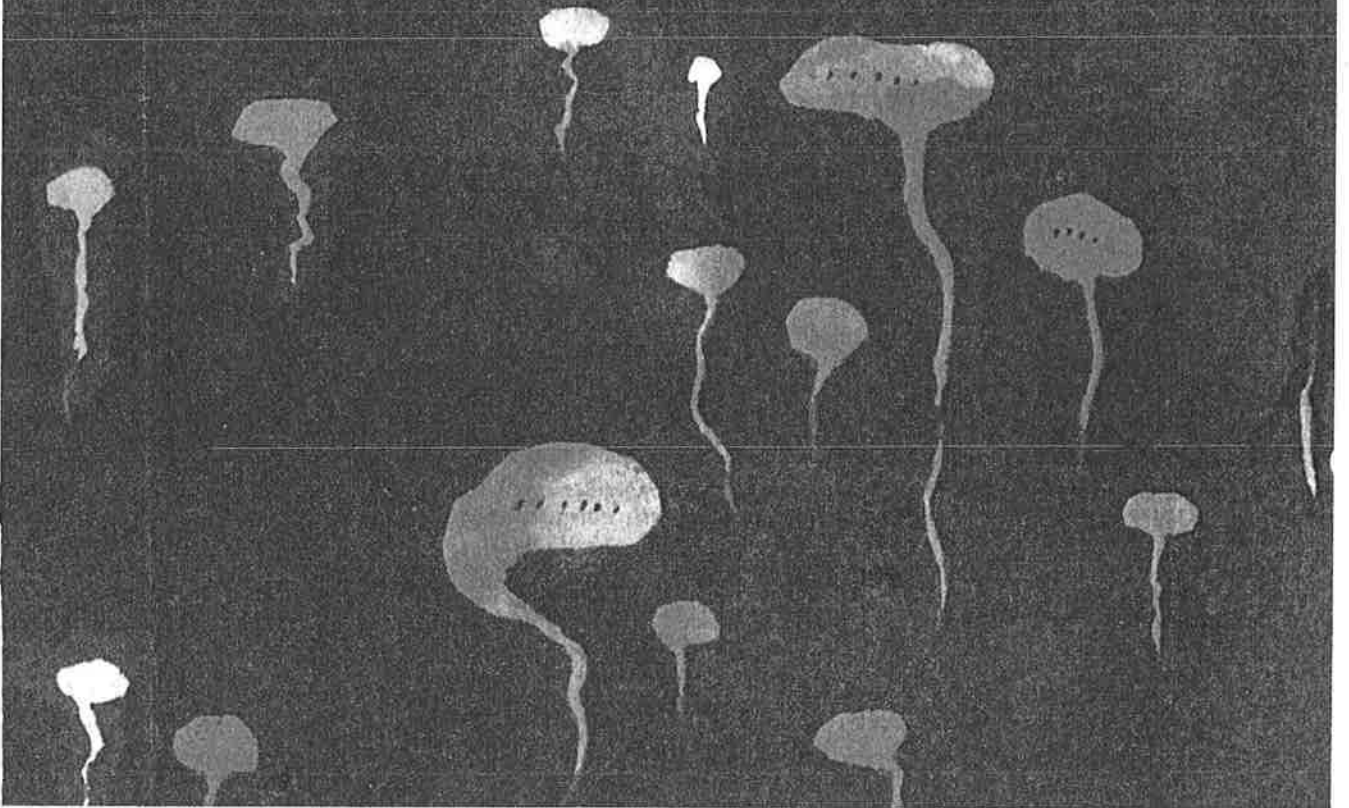
3.5.2013

1/2

Bald ermöglicht das Fehlen jeglicher Störgeräusche ein Abhören und Aufzeichnen auch solcher Schallquellen, die in absehbarer Zeit versiegen werden.



Die ganze Nachtlandschaft steht auf in diesen Totengesängen. Junge Soldaten mit zerfressenen Gesichtern, sie werden konserviert jenseits der Feldpostgrüße an die Heimatfront, jenseits der Heldensprüche hinterher, die dem zerfetzten Leichnam eingehaucht werden.



Der fanatische Akustiker Karnau hat ein Schlachtfeld verkabelt und mit Mikrofonen versehen. Die Laute der Kämpfenden wollte er auf Schallplatte bannen und fängt schließlich das Ächzen, Gurgeln und Seufzen Sterbender ein. FOTO: AUS D. BESPR. BAND

aber ausbuchstabiert werden, büßen sie viel von der Faszination ein, die sie im Roman besitzen, wo sie ganz der Phantasie des Lesers überlassen bleiben. Besonders problematisch sind dann jene Passagen, die sich eigentlich gegen jede Visualisierung sträuben: Der Horror der Menschenkäfige in Karnaus Labor ist rein textlich wesentlich subtiler; und die Topoi des Untergangs des Dritten Reichs, der hysterische Führer in seinem Bunker unter den zerstör-

ten Straßen Berlins, sind mittlerweile derart ikonisiert, dass sie in der x-ten Wiederholung mehr als nur einer mal expressivistischen, mal leicht karikierenden Darstellung bedürfen, um nicht als bloße Klischees wahrgenommen zu werden.

Zuweilen hat man den Eindruck, dass hier im Rahmen von Suhrkamps Comic-Zweitverwertung der hauseigenen Klassiker einer der besten deutschen Romane der vergangenen Jahre einer der besten

Zeichnerinnen hierzulande lediglich als Vehikel für ihr handwerkliches Können diente. Das demonstriert sie zweifellos eindrucksvoll. Aber die Dringlichkeit und Intensität von Ulli Lusts eigenen Arbeiten fehlt dieser Graphic Novel.

Ulli Lust, Marcel Beyer: *Flughunde*. Graphic Novel. Suhrkamp Verlag, Berlin 2013. 364 Seiten, 24,99 Euro.

# Fratzen im Kriegsgetöse

Ulli Lusts beeindruckende Adaption von Marcel Beyers Roman „Flughunde“ erscheint bei Suhrkamp

Von Anne Lena Mösken

Ein Krieg aus Strichen, ein schwarzes Inferno durchschnitten von weißen Blitzen, von schreienden Buchstabenreihen; BBBBRRRRROOOOOO, ROAAAAROOOARRRR. Ein Fliegerangriff auf zwei Buchseiten, danach ist alles schwarz, mit rauchigem Graphit gezeichnete Wolken, nur ein blasses Gelb züngelt in der unteren Ecke. Auf der gegenüberliegenden Seite spielen die Kinder von Joseph Goebbels zwischen geometrischen Linien und vor grauen Aquarellflecken ihre Frucht aus dem Führerbunker.

Es sind die letzten Kriegstage im Mai 1945. Im Bunker begegnen sich der Akustiker Hermann Karnau und Helga, die älteste Tochter des Propagandaministers: der Wissenschaftler, der mit Kehlköpfen von KZ-Häftlingen experimentierte, der nun das letzte Röcheln des Führers aufnimmt, und das vierzehn Jahre alte Kind, das im Bunker beginnt, die Lügenwelt, in der es gelebt hat, zu verstehen.

Marcel Beyers Roman „Flughunde“ war 1995 der literarische Erfolg eines jungen Autors der dritten Nachkriegsgeneration, eines Nachgeborenen: Er füllte die Leerstelle seiner eigenen Erinnerung an das NS-Regime mit einer akribischen historischen Recherche, die er allerdings in keine stringente, sondern in eine eher fragmentarisch gehaltene Erzählung goss. Beyer gelang es, die Schwierigkeit der Rekonstruktion der Vergangenheit, des Grauens, in der Gegenwart literarisch zu verarbeiten.

Im Erscheinungsjahr von „Flughunde“ zog Ulli Lust, 1967 geboren und damit zwei Jahre älter als Marcel Beyer, nach Berlin. Hier lebt und arbeitet sie seitdem. Mehr als eine Comiczeichnerin ist Ulli Lust eine Bildererzählerin, 2009 gelang ihr der Durchbruch mit der autobiografischen Graphic

Novel „Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens“, sie bekam dafür den Prix révélation des internationalen Festivals in Angoulême und damit den wichtigsten europäischen Comic-Preis. Nun hat Ulli Lust für Suhrkamp „Flughunde“ in Bilder gegossen und beweist einmal mehr das Potential der Graphic Novel als Medium der Erinnerung.

Lusts Adaption von „Flughunde“ erscheint in diesem Jahr, das bereits nach wenigen Monaten so voll ist von Erinnerungskultur: Achtzig Jahre nachdem die Nationalsozialisten an die Macht kamen, wird diese Zeit heraufbeschworen, was das Zeug hält. Sammelausstellungen, Dokumentationen, Gedenkfeiern. Zuletzt erreichte Nico Hofmanns ZDF-Dreiteiler „Unsere Mütter, Unsere Väter“ ein Millionenpublikum, indem es das kollektive Trauma in hochaufgelöste Bilder brachte.

Was können Zeichnungen dagegen halten? Freihändig zieht Ulli Lust ihre Linien, mal zittrig, mal ungestüm kraftvoll, schnell hingeworfen muten die Zeichnungen an, mit gedeckten Wasserfarben fließend koloriert, reduziert, schematisch auch, entstehen leichte, flüchtige Bilder. Und dazu diese nüchterne Sprache von Marcel Beyers Roman, die Ulli Lust in großen Teilen übernimmt, wissenschaftlich, bürokratisch, wenn Karnau spricht, kindlich, aber durchaus im Tonfall der nationalsozialistischen Erziehung, wenn Helga erzählt.

Ulli Lusts Bilder wollen nicht schön sein und nicht gefallen. Ihnen gelingt von der ersten Seite an, ein düsteres Unbehagen aufzubauen, das auch dann bleibt, wenn die Erzählung lichtere Momente erreicht: Karnau, der zu Beginn des Krieges in seinem Arbeitszimmer auf Schellackplatten menschlichem Stöhnen lauscht wie der Opernliebhaber einer Arie; die Spiele der Kinder am Bo-

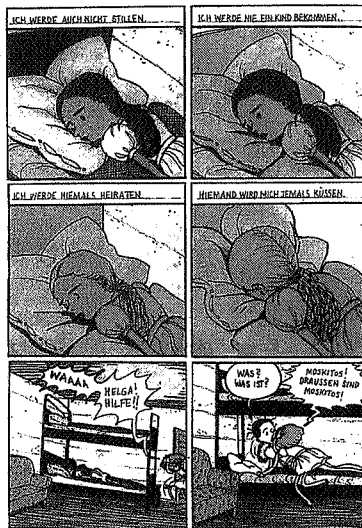


Mie können diese Kinder noch vor Tagesanbruch ein so schrilles Organo über sich ergehen lassen? Ergeben sie sich, weil sie glauben, das sich mit der Zeit eine chemische Heringsäure in ihre jungen Köpfe einfließen wird?

Das zum Mitzig seit der gesamte Aufbruch mehrmals gepöbelt werden, damit der Eröffnung der Mitternachtsfeier und Währungsfragen einflusslos abläuft.

Das Laute gemalt: Bilder und Worte werden zur Geräuschkullisse, zu einem Krieg aus Strichen.

SUHRKAMP



Blaue Wasserfarben: Auch durch die harmlosen Momente im lähmenden Bunkeralltag zieht sich düsteres Unbehagen.

SUHRKAMP

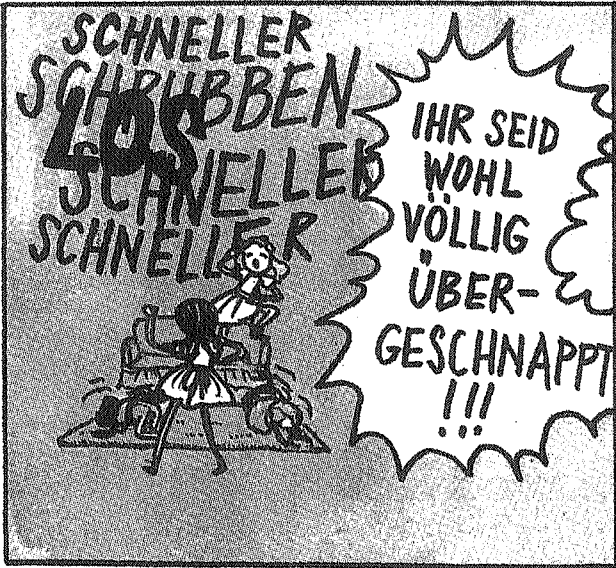
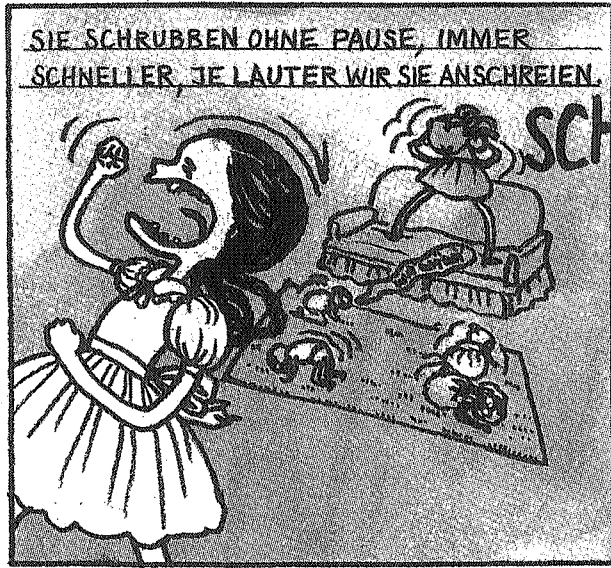
gensee in der Mark Brandenburg, wo Goebbels seine Reden schrieb. Über allem liegt Lusts blasse Farbgebung, bei allem bleiben die Gesichter der Figuren Karikaturen, die jederzeit unversehens zu Fratzen werden, auch die der Kinder: große und kleine Monster sind die Menschen, im Kriegsgetöse der Bomben werden sie zu schreienden Masken.

Da ist auch die Brutalität, die dann aus Lusts Zeichnungen bricht, die, anders als im Text, eben visualisiert ist, die anders als im Film aber nicht realistisch ist, und deshalb schonungslos sein kann: Karnaus Menschenversuche zeigt Stein in aller Grausamkeit und wechselt dabei noch gekonnt von einem Panel zum nächsten, von Karnaus Folterlabor zu Helga, die auf dem Rang im Sportpalast sitzt, während der Vater vorne die Menschen in den totalen Krieg schreit. Ulli Lust entzieht so der Geschichte ihre Stringenz, schafft eine Gleichzeitigkeit der Bilder, daraus entstehen Zusammenhänge, ohne dass etwas erklärt wird, ohne dass Sinn gestiftet wird.

Und das Laute schließlich gelingt in den Bildern der Graphic Novel so viel eindrücklicher als im Roman, weil Stein das Laute malt. Herrische Stimmen werden zu gezackten Linien, gebellte Worte stehen in gezackten Sprechblasen, das Knallen der Stiefel, trap trap, das Summen der Beleuchtung im Bunker, die immer brennt, bzzzz, aus der Belüftungsanlage lecken kleine, zitternde Blasen, rat rat. Lusts Bildkullisse wird zur Geräuschkullisse im Kopf des Lesers. Es geht dabei nicht darum, eine Vergangenheit zu verstehen, die sich unserer Erfahrung entzieht. Stattdessen schafft Ulli Lust eben genau das: einen sinnlichen Erfahrungsraum.

Ulli Lust, Marcel Beyer: Flughunde. Suhrkamp, Berlin 2013. 364 Seiten, 24,99 Euro.

COMICS



# Flüstern und Schreien

**S**o klingt das Grauen: „Ratatatat“ machen die Weltkriegsbomber, wenn sie ihre tödliche Fracht über Berlin abladen. „Rooooo Aorrrr“ röchelt ein Häftling unter dem Skalpell der KZ-Ärzte. Wenn die Wehrmachtssoldaten an der Front ihr Leben aushauchen, steigen leere Sprechblasen empor. Und krakeelt der Scharführer ins Mikrofon, dann sind auf dem Papier nur noch schwarzbraune Zacken zu sehen. In ihrer Adaption von Marcel Beyers Roman „Flughunde“ breitet die preisgekrönte Zeichnerin Ulli Lust ein reiches lautmalerisches Panoptikum aus. Ihre kongeniale Adaption erweist der literarischen Vorlage – in der der Schall von großer Bedeutung ist – alle Ehre und hebt sie zugleich auf eine neue Stufe. Einerseits vertraut die Bilderzählerin fest auf die Stärken des 1995 erschienen Romans, der für seine ungewöhnliche Perspektive und sprachliche Brillanz gefeiert wurde. Zugleich findet Lust eigene Wege, um Beyers kunstvoll montierte Parallel-Erzählung umzusetzen.

„Flughunde“ erzählt aus den Perspektiven eines für Joseph Goebbels arbeitenden (fiktiven) Akustikingenieurs sowie einer Goebbels-Tochter vom Alltag und Niedergang des Nationalsozialismus im Wechsel zweier radikal subjektiver Perspektiven. Das Mädchen ist zu Anfang gerade acht; der Ingenieur ist ein stiller, freundlicher Mann, der vor bestialischen Menschenversuchen nicht zurückschreckt, um seine abstrusen Stimm-Theorien zu belegen. Wie Ulli Lust diese in der Paarung von Normalität und Brutalität erschütternde Erzählung mit schlicht wirkenden, dezent kolorierten Zeichnungen umsetzt, das ist grandios. Während der Roman mit seiner kunstvollen, aber distanziert wirkenden Sprache vieles nur andeutete, führt Lust die menschlichen Dramen hinter der Geschichte mit klaren, teils expressiv karikierenden Bildern unmittelbarer vor Augen. So verwandeln sich die wohlgezogenen Goebbels-Kinder auch visu-

ell in Monster, wenn sie „Spontane Aktion“ spielen und die Erniedrigung der Juden imitieren. Und der im Roman als Mann ohne Gefühle vorgestellte Ingenieur erscheint im Comic stärker als ein emotionales Wesen, das auch malechte Empfindungen zu zeigen scheint. „Flughunde“ ist eine so beeindruckende wie erschütternde Lektüre. Auch, weil die gewählte Erzählperspektive widersprüchliche und verwirrende Reaktionen provoziert, denn es fällt dem Leser schwer, kein Mitgefühl für die Figuren zu empfinden, die doch zugleich im Zentrum des NS-Terrorregimes standen.

Ein weiteres Mal zeigt Ulli Lust, zu welcher Intensität und Komplexität der Comic in den richtigen Händen fähig ist. Das hatte sie vor knapp vier Jahren mit ihrer Graphic Novel „Heute ist der letzte Tag vom Rest Deines Lebens“ bereits eindrucksvoll vorgeführt, indem sie eine Alpträum-Reise, die sie einst als junge Frau erlebt hatte, in eine der kraftvollsten und besten Comic-Erzählungen der Gegenwart verwandelte. Dieser Tage erscheint das Werk nach großen Erfolgen in Frankreich auch in Nordamerika. Und der traditionsreiche Suhrkamp-Verlag hat mit der nunmehr dritten Comic-Adaption eines literarischen Werkes aus seinem Hause ausreichend dargelegt, dass diese Kunstform auch in sein Programm passt. Jetzt müsste man dort nur noch den Mut finden, mal eine originäre Graphic Novel zu veröffentlichen, die nicht nur eine zeichnerische Aneignung eines bereits existierenden Romans ist, sondern erzählerisch und künstlerisch Neuland betritt. Dass allerdings auch eine Adaption große Kunst sein kann, davon zeugt Ulli Lusts neues Buch.

Lars von Törne

**Ulli Lust: Flughunde, Suhrkamp, herausgegeben von Andreas Platthaus, 364 Seiten, 24,99 Euro**

# Kindertotenlieder im Bunker

Das Renommierprojekt der Suhrkamp-Comics ist endlich da: Ulli Lust macht aus „Flughunde“, Marcel Beyers Roman über die Goebbels-Familie, eine Graphic Novel

Die Welt 23.4.2013

MATTHIAS HEINE

In einem Comic, der von Nachtwesen, Stimmenfängern, dem Werwolf, Frankenstein-Doktoren, Höhlenbewohnern und jenem allgegenwärtigen Kult des Todes handelt, der im Dritten Reich Staatsreligion wurde, wundert man sich keine Sekunde darüber, einem lebenden Toten zu begegnen. Der Germanist Eduard Sievers ist eine Nebenfigur in „Flughunde“, einer Graphic Novel, die in den Jahren 1942 bis 1945 spielt. Aber in Wirklichkeit lebte Sievers damals schon seit 30 Jahren nicht mehr, sondern er wurde vom Autor Marcel Beyer und der Zeichnerin Ulli Lust aus künstlerischen Gründen aus dem Reich der Schatten heraufbeschworen. Sievers ist es, der den SS-Arzt Stumpfegger und den Akustiker Hermann Karnau zusammenbringt, später beteiligt er sich an den Menschenversuchen, die die beiden an Gefangenen unternehmen, um den Geheimnissen der menschlichen Stimme auf den Grund zu gehen. Einmal tasten die drei die Schädelnaht eines lebendig Skalpierten mit einer Grammofonnadel ab.

Sievers Funktion in der Erzählung ist es, das wissenschaftliche Klima zu dokumentieren, in dem solche Experimente tatsächlich stattgefunden haben. Der reale Sievers, der zu den Junggrammatikern gehörte, einer Gruppe von Forschern, die in der Zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die junge Germanistik als Wissenschaft etablierten, hatte sich in seiner Spätzeit zu immer obskureren Thesen verstiegen. Grob gesagt, glaubte er, die Sprachmelodie eines Textes sei so einzigartig wie ein Fingerabdruck.

Ulli Lust hat sich ganz offensichtlich Fotos von Eduard Sievers im Internet angesehen, als sie sich daran machte, eine Bilderzählung auf der Basis von Marcel Beyers 1995 erschienenen und gefeierten Roman, zu schaffen. Sogar die Form seiner Brille ist authentisch. Nur den Professorenbart lässt sie ein bisschen ulbricht-zickiger hervorspringen als beim echten Sievers.

Sievers leitet eine Konferenz für Sprachhygiene, auf der Hermann Karnau, eine der Hauptfiguren eingeladen

ist. Die Einladung verdankt Karnau Joseph Goebbels, bei dessen Reden er für gute Akustik sorgt. Im Hause des Propagandaministers freundet er sich mit den Goebbels-Kindern an. Die älteste Tochter Helga ist die zweite Protagonistin des Comics.

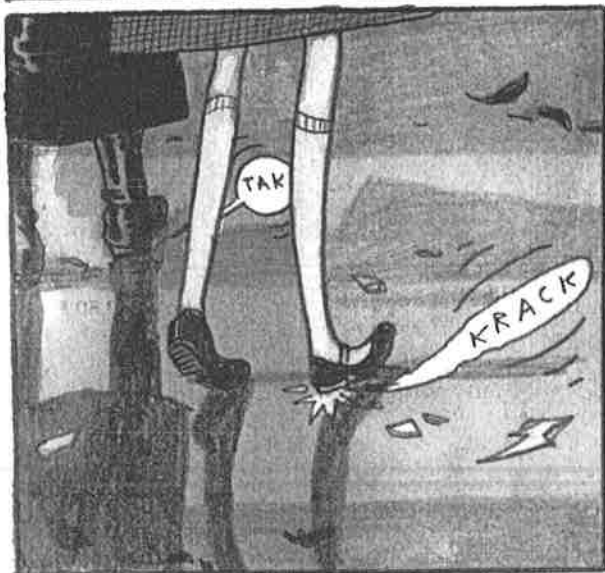
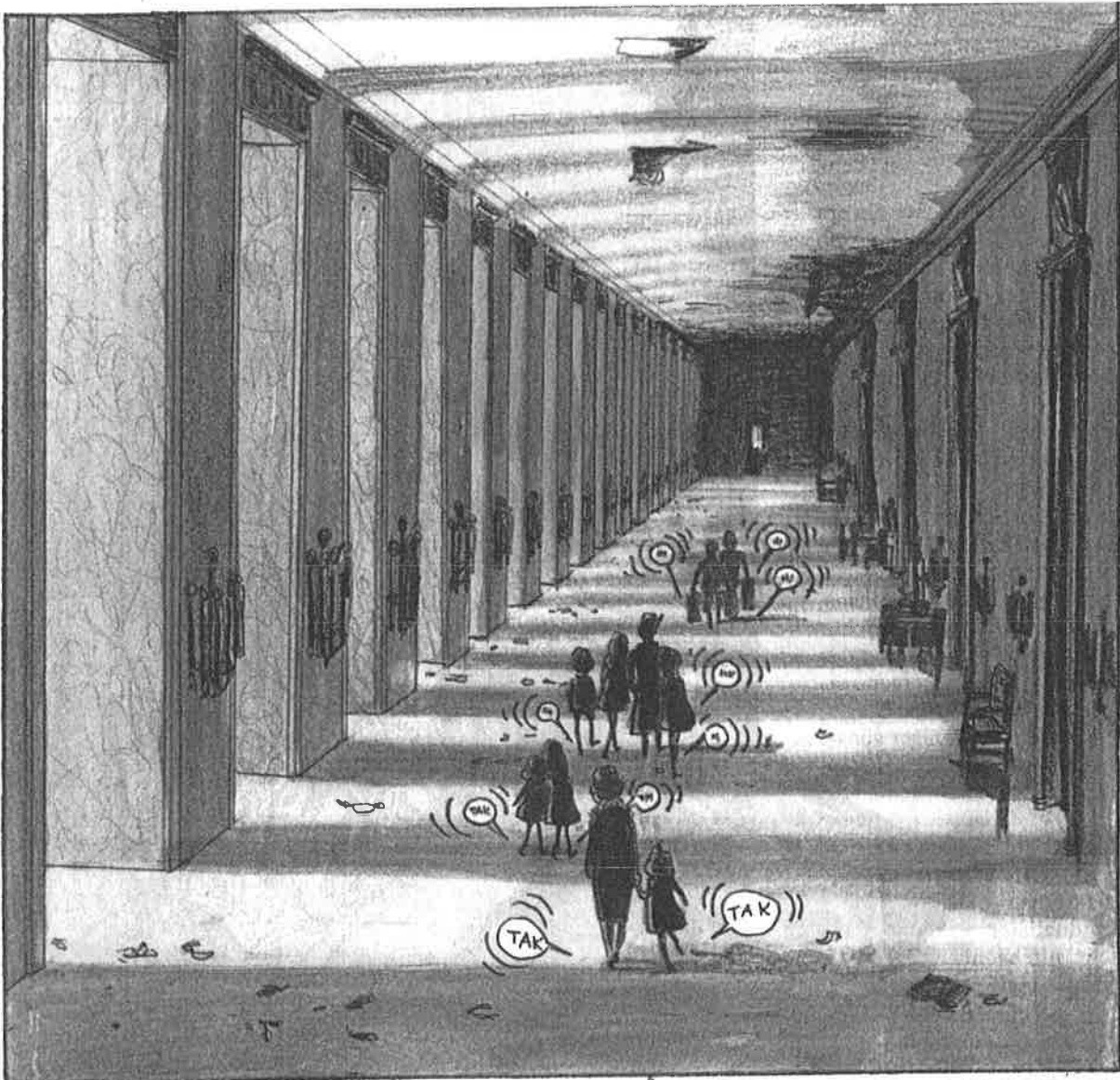
„Flughunde“ ist das aufwendigste und anspruchsvollste Werk in dem Graphic Novel-Programm, mit dem der Suhrkamp-Verlag seit 2011 seine Produktpalette erweitert hat. Verglichen mit dem 364-seitigen Buch, an dem Ulli Lust mehrere Jahre gearbeitet, hat sind, die anderen bisher erschienen Suhrkamp-Comics „Alte Meister“ (nach Thomas Bernhard) und „Alice in Sussex“ (nach H. C. Artmann) von Nicolas Mahler schon vom Umfang her eher leichtgewichtig. Lusts Werk ist die Probe aufs Exempel, ob die Hoffnung, zentrale Werke des Verlagsprogramms könnten ein würdevolles Zweitleben als Graphic Novel führen, sich erfüllen kann.

Es war eine durchaus gewagte Idee, den düsteren, in der Nazizeit spielenden Roman einer Zeichnerin anzuvertrauen, die zwar zu den besten im deutschsprachigen Raum gehört, bisher aber eher

Gegenwartsstoffe illustriert hatte. Doch es hat funktioniert. Die in Prenzlauer Berg lebende Österreicherin Ulli Lust, deren autobiografische Achtzigerjahrefiktion „Heute ist der erste Tag vom Rest deines Lebens“ 2011 beim weltweit wichtigsten Comicfestival in Angoulême als beste Neuentdeckung ausgezeichnet

wurde, ist tief in die Bilderwelt der Sportpaläste, Reichskanzleien, Bonzenvillen, Vivisektionssäle, Schlachtfelder, Ruinenstädte und zu böser Letzt des Führerbunkers eingetaucht.

Grünlich, gräulich und giftig violett erscheint bereits das lichtferne Leipzig, in dem Sievers seine Konferenz abhält. Diese korrespondiert damit optisch mit



© SUHRKAMP VERLAG BERLIN 2013

Auf dem Weg in den Untergang: Die Goebbel-Kinder, ihre Mutter und ihr Personal treffen in der Reichskanzlei ein

dem unterirdischen Berliner Betonversteck, in dem Hermann Karnau kurz vor dem Untergang das Husten des fast erloschenen Hitlers mit dem Tonband aufzeichnet. Eine stringente Farbdramaturgie, denn auf der Konferenz beginnt Karnau (der vorher nur ein harmloser Techniker war) seinen Weg ins Verbrechen – der ihn schließlich an der Seite des zum

Leibarzt des Führers beförderten Stumpfenegger in den Bunker führt.

Dort trifft Karnau Helga wieder, deren bald endendes Leben sich mittlerweile nur noch in einem bestenfalls helleren Grau abspielt. Vorher prägte ein optimistisches aber ziemlich künstliches Orange die Atmosphäre der Geschwister.

Das Schicksal der Kinder gehört zu den bewegendsten Erzählsträngen von „Flughunde“. Die Tränen, die Helga vergießt, als sie beim Zubettgehen begreift, dass es kein Erwachen mehr geben wird, sind sichtbares Zeichen eines großen menschlichen Dramas in einem kleinen Menschen. Denn sie spricht ihr Wissen nicht aus – halb aus kindlichem Pflichtgefühl, halb um die Mutter zu schonen, in deren Gesicht die Zeichnerin den Widerspruch zwischen Fanatismus und Schmerz sichtbar macht.

Das Familienleben von Magda und Joseph Goebbels bekommt hier ohnehin einen verstörend menschlichen Zug. Eigentlich hatte sich doch für alle Ewigkeit die durchaus den Fakten entsprechende Darstellung von Corinna Harfouch und Ulrich Matthes aus „Der Untergang“ in unsere kollektive Erinnerung eingeebrannt: Die Goebbels-Eltern als angstgetriebene Bestien im Todesrausch, die

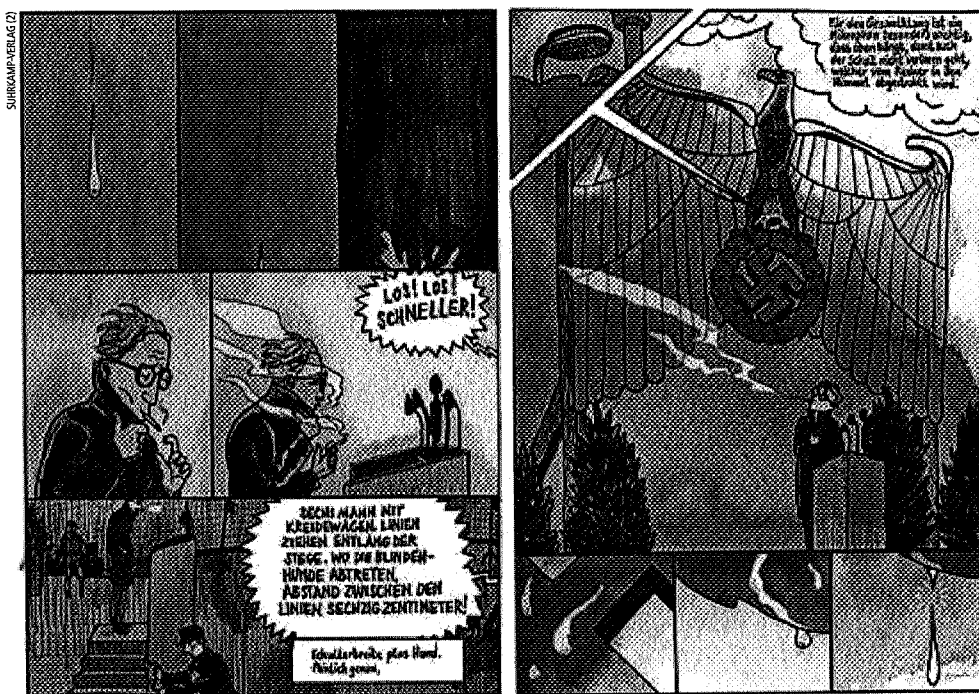
wirklich alles mit in die ewige Finsternis reißen wollen – die eigenen Kinder ebenso wie das deutsche Volk.

In „Flughunde“ sieht man den Propagandaminister plötzlich, wie ihn seine fünf Töchter und sein Sohn erleben: Als leichtsinnigen Filou, der die Mädchen mit seinem neuen Sportwagen beeindruckt will, der auch mal Fünfe gerade sein lässt und dem kurz vor dem sechsfachen Kindermord die Tränen im Gesicht zu stehen scheinen. So nett will man Goebbels eigentlich gar nicht haben. Aber es ist der Goebbels seiner Kinder. Nicht der der Tagebücher und der Geschichtsschreiber.

Der Autor Marcel Beyer war lange auch Musikkritiker, schrieb oft über Dubreggae, jene Populärmusik, in der die akustische Experimentierwut kuriose Blüten schrieb. So ist es gewiss kein Zufall, dass die Nachricht von Helgas genauem Todeshergang den alten Herrn Karnau Jahrzehnte später ausgerechnet per Schallplatte erreicht. Dass die Schallplatte von allen Tonspeichern der optisch attraktivste ist, hat die Werbung erkannt, wo jenes Medium nach seinem Verschwinden aus deutschen Wohnzimmern fortlebt. Ihre Schönheit ist auch ein Glücksfall für „Flughunde“. Seitenlang kann Ulli Lust am Ende den alten Akustiker mit einer drehenden schwarzen Scheibe allein lassen. Bis ihn die Trauer überwältigt und er ein Gran seiner verlorenen Menschlichkeit zurückgewinnt.

*Ulli Lust/Marcel Beyer: „Flughunde“,  
Suhrkamp-Verlag, 24,99 Euro.*





## Sprachlos

Bilder des Unsagbaren: Die aus Wien stammende Comiczeichnerin Ulli Lust hat den Roman „Flughunde“ in eine bestürzend virtuose Graphic Novel verwandelt.

VON PHILIP DULLE

Der Krieg klingt grässlich. Das Röcheln der Massakrierten an der Front („ARRR“), das Donnern der Fliiegerbomben („KA-WUMM“), die Stiefel der im Gleichschritt marschierenden Truppen („TRAP-TRAP“); ein Scharführer, der sich bei einer spontanen Kampfesrede die Stimme ruiniert.

Schon der Roman „Flughunde“, 1995 von dem deutschen Schriftsteller Marcel Beyer veröffentlicht und inzwischen zum modernen Klassiker avanciert, hat von diesen Geräuschen erzählt, von den Stimmen des Krieges und dem Niedergang des Nationalsozialismus, in einer kunstvoll montierten Parallelerzählung, die Historie und Fiktion verschwimmen ließ. Die beiden Hauptfiguren: der besessene Akustiker Hermann Karnau, ein ruhiger, durchaus liebenswerter Eigenbrötler, der den Reden der Nazi-Bonzen die nötige Verve verleihen soll; und Helga Goebbels, die zwölfjährige Tochter des NS-Propagandaministers.

Für Suhrkamp hat nun Ulli Lust, 1967

in Wien geborene Comiczeichnerin, Beyers Roman in eine über 300 Seiten starke Bildergeschichte übersetzt. Für Lust, die mit ihrem 2009 erschienenen autobiografischen Opus magnum „Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens“ ihren Ruf als Ausnahmeerscheinung innerhalb der deutschsprachigen Comicszene festigte, war nicht nur die sprachliche Qualität der literarischen Vorlage ausschlaggebend, sondern vor allem auch die kindlich unschuldige Figur der Helga Goebbels: „Der Text hat in mir starke Bilder hervorgerufen“, erzählt die Wahlberlinerin im Gespräch mit profil.

Auch wenn Lust gar nicht erst versucht, den Stoff „werktreu“ zu bearbeiten, und auch wenn sie betont, dass Graphic Novels als eigenständige Werke funktionieren müssen, gelingt ihr nicht nur eine stimmige Hommage an den Roman (sie übernimmt ganze Textpassagen), sie hebt die Erzählung stellenweise sogar auf eine neue Stufe: wenn sie etwa die Kinder Goebbels' auf dem idyllischen Familienanwesen in Schwanenwerder nahe Berlin zeigt und

ihre Bilder in sanftes Orange setzt, nur um einige Seiten später die infernalische Kriegsmaschinerie der Nazis in bedrohliche Grau- und Brauntöne zu tauchen.

Die Akustik des Krieges, die Beyer poetisch in Szene setzt und der Vorstellung der Leser überlässt, gestaltet Lust als stakkatoartige Lautmalerei: Sprechblasen erzittern im Akkord, Granaten zerfet-

**KRIEGSAKUSTIK**  
Geräuschefanatiker Karnau  
beim Justieren der Mikrofone

zen nicht nur das Lettering, sondern ganze Szenenbilder. Wie könnte man das Unausprechliche sonst visualisieren? Wie viel Maschinengewehrgewitter à la „RAT-RAT-RAT“ verträgt ein Comic? Wie viel an markerschütterndem „AHHH“ und „OHHH“ müssen die Opfer des Krieges erst ausspeien, ehe sie durch leere Sprechblasen erlöst werden, die für ihr dahinschwindendes Leben stehen? Für Lust ist all das künstlerisch kein Problem; das Risiko der Darstellung von Gewalt bleibe dennoch groß, sagt sie. Meist deutet die Zeichnerin die Gräueltaten daher nur an – durch die demaskierenden Kriegsspiele der Kinder oder durch bloße Andeutungen im Text.

Mit „Flughunde“ gelingt Ulli Lust der Brückenschlag zwischen der klassischen Literatur und ihrem Comic-Metier. Besonders deutlich wird das, wenn sie in schneller Bildreihenfolge zwischen den Protagonisten und Erzählebenen changiert und ihre Leser sehr unmittelbar in das Geschehen zieht. In einer zentralen Szene führt sie dies auf erschütternde Weise vor: Während der Geräuschefanatiker Karnau, vom fleißigen Opportunisten zum Täter mutiert, zu obskuren Stimmforschungs-zwecken wehrlose KZ-Häftlinge malträtiert, beginnt die kleine Helga Goebbels inmitten der aufgepeitschten Hysterie im Berliner Sportpalast, schockiert ob der „Totalen Krieg“-Rede ihres Vaters, den kollektiven Kriegsirr-sinn zu durchschauen. Sie bleibt sprachlos, nach Luft ringend zurück. Aufstehen. Raus. Atmen.



Ulli Lust, Marcel Beyer: **Flughunde**.  
Suhrkamp, 364 S., EUR 25,70

Ein ausführliches Interview mit  
Ulli Lust finden Sie auf [profil.at](http://profil.at).

10.06.2013



Die Comiczeichnerin Ulli Lust (Bild: Kai Pfeiffer)

## Krach des Krieges in Bildern

### **Ulli Lust / Marcel Beyer: "Flughunde", Suhrkamp, Berlin 2013, 364 Seiten**

**Mit dem Roman "Flughunde" hat der Lyriker und Schriftsteller Marcel Beyer 1995 sein Meisterwerk abgeliefert. Die Berliner Zeichnerin Ulli Lust hat daraus eine kongeniale Bild-Erzählung gemacht. Unablässig übersetzt sie Geräusche in Bilder - eine künstlerisch vielgestaltige Sensation.**

Geräusche sind seine Lebensleidenschaft, Hermann Karnau ist Akustiker. Mit seinen technischen Kenntnissen steigt er in den 30er-Jahren zum Toningenieur der nationalsozialistischen Massenkundgebungen auf. Er richtet die Mikrofone für die Reden von Goebbels ein und konserviert die Stimme des Führers auf Schellackplatten. Aber Karnau will mehr, er will das "Ur-Geräusch" des Menschen erkunden. Aus dem gutmütigen, leicht weltfremden Ingenieur wird während des Kriegs ein brutaler Folterer im Dienst der "Wissenschaft".

In grausamen medizinischen Experimenten schneidet er Gefangenen die Kehlen auf und quält sie mit Stromstößen, um den "authentischen", noch nicht von der Sprache überformten Klang des Individuums zu entdecken. Die letzten Tage des Kriegs verbringt er schließlich im Führerbunker, um die letzten Äußerungen Hitlers zu dokumentieren. Die todgeweihten Kinder von Joseph und Magda Goebbels sehen ihn als väterlichen Freund. Fast 50 Jahre später treffen wir den alten Karnau noch einmal, als er sich die Tondokumente von damals anhört: Geisterklänge aus dem Bunker, von draußen das Dröhnen der Luftangriffe und drinnen die Stimmen der längst gestorbenen Kinder.

#### **Sensationelle Adaption eines literarischen Meisterwerks**

Mit dem Roman "Flughunde" hat der Lyriker und Schriftsteller Marcel Beyer 1995 sein Meisterwerk abgeliefert, einen gleichermaßen beklemmenden wie analytischen Text über Schall und Wahn, über Geräusche und Aufzeichnungssysteme, über die Verführung durch Stimmen und die technische Manipulation von Gefühlen - und über die Schwierigkeit des Erinnerns.

Die Berliner Zeichnerin Ulli Lust hat daraus nun - in der bislang durchweg gelungenen Reihe des Suhrkamp-Verlags mit Comic-Adaptionen literarischer Werke - eine kongeniale Bild-Erzählung gemacht, die vom Krach des Kriegs handelt, von der Stille im Bunker und vom vergeblichen Beschweigen der Schuld. Unablässig übersetzt sie Geräusche in Bilder und macht aus dem literarischen Ereignis eine künstlerisch vielgestaltige Sensation.

2009 hatte Ulli Lust mit ihrem autobiografischen Comic "Heute ist der letzte Tag vom Rest Deines Lebens" für Furore gesorgt. Ihre Beyer-Adaption ist sogar noch besser - so virtuos benutzt sie die Grammatik des Comic, um Hörbares sichtbar zu machen, um das Nicht-Sagbare ins Bild zu bringen. In den Sprechblasen, Geräuschworten und -bildern, mit denen sie ihre Zeichnungen überzieht, liest man nicht mehr nur, was die Figuren reden. Man sieht, wie sie flüstern und schreien, wie sie zornig sind oder traurig oder beglückt.

Die Form der Sprechblasen, die Größe und Farbe der Schrift, die Typografie, die Montage der Schrift in die Bilder: All diese grafischen Elemente nutzt Lust, um Synästhesien zu erzeugen. So zieht sie ihre Betrachter und Leser unmittelbar ins Geschehen hinein - und wirft zugleich immer wieder die Frage auf, ob sich im Gestöber all dieser Zeichen die Wirklichkeit zeigt oder doch nur eine Erinnerung, die sich selber allzu gerne betrügt.

*Besprochen von Jens Balzer*

#### **Ulli Lust / Marcel Beyer: Flughunde**

Graphic Novel  
Suhrkamp, Berlin 2013  
364 Seiten, 24,99 Euro

## zu »PUTINS BRIEFKASTEN«

---

Eines Morgens, in einer ihm »selber nicht ganz klaren Anwendung«, fährt Marcel Beyer an den Stadtrand von Dresden, um dort einen Briefkasten noch einmal zu sehen, nicht irgendeinen, sondern den Wladimir Putins, der in den achtziger Jahren hier lebte. Er findet ihn nicht mehr vor. Aber was Beyer auf seiner Spurensuche wahrnimmt und aufschreibt, entwickelt sich unterderhand zu einem Kurzporträt Putins, das erhellender ist als jede dickleibige politische Biographie. Was immer Beyer hier in seinen Erzählungen und Skizzen in den Blick nimmt - seien es Blumen oberhalb des Genfer Sees, eine von Rimbaud aufgegebene Kleinanzeige, ein einäugiger Löwe im Dresdner Zoo, von Dostojewskij zum Brüllen gebracht, ein kleinformatiges Gemälde von Gerhard Richter oder Lessings Ofenschirm in Wolfenbüttel -, stets entzünden sich an konkreten Phänomenen seine Überlegungen zu Sprache, Kultur und politischer Geographie.

*Putins Briefkasten*, Marcel Beyers Sammlung seiner unveröffentlichten Erzählungen und Denkbilder, ist ein Buch über Wahrnehmung, Stil, über das Hören und Schreiben. Und wir werden, während wir diese Abfolge einzelner Momente und Bewegungen staunend lesen, so ganz nebenbei zu blitzartigen, überraschenden Einsichten geführt.

# Der Hund hinter dem Bild

Marcel Beyer verbindet Orts erkundung und Lektürekosmos – so wird „Putins Briefkasten“ ein Hauptwerk

Ja, es wird schon stimmen, dass während der zweiten Hälfte der achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts in dem Haus mit der Nummer 101 der Radeberger Straße, die damals Julian-Marchlewski-Straße hieß, die Familie Putin wohnte. Und gut bezeugt dürfte sein, dass Wladimir Putin und seine KGB-Kollegen am 5. Dezember 1989 in ihrer Dienststelle in Dresden damit beschäftigt waren, Akten zu verbrennen. Vielleicht gibt es in irgendeinem Archiv der Zeitgeschichte Fotos davon. So wie es im Privatarchiv des Schriftstellers Marcel Beyer vielleicht Fotografien des Umzugs gibt, mit dem er im Frühjahr 1996 – da war er Anfang dreißig – seinen Wohnsitz von Köln nach Dresden verlegte.

Aber irgendetwas stimmt nicht mit den Fotografien, die in Marcel Beyers neuem Buch „Putins Briefkasten“ zwischen den Zeilen wie durch einen Spalt hindurch sichtbar zu sein scheinen. Und es stimmt auch etwas nicht mit dem Untertitel des Buches: „Acht Recherchen“. Denn der klingt zwar so, als sei hier wieder einmal jemand aufgebrochen, um statt erfundener Geschichten Berichte aus der Wirklichkeit mit nach Hause zu bringen. Und der Verlag hat den Umschlag des Buches mit Fotografien aus Stasi-Beständen versehen, die unweigerlich den „toten Briefkasten“ der Agentenwelt heraufrufen. Aber der Briefkasten an dem Haus mit der Nummer 101, von dem Marcel Beyer berichtet, wurde erst nach 1990 dort angebracht, und er ist längst abgebaut, ein geheimnisloser toter Briefkasten, von dem nicht einmal mehr verstopfte Bohrlöcher im Beton des Plattenbaus der Dresdner Russensiedlung übriggeblieben sind – aber er ist auf ein Foto geraten, das jemand von dem Haus gemacht hat.

Der Schlüsselsatz der Recherche handelt nicht von dem Briefkasten, um den sie einige Seiten lang herumstreicht. Er lautet: „Niemand habe ich Wladimir Putin im Mantel gesehen.“ Er ist Ausgangspunkt einer Passage, in der Putin in den tadellosen Anzügen, den praktischen Allwetterjacken, den Fliegerjacken mit Pelzkragen oder dem freien Oberkörper, mit dem er noch lieber auftritt, vor dem Russland des 19. und 20. Jahrhunderts flüchtet, heraus aus der Welt Dostojewskis und seines Diktums: „Wir kommen alle von Gogols Mantel her.“

Dostojewski als Herold der berühmten Erzählung Gogols kommt nicht von ungefähr in diese Recherche, um Putin in eine literarische Figur zu verwandeln. Er hat 1867 den Zoo in Dresden besucht und wie seine Frau in ihrem Tagebuch berichtet, dort den Blick des Löwen gesucht und ihn ausgehalten. Das hat Marcel Beyer nicht recherchiert, das hat er gelesen, in einem Buch des Philosophen Hans Blumenberg über Löwen.

Es herrscht in diesen Recherchen ein ständiger schlagbaumfreier Verkehr zwischen dem Lektürekosmos des Romanlers und Lyrikers Marcel Beyer und seinen Erkundungen in Dresden, auf Reisen



Marcel Beyer

Foto: Jürgen Bauer/SZ Photo



In diesem Haus in Dresden wohnte Wladimir Putin während seiner Zeit als KGB-Offizier in Deutschland. Der Briefkasten, auf dieser Aufnahme aus dem Jahr 2000 noch vorhanden, ist inzwischen verschwunden. Foto: Maurice Weiss/Ostkreuz

nach Weißrussland und in die Ukraine, nach Polen, nach Litauen oder in die Grenzstadt Narva am Fluss desselben Namens, der Estland von Russland trennt. So kommt es zu Assoziationen und Überlagerungen, in denen das Schreiben über die besuchten Orte so ähnlich funktioniert wie das Verwischen der Farbe, mit dem der Maler Gerhard Richter den Scheinrealismus seiner Bilder gern gerade dort aufhebt, wo sie die dokumentarische Anmutung der Fotografie in sich aufnehmen.

Es gibt ziemlich weit hinten in diesem Buch eine wunderliche Dresdner Geschichte, in der ein Bild des in Dresden geborenen Malers Gerhard Richter eine Hauptrolle spielt. Es ist 1967 nach einer Fotografie entstanden und heißt „Jochel“ wie der Hund, den es, grau in grau, in Öl auf Leinwand, in fünfzig mal fünfzig Zentimetern, porträtiert. Es hing eine Zeitlang in der Cafeteria der Sammlung Neue Meister an der Brühlschen Terrasse. Die Recherche, die Marcel Beyer diesem Hund widmet, öffnet das Bild wie ein Fenster, durch das man auf die Geschichte der modernen Kunst in Deutschland und zumal in Dresden blicken kann.

Der Hund, so zeigt sich, gehörte dem Kunsthistoriker Will Grohmann, dem Gastgeber Samuel Becketts bei dessen Besuch in Dresden 1937, im Jahr der Ausstellung „Entartete Kunst“, und wie es dann weitergeht, das zeigt etwas von der obsessiven Suche nach Momenten des phantastisch wirkenden Zusammenspiels der Realität, auf die eine Recher-

che ausgeht, mit Figuren, die es nur auf Papier oder Leinwand gibt. Die Recherche ist hier immer auch Selbsterkundung der Sprache – und des „Ich“.

Der Maler Gerhard Richter ist dabei zwar ein Schutzpatron, aber nicht die Hauptfigur der Recherche, in der er vorkommt. Diese Hauptfigur ist der Dresdner Maler Wilhelm Müller (1928-1999), den Beyer bald nach seiner Ankunft in Dresden kennenlernte. Die Recherche ergibt oder will es, dass erst mit dem Ende der DDR ein Markt für seine Bilder entsteht – der Maler der „Weißen Tafeln“ aber seine Kunstsammlung, darunter viele eigene Bilder, verschwinden lässt.

**Schrifttypen, Plakate, Häuser, Geräte sind hier so wichtige Zeitzeugen wie die Menschen**

„Vielleicht, denke ich, war die Begegnung mit Wilhelm Müller, meine erste prägende Osterfahrung.“ Dieser Maler ist es, mit dessen Augen Beyer auf die Nacht vom 4. auf den 5. Oktober 1989 blickt, in der die Polizisten am Dresdner Hauptbahnhof auf die Leute eindroschen, die an die Züge heranzukommen versuchten, in denen DDR-Bürger von Prag aus in die Bundesrepublik transportiert wurden.

Keine der hier versammelten Recherchen trägt einen Titel. Sie sind nur mit römischen Ziffern bezeichnet, aber aus Vorarbeiten entstanden, die einmal Titel tru-

gen, als sie in einer Zeitung, einem Sammelband zur Nacht des 9. November 1989, einer Anthologie über Osteuropa oder erste Bücher von Gegenwartsautoren erschienen. Man pflegt solche Gelegenheitsarbeiten als Neben- und Auftragswerke abzubuchen.

„Putins Briefkasten“ aber ist ein Hauptwerk Marcel Beyers. Zum einen, weil, wenn er über Vogelbälge und das Wissen der Ornithologen schreibt, die Recherche zur Selbsterkundung des Lyrikers und des Romans „Kaltenburg“ (2008) wird, zum anderen, weil in der grafischen Bewegung nach Osten die Jahrzehnte nach 1989 in einer Fülle von akustischen, visuellen und atmosphärischen Wahrnehmungen Gestalt gewinnen: Schrifttypen, Plakate, Häuser, Verkehrsmittel sind hier so wichtige Zeitzeugen wie die Menschen.

Der Umzug nach Dresden – eben nicht: Berlin – dieses Kindes der bundesrepublikanisch-rheinländischen Nachkriegsgesellschaft ist literarisch produktiv geworden. Wer „Putins Briefkasten“ liest, der hält ein Gegenstück zu den Büchern in den Händen, die Marcell Beyers Dresdner Generationsgefährten Ingo Schulze und Uwe Tellkamp – ob im Blick auf Dresden, Petersburg, Berlin oder den Baltikum – dem Untergang sowohl der alten Bundesrepublik wie der DDR abgewonnen haben.

LOTHAR MÜLLER

MARCEL BEYER: Putins Briefkasten. Acht Recherchen. Suhrkamp Verlag, Berlin 2012. 221 Seiten, 8,99 Euro.

EKLEKTISCHE QUALITÄT

Andreas Züsts Sammlung  
im Centre culturel suisse Paris

Feuilleton, Seite 18

EIN BEMERKENSWERTES DEBÜT

Lisa-Maria Seydlitz'  
Roman «Sommertöchter»

Feuilleton, Seite 19

DAS PROJEKT «VOLKSHERRSCHAFT»

Demokratie ist mehr  
als nur Mehrheitsentscheid

Feuilleton, Seite 20

## Wilde Korrespondenzen

Am Ende von Marcel Beyers Streifzügen durch literarische und andere Landschaften winkt vergnügt das Ich

*Roman Bucheli* · Man kann nicht umsichtig genug sein bei der Wahl – sofern man denn überhaupt wählen kann – eines Taxifahrers. Auch in solchen Lebenslagen lohnen sich Geduld und angewandte Menschenkenntnis. Das mag vielleicht nicht die wichtigste und auch noch nicht die schönste Erkenntnis sein, die man aus Marcel Beyers anregendem und heiterem Buch «Putins Briefkasten» gewinnen kann. In dem Band versammelt der seit längerem in Dresden lebende Autor manche in den letzten Jahren entstandenen Texte zu acht weit aus-

### LESEZEICHEN

Marcel Beyer: Putins Briefkasten. Acht Recherchen. Suhrkamp-Verlag, Berlin 2012. 220 S., Fr. 14.90.

greifenden Recherchen. Diese subtilen und emphatischen Erkundungen berichten von Begegnungen mit Texten, mit Landschaften oder mit Menschen und verdichten solche Erfahrungen zu genauen Impressionen, die nun wiederum Zeugnis geben von heiterer Neugier, von grosser Achtsamkeit und kluger Beobachtung.

Doch erst ganz am Ende – so jedenfalls will es die schöne Dramaturgie dieses Bandes – gelingt es einem Dresdner Taxifahrer, freilich mit Bedacht am Flughafen ausgewählt, dem Autor nun jenes Wort zu entlocken, das unablässig in diesen Texten mitschwingt als bald stille, ruhende Mitte, bald behutsam gemiedene Zone von namenlosen Lockungen wie Gefährdungen. Ob er denn ein Werk von Karl May kenne mit drei Buchstaben, will der Kreuzworträtsel lösende Taxichauffeur wissen, als sich herausstellt, dass sein Fahrgast Schriftsteller ist. Da muss es heraus, das Wort, in einer sanften selbstironischen Volte, die dieses Buch auf einer nun ebenso geheimnisvollen wie hintersinnigen Fermate enden und noch lange nachhallen lässt: «Ich», sage ich, «das muss Ich sein.»

### Eine Vorschule der Selbstbiografie

Man könnte nun mancherlei Betrachtungen darüber anstellen, wie denn ein solcher Satz zu verstehen wäre, sähe man einmal davon ab, dass mit «Ich» ein Buchtitel Karl Mays gemeint ist, und verstünde man ihn also, wie man ihn hört: «Das muss ich sein.» Es wäre eine eigenwillige Form der stauenden und verwunderlichen Selbstvergewisserung: «Ja, das alles, das muss ich sein.» Gemeint wäre, da der Satz ja nun einmal am Ende eines Buches steht, all dies, was in dem fraglichen Buch zu lesen ist, nicht allein über das Ich und was es von und über sich sagt, vielmehr: was hier überhaupt steht. «Putins Briefkasten» und die darin versammelten Recherchen sind in der Tat so etwas wie Exerziten zu einer ungeschriebenen Selbstbiografie, eine Vorschule der Selbstbiografie.



Marcel Beyer wandert als hellwacher Fährtenfinder durch Landschaften und Bücher.

QUINTELLI/STUDIO/STILL

zu einer ungeschriebenen Selbstbiografie, eine Vorschule der Selbstbeschreibung. Die Gänge übers Land, die Lektüren in Celans oder Walter Benjamins Werken, die Gespräche mit Taxichauffeuren und Pannenhilfen: Aus dem Spiegel des anderen tritt das eigene Ich hervor.

Auf seinen Streifzügen durch die Landschaften – teils sind es imaginierte und teils reale – lässt sich Marcel Beyer, als ginge er in den Spuren W. G. Sebalds, von den Zufälligkeiten seiner Beobachtungen leiten und verführen. Und noch ehe Sebalds Name in diesen Recherchen selbst auftaucht, hört man den melodischen Duktus der Rede und die freien Suchbewegungen im Denken des 2001 verstorbenen Wanderers aus Norwich. Wie dieser in seinen Büchern gerät auch Marcel Beyer fortwährend auf Abwege; was er sieht und hört, erinnert ihn stets an vieles andere und dieses dann wiederum an noch einmal anderes. So verzweigt und verästelt sich sein Denken im Schreiben: «Wohin führt mich die Sprache, wohin treiben wir?», heisst es einmal. Worte und Bilder sind es, die das Denken anregen und ihm die Richtung geben. Wo der Autor sich ihrem sanften Zwang unvoreingenommen anheimgibt, übt er sich auch in einer Form der «mémoire involontaire» Marcel Prousts, von dem sich Marcel Beyer ohnehin zu vielerlei Überlegungen anregen lässt.

«In der Fremde» – und in diesen Recherchen beginnt die Fremde vor der Haustüre, genauer eigentlich schon am Schreibtisch – «in der Fremde erweist sich die eigene Sprache als der unbezähmbare Löwe selbst.» Zweimal begegnet der Satz dem Leser, als Feststellung ganz zu Beginn und dann wieder am Ende, dieses Mal jedoch in der Form einer Frage. Aber es ist eine rhetorische Frage und das Buch die Antwort darauf. Dass und wie die Sprache immer ihre eigenen Wege geht und die

überraschendsten Korrespondenzen zwischen Entlegenem und Disparatem zutage fördert, wenn nur ein hellhöriger, wachsamer Kopf sich ihrer bedient: Davon gibt dieser Band mit seinen ganz unterschiedlichen Blickrichtungen auf Landschaften, Menschen und die Literatur eine erstaunlich präzise und doch ganz sinnliche, im und aus dem Erzählen gewonnene Anschauung.

Am ergiebigsten ist dieses Verfahren dort, wo Marcel Beyer der eigenen Sprache oder auch den Texten anderer nachhört. Einmal erzählt er, wie ihm nach seinen ersten (ungedruckten) Gedichten, denen noch jede Bildlichkeit, ja vermutlich Anschaulichkeit fehlte («In meinen frühen Gedichten gab es nichts zu sehen»), nur allmählich und zaghaft der Mut und das Bedürfnis wuchsen, konkrete Wahrnehmungen darzustellen. Nur ahnen kann man, was sich in den dreissig Jahren seither getan haben muss, wenn man nun liest, wie Marcel Beyer über diese frühen unbeholfenen Versuche schreibt, nicht wertend oder herablassend, sondern mit nüchtern robuster Introspektion, vor allem mit virtuoser Beschreibungskunst und -lust, als gelte es nachzuholen, was damals versäumt worden war.

Doch auch auf den Spuren anderer erweist sich Marcel Beyer als ebenso inspirierter wie suggestiver Fährtenfinder. Mit Celans Texten in der Hand und im Sinn, mit Gedichten, Briefen und Übersetzungen, folgt er einmal in Saint-Cergue oberhalb von Nyon über dem Genfersee den Wegen, die der Dichter zu Beginn der sechziger Jahre einmal abgeschrieben hatte. Und nun schiessen die Eindrücke wie ganz von allein zusammen: Sätze aus Celans Briefen an dessen Frau, Bruchstücke aus den Gedichten, Wahrnehmungen von Landschaft und Menschen, auch Mandelstam und Rilke gehen dem

Wanderer nun durch den Kopf, und es geschieht ihm, wovon Celan seiner Frau berichtet hatte: «Ein geheimes Echo» habe die Wirklichkeit hervorgerufen: «Man müsste sich mit dieser Art von Dialog, ein wenig aussermenschlich, zu begnügen wissen, nicht wahr?» Marcel Beyer holt dieses Zwiegespräch, indem er es seinerseits in einem stillen Dialog nachvollzieht, ein wenig ins Menschliche und ins Fassbare zurück.

### Poesie der Genauigkeit

Ein letztes Glanzstück wäre zu erwähnen. Es zeigt, dass die Poesie auch im Profanen schlummert, wenn nur «diese Art von Dialog» zustande kommt. Marcel Beyer fällt ein Buch in die Hand, nichts Literarisches – und doch ist es Literatur, mehr, es ist Poesie, wie sich zeigt: «Mein Bienenjahr. Ein Arbeitskalender für den Imker». Nun lässt sich der Leser dieses wunderlichen Buches, als wäre es eine okkulte Wissenschaft, in die Geheimnisse des Bienenstocks einführen und staunt über die Beschreibungsgenauigkeit und die ingeniosen, höchst anschaulichen Wortfindungen. «Die Schärfe der Beobachtung bringt geheimnisvolle Wörter hervor. Hier zeigt sich: das Poetische ist das Präzise.»

Noch etwas geht dem Lyriker Marcel Beyer über dem Bienenkalender auf: «Wie sich Beobachtung und Imagination durchdringen.» In der Wirklichkeit das geheime Echo hören, in der Beobachtung die Imagination erden und über die Genauigkeit zur Poesie gelangen: Das klingt nach einem Programm der Askese. Dieses Buch aber zeigt, mit wie viel Lust und Fülle, mit wie viel ästhetischem und intellektuellem Ertrag solch stille Gänge übers Land verbunden sind. Indessen bei der Wahl der Taxichauffeure sollte man schon achtsam sein.

## Geheime Echos der Wirklichkeit

Marcel Beyer las in Meißen aus seinem Essayband „Putins Briefkasten“, einer atemberaubenden Reise durch Raum und Zeit

Aus Köln nach Dresden ist Marcel Beyer, geboren 1965 im baden-württembergischen Taifingen, aufgewachsen in Kiel und Neuss, 1996 gekommen. „Mit großer Neugier“, wie er bei seiner Lesung in der Evangelischen Akademie Meißen bekennt. Eine Neugier, die sich nicht nur auf Dresden, Sachsen konzentriert, sondern weiter ausgreift: ostwärts. Daraus sind in den vergangenen zehn Jahren etliche essayistische Texte entstanden, verstreut in Zeitungen, Zeitschriften, Katalogen veröffentlicht.

Marcel Beyer hat daraus jetzt nicht einfach ausgewählt und dies gesammelt veröffentlicht. Vielmehr hat er seine Texte fortgeschrieben, neue Passagen hinzugefügt, sie thematisch miteinander verknüpft. Auf diese Weise ist „Putins Briefkasten“ (Suhrkamp, 222 S., 8,99 Euro) entstanden, ein durchdacht komponierter Band. Ein Buch, das all jene mit Gewinn lesen werden, die über Beobachten und Erinnern, über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, über Sprache, Literatur, Übersetzung nachdenken. Gegliedert hat der Autor seine Texte – eine Mischung aus Gedanken, Reiseimpressionen, Lektüreerfahrungen – in acht Abschnitte, die er „Recherchen“ nennt. Wer dabei an journalistische Recherche denkt, irrt.

Schon beim ersten, dem titelgebenden Text, wird deutlich: Hier geht es nicht um Darstellung von Fakten. „Manche fragen mich: Wie war denn Putin?“, erzählt Marcel Beyer bei der Lesung. „Ich kenne ihn nicht. Das ist keine Putin-Biografie.“ Was ihn neugierig macht, ist ein Briefkasten an des späteren russischen Präsidenten Wohnsitz zu DDR-Zeiten, ein Wohnblock im Dresdner Norden. Man fragt sich: Warum ausgerechnet dieses Ding? Aber man muss genau lesen: Nicht der Gegenstand ist Auslöser, sondern des Autors Erinnerung an ihn. Ein Bild, das ihm wichtig zu sein scheint. Das muss als Begründung genügen.

Und Marcel Beyer nimmt ganz legitim die künstlerische Freiheit in Anspruch, zu mutmaßen und zu erfinden. Man na-

gle ihn also nicht darauf fest, wie es „wirklich“ gewesen sei. Wunderlich genug geht es zu, wenn er sich etwas ausdenkt, beispielsweise, wie er verrät, jene Frau, die den um den Block Schleichen aus dem Fenster beobachtet. Und dann sagt ihm plötzlich jemand bei einer Lesung: „Ja, ja, das war die Helga.“

Auch vom umgekehrten Fall lesen wir: ein Bild aus Mark Twains „Huckleberry Finn“. Der Autor erinnert sich genau daran. Sucht Jahre später danach, liest das ganze Buch noch einmal, um schließlich festzustellen: „Die Szene gibt es nicht.“ Aber vielleicht haben solche Einbildungen, ihres Realitätsbezuges ungeachtet, etwas Wirkliches? Auf alle Fälle sind sie das Entscheidende. Worum es dem Autor geht, drückt er mit einem Zitat von Paul Celan aus:

„Ein geheimes Echo, hervorgehoben durch die Wirklichkeit“. Seine „Recherchen“ müssen wir also am ehesten im Sinne von Marcel Prousts Roman „A la recherche du temps perdu“ – „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ verstehen: Eine Erinnerung, ein Bild löst eine Kette von Assoziationen aus.

Diesem Prinzip der Assoziationen folgen diese Texte: nicht logisch-rational, Schritt für Schritt, sie vollführen Sprünge, und die führen auf atemberaubende Weise quer durch Raum und Zeit. Zum Beispiel vom „Phaeton“ in einem Roman Zygmunt Hays zum Tod Jörg Haiders (Unfall 2008 im Phaeton), von da zur Gläsernen Manufaktur in Dresden, in die Münchner Pinakothek, zu Flauberts „Madame Bovary“, in eine Kindheitserinnerung aus Kiel an einen geklauten Kipper, dann die brennenden Vorstädte von Paris, die Kopie eines niederländischen Stillebens in einer Gaststätte in Jelenia

Gora/Hirschberg, schließlich zu einem Bild auf Lessings Ofenschirm in Wolfenbüttel.

Selten nur betreten wir eine assoziative Brücke, die der Autor errichtet hat, weil er etwa zu einem bestimmten Schriftsteller hin will. Meist vollziehen sich die Sprünge nicht abrupt, sondern in einer äußerst eleganten sprachlichen Überblend-Technik. Stets geht es um Worte. Denn der Autor will uns demonstrieren: „Aus ihrem Sprachumfeld herausgelöste, aufgeschnappte, unverstandene Wörter können Glutkerne sein. Glutkerne nicht nur der Sprachgeschichte, sondern der europäischen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts.“

Begeisterung treibt seine Sätze. Nicht immer vermag man ihm darin zu folgen. Etwa, wenn man wenig mit den Namen und Platten jener Reggae-Musiker aus dem Londoner Stadtteil Brixton anzufangen weiß, für die Marcel Beyer brennt. Da tun sich Durststrecken auf. Wer durchhält, wird mit wichtigen Gedanken über die Massentauglichkeit von Literatur belohnt. Die, vor allem Lyrik, die Marcel Beyer außer Romanen schreibt, ist stets ein „Minderheitenprogramm“, ohne elitären Anstrich freilich.

Das erscheint folgerichtig bei einem, der sich wie er von den „Rändern“ her arbeiten sieht. So geraten wir mit ihm, geht's ins Ausland, ins osteuropäische vornehmlich, nie in die von Touristen frequentierten, oft pseudohistorischen Zentren, sondern stets an die Peripherien: in Gdansk/Danzig ins Neubaugebiet Zaspas, ins trostlose lettische Narva oder an eine Autobahnraststätte bei Rübingsheide im brandenburgischen Niemandsland zwischen Berlin und Dresden. Beyers Erkenntnis: „Aber auch draußen stößt man in das Herz der Dinge vor.“

Beim Nachdenken darüber, was Schreiben, was Literatur eigentlich ist, den Umweg über scheinbar literaturferne Gebiete zu nehmen, um schließlich punktgenau im Zentrum der Literatur zu landen – dies gehört zu den brilliantesten geistigen Leistungen dieses Bandes. Nicht zuletzt dank einer Sprache, die in der ruhigen Gelassenheit des Nachdenkens fließt, die von fast zeitloser Anmut ist, dezenten Humor pflegt und Nebensätze kennt. Endlich wieder einmal Nebensätze.

Einen Vögel ausstopfenden Ornithologen beobachtend oder das Fachbuch einer Bienezüchterin studierend, gelangt Marcel Beyer zu Grundaussagen über das Schreiben, so auch über das Lesen von Gedichten und Prosa. Nicht zuletzt zu ästhetischen Qualitätskriterien. Was gute Texte auszeichnet, hier erfahren wir es: genaue Beobachtung, größtmögliche Klarheit; nicht Selbstbestätigung des Gewussten, sondern Grenzerweiterung; Forschung ähnlich wie in der Naturwissenschaft, nur ohne Ergebnis. Geheimnisvolle Wörter, hervorgebracht durch die Schärfe der Beobachtung. Kurzum: „Hier zeigt sich: das Poetische ist das Präzise.“

Tomas Gärtner



Marcel Beyer bei seiner Lesung in Meißen.

Foto: Annemarie Müller

Zeit, Literatur 15. März 2012

## ERINNERUNGEN UND MAGIE

Marcel Beyer reist durchs  
eigene Leben  
von Tobias Lehmkuhl

**E**in leichter Anstoß reicht, und Marcel Beyer durchquert Raum und Zeit: »Sehr verehrter Herr Rat«, liest er etwa bei Zygmunt Haupt, »der Faiton ist schon fertig«. Die Kutsche also, deren Name sich, wie Beyer bemerkt, hundert Jahre später am Heck jenes Wagens wiederfindet, mit dem Jörg Haider in den Tod fuhr, eines VW Phaeton also, der nur wenige Hundert Meter vom Wohnort des Schriftstellers in Dresden gefertigt wird. Aber kaum zu Hause angekommen, geht die Reise schon weiter: Der Autor von *Flughunde* und *Kaltenburg* erwähnt die Droschke, in der Emma Bovary und ihr Liebhaber tautmelartig durch die französische Provinz treiben, ähnlich Swann und Odette auf ihrer ersten großen Liebesfahrt in Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.

Es ist, als würde der Gedanke an Räder und Pferde schon genügen, um den Kopf, einem Perpetuum mobile gleich, in unendliche Bewegung zu setzen. Ein Wort gibt das andere; den Assoziationen sind scheinbar keine Grenzen gesetzt. So wird Beyer nicht entgangen sein, dass ein Teil von ihm selbst auch in jenem Marcel steckt, der in Prousts

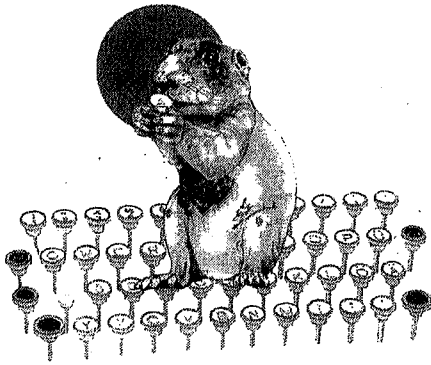
Roman, auf einem Kutschbock sitzend, zum Schriftsteller wird.

Namen schaffen Verbindungen. Wie unterirdische Geheimkanäle verknüpfen sie Nahes und Fernes, Fiktion und Realität. Das ist der Motor, der Marcel Beyers neues Buch antreibt, darum geht es: sich die Magie der Sprache nutzbar machen, um Ähnlichkeiten aufzuspüren und Verwandtschaften herzustellen.

Die *Acht Recherchen in Putins Briefkasten* gehen dabei zurück auf eine Reihe von Beiträgen, die Marcel Beyer in den letzten knapp zehn Jahren für Zeitungen, Zeitschriften und Sammelbände verfasst hat. Doch statt, wie so viele Schriftsteller es tun, diese ursprünglich sehr disparaten Artikel einfach zu bündeln und unter dem nobilitierenden Begriff »Essays« zu veröffentlichen, hat Beyer ihre ursprünglichen Formen aufgelöst, das Material neu arrangiert und dadurch ein System kommunizierender Röhren geschaffen. Mit einem Mal hängt alles zusammen: Bienensprache, Songtexte und Celan-Gedichte, der August 1914, Joseph Conrad im Wallis und die Glühbirnen am S-Bahnhof Warschauer Straße in Berlin.

Dabei sind die Zusammenhänge niemals zufällig oder beliebig. Marcel Beyer kommt nicht einfach vom Hölzchen aufs Stöckchen. Wenn sich auch nicht immer klar sagen lässt, warum die Verbindungen zwischen dem Dresdner Briefkasten Wladimir Putins und Hans Blumenbergs Löwen, zwischen Gerhards Richter und einem Rudel toter Hunde ganz und gar zwingend erscheinen, so lassen sich doch alle diese Recherchen, die zugleich Abschweifungen darstellen, an die Biografie des Autors rückbinden. Im Grunde nämlich hat Beyer mit *Putins Briefkasten* den Entwurf zu einer Selbstlebensbeschreibung vorgelegt.





1965 am Niederrhein geboren, in Köln zum Dichter und Romancier gereift, zog Beyer Mitte der neunziger Jahre nach Dresden. Nicht aus »Lust an der Exotik«, sagt er, sondern aus seiner Schreibhaltung heraus, einer Vorliebe fürs Abgelegene, fürs Schreiben »vom Rand her, auch ganz konkret, beim Satzbau, wenn ich etwa statt mit dem Subjekt gern mit einem Farbwort beginne, um zu erkunden, wie sich der Satz von dort auf ein Subjekt hinlenken lässt«.

Zahlreiche Reisen führten Beyer fortan immer weiter gen Osten, in die baltischen Republiken, nach Polen, Weißrussland, in die Ukraine. *Putins Briefkasten* ist also ein Stück weit auch Reisebericht, voll von Beobachtungen, denen der genaue und geduldige Blick des Romanciers, aber auch die nervöse Aufmerksamkeit des Dichters innewohnt. Literatur und Leben sind dabei gänzlich verwoben, denn für den Dichter gibt es nur eine Wirklichkeit: die der Worte. Ihren Echos lauscht er nach. So braucht er in einem Brief Paul Celans an seine Frau nur auf einen

**Marcel Beyer:**  
**Putins**  
**Briefkasten**  
Acht Recherchen;  
Suhrkamp Verlag,  
Berlin 2012;  
224 S., 8,99 €

Blumennamen zu stoßen, »Herbstzeitlose«, und schon ist es, als hätte jemand einen Stein ins Wasser geworfen: In Wellen setzt sich das Wort fort, fließt durch Mandelstams Kaukasus, Nabokovs Montreux und Inger Christensens Schmetterlingstal.

Bei der Lektüre eines Imkerhandbuchs beginnt Beyer schließlich Literaturlisten ungeschriebener Bücher anzulegen: »Die Schwarmverhinderung, Beim Bienenzuchterberater, Erinnerungen aus dem Schleuderraum, Wider die Buckelbrut oder Erfahrungen mit Kärntner Drogenmütterchen – das alles will ich unbedingt lesen. Und schon fahre ich wieder mit der Gemüllkrücke in den Totenfall. Magie. Hormone. Wer Imkersprache liest, beginnt umgehend mit dem verbalen Wabenbau.«

Diesem Wabenbau ähnelt auch die Struktur von *Putins Briefkasten*. Endlich ein Essay, der den Namen verdient, möchte man ausrufen, aber wie es sich für einen guten Essay gehört, kommen gleich wieder Zweifel darüber auf, womit man es hier zu tun hat, denn unsicher ist, ob es sich bei den Reisen durch das eigene (Lese-)Leben nicht zuweilen um Fiktionen handelt, so zum Beispiel, wenn der Autor-Erzähler mit einem Fahrzeugdefekt an einer Autobahnraststätte strandet und dort in eine seltsame Zwischenwelt gerät oder wenn er durch ein Minsker Museum läuft und sich dabei unversehens von einem Kölschen Jung' in einen strammen Genossen verkehrt. So hat man es recht eigentlich mit einem Buch der Wandlungen zu tun, mit stilistisch ausgefeilten Kippfiguren, mit einer Prosa, die spielerisch wirkt und es doch ganz ernst meint, einem Autor, der einer Eule gleich den Kopf zu wenden und von einer Sekunde auf die andere die Perspektive zu wechseln vermag. ■

15. März 2012

2/2

# Das wilde Gefährt

Der Schriftsteller Marcel Beyer steigt in seinen Text und schreibt los: Über Putins Briefkasten in Dresden, Haiders Unfallauto und ein gefährliches Ding namens Sprache

Marcel Beyer ist einer der angesehensten Schriftsteller seiner Generation. Man kennt ihn als Lyriker, Romaner und Essayisten. Dennoch wird, wer anfängt, sich mit „Putins Briefkasten“ zu beschäftigen, eine ganze Weile lang nicht wissen, womit er es eigentlich zu tun hat. Auch wer nicht erwartet, es könne sich um politisch Aktuelles handeln, eine schrifstellerische Intervention gar, wird schnell bemerken, dass er sich wieder auf dem sicheren Grund verortet und verortet. Realität befindet sich in einem feinsäuberlich abgegrenzten fiktionalen Rahmen. Das Ich, das hier spricht, nennt sich Marcel Beyer und darf wohl als autorisierte Fassung des gleichnamigen Autors gelesen werden. Es legt ein Band mit acht Texten vor, die wie Kapitel von I bis VIII durchnummert sind, als wären sie Teile eines Ganzen. Ist es ein Roman? Sind es Erzählungen? Aufsätze? Eine Gattungszuweisung wird nicht gegeben. Es muss sich zeigen, ob dies mehr als Geheimniswörter ist.

„In einer mir selber nicht ganz klaren Annäherung bin ich heute morgen fast noch schlaftrunken ins Auto gestiegen und bis an den Stadtrand hinausgefahren, um dort einen bestimmten, ursprünglich matschigen, mittlerweile aber moosgrünen Postbriefkasten noch einmal zu sehen, dessen Bild mir seit letztem Winter vor Augen steht.“

In diesem rätselhaft dringlichen Ton beginnt das Buch. Jedes Wort dieses Anfangs ist mit Bedeutung aufgeladen. Die Stadt, in der wir

uns befinden, ist Dresden. Das Auto des Autors ist ein Moskwa, der mehrmals in diesen Geschichten auftaucht, er ist Beyers Gefährt, und auch das will etwas heißen. Es scheint wohl so gewesen zu sein, dass hier, am Stadtrand, Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre Wladimir Putin, damals noch als KGB-Offizier, mit seiner Familie gewohnt hat. Sollte die Bundespost diesen Briefkasten tatsächlich rechtzeitig in Stellung gebracht haben, ist nicht ausgeschlossen, dass Putin ihn benutzt hat. Ob es nun wirklich so war oder nicht, beschäftigt Beyer nicht weiter.

Schmitt. Dresden 1867, Dostojewski und seine Frau besuchen den Großen Garten und den daran angrenzenden Zoologischen Garten, wo es zu einem Blickweil zwischen dem Dichter und einem Löwen kommt, das später, nach dem Tagebuch von Dostojewskis Frau, von Hans Blumenberg beschrieben wird. Als habe, knapp hundert Jahre später, Elias Canetti diese Szene im Sinn gehabt, so Beyer, schrieb er: „Die Sprache, sonst ein Instrument, das man zu handhaben glaubt, wird plötzlich wieder wild und gefährlich.“

Es geht Beyer also nicht etwa um eine Aufarbeitung einer historischen Marginalie oder die Vergeisterung über ein Detail. Der Text wird zu einer Reflexion über den Gebrauch der Sprache in der Fremde. Das klingt abstrakt, ist für Marcel Beyer jedoch sehr konkret. Er findet auf diesem Weg zurück zu Putin. Wer sich in einer fremden Sprache nicht zurechtfindet, setzt sich leicht Missverständnissen



Samstag, 11. Oktober 2008, Lambicht bei Klagenfurt: Der österreichische Rechtspopulist Jörg Haidler verunglückt in seinem Phaeton.

Foto: ddp-images/AP

ser Gattung am meisten gemein hat.

An dieser Stelle meldet sich das Frühwarnsystem des fortgeschrittenen Lesers, denn er weiß:

Zum Berufsstand des zeitgenössischen Schriftstellers gehört es, zu allem Möglichen und Unmöglichem Stellung zu nehmen. Er ist herzlich eingeladen, je nach thematischer Großverlagerung zu Fragen von Finanzkrisen, Militäreinsätzen, Fernsehereignissen, Terroranschlägen, Bestechungsaffären, Sportereignissen, Wahlen, Rücktritten und unendlich vielem mehr seine Ansichten zu äußern. Etwas spezifischere Einladungen betreffen Kunst und Literatur, Fragen des Schreibens und der literarischen Produktion, gerne in Anthropologie. Hinzu kommen noch Preis-

Beyer hat Schriftstellerkollegen seiner Generation einmal ein portographisches Verhältnis zur Sprache vorgeworfen. Die Schärfe dieser Behauptung verwunderte umso mehr, da seinen Texten Polemik eher fremd ist. Sie wird verständlich, wenn man versucht, Beyers eigenes Verhältnis zur Sprache zu erkennen. Ist er sprachgläubig? Ein Sprachschwärmer gar? Nein, insbesondere hütet er sich vor allem Manierierten. Er glaubt aber wohl, dass die Sprache mehr vertritt als denjenigen, die sie benutzen, oft bewusst ist.

Beyers Schreibnarrative klingen manchmal weit hergeholt, entlegen, auch ihm selbst keineswegs klar. Dennoch ist es nie schwer, ihm zu folgen. Unter anderem deshalb nicht, weil er die Kunst des

feckvollen ersten Satzes beherrscht. Acht solche Sätze erzählen jeweils von einem Schlüsselreiz, der das Schrifstellergehirn in Bewegung setzt. Bewegung ist dabei meist ganz wörtlich zu verstehen, denn die Fortbewegung, insbesondere mit dem Auto, ist bei Beyer ein Thema, das immer wieder auftaucht.

Während dieses Ich erzählt, ist es, als befände man sich in seinem Kopf. Gegenstände, Themen werden nicht festgelegt. Sie werden aufgenommen und wieder weggelassen. Vielleicht kehrt man später zu ihnen zurück, vielleicht auch nicht. Beinahe überall ergeben sich literarische Assoziationen. Es sind ganz große Namen der Weltliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts, denen Beyer sich anvertraut und denen er folgt: Dostojewski, Flaubert, Joseph Conrad, Marcel Proust, Mark Twain, Raymond Roussel, W. G. Sebald, Juan Benet, Zygmunt Haupt, auch einige Musik, besonders aus den achtziger Jahren, und Musik, die Poesie ist, wie Linton Kwesi Johnsons Werk, dem er als junger Mann in Brixton auf der Spur war.

Beyer folgt diesen Schriftstellern lesend, sich an Lektüren erinnernd, oft in überraschenden Geschnitten. „Sehr geehrter Herr Rat, der Faton ist schon fertig“, zitiert er eingangs des dritten Textes eine Erzählung Zygmunt Haupts. In ihr ist der „Faton“ ein schmuCKER Einspänner. Jahrzehnte später ist „Phaeton“ der Name einer Luxuskarosse, in welcher der österreichische Rechtspopulist Jörg Haidler tödlich verunglückte. Beyer wohnte in Dresden nicht weit entfernt vom Großen Garten, an dem sich wiederum die Produktionsstätte des „Phaeton“ befand. „Dresden. Der Große Garten. Was für ein Ort, der solche Wagen in die Welt schickt.“

Nur zu gern setzt man sich, mit Marcel Beyer am Lenker, in dessen Moskwa aus Sprache und Bewegung auf Exkursionen, die einen dorthin bringen, wo man noch nicht war. Garantiert. Zweifelloser eine der feineren literarischen Vergrünungen, die sich derzeit anbieten.

GEORG M. OSWALD  
Marcel Beyer: „Putins Briefkasten“, Acht Recherchen. Suhrkamp-Verlag, 221 Seiten, 8,99 Euro

Georg M. Oswald veröffentlichte soeben den Roman „Unter Feinden“ (Piper, 256 Seiten, 18,99 Euro).

### Das muss ich sein

Marcel Beyer ist frei nach Walter Benjamin ein „Physiognomiker der Dingwelt“. Kaum ein Schriftsteller der Gegenwart recherchiert so akribisch wie er die Syntax der geschichtlichen Ereignisse und Sachen, keiner versenkt sich so intensiv in Dinge des täglichen Gebrauchs. Der Gehalt seiner Texte entsteht aber erst in der Gestaltung, im Wechselspiel von Beobachtung und Benennung in einem Sprachgeschehen. Ob Beyer die Phänomenologie eines Briefkastens entwickelt, sich in die Terminologie des Imkers einarbeitet oder ein Triptychon von Francis Bacon im Verhältnis zu einem VW-Käfer betrachtet: Nie geht es ihm um die Erzeugung und Fixierung von Gewissheiten, vielmehr um deren Infragestellung in der Sprachbewegung. In seinen großen Romanen „Flughunde“ (1995) und „Kaltenburg“ (2008) hat er geschichtliche Fakten in eine widerständige Gegenwärtigkeit überführt. In dem vorliegenden Band mit bereits in Zeitschriften erschienenen „Recherchen“, einer Form, die zwischen Erzählung, Reportage und ethnologischem Bericht oszilliert, geht es um Zugangseröffnungen zur Gegenwart jenseits der Selbstbestätigung im bequemen Zurückführen auf bewährte Symbolik. Es geht um die Ähnlichkeit von Dingen und Ereignissen, aber gleichzeitig um Differenzen und scharfe Kontraste. Dabei sieht ein Ich von sich ab, zugleich wird es sich selbst zum Objekt. Das gehört zur „Forschungsbewegung“ der Literatur, die freilich kein Forschungsergebnis zu bieten hat, sondern lediglich die Erschließung eines Raums der Wahrnehmung, den jedes Individuum für sich hat und doch je mit anderen teilt. Das ist fast schon Beyers (und Friedrich Schlegels) Bestimmung der Literatur, deren besondere Verfahrensweise der Leser in den acht Stücken des Bandes vom jeweiligen Anlass und der jeweiligen Situation her studieren kann. (*Marcel Beyer: „Putins Briefkasten“. Acht Recherchen.* Suhrkamp Verlag, Berlin 2012. 222 S., br., 8,99 €.) fap

FAZ FA 17.4.2012

Putins Briefkasten an einem  
Plattenbauriegel am Dresdener Stadtrand  
ist weg, die Rote Armee ist  
abgezogen, aber die Russen sind noch da.

REUTERS



# Grammatik der Landschaft

Reiseroman in acht Recherchen: Marcel Beyer schreibt von Osten her / Von Christian Eger

Auf einmal war alles anders. Bilder, „wie ich sie nicht gekannt hatte“, suchen um 1990 Marcel Beyer heim. Bilder aus dem Osten, den der Westler bislang lediglich als gleichmäßig eingefärbte Fläche auf der Landkarte wahrgenommen hatte. Was wirkte da? Lust an Exotik? Nachholendes Engagement? Nichts von alledem, meint Beyer, nicht einmal „die Hoffnung, irgendwo dort auf verloren geglaubtes Altbekanntes zu treffen“.

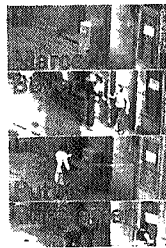
Beyer, der 1996 von Köln aus nach Dresden zog, kann seinen Blickwechsel nach Osten nur so erklären: „Er ist aus meiner Schreibhaltung hervorgegangen“. Eine Haltung, die sich ihre Gegenstände von den Rändern her erarbeiten muss: den Rändern der Gesellschaft und der Geschichte wie denen des sprachlichen Materials. Bis in den Satzbau, „wenn ich etwa statt mit dem Subjekt gern mit einem Farbwort beginne, um zu erkunden wie sich der Satz von dort auf ein Subjekt hinlenken lässt“.

Wie dieses Von-Osten-her-Schreiben einen Wahrnehmungsraum erhellt, macht Beyers Buch „Putins Briefkasten“ sinnfällig. Eine Aneinanderfügung von „Acht Recherchen“, die als Aufsätze jeweils einzeln bereits veröffentlicht worden sind. Das ist für die Lektüre aber ganz unerheblich. Denn die Recherchen, die an die Textsammlung

„Nonfiction“ (2003) anschließen, bilden einen vielstimmigen Text, der eine Art von poetologischem Roman hergibt: den Roman eines Schriftstellers, der das, wovon er erzählen will, stets vom Material aus erschließt.

Von Putins Briefkasten aus zum Beispiel, einem Postbehälter, der in den 80er-Jahren am Dresdner Stadtrand aufgestellt wurde, vor jenem von Russen bewohnten Plattenbauriegel, in dem auch der russische Präsident als Geheimdienstmitarbeiter lebte. Beyer macht sich eines Morgens auf, um diesen ursprünglich maisgelben, mittlerweile moosgrünen Behälter zu sehen. Der Briefkasten aber ist verschwunden, nur noch die Bohrlöcher in der Betonplatte zeugen von ihm.

Nicht verschwunden sind die Russen aus Dresden. Pfadfinderisch treibt Beyer die Textur voran: Er streift durch den Ostragehege genannten Grüngürtel, in dessen slawischem Namen der Osten anklingt. Er beobachtet, wie sich Russen und Deutsche den Garten teilen, wie dessen Sprachgrenze wandert. Erinnert an Dostojewskis Aufenthalt im Zoo der Anlage, in dem der Schriftsteller 1867 einen Löwen zum Brüllen brachte. Kehrt zurück zu Putin, der sich daran vergnügte, wie die Ostdeutschen ihre Geheimdienstaktien löwengleich „zerrissen“. Beyer denkt über Dostojewskis Wort



Marcel Beyer  
Putins Briefkasten.  
Suhrkamp, Berlin  
2012. 221 Seiten,  
8,99 Euro.

nach: „Wir kommen alle von Gogols Mantel her“. Aber nie habe Beyer Putin in einem Mantel gesehen. Der Führermantel, der von Lenin bis Beuys getragen wurde, ist abgestriffen wie das neunzehnte Jahrhundert. In der Beiläufigkeit solcher Pointen liegt eine der Stärken dieser Prosa.

So wie die geodätischen Punkte die Erdoberfläche vermessen Beyers ästhetische Fundstücke die kulturelle Gegenwart. Egal, ob der 46-Jährige ins estländische Narva, nach Westpreußen, Schlesien oder an den Genfer See reist, immer entzündet sich sein Interesse an den sinnfälligen Dingen. Er legt den Weltgehalt von Wörtern frei, schaut Schmetterlingen und Vögeln hinterher, deren Namen er erkundet. Ohne Sprachbewusstsein keine Geistesgegenwart, denn: „Das Poetische ist das Präzise“. Was Beyer liefert, ist eine Grammatik der Landschaft. Eine Lektüre für feinnervige Globetrotter. Man erkennt mit Staunen, dass er den Wald vor Bäumen nicht unsichtbar, sondern kenntlich macht.

**Schreiben Sie?**

Wir veröffentlichen Ihr Buch!

**R. G. Fischer Verlag**

Ober Str. 30 • 60386 Frankfurt

Tel. 0 69/ 941 942-0

www.verlage.net

AUF DEN PUNKT



HEISSE DISTANZ  
ZUR KÜHLEN  
GEGENWART

**H**eisse Distanz: mit dieser Haltung tritt Marcel Beyer ins Lessinghaus ebenso wie in eine Brandenburgische Raststätte, so liest er Joseph Conrad oder betrachtet ein Triptychon von Francis Bacon. Acht „Recherchen“ genannte Texte versammelt der Band „Putins Briefkasten“, Texte, die sich durchsichtig machen, ganz so eben, wie Beyers Sprachdurchlässigkeit arbeitet: immer auf Empfang, doch nur, was sich festsetzt, konturiert die literarische Physiognomie. Denn es ist nicht so, als würden sich Gelassenheit und Geduld, die Beyers Blick auf die Dinge und die ihnen eigene Zeit bestimmen, Emotionen verbieten.

Die Empörung darüber, dass ein nicht namentlich genannter Hitler mit dem ausgestellten VW Käfer es nach einst erfolglosen zeichnerischen Versuchen doch noch ins Museum geschafft hat und noch dazu in der sogenannten „Stadt der Bewegung“, ist intensiv, bleibt aber unter den Freunden, die Beyer an einem Samstagnachmittag in die Pinakothek der Moderne begleiten. Die Obszönität, die Beyer empfindet, wenn er das in Szene gesetzte Fahrzeug sieht und ein Gemälde von Francis Bacon mit einer gewalttätigen Szene gegenüber, führt letztlich zum Zweifel. Manipulieren die Assoziationsketten nicht in gleicher Weise wie die obszöne Vermischung von Kunst und Kunsthandwerk in der Pinakothek? Die Polemik wird eingefangen, die Beunruhigung bleibt.

Marcel Beyer schaut sich beim Schreiben zu. Immer wieder kommt er unvermittelt auf die Frage: Was könnte das Schreiben bedeuten? Ein labiles Gefüge, dem die Hölle nicht fremd ist, die Hölle des Nichtschreibenskönnens, der erkaltenden oder, noch schlimmer, der lauwarmer Distanz, die Lebensentwürfe nur als geliehene Sentimentalitäten kennt.

Beyers Vorgehen als assoziativ zu beschreiben, trifft es eigentlich nicht. Ihm geht es ums Vergleichen, um Nachbarschaften und Verwandtschaften. So verstanden, ist Dichtung Forschung, ohne Ergebniszwang, doch nicht minder beharrlich als die des Naturwissenschaftlers. Und so kann man Sprachgrenzen untersuchen und sich zwischen den Grenzen und Sprachen aufhalten, um neue Verwandtschaften zu entdecken. Und dazu können Vögel, Schmetterlinge oder Bienen ebenso dienen wie die russischen Echos von Beyers Wahlheimat Dresden, wo er bei einem seiner Streifzüge nicht mal mehr Putins Briefkasten vorfindet, sehr wohl aber die Diffusion des Russischen in den Dresdner Sprachraum.

Aber was für Konturen werden in diesem Netz der Nachbarschaften sichtbar, das Beyer spannt zwischen den russisch sprechenden Paaren im Dresdner Großen Garten, der eindrücklichen Begegnung Dostojewskijs mit einem Löwen des dortigen Zoos, der Überblendung, wie der sich tarzanhaft gebende Putin an Dostojewskijs Stelle dem Löwen gegenüber tritt, der Beobachtung, dass Putin nie, wie so viele Diktatoren des vergangenen Jahrhunderts, in einen Mantel gekleidet in der Öffentlichkeit zu sehen ist? Nichts als die Gegenwart ist das, in der das Mantelsymbol nichts mehr bedeutet. Beyers Verwandtschaften erzählen nur etwas über die Gegenwart.

Überlegungen in Anschauungen aufzuheben oder besser noch auseinander hervorgehen zu lassen, ist oft als die Methode der Denkbilder Walter Benjamins Anfang der Dreißigerjahre beschrieben worden. Beobachtungen, Lektüren und Reflexion gehen in konzentrierter Form zusammen. Die heiße Distanz Marcel Beyers verschafft dieser Form nicht nur neues Leben und Gegenwartigkeit. Wer Beyer liest, fängt an, genauer hinzuschauen, geduldiger seinen eigenen Assoziationen zu trauen und seinen Abschweifungen. **Guido Graf**

Marcel Beyer:  
**Putins Briefkasten.**  
Suhrkamp, Berlin. 221 S., 8,99 €.

## Spaziergänge mit Stifter

Marcel Beyer besucht das Haus, in dem Putin wohnte, imaginiert Situationen während der Wendezeit, entwirft ein mögliches Porträt des einstigen KGB-Mannes, springt von Putins Mantel zu Dostojewski, Gogol, Beuys. In acht Recherchen besucht Beyer reale und imaginierte Orte, am interessantesten sind seine Aufenthalte in der unendlichen Bibliothek.

Beyer variiert Themen in einem melancholischen Grundton, doch wunderbar leichtgängig. Wenn er in Vilnius im Restaurant sitzt, erinnert ihn ein Mann an Imre Kertész. Zur Identitätsfrage fällt ihm dann ein schönes Kertész-Zitat ein: „Ich ist eine Fiktion, bei der wir bestenfalls Miturheber sind“, weniger überraschend stößt er auch bei Rimbaud („Ich ist ein anderer“) und erinnert sich daran, was Walter Benjamin dazu einfiel. Wie so häufig denkt Beyer übers Schreiben nach, auch hier, wo „jedes ich automatisch zum Objekt“ wird, was er auch bei Adalbert Stifters „Granit“ beobachtet. Es macht sehr viel Vergnügen, Marcel Beyer bei solchen Geistesspaziergängen zu begleiten. (golo)



**Marcel Beyer: Putins  
Briefkasten.** Suhrkamp-Verlag,  
Berlin. 221 Seiten. 8,99 Euro

Weser-Kurier

27.5.2012

## Verspielte Essays zaubern Denkbilder übers Dichten

VON JENS LALOIRE

Was haben Marcel Proust, der VW Phaeton und eine Kalze in Vilnius gemeinsam? Die Antwort: Sie alle finden Platz in „Putins Briefkasten“, dem neuen Werk des Lyrikers und Romanciers Marcel Beyer. Der 1965 geborene Autor hat mit Gedichten seine literarische Karriere begonnen, ist mit Romanen wie „Spione“ und „Kaltenburg“ bekannt geworden und hat sich in den letzten Jahren mit Veröffentlichungen zurückgehalten. Nun hat er wieder ein Buch auf den Markt geworfen, das jedoch weder Gedichtband noch Roman ist, sondern eine Sammlung von „Acht Recherchen“, denen verschiedene Beiträge zugrunde liegen, die Beyer für Zeitungen, Zeitschriften und Sammelbände verfasst hat.

Da liegt der Verdacht nahe, dass Autor und Verlag ein paar Texte hervorgekramt und zwischen zwei Buchdeckel geklemmt haben, damit Beyer nicht in Vergessenheit gerät. Doch dieser hat die Texte überarbeitet und geschickelt angeordnet, sodass sich acht verspielte Essays zu einem kleinen sonderbaren Buch zusammenfügen, in de-



nen der Lyriker seiner eigenen Definition von Gedichten folgt. Gedichte, das seien „Erkundungen von Nachbarschaften“, heißt es an einer Stelle. Dieser Maxime folgt Beyer bei der Suche auf die Suche. Umkreis bestimmte Erlebnisse, beobachtet, skizziert und deckt überraschende Verbindungen auf. So schwärmt Beyer für ein Buch über Bienen, streift dabei Proust, Maeterlinck und die Biene Meja, um am Ende

ren, das oft qualende Warten und die dennoch fortwährende, genaue Beobachtung ein notwendiger Teil der Arbeit“

Ob Beyer über Vogelkunde, Lessings Olfenschirm oder eine estnische Textilfabrik schreibt, letztlich entstehen Denkbilder über das Dichten und die Dichter. Fast nebenbeiflächtig Beyer durch die Literaturgeschichte

Hie und da blitzen Miniaturerzählungen auf: eine Autobahnpanne mit einem nächsten Ausstieg in eine brandenburgische Raststätte, eine Reise in ein Londoner Viertel zu einem seiner idole oder der Ausflug in die Vorstadt Dresdens zum Briefkasten jenes unscheinbaren Mehrfamilienhauses, in dem Putin in den 80er-Jahren wohnte.

Alles scheint mit allem zusammenzuhängen, überall lauern Analogien zur Literatur, die Beyer in abschweifenden Ausflügen anfährt. So verweben sich Beobachtungen, Beichte und Reflexionen zu einem Sammelkornum von Seitenpladexkursiven – zu einem Buch für Flaneure des Geistes.

Marcel Beyer: Putins Briefkasten. Acht Recherchen. Suhrkamp, Berlin. 220 Seiten, 8,99 €.

Beobachtet, skizziert und deckt überraschende Verknüpfungen auf: der Lyriker und Romancier Marcel Beyer.

FOTO: SVEN PAUSTIAN

des Kapitels eine Analogie zwischen der Bienezucht und dem Schreiben aus dem Hut zu zaubern: „Inkern ist Schreiben ohne Text.“

Das mag abwegig klingen, doch Beyer spürt mehrmals an abseitigen Orten Verbindungen auf: nicht nur in der Inkerarbeit, sondern ebenso in der Ornithologie, denn in beiden Meisters seien das „Sortie-

## Bücher in Kürze

### Wunderkammer

(wirth) Unzweifelhaft eines der wunderlichsten Bücher dieser Saison hat der in Köln geborene, seit 1996 in Dresden lebende Marcel Beyer vorgelegt. „Acht Recherchen“ nennt er im Untertitel, was sich als höchst kunstvolle und originelle Zusammenstellung von verstreuten Gelegenheitsschriften erweist. Denn Beyer verzichtet angenehmerweise auf eine schlichte Zweitverwertung von bereits Publiziertem, sondern verknüpft Vorträge, Lobreden, Zeitungstexte, Reiseerfahrungen und anderes zu einem mäandernden Text, der vieles auf einmal ist: Poetik der Wahrnehmung, Ost-West-Erkundung, Weltbetrachtung, schriftstellerische Selbstbefragung.

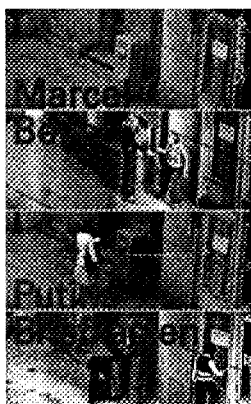
Ob es um den Briefkasten neben dem Mehrfamilienhaus in Dresden geht, in dem einst Wladimir Putin als Geheimdienstoffizier lebte, um Vogelnamen oder um das Handwerk des Imkers, das dem des Dichtens gleicht: Bei Beyer ergeben sich daraus die aufregendsten Zusammenhänge und Korrespondenzen, die dieses Buch zu einer wahren literarischen Wunderkammer machen.

.....  
Marcel Beyer

#### **Putins Briefkasten**

Acht Recherchen. Suhrkamp,  
Berlin 2012, 221 S., 9,30 Euro.



[zurück](#)  
[drucken](#)

## Putins Briefkasten

Acht Recherchen

Marcel Beyer

Februar 2012 | Suhrkamp, Frankfurt a. M.

219 Seiten

EUR 9,30  kaufen  verschenken

[Bild vergrößern](#)

---

### Rezension

#### Den Löwen so lange fixieren, bis er brüllt

Marcel Beyer sucht im Osten nach Wladimir Putins altem Postbriefkasten – und flanirt noch weiter

Der Autor und Schauspieler Hanns Zischler hat unter dem Titel „I Wouldn't Start from Here“ eine denkwürdige Sorte von Orientierungshilfen essayistisch und gebührend lose in Verbindung gebracht – leicht erratische Zeichnungen, die Ortsfremden zeigen sollen, wie sie am schnellsten dorthin kommen, wo sie hinwollen – hier die Straße lang, dann links und dann 200 Meter weiter noch einmal, und hinter dem Häuserblock noch einmal zwei, drei Minuten gerade aus.

Daran mag man denken, wenn man in Marcel Beyers jüngstem Buch „Putins Briefkasten“ immer wieder mit einem „Taumel“ konfrontiert wird, der den Dichter erfasst, „wenn ich meinen angestammten Ort verlasse und einer Himmelsrichtung folge: Nach Osten“. Das klingt im ersten Moment unkonkret. Aber wie in Zischlers Wegweise-Doodles und in allen großen kleinen Flaneurstexten ist dieser „Taumel des Erwachsenen“ ein zwar schwankendes, aber letztlich doch solides Fundament für Wahrnehmungen.

Wenn man mit Beyer aufbricht, dann präsentieren sich fremde Stadtlandschaften plötzlich mit einem Detailreichtum, aus dem der Erzähler permanent ureigenste Interessen und (Lektüre-)Obsessionen herauskondensiert. Anmerkungen zu Typografien und Schriftbildern an Hauswänden gehen unvermittelt über in Anmerkungen zu einem Reisebericht von Joseph Conrad oder Versuchen, der eigenen Schreibhaltung auf den Grund zu

gehen: „Ich arbeite vom Rand her,

auch ganz konkret, beim Satzbau, wenn ich etwa statt mit dem Subjekt mit einem Farbwort beginne, um zu erkunden, wie sich der Satz von dort auf ein Subjekt hinlenken lässt. Beim Lesen zieht mich das Abgelegene

an oder, wie es mitunter böswillig heißt, das Abseitige. (...) Auch von draußen stößt man in das Herz der Dinge vor.“

„I wouldn't start from here“: Der Schriftsteller und Flaneur setzt an mit einer wortwörtlich unhaltbaren Bewegung, aber was er in den Blick und in Sprache fasst – selbst wenn es nicht mehr da

ist wie ein alter Briefkasten am Stadtrand von Dresden –, das wirft allemal mehr an Anschaulichkeit ab als die gegenwärtigen Medienbilder des den Massen vor Freude zuweinenden Wladimir Putin. In der Titelgeschichte macht sich Beyer auf in die Radeberger Straße 101, wo der KGB-Agent Putin Mitte der 1980er-Jahre lebte: „Ein Mann, dessen Leben so wenig anekdotisches Material bereithält, dass seine Biografen es als mitteilenswert erachten, Mitgliedern eines hiesigen Anglervereins sei der damals neu eingetretene Mann ausschließlich wegen seiner unerträglichen Pedanterie aufgefallen.“

Hier biegt der Erzähler wieder ab, einerseits real, in einen zoologischen Garten, andererseits aber auch in der Erinnerung: Er imaginiert Dostojewski, der mit seiner Frau 1867 vor einem Raubtiergehege steht und einen Löwen so lange mit seinem starren Blick fixiert, bis dieser zu brüllen beginnt. Beyer fragt sich mit Hans Blumenberg, ob diese Geschichte nicht ein „Lob der russischen Sprache“ sei, „die sich noch dort als mächtig erweist, wo sie gar nicht gesprochen wird“. Was ihn wieder zu Putin führt: wie der im Wendejahr 1989 mit Geheimdienstkollegen hastig Aktenberge vernichtete. Wie er gleichzeitig löwenhaft meinte, „für ihn sei es durchaus in Ordnung gewesen, dabei zuzusehen, wie die Deutschen ihren Geheimdienst in Stücke rissen“.

Auf den knapp 13 Seiten über „Putins Briefkasten“ finden sich mehr erhellende Anmerkungen über politische Strategie als in einer ganzen Woche Wahlberichterstattung aus Russland. Der Flaneur behelligt uns aber nicht weiter mit einer Moral oder einer Schlussfolgerung. Er zieht weiter, sammelt, verfasst Texte wie diese fürs deutsche Feuilleton oder diverse Randerscheinungen. Daraus entsteht irgendwann ein kleines Buch. Zuerst ist man irritiert, dass Suhrkamp so etwas pronto in seiner Taschenbuchreihe versteckt, aber letztlich ist es nur angemessen und konsequent. Wer sucht, der findet: ein kleines Meisterwerk.

Claus Philipp in Falter : Buchbeilage 11/2012 vom 14.3.2012 (Seite 23)

2012 © Falter Verlagsgesellschaft mbH

## ZU »SPIONE«

---

Zu Spionen in ihren Familien werden Carl, Nora, Pauline und ihr Cousin. Wo andere in Fotoalben blättern, deren Bilder an die Eltern und Großeltern erinnern und Familiengeschichte erzählen, stoßen sie auf Geheimnisse, auf Verschwiegendes und Verborgenes. Die Liebesgeschichte um den Großvater, z.B., der sich im November 1936 von seiner Verlobten verabschiedete, um sich der „Legion Condor“, dem Geheimeinsatz der Deutschen Luftwaffe während des Spanischen Bürgerkriegs anzuschließen. Der Rumor um die Großmutter, die Opernsängerin mit den Italiener-Augen. Die Kinder versuchen sich ein Bild zu machen, erfinden ihre Version der Familiengeschichte.

**Wie schon in seinen Romanen *Flughunde* und *Kaltenburg* macht sich Marcel Beyer auf literarische Spurensuche in der deutschen Geschichte.**

Oberhessische Presse, Marburg,  
31. 12. 2010, S. 34

### **„Spione“ decken Geheimnisse auf**

Die Entdeckung von gut versteckten Geheimnissen ist das Leitmotiv des Romans „Spione“ von Marcel Beyer. Vier Jugendliche begeben sich auf eine Spurensuche nach ihrem angeblich verschollenen Großvater. Mit dem Blättern in alten Fotoalben fängt es an, und die rätselhaften Augen ihrer Großmutter, die eine Opernsängerin in Italien gewesen sein soll, lassen Carl, Nora, Pauline und ihren Cousin nicht mehr los. So werden sie allmählich zu „Agenten“ in Sachen Familiengeschichte. Nicht nur nebenbei schreibt Beyer aber auch anrührend über heimliche, erfüllte und enttäuschte Liebesgeschichten in Deutschland von den 1930er Jahren bis heute.

**Marcel Beyer:** Spione. Suhrkamp Verlag. 374  
Seiten. 11,95 Euro.

## zu »KALTENBURG«

---

Marcel Beyer hat einen neuen großen Roman geschrieben. Der »Erfinder der Wirklichkeit«, der Heinrich-Böll- und Uwe-Johnson-Preisträger, der »Dichter des ganzen Deutschland« entwirft in ihm ein Panorama deutscher Geschichte von den dreißiger Jahren bis in die Gegenwart. Wie im Erfolgsroman »Flughunde« verwebt Marcel Beyer erneut Persönliches und Geschichtliches derart überzeugend miteinander, daß wir den Ereignissen im katastrophischen Deutschland des 20. Jahrhunderts gebannt folgen.

Ludwig Kaltenburg, geboren 1903, Biologe, arbeitet Ende der dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts in Posen. Dort begegnet er zum ersten Mal dem Ich-Erzähler, zu diesem Zeitpunkt noch ein Kind. Im Gefolge des Zusammenbruchs des »Dritten Reichs« flüchtet der Junge mit seinen Eltern nach Dresden. Dessen Bombardierung im Februar 1945 überlebt er und beginnt ein Studium der Ornithologie, das ihn erneut in engen Kontakt zu Kaltenburg bringt. Der kann in Dresden ein eigenes Institut gründen und sich internationales Renommee erwerben. Wie erfahren die beiden Wissenschaftler, der angehende und der erfolgreiche, die Gründung und Konsolidierung der DDR in Dresden, welche Wendungen nehmen die Lebensläufe der beiden in den unterschiedlichen Stadien der DDR, wie erlebt der Ornithologe schließlich das Ende der DDR?

# Gebeugt über Proust und tote Vögel

Marcel Beyers Roman «Kaltenburg» schlägt Schneisen der Erinnerung in das Dickicht

Von Roman Bucheli

Neue Zürcher Zeitung

des Vergangenen

8./9. März 2008



In den Ruinen des Anfang 1945 ausgebombten Dresden beginnt für den jungen Hermann Funk ein anderes, vergangenheitsloses Leben. AKG

Als sich die Übersetzerin Katharina Fischer mit einem ehemaligen Mitarbeiter der ornithologischen Sammlung am Dresdner Museum für Tierkunde verabredete, dachte keiner der Beteiligten daran, es würde ein längeres Gespräch werden. Katharina Fischer wollte sich lediglich für eine bevorstehende Aufgabe als Dolmetscherin gewissenhaft vorbereiten; da ein erwarteter Besucher aus dem englischsprachigen Raum als Naturfreund bekannt war, bestand die Aussicht, dass neben wirtschaftlichen Fragen auch die Fauna und Flora der Gegend zur Sprache kommen könnten. So schien es ratsam, sich über die hiesigen Vögel und ihre Namen – sowohl

die deutschen wie ihre lateinischen und englischen Entsprechungen – ins Bild zu setzen. Als Führer durch das Reich der Toten in der ornithologischen Sammlung hatte sie sich deren langjährigen und nun pensionierten Mitarbeiter Hermann Funk ausersehen.

## HERKUNFTSLOSIGKEIT

Funk erweist sich als ein ebenso kundiger Führer, wie sie ihn als gelehrige Schülerin beeindruckt. Kaum jedoch haben sie ihre Arbeit aufgenommen, gibt die Übersetzerin mit einer, wie es scheint, ganz unverfänglichen und jedenfalls absichtslosen Frage dem Gespräch eine zusätz-

liche Richtung. Er sei doch kein gebürtiger Dresdner, fragt sie; gewöhnlich höre sie spätestens beim dritten Satz aus dem Tonfall heraus, wo ein Mensch herkomme, bei ihm jedoch wüsste sie noch nicht einmal die Himmelsrichtung anzugeben. Als hätte er nur auf diese Frage gewartet und vielleicht auch bestürzt über diese offenkundige Herkunftslosigkeit, beginnt Hermann Funk zu erzählen: Ihr, seiner Besucherin, die nicht einmal halb so alt ist wie er und ihn dennoch ganz unbefangen lässt, und uns, den Lesern. Nein, er stamme nicht aus Dresden, und dass er im Februar 1945 als Elfjähriger mit seinen Eltern von Posen nach Dresden gekommen sei, habe mehr mit den Zeitumständen als mit planvoller Absicht zu tun gehabt.

Zaghaft schildert er zunächst einzelne Bilder, aus Posen und aus Dresden, noch sehr unverbunden; und gleichzeitig führt er seine Präparate vor: den Einödgimpel oder den Wacholderkernbeisser, den Grünfink und den Stieglitz – auch Distel-

fink genannt. Katharina Fischer prägt sich alles ein – und hört zu und stellt Fragen. Nicht nur nach den Vögeln, auch nach Dresden, nach Posen und den Wegen, die von da nach dort führten. Nicht lange geht das so, und es ist nicht mehr Hermann Funk, der seine Besucherin in das Vogelreich einweist, sondern es ist die Übersetzerin, die mit ihren sanften Fragen den alternden Ornithologen zurück in seine Vergangenheit führt.

Was als eine kurze Lehrstunde seinen Anfang genommen hatte, sollte ein halbes Jahr dauern: In dessen Verlauf taucht die Übersetzerin – die nicht allein zwischen den Sprachen, sondern auch zwischen den Sphären der Lebenden und der Toten zu vermitteln weiss – immer wieder auf: als aufmerksame Zuhörerin, als behutsame Fragestellerin, als Figur ohne Eigenleben und Geschichte. Halb ist sie dem Ornithologen ein Vergil und geleitet ihn durch das Reich seiner bis dahin sorgsam gemiedenen Toten, halb ist sie ihm Mnemosyne, die ihm die Wege zu den verschollenen und verschütteten Bezirken seiner Existenz öffnet. Sie ist es, die ihm Nabokovs «Speak, memory» ins Ohr flüstert. So beginnt denn die Erinnerung aus ihm und – dies vor allem: zu ihm zu sprechen.

Funk erzählt von Kindheitstagen in Posen und der Zerstörung Dresdens in der Nacht nach der Ankunft der Familie, die ihn zum Vollwaisen machte. Spurlos wurden seine Eltern im Inferno ausgelöscht und mit ihnen der grössere Teil seiner Erinnerungen an sie. Schritt für Schritt lässt Marcel Beyer nun seinen Erzähler von solcher Amnesie genesen. Er lässt ihn – erst sachte, dann immer beherzter – Schneisen der Erinnerung schlagen ins Dickicht des Vergangenen. Was dabei entsteht, ist ein Lebensbild und zugleich mehr als das. Denn Marcel Beyer hat die Geschichte Hermann Funks aufs Engste verwoben mit einer zwar fiktiven, aber doch an realen Lebensdaten fest-

gemachten zweiten Biografie. Die Lebensgeschichte des Ornithologen Ludwig Kaltenburg – der dem Roman den Titel lieh und der Funk sowohl ein väterlicher Freund wie Lehrer ist – ist weitgehend jener des Verhaltensforschers Konrad Lorenz nachempfunden, der früh – 1938 – Mitglied der NSDAP geworden war und während seiner Posener Zeit an erbbiologischen Studien beteiligt gewesen sein soll.

Marcel Beyer breitet solches nicht aus, alles Plakative ist ihm fremd; das schwingt lediglich, wie vieles andere ebenso, im Hintergrund mit. Es begleitet wie Schatten die Figuren, verdüstert das Geschehen unmerklich, und nur Ahnungen mischen sich unter die Berichte des Erzählers, dass da mehr gewesen sein muss, als er als Kind und junger Mann wahrgenommen hatte. Und noch in seinen späten Jahren braucht es die insistierenden, nie jedoch inquisitorischen Fragen der Übersetzerin, damit aus Ahnungen allmählich Gewissheiten werden.

«Doch die Toten halten das Maul nicht.» So heisst es einmal in einem Aufsatz von Marcel Beyer. Wohl versteht sich Marcel Beyer wie nur wenige andere auf das Gespräch der Toten. Von dem frühen Roman «Menschenfleisch» über «Flughunde» und «Spione» bis zu diesem jüngsten Buch ist hier ein Schriftsteller am Werk, der gegen das Verstummen anredet, der den Stummen eine Stimme leiht und mit den Mitteln der

Poesie der Toten gedenkt. Denn dies ist dieser Roman: Ein Buch der Geschichten, das mit dem Zauber der Sprache einen Bann über der Geschichte zu lösen verspricht – den Bann des Schweigens. Deutsche Geschichte – vom Nationalsozialismus über die DDR bis zur Wendezeit – wird darin auch verhandelt, aber nicht im Stile historischer Belehrung zum Zweck sittlicher Ertüchtigung.

#### DAS STUMME PAAR

Am Ende lässt Marcel Beyer zwei Weisen der Erinnerung aufeinandertreffen. Auf den ersten Blick scheinen sie gebieterisch ein Entweder-oder zu fordern. Hier der in sich verschlossene Hermann Funk, gebeugt über seine ornithologischen Fachbücher, der in späten Jahren an frühe Erinnerungen herangeführt wird. Und da dessen Frau Klara, die mehrheitlich ebenfalls stumm durch das Buch gleitet, ihrerseits über Prousts «Recherche» gebeugt. So sitzen sie sich gegenüber, jeder vertieft in seine Welt, zu der der andere keinen Zugang hat und darum respektvoll Distanz hält. Auch Klara hat sich gewissermassen einem Übersetzer – dem Proust-Übersetzer Rudolf Schottlaender – anvertraut; durch ihn ist sie auf Proust gestossen, und in dessen Werk hat sie die ihr gemässe Form des Erinnerens gefunden.

Sie stehen sich nicht unversöhnlich gegenüber: Er mit seinen toten Vögeln, die ihn zum Sprechen bringen – sie mit einer verlorenen Pariser Welt, die immerhin ihren bedrückendsten Erinnerungen Halt bietet. Sie sind, in dieser seltsamen Konstellation, eine zwar stumme, aber darum nicht weniger heftige Widerrede gegen eine Erinnerungsseligkeit, die das Vergangene zur Entlastung in sentimental verklärten Bildern schönredet. Entnervt und auch ein wenig gedemütigt benennt Klara einmal ihren Ekel über «diese in einen Plauderton gekleidete Verbissenheit, als könne man sich, indem man von früher erzählt, selber unschuldig werden lassen».

Und so ist denn dieser Roman auch eine entschiedene Widerrede gegen einen Erinnerungsoptimismus, der – siehe Jonathan Littell – glaubt, das Vergangene würde verständlich, wenn man es nur als Geschichte noch einmal neu erfindet. Eher dürfte Marcel Beyer einer Auffassung Walter Benjamins folgen, der in der Geschichte ein schlummerndes und auf Erlösung harrendes Potenzial erblickte, als dessen Adressaten die Gegenwart sich begreifen sollte. Proust lesen oder sich über tote Vögel beugen: Auch und vielleicht gerade so erhöht sich die Empfänglichkeit für die «mémoire involontaire», die man die wahre Erinnerung nennen mag.

Marcel Beyer: Kaltenburg. Roman. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 2008. 400 S., Fr. 35.90.

NZZ 8./9. März 2008

2/2

Hubert Spiegel

# Die Nacht, in der es tote Krähen regnete

Urformen der Angst: Marcel Beyers „Kaltenburg“ bündelt das zwanzigste Jahrhundert in einem Dresdner Forscherleber

So raffiniert und effektiv, so bescheiden im Hintergrund bleibend, um dann am Ende mit nur einem Wort, einer einzigen Silbe aufzutrupfen – so virtuos wie der Ornithologe und Tierpräparator Hermann Funk hat sich schon lange kein Erzähler mehr eingeführt. Marcel Beyer bereitet ihm gleich zu Beginn seines neuen Romans „Kaltenburg“ einen grandiosen Auftritt, obwohl das gesamte erste Kapitel des Buches der Titelfigur vorbehalten bleibt. Wir sehen den greisen Tierforscher Ludwig Kaltenburg, wie er am Vorabend seines Todes auf die Rückkehr seiner geliebten Dohlen wartet, wir hören von seinem Weltruhm, aber auch von der Ablehnung, die er erfahren musste, und wir sehen einen alten Mann am Ende seines Forscherlebens, wie er seine Manuskripte und Aufzeichnungen Blatt für Blatt den Tieren in seinem Haushalt überlässt – als Nistmaterial und „Beschäftigungsfutter“ für Nager und Enten.

Was nun arglose Küken als Nestpolster wärmt und von ihnen als Zeitvertreib und Schnabelübung zerrupft wird, gehört zu Kaltenburgs umstrittener Studie „Urformen der Angst“, deren letztes Kapitel sich dem Verhältnis zwischen Mensch und Tier in Extremsituationen widmet. Darin berichtet Kaltenburg von einem Häftling in der Isolationszelle, der sich mit einer Krähe anfreundet, und von der Vogelbeobachtung in Stalingrad. Aber woher weiß er das? Dann kommt er auf eine Episode zu sprechen, die sich nach der Bombardierung von Dresden im Großen Garten der Stadt zugetragen haben soll, als inmitten der Leichen und der erschöpften und verzweifelten Überlebenden eine Horde aus dem Zoo entlaufener Affen auftauchte. Und nun, vor dem Hintergrund des Ungeheuerlichen, das sich in Dresden damals ereignet hat, wird Unerhörtes beschrieben, wie es auch unter den besten deutschsprachigen Autoren dieser Generation wohl nur einem Marcel Beyer in den Sinn kommt.

Verstört blicken die Tiere von den Leichen am Boden auf die Überlebenden, und als die Menschen aus ihrer Apathie erwachen und die verstreuten Leichname einzusammeln beginnen, scheint sich geradezu Erleichterung unter den Affen auszubreiten: „Nichts wissen die Schimpansen von der Identifizierung verstorbener Angehöriger, nichts von den Toten, die man in eine 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 die Szene beschrieben hat.“ Dann gibt sich Funk, der Erzähler dieses fulminanten Eröffnungskapitel, mit dem Wörtchen „Ich“ als Augenzeuge von damals zu erkennen.

So wird ein Ich-Erzähler auf die Bühne dieses erstaunlichen Romans geleitet, der im Folgenden vor allem über einen anderen sprechen wird, weil er über sich selbst nicht viele Worte machen will und kann. Das Kind, so lesen wir, das damals in Dresden seine Eltern suchte und nicht fand, habe sich nach den Schrecken der Bombennacht in „buchstäblich aufgelöstem Zustand befunden: nämlich jeglicher Vorstellung von sich selbst beraubt“. So wird es bleiben: Hermann Funk, der in der Bombennacht von Dresden zur Waise wurde, wird zeitlebens keine rechte Vorstellung von sich entwickeln, er ist jemand, der sich nicht spiegelt, und wenn, dann allenfalls im Bann der Begegnung zwischen Mensch und Tier. Ein Verhaltensforscher, der seine großbürgerliche Dresdner Villa in ein Mittelding zwischen unkonventionellem Forschungsinstitut und skurrilem Tierheim verwandelt, wird sein Mentor, aber auf dem Weg an die Weltspitze der Tierforschung kann Hermann Funk seinem Ersatzvater Kaltenburg nicht folgen. Der Mann, dessen tote Eltern nie gefunden wurden, findet seine wahre Bestimmung in der Bewahrung von Tierleichen: Funk, der miterleben musste, als in der Bombennacht die verbrannten Krähen wie Teerbatzen aus den Bäumen zu Boden fielen, präpariert tote Vögel. Was seine Hand verlässt, bewahrt seine Schönheit, den Glanz des Gefieders, die Lebendigkeit des Ausdrucks auf Jahrzehnte. Aber „Kaltenburg“ ist darüber kein Roman der Todesverfallenheit geworden. Nein, die Sache ist viel komplizierter – und viel spannender.

Alles, was wir über den weltberühmten und exzentrischen Forscher Kaltenburg erfahren, erfahren wir von Funk. Er erinnert sich an die häufigen Besuche des Wiener Gelehrten in Funks Posener Elternhaus, an die Jahre der Forschung an der Leipziger Universität und im Dresdener Institut. Mühsam trägt er die Mosaiksteinchen zusammen, die Informationen über Kaltenburgs Jahre in der deutschen Wehrmacht und in sowjetischer Kriegsgefangenschaft bergen, spärlich ist, was er über Kaltenburgs Jahre nach der Flucht aus der DDR zu sagen weiß. Dennoch er-

Frankfurter Allgemeine Zeitung  
12. März 2008



gibt sich nach und nach ein Lebensbild: Mit Ludwig Kaltenburg, dem Wiener Wissenschaftler, der auf seinem Motorrad durch die DDR braust, während der Dienstwagen mit dem Stasi-Chauffeur ungenutzt vor dem Haus steht, gelingt Marcel Beyer das faszinierende Porträt eines charismatischen Wissenschaftlers.

Aber dieses Porträt weist reichlich dunkle Stellen auf. Denn Funk ist ein Augenzeuge, der der eigenen Erinnerung misstraut oder die Geschehnisse, die sich vor seinen Augen abgespielt haben, schlichtweg nicht zu deuten weiß. Kaltenburgs Maxime „Leben heißt beobachten!“ macht Funk sich zwar zu eigen, aber nur selten gelingt es ihm, den wichtigen nächsten Schritt zu vollziehen. Denn beobachten, das heißt auch: deuten, interpretieren, einordnen. Und wo der Augenschein nicht für sich spricht, hat der Beobachtung die Entschlüsselung zu folgen.

Aber dies gelingt Funk erst im Rückblick, im hohen Alter, und es gelingt ihm auch nicht aus eigenem Antrieb. Kaltenburg ist längst tot, als Funk der Übersetzerin Katharina Fischer begegnet. Die junge Dolmetscherin muss sich auf den Staatsbesuch eines Naturfreundes vorbereiten und nimmt bei dem Ornithologen einige Nachhilfestunden in Sachen Terminologie und Vogelbestimmung. Nach und nach entlockt die wissbegierige junge Frau dem alten Herrn seine Lebensgeschichte, die von Kindheit an im Bann Kaltenburgs stand.

Nur so, aus dieser übergroßen Nähe, wird verständlich, dass Funk selbst sich die entscheidende Frage nie gestellt hat: Wie kommt es eigentlich, dass ein bedeutender Wissenschaftler aus Österreich in den fünfziger Jahren ausgerechnet in der DDR lehrt und forscht? Dass die ornithologische Tradition in Sachsen und eine sozialistische Überzeugung nicht die einzigen Gründe sind, lässt Beyer den Leser rasch ahnen. Aber es dauert eine Weile, bis Kaltenburg sein Geheimnis preisgibt. Bis dahin werden wir mit Charakterisierungen wie dieser beschädigt: „Der scharfe Blick, die Lachfalten um die Augen. Seine Bewegungen, rasch und genau, wenn es um den präzisen Zugriff geht, dann wieder linkisch, trudelnd, wie zufälligen Schwankungen unterworfen, als vollführte der Körper groteske Verrenkungen ohne Wissen seines Besitzers. Ludwig Kaltenburg, ein Falke auf dem Ansitz, der sich danach sehnt, ein sanftmütiger,

schwerfälliger, im großen Schwarm dahinziehender Zugvogel zu sein.“ Kaltenburg führt das einsame Leben des Raubvogels, und diese Einsamkeit hat ihren Grund.

Meisterhaft verstreut Beyer eine Vielzahl von Andeutungen im Text. Posen, Königsberg und die Wehrmacht, die Kriegsgefangenschaft, Kaltenburgs Stalin-Obsession und seine zunehmende Verachtung für das DDR-Regime, die ersten Säuberungswellen, die Atmosphäre von Verrat und Spitzeltum – all das schießt zusammen in der ominösen Studie „Urformen der Angst“. Kaltenburg beschreibt darin die Angst als arterhaltende Kraft. Konrad Lorenz sagte 1963 in „Das sogenannte Böse“ dasselbe von der Aggression.

Spätestens hier werden die Parallelen zwischen Kaltenburg und Lorenz deutlich: Sie teilen außer den Initialen auch Geburts- und Todesjahr, beide begannen ihre Karriere im Nationalsozialismus, bekleideten eine Professur in Königsberg, waren an „rassekundlichen Untersuchungen“ beteiligt und gerieten in russische Kriegsgefangenschaft. Wie Lorenz, dem wegen seiner NS-Vergangenheit die Professur in Österreich verwehrt blieb, geht Kaltenburg nach Deutschland. Aber während Lorenz 1950 im Westfälischen eine eigene Forschungsstelle erhielt, wählte Kaltenburg die DDR. Dort begegnet er auch zwei SS-Offizieren wieder, die er aus seiner Posener Zeit kennt: Es sind Knut Sieverding und Martin Spengler, zwei begabte Studenten von Hermann Funks Vater. Martin, der als Bomberpilot abstürzt und in der eurasischen Steppe von einem Nomadenvolk gerettet wird, erregt später mit seinen Installationen als Künstler im Westen ungeheures Aufsehen, der andere, Knut, wird ein angesehener Tierfilmer. In beiden Figuren sind un schwer Joseph Beuys und Heinz Sielmann zu erkennen, der Beuys 1941 zum Bordfunker ausbildete.

Beuys, Lorenz und Sielmann, die man sonst wohl nie in einem Zuge nennen würde, waren tatsächlich während des Zweiten Weltkriegs zur selben Zeit in Posen, ohne dass sie hätten ahnen können, welch traurige Berühmtheit die Stadt durch Himmlers Rede später erlangen würde. Wie tief die Verstrickung von Lorenz in die medizinischen Verbrechen der Nazis damals wirklich war, konnte nie ganz aufgeklärt werden, und auch Beyer lässt offen, ob Kaltenburg an Experimenten mit Menschen beteiligt war. Ein halbes Jahrhundert muss vergehen, bevor Hermann Funk begreift, dass nicht er der Grund für das Zerwürfnis zwischen sei-

nem Vater und Kaltenburg war. Während der eine womöglich Menschen als lebensunwert einstufte und in Güterwaggons Richtung Osten schickte, hat der andere wahrscheinlich verwaiste Haustiere von Deportierten bei sich aufgenommen, weil er für die Menschen, denen sie gehörten, sonst nichts tun konnte. Ganz ähnlich wird Kaltenburg später den jungen Hermann bei sich aufnehmen: wie ein aus dem Nest gefallenes Vogeljunges, das auf keinem Ast sich jemals wieder ganz sicher fühlen wird.

Ein „Kaltenburg“ ist kein Schlüsselroman über Konrad Lorenz und mehr als nur ein verkappter Thriller deutscher Wissenschaftshistorie. Es ist die meisterliche Vergegenwärtigung von Zeitgeschichte mit den Mitteln des Romans, ein Buch, mit dem Beyer seinen vielgerühmten Roman „Flughunde“ aus dem Jahr 1995 noch übertrifft. Damals ließ Beyer den Akustiker Karnau für die von ihm geplante „Weltkarte der Stimmfärbungen“ die Laute sterbender Frontsoldaten aufnehmen, und auch jetzt zeigt er ein ungeheures Talent, längst verstummte Stimmen wieder erklingen zu lassen. Wie er sich dafür die verschiedensten Fachgebiete erschließt, ist beeindruckend. Wie Marcel Beyer die verborgene Poesie der Fachsprachen in der eigenen Prosa zum Klingen bringt, ist einzigartig.

Beyer vermag das Aroma einer Zeit an den entlegensten Orten aufzuspüren und einzufangen, das gilt für die Wohnküche der Funks, wo sich Hermann und seine Frau Klara hinter ihren Büchern verschanzen, weil sie beide nicht ertragen, was in der DDR der fünfziger Jahre geschieht, und es gilt für Kaltenburgs Villa, in der ein Wissenschaftler im verlogenen gelobten Land des Antifaschismus mit seiner braunen Vergangenheit ringt. Klaras obsessive Proust-Lektüre sorgt dabei für manche poetologische Pointe. Ob und in welchem Maß Kaltenburg Züge von Konrad Lorenz trägt, ist am Ende gar nicht mehr so wichtig. Denn Beyers exzentrischer Vogelkundler ist dann längst zu einer Figur eigenen Rechts geworden. Und die Affen im Großen Garten von Dresden? Hat es sie nach der Nacht des Feuersturms wirklich gegeben? Auch das spielt keine Rolle mehr. Denn jetzt gibt es sie. Sie gehören zur poetischen Realität dieses beeindruckenden Romans.

Marcel Beyer: „Kaltenburg“. Roman. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008. 393 S., geb., 19,80 €.

FAZ Literaturbeilage

2/2

Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Marcel Beyer

# Mich fasziniert das Weltwissen der Zoologen

In Marcel Beyers Roman „Kaltenburg“ sind die Protagonisten Wissenschaftler: Zur Zeit arbeitet der Autor am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin. Was interessiert den Dichter an der Forschung?

*Als Schriftsteller an einem Forschungsinstitut, arbeiten Sie da nun poetisch oder wissenschaftlich?*

Eigentlich will ich eine Brücke schlagen. Ich habe mir vorgenommen nachzuweisen, dass der Erzähler in Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ als Kind kein Mensch, sondern eine Biene oder ein Bienenvolk ist. Also beschäftige ich mich mit der Geschichte der Bienenforschung, mit Imkereibüchern und auch mit gegenwärtigen Theorien über Bienen, um das alles auf Proust anzuwenden.

*Sie wollen im Ernst behaupten, dass Proust sich aus Bienenbüchern Ideen für seine Hauptfigur geholt hat?*

Bienenbücher hat er auf jeden Fall gelesen, Proust war ja ein großer Fan von Maurice Maeterlinck und hat dessen „Leben der Bienen“ gekannt. Und auch sonst war er, was Bienen angeht, informiert. Aber ich will gar nicht auf das Wissen des Autors hinaus, sondern schauen, was für ein Konzept Proust von seiner Figur hat. Insbesondere in dieser berühmten Szene, in der sich der Erzähler vom Duft des Weißdorns betört, in denselben schmeißt. In jedem Gartenbuch wird darauf hingewiesen, dass der Weißdorn scheußlich riecht. Er duftet einfach nicht. Also habe ich mich gefragt: Ist das denn ein Mensch, der sich so verhält wie eine Biene, die sich vom Weißdorn angezogen fühlt? Mal sehen, was dabei herauskommt.

*Haben Sie eine Vermutung, woher das kommt – bei Ihnen, bei Proust oder bei wem immer: dass manche Schriftsteller in der Naturwissenschaft Modelle suchen für... ich weiß nicht was.*

Genau, man sucht ein Modell, aber man weiß nicht genau wofür. Ich glaube der ganz starke Reiz liegt darin, dass man auf der einen Seite natürlich anschauliche Phänomene vor sich hat, so war es bei mir mit der Ornithologie. Die Vögel fliegen halt um uns herum, ich kann sie wahrnehmen, und mit den Bienen ist das genauso. Dann entstehen Fragen, der Griff geht zum Handbuch, und schon arbeitet man sich immer weiter ein, und irgendwann erkennt man parallele Muster zur literarischen Arbeit, über die sich die jeweiligen Wissenschaftler vielleicht gar nicht so bewusst sind. Ein Zoologe hat mir aber einmal gesagt, er sei der Überzeugung, dass viele Zoologen ihr Leben der Zoologie widmen, weil sie bestimmte ästhetische Reize so stark empfinden.

*Bei John M. Coetzee in „Das Leben der Tiere“ sagt die Protagonistin Elisabeth Costello, der Literat habe Zugänge zu den Tieren, die dem Forscher verschlossen sind. Wir können nicht wissen, aberphantasieren, wie es wäre, eine Fledermaus zu sein oder ein Versuchsaaffe. Gibt es für Sie hier einen Unterschied zwischen Literatur und Wissenschaft?*

Ich habe den Eindruck, dass für einen Zoologen ein ästhetischer Reiz etwas ganz anderes ist als für mich. Den Roman „Kaltenburg“ hat in der Schlussfassung ein berühmter schwedischer Ornithologe gelesen und sehr hilfreiche Korrekturen angebracht. Das waren zum einen sachliche Korrekturen, dann kam aber auch dieser Moment, da hieß es im Manuskript: „Der Buchfink singt wunderbar“. Da schreibt mir der Ornithologe an den Rand: „Der Buchfink singt nicht wunderbar, sondern scheußlich“.

*Und wie singt der Buchfink denn nun?*

Er knarrt. Ich finde es schön, aber es wird einem klar, dass wir mit ästhetischen Reizen doch ganz Verschiedenes meinen. Woher kommt die Vorstellung von Schönheit bei den Zoologen? Nicht, dass Naturwissenschaftler eine konservative Ästhetik hätten. Aber sie haben oft eine, die näher am Kunsthandwerk ist. Mir ist der Unterschied beim Besuch der Meißener Porzellanmanufaktur aufgegangen, wo die Maler natürlich immer vorgegebene Muster malen und doch eine ungeheure Kunstfertigkeit haben. Ich würde sie aber immer als Kunsthandwerker bezeichnen, sie sich selbst aber als von einem starken Arbeitsethos geleitete Künstler. Da heißt es einfach etwas zu begreifen: Wie man wirklich mit den Händen und ja eigentlich dem ganzen Körper beteiligt ist, um im Bereich der zoologischen Forschung eben wirklich Erkenntnis zu generieren.

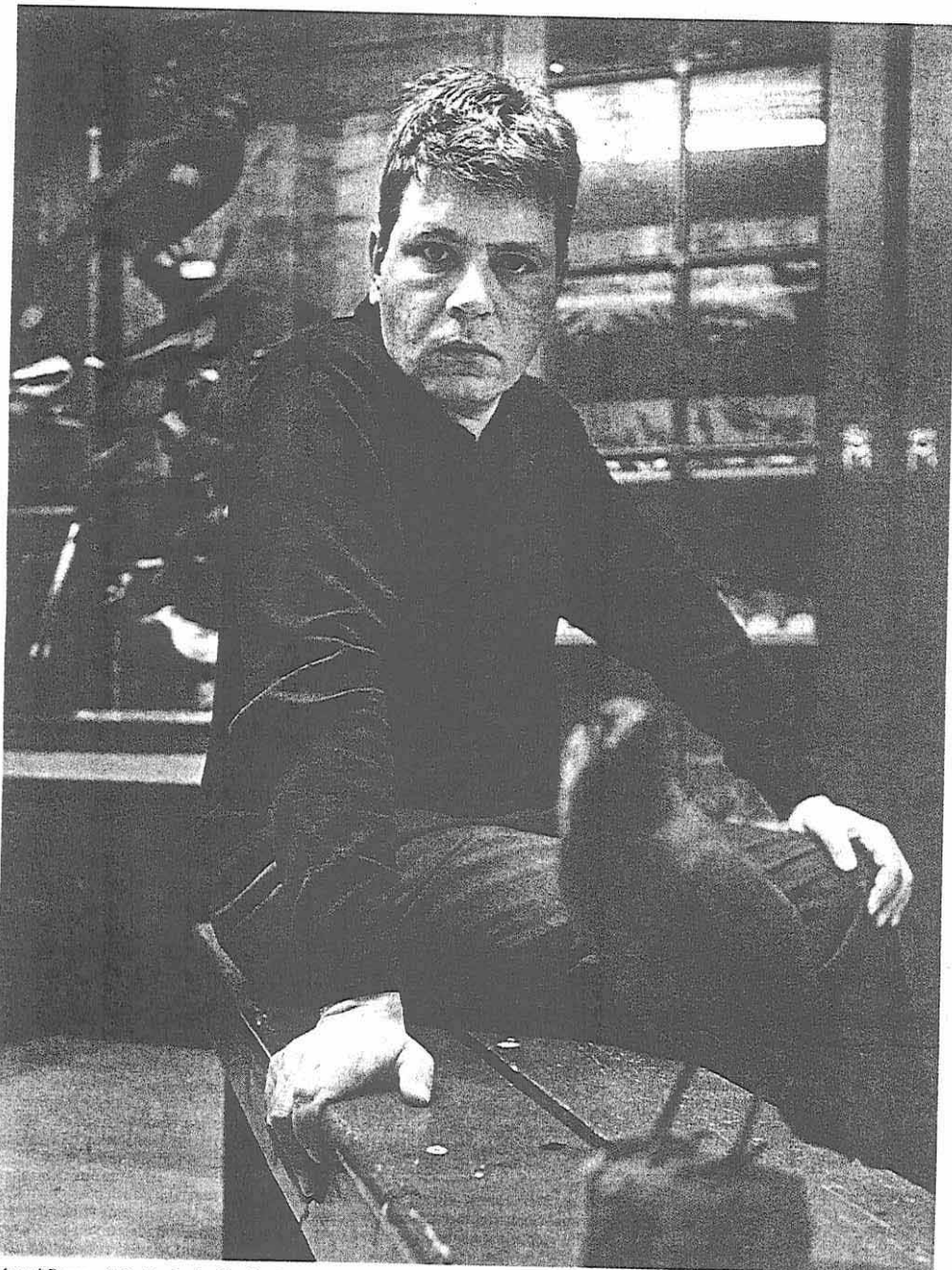
*Die Wissenschaftsgeschichte hat zuletzt umgekehrt die Literatur für sich entdeckt. Vielleicht weil die Neugier darauf, wie Wissenschaft entsteht, sehr viel mit anschaulichen Sachverhalten zu tun hat: Handwerk, Laborgeräten, Orten?*

Als Philip Roth das Buch „Jedermann“ herausgebracht hatte, hörte ich eine Rezension darüber im Radio, und es hieß, er schildere minutiös die technischen Dinge im Krankenhaus. Ich habe gedacht, das muss ich mir anschauen. Und dann waren es anderthalb Seiten, da war gar nichts minutiös, das war genauso, wie man es in der Vorabendserie auch serviert bekommt. Das wirft die Frage auf, wie dekorativ kann etwas sein, um so zu wirken, als wäre es ungeheuer fundiert. Ich bin ja auch kein Fachmann, sondern muss an bestimmten Stellen Tricks anwenden, um tiefe und umfassende Kenntnisse zu suggerieren.

*Was ist dann aber für Sie das Interessante ausgerechnet an der Sonderwelt Wissenschaft? In „Kaltenburg“ wird das, was der Ornithologe macht, ja nur ansatzweise geschildert, man hat nur eine vage Ahnung, wie er forscht.*

Da Kaltenburg so viel von Konrad Lorenz hat, gab es das Problem, nicht bei einer Biographie zu landen. Das wollte ich definitiv nicht. Diese Figur an den Ort Dresden zu versetzen und zu schauen, was sich unter diesen Umständen mit ihr ergibt, war für mich der Moment, der Lorenz für mich interessant gemacht hat. Und dann haben mich auch die Dohlen so fasziniert. In der tatsächlichen Geschichte, bei Lorenz, liegt die Beschäftigung mit Dohlen zwanzig Jahre früher als im Roman. Und insofern war es schon klar, dass ich den Roman von der tatsächlichen Wissenschaftsgeschichte abkopple. Anfangs habe ich mich schon gefragt, ob der Erzähler mehr über gegenwärtige Entdeckungen erzählen soll. Aber dafür hätte ich ornithologischer als die Ornithologen werden müssen, weil ich die ganze Disziplin in den Blick hätte nehmen müssen. So schön das auch gewesen wäre, wäre es doch zu sehr ins Niedliche gegangen und

Frankfurter Allgemeine  
Zeitung  
15. Mai 2008



Marcel Beyer mit Dohle in der Ornithologischen Sammlung des Museums für Tierkunde Dresden

Foto Daniel Pilar

hätte mir die Tiere fast ein bisschen zu kurios gemacht. In einem Roman hätte das merkwürdige Signale gesetzt, weil dann der Leser hätte denken können: „Aha, jetzt kommt wieder etwas Überraschendes über die Tiere!“

*Wie ist es denn überhaupt mit den Tieren: In der Literatur kommen sie ja doppelt vor, als Tiere und als Fabelwesen, also vermenschlicht. Bei Ihnen sind sie keine Platzhalter für den Menschen.*

Was mich interessierte, hat mit eigenem Erleben zu tun. Man weiß immer, dass man von Tieren umgeben ist, aber

man macht sich das nicht klar, dass sie wie in einem Paralleluniversum leben, das räumlich mit unserem eigenen Universum identisch ist. Und dann gibt es Kontaktmomente. Ich hatte irgendwann den Eindruck, die Meisen, die wir gefüttert haben, wenden sich an mich, um mir zu signalisieren, dass das Futter im Futterhaus alle ist. Oder: Man macht das Fenster auf, man tritt vor die Tür irgendwo, es ruft eine Meise. Das muss dann ja nicht heißen „hallo, du“, das kann auch nur heißen „ah, es hat sich was verändert“. Wenn man dann aber wieder auf die Meise reagiert, kann man in ein Zwiegespräch oder in einen Signal-

austausch mit ihr treten. Dieses Gefühl, dass die Tiere uns die ganze Zeit beobachten, bestimmt mich sehr.

*Wie recherchieren Sie?*

Zum einen war ich in Dresden und musste vor Ort recherchieren, weil ich die DDR nicht kenne und in der Zeit des Romans dort nicht gelebt habe. Da geht es um staats- und sozialgeschichtliches Wissen. Aber wie das Leben funktionierte in der DDR, das schlägt sich nicht in den Quellen nieder, so dass ich auch bei diesem Roman das erste Mal sehr vielen Zeitzeugen zugehört habe, was dann wieder abzugleichen

war mit Quellenmaterial, zum Beispiel in Bezug auf die Bombardierung Dresdens. Als ich Klarheit gewinnen wollte über die wilden Zootiere in der Nacht der Bombardierung Dresdens, bin ich einfach mitten in der Imaginationsarbeit gelandet. Aber viele Dinge spielen eine Rolle im Roman, die man eigentlich nur über das Erinnern von Menschen eruieren kann. Und dann kam natürlich eine Art privates Aufbaustudium Ornithologie dazu, so dass ich auch wirklich begriff, wie vielfältig diese Wissenschaft ist. Was ist über die Dohle erforscht, oder wie verhält sie sich, oder wie war ihre Verbreitung? Aber das alles erfolgte nicht völlig zielgerichtet, und es ist auch nicht so, dass zuerst die Recherche kommt und man dann, wenn sie abgeschlossen ist, anfängt zu schreiben.

*War die Ornithologie für Sie als Beispiel einer anschaulichen Wissenschaft interessant?*

Ich würde es nicht darauf reduzieren, aber meine Ornithologen im Roman sind natürlich, wie Konrad Lorenz und andere Verhaltensforscher, Figuren des neunzehnten Jahrhunderts, die das Tor zum zwanzigsten Jahrhundert aufstoßen und dann damit irgendwie klarkommen müssen. Jemand wie Lorenz hat sich immer gegen die Laborsituation gesperrt, hat ganz heftige Polemiken dagegen geführt. Das ist interessant, dass jemand erst derart zukunftsorientiert ist und sich dann gegen standardisierte Versuche und andere Verfahren wendet, die überall in der Wissenschaft gang und gäbe wurden.

*Sind Wissenschaftler heute zu spezialisiert, um zur Romanfigur zu werden?*

Mich fasziniert, welches unglaubliche Weltwissen die Zoologen haben, denen ich bisher begegnet bin. Man trifft einen Spinnenforscher, der eine Art erforscht, die in Costa Rica auf Blättern einer bestimmten Pflanzensorte lebt. Man denkt: „Ah, das ist jetzt ein Fachmann, und sein Wissen bezieht sich auf den Horizont dieses Blattes.“ Und dann sieht man, das stimmt nicht, der weiß über Verhalten bei ganz anderen Tieren genauso viel, über Gedächtnis, Genetik und so weiter. In meinem eigenen Kulturbereich, der Literatur, treffe ich dagegen so viele Menschen, die eigentlich sehr bescheiden sind, in dem, was sie wissen wollen.

*Können Sie denn jetzt, nach all dem Studium, sagen, welche Vögel wir hier gehört haben?*

Meisen.

*Und ganz am Anfang war eine Krähe zu sehen.*

Genau, es gibt komischerweise eine Krähengruppe, die heruntobt. Und als ich hier ankam, haben die Amseln und die Meisen gesungen „Ich bin der Anton aus Tirol“. Da muss irgendwo im Umkreis ein Gartenfest gewesen sein, bei dem sie sich das abgehört haben. Aber ich wollte noch einmal zurück zur Frage nach dem Erkenntnisgewinn. Das passt zu dem Bild, das ich mir gemacht habe: Schreiben ist Verhalten. Wenn Romanautoren gefragt werden, „Warum machen Sie das?“ oder „Was reizt Sie daran?“, heißt es oft: „Ich will einfach eine gute Geschichte gut erzählen.“ Das ist nicht mein Impuls, sondern ich versuche etwas herauszufinden. Und das Schöne ist, als Schriftsteller kann ich forschen ohne Zielvorgabe, was ja ein Wissenschaftler immer weniger kann.

Die Fragen stellten Jürgen Kaube und Julia Voss.

Am heutigen Abend findet am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin um 19 Uhr ein Gespräch von Marcel Beyer mit Hansjörg Rheinberger statt, am 22. Mai lädt das Naturkundemuseum in Berlin zu einer Veranstaltung mit dem Dichter.

Nr. 60 | Dienstag, 11. März 2008 | Leipziger Buchmesse

# Es scheuen die Dohlen den Rauch, sie kennen die Angst

Marcel Beyer erzählt in „Kaltenburg“ vom Leben eines deutschen Wissenschaftlers zwischen Posen, Dresden und Wien **Von Jens Bisky**

**A**ls Dresden brannte, im Februar 1945, entlief ein Horde Affen dem Zoo und gesellte sich im größten Park der Stadt zu den verstörten Menschen, die unter den herumliegenden Toten nach bekannten Gesichtern suchten. Ein Kind, ein kleiner Junge, sah, wie auch die Affen, vor allem wohl Schimpansen, die Leichen zu mustern begannen. Der Zoologe Ludwig Kaltenburg hat die Episode in seinem Anfang der sechziger Jahre viel beachteten, auch heftig kritisierten Buch „Urformen der Angst“ mitgeteilt. Als die Überlebenden des Bombenangriffs endlich ihre Lähmung überwandten und daran gingen, die Toten einzusammeln „und sie auf einem Rasenstreifen in eine Ordnung“ zu bringen, schienen auch die Tiere erleichtert. „Nichts wissen die Schimpansen von der Identifizierung verstorbener Angehöriger, nichts von den Toten, die man in eine 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 berichtet hat. Ich.“

Mit dieser Szene führt Marcel Beyer den Erzähler seines neuen Romans ein, einen Ornithologen namens Hermann Funk, einen Kaltenburg-Schüler, der nie so berühmt werden sollte wie sein Lehrer es im Kreis der Kollegen spätestens seit seinen „Untersuchungen an jungen Dohlen“ gewesen ist. In Posen, der Hauptstadt des Warthegaus, hatten sie einander kennengelernt, Anfang der fünfziger Jahre sich in Dresden wieder getroffen. Die Eltern Funks waren beim Bombenangriff ums Leben gekommen. Im Villenstadtteil Loschwitz errichtet Kaltenburg als umworbene Koryphäe nun sein Institut, zieht den jungen Funk an sich heran, hält Abstand zu den ideologischen Finessen wie den Grobheiten des Arbeiter- und Bauern-Staates, den er bald nach dem Mauerbau verlässt, um nach Wien zurückzukehren. Dort stirbt er im Februar 1989.

Über dieses Leben und damit notwendig auch über sein eigenes erzählt Funk einer Dolmetscherin, die eigentlich bloß zu ihm gekommen war, um sich auf eine in-trikate Aufgabe vorzubereiten. Sie wollte Vögel unterscheiden lernen.

Ist „Kaltenburg“ also ein zeitgeschichtlicher Roman? Was dazugehört, kommt vor: das Dritte Reich, der Untergang, die DDR und irgendwie auch der Mauerfall. Und doch steht diese Buch quer zu all den Familiengeschichten, Erinnerungen, ex-zentrischen Geschichten, die uns Gewesenes mit seinem Freizeitwert und als mora-

lisches Exempel nahegebracht haben. Zeitgeschichte ist längst eine Droge, und wie sehr die Öffentlichkeit an dieser Nadel hängt, hat die jüngste Debatte um Jonathan Littells „Die Wohlgesinnten“ hinreichend erwiesen. Ob sich die Dosis überhaupt noch steigern lässt, ob noch mehr Inimität und noch mehr Grausamkeit literarisch zu beherrschen sind, ist eine Frage, die sich Marcel Beyer nicht vorlegen muss. Er entwirft ein grundsätzlich anderes Modell.

„Kaltenburg“ ist ein Wissenschaftlerroman, so wie „Doktor Faustus“ ein Musikerroman ist. Zugegeben, der Hinweis auf Thomas Mann kann jeden Autor erschlagen, und in der Welt Ludwig Kaltenburg gibt es weder den Teufel noch den Wunsch, zur Genialität durchzubrechen. Hier herrschen das hohe Ethos des Beobachtens, in die der junge Funk auf Ausflügen früh eingeschworen wird, und die Pflicht zur „rückblickenden Selbstbeobachtung“. Kaltenburg hat eher vor den Kleingeistern Angst als vor den Genies und Wahnsinnigen. Aber so wie im „Dok-

tor Faustus“ alles auf Musik bezogen ist, bezieht Beyer alles auf die Ornithologie, mit wenigen Seitenblicken auf Tiere ohne Flügel. Man lernt hier viel über das Herstellen von Bälgern, über Dohlen, die den Rauch scheuen, über die Ornithologische Sammlung in Dresden und die Heimkehr ihrer berühmtesten Schaustücke aus der Sowjetunion. Wer den Roman gelesen hat, sieht die Krähen vor der Haustür mit anderen Augen. Und die Bücher Kaltenburgs will man unbedingt studieren – Marcel Beyer hat seiner fiktiven Figur sehr viel Leben eingehaucht, ohne da-

---

Stalins Blick schien nicht mehr von ihm zu weichen

---

zu von Sex reden zu müssen. Thomas Mann fragte, wie anders, nach zivilisationsfeindlichen Traditionen. Beyer dagegen stellt das Leben nach der Katastrophe und mit den Erinnerungen an sie in den Mittelpunkt. Und er tut dies unter dem Stichwort „Angst“. Beides verbindet ihn – eine erstaunliche Koinzidenz – mit Jan Philipp Reemtsmas großer Studie „Vertrauen und Gewalt“.

„Urformen der Angst“ heißt das Werk, in dem Ludwig Kaltenburg eine Art Summe seines zoologischen Wissens zu ziehen versucht, um dann auch Schlüsse für die Menschenwelt zu ziehen. Der Titel klingt nach den zwanziger Jahren: nach Gestalt-schau, Urbildern, Archetypen, nach über-

historischen Gesetzen der Geschichte. Soweit wir es erfahren, geht es um ein „Panorama möglicher Angstreaktionen“, das Verenden gerade geschlüpfter Tannenmeisen, falls ihr Nest mehrfach erschüttert wird, die Schreckmauser der Tureltaube, die Furchtlosigkeit der Hyäne.

Es gibt einen Abschnitt über Todesangst und ein Kapitel über die „namenlose Angst“, über das Verhältnis von Mensch und Tier in Extremsituationen.

Die Figuren des Romans haben ihre je eigene Angst: Kaltenburg fühlt, als Lazaretarzt in Russland, Stalins Blick stets auf sich ruhen, später stürbe er, liebe man ihn nicht mehr beobachten, er leidet unter der Trennung von Tieren. Der Erzähler ward als Kind von einem Mauersegler erschreckt, der ins Haus flog und den Ausgang nicht mehr fand. Ein Bekannter aus Posener Tagen, der später ein großer Künstler - Zeichnungen, verstörende Installationen - werden sollte, hat im Krieg die lebensrettende Wirkung der Angst erlebt. Die Dolmetscherin erinnert sich an den Schreck über einen Tierfilm - gedreht von einem, der damals auch in Posen war: Ein Hermelin in einem Hamsterbau. Die Angst ist, ohne dass dies aufdringlich wirkte, in diesem Roman immer dabei. Etwa, wenn ein jüdisches Ehepaar sich in Dresden vor neuen antisemitischen Verfolgungen fürchtet. Man merkt an dieser Stelle besonders, wie atemberaubend genau Beyer gearbeitet hat. Er erwähnt nicht nur den allen bekannten Arztprozess in Moskau, den Slanski-Prozess in Prag. Auch der Name des Kommunisten Paul Merker fällt, der früh vom „Weltpogrom“ gesprochen hatte und, anders als seine Partei, vehement für die geeigneten Juden eintrat. Er leitete, vorher

Staatssekretär, dann eine HO-Gaststätte in Luckenwalde, bevor er verhaftet wurde. Es fällt der Name Philipp Auerbach, in Bayern für Wiedergutmachung zuständig, dann vor Gericht gestellt, in einem politischen Prozess verurteilt. Er nahm sich 1952 das Leben.

Der naheliegenden Versuchung, mit Funden zu prahlen, ist Beyer nicht erlegen. Die Namen fallen, eine Atmosphäre wird aufgerufen, nie aber erteilt der Roman Geschichtsunterricht am individuellen Beispiel. Davor bewahrt ihn die Konzentration aufs Archetypische. Diese aber ist wiederum gebrochen. Zum einen,

### Die Rückschau müsste doch unser jetziges Leben aus den Fugen geraten lassen

weil der Erzähler kein so starker Denker, kein so eindrucksvoller Charakter ist wie sein Lehrer. Zum anderen aber, weil Kaltenburg selbst - und mit ihm alle „Urformen“ - von Anbeginn im Zweifel steht. Als er den Erzähler zum ersten Mal beim Einkauf in Posen trifft, scheint er in erster Linie an dessen Mutter interessiert.

die überzeugt, weil sie immer von den Dingen spricht, alle Manierismen meidet. Er kann auf prunkende Einzelstellen verzichten, da er seinen Roman virtuos komponiert hat. Eins spiegelt sich im anderen, aber dem Ganzen scheint man kaum trauen zu können.

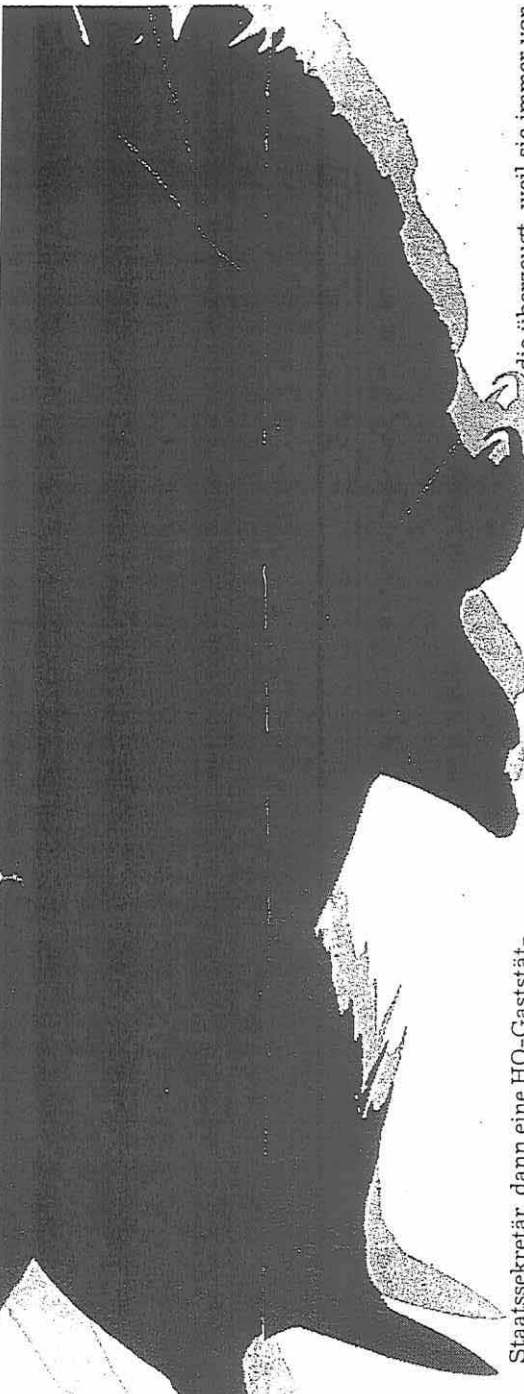
Die Frau des Erzählers verlässt eines Abends die Runde der vom Vergangenen plaudernden Freunde: Sie erträgt das Gerplapper nicht, „den Gestus, in den die Erzählenden verfielen, als könnten die Erinnerungen Halt bieten, wo doch im Gegenteil die Rückschau uns zutiefst erschüttern, unser jetziges Leben aus den Fugen geraten lassen müsste.“ Gegen den Trost des Geschichtenerzählens ist dieser Roman geschrieben. Seine Konstruktion ist überlegt und haltbar wie kaum eine andere in der jüngeren deutschen Literatur.

Eben dadurch zieht „Kaltenburg“ dem Leser den Boden unter den Füßen weg. In diesem Spiegelkabinett der Dohlen, Soldaten, Ornithologen kann man sehr gut denken und imaginieren, aber kein moralisches Größen-Ich aufbauen.

Marcel Beyer

### Kaltenburg

Roman. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008. 396 Seiten, 19,80 Euro.



faz

13. März 2008

literatur

# Der würdige Ernst der Vögel

VON CHRISTOPH SCHRÖDER

Irgendwann, Mitte der Sechzigerjahre, steht Hermann Funk vor den Bälgen von Ludwig Kaltenburgs Dohlen; jenen Tieren, die einige Jahre zuvor unter mysteriösen Umständen gestorben, möglicherweise vergiftet worden sind. Der Anblick und der Geruch der präparierten Tiere führen Funk zurück in eine andere Zeit, in der sich Ludwig Kaltenburg noch nicht nach Wien abgesetzt hatte. Zu einem Tag, an dem er auf dem Dach seiner Villa oberhalb von Dresden stand und die Dohlen nach Hause winkte. Zu Taschtschek, Kaltenburgs Lieblingsdohle, die sich, sobald ein ihr suspekter Besucher im Haus war, so lange auf die Dachkante setzte und schrie, bis Kaltenburg auf die Leiter stieg und sich ihr zeigte. Zurück zu dem Tag, an dem Kaltenburg auf dem Rückweg nach Hause nicht die dunklen Punkte über seinem Haus erblickte und wusste, dass etwas Furchtbares passiert sein musste.

Zehn Seiten umfasst das Kapitel, und so viel steckt darin – die Melancholie angesichts einer Epoche, die zu Ende gegangen ist, die Charakterisierung eines Menschen, das Verhältnis zu seinem Forschungs- und Lebensgegenstand. Und doch hat die Szene nichts Pathetisches an

Von Dohlen, die ans Fenster klopfen, bis zur Bombardierung Dresdens, von der Verhaltenslehre in der DDR bis zum Tierfilm: Marcel Beyer nimmt sich intensiv recherchiert der deutschen Geschichte an: „Kaltenburg“

sich. Das ist die große Kunst, durch die sich Marcel Beyers neuer Roman, „Kaltenburg“, immer wieder auszeichnet. Schon in seinen beiden vorangegangenen Romanen, „Flughunde“ und „Spione“, hat sich Beyer, Jahrgang 1965, der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts angenommen, ohne dabei voyeuristisch oder peinlich zu sein. Das unterscheidet ihn von vielen seiner Altersgenossen, bei denen gerade der Nationalsozialismus als bloß interessantes Dekor erscheint: leicht verdaulich, käuferfreundlich in rührende Schicksale verpackt. In Beyers Romanen ist Geschichte nicht die Zierde für einen Plot, sondern intensiv recherchiert, leichthändig und glaubhaft erzählter Stoff, in den

sich die Lebensläufe wie selbstverständlich einfügen. Anders gesagt: Beyer scheut die großen Themen nicht und gerät niemals auch nur ansatzweise in die Nähe zum Kitsch.

So verhält es sich auch mit „Kaltenburg“, keinem einfachen Roman, einem Buch, das Geduld erfordert, weil die Chronologie zersplittert ist und die Ereignisse sich in langen, assoziativ angeordneten Erinnerungsschleifen bewegen, ausgelöst durch einen Gegenstand, eine Frage, eine äußere Wahrnehmung. Hermann Funk, der Ich-Erzähler, hat seine Eltern beim englischen Bombenangriff auf Dresden verloren, auch dies ein Kapitel, in dem sich die ganze Stärke des Autors Marcel Beyer zeigt. Den Angriff erlebt Hermann als ein Bombardement von brennenden oder verbrennten Vögeln, die vom Himmel prasselten: „Spechte, die aus ihrer Höhle im brennenden Waldkauz, der auf dem Ansatz vom hereinbrechenden Feuer vom Flugzeuglärm aus seiner

sich gegen alle Feinde sicher glauben. Wie hätte ich jetzt Krickenie von Löffelente, Pfeifente von Reiherente oder Schellente von Tafelente unterscheiden sollen, da sämtliche Tiere auf dem Wasser auf einmal brannten.“

Vögel, die eigentlichen Hauptdarsteller des Romans. Und Ludwig Kaltenburg, der berühmte Ornithologe und Verhaltensforscher, der Hermann, die Vögel, im wahren Sinne des Wortes unter seine Fittiche nimmt. Man kennt sich bereits aus Hermanns Elternhaus in Posen; Kaltenburg und Hermanns Vater sind im Streit auseinandergegangen; man ahnt, dass es dabei auch um Kaltenburgs Mitgliedschaft in der Partei ging. Überhaupt ist die Kaltenburg-Figur bis in die biografischen Details an den Verhaltensforscher Konrad Lorenz angelehnt; geboren 1903 in Wien, gestorben im Februar 1989 eben dort, uneindeutige Haltung während des Nationalsozialismus, Professor in Königsberg, Kriegesgefangenschaft in Russland. Danach trennen sich die Wege zwischen realem Vorbild und Fiktion – Beyers Kaltenburg baut sein Forschungsinstitut in Dresden auf, wird DDR-Bürger und bleibt später während einer Vortragsreise in seiner Geburtsstadt Wien, zermürbt von den Intrigen und Repressalien, resigniert ob

frei von Ideologien, der ein von Ideologien umzingeltes Leben führt. Das, was Zeitgeschichte ist, läuft scheinbar nebenher im Roman mit und ist doch das Grundthema – die Bekanntheit und Freunde, die vor den Nazis ins Exil fliehen; die Kindheitserinnerung an die dunklen Autos, aus denen die Männer in den Ledermänteln steigen, um die Nachbarn abzuholen; der servile Chauffeur Kaltenburgs zu DDR-Zeiten, der geradezu täppisch versucht, Informationen zu sammeln, damit er etwas in seine Berichte hineinschreiben kann.

Das Geheime, das Dunkle, Un-tergründige reizt Marcel Beyer; nicht umsonst lautete der doppe- lerbändige Titel seines vorange- gangenen Romans „Spione“. Viel- leicht ist auch Beyer selbst ein Spion in Sachen literarischer Ge- schichtsschreibung. Zum wie- derholten Mal jedenfalls hat er eine Leistung vollbracht: „Kaltenburg“ ist ein berührender, spannender und suggestiver Roman, der fern jeglichen Geräu- nes durch die Zeiten mäandert und dabei den Menschen zutage fördert, in all seiner Armstellig- keit, seiner Leidenschaft, seiner Wut, seiner Trauer. Und der dar- über, das ist bemerkenswert, die Tiere nicht vergisst.

Kaltenburg, der „den würdi- gen Ernst des Tieres, seine so selbstverständliche Haltung der Welt gegenüber“ zur obersten Maxime seiner Arbeit erkoren hat. Kaltenburg, der schrullige, verschlossene, leicht reizbare Gelehrte, im Grunde genommen

Marcel Beyer: „Kaltenburg“. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008, 398 Seiten, 19,80 €

Die Welt 12. 4. 2008  
Die literarische Welt

# Die Dohle von Dresden

**Marcel Beyer fliegt in seinem neuen Roman „Kaltenburg“ mit einem Ornithologen durchs Dunkel des deutschen Jahrhunderts**

VON ECKHARD FUHR

Das erzählerische Verfahren hat sich Marcel Beyer bei den Kamindohlen abgeschaut. Die erreichen ihr am Grund eines tiefen Schlundes liegenden Nest, in dem sie sich kopfüber ins Dunkel stürzen, dann eine blitzschnelle Drehung machen und sich mit abgespreiztem Flügel und Flügeln Schritt für Schritt in die Tiefe tasten. Von außen hört sich das an wie ein Höllensturz. Die Dohlen aber kommen wohlbehalten ans Ziel. Wie eine Dohle lässt der 1965 geborene Beyer seinen Ich-Erzähler Hermann Funk in den dunklen Schlund des deutschen 20. Jahrhunderts hinab- und auch wieder aus ihm heraufsteigen, behande durch alle Zeitschichten hindurch von den frühen 40er Jahren bis in die Gegenwart.

Eine neugierige Dolmetscherin, die sich vor dem Besuch einer naturkundlich interessierten bedeutenden Persönlichkeit nicht nur die englischen Übersetzung für Stieglitz, Grauschäpper, Mönchgrasmücke oder Bluthänfling, sondern auch die

Tiere selbst, ihre ausgestopften Balge, einprägen will, regt den Erzähler zu immer neuen Erinnerungsschüben an. Und weil der Ornithologe Hermann Funk der Schüler des legendären Ludwig Kaltenburg war, ja weil Hermann Funk vom großen Kaltenburg als Kriegswaise aufgezogen worden ist wie ein junges Küken und Kaltenburg also die alles entscheidende und beherrschende Figur seines Lebens wurde, rückt dieser Übervater in die Mitte der Beyerschen Erzählung – und bleibt doch ein großes Rätsel. Die dunklen Jahre seiner Biografie, mögliche Verstrickungen in nationalsozialistischen Verbrechen, werden nicht wirklich erhellt.

Kaltenburg, das ist der Autor des ominösen Buches „Urformen der Angst“, der in den 50er Jahren in Dresden-Loschwitz ein schnell wachsendes Forschungsinstitut betreibt, der seine Villa mit Vögeln, Nagern und Fischen teilt, der nach dem Mauerbau die DDR Richtung Wien verlässt und das Manuskript seines Opus magnum vor seinem Tod den Tieren als Nist- und Spielmaterial überlässt. Als Kind hatte der Ich-

Erzähler schon Kontakt zu ihm, denn Kaltenburg verkehrte im Hause seiner Eltern – der Vater war Botaniker – in Posen, bis es zu einem Zerwürfnis kam. Eine Reise nach Dresden führt in den Feuersturm des Februars 1945, bei dem Hermann Funk seine Eltern verliert und Vogel als schwarze Teerkumpen vom Himmel fallen sieht. Die Rückblenden, in denen Beyer seinen Erzähler den letzten Tag mit den Eltern in der trügerisch-friedlichen Stadt schildern lässt, gehören zu den beklemmendsten Szenen des Buches.

Kaltenburg trägt unverkennbar die Züge von Konrad Lorenz, dem Gänsevater und pessimistischen Anthropologen, dessen Hauptwerk „Das sogenannte Böse“ ist. Ihm zur Seite stellt Beyer zwei weitere, doch relativ leicht zu entschlüsselnde Figuren: den Tierfilmer Knut Siewering und den Künstler Martin Spengler, die er mit vielen biografischen Details von Heinz Sielmann und Joseph Beuys ausstattet. Siewering etwa widmet sich wie Sielmann während des Krieges auf Kreta ornithologischen Studien, und Spengler wird nach einem Ab-

schluss als Stukapilot in Russland von No-maden gerettet. Zu DDR-Zeiten hat zwar keiner der drei in Dresden gearbeitet – die fast mythische Forscherexistenz Kaltenburgs erinnert hier an Manfred von Ardenne –, doch in Posen könnten sie sich schon begegnet sein.

Was diese Männer, deren reale Vorbilder denkbar unterschiedlichen gesellschaftlichen Sphären zuzuordnen sind, zusammenführt, sind die Tiere. Darin darf der Leser nicht allzu viel Metaphorisches oder Symbolisches suchen. Wer der Vogelkunde als Vogelkunde nichts abgewinnen kann, der sollte von diesem Buch, das voller ornithologischer Geläufigkeit steckt, die Finger lassen.

Die Szene der Vogelkunde mag exzentrisch wirken. Aber sie beschwört auch eine deutsche, eine mitteldeutsche Geschichtslandschaft herauf, in der tief im 19. Jahrhundert der „Tiervater“ Brehm zwischen entrückter thüringischer Provinz und exotischer Ferne lebte und für Generationen zur Autorität in tierischen Fragen wurde, bis ihn Bernhard Grzimek ablöste, der die

Affen ins Fernsehstudio brachte. Wer mit diesen Figuren groß geworden ist – der Rezensent gehört dazu –, der findet sich in Beyers Roman in merkwürdig vertrauten Gegenden wieder.

Man muss beim Lesen schon Geduld und Konzentration aufbringen, wie sie bei der Tierbeobachtung nötig sind. Überhaupt rückt Beyer den Leser in die Position eines Beobachters. Er klärt nicht auf, er erzählt keine Gleichnisse, er enthüllt nichts. Mit dem kunstvollen Einsatz winziger Details beschwört Beyer untergegangene gesellschaftliche Milieus, Atmosphären, Gerüche und Sprachmuster herauf – und hat dabei die Größe, dem Meister des Gegenwärtigen verlorener Zeiten Reverenz zu erweisen: Funks Frau Klara wird im Laufe des Romans zur manischen Leserin Marcel Prousts.

Der Roman handelt also von einem Zoologen, der sich in beiden deutschen Diktaturen zeitweise mit den Mächtigen arrangiert, aber er belehrt den Leser nicht über die Verführbarkeit der Wissenschaft. Er enthält Elemente eines Schlüsselromans,

doch geht er in diesem Muster nicht auf. Er erzählt von der Stadt Dresden, ihrem infernalischen Untergang und den merkwürdigen Lebensverhältnissen in der Trümmerstadt im ersten Nachkriegsjahrzehnt, wozu auch der Salon der Hagemanns gehört, eine bedrohtes Reservat liberaler Bildungsbürgerlichkeit; aber er ist kein Dresdenroman, keine literarische Bearbeitung deutscher Leiden und Opfer.

In Marcel Beyers „Kaltenburg“ ist sich das poetische Erschaffen von Geschichte selbst genug. Die überdeutlichen Versätze stücke historischer Wirklichkeit sind nur dazu da, von der Dichtung aufgesogen zu werden. Man schiebe die leise triumphierenden Seitenblicke des Autors auf den Leser zu spüren: Einen Zipfel der Wahrheit bekommt nur zu fassen, wer die Fantasie von der Leine lässt.

Marcel Beyer:  
**Kaltenburg.**  
Suhrkamp, Frankfurt /M.  
395 S., 19,80 €.

Freitag, Die Ost-West-Wochenzeitung

Erhard Schütz

# Pimp my nazi

ANGST ■ Jonathan Littells »Die Wohlgesinnten« und Marcel Beyers »Kaltenburg« – zwei Geschichtsromane im Vergleich

7. März 2008

Sieh niemals einem SS-Mann direkt ins Gesicht.« – Das bekommt als kleiner Junge der Ich-Erzähler von Marcel Beyers Roman *Kaltenburg* von seinen Eltern eingetrichtert. Der Ich-Erzähler in Jonathan Littells *Die Wohlgesinnten* hingegen ist selbst SS-Mann, am Ende Obersturmbannführer, dekoriert mit vielen Orden. Er begegnet Figuren wie Himmler, Heydrich, Bohrmann auf Augenhöhe. Wenn er sich im Spiegel betrachtet, dann geschieht ihm, dass er beinahe ohnmächtig wird, weil er seine Zwillingschwester Una zu sehen glaubt. Er erkennt sich auch sonst nicht, wiewohl er nahezu 1.400 Seiten nichts tut als von sich zu schreiben.

Um so mehr sollen wir, die Leser, das möchte der Autor, der in Frankreich aufgewachsene Sohn eines amerikanischen Thriller-Autors jüdischer Herkunft, in Dr. jur. Maximilian Aue des exemplarischen Täters ansichtig werden. Und das ist oder kann sein, so die Botschaft, ein jeder von uns. Denn wenn wir uns nur recht in diesem »Feingeist« und Schlächter spiegeln, dann sollen wir durch das Gesicht des Elite-Nazis hindurch die Physiognomie überhaupt der Schlächtereien erkennen, seien es die stalinistischen Auslöschungen, die Grausamkeiten der russischen Soldateska oder der terrorbombenden Angloamerikaner. Ja, die Ununterscheidbarkeit von Krieg und Genozid. Schließlich sollen wir gar die Menschenfratze seit mythischen Zeiten darin sehen, die *condition (in)humaine*. Aber was sehen wir tatsächlich?

## Frankenstein erklärt sich

Wir sehen – das vorab – keinen Täter, der uns tatsächlich in der Auseinandersetzung mit den Tätern von damals weiterhelfen könnte. Wir sehen vielmehr das Konstrukt aus jener sachlichen Kälte der bürokratisch »Unbedingten«, als die die Täterforschung all die Schreibisch- und Waffen-Täter, die Werner Bests, Franz Alfred Six', Wilfrid Bades etcetera, ausgemacht hat. Und zwar zusammengefügt mit den Wandersagen über die musischen Monster, inhumanen, Bildungsbürger

und homosexuellen Sodomasochisten. Dieser Frankenstein erklärt sich uns: »Und so entschloss ich mich, den Arsch noch voller Sperma, in den Sicherheitsdienst einzutreten.« Das knallt. Aber das ist schon hundert Seiten hin, denn so zu beginnen wäre zu thriller- und vaternahe gewesen. Kunstambitioniert beginnt das Unternehmen Aue daher so: »Ihr Menschenbrüder laßt mich euch erzählen, wie es gewesen ist.« Hyperiontisch-zarathustrisch raunt es uns zu Beginn der Geschichte an. »Und ihr werdet schon sehen, wie sehr sie euch betrifft.«

Der Aue, der uns Menschenbrüdern erzählt, ist ungefähr 80 Jahre alt und war nach der Zeit, von der er berichten will, französischer Fabrikant von Spitzen, ein Familienmensch. Was er erzählt, beginnt – nach einem allgemeinen Schwadronement über Opferzahlen – 1941 in der Ukraine, mit einer Judenerschießung als »Antwort« auf russische Massenexekutionen. Aue geht von nun an durch den Weltkrieg wie Woody Allens Zelig oder Forrest Gump durch ihre Zeit. Überall ist er dabei. Anders als diese aber will er dabei sein und alles sehen. Babi Jar, Stalingrad, Paris, die KZ, das bombardierte Berlin, Mittelwerk Dora, Flüchtlingstreck und schließlich den »Untergang« – alles kommt vor und geht durch seinen gewollt kalten Blick.

Es ist, als ob die Forschungen der vergangenen Jahrzehnte mit den reißerischen Bestsellern von Paul Carrell und der Großväter Gräuelanedoten gemixt würden – alles, soweit zu sehen, stimmt den Namen, Orten und Details nach, bis dahin, dass damals in Berlin die U-Bahn-Linie C fuhr. Leser könnten ihre einschlägige Bibliothek entsorgen. Wo es anachronistisch wird, da sind es Alltagsreden,

wenn von »Cops« gesprochen und »Pasta« oder Schwarzwaldwild »an« einer Zwetschgenseiße serviert wird. Nicht nur Namen und Fakten jedoch erinnert der alte Herr akribisch, sondern auch Dialoge und Zitate. Und damit wären wir beim »Feingeist«.

## Lichtsucher im Feuchtbiotop

Geboren am 10. Oktober 1913, um wenige Tage vor Klaus Barbie, dem Schlächter von Lyon, damit ein Jahrzehnt jünger als Werner Best und gewissermaßen aus der 78er Generation der Nazis, kommt Aue aus gutem Elternhaus, ist in Frankreich ins Internat gegangen, kann jederzeit mit jedermann altgriechisch parlieren, zitiert von Plato bis Kant, was gerade so passt, liest Stendhal und Flaubert wie er Tschekow und Lermontow kennt. Vor allem liebt er Musik, Monteverdi wie Mozart. Am meisten aber Bach. Dessen luzide Klarheit muss nicht nur Aue durchrieseln, sondern sein Name führt zugleich in das Feuchtbiotop dieses selbsterklärten Lichtsuchers. Aue watet nämlich buchstäblich in Blut und Gedärm, hinterlässt aber auch sonst eine einzige Spur aus Sperma, Kotze und Kacke. Der Autor will offenbar, dass dort, wo der Blick kalt bleibt, der Körper rebelliert.

So scheißt und spuckt sich Aue von Russland bis Berlin, ejakuliert von Berlin bis Russland und zurück. Ist kein schwuler Tiergarten-Schwanz da, der ihn rammt, dann tut es auch ein Fahrer oder ein Ast im Walde. Mit



seiner Zwillingsschwester hat er ein inzes-tuöses Verhältnis von Kinstestagen an. Un-klar, ob er ihr nicht sogar Zwillinge gemacht hat. Klar jedenfalls, dass er Mutter und Stief-vater ermordet. Wir sollen es ja mit einer neu- en Orestie zu tun haben! Zum Schluss muss auch noch ein Liebhaber dran glauben und dann erschlägt er selbst seinen Freund Tho- mas, der ihm immer wieder aus der Patsche half und ihn gerade eben noch vor der Strafe eines der rachegöttischen Eumeniden, der ti- telpendenden Wohlgesinnten bewahrte. Gleichwohl beharrt dieser Aue seiner Schwes- ter gegenüber, noch Jungfrau zu sein, wie er von sich kategorisch sagt: »Ich töte nicht gern.« Dass er zum Schluss Hitler in die Nase beißt, hat denn auch eher ästhetische Gründe.

Es ist das alles ein Graus. Nicht der endlo- sen Gräuel und des Bildungsbösen wegen, sondern weil das alles so aufgedonnert und aufgedunsen daherkommt. Pimp my Nazi. Das ist so durch und durch kalkuliert und synthetisch. Plastikblumen des Bösen an Körpersaft-Surrogaten in Kunstnebel-Bil- dung. Wer im Feuilleton vor so etwas kniet, der hat wohl ein Verhältnis zur Bildung wie Aues Vermieterin Gutknecht. Solch Kunst- gefrickel mit Bildung zu verwechseln ist wie Grace Jones für Catherine Deneuve zu hal- ten. Nicht darin ist das Buch eine Provokati- on, dass es das Experiment darauf unter- nimmt, was wir an Gräuel und Bösem ertra- gen wollen und können, sondern als derarti- ge Collage aus Geschichtswissen mit saurem Kitsch, Second-Hand-Räsonnement, Paw- lowschen Metaphern und Bildungsversatz- stücken. Da faucht es in Aues Kopf »wie im Ofen eines Krematoriums«, und er bleibt un- bewegt wie »die stummen Fassaden ausge- bombter Städte«, da schlägt die Vergangen- heit ihre Zähne ins Fleisch – und so fort.

Als Kern dieses Experiments bleibt nur- mehr, dass es gefährlich ist, sich in Mamas Uterus zurückzusehen, wenn man die Mars- Erzählungen von Edgar Rice Burroughs in seiner Jugend gelesen hat – in denen nämlich ständig Vergewaltigungen drohen und als Heilmittel strenge Zucht im doppelten Sinne empfohlen wird. So werden die Untaten des 20. Jahrhunderts in einen phylo- wie ontoge- netischen Ursumpf gezogen, verschwimmen schließlich alle Differenzen in einer vagen Anthropologie. Was da als Rollenprosa eines »Meisters aus Deutschland« daherkommt, ist tatsächlich bloß bübische Überbietungs- bas- telei.

### Plastikblumen des Bösen

Als Antidot gegen dieses in seiner grellen Mixtur aus Beobachtungskälte und deliranter Brünstigkeit so aufdringliche Buch lese man Marcel Beyers neuen Roman, tausend Seiten kürzer und doch umfassender als noch wei- tere tausend Seiten Littell sein könnten.

In gewisser Weise wiederholt diese Kon- stellation, was zu Beginn der sechziger Jahre stattfand, als durch den Auschwitz-Prozess auch die literarische Auseinandersetzung mit den Verbrechen der NS-Zeit in eine neue Phase trat. Damals standen sich auf der Büh-

ne zwei Modelle gegenüber. Rolf Hochhuths Ideendrama *Der Stellvertreter*, dem Adorno die Personalisierung anonymer Zustände vorwarf, und *Die Ermittlung* von Peter Weiss, die als gerichtliche Investigation ange- legt war, um so Strukturelles zu betonen und vor allem die Unangemessenheit mimetischer Darstellung deutlich machen, wie überhaupt die Frage nach der Ermittlung vorbrin- gen zu können: Jonathan Littell extremisiert die mimetische Aktualisierung, indem er ei- nen Täter umstandslos und in monströser Detailliertheit sich erinnern lässt, als ob alles gerade eben jetzt geschähe. Dagegen setzt Marcel Beyers *Kaltenburg* durch und durch auf skrupulöse Vermitteltheit und tastende Reflexion. Hier herrscht nicht Kalkül, son- dern Durchdachtheit.

Zwar ist darin das gesamte Repertoire der Gedächtnisforschung vorfindbar – 3-Genera- tionen-Modell, »reenactment«, »false me- mory«, Vergessen, Fehlerinnen und soziale Erinnerungsfabrikation etcetera –, aber man bekommt es nicht lehrbuchhaft serviert, son- dern das geht fugenlos – »organisch«, hätte man früher gesagt – in die Konstruktion ein. Wie überhaupt, was der Roman an Wissens- beständen benutzt und aktualisiert, ihm nicht als Bordüren und Schleifen appliziert, son- dern konstruktiv eingesenkt ist. Und das ist nicht wenig, von Theorien der Angst, Ver- haltensforschung über Ornithologie und Tierpräparationen bis hin zur Geschichte Dresdens seit seinem Untergang im Februar 1945, eingebettet in Flucht aus dem Osten nach dort und Flucht in den Westen von dort.

### Schnellkurs in Vogelnamen

Allein wie er mit seinen Bezügen auf Litera- tur umgeht, das unterscheidet sich in seiner Dezenz – Stendhal – wie Virtuosität – Proust – ums Ganze von den präntösen Draperien Littells. Dabei bewegt der Roman sich in einem ähnlichen Problemhorizont von Tä- ter-, Mittäterschaft und den Folgen rationa- ler Sachlichkeit und Beobachterkälte. Nur hier nicht juristisch-bürokratisch, sondern natur- und lebenswissenschaftlich. Sein hi- storischer und gedanklicher Horizont greift viel weiter aus als der Littells. Nicht Anthro- pologie als wohlfeile Fatalitätsannahme und Extremisierungslizenz steht da im Zentrum, sondern das ebenso komplexe wie subtile Zu- sammen- und Gegenspiel von Natur- und Zeitgeschichte – kein Aufgeilen am möglich- sten Inhumanen, sondern Ausloten des mög- lichen Humanen.

Um was geht es? Im Dresden der Gegen- wart versucht sich der Zoologe und Tier- präparator Hermann Funke seiner frühesten Kindheitserinnerungen, deren Korrektheit und deren Wirkungen zu versichern. Aus- gelöst werden sie durch einen Schnellkurs in Vogelnamen, den er der jungen Dolmetsche- rin Katharina Fischer gibt, weil die einem vo- gelkundlichen Royal – sagen wir ruhig: Char- les – beim Staatsbesuch zur Seite stehen soll. Zentrum ist der 1989 verstorbene, 1903 ge- borene, große Zoologe Ludwig Kaltenburg, weltbekannter Ornithologe und Verhaltens-

forscher, aus Wien stammend, in Königsberg und Posen tätig gewesen vor 1945, nach 1945 mit einem eigenen Institut in Loschwitz und an der Universität Leipzig, schließlich ver- bittet zurück nach Wien gegangen.

Man darf dabei an Konrad Lorenz denken, ergänzt vielleicht um wissenschaftliche Aspekte von Rudolf Bilz und Günter Tem- brock, wenn es um Kaltenburgs Hauptwerk, die »Urformen der Angst« geht. Hinzu kom- men zwei weitere signifikante Figuren, der berühmte Tierfilmer Knut Sieverding, Heinz Sielmann nicht unähnlich, und der ebenfalls berühmte Künstler Martin Spengler, bei dem man an Joseph Beuys denken darf, der Bord- funker bei Sielmann war. Eine dichte und bri- sante Konstellation. Kern dessen bilden zwei traumatische Kindheitserlebnisse Funkes, Momente namenloser Angst, zum einen das wilde, geängstigte Flattern eines Mauerseg- lers im heimischen Wohnzimmer in Posen, zum anderen die Verlorenheit unter den Überlebenden des Feuersturms von Dresden, in dem seine Eltern umkamen.

### Im Schatten der Alten

Kaltenburg, der schon in Posen – wo er psy- chiatrische Experimente durchführte – bei- der Familie ein und ausging, nimmt sich des Waisen in Dresden an wie eines aus dem Nest- gefallenen Vogels. Im wissenschaftlichen Handaufzug wird der Kaltenburgs Schüler, der nun die Entwicklungen der DDR miter- lebt, enttäuschte Hoffnungen, Repressionen und kleine Freiheiten, bis nach deren Ende und einem Neubeginn nun ohne die Alten, aber in deren Schatten und vor allem den Schatten der Vergangenheit vor 1945. Die hellen sich im bohrenden Erinnern langsam auf und trüben zugleich das Bild der großen Figuren, bis Funke dann doch noch einem SS-Mann ins Gesicht sieht. In seinen Themen – nicht zuletzt darunter Formen von Gefan- genschaft und Lager – ist der Roman ebenso vielschichtig wie in seiner Form komplex aufgebaut, mit Vorgriffen und Rückwendun- gen, grüblerischen Selbstbefragungen und hin und her gewendeten Mutmaßungen – in alledem aber durch und durch transparent wie luzide.

Es ist dies ein Meisterstück, Geschichte in- direkt präsent werden zu lassen, deutsche Geschichte wie die der Stadt Dresden und ei- niger bedeutender Persönlichkeiten, in wahr- hafter Empathie, nämlich skrupulös im Spek- trum der Möglichkeiten von Erinnerung und Vergegenwärtigen, Verdrängen und Verges- sen, Durcharbeiten und Abarbeiten. Am Ende entspricht das vielleicht den kunstvoll präparierten Bälgen, die von den Vögeln blie- ben, selbst sie noch – wie die Adler des Kron- prinzen oder der Dresdner Riesenalk – Zeu- gen von Zeitgeschichte. Was den Roman dar- über hinaus aber zu einem großen Wurf macht: Jene »Urformen der Angst« und de- ren unheimliche Macht, über die Kaltenburg im Roman fiktiv ein Sachbuch schrieb, wer- den hier fiktional Realität, als Kunstwerk.

**Marcel Beyer** *Kaltenburg*. Roman. Frankfurt am Main. Suhrkamp 2008, 396 S., 19,80 €  
**Jonathan Littell** *Die Wohlgesinnten*. Roman. Aus dem Französischen von Hainer Kober. Ber- lin, Berlin 2008, 1386 S., 36 €

# Die Tiere und die Ideologien

*Mit seinem neuen Roman Kaltenburg  
erweist sich Marcel Beyer einmal mehr als  
einer der prägenden Autoren seiner Generation.*

*Von Christoph Schröder*

Das zweite Buch, so heißt es im Allgemeinen, sei stets das problematischste und in der Rückschau auf ein Werk auch nicht selten das enttäuschendste. Im Falle des Schriftstellers Marcel Beyer dürfte dieser Erfahrungswert ad absurdum geführt worden sein. Seinem Debütroman *Das Menschenfleisch* merkte man noch deutlich das Ausprobieren, den Zustand des Experimentellen, der Sprachfindung an. Das war auch deutlich so gewollt. Und dann kam ein Roman, der bis heute in der deutschen Literaturgeschichte mindestens der letzten zwanzig Jahre noch immer als ein Solitär dasteht: *Flughunde*, veröffentlicht 1995; das Buch eines seinerzeit knapp Dreißigjährigen, das so ungeheuer viel wagt, dass es im Grunde nur schief gehen konnte.

Marcel Beyer erzählt aus dem Zentrum des Nationalsozialismus heraus, nicht irgendeine Familiengeschichte (auch das, aber auch hier eine ganz spezielle), nein, er packt das Regime *sozusagen* an seinen technischen Hörnern, rückt das akustische Medium, das die Propagandamaschine erst so großartig hat funktionieren lassen, in den Mittelpunkt und dazu jenen Mann, der das Medium wie kein zweiter zu nutzen wusste – Joseph Goebbels, Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda. Das allein in seiner Gesamtkonstellation ist waghalsig, doch als sei das nicht genug, installierte Beyer zwei sich abwechselnde Erzählerstimmen: Eine fiktive Figur namens Hermann Karnau, einen Tontechniker, der, fasziniert von den Möglichkeiten der Apparate, beginnt eine Kartographie der menschlichen Stimme zu erstellen, dabei sämtliche moralischen Skrupel über Bord wirft und zum Instrument des Regimes wird. Und Helga, die achtjährige und mithin älteste Tochter Goebbels.

Noch einmal – was Marcel Beyer sich an erzähltechnischen Fallen aufbaute, ist geradezu verstörend. Und er meisterte sie allesamt. *Flughunde* ist ein furioser Roman, der seinerzeit auch das Literarische Quartett zu dem schlichten Urteil „perfekt“ nötigte. Alles, wirklich alles war Beyer gelungen. Die Plausibilität einer Kinderperspektive. Das atmosphärische Erzählen aus einer Zeit heraus. Und selbst der letzte Coup des Romans, beim Tod der Goebbels-Kinder im Führerbunker in den letzten Kriegstagen sozusagen das Ohr an der Wand zu haben, wirkt absolut plausibel. Und doch ist alles frei erfunden, darauf legt der Autor Wert. „Überzeugende dokumentarische Werke“, so sagte er in einem Interview, „gab es einfach schon. Und: Wenn sich ein Propagandaminister zeitlebens an der Grenze zwischen Fakten und Fiktion bewegt, werde ich ihm nicht beikommen, indem ich versuche, das eine säuberlich vom anderen zu trennen; das ist die Arbeit des Historikers. Ich muss dem Ineinanderwirken von Fakten und Fiktion folgen, das Verfahren nachvollziehen, wenn ich erkunden will, wie der Mensch tickt. Fiktionen können ungeheuer wirkmächtig sein – und hier stehe dann auch ich als Schriftsteller in der Verantwortung.“ Eine Verantwortung, der er in *Flughunde* ganz und gar gerecht wird.

Auch der folgende Roman *Spione* führte zurück in den Nationalsozialismus. Anhand einer nahezu detektivischen Arbeit des Erzäh-

lers, eines Jugendlichen, der im Familienalbum blättert und auf diverse Leerstellen stößt, führt Beyer das Funktionieren von Erinnerung vor, in seiner Fehlerhaftigkeit, in seiner Lückenhaftigkeit. Es geht um den Großvater, der sich 1936 der „Legion Condor“, die für die Bombardierung der spanischen Stadt Guernica verantwortlich war, anschließt. Um die Großmutter mit den „Italieneraugen“, die angeblich früh verstarb. *Spione* – der Titel spricht in unterschiedliche Richtungen. Vielleicht ist auch Marcel Beyer ein literarischer Spion in Sachen Geschichtsschreibung.

Im Jahr 2002 erschien Beyers zweiter Gedichtband *Erdkunde* (nach *Falsches Futter* im Jahr 1997), ein erstaunliches Buch, vor allem deshalb, weil damit endgültig feststand, dass Beyer auch als Lyriker etabliert ist. Dort findet sich ein so wunderbares wie anrührendes Gedicht, das sich rückwirkend betrachtet wie eine Vorstufe zu seinem neuen, im März erschienenen Roman *Kaltenburg* liest, „Der westdeutsche Tierfilm“. Dort heißt es: „Mit offenem Hemd, die Hände in / den Taschen, die Hosenbeine / umgeschlagen und Sandalen; wie / Sielmann hänge ich am Zaun / und höre Joseph zu, wenn er / das Birkhuhn lockt. Der / Halm, die Trichterhand, Joseph, / der uns

die Moorkuh aus / dem Schwemmland holt, Emser / Pastillen, Röhrichtkolonien, / unsere frühen Kamera- / und Kameradenbilder.“ Sielmann, Beuys, der Verhaltensforscher Konrad Lorenz (ebenfalls im Gedicht erwähnt), die Tiere und die Ideologien – all das findet sich auch in *Kaltenburg* wieder, einem Roman, der es mit *Flughunde* aufnehmen kann.

## Den Angriff auf Dresden erlebt Hermann als Bombardement von verbrannten Vögeln, die vom Himmel prasseln.

Im Mittelpunkt: Ludwig Kaltenburg, berühmter Ornithologe und Verhaltensforscher, bis in die biografischen Details an Konrad Lorenz angelehnt. Geboren 1903 in Wien, gestorben im Februar 1989 ebendort, uneindeutige Haltung während des Nationalsozialismus, Professor in Königsberg, Kriegsgefangenschaft in Russland. Danach trennen sich die Wege zwischen realem Vorbild und Fiktion – Beyers

Kaltenburg baut sein Forschungsinstitut in Dresden (mittlerweile auch der Wohnort des Autors) auf, wird DDR-Bürger und bleibt später während einer Vortragsreise in seiner Geburtsstadt Wien, zermürbt von den Intrigen und Repressalien, resigniert ob des mysteriösen Todes seiner Dohlen, seines Forschungsgegenstandes. Erzählt wird die Geschichte von einem furios eingeführten Ich-Erzähler namens Hermann Funk, der seine Eltern beim englischen Bombenangriff auf Dresden verloren hat; auch dies ein Kapitel, in dem sich die ganze Stärke des Autors Marcel Beyer zeigt.

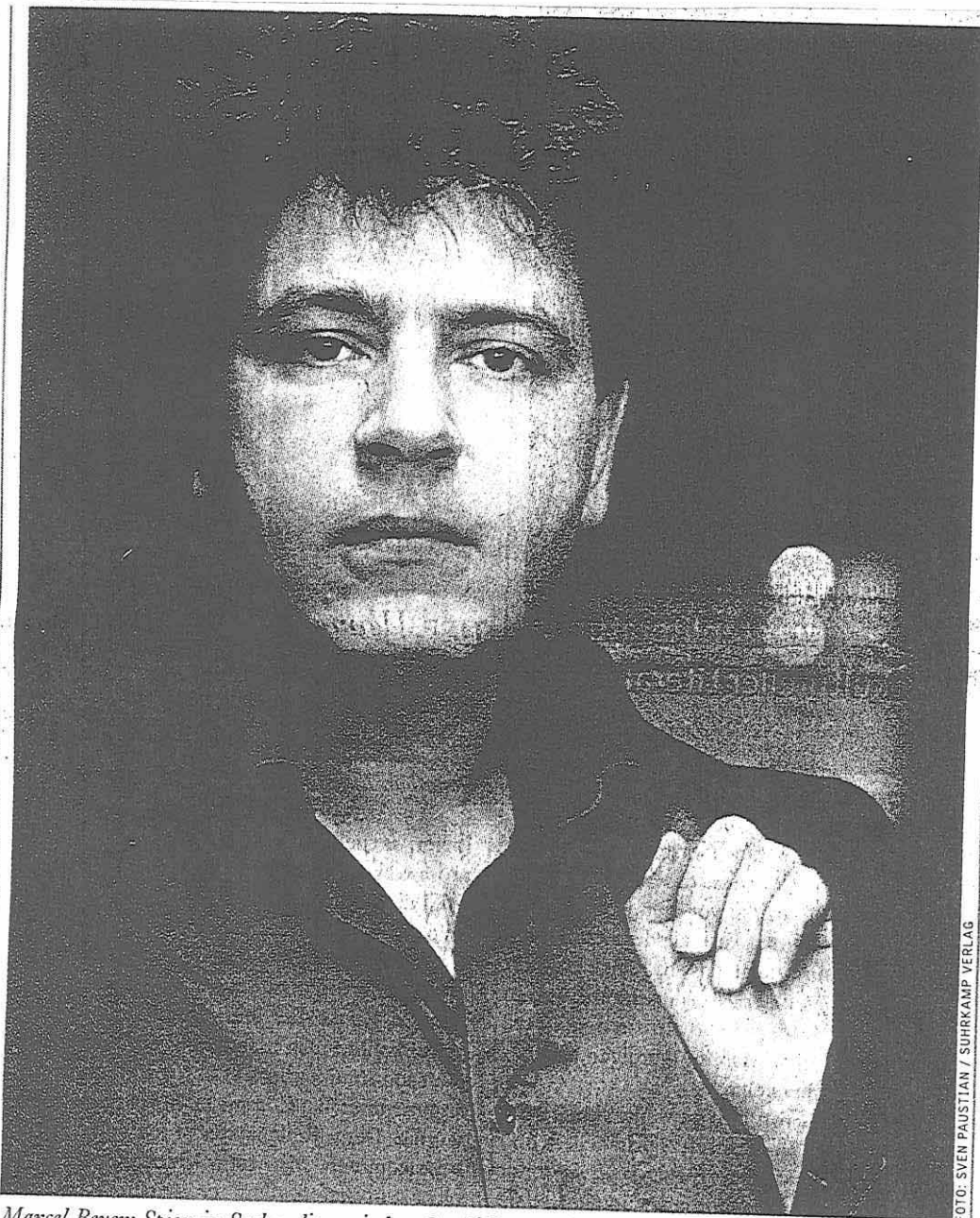
Den Angriff erlebt Hermann als ein Bombardement von brennenden oder verbrannten Vögeln, die vom Himmel prasseln: „Spechte, die aus ihrer Höhle im brennenden Baum entkommen waren. Ein Waldkauz, der auf dem Ansitz vom hereinbrechenden Feuer, vom Flugzeuglärm aus seiner sonst so stoischen, an Totenstarre 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. (...) Die vielen Enten, auf der Eisfläche eines Teiches dicht zusammengedrängt, dort, wo sie sich gegen alle Feinde sicher glaubten. 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.“ Vogel, die heimlichen Hauptdarsteller in *Kaltenburg*, die Tiere mit ihrem würdigen Ernst.

Es ist ein Buch, das Geduld erfordert, weil die Chronologie zersplittert ist und die Ereignisse sich in langen, assoziativ angeordneten Erinnerungsschleifen bewegen, ausgelöst durch einen Gegenstand, eine Frage, eine äußere Wahrnehmung. Und wiederum, ein ungeheuer spannender, atmosphärisch dichter Roman. Was Marcel Beyer von vielen seiner Altersgenossen unterscheidet: Bei ihm ist Geschichte nicht die Zierde für einen Plot, sondern vielmehr intensiv recherchierter, leichthändig und glaubhaft erzählter Stoff, in den sich die Lebensläufe wie selbstverständlich einfügen. Anders gesagt: Beyer scheut die großen Themen nicht und gerät niemals auch nur ansatzweise in die Nähe von Kitsch oder Kolportage. Zudem geschieht in *Kaltenburg* etwas geradezu Wunderbares: Die ornithologische Fachsprache wird dank Beyers Kunst zu Poesie.

Es ist das Geheime, das Dunkle, das Untergründige, das den Schriftsteller Marcel Beyer ganz offensichtlich reizt. Immer wieder findet er Wege, um sich in die Zentren der Ideologien des 20. Jahrhunderts hineinzu bohren. Und dabei den Menschen zutage zu fördern, in all seiner Armseligkeit, seiner Leidenschaft, seiner Wut und seiner Trauer. Das macht ihn zu einem großen Autor.

*Christoph Schröder, geboren 1973, ist Literaturkritiker der Frankfurter Rundschau. Zuletzt erschien Hundelieben (Heinrich & Hahn, 2007).*

Marcel Beyer: *Kaltenburg*. Roman. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008. 394 Seiten, € 19,80 (D) / € 20,40 (A).



*Marcel Beyer: Spion in Sachen literarischer Geschichtsschreibung*

FOTO: SVEN PAUSTIAN / SUHRKAMP VERLAG

# Menschliche Abgründe am Elbhang

Marcel Beyers Schlüsselroman über das Leben des umstrittenen Verhaltensforschers Konrad Lorenz

VON ULF HEISE

**Chemnitz.** Auf einem Spaziergang begegnet der achtjährige Hermann Funk 1942 in Posen einem Bekannten seines Vaters: dem Zoologen Ludwig Kaltenburg. Der Wissenschaftler wirkt eigentlich als Professor an der Universität Königsberg, arbeitet aber seit seiner Einberufung zur Wehrmacht als Neurologe an einer Nervenklinik in der südpolnischen Stadt. Auf den jungen macht der Gelehrte, der mit einem Motorrad fährt, schieke Sonnenbrillen trägt und elegant zu plaudern versteht, einen tiefen Eindruck, weil er mit einem siebtem Sinn das Vertrauen von Kreaturen gewinnt: Dohlen flattern ihm auf die Schulter, streunende Hunde werden zahm unter seiner Hand, selbst mit Hamstern vermag er zu kommunizieren.

Als Funk ihn nach dem Zweiten Weltkrieg wieder trifft, wird er zu seinem Assistenten. Er erlebt Höhen und Tiefen der Karriere seines Lehrers mit und berichtet sie nach dem Mauerfall einer Dolmetsche-

rin, die sich von ihm über Fachbriefe der Ornithologie beraten lässt. Erst als Pensionär sprengt er das Korsett der Ehrfurcht, findet er den Weg aus dem Bannkreis des Genies.

Als Funk nach langen, befreiten Gesprächen mit der Übersetzerin die einstige Villa seines Mentors aufsucht, prangt dort auf dem Klingelschild der Name „Dr. Lorenz“. Dieser Fingerzeig verrät: Bei Ludwig Kaltenburg handelt es sich um einen Wiedergänger des umstrittenen Nobelpreisträgers Konrad Lorenz. Die Übereinstimmungen zwischen den Biografien beider Männer bis hin zu Details springen ins Auge. So handelt es sich bei Kaltenburgs Berliner Kollegen Reinhold um niemand anderen als den berühmten Ornithologen Erwin Stresemann, zu dem Lorenz seit 1931 Kontakte pflegte.

Beyer verschleierte diese Ähnlichkeiten der Figur mit ihrem Original, indem er den Schauplatz vieler Kapitel der Story nach Dresden verlegt. Dort soll Kaltenburg nach seiner Rückkehr aus russischer Kriegsgefangenschaft auf den Loschwitzer

Höhen eine biologische Versuchsstätte aus dem Boden stampfen – das fiktive Pendant zum „Institut für vergleichende Verhaltensforschung“, das Lorenz in Altenberg nahe Wien gründete.

Doch reibungslos funktioniert der Plan nicht, denn der konziliante Kraftprotz Kaltenburg hat in den eigenen Reihen Neider, so etwa den schweigsamen Eberhard Matzke. Der intrigante Dozent erreicht, dass sein Konkurrent die Gunst der SED-Apparatschiks verliert, obwohl der um Anpassung bemüht ist. Kurz nach dem Mauerbau kehrt Kaltenburg Elbflorenz den Rücken, um seine Laufbahn im Westen nahtlos fortzusetzen, bis Gerüchte kursieren, er sei in der Naziära Mitglied der NSDAP gewesen. Gleichzeitig taucht die Frage auf, welchen Aufgaben sich Kaltenburg einst in Posen als Heerespsychiater widmete. Beteiligte er sich an erbbiologischen Untersuchungen der vermeintlich „minderwertigen Rassen“? Die Koryphäe dementiert, doch der Eleve Hermann Funk weiß es besser: „Kaltenburg log.“ Das Bild seines Idols

beginnt zu bröckeln, wie überhaupt die Welt für ihn aus den Fugen gerät, denn nicht nur Kaltenburg hatte offenbar braune Flecken auf der Weste, sondern auch der dienstbeflissene Matzke.

Marcel Beyer tappt nicht in die Falle plakativer Bilder, wenn er über die DDR erzählt. Mit enormer Sensibilität und ohne die sprachliche Maniertheit seiner Frühwerke nimmt er sich der Vergangenheit jener Region an, in der er 1996 seine Wahlheimat fand. Historie betrachtet er nicht als Prozess, der sich Lehrbuchdefinitionen fügt. Für ihn entzieht sie sich jeglicher Deutungshoheit. Vielmehr gleicht sie einem Mäandern zwischen subjektiven Wahrheiten, die aus qualenden Erinnerungen aufsteigen. Beyers Reminiszenzen besitzen trotz aller Nüchternheit und Verhaltenheit eine emotionale Dynamik, die einaufliegt.

## DAS BUCH

Marcel Beyer: Kaltenburg. Roman. Suhrkamp Verlag 2008. 398 Seiten. 19,80 Euro. ISBN 9783518419205.

Freie Presse  
17.18.18 Mei  
2008

Aargauer Zeitung 17.4.2008

# Die Angst vor der Erinnerung

LITERATUR Der zwischen historischer Analogie und fiktionaler Übertragung ausbalancierte Roman Marcel Beyers erinnert an einen Verhaltensbiologen.

BEAT MAZENAUER

Dresden in den 1950er-Jahren. Der Zoologe Ludwig Kaltenburg erfüllt sich den Traum eines eigenen Forschungsinstituts. In dem nach ihm benannten Roman «Kaltenburg» fächert Marcel Beyer mit Bedacht sein umtriebigen Leben auf.

Die Villa, in der Kaltenburg vor einem halben Jahrhundert sein Institut einrichtete, wird heute von einer Mauer umschlossen. Am breiten Eisentor steht auf dem Klingelschild der Name Dr. Lorenz – «das sieht nach einer Briefkastenfirma, zumindest nicht nach den Klarnamen wirklicher Bewohner aus». Der Zweifel, den der Erzähler Hermann Funk Mitte des Romans ausdrückt, benennt, was die Leser bis dahin längst ahnen. Der fiktive Ludwig Kaltenburg gleicht dem realen Konrad Lorenz aufs Haar. Marcel Beyer stellt verräterische Parallelen zwischen den beiden Verhaltensbiologen her – und überspielt zugleich das Faktum, dass Lorenz nie in der DDR forschte. Sein Roman ist gewissermaßen ein «Briefkastenbuch», das clever der Gefahr ausweicht, zum simplen Schlüsselroman zu werden.

**KALTENBURGS STILLER** Assistent Hermann Funk, der seinen Meister seit Kindertagen kennt, setzt dessen Persönlichkeit Splitter für Splitter zu einem widerspenstigen Porträt zu-

sammen. Anlass dafür gibt ihm der Besuch einer Übersetzerin, die von ihm eine kurze Nachhilfe in Vogelkunde erbittet. Ihr Gespräch gleitet bald von Goldammer und Distelfink hinüber zu den pfiffigen Dohlen, mit denen sich Ludwig Kaltenburg während seiner Dresdner Jahre intensiv beschäftigte.

Den Dohlen galt seine besondere Zuneigung, wie gleich das brillante Eingangskapitel in Beyers Roman belegt. Virtuos sind darin alle Themen aufgefächert, überwölbt von Kaltenburgs Leitthema, der Angst.

**IN SEINER STILBILDENDEN** Studie «Urformen der Angst» hat dieser wenige Jahre später ein Ereignis berichtet, das sich angeblich in der verheerenden Dresdner Bombennacht am 13. Februar 1945 zutrug. Während ringsum Feuer wüteten, hätten sich in einem Park im Zentrum der Stadt Affen aus dem zerstörten Zoo den Menschen angeschlossen und ihnen geholfen, Leichen zu bergen. Diese Episode von paradiesischer Eintracht hatte er von Hermann Funk erzählt bekommen. In jener Nacht verlor Funk im Park seine Eltern.

Verleitet durch die Fragen seiner Besucherin und die eigene Neugier, wird er zum Erzähler, der aufgrund eigener Erinnerungen und in Umlauf befindlicher Legenden die Persönlich-

keit Kaltenburgs zu umreissen und zu erklären versucht. Vieles lässt sich notgedrungen nur mehr andeutungsweise aus dem Halbdunkel der Vergangenheit herauslösen. Kaltenburgs credo «Leben heisst Beobachten» gilt nicht für die Erinnerungsperspektive, vielmehr rückt die Frage, wie wir sehen und was wir erinnern, selbst ins Zentrum des Romans. Listig streut Beyer mehrfach kleine Reminiszenzen an Prousts «Auf der Suche nach der verlorenen Zeit» in Funks Bericht ein, die Lieblingsektüre seiner Frau Clara.

Insbesondere die 1940er-Jahre, als Kaltenburg in die NSDAP eintrat und als Mediziner an der Ostfront wirkte, hinterlassen den ungunstigen Eindruck, dass damals «mehr vorgefallen sein musste, als überliefert wurde. Nicht minder zwiespältig bleiben auch Kaltenburgs Motive, sich zu Beginn der 1950er-Jahre in der DDR niederzulassen.

**SUBTIL ERSCHLIESST** Marcel Beyer auf diese Weise eine fiktive Persönlichkeit, deren Wirken die reale Epoche bis in feinste Verästelungen kenntlich macht. Eindrücklich beschreibt er, wie in der Dresdner Salongesellschaft gemunkelt wird, wer verschunden sei, wer verreist und weshalb denn bloss. Unter Pseudonym lässt Beyer auch zwei Figuren auftreten, die schon in seinem Gedichtband

«Erdkunde» erwähnt sind. Der Tierfilmer Knut Sieverding (alias Heinz Stielmann) und der mit ihm befreundete Künstler Martin Spengler (alias Joseph Beuys) sind häufige Gäste an Kaltenburgs Institut. Diese Dreieckskonstellation erweitert das thematische Spektrum.

**MIT ALLEN BEKANNT** und vertraut, hält sich der zurückhaltende Erzähler im Hintergrund. Er ist präsent, ohne sich einzumischen, wohl wissend, dass er im Grunde kein besonders guter Ornithologe ist. Umso mehr brilliert er als Erzähler, der vor unseren Augen ein feinnerviges Porträt eines Menschen entstehen lässt, der womöglich selbst Angst vor der eigenen Erinnerung und Vergangenheit empfand. Kaltenburg bleibt bis zuletzt – ähnlich wie sein Alter Ego Konrad Lorenz – eine höchst widerspenstige, wissenschaftlich umstrittene Persönlichkeit, die im Modus des Erinnerungsnur andeutungsweise sichtbar werden kann. Indem Marcel Beyer seinen Roman klug zwischen historischer Analogie und fiktionaler Übertragung ausbalanciert, gelingt ihm ein vielschichtiges Buch, über dem ein Schwarm pfiffiger Dohlen kreist.

Marcel Beyer Kaltenburg. Roman. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 2008. 396 S., Fr. 35.90.

# Als die Schwäne brannten

MARCEL BEYER spricht über seinen neuen Roman, sein Interesse für Vögel und die jüngste Dresdner Geschichte.

In Ihrem neuen Roman, Herr Beyer, erzählen Sie in Rückblenden das Leben eines Wissenschaftlers. Was hat Sie daran besonders interessiert? Es sind die Brüche in der Biografie eines Mannes, der 1903 geboren wird und im Februar 1989 stirbt. Diese Figur Ludwig Kaltenburg lebt unter sich ständig ändernden politischen Verhältnissen, muss sich immer neu arrangieren, sich anpassen oder widerstehen. Das sind auch in der Realität die Erfahrungen, die mich am meisten interessieren. Erst die Risse machen einen Lebenslauf aufregend - zumal, wenn sie im Kontext historischer Ereignisse entstehen.

Was gab den Anstoß, diesen Kaltenburg gerade als Zoologen zu zeigen? Mir war eine frappe historische Konstellation aufgefallen: Der spätere Tierfilmer Heinz Sielmann war der Vorgänger des späteren Künstlers Joseph Beuys an der Luftwaffenschule in Posen. Der eine drehte bereits erste Filme, der andere zeichnete schon; so treten sie zunächst auch im Roman auf. Kurz nachdem beide die Stadt verlassen hatten, kam Konrad Lorenz. Der Verhaltensbiologe wurde als Heerespsychiater eingesetzt, er soll rassenkundliche Studien betrieben haben. Diese Figur hat mich sehr interessiert.

## DER AUTOR

Marcel Beyer, 1965 geboren, wuchs in Kiel und Neuss auf. Er studierte Germanistik, Anglistik und Literaturwissenschaft an der Universität Siegen. Seit 1987 entstanden Performance-Arbeiten, 1989 erschien sein erster Gedichtband. Nach Dresden zog der Autor 1996. „Das Menschenfleisch“ erschien 1991, gefolgt von „Flughunde“ (1995) und „Spione“ (2000). Der neue Roman „Kaltenburg“ kommt in der nächsten Woche bei Suhrkamp heraus. 400 Seiten, 19,80 Euro.

obachter ist und herrschende Ansichten kritisch hinterfragt, sich im Alter dem Menschen zuwendet und billige Parallelen zieht - vor denen er selber immer gewarnt hat. Aber er gewinnt damit eine größere Wirkung in der Öffentlichkeit. Ruhm und Kampfenlicht locken ihn von Grundpositionen fort.

Kaltenburg neigt dazu, seine Vergangenheit zu vergessen, vergessen zu machen. Ist Verdrängung eine menschliche Eigenheit?

Ich glaube schon. Man versucht beim Rückblick auf das eigene Dasein ein rundes Bild zu finden. Man deutet das eigene Leben permanent um, immer von veränderten Standpunkten aus.

Sie verwandeln Männer wie Lorenz, Sielmann oder Beuys in literarische Figuren - fürchten Sie nicht den Einspruch der werten Verwandtschaft? Alle Figuren, die ich zitiere, sind Personen des öffentlichen Interesses; ich plane keine Intimitäten aus. Mitunter ziehe ich verschiedene Fälle zu einer Kunstfigur zusammen. Kaltenburgs Rivale Eberhard Matzke zum Beispiel hat etwas von dem Ornithologen Günther Niehammer, der Wachmann im KZ Auschwitz war, und etwas von dem Berliner Tierparkdirektor Heinrich Dothe. Dieser hatte in seiner Autobiografie, die aus dem Nachlass erschien, über seine Mitgliedschaft in der NSDAP geschrieben. Er schrieb auch, dass er nicht Fahrrad fahren kann. Matzke lasse ich ständig Rad fahren. - Was Indiskretionen betrifft: Das, was mir Freunde im Vertrauen erzählen, würde ich nie ausnutzen.

Kritiker werfen Autoren Ihrer Generation mitunter vor, sie interessieren sich nicht für heutige Konflikte. Haben sie recht? Im Gegenteil, mich hat beim Schreiben fast erschreckt, wie aktuell Kaltenburg ist. Wenn ich nachmittags gegen fünf den Laptop zuklappte und Zeitungen kaufte, ging, las ich, wie ein prominenter Autor mit der eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit umgeht.

Hat Sie das Geständnis von Günter Grass, in der Walfen-SS gewesen zu sein, enttäuscht? Für mich war Grass immer eine Figur ohne Brüche, vorhersehbar, kalkulierbar. Durch sein Bekenntnis wurde er eine richtige Persönlichkeit. Für mich hat Günter Grass dadurch gewonnen. Allerdings hat er sich in den Diskussionen danach selbst wieder demontiert.

Gibt es für Sie ähnlich brisante, literarisch ausbeutbare Themen im Alt-

tag der Gegenwart, in der aktuellen Politik?

Wo immer ich auf Gegenwartsphänomene treffe, interessiert es mich, wie sie entstanden sind. Als ich vor zwölf Jahren von Köln nach Dresden zog, kam ich in ein Land, das ich nicht kannte. Ich wollte wissen: Wie sind die Menschen zu dem geworden, was sie waren, und was werden sie gerade? Sehr lange war ich nur Zuhörer. Doch egal, wohin ich in Dresden kam: Immer wurde irgendwann vom 13. Februar gesprochen. Ich würde, das ahnte ich früh, um dieses Datum nicht herumkommen, wenn ich mich in einem Roman mit Dresden befasse. Dann geht es um die Vorgeschichte dazu auch hört aber die Vorgeschichte dazu auch

Ich wollte nicht aus meiner eigenen Perspektive schreiben. Ein Westdeutscher, der nach der Wende in den Osten kommt und anfängt zu vergleichen - solche Bücher gibt es genug; sie sind zuweilen amüsant, aber meine Sache ist das nicht. Ich hätte die Perspektive eines Ostdeutschen einnehmen können - aber das wäre mir nicht recht gewesen. Ich hatte das Gefühl: Es gehört sich nicht. Es wäre mir so vorgekommen, als wollte ich den Hiesigen ihre Geschichten wegnehmen. Der Altersunterschied zum Ich-Erzähler macht deutlich: Das Ganze ist ein Konstrukt, ein Gedankengebilde.

**Sie holen viele Details aus der Lebenslauf aufregend.**

der 13. Februar 1945 ist Resultat eines historischen Prozesses. Die Verheerungen, die dieser Tag brachte, beschreiben Sie in Ihrem Roman mit Bildern von brennenden Schwänen im Großen Garten. Weil andere Bilder zu abgegriffen sind? Es würde mir sehr schwerfallen, etwa die Leichenberge auf dem Dresdner Alt-

Sie holen viele Details aus der



Marcel Beyer kam vor zwölf Jahren aus Köln nach Dresden. Sein neuer Roman beleuchtet das weiß ich noch nicht. Ich warte noch drauf. GESPRÄCH: KARIN GROSSMANN Foto: SZ/Thomas Lehmann

Dresdner Vorkriegs- und Nachkriegszeit in Ihren Roman. Woher kennen Sie die „Splitterrische“ im Großen Garten, die Zigarettensmarke „Jubiläum“ oder den Festumzug zum 750-jährigen Stadtjubiläum?

Vieles habe ich erzählt bekommen, zum Beispiel von der Buchhändlerin und Kunstsammlerin Renate Glück. Anregungen fand ich in den „Dresdner Heften“ und ihren Vorgängerpublikationen. Dort las ich in einem Nebensatz zum Beispiel, dass bei dem Umzug zum Stadtjubiläum 1956 ein Wagen mitführ, auf dem befriete KZ-Häftlinge dargestellt wurden. Eine absurde Idee - ich habe sie ins Buch geholt, obwohl ich leider nirgendwo einen fotografischen Beweis dafür finden konnte.

Im Buch ist die Rede vom „Einschwören durch Augenschein“. Ist es das, was einen Schriftsteller mit einem Naturwissenschaftler verbindet?

Beide brauchen Imaginationsfähigkeit. Eine Sicht auf die Welt, die meiner wunderbar nahe war, fand ich bei Siegfried Eck, dem 2005 verstorbenen Kurator der Ornithologischen Sammlung am Museum für Tierkunde in Dresden. Bei einer Museumsnacht habe ich erlebt, wie er Stieglitze vorführte. Es war beeindruckend. An diesen auf den ersten Blick unscheinbaren, ununterscheidbaren Vögeln hat er eine ganze Welt festgemacht.

Können Sie eine Rabenkrähe unter dem Saatkraut unterscheiden? Inzwischen kann ich das. Als ich in den Osten kam, fiel mir auf, dass die Menschen sehr viel mehr über Natur wussten als ich. Bei Freunden im Garten hieß es: Guck mal, da fliegt ein Grünspecht, dort sitzt ein Rotkehlchen ... Dieses Wissen um die Natur ist hier eine Selbstverständlichkeit. Es sagt auch etwas über die Menschen, über die vergangenen vierzig, fünfzig Jahre. Verstärkung hat nicht in dem Maße stattgefunden wie im Westen. Dort wurde auch das Freizeitverhalten immer mehr kommerzialisiert: Nur das ist lohnenswerte Freizeit, wofür man Geld bezahlt. Eine ganz andere Situation als im Osten.

Hat Sie der Wechsel von West nach Ost politisiert?

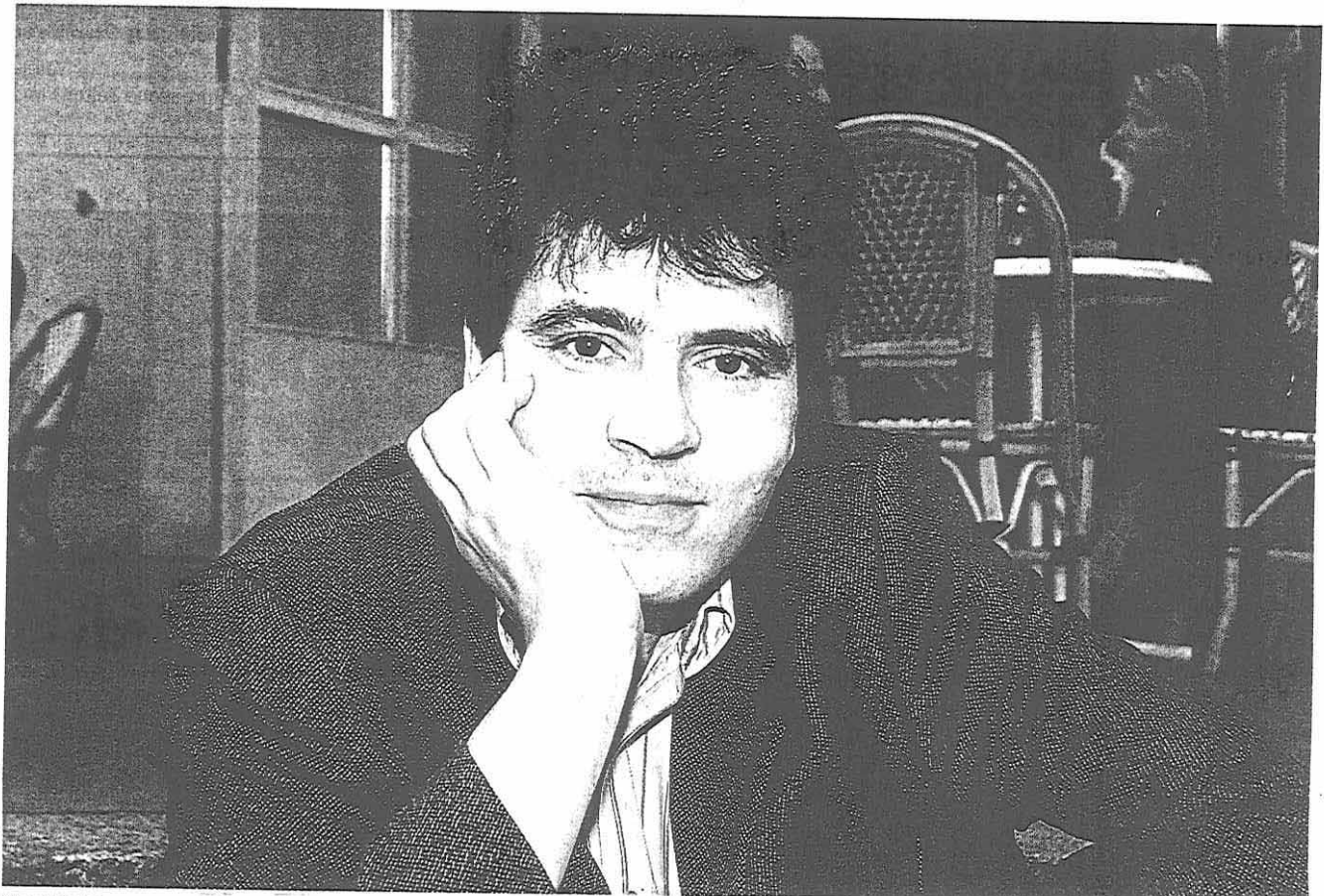
Nicht der Wechsel, sondern das Ende des Kalten Krieges. Bis zum Fall der Mauer hatte ich das Gefühl: Geschichte liegt weit zurück, ist etwas Abgeschlossenes. Als ich im Herbst 89 die Fernsehbilder sah, wurde mir bewusst: Das, was ich da sehe, das ist Geschichte. Das hat ein langes Herkommen und wird lange Nachwirkungen haben.

Hat sich Ihr Verhältnis zu Dresden mit dem Roman verändert?

Das weiß ich noch nicht. Ich warte noch drauf. GESPRÄCH: KARIN GROSSMANN

Messbeilage

Sächsische Zeitung  
8/9.3.2008



Marcel Beyer

Foto: Andre Kempner

## Jene Nacht, als sogar Vögel brannten

Der neue Roman „Kaltenburg“ des in Dresden lebenden Autors Marcel Beyer ist spannende Lektüre

Nein, der Große Garten hatte keinen Schutz geboten. Weder Mensch noch Tier. In jener Nacht vom 13. zum 14. Februar 1945, als Dresden zerstört, Elbflorenz damit endgültig zum Mythos werdend in einem Feuersturm unterging, entzündeten sich bei den ungeheuren Temperaturen auch in höheren Luftschichten Ringeltauben und andere Vögel mitten im Flug und fielen, als schwarze Klumpen, nach verbranntem Fleisch riechend, vom Himmel. Allerlei Arten von Enten gingen auf dem Wasser in den Teichen in Flammen auf. Auch ein Waldkauz hatte nicht den Hauch einer Chance. Diese und viele andere grausame Dinge sieht der elfjährige Herrmann Funk in dieser Nacht im Großen Garten, nicht aber, wie seine Eltern umkommen. Er, der irgendwie überlebt, wird später nie zum Heidefriedhof fahren, um an einem der dortigen Massengräber das Bild seiner Eltern heraufzubeschwören. Stattdessen geht er in den Großen Garten und stellt sich vor eine Stieleiche, die von den Dresdnern den Namen „Splittereiche“ bekommen hat. Dieser Baum ist an einer Seite am Stamm mit Ritzungen überzogen: Hier stecken Bombensplinter in der Rinde. Immer noch.

Die traumatische Bombennacht prägt das Leben Funks, des Ich-Erzählers in Marcel Beyers neuem Roman „Kaltenburg“, das der seit 1996 in Dresden lebende

Marcel Beyer  
Kaltenburg

Roman Suhrkamp

hende Autor jetzt im Kulturhaus Loschwitz (ein sehr passender Ort, spielen erhebliche Teil des Buches doch am Dresdner Elbhänge) vorstellte. Funk wird zum Ornithologen – und zum begnadeten Tierpräparator, der die Schönheit von Vögeln bewahrt, den Glanz des Gefieders... Auch beherzt er zeitlebens nur zu gern eine Maxime seines Lehrers und Ersatzvaters, des österreichischen Zoologen Ludwig Kaltenburg, der ihn wie ein aus dem

Nest gefallenes Vogeljunges aufnahm: „Leben heißt Beobachten“. Zeitlebens beobachtet Funk, der über sich selbst nicht viel Worte verlieren will und wohl auch nicht kann, also andere. Er wird auch zum stillen Beobachter seines Mentors Kaltenburg.

Alles, was man über den international renommierten wie exzentrischen Wissenschaftler, der mit seinen Tieren, vor allem Dohlen, in einem eigenen Institut am Dresdner Elbhänge lebt, peu à peu erfährt, erfährt man in Beyers Buch von Funk, dem es allerdings erst im hohen Alter, Jahre nach Kaltenburgs abrupter Ausreise aus der DDR nach dem Mauerbau 1961, gelingt, die Taten und Episoden im Leben des mittlerweile verstorbenen Ersatzvaters auch einzuordnen und zudem irgendwie zu einer Bewertung zu kommen. Es klärt sich, halbwegs jedenfalls, warum ein renommierter Vogelkundler ausgerechnet in der stalinisti-

schen DDR mit ihrer Kaltenburgs ominöse Studie „Urformen der Angst“ begünstigenden Atmosphäre von Verrat, Spitzel- und Denunziantentum Unterschlupf suchte und fand. Der aufgesetzte Antifaschismus, er war letztlich, wie neuere Forschungen von Historikern auch belegen, verlogene Tünche des auf seine Weise auch totalitären Arbeiter- und Bauernstaats. Kaltenburgs braune (Vergangenheits-)Flecken am Stecken stören nicht weiter, einen Stasi-Chauffeur kriegt er zum Dienstwagen allerdings dazu. Sicher ist sicher.

Wie schon in Beyers Roman „Flughunde“ wird auch in diesem nicht minder beeindruckenden Roman virtuos deutsche Zeitgeschichte vergegenwärtigt – und zwar fast ausschließlich mittels feinsten Nuancierungen und Andeutungen. Nichts ist grell, plakativ. Mosaiksteinchen fügt sich in Beyers virtuos konstruiertem Werk an Mosaiksteinchen. Posen, wo der Reichsführer SS Heinrich Himmler eine berühmte Rede hielt und Funks Eltern bis zur Flucht nach Dresden lebten, spielt eine erhebliche Rolle. In der einstigen Hauptstadt des Warthegeus kommt es zu einer ersten Begegnung mit Kaltenburg sowie zwei jungen Offizieren, die bei Funks Vater studieren: Knut Sieverding und Martin Spengler, die unschwer als Joseph Beuys und Heinz Sielmann auszumachen sind. Der Künstler und der gleichfalls später zu Weltruhm gekommene Tierfilmer waren im Zweiten Weltkrieg ebenso zur selben Zeit in Posen wie der Tierforscher Konrad Lorenz, der wiederum das Vorbild für die vielschichtige Persönlichkeit Kaltenburgs

abgibt. Beide waren an der Universität Königsberg, betrieben rasekundliche Forschungen, gerieten in russische Kriegsgefangenschaft...

Diese Konstellation war es, die Beyer bei der Konzeption seines fein gebauten Buches zutiefst gereizt hatte. Außerdem wollte er sein bei einem Besuch des Depots des Tierkundemuseums in Klotzsche im Rahmen einer Museums-Sommernacht-Dresden gewecktes Interesse an der Ornithologie irgendwie einbringen und vertiefen. Welche Poesie Beyer der Fachsprache abzugewinnen vermag, macht übrigens auch einen nicht unerheblichen Reiz der Lektüre dieses Werks aus. Und dann sollte der Roman natürlich in Dresden spielen, zumal die Reibungen, um die es hier ginge, „so besser funktionieren“ würden, wie Beyer meint.

Immer wieder gelingt es dem Autor vortrefflich, an Aspekte der Dresdner Stadtgeschichte und sonstige politische und kulturelle Wechselfälle in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu erinnern, indem er diese nur kurz antippt. Da wird die Atmosphäre in den „toten Gebieten“ des Dresdner Zentrums geschildert, wird die Rückgabe der ersten, von den russischen Trophäenkommissionen geraubten Kunstschatze reflektiert, an die 750-Jahr-Feier 1956 erinnert, geht es um die Schauprozesse 1952 in der CSSR im Zuge der Slansky-„Verschwörung“ oder etwa die Merker-Affäre. Namen fallen, Atmosphäre wird aufgerufen – die entsprechenden Bilder haben viele Augen.

Christian Ruf

© Marcel Beyer: Kaltenburg, Suhrkamp Verlag, 393 Seiten, 19,80 Euro



„Kaltenburg“: Marcel Beyer wagt in seinem neuen Roman einen Tabubruch

# Wie ein Altnazi in der DDR Karriere macht

DRESDEN - Florian Henckel von Donnersmarck ist ein junger Mann aus Westdeutschland und tat etwas, was seine ost-deutschen Kollegen bis heute vermieden haben: Er inszenierte einen Film aus der Innenansicht der totalitären DDR. Der Schriftsteller Marcel Beyer, geboren in Baden-Württemberg, geht mit seinem neuen Roman „Kaltenburg“ einen ähnlichen Weg.

Beyer, der seit zwölf Jahren in Dresden lebt, geht sogar noch einen Schritt weiter als von Donnersmarck. Er zieht in seinem Roman einen roten Faden von der Zeit des Nationalsozialismus bis in die DDR, will nicht die Unterschiede, sondern die unerschwelligsten Verbindungen beider Systeme aufzeigen. Womit ein Thema aufgeführt ist, mit dem sich weder die Geschichtsschreibung noch die Literatur bisher angemessen befasst haben.

Kaltenburg, die Titelfigur des Romans, ist ein Forscher, ein Vogelkundler. Sein erfundenes Dasein ist angelehnt an den Lebensweg des legendären Verhaltensforschers Konrad Lorenz, der in den 30er- und

Der Roman aus dem Suhrkamp Verlag kostet 19,80 Euro und erscheint heute.



Foto: PR

40er-Jahren mit den Nazis kollaborierte. Dieser Kaltenburg ist ein berühmter Mann, der sich nach dem Krieg in Dresden niederlässt und von den DDR-Obersten hofiert wird. Seine Nazivergangenheit stört dabei nicht, in gewisser Weise ist sie sogar willkommen, denn sie ist Wasser auf die Mühlen des Antisemitismus, der Judenfeindlichkeit, die im sozialistischen Teil Deutschlands neu aufgeflammt ist, auch wenn sie nicht mörderisch verfolgt wird. Erzählt wird Kaltenburgs Geschichte von einem Ich-Erzähler, der wie der Titelheld Ornithologe ist - eines Schülers und zeitweiligen Weggefährten Kaltenburgs, der einst mit seinen Eltern aus Posen nach Dresden gekommen und geblieben war, nachdem die Eltern im Bombenangriff verschollen waren.

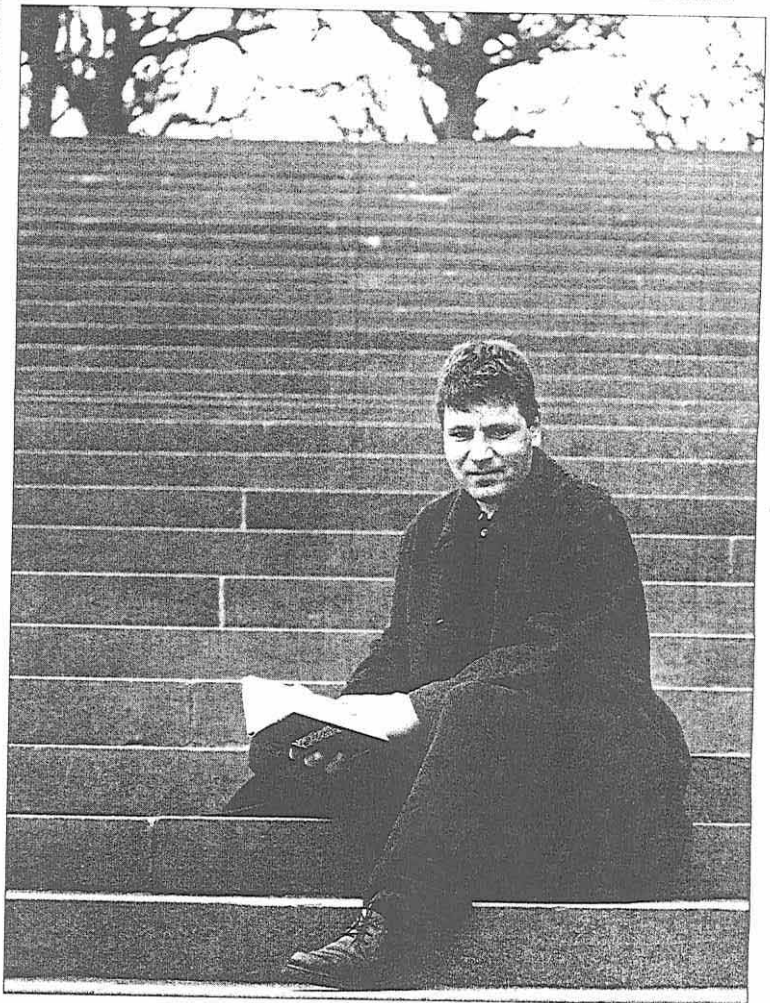
Viereinhalb Jahre hat Beyer an dem Roman gearbeitet. Es ist ein Buch über Dresden geworden, sein erstes, in dem die Wahlheimat einen so breiten Raum einnimmt. Acht Jahre hat es gedauert, bis er dafür bereit war. „Ich musste mich herantasten, Stimmungen und Umgangsformen in der Stadt erkunden“, sagt er. Und merkte schnell: „Ein Buch über Dresden zu schreiben, ohne dabei den Bombenangriff und seine Folgen zu thematisieren, war nicht möglich.“ Schon war er wieder mittendrin in der Zeitgeschichte, in ihren dunklen Tiefen, die er schon einmal, in seinem Buch „Flughunde“, beschrieben hat.

Beyer wagt sich mit diesem Buch weit vor, er rührt an Themen, die vielen noch immer

tabu sind. Der Antifaschismus ist für ihn nicht mehr als „der Gründungsmythos der DDR“, der Antisemitismus auch in der DDR-Geschichte eine

unheilvolle deutsche Tradition. Dass nicht alle, besonders in Dresden, sein Buch lieben werden, ist ihm klar. Dass ihm Fragen wie „Was will der mit

unserer Geschichte?“ gestellt werden, wisse er, sagt er. Er wird's aushalten, so wie auch Florian Henckel von Donnersmarck es aushalten musste.



Marcel Beyer mit seinem Buch auf der Brühl'schen Terrasse, die auch im Roman eine Rolle spielt, ebenso wie das benachbarte Ständehaus.

Foto: Thomas Türpe

zu  
»FALSCHES FUTTER«

---

Als literarische Entdeckung des Jahres 1995 ist Marcel Beyers meisterhafter Roman *Flughunde* in Erinnerung. Die imaginative und dokumentarisch genaue Akustikgeschichte des Nationalsozialismus überzeugte nicht zuletzt durch ihre rhythmische Prosasprache. Konsequenter legt nun der Erzähler (und nebenbei: Musikkritiker) Marcel Beyer sein erstes Buch mit Gedichten der letzten Jahre vor: *Falsches Futter*. Das wahrnehmende und erinnernde Ich wird zum stöbernden Spuren- und Stimmensucher in der Gegenwart, zum Ohrenzeugen an Herrentischen, zum Protokollanten einer Geschichte vom Wien der dreißiger Jahre bis zum letzten Schlachtfeld des Zweiten Weltkriegs vor Berlin. Das *Falsche Futter* der Ideologien bleibt gegenwärtig, wo die Gegenwart noch undurchschaut mit der Vergangenheit verbunden bleibt. Zwischen den fotorealistisch scharf geschnittenen Bildern dieser Gedichte, die das Bedeutsame im alltäglich Kleinen finden, liegen der eigene Herkunftsort und die Funde der Familiengeschichte. Ein blinder Fleck zu Anfang noch, aber im Gang durch Geschichte und zwischen Orten klären sich in den drei Abteilungen von *Falsches Futter* die Konturen, gewinnt der biographische Blick Tiefenschärfe.

# Schneemanöver

Marcel Beyers Debüt als Lyriker · Von Ernst Osterkamp

Das Gedicht „Kirchstetter Klima“ in Marcel Beyers erstem Lyrikband zeigt den Dichter bei der Jause, ein Buch in der Hand: Stoff für ein ländliches Idyll. „Laut lese ich, das Glas des roten / Göttheimers nah bei der Hand, Sitz / Blondiel Derweil ein abgetrennter / Bissen des Brotes mit gekochtem / Schinken mir an den Mund geführt: / Der Wald steht wie ein Wächter, ein / Plausch nun über Bäume.“ Das Klima in Kirchstetten taugt, so zeigt bereits der zweite Vers, offenbar nicht für Idyllen. Das liegt daran, daß der große Dichter Josef Weinheber in Zeiten, in denen das Gespräch über Bäume ein Verbrechen sein konnte, sich seinen Wohnsitz Kirchstetten zur Idylle zuzurichten versucht hat; in einer der zahlreichen Strophen seiner 1939 in dem Band „Kammermusik“ erschienenen „Sinfonia domestica“ liest sich das zum Beispiel so: „Laut lese ich, das Glas roten / Göttheimers nah bei der Hand: / Ein Lied des Wandsbeker Boten -, / Du bist Orplid, mein Land -, / der Droste erhabnes ‚Im Grase‘.“ Während Weinheber, seit 1931 Parteimitglied, sich in die große deutsche Dichtungstradition stellte und dabei doch sein hohes Sprachethos an den Nationalsozialismus verriet, klingt dem Leser Marcel Beyer, der ihn zitiert, aus dessen Gedichten die Stimme Hitlers entgegen, der seinen Hund kommandiert.

„Derweil laut / lese ich, das Glas des weißen Maßweins / nah bei der Hand Josef Im Bilde: Jetzt / Josef, blankgewischt die schwarzen Stiefel.“ 1940 war als „Geschenkwerk für die Freunde des Dichters“ der Band „Josef Weinheber im Bilde“ erschienen: der Dichter, das Parteiabzeichen am Revers, in seinem Haus und Garten. In einem der Beiträge zu diesem Buch kann man über Weinhebers Lyrikband „Adel und Untergang“ (1934) lesen, der Nationalsozialismus habe „den Trümmerhaufen der Stilbeziehungen“ weggeräumt und dem deutschen Volk eine wahre „Naturbeziehung“ zurückgegeben. Und so führt denn Beyer das Gedicht über seine Kirchstetter Jause in einem Crescendo zum Abschluß: „Noch letzte Kapern, eingelegte / Paprika ich runterspüle. So hab ich aufgeräumt / den Trümmerhaufen. Zurückgelehnt nun les / ich laut und deutlich: Blondie fass! Der / Stilbeziehungen. Im Gegenlicht jetzt Josef, / nah bei der Hand die Zigarette. Im Gegenlicht / blinkt am Revers, schau nicht, die runde Plakette.“

Beyer geht in seinen Gedichten den „Stilbeziehungen“ zwischen der Gegenwart und einer nur scheinbar überwundenen Vergangenheit nach. Er schenkt dabei seinen Lesern nichts, markiert keines der Zitate, gibt keine Quellen preis und nennt allein den Vornamen der zitierten historischen Gestalten. Dies läßt seine Gedichte zunächst rätselhaft spröde und schwer zugänglich erscheinen. Es geht Beyer aber nicht um Personen, sondern um Bewußtseinsformen, deren Medium die Sprache ist. Die in seinen Gedichten zitierten Sprachfetzen sind Träger unbewältigter Ideologien: falsches, unverdautes, unverdauliches Futter. Sprachreflexion wird hier zur Geschichtreflexion. Beyers Gedichte geben sehr konkrete, trennscharfe Bilder von Bewußtseinszuständen.

Man wird schwerlich in der Gegenwartsliteratur einen Autor finden, der den Verheerungen, die die Jahre von 1933 bis 1945 in den deutschen Gemütern bis heute hinterlassen haben, mit solcher Sensibilität und Beharrlichkeit nachgeht wie der zwanzig Jahre nach Kriegsende geborene Marcel Beyer. Die an das Ohr dringenden Stimmen, die Erinnerungsbilder, die fotografisch genau aufgenommenen Wirklichkeitsausschnitte: sämtliche vom Gedicht aufgezeichneten Wahrnehmungen geben die Gegenwärtigkeit des Vergangenen zu erkennen: „Du / fährst den Weg ab nach den Lauten, den / Schirm der Wintermütze, Schneemanöver, / unbekannt, eines Versunkenen, im Schlaf.“

Was den Autor bei seiner in drei Abteilungen aufgebauten lyrischen Spurensuche antreibt, gibt sich dem Leser erst allmählich zu erkennen. Sie beginnt in Wien mit einer Sequenz von Gedichten über Weinheber, dessen traurige Gestalt Beyer in einem mehrfachen Perspektivenwechsel zu erfassen sucht. Das Ich dieser Gedichte ist zunächst dasjenige eines heutigen Lesers, dann das eines Soldaten, der 1943 im Schützengraben Weinhebers Gedichte („Soldatenbücherei Band 79“) liest, dann das von Weinhebers Hund, der zum Zeugen von dessen Selbstmord wird, schließlich dasjenige Weinhebers selbst, der, gequält von den Erinnerungsbildern seiner Kindheit und Jugend, mit Hilfe von Morphium in den Schlaf gleitet. Diese Fähigkeit zum plötzlichen Rollenwechsel, die ihn Geschichte aus der Perspektive der Täter wie der Opfer wahrnehmen läßt, verbindet sich in Beyers Gedichten mit einer Kälte und Nüchternheit der Wahrnehmung, die alles Persönliche und Subjektive aus seinen lyrischen Zeit- und Geschichtsbildern auszublenden sucht: „Ich bin jedoch nur Augen- / Ohrenkunde“, Speicherinstanz für Bilder und Stimmen, so heißt es in dem Gedicht „Im Hotel Orient“, das in einem virtuosen Rollenspiel zunächst aus der Perspektive derer verfaßt erscheint, die hier auf Kunden warten: „Wir sind gepuderte Gestalten.“

Die von Beyer im zweiten Teil inszenierte Gestaltenreihe gewinnt ihre Eindringlichkeit daraus, daß er mit manchmal unheimlicher Empathie die Perspektive seiner in Geschichte und Ideologien verfangenen Figuren einzunehmen versteht: „Man weiß halt / nie, wie lang man noch in diesem / Aufzug vor die Tür gehn kann, das / sieht bald aus wie frontzerschossen.“ Beyer durchblättert die Geschichte wie ein Fotoalbum und läßt sein Ich durch deren Akteure gleiten.

Im dritten Abschnitt dringt Beyers Erinnerungsarbeit zum biographischen Kern vor. Selten ist der Prozeß des Erinnerens so beklammend eindrucksvoll vergegenwärtigt worden wie in dem Gedicht „Dunkle Augen“, das diese Reihe eröffnet. Es führt zurück in die eigene Familiengeschichte und in das Haus, in dem der Autor aufgewachsen ist; dort hängt noch immer das Bild des KdF-Tenors auf dem Oberdeck des Mittelmeerdampfers, eines schwimmenden Urlaubsgefängnisses, zu dem der Sänger in Beyers Gedicht dennoch bis heute nur ein Wort zu sagen weiß: „Ja“.

Dies ist der Bereich der Erfahrungen, der die Beharrlichkeit und Genauigkeit erklärt, mit der Beyer die Stimmen aus der Vergangenheit aufzeichnet. Die KdF-Idylle war nur die andere Seite des Infernos – jener geschichtlichen Verwüstungen, die auch die von dem „Geschenkwerk“ inszenierte verlogene Idylle des Morphinisten Josef Weinheber vergessen zu machen suchte. Beyers verstörende Geschichtsbilder spiegeln Inferno und Idylle ineinander. Der Weg über eine menschenleere Heide, den das große Gedicht „Der Kippenkerl“ gegen Ende des Bandes gestaltet, ist der Weg über ein von Erinnerungsspuren übersätes Schlachtfeld, auf dem kaum dem Kindesalter entronnene Soldaten im Endkampf um Berlin verheizt wurden.

Seit seinem Roman „Flughunde“ (1995), einem faszinierenden Beitrag auch zur Akustikgeschichte des „Dritten Reichs“, gehört Marcel Beyer zu den wichtigsten jüngeren deutschen Erzählern. Mit „Falsches Futter“ hat er nun einen beeindruckenden lyrischen Debütband vorgelegt. Es ist dies ein oft schwieriges, oft aber auch überraschend leicht zugängliches Buch von großem Ernst, mit dem Marcel Beyer auch als Lyriker seine Könnerschaft unter Beweis stellt.

Marcel Beyer: „Falsches Futter“. Gedichte. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1997. 83 S., br., 12,80 DM.

FAZ 20.10.2000

## Flughunde

*Jean-Paul-Literaturpreis für Marcel Beyer*

Der Schriftsteller Marcel Beyer erhält den mit 10 000 Mark dotierten Jean-Paul-Literaturförderpreis der Stadt Bayreuth. Mit Beyer werde ein junger Autor gewürdigt, der durch formale, stilistische und inhaltliche Analogien eine besondere Beziehung zu Jean Paul habe, begründete die Festspielstadt ihre Entscheidung. Vor allem mit seinem 1995 erschienenen Roman „Flughunde“ stehe der fünfunddreißigjährige Autor nach Einschätzung der Jury in der „Tradition einer literarischen Anthropologie als Ausdruck großer intellektueller Verantwortung und Humanität“. Die Verleihung ist vorgesehen für den 14. November im Rahmen des Festaktes zum 175. Todestag des Dichters Jean Paul. dpa

# Aschefeld und Projekt

## Marcel Beyers erster Gedichtband: ein Ereignis

Nimmt man die drei nicht nur dem Jahrgang nach eng beieinander stehenden jungen Lyriker Thomas Kling, Durs Grünbein und Marcel Beyer – denn daß Beyer in diese Nachbarschaft schon nach seinem ersten Gedichtband gehört, scheint mir klar –, so zeichnet sich Beyer wohl erkennbar dadurch aus, daß er weniger auf gestischen und sprachlichen Effekt setzt als der auch als Performer brillante Thomas Kling, und weniger intellektuelle Präzision vorführt als Durs Grünbein. Vor allem bleibt als Eindruck nach einer Lektüre seines ersten Gedichtbandes *Falsches Futter* zurück.

MARCEL BEYER: *Falsches Futter*. Gedichte. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1997 (edition sub/kamp 2006), 86 Seiten, 12,80 Mark.

Daß Beyers Ton schon erstaunlich konsistent, gleichmäßig durchgebildet und unablenkt ist.

Das ist wohl vor allem eine Folge von Beyers Umgang mit dem Problem einer Verses. Es ist kein Geheimnis, daß – und wir sehen hier natürlich von den Altmeistern Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Oskar Pastior oder Paul Wühr ab, die vor einem ganz anderen poestgeschichtlichen Hintergrund ihre Lösungen gefunden haben – ein lyrischer Anstrengung eigentlich scheuendes Parlando auf der einen und ein Revival konventioneller Verse auf der anderen Seite die beiden Gefahren sind, die drohen. Beide können ernsthaft nicht mehr in Frage, doch wie bekommt eine Verszeile, eine Versgruppe dann inneren Halt, wenn Reim, Metrum und regelmäßige Strophenformen nicht mehr zur Verfügung stehen und jedenfalls zu problematischen Nebenwirkungen führen müssen, wenn eine disparate und durch und durch unmetaphysische Welt wahrgenommen und lyrisch ausgesprochen werden soll, auf die sich im wahren Sinne des Wortes kein Reim von uns mehr einen Reim machen kann?

Beyers Lösung ist, daß er vergleichsweise regelmäßige Zeilenlängen – mit häufig ziemlich gleicher Zahl der Akzente pro Zeile – gegen eine Syntax arbeiten läßt, welche den Zusammenfall von Satzenden und Zeilenenden vermeidet. Dadurch kommen Ruhe und Unruhe in die Zeile, es gibt eine Geschlossenheit des Tons, gegen die doch unterdrückung dauernd rebelliert wird und die daher nie garantiert ist

### Die dritte Person

*Du gehst zum Praterstern, ich geh allein*  
wegen des fahlen Lichts zur Donauinsel,  
im Hochsommer, im Winter du, Wegen des Lichts: Ich frage nach der Kälte dort

in deinem Sektor, jedoch die Flocken fliegen nicht, die Luft, die Wolken zwischen Ring und Josefstadt. Ortskundig jeder, doch Sektorengrenzen lassen sich nicht überretzen.

In welchem Sektor liegt die Donauinsel, wo unter freiem Himmel in der Hitze Lichter flackern. Ich frage dich nach diesen Ketten, du hörst es nicht, du steckst im Winter, und es bleibt ungeklärt, aus welchem Sektor jene Wurst stammt, zum Kaffee geht recht.

Der Vers ist nicht von vornherein da, er wird aus der Prosa aufgebaut, die Regelmäßigkeit von Metrum und Klang kommt mit dem Glanz der Selbstverständlichkeit, der sich als Magie über die Zeilen legen würde. Es bleibt bei Beyer immer bei harter Nüchternheit ohne flatternde Gebärden...

### Die Sujets

Und das hat mit seinen Sujets zu tun. Wien, ein Wien, das in seinen Orten und Personen immer durchsichtig ist auf die dreißig Jahre, spielt hier eine große Rolle, aber nicht ein gefeiertes, sondern eher ein verschlissenes, ein vulgäres Wien, in dem allerdings für Beyer immer wieder Fetzen aus Gedichtchen Weinhebers herauswischen.

Zweitens beziehen sich viele Gedichte auf Biographie und Familie des Autors selbst, doch fast immer in Zusammenhang mit deutscher Geschichte, mit Armut, Krieg, Auswanderung. Einige wenige Gedichte haben jetzige städtische Wirklichkeit zum Gegenstand, vom Hotdogs- und Zeitungsstand in der U-Bahn-Station bis zur Musik, die im Hinterhof aus der Wohnung arabischer Zugewandter ertönt.

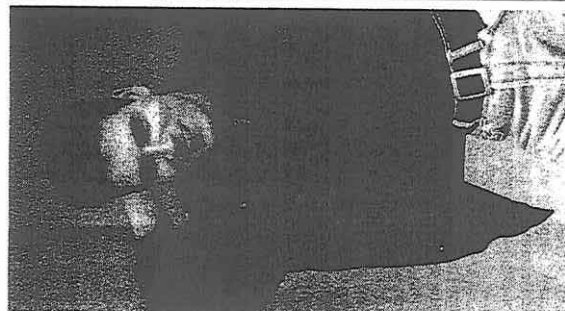
Und schließlich ist da die Gruppe von Gedichten, welche sich auf jene Erzählungen stützen, die man in der Familie und der Kneipe von Angehörigen jener Generation mit halbem Ohr mitbekommt, deren größtes Erlebnis so oder so doch die KdF-Fahrten und der Krieg waren. Viele „unlyrische“ Sujets also, wenn es so was noch gibt, und keines jener dinglichen Accessoires, die Lyrisches garantieren: Schafwolle und Hexennärrchenpflanzen.

Erstaunlich, wie es Marcel Beyer gelingt, dabei um das pure Stenogramm

entweder von absehzuckend und gewissenmaßen photorealistisch wahrgenommenen Realitäten des Alltags oder um das schrag-genüßliche Mitenotographieren der Parolen und Rodomontaden der Kriegsteilnehmer herumzukommen. Er gibt keiner zitierten Sprache Gelegenheit, ihm als dem Sprechenden das Heft in der Hand zu nehmen, spricht sich als Selbstwort zu entfalten, sondern verkürzt, verhäßlicht, staucht, was er hört; er registriert cool, aber nicht mitleidlos, kappt Sätze zur Verblösigung, wie es dem verknappenden Notat eigen ist, und verstümmelt oft auch die Wörter:

### Falsches Futter

Am Herrentisch die alternden Gesprächsbrüche,  
und gab zur Antwort: Aßen nichts als Sauerbrat und Bohnen. „Allerbesteher Scherz,  
privatsprachlich, versteht sich. Die Zittrigen, die Skagerrak, die „Nordenwegen,  
am Oberdeck, den zwanzigsten April, bei Schneekälte, der Rest der Kompagnie flog heim ins Reich, Berlin, und weg.“



MARCEL BEYER

Photo: Ohlbaum

ist, als habe Beyer die Sprache seiner Gedichte in Richtung einer noch größeren Trockenheit und Verknappung vor allem auch aus jenen Möglichkeiten weiterentwickelt, die in bestimmten schneidend ilusionslosen Prosagedichten Beyers angelegt sind, etwa dem verzierenden frühen Gedicht „Durchs Erlenholz kam sie entlanggestrichen“ oder den späten ungeschätzten Berliner Gedichten aus der Zeit kurz vor seinem Tode.

Was Marcel Beyers Gedichten auf eine atemberaubende Weise jedes peinlich poetische Vibrato nimmt, ist seine Weigerung, aus Gegenständen Metaphern zu machen. Man könnte sagen: Gegenstände geben bei ihm Bilder her, aber führen den Leser nie in Versuchung, sie etwa gar symbolisch zu nennen. Es gibt übrigens ein halbes Dutzend Gedichte in diesem Band, die ohne jeden präntösen großen Ton in völlige Finsternis und erschreckende Unverständlichkeit führen, in einen Bereich, aus dem keine Rücküberetzung hinausgeleitet. Es ist hier nicht Ort zu untersuchen, was deren poetische Faktur ist, doch scheinen mir diese Gedichte am Ende des Bandes in ihrer enormen und gewissermaßen sparsamen Unheimlichkeit anzudeuten, wie man aus gänzlich diesseitiger, „unpoetischer“ geheimnis- und vibrationsloser Sprache verstörend intensive Gedichte machen kann, die – indem sie auch nicht den geringsten Anhalt zu ihrer Deutung – geben – etwas vom finsternen Rätsel unserer Existenz enthalten.

### Ein ländlicher Gesang

Schließen möchte ich diese Vorstellung eines ganz und gar erstaunlichen Gedichtbandes mit einem Hinweis auf das vierteilige Gedicht „Der Kippenkerl“. Für diejenigen, die Beyers Roman *Flughunde* kennen: Das Gedicht gehört in den zeitlichen Umkreis dieses am Ende des Dritten Reichs spielenden Romans: Wir sehen Marcel Beyer darin eine Landschaft südöstlich von Berlin explorieren, den Schauplatz der Abschächtung der sogenannten Armee Wenck im April 1945. Und der Ort beginnt zu sprechen. Ein „ländlicher Gesang“ wird das Gedicht einmal in seinem Verlauf mit einem verstümmelten Wort Hölderlins genannt, welches einsetzt, bevor Deutschland seine besten Möglichkeiten verspielt, die ein „waterländischer Gesang“ heißen dürfte.

(...) Hier lagen sie,  
geronnenenfalls, rumpschwach und  
kraftstarr auf Haube hin gerollt,  
im Frost. Erdlöcher, eingebrochen,  
Tümpel  
jetzt, krauch- und verborgungsge-  
recht,  
Triebelnährend, Schaffforme, Dolden  
in  
feuchter Senke, Löwenzahn weithin  
gesetzt, Aschefeld und Projekt.

JÖRG DREWS

Und wie sie inhazieren, jeder Atemzug ein Luftalarm. Jetzt sieht man einen schönen Hund vorbeispazieren, hinkendes Herrchen auf dem Weg zum Klo kommt nach. Sorgsam den Harntrieb austarieren, (...)

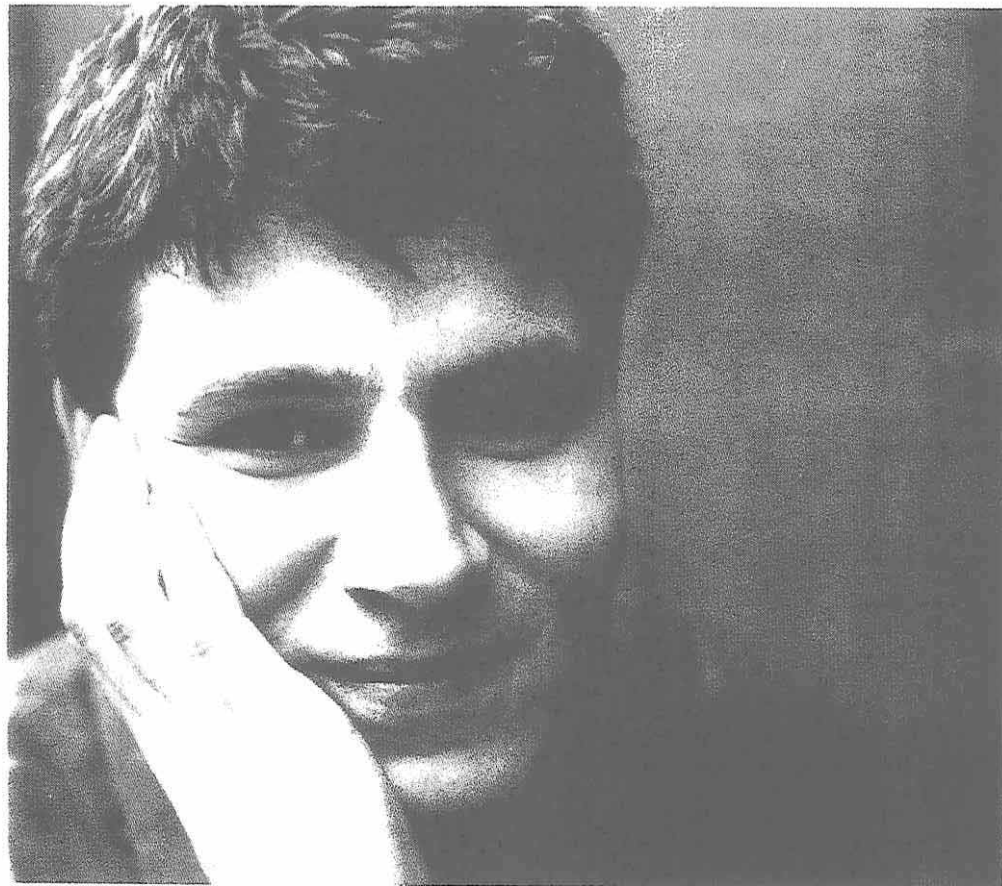
Unirrtierbar und bei aller Genauigkeit mit einer gewissen Schwere bewegen sich die Sätze vorwärts; Pokerface spricht, als höre er gar nicht gerne so genau hin. Die schmarrende Knappheit der Sprache ist zugleich die der Herren am Tisch und dessen, der sie überhört, und unauffällig sind sogar Reime oder doch wenigstens Assonanzen eingestreut. Vom Sprechenden her fehlt jeder auch noch so schwache moralisierende Kommentar; was gehört wird, ist pures Material wie die biographischen Details von Menschen, die sich ihr Leben lang geschunden haben und bei deren Porträtsierung sich doch eher *compassion* zeigen müßte.

Beyers Stimme schwankt nie in Richtung Betroffenheit oder Entrüstung oder offenes Mitleid; er hebt nie die Stimme, spielt auch nicht genußlich Doppelbedeutungen von Worten aus, sondern braucht sie eben konstruktiv wie in seinem völlig auralen Gegen-Gedicht zu Georg Trakls „Verkürzter Herbst“. Das ist nicht einfach lyrische Ideologiekritik, schon gar nicht hämische, sondern es trübt mit großem Ernst Trakls Gedicht in eine Ver-schärfung, die sich gegen den Willen des Opfers der Schlacht von Grodek nicht verständigigt.

### Verklirrter Herbst

Der Funker: „Ver-... Gewaltig endet so der Tag.  
„Aufklärung.“ Sie hängen in den Leitungsmasten.  
Bild an Bildchen. Melden. Die Drähte brammen  
sonderbar. „Hier Herbst.“ Hier Ein-  
bruch. „Hier  
Verkürztes.“ Die Toten, statisch auf-  
geladen.  
(...)

Gottfried Benn ist, neben Weinheber, Trakl und Paul Celan (man vergleiche das anfangs zitierte Gedicht „Die dritte Person“ mit Celans „Eiden“), einer der Dichter, auf die Marcel Beyer sich erkennbar – zum Beispiel in dem Schlußgedicht des Bandes „Nur zwei Koffer“ – bezieht, und gerade bei Benn geht diese Be-zugnahme übers Punktuelle hinaus; es



**SAX:** Du hast deinen Wohnsitz 1996 von Köln nach Dresden verlegt. Was wusstest du von Dresden, bevor du hierher gezogen bist?

**MARCEL BEYER:** Ganz wenig. Ich kam im Sommer 1991 einen Tag für ein Autorenporträt des WDR nach Dresden. Im Flugzeug gab es außer mir nur Manager und Immobilienmakler, am Flughafen nur eine Hand voll Taxis. Dann ging es die holprige Straße hinunter zum Hilton, das noch der Dresdner Hof war. Ein erster Rundgang führte von der Schlossruine zur Wilsdruffer, die noch Thälmann-Straße

hieß. Am nächsten Tag wurde im Hygienemuseum gedreht. Es war ein ganz kurzer Besuch. Aber gerade die können ja sehr eindrücklich sein. Plötzlich wurde Dresden zu einem Ort, der in meinem Roman »Flughunde« oft auftaucht. Urbewusst war mir Dresden wichtig geworden, bevor ich die Stadt wirklich kennenlernte.

**SAX:** Welche DDR-Autoren hast du gelesen, als es die DDR noch gab?

**MARCEL BEYER:** Was mich wenig interessiert hat, war das Dissidententum in der DDR-Literatur. Sehr froh war ich, als ab Mitte der Achtziger durchsickerte, dass es in der DDR auch Autoren gab, die vor allem an Sprache interessiert waren, die sich aus dem offiziellen Gefüge der ungeliebten DDR-Literatur ausgeklinkt hatten. Elke Erb war ganz wichtig für mich, als sie 1986 das Luchterhand Jahrbuch der Lyrik mit herausgegeben hat.

Das war eine Offenbarung. Dann kam

»Außer der Reihe« im Aufbau Verlag mit Peter Penfuß, Scherlinski und Döring

# Manchmal denke ich, bloß weg, weg, weg!

SPRÄCH MIT DEM SCHRIFTSTELLER MARCEL BEYER

Es heißt, Dresden sei nichts für Schriftsteller. Zwar ist die Stadt in den Geburtsurkunden namhafter Autoren verzeichnet, aber die meisten kehrten ihr schon bald den Rücken. Anders Marcel Beyer. Der 1965 in Tailfingen geborene, in Köln aufgewachsene Romanautor und Lyriker kam Mitte der 90er vom Rhein an die Elbe und hat in Dresden seinen neuen Arbeitsmittelpunkt gefunden. Nach Gedichtpublikationen und dem Montageroman »Das Menschenfleisch« (1991) gelang ihm mit dem Roman »Flughunde« (1995) der literarische Durchbruch. Der Gedichtband »Falsches Futter« (1997) und der Roman »Spione« (2000) folgten. Für sein Werk erhielt er zahlreiche Preise. Am 2. Dezember 2001 wird Marcel Beyer in Köln mit dem Heinrich-Böll-Preis ausgezeichnet. Aus diesem Anlass sprach Michael Wüstefeld für SAX mit dem Autor.

Das war ungemein interessant. Viele Bücher, die es nicht im Westen gab, hat ich erst hier im Antiquariat bekommen; Erich Arendt zum Beispiel.

**SAX:** Köln, literarisch gesehen, wird nach 1945 vor allem mit Heinrich Böll, eventuell auch mit Rolf Dieter Brinkmann, vielleicht noch mit Jürgen Becker, Günter Wallraff und mit Dieter Wellershoff in Verbindung gebracht. Alles Autoren, die lange Zeit in Köln gelebt haben oder zum Teil heute noch dort leben. Mit Dresden verhält es sich anders. Hier wurden zwar einige bekannte Autoren geboren, die aber bald nach Kindheit und Schulzeit weggegangen sind. Siehst du vor allem darin einen Unterschied zwischen Köln und Dresden? Oder wie erlebst du die literarische Szene hier im Unterschied zu Köln?

**MARCEL BEYER:** Ja, Köln hat eine großartige literarische Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg, und irgendwann ist man auch zu den geschichtsträchtigen Orten gegangen, z.B. wo Brinkmann gewohnt hat, hat sich das Haus angesehen. Aber für mich war weniger wichtig, dass da die großen, alten Autoren waren, sondern dass ab Mitte der Achtziger immer mehr Kontakte zwischen jungen Autoren entstanden sind. Zehn Jahre später wurde mir Köln mit seinem kommunikativen Netz plötzlich zu eng, und es hat mich interessiert, aus diesem sicheren Rahmen gegenseitiger Bestätigung ganz hinaus in die »Steppe« zu gehen, zu sehen, wie ich alleine klar komme. Dresden ist ja eine Stadt, aus der man weggeht, und Köln ist eine Stadt, in die man hinkommt. Mich hat gereizt nicht in ein noch größeres Köln, sondern in etwas ganz anderes hineinzugehen. Hier in Dresden arbeitet jeder vor sich hin, geht ungestört und konsequent seiner Sache nach, unabhängig von Gruppierungen, unabhängig auch davon, ob in jedem Fall eine Bestätigung von außen, von der Öffentlichkeit kommt.

**SAX:** Aber auch die in Dresden lebenden Künstler und Autoren benötigen Öffentlichkeit. Wenn Kunst ohne Resonanz bleibt, immer nur versickert, wird die

# SAX

## Das Dresdner Stadtmagazin

### Dez. 2001

**MARCEL BEYER:** Gewiss. Ich bin auch froh, dass ich von hier aus nicht an den Start gehen musste, dass ich bis Mitte der Neunziger schon genügend Öffentlichkeit im Westen hatte. Eine Eigenart Dresdens mag es sein, von dieser Stadt geradezu gezwungen zu werden, auszuwandern.

**SAX:** In den Romanen »Flughunde« und »Spione«, aber auch in einigen Gedichten blendest du in die Zeit des deutschen Faschismus, in den Zweiten Weltkrieg zurück. Woher rührt das Interesse eines im Jahr 1965 »Nachgeborenen« an einer relativ weit zurückliegenden Zeit?

**MARCEL BEYER:** Das ist Stück für Stück gewachsen. 1990 dachte ich, wenn es jetzt keine »ideologischen Gräben« mehr gibt, dann könnte die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts noch einmal ohne Lagerdenken in den Blick genommen werden. Und wieso eigentlich ist Nationalsozialismus nur deutsche Geschichte? Der Faschismus hat die ganze Welt beeinflusst, außer der Antarktis vielleicht. Insofern ist das ein Weltthema. Dann war ich im Frühjahr 1991 in Wien und nahm die historische Schichtung wahr, die mir in dieser Stadt anders als in Köln entgegenkam. Dort stieß ich auf das Buch »Josef Weinheber im Bilde«. Weinheber, dieser Lyriker, der auf der einen Seite in der NSDAP engagiert war und Oden auf die Reichsautobahn schrieb, auf der anderen Seite Gedichte im Dialekt und im hohen klassizistischen Ton verfasste. Angesichts dieses Buches begriff ich, wie wenig ich über diese Zeit wusste. Dann bin ich regelrecht in das Thema nicht hineingeschlittert, aber hinuntergestiegen.

**SAX:** Führt deine Beschäftigung mit der Zeit des deutschen Faschismus dazu, dass du dir erklären kannst, weshalb in den letzten Jahren neofaschistische Tendenzen in zum Teil erschreckender Weise um sich gegriffen haben?

**MARCEL BEYER:** Es scheint augenfällig und passierte wohl doch unbewusst, dass ich 1991 beginne, über eine Figur zu schreiben, die im Nationalsozialismus an Menschenversuchen beteiligt war, während sich in Deutschland wieder ein brutaler Neonationalsozialismus in der Öffentlichkeit zeigt. Aber ich wollte mir die Gegenwart weniger aus der Geschichte erklären, sondern anhand der Vergangenheit Fragen stellen. Eine Erklärung dafür, was heute geschieht, finde ich bei der Beschäftigung mit den 30er, 40er Jahren kaum.

**SAX:** Im Dezember wird dir der Heinrich-Böll-Preis der Stadt Köln verliehen, wozu dir die SAX samt ihrer Leser herzlich gratuliert. Ist es Last oder Lust, einen Preis zu bekommen, der mit dem Namen eines so bedeutenden Schriftstellers verbunden ist? Welche Rolle spielt Böll in deiner Autorengeneration?

**MARCEL BEYER:** Eine geringe Rolle. Er war Eltern- und Schullektüre, so dass ich ganz unvorbelastet bin. Eigentlich bin ich froh, dass ich erst jetzt beginne, mich mit Böll zu beschäftigen, und seine Wirkung zu Lebzeiten ausblenden kann. Das heißt, ich kann einen eigenen Blick auf sein Werk werfen. Vielleicht gelingt es mir, Böll nicht nur für mich neu zu entdecken. Insofern ist es keine Last, sondern eine Lust, diesen Preis zu bekommen.

**SAX:** Zurück zu Dresden: Dresden ist nicht nur architektonisch anders als Köln, Dresden hat auch durch seine Lage im Osten eine andere Geschichte und dadurch auch eine andere Sozialisation. Wie nimmst du das wahr?

**MARCEL BEYER:** Ich nehme es sehr langsam wahr. Es nützt wenig, wenn wir uns an den Küchentisch setzen und sagen, jetzt erzählst du mir aus deinem Leben, und ich erzähl dir aus meinem. Du musst das selbst herausfinden, selbst erfahren. Als ich hergekommen bin, wirkte der Osten sehr viel anders auf mich als der Westen, aber ich konnte es nicht formulieren. Das kann ich auch heute noch nicht, aber inzwischen kann ich ganz gut erklären, warum der Westen anders ist, weil meine Existenz hier so selbstverständlich geworden ist.

**SAX:** Was würdest du vermissen, wenn du wieder aus Dresden wegziehen müsstest?

**MARCEL BEYER:** Müsstest? Ich hoffe, dass ich nicht muss. Ich glaube, ich würde sehr viel vermissen. Auf der einen Seite ist es die Ruhe zum Arbeiten. Auf der anderen Seite herrscht eine Atmosphäre starker Veränderungen, stärker als in einer Stadt im Westen. Was ich sehr mag, ist eine Art von Trostlosigkeit dieser leeren Dresdner Straßen, ganz ohne flanierende Menschen. Dann wieder gibt es Momente, die ich so trostlos und ärgerlich finde, z.B. bei Kulturveranstaltungen, wenn Leute etwas ganz Tolles auf die Beine stellen, und kaum ein Mensch kommt hin, dass ich manchmal denke, bloß weg, weg, weg. Aber ich wüsste nicht, wohin. Wo soll ich denn hin? Vielleicht nach Wladiwostok? Noch weiter in den Osten? Ich habe das Gefühl, einen Rückweg in den Westen gibt es nicht.

Der Dichter als Archäologe an den Sprachfronten und als Kundschafter in der Etappe eines kriegerischen Jahrhunderts: Marcel Beyers Gedichtband «Falsches Futter»

## Dunkle Augen oder Das gezeichnete Ich der neunziger Jahre

«Durch so viel Formen geschritten, / durch Ich und Wir und Du, / doch alles blieb erlitten / durch die ewige Frage: wozu?». So beginnt das Gedicht «Nur zwei Dinge» von Gottfried Benn. Die «Kinderfrage» mündet in die programmatische lyrische Konfession: «es gibt nur zwei Dinge: die Leere / und das gezeichnete Ich». Wenn es in «Nur zwei Koffer», dem letzten Gedicht des ersten Gedichtbandes von Marcel Beyers, am Ende heisst: «...Es bleiben nur / die zwei Koffer, Rasurfröhler hier, und du: ich / Wozu», dann sind wir am Ende einer Reise angekommen: einer Reise des Beyerschen lyrischen Ichs durch ein deutsches Jahrhundert und durch die moderne Lyrik, mit einem ermitteltem Echo auf den Bemühen «Ausdruckszwang».

### Belin Panzerpils

Doch in ganz anderer Weise ist auch Beyers poetischer Stathalter im Raum-Zeit-Gefüge der drei Zyklen des Bandes durch alle Formen des Ich und Wir und Du geschritten. Man fühlt sich an den Beschallungsspezialisten Karnewau erinnert, jene Figur aus Beyers Roman «Flughunde», die es ihm ermöglichte, die physiologisch-technologischen Implikationen der Nazi-Zeit zu decodieren: ein Mann ohne Psychologie, blinder Handlanger des Systems, aber auch hellhöriger Sklave seiner Leidenschaft, ein Seismograph der feinsten Frequenzen, eingeschränktes und multiples Wesen, halb nachtaktives Fledertier, halb Kinderfreund... Auch Beyers lyrisches Ich ist ein multiples Wesen, ein Medium, ein Du, ein Wir, ein Kutscher, ein Pferd, verziertes Wesen: «Brau-wolk» heisst das kürzeste Gedicht im ersten «Wiener» Zyklus: «Ein Wärmebild: das Brauerpferd, / ich, das braune. Die Statur. / Die Mustergärung, Wolke, nur.» Als «Augen- und Ohrenkunde» sitzt es in Wiener Lokalen, bei Luden in einem Arbeiterbeisl, zwischen Panzerpils und Herrenheftchen, als Lauscher und Stimmensammler an Herrenstischen: «Und wie sie inhalieren, jeder Atemzüg' / ein Luftalarm».

Man stellt es an nächtlichen Fenstern sitzen, ägyptischen Klängen lautlos, raslos die Städte durchstreifen, Wien, Berlin, Görlitz, auf Bahnsteigen hockend, in Kellern, trifft es am Wirbelstand, es kämpft an Fronten in Afrika, in Tanger, Kairo, Jerusalem: «Wir vor Jerusalem, mit siebzehn Jahren. Im / Weiter wir, zu ebener Erde, und wir vor den / brennenden Aprikosenhalten. Wir, im / Siebzehnjahr, dort wo Donner sich / mischen...» – «Parasitäres Schreiben» nannte Beyer die Erzählhaltung in seinem ersten Roman «Menschensfleisch», einer hochkomprimierten Mitschrift der vielfachen Kopulatio-



Bibliotheken in der Schweiz (20). Zürcher James Joyce Stiftung.

Foto Dominik Labhardt

Beine, und sonst keine». Das Gedicht «In Fleischland» ecktart die Rituale der Raves als alte Grundrezeptur, die Synergieeffekte der Mensch-Maschine-Kopplung mit dem massiven Einsatz digitaler Produkte als Anästhetisierungsprogramm ohne Betäubungsmittelgesetz, als Drill unter Flakbeleuchtung, die alte Leier der Affirmation oder «...Das Herrchen / ruft. Der schöne Hund pariert. Denn falsches Futter / schmeckt beizeiten, sofern es argereicht serviert».

Die «Flimmerhaare» sind abgebrannt, der «Wallungswort» des Wortes dahin, das Hauptmittel zur «Zusammenhangsdurchstossung», zur «Vivisektion ist die Syntax: Eher «Stilbrücken»

### Am Sibirienort

«Worte, Worte – Substantivale Sie brauchen nur die Schwünge zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug!» So war es noch bei Benn, und herkamnte der Hafenkompex her angilthen, die Olive gesechen und Anemonenwald «Bläue, mythischer Flor», das «Stüdwort» schlechthin beschwört keinen «ligerischen Komplex» mehr, sondern überlebt mühsam als fahler Abglanz oder künstliche Strahlung: «Das künstliche Haar // Du sitzt und schautst: Geheimnisse. Die / Gegenstände, angesprochen, dem Wirt / selbst wenden sie sich nicht mehr zu seit / einigen Jahren. Im kalten Rauch, kälter /

nen, die immer wieder mit den alten Wortvorräten gefüllt werden: «Die Kinder leieren. Die Katzen / Zungen. Geschritten, auch abgeschossen, / man- che Nacht. Unter den Bänchen war / der Boden schattig. Grasschneider. Mit solchen / Briten...» lautet eine Verfolge in dem Gedicht «Katzen Zungen».

Als poetische Feldforschung könnte man das Gesamtwerk dieses Gedichtbandes bezeichnen, als Transformationsgrammatik von Sprache und Geschichte, deren modulare Verschiebungen und Strukturverwerfungen im Verlauf der Lektüre einen Akkumulationseffekt, einen Hypertext aus Querreferenzen und Interaktionen erzeugen. Beyers Gedichte sind keine subjektiven Beschwörungen kollektiven Erinnerungsgutes, kein Raunen aus Künsten, sie sind ständig neu verdichtete Satzverhaue, durch die das Unterfutter der Geschichte schimmert, ein Moiré, in dem verhalten Muster des eigenen geneitschen Codes hervortreten: «Mernersits immer nur Landfamilie, / nie fuhr einer zur See, und wenn doch einmal jemand ein / Schiff bestieg. Genera- tionen zurück, gab es, wie überall, / kei- ne Wiederkehr...», heisst es in «Der Festlandknecht». Und später: «...Han- nah Beyer, lese / ich, Tochter Josephs und Idas, erreicht Kleindeutschland / am 21. Oktober 1915, geht also jenseitig an Land und bleibt / dort, Lower East Side, bis an ihr Lebensende...»

### Im Gitterbett

Das gezeichnete Ich der neunziger Jahre ist «Tunnetwesen», nächtlicher Wanderer, Maulwürfe und Fledermause könnten seine Wappentiere sein, es kommt aus dem Dunkeln und blickt da- hin zurück: «Dunkle Augen // In man- chen Stunden werden meine Augen / dunkel, dann rase ich zurück in meine / Dunkelheit, bevor die ersten Worte / kamen: Am Gasthaustisch um drei Uhr / früh, dann rasselte etwas anderes im / Hals, dann legt, im Gitterbett, jemand, / und seine dunklen Augen / starren an die Decke, weit zurück. / Und weiter noch, gegen halb Vier, die Augen / nachgedunkelt: Senf der Grund in Filie- gegüllern, / Wiener, und stückig, über Land. / In manchen Stunden, Augen- blick, Relikt: Das / Anstarren von Tele- fonen, nachts, im Sessel / abseits, einge- hüllt, und Kabel stöpseln / sehen, war- ten, schwach, bevor / die ersten Worte kommen, dort, / zurück mit dunklen Augen.»

Ist hier ein Trost? – «...Am / Ne- bentisch nicht Josef: Dies ist die / Spra- che Grotens und Holunderlins. / Gefähr- lichstes der Gütter.»

Amnette Brockhoff

Marcel Beyer: «Falsches Futter». Gedichte. Suhr- kamp, Frankfurt a.M. 1997. 78 S., Fr. 12.50.



# „Am Herrentisch die alternden Gespräche“

*Film und Foto, Wörter und Laute: „Falsches Futter“ bietet neue Gedichte des Kölner Schriftstellers Marcel Beyer*

Von unserem Redakteur  
Rainer Hartmann

Es ist, als wollte der Kölner Autor Marcel Beyer, gebürtiger Schwabe, sich eine künstliche Autobiographie zurechtichten. Der 31jährige taucht in die NS-Zeit, in die Jahre des Zweiten Weltkriegs und danach. Noch in seinem 1995 erschienenen Roman „Flughunde“ entsandte er einen Boten zum Nazi-Propagandaminister Joseph Goebbels. In seinem druckfrischen Gedichtband „Falsches Futter“ braucht er kein solches Medium. Das lyrische Stenogramm verkleidet sich als direkte Beobachtung, ab und zu tritt ein Ich auf, quasi Beyer vor seiner Geburt. Herausgeschworen wird immer wieder das Wien von damals, etwa das in Sektoren geteilte.

Gleich im ersten Gedicht heißt es: „Ortskundig jeder, doch/Sektorengrenzen lassen sich nicht ibertreten./In welchem Sektor liegt die Donauinsel...“ Wenig später: „...lieg und blättere,/Soldatenbücherei Band 79.“ Und das vorletzte Gedicht im ersten Abschnitt des dreiteiligen Bändchens gibt vor: „Aus der Wienerzeit“ Mittelungen zu machen, steigt hinab in Träume: „Und wieder weggeschlafen eine Nacht/erschossenenfalls...“ Man merkt: Beyer begnügt sich nicht mit schwerer Zeit und bedrohlichen Situationen, er siedelt nah am Tod. Mittendrin im Buch, am Ende des Gedichts „Propagandist“, taucht Kölns Friedhof Melaten auf: „Auf Wiedersehen, Melaten, besuch mich/doch einmal,/Wiedersehen, besuch mich auf Melaten.“

Filmstücke flimmern durch die Texte. Neben dem „Kippenkerl“,

der als „Freilandraucher“ durchs Gelände geht, erscheint eine „Retina, Nachrichtenmodell“. Der Name dieser Fotokamera steht auch über dem nächsten Gedicht, das eine zerschlissene Landschaft schildert.

## Präzise Bilder

Beyer benennt, fast zwischen den Zeilen, die Vermittler seiner Phantasiebilder, Film und Foto, Wörter und Laute. „Am Herrentisch die alternden Gespräche“. Sie hört und notiert der Dichter unter der Überschrift „Falsches Futter“, die dem Band den Titel gab und altbackene Tiraden meint. Nicht von ungefähr wird da auch Hitlers Geburtstag erwähnt.

Beyers Versuch, die Zeit zu überwinden im Blick zurück, ist nicht nur politisch und historisch zu verstehen. Hier unternimmt ein

Autor ein Experiment mit Hilfe von Sprache und Vers. Er verquickt Eindrücke und Gedanken, Zeitebenen und Erlebnis Momente. Das führt, neben (Sprach-)Bildern von erstaunlicher Präzision in Zusammenhänge, in denen der eine Leser sich wohl fühlen mag, weil er nach Lust und Laune interpretieren kann, und der andere den Anghaken für den Sinn vermisst: „So ist das, was dem einen heute/Party Müll, dem anderen Trümmelfeld:/Das Notgeschrei; ein angedackter/Sobbenrest genügt, allein das Knirschen/von zertretenen Flips, das kracht wie Hölle...“ Freilich beweist unser Zitat, daß Beyers Gedichte auch in solchen Augenblicken starken musikalischen, persönlichen Klang und Rhythmus haben.

Marcel Beyer: „Falsches Futter“, edition suhrkamp 2005, 80 S., 12,80 DM.

## Marcel Beyers erster Lyrikband

Karg und  
lakonisch

Marcel Beyers Roman *Flughunde*, eine zwischen Dichtung und Wahrheit angesiedelte Akustikgeschichte der NS-Zeit, sorgte 1995 für Aufsehen. Jetzt überrascht der 32jährige mit seinem ersten Lyrikband *Falsches Futter*. In den Gedichten ist von „Eggen und / Wendern und Harken“ die Rede, von „Schutzhocke“, „Waschtrog“, „Kradspuren“.

In solchen Vokabeln zittert Vergangenes nach. Flieht hier einer vor der Gegenwart? Sucht der Autor, ermattet von urbanem ennui, etwa Zuflucht im landschaftlichen Gestern? Fast sieht es so aus. Stilgerechte Fahrzeuge für den Auszug in die kleine heile Welt von damals sind „Heu- und KdF-Wagen“, modische Accessoires sind die „Feldflasche“ und das „Keksgepäck“. Statt Mondschein ist da „Flakbeleuchtung“, ein Funker spricht, auch ein Landser ist zugegen. Der Dichter weiß „Die Front liegt / tief im Hinterland“. Und daß die Feuerlinie „quer durch das d-dorf / verläuft“. Tja.

Für Beyer ist jene Zeit keine erlebte Wirklichkeit. Die Zeit, die er in Verse setzt, ist eine imaginierte. Doch nicht Kempowski stand hier Pate, sondern die eigene Biographie. Seine Gedichte haben zu tun mit deutscher Geschichte, mit Armut, Krieg, Auswanderung – unlyrische Sujets letzten Endes. Daß Marcel Beyers Zeilen dennoch ihr Zauberwort finden, liegt vor allem in der Art und Weise wie der Autor die unmetaphysische Welt wahrnimmt und ausspricht.

Beyer ist kein später Romantiker, der an der Idylle festhält. In seinen Texten gerinnt nichts zum Biedermeier. Auch auf Hochglanz polierte Bildpointen verzichtet er. Seine Sprache ist auf Kargheit eingestimmt, auf Verknappung, Lakonie. „Jeder Atemzug / ein Luftalarm“, heißt es an einer Stelle und ironisch geht es weiter: „Dies ist die / Sprache Gottes und Holunderlins. / Gefährliches der Güter. Derweil, / gestorben mit der Gabel, aus Biskuit / der Torte ein wenig roter Zählfluß / wird gepreßt.“

Diese Sprachform hat Vorbilder. Benns Einfluß ist spürbar, auch Celans. Was auffällt, ist der erstaunlich gleichmäßig durchgebildete Ton, dazu der aus der Prosa aufgebaute Vers. Keine Frage, Marcel Beyer gehört wie Thomas Kling und Durs Grünbein zu denjenigen Autoren, die die Gegenwartslyrik um neue Sprachbereiche erweitert haben.

WERNER LEWERENZ

Marcel Beyer: *Falsches Futter*. Suhrkamp Verlag (edition suhrkamp 2005) 84 S., 12,80 DM.

## Sensorische Lyrik

»Falsches Futter«, Gedichte von Marcel Beyer

CHER

Auch wer sich des Namens nicht erinnerte, könnte auf die Idee kommen, daß der Autor dieser Gedichte identisch ist mit jenem des Romans »Flughunde«, der 1995 so außerordentlichen Erfolg feierte. Denn Marcel Beyers Streben gilt auch in seiner Lyrik der Suche nach dem Sinnlichen im Vergangenen. Ob er durch das Wien der Vor- und Kriegszeit streift oder Stationen einer Kindheit Revue passieren läßt – er orientiert sich nicht an einer Faktengeschichtsschreibung, sondern an den Eindrücken des Moment- und Ausschnitthaften etwa eines Photos, einer Filmszene, eines historischen Zeitungsartikels. Wahrnehmung ist mehr, unmittelbarer und umfassender, als nacktes Wissen. »Das muß man spüren«, heißt es programmatisch in dem Gedicht »In Fleischland«, denn darum geht es ihm: wie fühlte sich das an, wie hat das gerochen, wie sah das aus?

»Flughunde« war der erste ernstzunehmende Versuch eines »89ers«, das Thema Nazi-Deutschland nicht auf ewig der Kriegs- und 68er-Generation, den Lenz' und Grass' und Delius' und Schneiders zu überlassen. Auch in »Falsches Futter« stellt Beyer an Vergangenes die selbe Frage wie die Autoren der Apo-Zeit: »Wie war das eigentlich damals?«, aber er sucht nach einer anderen Antwort. Nicht: »Hast du die SS-Uniform getragen?«, sondern: »Welchen Gang hat man dabei, wie trägt sich da der Oberkörper?«.

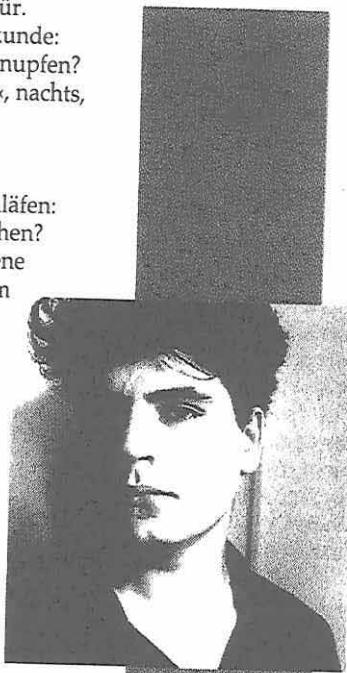
Beyers Konzept – nicht zufällig verwandt dem Thomas Klings – ist das einer Sensorischen Lyrik, die sowohl die aus der Welt getretene Neue Innerlichkeit der 70er als auch die von Beyer mitinitiierten Versuche der späten 80er, Welt ausschließlich durch den Sprachwolf zu drehen, hinter sich läßt. Hier wird sozusagen der Lacan-Büchse das Kristeva-Bajonett aufgepflanzt und deshalb ins Volle getroffen: ein Sensor ist ein Meß-Fühler, und die Summe aus exakter Beobachtung und sprachlich-sinnlicher Empfindsamkeit ergibt hier Lyrik, wie sie sein muß: auf der Höhe ihrer Zeit. ●

BERND IMGRUND

Marcel Beyer: Falsches Futter, edition suhrkamp, Frankfurt 1997, 80 S., 12.80 DM.

### Im Hotel Orient

Wir sind gepuderte Gestalten  
auf Polstern in der Sitzecke  
halbdunkel, schwarzer Samtverschnitt.  
Das sind die wahren Etablissements,  
Männer im Unterhemd öffnen die Tür.  
Ich bin jedoch nur Augen- / Ohrenkunde:  
Gibt es das Räuspern noch? Das Schnupfen?  
Das Verhören? »Die waren hungrig«, nachts,  
im Nebenzimmer, spät bis Drei.  
Und wir sind traurige Figuren  
am Lacktisch, Nachtgespräch.  
Augen, halboffen. Frisch rasierte Schläfen:  
Gibt es das Flüstern noch? Das Rauchen?  
Spiele die Koks-nase: das mitgegangene  
Tütchen Zucker, SANTORA, vor dem  
kalkfleckigen Spiegel inhaliert.  
MAXIM FUTUR-Spiegelung: Gibt es  
das Schlucken noch? Und stehe da  
wie aromatisiert: heiß, holundrisch  
und schwach.



Marcel Beyer

Foto: Barbara Thoben

# Spure

Marcel Beyer  
über Geschichte,  
die Sinne  
und Literatur

**Redaktionsanschrift:**

Grauzone Verlag  
Basler Str. 115a  
79115 Freiburg  
Telefon: (07 61) 44 53 41  
Fax: (07 61) 4 76 03 92  
Internet: <http://www.infreiburg.de/Grauzone.html>  
E-Mail: [grauzone@infreiburg.de](mailto:grauzone@infreiburg.de)  
Bankverbindung: Sparkasse Freiburg.  
BLZ: 680 501 01, Kontonr.: 2 15 92 34.

# mlesen

*Der Gedichtband Falsches Futter besteht aus drei Abteilungen. Warum diese Einteilung?*

**Marcel Beyer:** Zu Beginn werden die Situationen auserzählt. Am Ende denkt man sich Überhänge eher dazu. Das geht absichtlich so. In den ersten beiden Abteilungen tauchen Selbstverständlichkeiten aus der Wahrnehmung und Sozialisation in Westdeutschland auf. In der dritten Abteilung sind einige Gedichte mit einem merkwürdigen Blick. Ich kam nach Dresden und habe gedacht: Ich schaue mir selbstverständliche Dinge an. Wenn ich aber nachfragte, waren es Dinge, die dort nie aufgefallen sind.

Inhaltlich gibt es eine durchgehende Spur: die doppelbödige Wahrnehmung. In dem, was ich sehe, steckt immer auch Geschichte. Nicht: Jedes Ding erzählt seine Geschichte. Manchmal wird die untere Schicht nach vorne geholt, manchmal kann ich nur über die obere Schicht etwas sagen.

*In Der Kippenkerl geht es darum, wieviel Vergangenheit eine heutige Oberfläche in sich birgt.*

Es ist das einzige Landschaftsgedicht. Hier werden in der Natur geschichtliche Spuren angenommen. Sonst sind es Häuser oder Räume. Es ist ein Gebiet, wo der sogenannte 'Endkampf' um Berlin stattfand. Dann war es NVA-Manöverplatz, als ich dort war, war es nichts mehr von beidem und beides trotzdem.

*Sie verlängern Eindrücke literarisch nach hinten. Es waren sicher nicht die Panzerspuren des 'Endkampfes'.*

Ja. Mich interessiert, wie der Mensch den Boden prägt, die Erdoberfläche. Es geht um Menschengemachtes.

*Wien hat als Ort für Ihr Schreiben eine große Bedeutung. Warum?*

In den achtziger Jahren interessierte mich Wien als Stadt. Zudem habe ich festgestellt, daß, wenn mich deutschsprachige Gegenwartsliteratur interessiert, es oft österreichische Autoren sind. Dann habe ich das Werk von Friederike Mayröcker für mich entdeckt. Es hat sich ergeben, daß ich das Mayröcker-Archiv in Wien eingerichtet habe. Plötzlich sind Gedichte entstanden. Die meisten Gedichte, in denen Wien vorkommt, sind auch dort geschrieben. Ich hatte diese Wahrnehmung, daß unter der Gegenwartsschicht noch etwas anderes steckt. Dann bin ich durch Zufall auf den Bild-Text-Band *Josef Weinheber im Bilde* gestoßen. Es gab schon 1940 den Versuch, Weinheber als einen unpolitischen Dichter darzustellen. Und ich dachte: Weinheber? Der war doch überzeugter Nationalsozialist. Er hat sich als beides dargestellt: Auf der einen Seite *sehr* politisiert, auf der anderen Seite *sehr* unpolitisch. Das hat mich beschäftigt. So hat er sich als eine merkwürdig schillernde, aber auch zwielichtige Figur eingeschlichen. Ich habe mich gefragt, warum macht der 1940 schon ein Buch „falls wir den Krieg verlieren“.

*Gibt es eine Kontinuität, was Literatur und Literaturpolitik in Österreich und der Bundesrepublik angeht?*

In Österreich hat es eigentlich keine Kontinuität von nationalsozialistischen Schriftstellern gegeben. Dort hat der katholische Widerstand die Funktionärsposten übernommen und bis in die siebziger Jahre gehalten. Ich habe mich mal mit dem Satz von Ernst Jandl beschäftigt: „Wir hatten in Österreich keine Publikationsmöglichkeit.“ Dann hat er seine und Mayröckers Manuskripte in die Bundesrepublik und die Schweiz geschickt. Das ging so bis in die Sechziger und Siebziger. Aber das kommt nicht von alten Nazis, sondern von alten Katholiken. Aus der Widerstandsecke. Irgendwo trifft sich da was.

Das zeigt: Nicht hundert Prozent des nationalsozialistischen Weltbildes waren genuin nationalsozialistisch.

*Wie intensiv recherchieren Sie?*

Ich fange an zu recherchieren, wenn ich merke, ich weiß nicht genug. So etwa beim Frühstückstisch, an den ich Karnau setze, und dem ich dann alles hinstelle, was ich auch habe. Dann überlege ich, ob er das 1940 auch gehabt haben kann? Dann merke ich, ich muß mich mit den Rationierungsprinzipien beschäftigen. Bei den Gedichten ist die Recherche nicht wichtig.

*Das Hören und das Sehen haben zentrale Bedeutung?*

Auch das Riechen und das Schmecken. Ich schreibe gerne so, daß ich mir das selber vorstellen kann. Ich merke, daß ich selten Abstrakta verwende; ich mag das Anschauliche.

*Sie lenken den Blick des Lesers/der Leserin. Das ist eine voyeuristische Position. Man könnte es fast pornographisch nennen, wenn man Pornographie von der Bewegung des Blicks her definiert.*

Genau. Bezieht sich Voyeurismus, Pornographie auch auf einen selber? Das lyrische Ich beobachtet sich ja auch selber. In den Gedichten wird natürlich auch verdeckt. Ich denke, das hat mit meinem Wunsch nach Anschaulichkeit, Anhörlichkeit, Schmecklichkeit und Riechbarkeit zu tun. Andererseits ist es merkwürdig: Wenn man genau hinguckt, hat man das Gefühl des Voyeurismus. Literatur muß genau hingucken, wofür macht man sie sonst?

*Es gibt in Flughunde eine Episode, in der Karnau die Möglichkeit erhält, Experimente an Menschen durchzuführen. Die Perspektive des Karnau macht einen zum Mitwisser. Die Leserin übernimmt dessen Obsession.*

Ja. Die Frage ist, wie weit man das mitmacht.

*Sie beschreiben die Versuche ...*

... ich beschreibe das gar nicht. Das ist reine Lesearbeit. Es wird im Roman keine Operation an einem Menschen beschrieben. Die Lesearbeit ist genau intendiert.

*Der Text ist radikal, weil keine Schuld-Kategorie darin vorkommt.*

Der Leser ist die moralische Instanz. Das war ganz wichtig. Ich wollte natürlich gerne bewerten. Immer wieder mußten Sätze herausgestrichen werden.

*Was übrigbleibt, ist Innensicht. Beide Figuren können moralisch nicht so urteilen, wie wir das erwarten. Du führst die Möglichkeit vor, daß man bestimmte Sachen ausschalten kann, oder daß diese etwa aus Altersgründen ausgeschaltet bleiben.*

Oder das du das Gefühl hast, du nutzt das System aus und es nicht dich. Karnau würde sich nie als Nationalsozialisten bezeichnen. Er hat sogar widerständige Aussagen gemacht.

*Sie arbeiten über William S. Burroughs. Welchen Einfluß hat er auf Ihr Schreiben?*

Er ist mir sehr wichtig. Ob es mich beeinflusst, kann ich gar nicht sagen.

*Was man als erstes von Burroughs erinnert, ist die Technik des Cut-up. Ich habe versucht, so etwas in Ihren Texten zu finden.*

Ich arbeite nicht mit direkten Cut-ups.

*In den Gedichten spielen Nebentischgespräche, das Mithören eine große Rolle. Das lyrische Ich hört nicht zu, sondern selektiv mit. Ist da eine Nähe, wenn man an den Zufallsfaktor denkt?*

Das stimmt. Burroughs hat viel Cut-ups gemacht mit Tonband. Cut-ups sind eine ganz natürliche Sache. So nimmt man wahr. Die Kontinuität wird im Kopf hergestellt.

*Sie arbeiten als Musikjournalist über Dub. Übertragen Sie so etwas auf Ihr Schreiben?*

Das Gedicht *Nur zwei Koffer* folgt Versmaß und Reimschema von Benns *Nur zwei Dinge*. Insofern ist es eigentlich ein Dub-Stück. Es ist ein eigenständiges Stück, etwas Bekanntes ist im Hintergrund hörbar.

*Formen des Social Beat, des Poetry Slam sind derzeit in Deutschland populär. Können Sie damit etwas anfangen?*

Ich habe mich noch nie daran beteiligt. Norbert Hummelt und ich machen seit zehn Jahren Lesungen, die sehr auf den Darbietungsaspekt setzen. Die Frage war: Wie schafft man eine Lesung, bei der man gerne liest? Wir haben dann auch Anleihen aus der Musik genommen. Für mich ist die rhythmische Struktur eines Textes sehr wichtig. Das kann man bei einer Lesung gut nutzen. Man kann auf Rhythmus lesen und den Inhalt völlig hintenanstellen. Ich weiß nicht, wie das bei Poetry Slams oder Social Beat ist.

*Danke für das Gespräch.*

Das Gespräch führte Tim Schomacker.

**Marcel Beyer**, geboren 1965, arbeitet als Schriftsteller und Musikkritiker in Dresden. Bekannt wurde er mit seinem Roman *Flughunde* (1995). Zuletzt erschien der Gedichtband *Falsches Futter*.

## ZU »FLUGHUNDE«

---

*Flughunde* sind fledermausähnliche Flattertiere mit hundeartigem Kopf. Für Hermann Karnau sind sie von Kindheit an Sinnbild einer Welt, die vor dem Zugriff fremder Stimmen geschützt ist.

Die Stimme ist der Fetisch dieses etwa dreißigjährigen Mannes. Er ist Akustiker, ein begeisterter „Archäologe des Lauts“. Im September 1940 faßt er den Plan, systematisch das Phänomen der menschlichen Stimme zu erkunden, Ausdruck seiner Abneigung gegenüber dem alltäglichen Geräuschgewirr. Hermann Karnau wird zum fanatischen Stimmensammler, der an der Front die letzten Laute sterbender Soldaten aufgezeichnet, und schließlich zum grausam experimentierenden Manipulator der menschlichen Stimme - im Dienst der Nationalsozialisten.

Von Hermann Karnau, einer historischen Figur (Karnau war Wachmann im Berliner Führerbunker und den Westalliierten erster Zeuge für Hitlers Tod), hat Marcel Beyer für seinen zweiten Roman *Flughunde* eine der beiden Erzähler-Stimmen entliehen.

Die andere gehört dem achtjährigen Mädchen Helga, ältester Tochter des Mannes, dessen Reden die Massen fanatisierte.

Die Geschichten beider Erzähler kreuzen einander zum ersten Mal, als anlässlich der Geburt des sechsten Geschwisters die Goebbels-Kinder eine Zeit in Obhut des Familienfreundes Karnau verbringen. Die letzte Begegnung der beiden Erzähler findet während der letzten Kriegswochen im April 1945 statt; Hermann Karnau verbringt die letzten Tage in Berlin, um die Führerstimme aufzuzeichnen.

Ein Zeitsprung führt in den Sommer 1992. Hermann Karnau, der nach dem Krieg untertauchen konnte, findet in seinem Plattenarchiv die Stimmen, die Gespräche der Kinder während ihrer letzten Tage und Nächte wieder. Er hat auch ihnen die Stimmen - bis zum letzten Atemzug - abgelauscht.

**Marcel Beyer, dreißigjähriger Autor, macht in *Flughunde* seine Leser zum Zeugen: Mit den Stimmen seiner beiden ganz und gar unterschiedlich wahrnehmenden Erzählerfiguren und durch die gestohlenen und konservierten Stimmen der vergangenen Zeit betreibt Marcel Beyer in historisch-dokumentierter wie in imaginär-fiktiver Weise seine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus.**

„Flughunde“ – Marcel Beyers Traum von einer menschenleeren Medientechnologie

## Der Mann ohne Stimme

Von Hubert Winkels

In seinem Text „Ur-Geräusch“ von 1919 beschreibt Rilke fasziniert und exakt die Funktionsweise eines einfachen Phonographen: den Schalltrichter aus Pappe, die Membran aus Butterbrotpapier, die starke Borste einer Kleiderbürste als Stichel, den mit Kerzenwachs überzogenen Zylinder. Man spricht oder singt in den Trichter, der Stift zeichnet die Schallwellen in das Wachs, und „ließ man gleich darauf den eifrigen Zeiger seinen eigenen ... Weg wieder verfolgen, so zitterte, schwankte aus der papiernen Tüte der eben noch unsrige Klang, unsicher zwar, unbeschreiblich leise und zaghaft und stellenweise versagend, auf uns zurück.“

Hermann Karnau, dem männlichen Erzähler in Marcel Beyers Roman „Flughunde“, geht es beim erstmaligen Hören der von der Walze ertöndenden eigenen Stimme ganz anders als dem tonbetörten Rilke, der sich einer „neuen, noch unendlich zarten Stelle der Wirklichkeit gegenüber“ sah: Karnau kann sich nicht erkennen. Als er realisiert, daß das kindische Piepsen seine eigene Stimme ist, bekommt er einen Schock fürs Leben. Sein Trauma ist die Erfahrung des Gespaltenseins von Rede und Stimme, die Trennung von Subjekt und Artikulationsapparat. Er wird zu einem Stimm-Besessenen, der fortan nur noch den Stimmen anderer Körper lauscht. Er wird sie stehlen, unter Folter abpressen, speichern und ein Archiv erstellen, das die Welt ist, wie sie sich jenseits von Sichtbarkeit und Bedeutung zeigt. Er wird die Schwelle zum Tod und zum Töten überschreiten, ein Horchmonster, das in seiner bizarren, kalten Besessenheit an jenen Jean-Baptiste Grenouille von Patrick Süskind erinnert, der den Körpern die Gerüche raubte.

Der dreißigjährige Kölner Marcel Beyer, der in seinem Romanerzählung „Das Menschenfleisch“ dem Zusammenhang von Körper und Sprache noch unter spürbarem Theorie- und Avantgardedruck nachschrieb, hat sich für „Flughunde“ darauf besonnen, daß es Geschichten von Menschen sind, die einen Roman ausmachen. Andererseits kann er seine Einsicht in die Abhängigkeit der Subjekte von Regelsystemen und Medien nicht verleugnen. Also hat er die Steuerungen, Prägungen und Einritzungen in und durch Medienkörper selbst zum Gegenstand gemacht; und zwar an der geschichtlichen Stelle, wo ihre deformierende Gewalt den stärksten Ausdruck findet: im Mediensystem der Nazis während des Krieges. Dabei gelingt es ihm, zugleich mit der genauen Versenkung ins konkrete historische Material den technischen Prozeduren eine bildhaft-imaginäre Dimension abzugewinnen. Er leuchtet Einzelheiten aus und wirft dabei ein changierendes, unheimliches Licht auf den Wahn der Epoche und auch der Technik selbst.

Hermann Karnau ist angestellter Akustiker im Dienste des „Dritten Reiches“. Im ersten Kapitel sehen wir ihn bei der technischen Kontrolle des Lautsprechersystems in einem Stadion, in dem bald ein Naziführer seine Rede schreiben wird: Goebbels, so darf man annehmen, denn im folgenden ist der Propagandaminister die Gegenfigur zum Stimmfetischisten Karnau. Der Akustiker ist besessen von der Aufzeichnung menschlicher Geräusche. Privat sammelt er auf Wachsplatten gespeicherten Abfall menschlicher Rede: Rauspern, Stöhnen und Wimmern. Beruflich schaltet er dem Herrn der Rede freie Kanäle, sichert ihm lückenlose Schallräume, ohne Rauschen, tote Winkel, Rückkoppelungen. Im Medienverbund von Phonographie und Radio hat Karnau die Seite der Aufzeichnung besetzt,

Goebbels die der Übertragung. Karnau lauscht, Goebbels schreit. Karnau speichert auf Matrizen und Magnetbänder; Goebbels sendet seine Stimme durch den Äther. Karnau zerlegt die Stimmkörper, Goebbels' Stimme konstituiert den Körper des Reiches.

Das ist der medientechnische Hintergrund. Im Vordergrund der Romanhandlung steht eine andere Verbindung: die vom Tontechniker Karnau zu den sechs Kindern von Magda und Joseph Goebbels. Von Passage zu Passage wechseln sich Karnau und Helga, das älteste der Goebbels-Kinder, als Erzähler ab. Es beginnt damit, daß Goebbels seine vier Töchter und seinen Sohn in Karnaus Obhut gibt, als seine Frau zur Entbindung im Krankenhaus liegt. Das Weggeben der Kinder an den vergleichsweise armen Schlucker Karnau bleibt unverstänlich: warum gerade Karnau? Aber Beyer gibt sich erst gar keine Mühe, eine Begründung zu liefern, er setzt die mediale Arbeitsteilung von Goebbels und Karnau einfach voraus.

Doch was bringt die Kinderperspektive dem Roman? Zunächst fällt Helgas Rede aus jedem Schema heraus. Sie ist die eines ganz normalen Kindes, das aufmerksam seine Umgebung beobachtet: die Angst der Geschwister, die Exzentrik der Mutter, die Rastlosigkeit des Vaters. Im

wird zum Folterer. Er raubt den unterworfenen Körpern die letzten Laute; erst das Schreien, dann das Röcheln, schließlich den Todesatem. Hatte er anfangs noch mit Schweine- und Rinderschädeln experimentiert, um minutiös den Lautapparat der Tiere zu studieren, so dringt er jetzt mit Spangen, Elektroden und eingeführten Sensoren in den Menschenkörper vor. Ungerührt. Kalt. Der am lebendigen Leib testende Medientechniker wird zur Inkarnation des KZ-Arzt.

Hier löst sich das Trauma Karnaus, von der eigenen Stimme getrennt zu sein, in grausamer medizinisch-technischer Praxis auf: Der Seelenlose zerstört den anderen Menschen, um an den vermeintlichen Ursprung der Stimme zu gelangen; auf der Suche nach sich selbst im anderen nimmt er nunmehr Sterbensschrei, Sterbensröcheln, Sterbenshauch auf.

Technisch formuliert, operiert Karnau damit an der undeutlichen Grenze zwischen Information und Rauschen; er testet, wann und wo der Informationsvordergrund im Hintergrundrauschen versickert (er will das Blut selbst sprechen hören); wo die Ordnung sich im Chaos verliert (er läßt die Körper austrocknen und zusammenfallen); wo die Signifikanten sich im opaken und zufälligen Feld des Realen auflösen. Friedrich Kittler hat das Grammophon, das die physikalischen Schwingungen in materielle graphische Spuren übersetzt, dem Realen zugeordnet; und Beyer arbeitet, erkennbar auf den Spuren dieser Theorie, die Dimension der Zerstückelung des Körpers heraus: nicht mehr als analytische Metapher, sondern als chirurgisch-technologische Praxis am lebendigen Leib.

Von hier aus werden auch frühere schroffe Wendungen im Roman als unheimliche Vorboten verständlich, so zum Beispiel die Bemerkung Karnaus, als er die Goebbels-Kinder bei sich zu Hause einquartiert: „Schweine sind mir bekannt, Pferde, Ochsen und Kühe jeden Alters. Doch gestern nacht nun habe ich meinen letzten Schädel so überraschend verschwinden lassen müssen und gegen die fünf Kinder eingetauscht.“

Bei Kriegsende gehört Karnau zur Entourage Hitlers im Bunker unter der Reichskanzlei. Er zeichnet die Worte des Führers auf. Hier kann man Beyer von einer anderen Seite kennenlernen. Genau und intensiv schildert er das Leben unter der Erde, Geräusche, Licht, Versorgungssituation, meist knapp skizziert oder an Details erhellt, wie zum Beispiel Hitlers Schokoladengier. Und immer wahr er den Bezug zum Thema, zur Stimme. Selbst wenn die Totenhunde durch die Berliner Trümmerlandschaft streifen, sieht man sie gezielt den Schlafenden die Adamsäpfel herausbeißen. Die Perspektive der Kinder gewinnt immer mehr Raum: Sie erzählen, wie sie in Goebbelschen Anwesen auf Schwänenwerder den Zusammenbruch des Reiches erleben, wie sie flüchten müssen, wie sie rätseln, wieso der Vater immer so gut frisiert ist, wie sie die Lügen der Eltern durchschauen, wie sie das tödliche Ende ahnen und wie sie von all dem doch nichts mitteilen können und sich um eine Tafel Schokolade für die kleine Schwester sorgen, die bald Geburtstag hat – und der Leser weiß, daß alle Kinder diesen Tag nicht erleben werden. In einer schwer erträglichen Passage sieht er der Mutter schließlich dabei zu, wie sie ihre Kinder tötet. Sechs Morde. Es ist der 1. Mai 1945.

Mit dem letzten Kapitel ist Beyer ein seltenes erzählerisches Kunststück gelungen. Er vollzieht einen Zeitsprung ins Jahr 1992. In unterirdischen Nebenräumen des Leipziger Hygieneinstituts ist ein Teil des Nazi-Schallarchivs entdeckt worden. Der noch lebende Karnau wird aufgefunden gemacht und für einen ehemaligen Wachmann ge-



Marcel Beyer

Rückblick kann, man auch sagen, sie sei die Stimme der Unschuld, eingezwängt in einen Apparat der Stimmen-Manipulation. Erst wenn Karnau darauf sinnt, ob er auch die Kinder abhören, ihre Geräusche und Stimmen aufzeichnen soll, stellt sich langsam ein Zusammenhang her. Karnaus Karriere, von Goebbels unterstützt, führt ihn von der Beschallung deutscher Arenen zum Aufzeichnen französischer Reden ins Elsaß, wo die Nazis ihr „Entwelschungs“-Programm durchführen. Die französische Sprache soll den Elsässern mit allen Mitteln ausgetrieben werden. Karnau wird zum Tonbandspon, der verbotene Reden aufnimmt und identifiziert. An der Front ist er anschließend für das Speichern des feindlichen Funkverkehrs zuständig. Hier ist die Wachplatte bereits vom Magnet-Tonband abgelöst, das tatsächlich im Weltkrieg erfunden wurde und wegen seiner Mobilität, Erschütterungsresistenz und Manipulierbarkeit eine wichtige Rolle spielte.

Hier zeichnet Beyer ein Stück Mediengeschichte des Weltkriegs nach. Wie an anderen Stellen auch folgt er dabei den Untersuchungen des Medientheoretikers Friedrich Kittler, ohne allerdings zum literarischen Zaubrerlehrling des philosophierenden Techno-Gurus zu werden. Davon schützt ihn vor allem die Eindringlichkeit, mit der er dem Wahn Karnaus bis in die kalte Bestialität hinein folgt. Beyer bewahrt sich den Blick für die Deformationen und die widerständigen Einzelheiten. Er eröffnet uns nicht nur den Blick des Täters, sondern durch diesen hindurch auch die Wahrnehmung der Opfer.

Ganz deutlich wird das, als Karnau in einem Vortrag die operative Manipulation des Stimmapparats bei den unterworfenen Völkern im Osten vorschlägt. Ein SS-Arzt hat zugehört und macht Karnau zum Oberexperimentator an Stimmbändern, Zungen und Kehlköpfen. Karnau



halten. Er gibt spärliche Auskunft, dann verschwindet er.

Kurz darauf, in einer dunklen Nacht – das ist die Zeit der Stimmen und Geräusche, in der Karnau auflebt wie die „Flughunde“, die metaphorisch immer wieder durch den Roman fliegen –, hört er noch einmal seine alten Wachsplatten an. Als die Goebbels-Kinder in den Führerbunker verbracht wurden, wo sie im hilfsbereiten Karnau einen Halt zu finden glaubten, hatte er schließlich doch Mikrophone unter ihren Matratzen versteckt und die Kinderstimmen, ihr Bettgeflüster aufgenommen.

Durch Zeugenaussagen hatte nie restlos geklärt werden können, wer der Mutter beim Mord an den Kindern geholfen hat. Karnau stellt nun überrascht fest, daß er eine Wachsmatrize mehr besitzt, als er in den letzten Lebenstagen der Kinder aufgenommen zu haben glaubte. Auf dem Ton-Dokument vom 30. April hört er sie Wörter aus einem Märchen aufsagen, das er ihnen einmal vorgelesen hatte. Doch die Kinder sprechen mit verstellter Stimme. Es scheint seine, Karnaus Stimme zu sein, die sie nachahmen. Der Mann ohne Stimme glaubt sich durch den Mund der Kinder selbst zu hören. Und dann ist da noch die überzählige Wachsmatrize. Ist sie vom 1. Mai? Wer hat sie aufgenommen? Die letzten Worte der Kinder: „Ist das Herr Karnau, der jetzt zu uns kommt?“

Erst jetzt wird dem Leser bewußt, wie sehr er bereits mit den Kindern empfindet. Fast unmerklich hat der zunächst spröde wirkende Roman Empathie hervorgehoben und Spannung erzeugt. Man ist jetzt wie ein Tatzeuge nah an der Handlung. Man hat zuviel mitgehört, um unbeteiligt bleiben zu können. Und der so freundliche bestialische Herr Karnau, der einzig Überlebende (der immer Überlebende?), ist vollends ins Zwielflicht gerückt, konkret und ungreifbar zugleich, ein Techniker und ein Teufel.

Karnau ist eine Gestalt in der literaturhistorischen Reihe der Schatten- und Geruchlosen, der Figuren ohne Spiegelbild: ein Seelenloser, die Techno-Variante eines alten romantischen Motivs. Ohne die Edisonsche Erfindung des Phonographen keine Freudsche Erfindung der Psychoanalyse, weiß die neue Medientheorie. Und so stellt sich Karnau dem Leser vor: „Ich stehe mir selbst gegenüber wie einem Taubstummen. Es gibt da einfach nichts zu hören. . . Keine erkennbare Vergangenheit, und nichts, das mir widerfährt, nichts in meiner Erinnerung könnte zu einer Geschichte beitragen.“ Eben dies befähigt ihn dazu, mit allen Mitteln die Stimmen aus den Körpern der anderen herauszuholen.

Rilke entwickelt in seinem Text „Ur-Geräusch“ den Einfall, die Nadel eines Grammophons statt über Spuren im Wachs über die Kronennaht eines menschlichen Schädels zu führen; was nie geschrieben wurde, lesen: die Schrift des Realen. Karnau träumt den Rilkeschen Traum noch einmal; die Nadel fährt ihm über den von der Knochenhaut befreiten Schädel. „Das Knochsummen ist ein Geräusch menschlichen Ursprungs, das kein Mensch je zuvor gehört hat, der wirkliche Schädelklang, und doch klingt es völlig menschenfremd. . . Soll dies tatsächlich das charakteristische Lautgeben meiner eigenen Schädelnaht sein? Das Urgeräusch?“ Die fremde eigene „Stimme“ unter der Folter der Grammophon-nadel vernehmen – der in den Alptraum verkehrte Wunsch des stimmlosen Karnau ist auch als Traum einer Medientechnologie ohne Menschen lesbar: in „Flughunde“ eine mörderische Angelegenheit.

■ **Marcel Beyer:**  
**Flughunde**

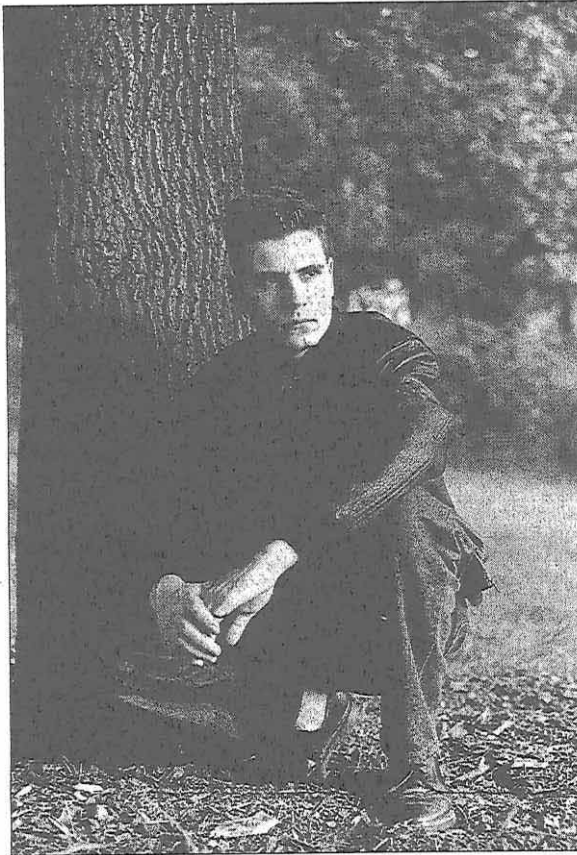
Roman; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995; 302 S., 38,- DM

## Im Kehlkopf der Macht Marcel Beyers Roman «Flughunde»

Die jungen Autoren, heisst es, hätten nichts mehr zu sagen – kein Stoff, keine Erfahrung, keine Sekunde der wahren Empfindung. Sie klauen und klittern, sie imitieren und simulieren – im besten Fall auf der theoretischen Höhe des Zeitgeistes wie Thomas Hettche und Rainald Goetz, im schlechteren als Imitatoren uralter «Melodien» und verschlafene Brüder des historisierenden Kunstgewerbes wie Helmut Krausser und Robert Schneider –, gelehrige Kinder der Postmoderne, die sich in der Geschichte bedienen, weil ihre eigene nicht einmal mehr Histörchen hergibt. «Es ist ein Elend», schreibt Joachim Helfer in seinem Début mit dem bezeichnenden Titel «Du Idiot», «als geborener Dichter nicht ins Elend hineingeboren zu sein.»

Auch der 30jährige Marcel Beyer ist so ein geborener Wohlstandsdichterdilettant, einer, der schon in seinem Erstling, «Das Menschenfleisch», eine Eifersuchts- und Verdrängungsgeschichte zwischen «er/sie/es» poststrukturalistisch durchbuchstabiert. Nun hat der erklärte Fraktionist des «parasitären Schreibens» in seinem jüngsten und vielgepriesenen Buch gewissermassen den goldenen Mittelweg gewählt. Sein Roman «Flughunde» ist eine akustische Geschichte des Nationalsozialismus, akribisch recherchiert, theoretisch versiert und im Medium der Literatur neu komponiert. Sie führt ins Dritte Reich der Stimmen, in die Archive des tödlichen Schalls.

Die technische Emanzipation der Stimme vom Körper mit Hilfe akustischer Tonträger hat die Wiederauferstehung der Toten möglich gemacht. Doch es ist nicht ihr Geist, der über den Lautsprecher wiederkehrt, sondern ein Teil ihres Körpers – auch wenn die Stimme wie eine Geisteserscheinung wirkt. Im Echo der aufgezeichneten



In den Archiven des tödlichen Schalls: Marcel Beyer. (Bild Peter Peitsch)

Epochen im Medium der Schrift zum Klingen zu bringen. Der Erzählverlauf ist als Duett zweier Stimmen angelegt, die eine im Dienste der Macht, die andere im Stande der Unschuld. Die erste gehört dem Akustiker und Beschallungsspezialisten Hermann Karnau, als Wachmann im Führerbunker ist er eine historisch verbürgte Figur, als «glatte Wachmatrize ohne erkennbare Vergangenheit» ein Kunstgeschöpf, das die brutalen Gravuren der braunen Gegenwart ohne erkennbaren Widerstand aufnimmt. Die andere Stimme gehört Helga, der ältesten Tochter von Hitlers Propagandaminister, der sich auf seine sechs Kinder – Helga, Hilde, Holde, Heide, Hedda und Helmut – einen Stabreim zu Hitlers Ehren gemacht hat.

### Hitlers Schallbursche

Die Geschichte, die sie in sich überlagernden Szenen berichten, sieht ein – erfundenes – Rencontre zwischen dem menschenscheuen Stimmenfanatiker und der Goebbelschen Kinderschar vor. Was so entsteht, ist eine doppelte Sicht in den Kehlkopf der Macht. Die Kinderperspektive erlaubt den intimen Blick ins Allerheiligste von Hitlers Festredner, während Beyer mit Karnaus anatomischer Obsession die Optik des Rassenwahns herauspräpariert: Hitlers Schallbursche inspiziert das Körperinnere toter Tiere, um dem Geheimnis der Lautbildung auf die Spur zu kommen. Später wird er die Kehlköpfe von KZ-Insassen bei lebendigem Leibe sezieren.

Als «akustischer Landvermesser von Menschenmaterial» sammelt Karnau menschliche Laute für eine lückenlose Karte aller Stimmfärbungen, als Erfüllungsgehilfe der deutschen «Rassenhygiene» will er die «Entwelschung» des Elsass mit dem Skalpell vorantreiben. Nur die «süssen Stimmchen» der Kinder, die Goebbels laut einer Tagebucheintragung «das Liebste auf der Welt» waren, flossen selbst dem fanatischen Stimmenstehler Respekt ein – sie sind die einzigen Laute, die der Archäologe des Lauts auf seiner Kartographie der hörbaren Welt nicht aufzeichnen wagt. Und das weniger, weil der Vater als erklärter Inhaber der Kinderstimmen den Lauschangriff auf sein Eigentum untersagt, als vielmehr aus Angst vor dem Stimmbruch der Unschuld. Denn Karnaus Obsession liegt der Schock zugrunde, der ihn traf, als er als Kind die eigene Stimme zum erstenmal vom Phonographen vernahm – «abstossende Klänge, die ich nie mehr hören wollte».

Die Differenz von Bild und Körper war schon vor der Erfindung der Photographie vertraut, die Trennung von Stimme und Leib ist erst mit dem Phonographen möglich geworden. Seither eignet ihr jene Dimension des Schreckens, die Nietzsche als das Begleitgeräusch seiner einsamen Selbstgespräche, als das Gurgeln des Wahnsinns vorwegnahm: «Niemand redet mit mir als ich selbst, und meine Stimme kommt wie die eines Sterbenden zu mir.» Was Nietzsche vor allem fürchtete, war der «schauderhaft unartikulierte un menschliche Ton» dieser Stimme: «Ja, wenn sie noch redete, wie Menschen reden.»

Ja, wenn sie noch geredet hätten, wie Menschen reden. Dann wäre die nationalsozialistische

Massensuggestion vielleicht begreifbarer, diese Fusion der Menge zu einem einzigen Schrei für die Nachgeborenen vielleicht weniger befremdlich. Denn mehr als die Bilder von fanatisch verzerrten Fratzen irritiert heutzutage das hysterische Herrenmenschengebrüll, der frenetische Klang sich überschlagender Stimmen, die «das Ja, Ja, Ja, das Heil und Sieg noch Ja Mein Führer noch auf Jahre durchklingen» liessen – auch nach dem Krieg noch.

### Schall und Rauschen

Marcel Beyer hat die Stimmen des Dritten Reiches zu einer literarischen Lautpalette gebündelt, die von den süßen Stimmchen der Goebbels-Nachkommen bis zum Todesröcheln an der Front reicht. Er hat sich dabei auch die Perspektive des Kindes zunutze gemacht und – beispielsweise – die berüchtigte Rede im Sportpalast von unten, aus dem Blickwinkel der Goebbels-Tochter aufgenommen – ein Verfremdungsverfahren, das den totalen akustischen Krieg vollends in Schall und Rauschen auflöst. Die Sportpalastrede erscheint so noch einmal als der Höhepunkt einer Epoche, die mit der Okkupation des Ohres die Welt erobern wollte und selbst noch «Hitlers Husten» auf Schellack gravierte. – Noch ein Kriegsauf-

beitungsbuch – eine der vielen Gedenkfeier-Tribute in diesem 50. Jahr nach Kriegsende? Wenn man so will – aber eines, das – schon aus Altersgründen – keine Bewältigungsprosa, kein Mahn-, Bekenntnis-, Erinnerungs-, und, natürlich, kein Totenklagebuch sein kann. Eines, das kein Abrechnungs- oder Besserwisserbuch sein will. Und eines, das dem Chor der dritten deutschen Nachkriegsgeneration eine neue, ernstzunehmende Stimme hinzufügt.

Marcel Beyer macht das, was alle gute Literatur tut: er macht Fiktion plausibel – so könnte es gewesen sein. Und er nähert sich diesem deutschen Thema, das auf der Tonspur der Lippenbekenntnisse noch immer das Echo des Schweigens mitführt, mit einer Nüchternheit, die den brüllenden Wahnsinn, den sie beschreibt, von selbst diskreditiert. Die Fledermäuse des schwarzen Kontinents, die afrikanischen Flughunde, hören Geräusche, die sich der Mensch nicht einmal vorstellen kann. Sie sind die Wappentiere «einer Welt, in der es kein Kampfgeschrei gibt». Die Welt aber wird lauter von Tag zu Tag.

Andrea Köhler

Marcel Beyer: Flughunde. Roman. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1995. 300 S., Fr. 39.–.

### Das nächste Lesezeichen:

Jorge Semprun: «Schreiben oder Leben»

Frequenzen bleibt der Atem der Toten präsent. Die konservierte Stimme, schreibt Michel Leiris in seiner autobiographischen Schrift «Die Spielregel», stürze uns in so tiefe Verwirrung, «weil hinter ihr das gleiche Schweigen lauert, aus dem es aufgestiegen zu sein scheint».

Dieses Schweigen ist der Resonanzraum, in dem Marcel Beyer seine Stimmengeschichte aus den letzten Tagen des totalen Kriegs angesiedelt hat. Während im Führerbunker die Kriegsmaschinerie heissläuft, während Adolf und Eva mit Sekt, Schokolade und unter Artilleriebeschuss Totenhochzeit feiern, werden noch einmal Hunderttausende ins Verderben geschickt – angefeuert von den Durchhalteedikreten des Propagandaministers, der unter Tage mit einer Höhengsonne den braunen Schein aufrechterhält und über den Rundfunk den nahen Endsieg befiehlt.

Marcel Beyer hat seinem Buch Friedrich Kittlers medientheoretische Konstruktionen einverleibt – oder besser gesagt: er hat die Geschichte eines Akustikers im Dienste des Nationalsozialismus nach den Prämissen von Kittlers Opus «Grammophon Film Typewriter» in Prosa gefasst. Schon wahr: Der Roman «Flughunde» ist ein Reissbrettzwitter aus dem Geist poststrukturalistischer Theoreme und historischer Recherche – doch ist er mehr als das: nämlich der gewagte fiktionale Versuch, die Akustik einer historischen

# Schreien und Flüstern

Hellmuth Karasek über Marcel Beyers Roman „Flughunde“

**D**ieses Buch ist ausdrücklich ein Roman, obwohl Personen wie Joseph und Magda Goebbels vorkommen und Hitlers letzter Leibarzt, Dr. Stumpfegger (der sich im Buch allerdings Stumpfegger schreibt), und die Diätköchin des „Führers“ und die Schokoladenunmengen, die der zitternde Frühvergeiste in sich hineinmampfte.

Es ist ein Buch, das in die letzten Tage Hitlers in Berlin mündet, als der Bunker bei der Reichskanzlei schon unter direktem Artilleriebeschuss lag, als ein Rotarmist schon die Sowjetfahne auf dem Reichstag hißte.

Nun ist dieses grotesk-gruselige Ende im Führerbunker, diese schmierige „Götterdämmerung“, die nochmals Hunderttausende sinnlos das Leben kostete, von den Historikern ziemlich genau und ingenios beschrieben worden: von Alan Bullock in seiner Hitler-Biographie zuerst; von Joachim Fest, der auf Bullock fußen konnte, mit ausführlichen Ergänzungen; zuletzt in einer SPIEGEL-Serie von Fritjof Meyer (SPIEGEL 14 und 15/1995), der auf sowjetische Verhörprotokolle der Überlebenden zurückgreifen und Hitlers Leiche auch noch auf ihrem Nachkriegsweg verfolgen konnte.

Alle historischen Berichte beschreiben bizarre Details und makabre Höhepunkte dieses Totentanzes des totalen Krieges: Bullock, wie man nach Hitlers Hochzeit sich mit Sekt zu prostete und sich an die Goebbels-Hochzeit erinnerte. Meyer, wie sich ein sowjetischer Soldat in die Wachräume des letzten Nazihauptquartiers verirrt hatte, ohne in dem Tohuwabohu bemerkt zu werden.

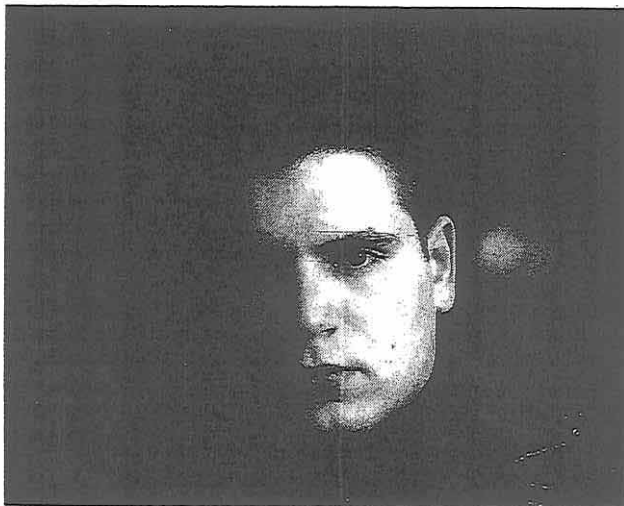
Fest, wie in den Mannschaftszimmern eine Tanzparty stattfand, während sich Hitler und Eva Hitler, geborene Braun, umbrachten. Und wie der Diktator, dessen ramponierte Stimme „immer leiser“ geworden war, von Schreikrämpfen geschüttelt und mit zwei großen Wutausbrüchen seine Umgebung noch einmal

lautstark in Entsetzen und Schrecken versetzte: den zweiten, als man ihm Himmlers „Verrat“ meldete.

Wozu also jetzt noch einen Roman zu einer derart genau ausgeleuchteten, exakt rekonstruierten Geschichtsstunde, in der das „Dritte Reich“ in konvulsivischen Zuckungen verendete und dessen elend verreckender Anstifter im Grunde nur darüber enttäuscht war, daß er Deutschland, Europa, die Welt nicht völlig mit in sein Grab reißen konnte?

Der eben 30jährige Autor Marcel Beyer (dies ist sein zweites Buch) gewinnt das Recht, ja die Notwendigkeit seines Romans aus dem, was man früher „dichterische Wahrheit“ genannt und damit eher verlegen-nebulös umschrieben hat.

Exakter und bescheidener könnte man sagen: Der Roman „Flughunde“ nimmt seine Berechtigung aus seiner gewählten (großartig gefundenen und erfundenen) Erzählperspektive\*. Wo der Historiker das Ganze im Auge behalten



Romancier Beyer: Im Führerbunker

muß, den Zusammenhang der Zeugnisse, kann und muß der Erzähler das Detail zum Sprechen bringen. Statt den Blick der Totalen wählt die Fiktion die Perspektiven, die der Historiker vernachlässigen muß.

Beyer hat gleich zwei solcher Blickwinkel gefunden. Er erzählt das Ende des Krieges in Berlin aus der Perspektive des Akustikers Hermann Karnau, ei-

\* Marcel Beyer: „Flughunde“. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; 304 Seiten; 38 Mark.

nes Goebbels-Vertrauten, der den Nazis zu Diensten war, indem er zunächst ihre Großkundgebungen durch Installationen von Lautsprechern und Mikrofonen richtig beschallte. Und dann versuchte, die braune Epoche in Schallaufnahmen zu konservieren, die menschliche Stimme in Menschenversuchen zu ergründen.

Den zweiten Blickwinkel riskiert er mit den Kindaugen eines der sechs Goebbels-Kinder, die allesamt von den Eltern vergiftet wurden: die Goebelsche „Endlösung“ der eigenen Familie.

Beide Figuren-Findungen, beide erzählerischen Erfindungen erweisen sich als überzeugend: sowohl die der Goebels-Tochter, die ihren verstörten Blick auf die nur halb durchschaute Kriegswelt wirft (sie war bei ihrer Ermordung zwölf Jahre alt), als auch die des grauen Mitläufers und erst gutmütigen, dann tollwütig folternden Handlangers Karnau.

Sie schaffen die Voraussetzungen des Romans, der, scheinbar mit unbeteiligter Kälte erzählt, in einen Sog des

### **„Papa meint: Das Totalste ist gerade total genug“**

Kriegsgrauens zieht. Gerade in der Nische der Kinderzimmer im Goebels-Haus wird das unmenschliche Wüten der Propaganda- und Mordmaschinerie auf leise Art schreiend laut.

Ein Kind, das am Ende ahnt, daß es für die letzte Schlachtbank eines untergehenden Regimes bestimmt ist, erzählt mit ängstlicher Stimme: wie für das Kind aus Hitlers Vorräten eine Tafel Schokolade freundlich entwendet wurde (darauf stand, wie auf fast alles, Todesstrafe), wie es die für den Geburtstag der Schwester versteckt. Und wie die Schokolade den Tod aller überdauern wird.

Der Blick der kindlichen Beobachterin und Heldin ermöglicht Beyer zum Beispiel eine grausig-grandiose Neuinszenierung von der Goebbels-Rede im Sportpalast, der Proklamation des „totalen Krieges“. Eingepfercht unter schwitzende, drängende, stinkende Menschenmassen, erlebt das Kind stauend, daß Papi zwei Stunden ohne Rauchen auskommt, versteht sie dumpf die Zerstörungswut und Verzweiflung der Rede: „Papa meint: Das Totalste ist gerade total genug.“

Unterschnitten mit fast filmischen Einschüben ist der Sportpalast-Rede eine Szene, in der Karnau im Auftrag der SS Experimente am Kehlkopf lebender Opfer durchführt. Gerade in dem Augenblick, in dem Goebbels vor seinen

Zuhörern darüber höhnt, wieviel unnötige Tätigkeiten die Menschen vom notwendigen Kriegseinsatz abhalten würden, veranstaltet Karnau die brutalsten, aber unsinnigsten Menschenversuche.

In der Gestalt dieses Ton-Ingenieurs und Kehlkopfforschers hat Beyer eine Figur gefunden, an der sich die Entwicklung eines Fachidioten zum Unmenschen nachzeichnen läßt, der gar nicht

wirklich begreift, welche Schwelle er überschreitet.

Zunächst in das wiedereroberte Elsaß abkommandiert, soll er dort auch akustisch darüber wachen, daß das Französische ausgemerzt wird. Da er eine Aufnahme mit dem gerade neu erfundenen Tonbandgerät versehentlich löscht, droht ihm Gefahr als Saboteur, und er wird an die Front geschickt.

Nur sein Stimmenfanatismus rettet ihn – und macht ihn zum Verbrecher. Jetzt nämlich ist die SS auf ihn aufmerksam geworden, er soll am lebenden Objekt Kehlkopfoperationen durchführen, die rassistisch reine, nordische Stimme eruieren.

Derartiges, das hier – man ist versucht zu sagen: mit tonloser Kälte – vorgetragen wird, braucht ein Erzähler eigentlich nicht zu erfinden: Es hat aus „rassehygienischen Gründen“ die schrecklichsten Menschenversuche gegeben, in der Realität gegeben. Von der Zwillingforschung Mengeles bis zu den Erfrierungsexperimenten an sowjetischen Gefangenen oder den Schädelvermessungen der Reichsuniversität Straßburg.

Dennoch hat Beyer recht (und tut gut daran), wenn er in einer lakonisch gehaltenen Nachbemerkung schreibt: „Obwohl einige Charaktere im vorliegenden Text Namen realer Personen tragen, sind sie doch, wie die anderen Figuren, Erfindungen des Autors.“

„Flughunde“ heißt der Roman nach jenen, laut Brehm, „auf Java, Sumatra, Banda und Timor lebenden Nachttieren“, wo sie in den Bäumen hängen „und abends die Luft durch ihre Menge verdunkeln“. Diese Tiere, als Nachflieger mit Ohren ausgestattet, die Ultraschall aufnehmen können, sind für die Experimente des Akustikers wichtig. Aber nicht nur das, ihr Dasein in abgedunkelten Kellern wird zum literarischen Zeichen für das verendende Bunkerleben des Nazireichs.

Gegen Ende seines Lebens hatte Hitler, wie die Biographen berichten, vollends die Nacht zum Tage gemacht: Konferenzen und Lagebesprechungen dauerten zuletzt bis sechs Uhr morgens. Höhlenbewohner, dem Licht entwöhnt, kalkig grau. Nur Goebbels, so Beyer, hat noch in seiner letzten Zuflucht – Hitler hatte der Familie seines Propagandisten im Bunker eine letzte Herberge gewährt – eine „Bergsonne“ (wie Beyer zeitbezogen die „Höhensonne“ nennt)

mit in das unterirdische Leben zwecks Bräunung genommen.

Und die Flughunde? Eines der eindringlichsten Bilder, die Beyer für das schreckliche Kriegsende gefunden hat, ist das Ende des Berliner Zoologischen Gartens: verhungernde, ausgebombte Tiere, Wärter, die ihnen verzweifelt Nahrung zu schaffen suchen – ein Weltuntergang ohne Arche Noah.

Der Halter der Flughunde versucht seine Tiere, die sich in ihrer tropischen Heimat von Früchten ernähren, zu retten, indem er ihnen aberwitzigerweise Büchsenblutwurst als Nahrung anbietet. Das ist eine beiläufige Szene in einem Ende, bei dem Mann und Maus untergehen. Und doch und gerade deshalb hat sie die Suggestion großen Erzählens und erzählerische Wahrheit. □

# Das Röcheln der Rührung

Marcel Beyer betrachtet „Flughunde“ / Von Walter Hinck

Ein Zitat aus den Tagebüchern von Hitlers Propagandaminister, Goebbels' fast sentimentales Bekenntnis der Vaterliebe, dient als Vorspruch; und dieses Motto hängt nicht in der Luft, sondern hat unmittelbar mit dem zu tun, wovon der Roman erzählt: den letzten Lebensjahren der sechs Goebbelschen Kinder und ihrer Tötung im Berliner Führerbunker am 1. Mai 1945. Marcel Beyer und die Geschichte des „Dritten Reichs“, experimentelle Literatur und Historie, da fragt man sich, kann das zusammengehen?

Als ich Beyer vor sechs Jahren bei einer Kölner „Literaturnacht“ zum erstenmal hörte, las er Gedichte, die Sprachspiele und Sprachexerzitien zugleich waren. Den Durchbruch als Schriftsteller verdankt er seinem vor vier Jahren erschienenen Roman „Das Menschenfleisch“, einem Balanceakt zwischen Verlieblichkeit der Sprache und Versprachlichung des Körpers: die Liebesbeziehung zweier Menschen als „unaufhörlicher Spracherwerb aneinander“.

Der neue Roman verzichtet auf die Selbstreflexion der Sprache nicht. Sie ergibt sich aus der Tätigkeit des einen Erzählers, des Akustikers und Lautforschers Karnau, der neue Möglichkeiten der Phonologie und Phonographie erprobt. Zum Leitmotiv des Romans werden Tiere, die ein Freund Karnaus aus Madagaskar mitgebracht hat, die fledermausartigen Flughunde, Tiere mit außerordentlichem Hörsinn. Karnau betreibt seine Studien der Stimme und des Gehörs mit Besessenheit. Der Roman „Flughunde“ also als Gegenstück zu Patrick Süskinds „Parfum“, der Geschichte vom Dämon des Geruchssinns? Beyers Buch meidet das Reißerische, obwohl auch hier – im Umkreis der Hauptfigur – Forscherbesessenheit vor dem Verbrecherischen nicht zurückschreckt.

Der Name Karnaus und ein biographisches Detail sind von einer historischen Person übernommen, von jenem Wachmann im Führerbunker, der den Westalliierten als erster den Tod Hitlers bezeugte. Beyers Karnau erregt durch seine Verbesserung der akustischen Anlagen bei Massenveranstaltungen die Aufmerksamkeit des

Propagandaministers und kommt mit der Familie, zumal den Kindern, in engeren Kontakt. Zweite Erzählerfigur ist Goebbels' älteste – anfangs achtjährige – Tochter Helga. So entwickelt sich der Roman im ständigen Wechsel zweier Stimmen und zweier Perspektiven.

Der Bericht der Erzählerin setzt ein nach der Geburt der letzten Schwester, nachdem also das Stabreim-Sextett der Goebbelschen Kinder (Helga, Hilde, Helmut, Holde, Hedda und Heide) vollzählig ist. Kindersprache und Kinderperspektive sind bei einem Autor mit hochgezüchteter Sprachreflexion ein kritischer Punkt. Auch wäre, für sich genommen, die Sicht der Tochter auf einen Vater, der zwar die Mutter mit Künstlerinnen betrügt, aber um die Kinder rührend besorgt ist, eine ärgerliche Zumutung an den Leser. Man muß den Mann, der noch in den letzten Wochen seines Lebens Hunderttausende mit seiner Rhetorik in den sicheren Tod hetzte, nicht im Groteskstil des Grand Guignol darstellen, aber wir wünschen uns ihn auch nicht verniedlicht.

Wenn die Perspektive und damit die Welt des Kindes „unbeschädigt“ bleibt, so entläßt Beyer sie doch nicht aus dem historischen Umfeld. Den Zusammenhang stellt er aber nicht mit den Mitteln des historischen Romans her. Vielmehr umschnürt er die Bilder

einer anfangs noch „heilen“ und luxuriösen Kindheit mit dem Grauen, das von den Schmerzlauten der Opfer Hitlerscher Politik und von skrupellosen Experimenten mit der menschlichen Stimme ausgeht. Beyer macht jenen Organ- und Sinnesbereich, in dem der erste Propagandist des Reiches seine diabolische Meisterschaft entfaltete, zum Gegenstand eines erbarmungslos enthüllenden Erzählens. Er setzt der Goebbelschen Familienidylle ein Inferno der Stimm- und Sprachmanipulation entgegen.

Karnau legt eine „Karte aller Stimmfärbungen“ an, trägt eine Lautsammlung zusammen, mit der die ganze hörbare Welt erfaßt werden soll. Er geht an die Front, nicht nur um feindliche Funksprüche abzuheören und mitzuschneiden, sondern auch um Laute der Kämpfenden auf Band oder Schallplatte zu bannen. Die Vokale ächzender, gurgelnder, sich erbrechender Soldaten und das „markdurchdringende Todesröcheln“ werden konserviert. Wer sich einen Begriff von der Sprachkraft Beyers machen will, der lese die Passagen über die Akustik des Sterbens.

Karnau wird mitschuldig. Man holt ihn zu einer Gruppe, in der Ärzte unter Bedingungen, wie sie auch aus Konzentrationslagern bekannt geworden sind, Operationen an Versuchspersonen vornehmen. Menschen werden verstümmelt, bis nur noch „Rasseln aus versteppter Kehle“ dringt. Am Ende sind die „Forschungen“ gescheitert, nicht Stimmfehler sind behoben, sondern Stimmen gelöscht, Menschenleben vernichtet worden. Beyer verschränkt die beiden Erzählperspektiven so ineinander, daß Helgas Bericht über Goebbels' be-

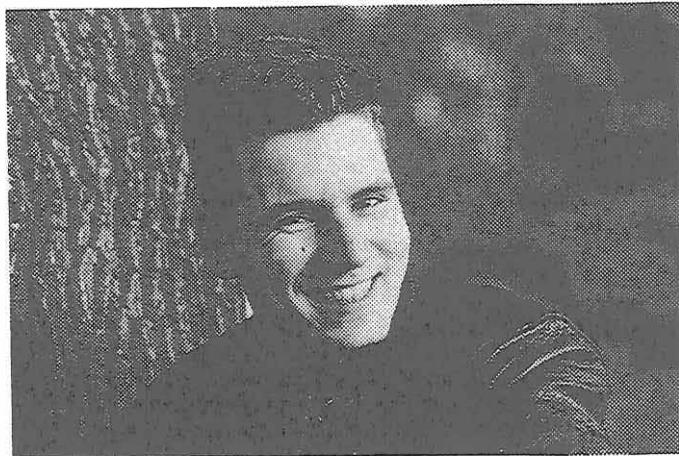


Foto Peter Peitsch

*Marcel Beyer hat es mit der Goebbelschen Familienidylle. Damit sie nicht zu niedrig wird, entzündet er in ihrem Umkreis das Inferno seiner Stimm- und Sprachmanipulationen.*

rühmte Sportpalast-Rede nach dem Fall von Stalingrad, die Aufpeitschung zum „totalen Krieg“, und Karnaus Enthüllungen sich wechselseitig kommentieren.

Was als psychologischer Bruch erscheinen könnte, die Unvereinbarkeit zweier Charaktere – des braven Freundes der sechs Kinder und des besessenen, in menschenwürdiger Versuchspraktiken verstrickten Lautforschers –, ist vom Kunstprinzip des Romans her keinesfalls widersprüchlich. Es wiederholt nur die Goebbelsche Schizophrenie: den Gegensatz zwischen der abgöttischen Kinderliebe, wie sie schon das Motto, der Tagebucheintrag, dokumentiert, und der Menschenverachtung des rhetorischen Einpeitschers.

Das Schlußdrittel des Romans umkreist mit Berichten und Vermutungen die Vorgänge der letzten Tage im Berliner Führerbunker, in den die Familie Goebbels geflohen ist. Hier werden die inneren Monologe Karnaus und Helgas ergänzt durch Aufnahmen aus einem Schallarchiv, das man im Juli 1992 in einem Dresdner Keller fand. Zu der Variante der alten erzählerischen Archivfiktion treten Aussagen von Personen, die den körperlichen und geistigen Verfall Hitlers und seinen Tod bezeugen, auch die Tötung der Goebbels-Kinder vor dem Selbstmord der Eltern. Daß verschiedene Versionen und Hypothesen zur Todesart der Kinder einander entgegenstehen, verunklärt die erzählerische Darstellung nicht, sondern intensiviert und versachlicht sie. So wird Rührung, der Wirkungsaffekt des erzählerischen Motivs, unterbunden. Dem dient auch die medizinische Fachsprache bei der Obduktion der Leiche Helgas.

Beyers Roman zeigt, wie sich politischer Zynismus mit einer „heilen“ privaten Sphäre zu salvieren versucht und sie doch in die Katastrophe mit hineinreißt. Dabei hält der Autor sich in Distanz zum historischen wie zum realistischen Roman, ohne einige ihrer Elemente zu verschmähen. Er schmilzt sie in eine Form ein, die das Instrument des mächtigen politischen Propagandisten Goebbels, die menschliche Sprache und Stimme, zu einem weiteren Hauptsujet des Romans macht. So werden imaginäre Geschichtsdarstellung und Sprachreflexion in einen fesselnden erzählerischen Zusammenhang gebracht. Mit diesem Roman stellt sich Marcel Beyer endgültig in die erste Reihe unserer jungen Schriftsteller.

---

Marcel Beyer: „Flughunde“. Roman. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995. 302 S., geb., 48,- DM.

# Spur eines akustischen Alptraums

Marcel Beyers dokumentarische Fiktion vom Lautsammler in der Finsternis des Führerbunkers

MARCEL BEYER: *Flughunde. Roman.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1995. 350 Seiten, 38 Mark.

„Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug.“

So die programmatische Beschwörung Gottfried Benns in seinem biographischen Essay „Epilog und lyrisches Ich“. Heute ist sein Zeitalter der „progressiven Zerebration“ weit fortgeschritten, die „orphischen Zellen“ sind zu neurophysiologischen Schaltkreisen mutiert. Die Welt als Archiv von Zeichen, die immer wieder auf Zeichen verweisen, macht den Autor zum schreibenden Parasiten, der sich in Codes allenfalls einklinken und sie umlenken kann.

## Karnaus Mikrophone

So sieht es jedenfalls Marcel Beyer, Jahrgang 1965, einer jener jungen Schriftsteller, die ihre „Schädelbasislektion“ gelernt haben. „Mann und Frau gehen durch die Hirnbaracke“ heißt ein Kapitel seines ersten Romans *Das Menschenfleisch*, oder „... daß es dir wohl tut bezeuge dein Wort das Keuchen des Atems sie sagt am Ende umfasse ich immer nur den Körper des Körpers des Körpers“. Doch angesichts der Zeichenvielfalt erhält die Sehnsucht nach einer essentiellen Sprache, nach „blutigen Ritzungen und Brandzeichen der Existenz“ (Sloterdijk) neue Nahrung. „Hautwörter“ sollen die „Hauptwörter“ ersetzen: Sprachhäutungen und Körperbeschriftung – *Das Menschenfleisch* ist hochkomprimierte Mitschrift der vielfachen Kopulationen von Körpersprache und Sprachkörper, ein parasitäres Unternehmen, das sich am symbolischen Gitter der Sprache verzehrt und daran zert, ohne den „Engpaß des Signifikanten“ umgehen und die elementare Differenz aufheben zu können.

Spur der reinen Differenz, Spur vor jeder Schrift, noch offen zwischen Schreiben und Lesen, nennt Friedrich Kittler mit Derrida die Grammophonadel: In Marcel Beyers neuem Roman *Flughunde* ist es die Grammophonadel, deren Spur sich tief in dessen Textur eingegraben hat. Ritzung, Auskratzung, Ätzung: Spur eines akustischen Alptraums, der jetzt, im Mai 1995, wieder an uns vorüberzieht. Der Roman begreift die Geschichte des Dritten Reiches als Geschichte der „Okkupation des Tons durch die Stimmen und Verfahren des politischen Orts Sprechbühne ... eine Geschichte abgeschnittener Ohren und aufgerissener Mäuler“, wie Klaus Theweleit in seinem *Buch der Könige* schreibt.

Hauptfigur und Ich-Erzähler des Romans ist Herrmann Karnau, Akustiker und Beschallungsspezialist für die Massenveranstaltungen der Nationalsozialisten. Als Wachmann im Führerbunker eine historisch verbürgte Figur, ist er ein Rädchen im Getriebe eines Systems, das die Macht den Mikrofonen einverleiht, den Ton zur Bildung einer neuen, biologischen „Körperschaft“ rekrutierte und den Schall zur Quelle der größten Massensuggestion aller Zeiten machte. Er ist ein Mann ohne Psychologie, blinder Handwerker des Systems, aber auch hellhöriger Sklave seiner Leidenschaft, ein Seismograph der feinsten Schwingungen und Frequenzen, eingeschränktes und doch multiples Wesen, halb nachtaktives Fleddertier, halb Kinderfreund – eine Kunstfigur, die es Beyer ermöglicht, die physiolo-

gisch-technologischen Implikationen jener Zeitform zu decodieren.

Karnaus Weg und damit die Struktur des Romans – von der Beschallung der Taubstumm- und Blindenbataillone bis zur schalltoten Finsternis des Führerbunkers, wird bestimmt von physiologisch-technologischen Analogie-(Kurz-)Schlüssen: Auf der Suche nach Ursprung und Wesen der Stimme wird die Vorstellung der Nadel-Gravur, der Oberflächenverletzung, auf die Erforschung und schließlich auf die Manipulation der Stimmbildungsorgane übertragen. Um die Geschichte der Menschen, die in der „Dunkelheit des Kehlkopfs“ und den Vernarbungen der Stimmänder verborgen liegt, zu decodieren, die Korrespondenzen von Stimme und Seele aufzuzeigen, entwirft Karnau den grandiosen Plan einer Stimmfärbungskarte, in der noch das letzte Kehlkopfgurgeln verzeichnet werden soll. Karnaus Mikrophone stehen schließlich überall: in Beichtstühlen, bei den Verhör- und Razzien der Sprachübertragungsaktionen in Frankreich und schließlich an den Kriegs(hör)fronten, wo mit der Rauschunterdrückung durch vormagnetisierte Bänder auch Senden und Empfangen, Feindabhörung und Kriegsberichterstattung zusammenfielen. Es ist nur konsequent, daß der Mann zum Leiter einer Sonderforschungsgruppe für Sprachhygiene befördert wird, eines Versuchslabors zur Entwischung fremdländischen „Sprachbluts“ von innen heraus.

## Raubmord an der Sprache

Beyers Roman organisiert die deutsche Geschichte jenseits kausaler Handlungsverknüpfung als physiologisch-technologisches Verweissystem. Die menschlichen Sinne, deren technische Isolierung und Speicherung durch physiologische Forschungen erst möglich wurden, werden unter dem Ermächtigungsgesetz des Schalls nicht nur zum Gelände des größten Abhör- und Betäubungsversuchs der Geschichte, sondern zum Ausgangspunkt eines umfassenden Raubmords an der Sprache. Relevant sind nur noch technische, nicht mehr semantische Aspekte der Kommunikation. Die Stärke von Schall und Rau(s)ch, die Sprachabgewandtheit des Trommelfeuers der Nazi-Parolen korrespondieren mit den ersterbenden Stimmen, dem Stammeln und Röcheln der Versuchspersonen unter Sprechfolter, arischem Skalpell und deutschen „Stahlgewittern“. Sprechen und Hören heißt seitdem Fühlen, denn die Welt der Geräusche ist auf Ohren nicht angewiesen. Rilkes „Ur-Geräusch“, vieldeutiges Leitfossil medienbewußten Schriftstellertums und als fiktives Erzeugnis der phonographischen Idee, mit dem Abtasten der Schädel-Kronen-Naht ein Geräusch zu erzeugen, das niemand dort gespeichert hat, absolute Metapher, wird in Karnaus Alptraum schließlich zum schmerzhaft realen Wiedergänger aus der Folterkammer des Unbewußten.

Sirenenklänge, weißes Rauschen: Am Ende mündet der akustische Krieg nicht nur in die Totalanästhesie der Sprach- und Hörzentren, sondern in die Tabula rasa sinnlichen Wahrnehmungs- und Unterscheidungsvermögens überhaupt: „So hat die eine Dunkelheit die andere aufgesogen: Schwarz geht unter in Schwarz, in einem Schwarz, das nichts mit jener Nacht- und Morgenwelt zu tun hat, in der man sicher ist. Eine Dunkelheit, die nicht als Abschirmung gegen das grelle Licht wirkt, weil sie Licht überhaupt nicht

kennt als Widerpart. In ihr geht jede Vorstellung von Licht verloren.“

His Masters' Voice, die Stimme der Geschichte bis zum Ende, war Joseph Goebbels. Bevor sie endgültig verstummte und er und seine Frau Magda Selbstmord begingen, brachten sie auch ihre sechs Kinder zum Schweigen. Diese sechs mit dem Initial ihrer Vornamen bereits dem Führer geweihten Kinder erweckt Beyers Roman in Form einer zweiten Erzählerstimme zu neuem Leben: Episoden eines kurzen Lebens, abgeschrieben von den Herrenstimmen und dem Kampfgeschrei des Tages, durchlässig zugleich für deren Ober- und Untertöne – ein in jeder Weise irritierender Kontrapunkt des Romans.

## Körperlose Stimmen

Der intime Erzählraum dieser Kinderwelt, repräsentiert durch die acht-, später zwölfjährige Helga, erweist sich als einziger Ort, wo die Einheit von Körper und Stimme gewahrt ist. Während Karnaus Tonbänder Silbernetzen, Stotterlaute und Sirenenstimmen verzeichnen und zu einem entropischen Band- und Sprachsalat aufhäufen, bildet er ein Refugium intuitiver Verständlichkeit, die den bewußten Redeströmen, erwachsener abgeht: Stimmänder ohne die Vernarbungen einschneidender Erlebnisse, Stimme und Seele im Stande der Unschuld.

Von zwei Begegnungen der beiden Erzähler, am Anfang und am Ende, gehen die Kraftlinien des Buches aus: Inseln lebendiger Gegenwart, die Karnau mit jener Ruhe erfüllen, die ihm sonst nur das Knistern der Schellackscheiben einflößt und der Gedanken an „seine“ *Flughunde*, Wappentiere einer lärmabgewandten Seite der Welt. So erscheint es Karnau, den seine Idiosynkrasien zum Steigbügelhalter des Faschismus machten, zunächst als Sakrileg, die Tonspur vom Körper der Kinder zu trennen und seinem Lautatlas einzuverleiben. Seine skrupulösen Reflexionen treffen ins Herz aller Mediendiskussion: „Wird dem Menschen mit jedem konservierten Laut ein, wenn auch nur geringer, Bruchteil seiner Stimme gestohlen?“ Liefern Medien nicht immer schon Gespenstererscheinungen? – Karnaus Überlegungen nähren sich von der Sehnsucht nach einer Authentizität der Rede, die an den realen Körper, an Kommunikation gekoppelt bleibt: Sprache vor der Trennung vom Menschenfleisch.

Geisterstimmen sind dagegen das, was bleibt. Akustische Mumifizierung, Körperlose Stimmen im Plattenarchiv des Hygienemuseums. Die letzte Sprachzuckung Hitlers, der Plauderton der Kinderstimmen ... ihr letzter Atemzug. Edisons Traum – die letzten Worte Sterbender aufzuzeichnen. Hat Karnau auch dieser Versuchung nicht widerstehen können?

„In ihrem Grenzbereich betrieben“, schreibt Friedrich Kittler im Vorwort zu *Grammophon Film Typewriter*, „werden auch veraltete Medien empfindlich genug, um die Zeichen und Indizien einer Lage zu registrieren. Dann entstehen, wie an der Schnittfläche von zwei optischen Medien auch, Raster und Moirés: Mythen, Wissenschaftsfiktionen, Orakel ...“ und Bücher wie dieses, möchte man hinzufügen. Wenn Medien Flugapparate ins Jenseits sind, verkörpert Marcel Beyers gewagte dokumentarische Fiktion *Flughunde* die uns zugewandte Seite des Gedächtnisses, denn die Schrift bleibt die Körperspur der Geschichte und der Phantasie.

ANNETTE BROCKHOFF

# Flughunde,

der neue Roman von Marcel Beyer, wird von der Kritik als „Meisterwerk“ und Überraschung des Bücherherbstes gefeiert. Der Autor selber meint: „In einem halben Jahr ist alles wieder vergessen.“ Warum?

**Wie ist das so, wenn man berühmt ist?**

Naja, ein halbes Jahr wird jetzt gewirbelt, und dann ist alles wieder vergessen. Der Literaturbetrieb wird immer schneller. Dabei ist es gerade das Schöne an Literatur, daß sie sich gegen Schnelligkeit sperrt. Andererseits hasse ich Leute, die sagen, man soll kein Fast-food essen oder MTV gucken und so, dann fängt's an dröge zu werden. So mancher, der für die deutsche Literatur mehr Realitätsnähe einklagt, sollte mal zu McDonald's gehen.

**Essen Sie gerne bei McDonald's?**

Ja, ich finde das sehr wichtig. Auch McDonald's als soziales Feld, das finde ich ganz irre. Ich habe in Berlin mal einen Test auf dem Kudamm gemacht und bin nacheinander ins McDonald's und zu Burger King gegangen. Bei Burger King sind sie lieblos, bei McDonald's...hingegen sachlich. Zwar nicht besonders höflich, aber sachlich. Bei Burger King habe ich immer das Gefühl, die schmeißen dir das Ding so entgegen.

**Wissen Sie, warum es den TS nicht mehr gibt?**

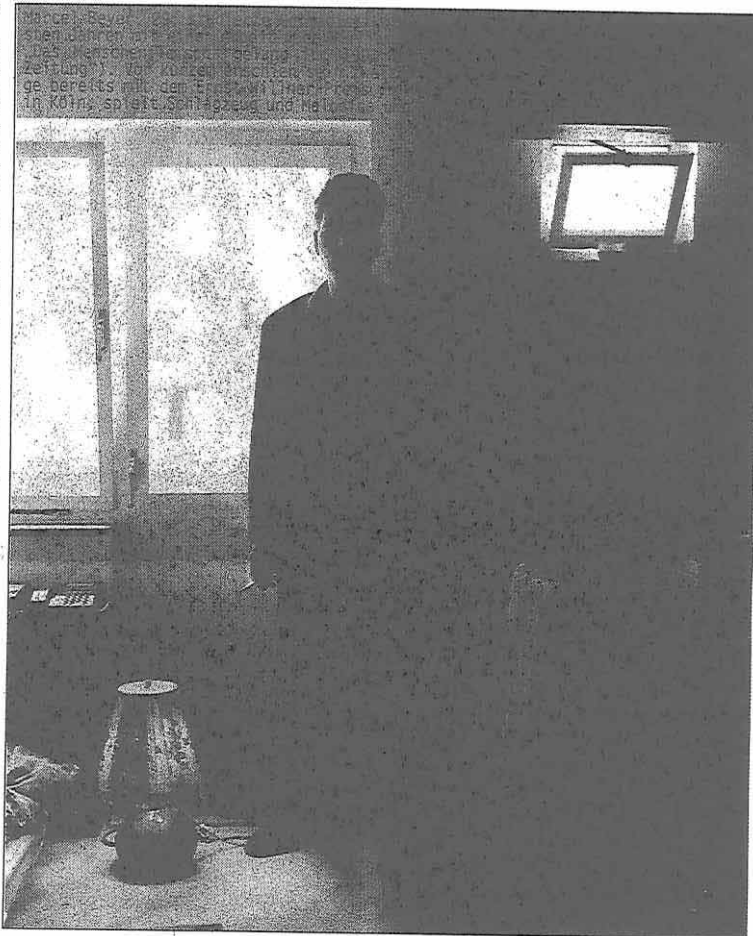
Der TS ist ein Saisonessen. Jetzt warten wir auf den Mc-Bacon, der kommt im November. Und TS gibt's immer so von Mai bis Juli. Und dann kommen natürlich noch die China-Wochen ...

**Ihr neues Buch heißt „Flughunde“. Was ist das, ein Flughund?**

Es gibt zwei Gruppen der Fledertiere: Fledermäuse und eben Flughunde. Die haben ganz verschiedene Ausformungen; es gibt ganz kleine wie die Nilflughunde in Ägypten, und ganz große wie die in Indonesien, wo ich jetzt gehört habe, daß sie auch gegrillt angeboten werden. Flughunde sehen an sich ganz niedlich aus, ein bißchen wie Teddybären, während Fledermäuse so gequirte Nasen und riesige Ohren haben.

**Was passiert in dem Buch?**

„Flughunde“ spielt größtenteils in der Zeit zwischen 1940 bis 1945 und hat zwei Erzählstimmen. Die eine gehört Karnau, einem Akustiker, der aus Obsession Stimmen sammelt. Die SS ist an seinen Ideen interessiert, und es kommt zu medizinischen Versuchen an KZ-Häftlingen, mit



denen die „arische“ Stimme gefunden werden soll. Die zweite gehört einem Mädchen namens Helga, dem ältesten der sechs Goebbels-Kinder.

**Und Karnau ist der Busewicht?**

Karnau ist ein Ungeheuer wie wir alle. Was tun die Leute in der S-Bahn, wenn jemand angepöbelt wird und aus dem Wagen geschmissen zu werden droht? Ich wüßte nicht, wie ich da reagiere ... (eine Wespe setzt sich auf seine Lippen, fliegt um seinen Kopf) ... das ist der Horror ...

**Soll ich sie mal weghauen?**

Laß mal. Ich komme sehr gut aus mit Wespen. Als ich fünf Monate im Literarischen Colloquium in Berlin war, habe ich sie zum Wecker dressiert. Immer, wenn

ich gefrühstückt habe, stellte ich einen Deckel Marmelade auf den Balkon, dann haben sie gefuttert, und es war Ruhe. Einmal habe ich verpennt und bin nur aufgewacht, weil mir eine Wespe um den Kopf kreiste. Die wollte ihr Frühstück.

**Zurück zu den „Flughunden“. Sie schildern Menschenversuche, beschreiben seitenslang den Giftmord an den Goebbels-Kindern – das ist nicht immer leicht zu ertragen.**

Ich habe mich beim Schreiben auch nicht gut gefühlt. Schon die Recherchen waren hart, Nürnberger Ärzteprozeß, Dokumentationen über Medizin im Dritten Reich und so weiter. Weil man sich eine gewisse Kühle antrainieren muß, um dem standzuhalten. Man macht eine Entwick-

lung durch wie diese Verbrecher auch, man wird da rein-gezwungen, ganz seltsam.

**Was haben Sie geträumt in der Zeit?**

Es ist jetzt nicht so, daß ich vier Jahre lang Alpträume hatte. Aber ich kann mich erinnern, viel krank gewesen zu sein. Ich war oft erkältet und hatte Zahnschmerzen. Außerdem habe ich das Gefühl, stark gealtert zu sein ... also, ich fühle mich jetzt nicht wie fünfzig, aber doch ganz anders als vorher.

**Sie schreiben auch Popkritikern für Spex. Gibt es da Gemeinsamkeiten mit dem Roman?**

Das ist interessant. Wenn ich über Musik schreibe, spreche ich über etwas, was im Text nicht erscheinen kann, ein akustisches Ereignis. Genau so ist es im Roman, es wird immer über Stimmen geschrieben, aber Stimmen können ja per Definition nicht in einem Buch auftauchen.

**Wann haben sie angefangen zu schreiben?**

Mit 14. Ich weiß aber nicht mehr, wie das angefangen hat. Bis vor kurzem wußte ich das noch, aber irgendwann im letzten Jahr habe ich es einfach vergessen.

**Wieviele Platten haben Sie?**

Ungefähr 2000. Ich höre gerne Sachen, die sehr rhythmusbetont sind, Reggae, aber auch nordafrikanische Musik. An der merkt man die eingerasteten Hörgewohnheiten der Europäer. Diese Sänger übertragen eine unglaubliche Energie auf einen, und man kann gar nicht sagen, wie das funktioniert.

**Was machen Sie sonst so, wenn Sie nicht gerade schreiben?**

Ich gehe Spazieren. Stundenlang. Viele Gedichte fallen mir beim Gehen ein. Das entsteht aus dem Geh-Rhythmus, an den sich die Wörter dranheften. Gehen ist genau die richtige Geschwindigkeit. Joggen hingegen tu' ich nur ungern. Dabei hätte ich wahnsinnig gern Lust auf Sport. Aber ich habe sie nicht.

**Könnte als nächstes Buch mal was Fröhliches kommen?**

Ja, keine Ahnung, vielleicht ein heiterer Sommerroman ... Ich sag mal, etwas Heiteres zu schreiben ist wesentlich schwieriger als etwas Düsteres. THOMAS JAHN

Jetzt (SS) 9.10 95



STONE. SCHALL. KLANGE

Marcel Beyer

**FLUGHUNDE**

(Suhrkamp, 301 S., 38 Mark)



1991 erschien Marcel Beyers erster Roman, „Menschenfleisch“. Die Kritik war begeistert und prophezeite: „Wir werden noch von Marcel Beyer hören.“ Zu Recht – nicht nur, weil es im zweiten Roman des Dreißigjährigen auch um das Vermitteln von Sinneseindrücken, vor allem ums Hören geht. „Flughunde“ handelt von Klängen, Schall und Tönen. War Patrick Süskinds „Parfum“ das Buch der Gerüche, so versinnlichen die „Flughunde“ literarisch die Welt der akustischen Wahrnehmung.

Der aus Fakten und Fiktion komponierte Roman macht aus der Perspektive eines Tontechnikers und eines kleinen Mädchens deutsche Geschichte während des Zweiten Weltkriegs hörbar. Beyer bedient sich der Erzählstimme eines leidenschaftlichen Akustikers, der im Auftrag von Wehrmacht und SS menschliche Laute aufnimmt, präpariert und archiviert, und der Stimme einer Tochter aus braunem Hause, die von sich und ihrem Vater erzählt, einem Sprachrohr Hitlers. Leise Unerhörtheiten mischen sich in Schreie und schrille Propaganda. Kunstvoll verflucht Beyer die beiden Erzählstränge und schlägt einen Bogen in die 90er Jahre.

Nun sichert sich der junge Kölner Erzähler seinen Platz im Chor der deutschen Gegenwartsliteratur. Seine Sprache ist voller Rhythmus und Melodie, sein Stil gereift, seine Mischung aus recherchierten Dokumenten und freier Erfindung einfallsreich und klug. Wir werden noch von Marcel Beyer hören.

Focus, 27/2005

## ZU »DAS MENSCHENFLEISCH«

---

In seinem ersten Roman *Das Menschenfleisch* entfaltet der junge Autor Marcel Beyer die Dramaturgie einer einfachen Geschichte: Eine männliche Ich-Figur lernt eine zweite, eine weibliche Figur kennen, die in Marcel Beyers Prosa als „Du“, „sie“ oder „K.“ in Erscheinung tritt; aus der Annäherung entsteht ein Liebesverhältnis, doch die Harmonie des Paares wird durch eine dritte, eine weitere männliche Figur entschieden erschüttert - das Motiv heißt: Eifersucht.

Mit dieser alltäglichen Geschichte, einer literarischen Versuchsanordnung, gelingt Marcel Beyer die außergewöhnliche Annäherung an das Phänomen >Sprache<, der in diesem Prosa-Text-Körper zu poetischem Eigenleben verholfen wird. „Worüber man nicht schweigen kann, davon muß man sprechen, wie Taubstummer und Blinder sich miteinander verständigen, falls diese Vorstellung beibehalten wird.“ *Das Menschenfleisch* ist ein Prosa-Sprach-Geflecht, dessen Autor als „Topograph des Verwachsenen“ die „Wörter bis auf die Knochen ausziehen“ und „Sprachhäutung“ betreiben will. Er seziiert das Verschlungensein von Sprache und Körper, von Sprachkörpern und Körpersprache. Und was dabei herauskommt, sind „Anagramme eines menschlichen Körpers“ (wie ein zentrales Kapitel lautet). Die Phantasie des „Einverleibens“ nimmt Marcel Beyer ernst, und worüber er nicht schweigen kann, sondern in dreiundzwanzig Kapiteln sinnlich sprechen muß, ist der Wunsch nach totaler Annäherung an den anderen. „Wie Menschenfressers Lockruf, sie mir einverleiben durch mein Sprechen, mit meinen Worten ihre Worte hervorlocken ... „

In kraftvoll-musikalischer und stilistisch modulationsfähiger Prosa, vollgesogen mit theoretischen und literarischen Einflüssen, mit Musik- und Filmzitatzen, betreibt Marcel Beyer in assoziativ-poetisch oder reflektierend gehaltenen Passagen seines ersten Romans einen zeitgenössisch-modernen Sprach-Erkundungsversuch zwischen „fiction und non-fiction“.

„Irgendwie läuft die Geschichte ab, sie sagt: bevor man gar nicht spricht, ist es immer noch besser, sich etwas auszudenken, das Lesen auch jeder noch so kleinen Regung, eines Gesichts, jeder Geste kann erlernt werden, ein Wort nach dem anderen sich vortasten in die fremde Sprache, wir erteilen einander eine Lektion, Fiktion wahrscheinlich eher.

Ein Spracherwerb aus dem Nichts, mit losgebundener Zunge. ich fahre ihr über die Stirn, übers Gesicht, am Hals hinunter, über den Kehlkopf hinweg, wo die Wörter entspringen, wo sie spürbar sind beim Sprechen.“

## Sprechakte – Liebesakte

### «Das Menschenfleisch» von Marcel Beyer

Es wird nicht allzu lange dauern, bis sich linguistische Seminare des ersten Romans von Marcel Beyer, «Das Menschenfleisch», bemächtigen werden; dies sollte freilich nicht den Zugang zu einer äusserst interessanten Neuerscheinung versperren. Mögen Linguisten über erzählerische Polyphonie, Interpunktion, sprachliche Auslassungen, Zitatenspiel und die Frage, ob das Buch denn überhaupt ein Roman sei, sinnieren, Marcel Beyer schreibt von der Sinnlichkeit der Sprache und der Formulierbarkeit sinnlicher Erfahrungen. Anders als im Märchen geht es dem Autor nicht darum, Menschenfleisch lediglich zu riechen, er will es mit allen Sinnen wahrnehmen und seine Eindrücke in Worte fassen.

«Versteh mich bitte nicht falsch versteh mich bitte nicht richtig. Alles Begriffe aus dem Bereich der sinnlichen Wahrnehmung: Kartoffel Herz Sekt Salat Schokolade. Was bedeutet ein Stück Fleisch. Es heisst dass es einen Menschen gibt aus dem es herausgeschnitten wird. Es geht um Personen. Ein Gewebe ist Nahrung verzweifelter Gespräche. Es ist der Finger im Mund auf den man beisst aus Versehen. Es ist ein Stück Fleisch.»

Mehr als martialische Postmoderne, mehr als ein neues Buch in Sachen Lust, dem Lieblings-thema deutscher Kritiker: Marcel Beyers grandioses Erstlingswerk ist auch ein artifizielles Vexierbuch, das nach einem Jacques Lacan zugeschriebenen Zitat sucht, wonach der Mensch schon vor der Geburt durch Wortklänge geprägt werde.

Der fünfundzwanzigjährige Autor, bezeichneterweise zusammen mit Karl Riha Herausgeber der Reihe «Vergessene Autoren der Moderne»,

erwägt in «Menschenfleisch» eine Erzählhaltung des «parasitären Schreibens» und stellt sich zugleich als deren Meister vor, indem er auf einer weiteren Ebene seines Buches einen kurz geschnittenen Clip vorführt, ein abstraktes Pot-pouri aus Literatur-, Kunst- und Filmgeschichte, neudeutschem Zeitgeist und klassischer Moderne von Benn bis Beckett, Joyce, Proust und Peter Weiss, Leiris und Ponge. Denken wir nur in längst Gedachtem, empfinden wir nur von anderen Empfundenes? Ein Anhang nennt kokett die Quellen.

Mit der Begeisterung eines Zehnjährigen, der am Geburtstag erdabgewandt seinen neuen Chemie-Baukasten ausprobiert, greift Marcel Beyer tief in Wortschatz und Grammatik, reisst Sätze auseinander, konstruiert sie neu und seit sich über die Abgründe unseres Dudens.

«an den Rändern des Narrativen findet der Krieg statt wie ich mich auch immer vorstellen mag tun wie ein Tier und nur Geräusche von mir geben Knacken auch vielleicht Knirschen der Knochengelenke als Sprache anzusehen was ich auch immer erzählen mag oder wenn ich Sätze überspringe Buchstaben auslasse auch wenn ich sage sie solle fehlende Wörter erraten ergänzen [...]»

Beyers Romanfiguren sind ein Sprecher und ein Du, die Sprache und die Sinnlichkeit. Erzählt wird eine sprachfixierte Liebesgeschichte: Zwei Körper nähern sich einander an, spielen miteinander, tasten sich ab, werden eins, beginnen einander fremd zu werden und entfernen sich wieder voneinander, nachdem ein Dritter ins Spiel gekommen ist. Fast wie im wirklichen Leben, so ist

auch im Buch die spielerische Annäherung schöner und lesenswerter als Loslösung und Trennung. Die Kapitel des Zueinander entsprechen, symmetrisch zur Buchmitte, den Kapiteln des Voneinander.

«Das Menschenfleisch» ist der gedankenschwere Roman einer neuen Generation von Schriftstellern. Die literarischen Träumereien, provollen Psychogramme und antiautoritären Provokationen der sechziger und siebziger Jahre stehen im Antiquariat; die im Zeichen von Summerhill und Saigon geborene Schriftsteller-Generation entwirft keine Utopien. Blut, Eiter und Sperma werden bei Buttermilch, Perrier und einem Gläschen Sekt zelebriert. Anders Marcel Beyer; auch er schafft Figuren ohne Psychologie, sozialen Bezug und gesellschaftliche Verantwortung, doch er abstrahiert und geht weiter, um an Sprachkörper und Körpersprache den Nukleus menschlichen Zusammenlebens vorzuführen.

«Wortüber man nicht schweigen kann, davon muss man sprechen, wie Taubstummer und Blinder sich miteinander verständigen, falls diese Vorstellung behalten wird.»

Beckett behält das letzte Wort, Schwitters bekommt recht: Kunst ist nichts als Rhythmus, und wie Beyer ergänzt, Kunst ist dokumentierter Sex. Mit dieser durchaus eingängigen These endet «Das Menschenfleisch».

Dem Leser bleiben zwei Möglichkeiten: dem Autor zu folgen und die Konstrukte seines Sprachbaukastens zu bestaunen oder aber die originale Sprachschöpfung nach ein paar Seiten aus der Hand zu legen. So oder so, man muss sich diesem aussergewöhnlichen Romanerstling stellen: ein Buch, das insgesamt überzeugt, auch wenn manches synthetisch bleibt, literarischer Reissbrettentwurf eines belesenen jungen Mannes. Wir werden noch von Marcel Beyer hören.

Michael Bauer

Marcel Beyer: Das Menschenfleisch. Roman. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt 1991.

## Körpersprache, Sprachkörper

Marcel Beyers Erstlingsroman „Das Menschenfleisch“

MARCEL BEYER: *Das Menschenfleisch*. Roman. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991. 167 Seiten, 28 Mark.

Es gibt Bücher – oft, wenn auch nicht immer, zählen sie zu den besten –, die verleiten den Rezensenten dazu, ausgiebig aus ihnen zu zitieren. „Das Menschenfleisch“ von Marcel Beyer ist ein solches Buch; es enthält in inflationärer Zahl Sätze, die das Ganze in nuce zu enthalten scheinen: „Kannibalismus beginnt mit Atemnot, weil die Sprache verschwindet.“ Oder: „An den Rändern des Narrativen findet der Krieg statt.“ Oder: „Hautverständigung, gibt es so etwas?“ Oder: „Nun ist kein fremder Mund mehr zwischen uns, sagt wer in einem Film, ich weiß nicht wo, ich klappe einen fremden Körper auf.“ Der Rezensent, der „Das Menschenfleisch“ aufklappt und zitiert den Autor dingfest machen will, kann freilich nie sicher sein, ob er wirklich Marcel Beyer sprechen läßt: Ein Großteil gerade der zitierfähigsten Sätze und der charakteristischsten Formulierungen nämlich wurde schon von anderen vorgesagt.

„Falls diese Vorstellung beibehalten wird“: Gleich der erste Halbsatz des Buches, der auch der letzte sein wird, ist ein Beckett-Zitat, und im Anhang führt Beyer knapp fünfzig Buchtitel, acht Schallplatten und drei Filme auf, die er verwendet habe. Das, was die vorgestellten Quellen versprechen, hält Beyers hochkomprimierter Roman jedoch nur in einem sehr vermittelten Sinne. Dem Beyerschen Textkörper einbeschrieben ist nämlich das Ringen um eine eigene, eine private Sprache, bei dem die inkorporierten Zitate naturgemäß umgewertet werden.

Die Erzählstimme nennt sich nur Ich, das weibliche Gegenüber heißt K. Das Ich des Textes ist selbstredend die Sprache; der Buchstabe K. steht am Anfang des Wortes „Körper“; Sprache und Körper bilden folgerichtig die Grundpolarität des Buches. Da, wo beides zusammenkommt, wo nämlich der Körper die Sprache bildet, erstet die titelgebende Vokabel: Es „kommt das Menschenfleisch zum Vorschein, ihre Zunge“. Die Zunge ist das Körperorgan der Sprachgebung; sie markiert gleichzeitig jene Körperregion, wo die äußeren und die inneren Hautzonen sich übereinanderstülpen lassen und deshalb die passiven Kannibalismusphantasien der Erzählstimme ansetzen. Und beides ist hocho erotisch aufgeladen: die Sprachformung wie der Körperverkehr.

„Das Menschenfleisch“ findet sein Grundprinzip in Verbal- und Oralerotik; die Sprache schafft den Körper, indem sie ihn in den Mund nimmt und mit der Zunge befüllt. Mit einer entsprechenden Metaphorik, die sich selbst beim Wort nimmt, gelingt es Marcel Beyer, die vielbeschworene Sinnlichkeit der Sprache in konkretester Weise zu explorieren. Ein Wort wird „ausgezogen bis auf die Knochen“; der Wortschatz ist „unser gemeinsames Bettlaken“; Pfannkuchen braten bedeutet „Wörter in den Mund nehmen und runterschlucken“. Die Dinge sind nicht, sondern die Dinge heißen; ein Geschlechtsakt beispielsweise so: „Die Nacht aufreißen (...), das heißt, daß wir gemeinsam, nämlich vom Leib die Kleider reißen, des weiteren gespreizte Sprechweise, das heißt kaum Wörter, wobei sinnstiftende Partikel nur mehr zufällig aus unseren Mündern die Luft erreichen.“

Hier ist eine geschmeidige Deformierung der Sprache spürbar, die Teil eines Plans ist. Erotik, die sich nicht in mechanischem Sex erschöpft, sondern auf eine allumgreifende Vereinigung ohne Rückversicherung zielt, braucht die interne Öffnung ebenso wie den Abschluß nach außen. Das Erzähler-Ich will nicht nur die Kleidung von K. sein, um sich an ihre Haut zu schmiegen, sondern „wäre gerne einer der Laute, die sie

ausspricht, ein Buchstabe auf ihrer Zunge, den sie durchkaut, mit Speichel benetzt, mit den Lippen formt“. Eine gemeinsame Privat- und Intimsprache soll geschaffen werden zur Wahrung des Geheimnisses; das Ich vollbringt Sprachaneignung als Körperaneignung. In sukzessiven Schritten werden Möglichkeiten einer Geheimsprache erkundet; neue Wörter werden ausprobiert „wie Geschmack auf der Zunge“; in einem „Selbstversuch mit dem Küchenmesser“ werden die Pulsadern von Ich und Gegenüber kurzgeschlossen; schließlich kommt es zu einem „Text-Doping“; einem Fremdtex werden transformierende „Viren“ eingesetzt, die ihn gewissermaßen privatisieren.

Hier offenbart sich dann auch die innere Logik des exzessiven Zitatismus, der sich als „parasitäres Schreiben“ begreift. Die vielen Fremdtex machen die Textur nur vermeintlich zu einer offenen und öffentlichen; in Wahrheit erhöhen Zitate die Privatheit, da sie denjenigen ausschließen, der sie nicht als solche erkennt. Durch operationalisierende Eingriffe, eben das „Text-Doping“, werden diese parasitär gehandhabten Fremdtex zusätzlich codiert. So übersetzt etwa die Textstimme einen englischen Text nicht satz-, sondern wortweise und ersetzt gleichzeitig ein leitmotivisches Schlüsselwort durch ein neues. Das Ergebnis liest sich so: „Und erst ich legt mein Arms darum er SEX und zog ihn her zu mir so er konnt föhl mein Brust all Parfüm SEX und sein Herz war schlagend wie wild und SEX ich sagt SEX ich will SEX.“ Durch



MARCEL BEYER Photo: Ute Schendel

Viren verändert wurde hier Molly Blooms Schlußmonolog aus dem Joyceschen „Ulysses“; Molly aber ist eine Ehebrecherin, und das zeitigt Folgen für „Das Menschenfleisch“.

Nach dem zentralen Beischlafkapitel des spiegelbildlich gebauten Romans läßt Marcel Beyer die aufgebaute Sprach- und Körperinheit einer raschen Zersetzung anheimfallen, indem er das Urgeheimnis den Urängsten opfert: Zwischen Ich und Sie schiebt sich ein Er, also „der Andere“, der fremde Mund. Zwar wird die Körpersprachenmetaphorik noch einmal erweitert,

tritt der (vorübergehenden) Körperbemalung die (endgültige) Tätowierung zur Seite – doch wo zuvor die Sprache als Körper gesetzt wurde und der Körper als Sprache, setzt jetzt die Sprache aus, und der Körper wird zum stummen Fleisch: zu dem des Sex ebenso wie dem des aktiven Kannibalismus. In einen sprachlosen Raben verwandelt, lebt das Ich nur als Metapher der Eifersucht: Es hat keine Sätze und Wörter mehr, die es nicht teilen müßte. Zwar wird noch gelegentlich „Text-Doping“ betrieben, doch es führt zu nichts mehr: „Café wieder immer dasselbe, kaum ihr folgen nein, Verdrehung von Wörtern im Satz kommt es vor, oder Sprachverweigerung.“

Marcel Beyer hat ein erstaunliches Buch geschrieben. Auf knappem Raum führt es vor, wie frei und ungehemmt literarisches Sprechen wuchern und taumeln kann, ohne in Richtungslosigkeit zu verfallen. Auf wunderbar luzide Weise ist die rudimentäre Fabel mit den erzählerischen Mitteln identisch, und selbst die Unzulänglichkeiten und Gespreiztheiten der Sprache werden zielgenau dem überzeugenden literarischen Entwurf einverleibt. Wie die disparaten Motive der ersten Romanhälfte in der zweiten, in der thematisch scheinbar alles auseinanderfällt, schlüssig zueinander in Beziehung gesetzt werden, ohne daß die Disparitäten und ihr ästhetischer Reiz deswegen in einem Einheitsbrei untergehen – das ist schon ein Meisterstück. Der Debütant Marcel Beyer, Jahrgang 1965, gibt eines der größten Versprechen der Gegenwartsliteratur ab, wenn er seinen Erzähler sagen läßt: „Rötliche Spuren sind am Himmel, Gaumen, wir sind versucht, alles wörtlich zu nehmen, in Hautfalten versteckte Sprachpartikel, im Mund ist eine Stelle rauh, wo Satzgefüge sich erkennen lassen.“

FRIEDHELM RATHJEN

# Sprachtanzen und Körpererrhythmus

die tageszeitung ■ SAMSTAG, 25.5.91

■ Von Stefan Sprang

## Marcel Beyers Prosa-Debüt „Das Menschenfleisch“

Neben Liebe und Tod war eines der Lieblingsthemen der Literaten schon immer die Literatur selbst. Wortgewaltig wurden Sprach- und Schreibkrisen verhandelt und festgestellt, daß das Schreiben eigentlich unmöglich geworden ist. Inzwischen erlebt das Schreiben über das Schreiben eine neue Konjunktur, vor allem in den Neuerscheinungen junger Autoren. Wenig lustvoll, eher anachronistisch, erscheint der Umgang mit dem abstrakten Schwarz-auf-weiß. Die Belletristik ist angeschossen, und so mancher Schwanengesang anlässlich ihres Verschwindens ist bereits angestimmt worden.

Nicht miteingestimmt in den Chor hat der 26jährige Kölner Marcel Beyer, der jetzt sein Prosa-Debüt *Das Menschenfleisch* vorgelegt hat. Unbefangen schreibt er über die Sprache und die Grenzen des Sagbaren, und er schreibt von Liebe und Erotik. Wenn es um die größtmögliche Annäherung an einen Partner geht, werden die Wörter zum Gitter, das durchbrochen werden muß. So alt ist die Sehnsucht nach Überwindung des „égoïsme à deux“ bis zur Gemeinsamkeit der Gedanken und Gefühle, so alt auch die Konstellation, an der Beyer seine Spracherkundung beginnt: Das männliche Ich, der Sprecher, lernt eine Frau kennen, „K.“ genannt. Eine Liebesbeziehung entwickelt sich, in die schon bald ein anderer Mann einbricht. Das allein ist der rote Faden des Romans, der sich ohne konventionelles Handlungsgerüst entwickelt. Alles Handeln ist hier Sprechen und Sprache, die sofort beim Wort genommen wird: „Wie Menschenfressers Lockruf: sie mir einverlei-

ben durch mein Sprechen, mit meinen Worten ihre Worte hervorlocken, sie in die Falle gehen lassen [...]“ Das „Einverleiben“ ermöglichen, die Verschmelzung der Liebenden verbürgen, sollen „unser Wortschatz, unser gemeinsames Bettlaken“.

Das Erlernen einer intimen, geheimen Sprache wird im *Menschenfleisch* zur Lektüre des anderen Körpers. Höhepunkt dieses Prozesses ist das Kapitel *Anagramme eines menschlichen Körpers*. Das Ich entziffert den Leib der Partnerin wie einen Text: „[...] der seltsame Geschmack auf der Zunge, die Sprache, an der wir uns reiben, wer fraß uns unsere Haut, das sind nur Vorstellungen, eine Bewegung, das Zittern der Haut am Kehlkopf, wo die Wörter entstehen [...]“ Das Liebespiel kulminiert in einem vibrierenden Sprachtanzen im Rhythmus der Körper. *Das Menschenfleisch* ist ein im besten Sinne erotisches Buch, „dokumentierter Sex“, wie der Autor sich wünscht. Dabei vertraut er mehr dem Sound und Groove der Sprache als dem Ernst der Bedeutungen, getreu einem Motto von Kurt Schwitters, nach dem alle Kunst Rhythmus ist: Viele Passagen sind ohne Punkt und Komma geschrieben, verlangen danach, laut gelesen zu werden.

Zerstört wird die Exklusivität der Zweier-Kommunikation schließlich durch den Nebenbuhler. Die „Hautwörter“ sind kraftlos geworden, die Zeichen des anderen haben die Magie zerstört und die Hoffnung des Ich auf „gemeinsame Halluzinationen“. Das Ich droht, mit den Wörtern durchzudrehen. Schattenbilder quälen seine Phantasie. Sprache und Körper sind wieder auseinanderge-

rückt. Die Sisyphusarbeit einer neuen Annäherung könnte beginnen.

In einen Raben verwandelt, Metapher der Eifersucht, sieht der Sprecher sein Ende: stumm, blind und taub bleibt er sich überlassen. Die Intonation der Liebe ist umgeschlagen ins Aggressive und Verwundende. Auf seiner Reise durch das Gebiet Sprache findet Beyer ebenso Momente der Gewalt und Zerstörung: „Daß ich denke, es gibt zwei Möglichkeiten, sich eines fremden Körpers zu entledigen: man kann ihn auflösen durch Schweigen oder durch Verspeisen.“ Archaische Kannibalismus-Riten finden in Beyers Assoziationsfluß ihren Platz wie eine blutige Szene aus dem Hitchcock-Thriller *Die Vögel*.

Dieses Zitat ist nur eines unter vielen: Wer den Anhang aufblättert, wird mit den zahlreichen Quellen konfrontiert, aus denen der Autor schöpft: Etliche Buchtitel sowie Schallplatten und Filme sind angeführt. „Parasitäres Schreiben“ nennt Beyer sein literarisches Sampling und gibt zu erkennen, durch wie viele Köpfe und Münder unsere vermeintlich authentische Erfahrung, auch die literarische, bereits gewandert ist. Sprache als Mittel der Weltaneignung ist unsicherer denn je; sie ist ausgesogen wie ein Insekt in einer „Venusfalle“, ein Bild aus dem Schlußkapitel. Mit großer Energie zerrt der Autor am Gitter Sprache, strapaziert sein Instrument in allen Belangen, mal furios, mal poetischsanft, und dehnt damit seine Grenzen: sinnlich-literarisches Sprechen im Zeitalter der aufdringlichen Bilder.

Marcel Beyer: *Das Menschenfleisch*. Roman. Suhrkamp Verlag, 168 Seiten, gebunden, 28 DM

# Wo Klang und Inhalt aufeinanderkrachen

## Der Schriftsteller Marcel Beyer im Sound der Dub-Musik: eine Annäherung

I.

Am Ende des ersten Romans von Marcel Beyer, *Das Menschenfleisch* (1991), befindet sich eine Liste von Büchern und Schallplatten, die der Autor in seinem Text verwendet hat. Neben Büchern von Artaud, Celan, Mayröcker oder Wittgenstein sind dort auch Songs von den *Einstürzenden Neubauten*, von *Prince* und *Laibach* aufgeführt. Marcel Beyer sagt zu der Art und Weise, wie er mit diesen Quellen umgegangen ist, folgendes: „Oft sind die Zitate ins Gegenteil verkehrt durch kleine Veränderungen, oder andere Zusammenhänge. Das funktioniert bei Dub genauso, wo ein Gesangssatz nur nach rhythmischen Gesichtspunkten verwendet wird und somit auch eine andere Bedeutung bekommt. Das war ja auch so wagemutig von King Tubby, daß er den Respekt vor der Sinneinheit Wort völlig zurückstellt. Wenn ich schreibe, habe ich beobachtet, daß sich Wörter nach bestimmtem Rhythmus und nach bestimm-

ten Klängen einstellen. Zum Beispiel passiert es nicht selten, daß ich ein Wort benutze, das ich nicht mag oder das von seinem Sinn her nicht paßt, das sich aber vom Klang her ergeben hat. Dann suche ich nach einem anderen Wort, das aber genauso klingt.“

Vor knapp dreißig Jahren saß Osbourne Ruddock in seinem Tonstudio in Kingston, Jamaica. dort hatte er die Tonqualität einer Aufnahme zu überprüfen, die eine Reggae-Combo gerade eingespielt hatte. Um die Gesangspur genau hören zu

können, um eventuelle Verzerrungen oder zu großes Rauschen noch zu beheben, hatte er den Regler für die Spur, auf der die Instrumente aufgenommen waren, heruntergezogen. Als er diesen nach einigen Takten wieder hochschob, war er überrascht ob des gewaltigen Effektes, der eingetreten war: Die Wucht der plötzlich einsetzenden Instrumente gab dem aufgenommenen Lied eine ganz neue Note.

Osbourne spielte noch ein bißchen weiter an den Reglern. Er ließ die Stimme in einem Hall enden, in das er die Baßgitarre einblendete, er schob die Rhythmusgitarre nach vorne, nahm die Mitten heraus, legte ein Echo auf die Snaredrum und so weiter. Von einigen Mixes, die er an jenem Nachmittag aufgenommen hat, stellte er für sich einzelne Acetatplatten her. Die nahm er am Abend mit zu seinem Sound System, jenen in Jamaica populären mobilen Freiluft-Disco und er freute sich darüber, daß seine Begeisterung für die Varianten bekannter Stücke vom Publikum geteilt wurde.

Seit diesem Tag gibt es die Dub-Musik als eigenständige Gattung, und Ruddock gilt als ihr Erfinder. Nicht erst seitdem — in seiner Nachbarschaft war er sehr beliebt, weil er als fingerfertiger Handwerker manches Radiogerät funktionstüchtig gelötet hat — wird er King Tubby genannt und steht als solcher in den Annalen der Popgeschichte. 1989 wurde er in Kingston erschossen.

Marcel Beyer, kürzlich für seinen Roman *Flughunde* (1995) mit dem Uwe-Johnson-Preis ausgezeichneten Schriftsteller, gehört zu den wenigen Dub-Spezialisten in Deutschland. Seine diesbezüglichen Beiträge für die Musikzeitschrift *Spex* und seine Linernotes für Wiederveröffentlichungen und Compilations von Dub-Aufnahmen weisen ihn als solchen aus. Wo liegen zwischen seinem literarischen Werk und seiner Vorliebe für diese spezielle Art der Popmusik Verbindungen? Und: Trägt ein Wissen über etwaige Verbindungen zu einem Verständnis von Beyers Literatur bei? „1980 begann ich bewußt Reggae zu hören. 1980 fing ich auch an, Gedichte zu schreiben“, sagt der 1965 geborene und in Dresden lebende Beyer. Durch eine solche Aussage gerät

man leicht in Gefahr, Motive und Schreibverfahren im Beyerschen Werk mit dem Thema Dub kurzzuschließen. „Das sind parallele Dinge, die mich interessieren“, sagt Beyer, „aber ich habe nicht gedacht: Ach, so geht Dub, das probiere ich jetzt mal mit Literatur.“

II.

Dub-Musik zeichnet sich insbesondere durch drei Charakteristika aus. Zum einen basiert sie auf schon vorhandenem Material. Eine Aufnahme wird am Mischpult bearbeitet, der Rhythmus bleibt gleich, der sogenannte Riddim trägt gleichermaßen den Original-Song und den Dubmix, der traditionell auf die B-Seite der Singles gepreßt wird. Er trägt somit auch zum Wiedererkennen bei. Neil Fraser, der als Mad-Professor heute zu den bekanntesten Dub-Produzenten gehört, sagt: „Man kann aus einem guten Song einen guten Dub machen. Man kann sogar aus einem schlechten Song einen guten Dub machen. Aber ohne Song gibt es keinen Dub.“ (*Lost in Music*, Arte, 26. 11. 97). Dieser Rück-Bezug greift in die Vergangenheit. Mittels eines Dubs ist es möglich, bestimmte historische Verweise zu lancieren, so zu re-aktualisieren. Es trifft deswegen zu, wenn der britische Musik-

kritiker David Toop schreibt: „Dub music is like a long echo delay, looping through time.“ (*Ocean of Sound*, London 1995).

Damit hängt auch das zweite Charakteristikum zusammen. Das Originalmaterial wird am Mischpult auseinanderge-

nommen und neu zusammengesetzt, wobei durch den Riddim die Kohärenz bestehen bleibt, die Neubearbeitung behält den Fluß des Ausgangsmaterials. Einzelne Elemente werden herausgenommen, andere dadurch betont, der Gesang erhält, indem er unterbrochen oder in einen Loop versetzt wird, eine andere Bedeutung. Die Instrumente und die Stimme werden im Dubmix in die Rolle von Klangquellen geschoben. King Tubby sprach dementsprechend immer wieder von den „implements of sound“, zu denen er durch den Mix gelangen wollte. Also dahin, wo die Ursprünge der Musik liegen, an die Schwelle, wo aus Klang strukturierte Musik wird. Wäre von dort aus nicht die gesamte technisch produzierte und gespeicherte Musik zu generieren? Müßte an dieser Quelle nicht das Potential zu allem vorhanden sein?

Diese Fragen tauchen als Grundmotiv in der Geschichte des Dub immer wieder auf. Die Stücker Titel *Musical Ontology* oder *Musical Lexicon Chapter 1* von der LP *In the mix Part 3* (1988) des Dub-Produzenten Dr. Alimantando sind dafür nur ein Beispiel. Adrian Sherwood, der in London lebende und seit Jahren renommierte Dub-Produzent, sagt es so: „Manchmal passiert es, daß man bei einem guten Dub etwas hört, was eigentlich gar nicht da ist. Man glaubt etwas zu hören, das durch die gekonnte Art der Dekonstruktion entstanden ist.“ (*Lost in Music*, Arte, 26. 11. 97).

Wichtig ist dabei, daß Dub von technisch aufgezeichneter Musik handelt. Es geht nicht um die Musik an sich, sondern

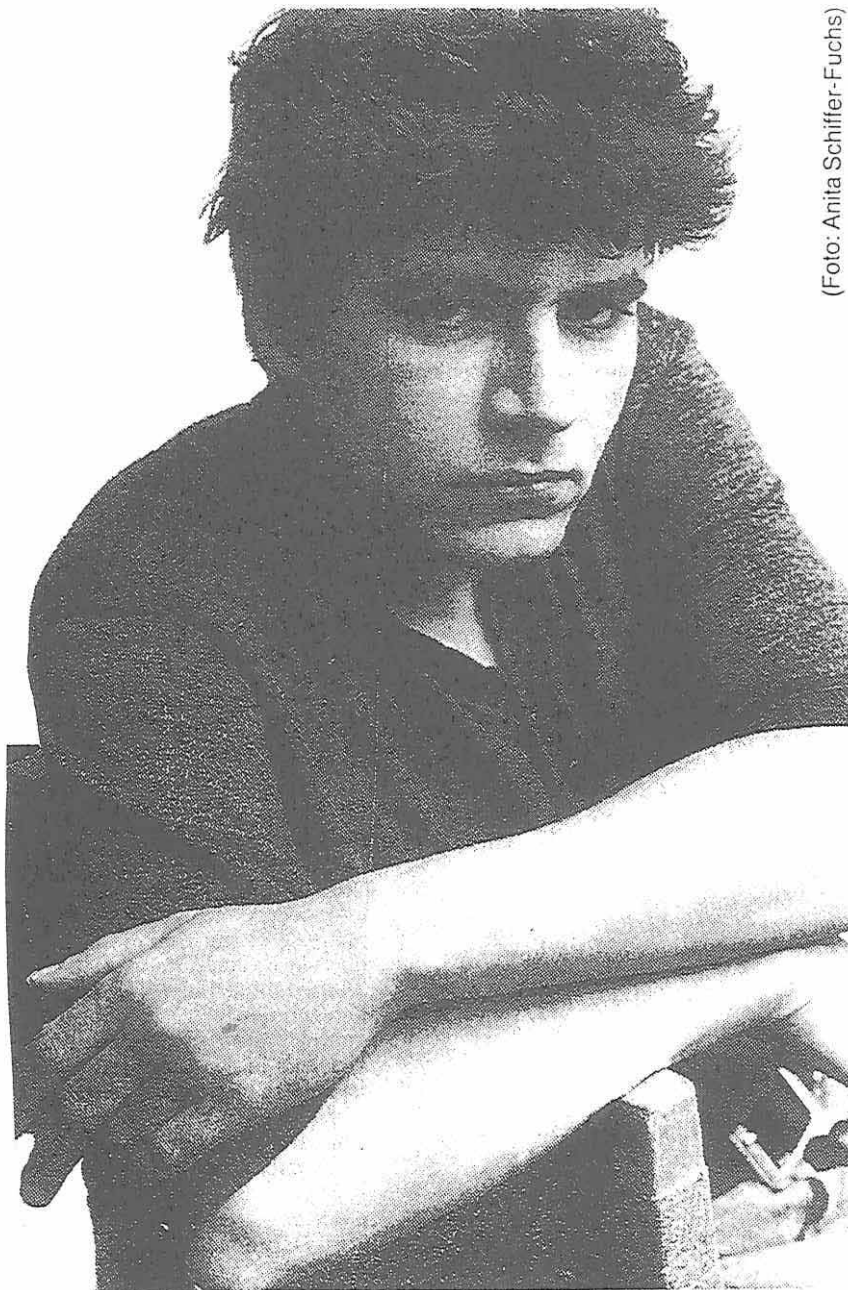
um die auf Tonbändern oder Vinyl-Platten aufgenommene Musik. Die technischen Prozesse der Aufnahme, Wiedergabe und deren Manipulation sind als Thema das dritte Charakteristikum von Dub-Musik. Man hört das Rauschen, das Kni-

stern, man hört die Nebengeräusche auf bestimmten Tonspuren, die im Gesamtsound normalerweise verschwinden.

Derartige Unzulänglichkeiten, die im Gegensatz zu einem harmonischen oder perfekten Klangerlebnis stehen, sind für Dub konstitutiv. Neben dem Mix und dem in ihm latent vorhandenen Original hört man immer auch die Bedingungen, auf denen beide basieren. Durch die Bearbeitung entsteht so nicht eine irgend geartete Vervollständigung, sondern eine Variation, die im Fokus auf die einzelnen Elemente neue Zusammenhänge herstellt

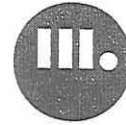
Frankfurter Rundschau

08.08.98



(Foto: Anita Schiffer-Fuchs)

und deren grundsätzlich technische Generierung betont. Marcel Beyer schreibt in einem kursorischen Rückblick auf die Dub-Geschichte: „Sofern etwas zum ursprünglichen Track dazukommt, dient das nicht der Versüßlichung, der besseren Eingängigkeit, sondern immer dem Aufrauen und Härtermachen.“ Und er ergänzt: „Dub als reduktionistische Musikbehandlung bietet ja nicht gerade viele Möglichkeiten der Inszenierung.“ (*Spex*, 10/93).



Marcel Beyer entwarf mit seinem Roman *Das Menschenfleisch* ein Wörterbuch des Begehrens. Über Liebe wurde im Zitat oder in Geheimsprache geredet, Sex war der Verkehr von Körperschatten.

Der namenlose Ich-Erzähler scheiterte daran, sich und seiner Geliebten („K.“) die Liebe zu erklären. Die Sprache wurde monströs und die Körper zu nichts.

Auffallend an Beyers Prosa ist der Verzicht auf die suggestive Kraft, die aus

einer betonten Bildlichkeit und der Wiedergabe von Anschauungen resultieren. „Es gibt Schriftsteller, für die ist die Bildende Kunst sehr wichtig“, sagt er, „bei mir ist die Musik der Bezugsrahmen, ich komme vom Akustischen her.“ Liest man seine Bücher daraufhin, fallen schon bei seinem Debüt inhaltliche Details und formale Verfahren auf, die den Dub-Charakteristika ähneln, ihnen aber nicht ganz gleichen. „Die Bezüge zur Popmusik waren beim Schreiben von *Das Menschenfleisch* sehr stark. Ich habe zum Beispiel ein Kapitel entlang von einem Text von Prince geschrieben, *If I was your girlfriend*, und habe davon ausgehend Assoziationen weitergetrieben. Es gibt andere Kapitel, die streng rhythmisch gebaut sind, in denen Grammatik, Syntax zweitrangig werden und in denen sich eher aus dem Gesamtgeräusch eine Atmosphäre oder ein Eindruck ergibt, als daß man Stück für Stück semantische Verknüpfungen machen könnte.“

Das Inhaltsverzeichnis des Romans besteht aus den Kapitelüberschriften und wenigen Kurzangaben oder Fragen, die auf die Inhalte hinweisen. Als wollte Beyer den Riddim vorgeben, auf den das jeweilige Kapitel eine mögliche Version ist. Ein Roman also voller B-Seiten? „Es beschäftigt mich immer sehr die Frage: Wie kann ich einen Text lesen? Für mich ist der geschriebene Text immer eine Vorlage zum Vorlesen. Ein Gedicht, das zum Vorlesen vierzig Sekunden bis eineinhalb Minuten benötigt, hat eine dafür bestimmte Struktur, wogegen ein Prosatext

von dreihundert Seiten einen ganz anderen Rhythmus benötigt, der diesen Text trägt. Der kann zwischendurch gebrochen werden, oder es kann Durchhänger geben, aber er muß immer zum ursprünglichen Rhythmus zurückfinden, ihn wieder aufnehmen. Die Kapitellängen in *Das Menschenfleisch* haben deshalb mit der Vorleselänge zu tun: da gibt es Singles und Maxi-Versionen. Es erschien zu jener Zeit Lil' Louis mit *French Kiss*, das Remixing begann, das war für mich sehr wichtig, die Ausdehnung eines Themas über den bisher üblichen Rahmen hinaus. Es gibt von einigen Kapiteln auch verschiedene Fassungen, die auch an verschiedenen Stellen veröffentlicht worden sind. Das Kapitel *Extreme Rituale* zum Beispiel gibt es in einer männlichen und einer weiblichen Fassung."

#### IV.

Verfolgte Beyer in seinem Debütroman noch die Unmöglichkeit von Kommunikation anhand einer intimen zwischenmenschlichen Beziehung, stößt sein zweiter Roman *Flughunde* in eine konkrete politische und geschichtliche Situation vor: den Nationalsozialismus und die letzten Monate des Zweiten Weltkrieges. Kommunikation ist zu dieser Zeit keine mehr. Es wird nur noch einseitig kommuniziert. Alles Störende wird eliminiert, jede nicht von Zentrum der Macht kommende Information ist gefürchtetes Rauschen und muß unterdrückt werden. Dementsprechend beginnt Beyers Roman mit dieser Sentenz: „Eine Stimme fällt in die Stille des Morgengrauens ein: Zuerst Aufstellen der Wegweiser.“

Marcel Beyer leiht sich sein Personal aus der Geschichte. Die Stimme, mit der dieser Roman einsetzt, ist die Hermann Karnaus. Er gehörte zu Hitlers Wachmannschaft im Führerbunker und überbrachte den Alliierten die Nachricht von dessen Tod. Im Roman ist Karnau Akustiker, ein Laut- und Stimmforscher. Dienstlich hat er es mit der Perfektionierung der Aufnahme-, Verstärkungs- und Archivierungstechniken zu tun, durch die Reden der Naziführer übermittlelt und aufbewahrt werden. Privat ist er ein Sammler menschlicher Laute und verfolgt den Plan, eine Karte anzulegen, auf der alle vom Menschen hervorgebrachten akustischen Äußerungen festgehalten werden. Das politische System, angewiesen auf die Omnipräsenz der von ihm ausgehenden Stimmen, ermöglicht es Karnau, sein eigentliches Interesse, dem Geheimnis der menschlichen Stimme auf die Spur zu kommen, in den Dienst der Politik zu stellen. So wird er zum Akustiker des Todes.

Daß Marcel Beyer sein Interesse an Klang, daß er seine an Produktionsweisen der Popmusik geschulten Schreibtechniken in *Flughunde* an ein hochpolitisches Thema bindet, ist ein Wagnis sondergleichen. „Mich interessiert“, erklärt er, „wo Klang und Inhalt aufeinanderkrachen. Nur klangliche Aspekte zu gestalten, interessiert mich offensichtlich nicht, sonst hätte ich ja begonnen, Lautgedichte zu machen. Mich interessiert die Schwelle, an der aus reinen Klangaspekten Sinn wird. Das Motiv der unvermittelten Kommunikation ist dabei sehr wichtig. Ich weiß, daß das nicht möglich ist und beide Figuren in *Das Menschenfleisch* und *Flughunde* wissen das eigentlich auch. Trotzdem versuchen sie um so stärker, die direkte Kommunikation zu finden. Wie die Baßbox bei einem Sound System mit meinen Gedärmen kommuniziert ohne den Umweg über irgendeine Bedeutung — nach so etwas suchen die Figuren in bezug auf Menschen. Sprache, Schreiben und Schrift, ist ein so stark an Übereinkünften orientiertes Medium, daß es gerade auch der Reiz ist, damit eine Suche zu beginnen nach einer Kommunikation, die

jenseits davon liegt. Bei *Flughunde* geht es um die Stimme, und die Stimme ist ja gar nicht da, man schaut ja ein Stück Papier an.“

Über sich selbst sagt der fiktive Karnau, daß es über ihn nichts zu berichten gäbe, und er vergleicht sich mit dem Stück Blindband, das vor dem beschichteten Tonband liegt. Seine ganze Wahrnehmung ist durch Begriffe der Lauterzeugung und -konservierung geprägt. Er befindet sich ständig an der „Hörfront“, Menschen bezeichnet er als „Schallquelle“ oder „Resonanzkörper“. An KZ-Häftlingen wird durchgeführt, was Karnau am Anfang des Romans bei seinen Forschungen am Küchentisch noch an Rinder- und Pferdeköpfen zu finden suchte: irgendwo zwischen Zungenspitze und Kehlkopf sei die anatomische Wurzel des sprachlichen Bewußtseins, und wer die findet, so lautet die These, hat von außen Zugang zum Inneren des Menschen und kann es verändern.

„Ich hatte mich mit den Menschenversuchen der Nazis beschäftigt“, erläutert Beyer seine Herangehensweise an das historische Material, „und kam schließlich zur fiktiven Involvierung Karnaus. Ich wollte es nicht zu dem Punkt kommen lassen, an dem der Leser sagen kann: Ach ja, diese Unterkühlungsversuche, davon habe ich schon gehört. Da kann er dann schon einen Schritt zurückmachen. Direktheit ginge so verloren. Da wurde mir klar, daß es um Menschenversuche gehen muß, von denen niemand wissen kann, daß es sie gegeben hat.“

Beyers Umgang mit dem historischen Material ist geprägt von einer stellenweisen Betonung und Übertreibung, durch die in der Geschichte liegenden Möglichkeiten in Betracht kommen, als seien sie latent vorhanden und nur vorübergehend unhörbar und unsichtbar gemacht.

#### V.

*Flughunde* schildert den Versuch, durch die Entwicklung eines Mediums das Leben zu beherrschen. Gleichnishaft dafür ist ein Traum Karnaus, in dem er selbst Objekt eines „wissenschaftlichen“ Versuches wird. In diesem Traum wird ihm die Haut der Schädeldecke abgezogen, um mittels einer mechanischen Abtastung das ihm eigentümliche Geräusch (Rilkes *Ur-Geräusch*?) zu entdecken. Er hört die Stimmen der Chirurgen: „Diese Grammophon-Nadel hier werden wir nun die Schädelnaht entlangführen.“ Unweigerlich muß man an einer solchen Stelle an Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* denken und insbesondere an diese Worte: „(...) durch die Stirn ging die Spitze des großen eisernen Stachels.“

Ritzte die Maschine bei Kafka den Wortlaut des übertretenen Gesetzes in die Haut des Angeklagten ein, bevor sie ihn tötete, wird Beyers „Knochensummen“ im Vergleich damit zum Sinnbild eines bereits internalisierten Schuldspruchs. Auch wenn die „Wissenschaft“ hier technisch das „Wesen“ entdeckt und die Möglichkeit seiner Gleichschaltung damit gefunden zu haben glaubt, ist das, was aus der Schädelnaht klingt, nichts anderes als das Urteil, das über sie gesprochen werden wird. „In diesem Traum“, sagt Beyer, „kommt die direkte Kommunikation zustande. Nur, was da zu Ohren kommt, ist nicht das, was Karnau ausdrücken wollte. Der Urteilsspruch lag schon in ihm selbst.“

Was im dramaturgischen Gefüge des Romans nur als Traum darzustellen ist — das Verbrechen als von den Tätern selbst hörbar gemachten Urteil über ihre Tat — hat sich zeitgeschichtlich als bleibende Wirklichkeit entwickelt. Die im Buch wie nebenbei gemachte Beobachtung, nach dem Krieg seien in Deutschland für gut zwanzig Jahre kaum private Aufnahmen von Stimmen gemacht worden, zeigt, daß das Volk der Täter nicht mehr die eigenen Laute hören wollte. Weil in jedem Ton die Schuld wiederhallt.

In dieser Stille lauscht Marcel Beyer mit seinen Gedichten hinein, es scheint, als seien sie Momentaufnahmen dieses Schweigens. Sie sind geprägt von individuellen Bewußtseinsströmen, in denen Militärsprache das Echo zu idyllisierenden Weltbeschreibungen ist. Ausgangspunkt von *Falsches Futter* (1997) ist Josef Weinheber, der österreichische Dichter, der schon früh Oden auf die Deutschen, Oden auf Hitler schrieb. Beyer fand in einem Wiener Antiquariat einen Weinheber-Erinnerungsband, der Fotos des Dichters in schöner Landschaft und dessen harmlose Naturpoesie enthält. Dieser Zwiespalt interessierte Beyer. Er zitiert Weinheber, ohne die Zitate deutlich zu machen, akzentuiert ihre Inhalte aber mit prägnanten Effekten: „Derweil/den Erdäpfelsalat ich auf der Zunge spüre/nachkoloriert Schluck Weissen, und ich lese/laut: PLATZ BLONDIE!“ (Kirchstettner Klima). Plötzlich platzt in den ruhigen Vers der Befehl. „Bei der Arbeit am Roman und den Gedichten habe ich mich viel mit Militärsprache beschäftigt“, sagt Beyer, „und bin auf die eigentlich aberwitzige Möglichkeit gestoßen, daß im Deutschen ohne Absender und Adressat gesprochen werden kann: „Rasen betreten verboten!“ Wer spricht da eigentlich zu wem? Oder spricht da die Autorität?“

Beim Lesen der Gedichte hat man den Eindruck, als murmelte sie ohne Unterlaß vor sich hin. Man folgt einem inneren Gespräch, in dem das Vergangene nicht mit der Gegenwart zusammenpassen kann: „Die Haut gekräuselt und geschmort. Am liebsten wollten alle/baden, wegen der Flocken in der Luft. Dort/in dem Lazarett in Wilhelma. Bin nämlich krank/unter der Achsel. Ganz kleine Nummer, abgekaut/die Nägel. Bin jetzt im Fieber. Die Aprikosen/sind mir fremd. Auch führe ich keine Gespräche.“ So endet das Gedicht *Erste Melkung*. „Diese Zeit“, sagt Beyer, „wirkt bis heute nach. Nein, sie wirkt noch heute.“



# Angezettelt

## Informationsblatt des sächs. Literaturrates e.V.

### 2 - 3 / 2001

Porträt

#### „Mich interessiert, wie der Mensch den Boden prägt“

Marcel Beyer

Bedeutende Autoren verraten sich mitunter durch Monomanie, durch ein einziges Thema, an dem sie eigensinnig festhalten. Dies trifft zweifellos auch auf Marcel Beyer zu. Er ist einer der wenigen deutschsprachigen Schriftsteller seiner Generation, die nicht einfach alle paar Jahre ein neues Buch veröffentlichen, sondern Bücher erarbeiten, deren Summe den Begriff des literarischen Werkes verdient. Die Stationen seines schriftstellerischen Werdegangs durchlief er ohne Widerstände und ist heute ein etablierter Autor im Literaturbetrieb. Seit 1989 veröffentlicht Beyer abwechselnd Gedichte und Prosa. Mit knapp sechsunddreißig Jahren kann er auf drei Romane zurückblicken. Unterm Strich sind das fast 800 Seiten Prosa, dazurechnen muss man einige frühe Gedichtbände. Zugegeben: das ist nicht viel. Doch die Quantität steht hier nicht zur Debatte – Beyer ist alles andere als ein Vielschreiber.

Nach dem Erscheinen von *Das Menschenfleisch*, Beyers Prosadebüt, bezeichnete die *Süddeutsche Zeitung* den damals 26-jährigen Autor als „eines der größten Versprechen der Gegenwartsliteratur“. Ob er diese Erwartungen zehn Jahre danach eingelöst hat? Der eigentliche Durchbruch gelang Beyer mit *Flughunde*, einem Roman über die Akustik und deren Einsatz als Propagandamittel im nationalsozialistischen Deutschland.

Es wurde ein vielfach beachtetes und ausgezeichnetes Buch, nicht hinzugezählt die Übersetzungen in zwölf Sprachen, die man ja auch unter Auszeichnungen verbuchen könnte. Solche Nachrichten reizen. Zu kopflöser Begeisterung, aber auch zu Neid oder Misstrauen. Marcel Beyer hat sich vom frühen Ruhm und Erwartungsdruck nicht dazu verführen lassen, mit großer Geste gleich in seinem dritten Roman die Erwartung prompt und pompös einzulösen. Er ließ sich Zeit, veröffentlichte erst mal eine Gedichtsam-

lung (*Falsches Futter*, 1997), mit der er für die breite Öffentlichkeit als Lyriker debütierte. Und auch diesmal Anerkennung erntete.

Ein Druck des Erfolgsromans im Rücken, soviel scheint auf den ersten lesenden Blick klar, ist Beyers neuestem Roman glücklicherweise nicht anzumerken. In *Spione* begibt sich der Autor wie in den vorhergehenden Arbeiten in die deutsche Vergangenheit. Die äußere Form bildet diesmal eine Familiengeschichte, die sich von 1930 an über drei Generationen erstreckt. Die leeren Stellen eines Familienalbums werden zum Anlass einer mehrstimmigen narrativen Rekonstruktion der von Lügen, Verdrängung und Heimlichkeiten verfälschten Familiengeschichte.

Man wird in der jungen Gegenwartsliteratur schwerlich einen Autor finden, der so ausschließlich in der deutschen Bewusstseinsgeschichte umhergräbt und das mit so wunderbarer Souveränität. Beyer ist kein Moralist in Sachen deutscher Vergangenheit. Sein eigentliches Interesse gilt zwar der Historie, doch das Leitmotiv, das seine Aufmerksamkeit lenkt und eine Spur durch schriftstellerische Arbeiten legt, ist elementarer: Es geht ihm vielmehr um die Beziehungen zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Bewusstseinsformen, deren Ausdruck die Sprache ist. Ging es in *Flughunde* um „Einflüsterungen“ durch akustische Propagandamittel, so beschäftigt sich *Spione* mit optischer Wahrnehmung und den Bildern, die sich dabei im Kopf einstellen. Was auf den ersten Blick theoretisch verstellt anmuten könnte, bewältigt der Autor mit großartiger fabulierender Kunstfertigkeit. Marcel Beyer ist ein beeindruckender Phänomenologe der Wahrnehmung.

Jarosław Piwowarski

#### Marcel Beyer liest

- 23. April, 19 Uhr im Ratssaal Waldheim
- 28. April, 19 Uhr im Kunsthandwerkerhof Freiberg.

# ALLGEMEINES

---

FAZ, 7.11.2016 Tit-Oxide

## Georg-Büchner-Preis an Marcel Beyer verliehen

spre. FRANKFURT, 6. November. In seiner Dankesrede zum Georg-Büchner-Preis, mit dem Marcel Beyer am Samstag in Darmstadt ausgezeichnet wurde, hat der Dresdner Autor an das aus vielen Quellen gespeiste „Ferkeldeutsch“ Georg Büchners erinnert und für Vielfalt der Stile innerhalb der Sprache plädiert. „Von Menschen, die Serge Gainsbourg nur für einen sündhaft teuren Käse halten können, muss ich mich nicht in Sachen Sprache belehren lassen. Niemand muss das“, sagte er. (Siehe Feuilleton Seite 13.)

S-1/2

**I**ch verbeiße mich. Verbeiße mich in Schrift. Verbeiße mich in die Hand einer alten Viehmännin, die kurz vor ihrem Tod vom unsichtbaren Hund erzählt.

Im Oktober 1808 konsultiert eine fünfundsiebzigjährige, von einem fremden Hund gebissene Frau im holländischen Hondshollerdyk den jungen Regimentschirurgen Ernst Büchner. An ihrer stark geschwellenen linken Hand zählt er drei kleine Maie, ein Zahn des Hundes ist von unten, zwei Zähne sind von oben in die Fleischmasse eingedrungen, ohne sie aber völlig zu durchbohren. Er rät, die Wunde auszuschneiden, in solchen Fällen sei das Messer lieber zu dreist als zu furchtsam zu gebrauchen. Die Frau mag an keine unsichtbaren Keime glauben, eine Behandlung mit Cantharidenpflastern scheint ihr völlig auszureichen. Der Wundarzt gibt Insekten in den Mörser, zerreibt Spanische Fliege, reibt die Hand der morschten Alten ein, verabreicht ihr Aphrodisiakum und tödliches Reizgift in einem. Einige Wochen lang eitert die Wunde so vor sich hin, dann erfolgt innerhalb weniger Tage die Vernarbung. Die Patientin, meint man, ist geheilt.

Eines Morgens taucht der Knecht der Gebissenen auf und gibt Büchner zu verstehen, die Alte sei behext. Nach einem heftigen Fieberanfall habe sie heftigen Durst verspürt, sonderbarerweise jedoch sei sie „im Augenblick der Darreichung des Wassers sehr erschrocken, habe nicht davon trinken können und solche Geberden gemacht, daß er sowohl als die Magd darüber hätten lachen müssen“.

Die Fiebrige ist außerstande, Flüssigkeit zu sich zu nehmen, „viel dünne Feuchtigkeit“ fließt ihr aus Mund und Nase, sie speit unablässig um sich. Immerhin: „Beißlust oder Töne, die dem Geheul der Hunde gleichkommen, wie man solches bei der Hydrophobie beobachtet haben will, waren nicht zu bemerken“, notiert der Arzt. Vier Tage später ist die Patientin, Ende der „Jammerscene“, tot.

Die Art der Ansteckung, die Inkubationszeit, Symptome wie die Schluckbeschwerden, Momente der Apathie und äußerste Rage – hier wird der typische Verlauf einer Tollwutinfektion beschrieben. Der ungeklärte Rest dieser Geschichte, der Ernst Büchner noch umtreibt, ist er auf die vierzig zugeht, liegt außerhalb des Bildes: der Hund. Mit seinem Auftauchen und Verschwinden droht sich der medizinische Bericht in ein schiefes Märchen, in ein krankes Volkslied zu verwandeln.

Die Frau hat geschlachtet. Ein Hund stiehlt sich zur offenen Tür herein und fällt über die Würste her. Hastig packt er eine Würst ins Maul, legt sich unter den Tisch, wird von der Frau überрасхатet. Die Frau holt, aufgebracht, „über diese Frechheit des ungebetenen Gastes“, einen Stock. Die Frau schlägt zu. Der Hund läßt von der Beute, springt unterm Tisch hervor, beißt „seine Feindin“ und läuft davon.

Merkwürdig nur, daß außer der Alten niemand im Ort den fremden Hund zu Ge-

# Hund

Von Marcel Beyer



sprochenen, der gesungenen Sprache ein ganz eigenes Ferkeldeutsch zu extrahieren. Eine Kunstsprache, die keiner Desinfektion bedarf, angereichert mit Silberverschleifungen, mit halben Sätzen, mit Verschlucktem und mit Wortfindungen, in denen mehrere Sprachen zusammenschießen. Büchner spricht mit den schlachtenden, schlagenden alten Holländerinnen, wie er den Worten hexengläubiger Knechte folgt, er hat das irre Geräusch einer Magd im Ohr. Er praktiziert als guter Arzt – indem er schreibt. Ein Mann in Betrachtung der Suhle: Er will aus nächster Nähe hören, wie die Ferkel quieken. Jedes hat seinen eigenen Ton.

Als Fachmann für alles vom Menschen bis zum Tier, ist er ein Mann, der die Sprache der Tiere zu verstehen sucht. Er ist ein Mann, der die Sprache der Tiere zu verstehen sucht. Er ist ein Mann, der die Sprache der Tiere zu verstehen sucht. Er ist ein Mann, der die Sprache der Tiere zu verstehen sucht.

ge zum Teil gelähmt wird, so machen wir die unsterblichsten Experimente.“ Die Sprache fragt: „Kerl, soll ich dir die Zung aus dem Hals ziehn und sie um den Leib herumwickeln?“

Ein Deutsch, offen nach allen Seiten, hochartifiziel und zugleich hingeferkelt wie die Manuskriptblätter, auf denen Woyzeck überliefert ist. Ein angefressenes, ein angestecktes Deutsch, wie eine nach dem Hundebiß gräßlich entstellte linke Hand. Ein Wölfinnen- und Zicken- und Zeckendeutsch, das sich mit seiner Offenheit für Rotwelsch und Argot wie nebenbei offen für Ferkelien zeigt. Ein Halb- und Doppelwesendeutsch, das bis heute niemand zweifelsfrei entziffert hat.

Große zeitgenössischer Zylinderhüte heran. Am Ende lautet der bündigste Vorschlag: Selbst wenn im Manuskript ohne jeden Zweifel das Wort „Hut“ zu entziffern sei, habe der Autor ohne jeden Zweifel das Wort „Hund“ hinschreiben wollen. Woyzeck könne nur einem sehr kleinen Hund auf einen sehr großen Hund geholfen haben.

Es könnte einem in den Sinn kommen, aus medizinischer Perspektive zu argumentieren. Tollwütige Hunde durchlaufen eine Phase gesteigerten Geschlechtstriebes, im Verlauf der Krankheit treten sich gegen den Adel auflehrenden Canaille wird sie zum Geusenwort, wie „Schwuler“, „Kanake“ oder – „proud to be deaf“

„Canaillevogel“: scherzhaft für „Kanarienvogel“, „Kanalje“: Südhessisch für „Schurke“ – mag ja alles sein. Schön Dings aber erkennt man in den Kanaillevögele erst, wenn man in sie hineinhorcht: Lateinisch *canis* ist schön Dings, italienisch *cane* ist schön Dings, die *canaglia* dann, das Hundepack, ist so wenig schön Dings wie die französische *canaille*, der Pöbel, das Lumpengesindel. Man muß sie auf der Zunge drehen, ihr eine andere Richtung geben, damit sie sich von neuem in schön Dings verwandelt: Als trotzig Selbstbezeichnung ebenjener sich gegen den Adel auflehrenden Canaille wird sie zum Geusenwort, wie „Schwuler“, „Kanake“ oder – „proud to be deaf“

Weil Sprache alles ist, brauche ich alles. Brauche Kalbsdeutsch und Erbsenfresserdeutsch so dringend wie das Hammelfleischdeutsch der nächsten Woche, brauche das Leoprinddeutsch der Krawallfernsehfamilien, brauche patzergesprengeltes Dünkeldeutsch, brauche das Edeldeutsch von Leuten, die ihren Gästen Katzenfutter mit Kaviar servieren, brauche das 48-Stunden-Deo-Deutsch der Zeitgenossen, die vor lauter Nationalempfinden schwitzen. Ich brauche das Mühedeutsch, wie es mir entgegenkraxelt, -schwillt, -weht, -bastelt, -schnauft und -stürzt, brauche das dampfende Kartoffelsuppen- und Semmelknödeldeutsch, ich brauche diese grundverunglückte Heiligabend-

ein krankes Volkslied zu verwandeln.

Die Frau hat geschlachtet. Ein Hund stiehlt sich zur offenen Tür herein und fällt über die Würste her. Hastig packt er eine Würst in Maul, legt sich unter den Tisch, wird von der Frau überrascht. Die Frau holt, aufgebracht „über diese Frechheit des ungebetenen Gastes“, einen Stock. Die Frau schlägt zu. Der Hund läßt von der Beute, springt unterm Tisch hervor, beißt „seine Feindin“ und läuft davon.

Merkwürdig nur, daß außer der Alten niemand im Ort den fremden Hund zu Gesicht bekommen hat. Das Vieh auf den umliegenden Weiden zeigt keine Verletzungen, kein zweiter Unglücksfall ereignet sich, in den ein tollwütiger Hund verwickelt ist, „ebensowenig konnte in Erfahrung gebracht werden, daß der Hund in dieser oder einer andern Gegend von anderen Menschen gesehen worden wäre“.

Ein Arzt erinnert sich an einen Hundevorfall im holländischen Hondshollerdyk. Eine krude, alle Vorstellungskraft sprengende Mischbildung aus Hund und Holunder und ausgehöhltem Deich, nach der man auf der Landkarte vergeblich suchen würde. Tatsächlich existiert sie, ein Schreib-, ein Hör-, ein Erinnerungsfehler, allein in Büchners Bericht. Im Namen des unweit von Den Haag gelegenen, unter der französischen Besatzung als Spital genutzten Huis Honselaarsdijk dagegen läßt sich kein tollwütiges vierbeiniges Haustier entdecken.

Bisse von Hunden, die kein Mensch sehen hat, um sich speiende alte Frauen, dem Hexenzauberlauben verfallene Knechte und Mägde, die am Sterbebett in Gelächter ausbrechen: Ernst Büchner verläßt Holland wie ein von der Heillosigkeit in die Flucht geschlagener Landarzt. „Du Vieh“, schreie ich wütend, „willst du die Peitsche?“ Als er nach Hessen zurückgekehrt ist, zeugt er einen Sohn und gibt ihm den Namen nicht eines Hundebezwingers, er gibt ihm, sicher ist sicher, den Namen des großen Drachentöters: Georg.

Der Hund aber ist in der Sprache aufgegangen. Nein, er hockt in der Sprache halbversunken, semihundido wie jener Hund mit graphitgrauer Schnauze, den Goya in seiner Quinta del Sordo, seiner Villa des tauben Mannes, in den Putz gezeichnet hat.

Mit zwölf Jahren schiebt Büchners Sohn den unsterblichen Friedrich Schiller in die Pathologie, nicht ohne ihm zuvor einen Einlauf aus dickflüssigem Darmstädter Dialekt zu verpassen, indem er Schillers Kriegslied „Graf Eberhard der Greiner von Wirmenberg“ in Straßensprache übersetzt. Mit Anfang zwanzig ist ihm das dahinfließende Fußbarbenfranzösisch geläufig, beherrscht er das glasklare Schädelnervendeutsch, wie man es heute noch in Zürich braucht. Georg Büchner weiß sehr genau, Sprache ist nur vor dem Hintergrund anderer Sprachen zu haben. Über das selbstbesoffene Eierlikördeutsch seiner Zeitgenossen – süßlich, klebrig, sittenrein – kann er nicht einmal mehr lachen, „das ästhetische Geschlapp“ steht ihm „bis am Hals“. Er beschließt, die deutschsprachige Literatur um „Ferkelndramen“ zu bereichern.

Sein ungeheuer feines Gehör erlaubt es ihm, gepaart mit einer ungeheuren Belesenheit, aus der geschriebenen, der ge-

schriebenen, in Worten und Verschlucktem und mit Wortfindungen, in denen mehrere Sprachen zusammenschließen. Büchner spricht mit den schlachtenden, schlagenden alten Holländerinnen, wie er den Worten hexengläubiger Knechte folgt, er hat das irre Geräusche einer Magd im Ohr. Er praktiziert als guter Arzt – indem er schreibt. Ein Mann in Betrachtung der Suhle: Er will aus nächster Nähe hören, wie die Ferkel quieken. Jedes hat seinen eigenen Ton.

Als Fachmann für alles vom Menschen Angezuchtete, Zurechtgebogene arbeitet er mit Kanarienvogeldeutsch, als Fachmann für Melodienachahmung mit Spötterdeutsch. Er beherrscht die Klangregie auf kleinstem Raum. Der tabaksehnsüchtige Andres sagt: „die Menschendämpfe“ – Woyzeck, im Schub, unterbricht die Sonntagsträumereien mit: „Verdammt! Marie will „beten“, sucht nach einer Bibelstelle, fühlt sich von ihrem Kind gestört und mault: „Das bähst sich in der Sonne!“

Die Ferkelsprache speist sich aus Dialekten, Nichtmutterprachlerdeutsch und einem Deutsch, das aus der Schriftsprache in die Mündlichkeit gefunden hat. Schriftdeutschsätze in den Mund zu nehmen heißt im Woyzeck, sie laden sich wie von allein mit bedrohlicher Albernheit auf. Figuren, die weder schreiben noch lesen gelernt haben, dürfen bei Büchner auf Shakespeare, Goethe, Grabbe anspielen, selbst in den ungedruckten Schriften ihres Autors kennen sie sich aus. Was minimale Textvarianten in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm angeht, unterscheiden sie instinktsicher zwischen den Ausgaben von 1812 und 1819.

Ein Deutsch der Zungensätze, in denen die Sprache selber spricht, nervendurchzogener Fleischklappen, Untersuchungsgegenstand, Werkzeug wie Objekt von Gewalt: „und wenn Gott will, daß Ihre Zun-



## Marcel Beyer

Der Text auf dieser Seite ist die Rede, die Marcel Beyer am vergangenen Samstag in Darmstadt als Dank für die Überreichung des diesjährigen Büchnerpreises gehalten hat. Beyer, geboren 1965, lebt in Dresden und ist mit seinem 1995 publizierten Roman „Flughunde“ zu einem der international bekanntesten deutschen Schriftsteller geworden. Begonnen hat er aber als Lyriker, und seine jüngste Publikation, „Graphit“ (erschienen 2014 im Suhrkamp Verlag), ist auch wieder ein Gedichtband gewesen. (F.A.Z.)

Ein Deutsch, offen nach allen Seiten, hochartifiziel und zugleich hingefekelt wie die Manuskriptblätter, auf denen Woyzeck überliefert ist. Ein angefressenes, ein angestektes Deutsch, wie eine nach dem Hundebiß gräßlich entstellte linke Hand. Ein Wölfinnen- und Zicken- und Zeckendeutsch, das sich mit seiner Offenheit für Rotwelsch und Argot wie nebenbei offen für Ferkelereien zeigt. Ein Halb- und Doppelwelschdeutsch, das bis heute niemand zweifelsfrei entziffert hat.

Büchners Drastik bleibt rätselhaft. Geht man ihr nach, landet man nicht in der Enge, nicht in der Gosse, man folgt Büchner auf die Rückseite der Sprache, auf die Rückseite der Welt. Wollte man dazu ansetzen, seine ferkeldeutschen Figuren zu guten Normdeutschen zu machen, man würde ihnen die Zunge abschneiden. Ferkeldeutsch ist nichts anderes als eine Übung in Schutzlosigkeit.

Kein Zufall, daß der akustisch hypersensible Georg Büchner mit Woyzeck einen Stimmenhörer in die Mitte eines Ferkel-dramas setzt. Durch ihn fließt alle Sprache, fließt auch die unhörbare Wahnsprache hindurch. Er kann die Ohren nicht verschließen. Um so aufmerksamer muß man hinhorchen, wenn Büchner seinen Woyzeck reden läßt, nur um ihn binnen eines Atemzugs zum Schweigen zu bringen, indem er die notierten Woyzecksätze wieder streicht.

Eine solche gestrichene Passage findet sich in einem Entwurf der Szene „Buden. Lichte. Volk.“ im Anschluß an „das mit einem Ausrufezeichen versehene mehrdeutige Wort „Geschlecht!“ – Woyzeck könnte es zum Anlaß nehmen, in höhere Sphären aufzusteigen und das Menschen-geschlecht zu besingen. Woyzeck könnte den Blick nach unten wenden, um sich den männlichen und weiblichen Geschlechtsmerkmalen zu widmen. Die einzige Stelle – eine „Stelle“ im fast schon klassischen Sinne – im gesamten Stückfragment, an der Büchner es seiner Hauptfigur überläßt, eine souveräne Entscheidung zu treffen. Treffsicher wählt Woyzeck eine dritte, eine unerhörte Möglichkeit, die Büchnerforscher bis heute unruhig auf dem Sessel herumrutschen läßt – die Sittenpolizei würde den geschilderten Fall im schmalen Ordner mit der Aufschrift „Unzucht mit Gegenständen“ ablegen.

Woyzeck erzählt: „Das will ich dir sagen, ich hatt ein Hundele und das schnuffelte an ein großen Hut und konnt nicht drauf und da hab ich's ihm aus Gutmütigkeit erleichtert und hab ihm darauf gesetzt. Und da stande die Bube herum und die Madeln.“

Anfang der zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, nachdem jeder Mensch, der über Augen verfügt, die rasende Verwandlung der Welt in ein Schlachthaus miterlebt hat, dürfen in dieser Szene keine Kinder unter den Beobachtern sein – anstelle von „Bube“ und „Madeln“ steht mit einem Mal „Volk“ herum. Noch in den achtziger Jahren streiten sich Büchnerforscher, aus der sexuellen Revolution gestählt hervorgegangen, was da genau passiert sein soll, wenn Woyzeck erzählt, er habe einem Hund auf einen Hut geholfen. Mit stoischem Ernst zieht man Auskünfte über die maximale

## ANZEIGE



Hund berühren und ihm zur Erfüllung seines absurden Verlangens verhelfen. Gebissen wird er nicht.

Es könnte einem in den Sinn kommen, aus philologischer Perspektive nüchtern festzustellen: Wenn Woyzeck einem Hund auf den Hut hilft, hilft zunächst einmal Büchner der Sprache auf die Sprache. „Sei vernünftig. Kannst du nicht singen?“ Man braucht ja nur, wie Büchner es getan hat, ein wenig in die Landschaft zu lauschen. Dort finden Hut und Hund in derselben Tonfolge zusammen, finden sie dank einer vom Teufelsgeiger 1816 aus Venedig importierten Melodie aufeinander: Wer „Ein Hund kam in die Küche“ singen kann, kann auch „Mein Hut, der hat drei Ecken“ singen, samt „Napoleon soll verrecken“.

Vielleicht wird sich eines Tages ein in Ferkeldeutsch beschlagener Philologe über die gestrichenen Woyzecksätze beugen und im Manuskript statt einem „Hundele“ doch noch ein „Hunderl“ entdecken – die im Rotwelschen geläufige liebevolle Bezeichnung für das weibliche Geschlecht.

Ich habe mich entschieden, der Koseform „Hundele“ einen imaginären Bindestrich anzuhängen, mit dem die Rede mitten in der Rede abbrechen würde. In ihm schwingt Woyzecks eigenes, vom Schwert des Scharrfrichters um seine letzte Silbe verkürztes Hundeleben mit.

Kein Hundele, kein Hund, keine Woyzeck-„Stelle“ mehr in Büchners Text. Möglich, im Schreibverlauf ist ihm aufgegangen, daß sich im selben Szenenentwurf bereits ein anderer Hund verbirgt. Der ist kaum mehr erkennbar, zugegeben, da alles fortschreitet, Biologie und Zivilisation, bis auf die unterste Stufe des menschlichen Geschlechts, zum Mehr erkennbar ist der Hund durch mehrere Sprachen gegliedert und hat sich mit dem Vertreter einer anderen Art gepaart: Neben dem klugen Pferd und dem musikalischen Affen verspricht der Ausrufer an der Jahrmarktbude „Kleine Kanaillevögele“, und die sind, glaubt man Mar, „schön Dings“.

hört: Lateinisch *canis* ist schön Dings, italienisch *canè* ist schön Dings, die *canaglia* dann, das Hundepack, ist so wenig schön Dings wie die französische *canaille*, der Pöbel, das Lumpengesindel. Man muß sie auf der Zunge drehen, ihr eine andere Richtung geben, damit sie sich von neuem in schön Dings verwandelt: Als trotzige Selbstbezeichnung ebener sich gegen den Adel auflehrenden Canaille wird sie zum Geusenwort, wie „Schwuler“, „Kanake“ oder – „proud to be deaf“ – neuerdings auch „taub“.

Mit dem „Canaillevogel“ schmuggelt Büchner sich selbst in den Text, ein Exemplar der domestizierten Form des Kanarengirlitz, ein über die Jahrhunderte zur rechtgezüchteter Positurkanarienvogel mit seinem in der freien Wildbahn gänzlich unbekanntem Gesang, ein schief gesprochen deutscher Zimmervogel. Die untergetauchte, ungenannte, anonym reisende, ins Exil gegangene Canaille Georg Büchner hat sich als Objekt der Neugier Woyzecks und Maries in eine Jahrmarktbude, in seine eigene Woyzeck-Handschrift gesetzt.

Hier müssen sie zusammenfinden, Büchner und sein stimmenhörender Held. In einer natürlich unschicklichen Geste fallen sie in eins, an einem Punkt, in einem Strahl, in einer gelbschäumenden warmen Pfütze: wenn Woyzeck auf die Straße pißt wie ein Hund.

Der Hut reibt den Hund.  
Der Hund beißt die Frau.  
Die Frau reibt den Hund.  
Der Arzt reibt die Frau.  
Die Frau reibt den Knecht.  
Der Knecht reibt die Magd.  
Der Hund reibt den Hut.  
Der Hut reibt den Hut.  
Das Wort reibt das Wort.  
Die Sprache reibt den Mann, der Georg Büchner heißt.

Die Welt hängt voller Kuckucksuhren, aus denen zu jeder vollen Stunde eine Walther P38 hervorgeschossen kommt.

Aus nächster Nähe höre ich das Knatterdeutsch der fernen, fernen achtziger Jahre, mit dem die Weltkriegsveteranen damals Drückeberger, Vaterlandsverräter an die Wand zu stellen gedachten, während der Zivi ihnen geduldig den wunden Wehrmachtshintern wischte. Ich höre, wie sich kluge, sprachbewußte Menschen eines rüden Tons bedienen, der vielleicht auf liederlich geführten Hundesportplätzen gebräuchlich ist. Höre, wie Liebling von alle Potentate Europas und Mitglied von alle gelehrte Societät eine Sprache über die Lippen kepte, die ich sonst nur von Gestalten kenne, die nichts weiter vorhaben, als dem Rest der Welt die Hölle zu bereiten. Ich höre ein nahezu kryptisches, der Heimatliebe verschriebenes Spreizdeutsch, ein aseptisches, duftendes, feistes Rosenstuhlgangdeutsch, höre das unbeholfene Carl-Schmitt-triffit-Florian-Silbereisen-Deutsch der Leitkulturpamphlete.

„Was mit der rechten Hand an die rechte Ellbogen? Ihr seid geschickt.“

Ich sauge alles ein, mit einer Aufmerksamkeit, als hätte ich eben den linken Backzahn von einem Infusionstier unter dem Mikroskop, als würde ich Entzifferungsvarianten der Woyzeck-Manuskripte studieren.

Ich brauche das dampfende Kartoffelsuppen- und Semmelknödeldeutsch, ich brauche diese grundverunglückte Heiligabend-sprache, die Deutschlandretter mit einem Dschihadistenernst zelebrieren, daß mir das Blut in den Adern gefriert.

Ich brauche sie.

Ich verbeiß mich.  
Sprache versetzt mich in Euphorie.  
Und Sprache macht mich apathisch.  
Sprache lähmt mir den Rachen.

Die Reizduschen steigen von ihren Feldherrenhügeln herab und sprechen längst ein anderes, ein Schlüpfjerägerdeutsch, ich aber merke, wie ich müde werde, müde. Ein in den Putz gezeichneter, von der Rückseite der Welt her über den Horizont schauender, auf immer in der Sprache halberversunkener Hund.

Ich fürchte, mir geht das Gegengift, mir gehen die Cantharidenpflaster aus. Wie will ich Wörtlichnehmer bleiben, wenn die Welt um mich herum in wortwörtlichen, in buchstäblichen, in fundamentalistischen Lesarten der Welt versinkt. Ich Sprachsäufer kann keine Sprache mehr saufen. Manchmal weiß ich nicht einmal, ob ich noch ein äußeres Drama verfolge oder ob sich nicht bloß ein inneres Drama abspielt. Ich habe wahnsinnigen Durst, ich speie um mich, ich mache verständliche Gebärden. Knecht Lexikon und Magd Grammatik stehen an meinem Bett und fangen irrsinnig an zu lachen.

Vor der Sprache rettet mich – die Sprache. Woyzeck rettet mich. Büchner beruhigt mich. Er redet mir gut zu. Von Menschen, die Orte wie Hondshollerdyk niemals erreichen werden, weil es ihnen schlicht an Wahrnehmungsfähigkeit wie an Imaginationsvermögen fehlt, von Menschen, die auf dem Nationalschlach stehen dürften, fragt man sie, wie der Hund von Kuifje heißt (Bobbie, Snowy und Milou), die Serge Gainsbourg (stöhn, wisper, hechel) nur für einen stündhaft teuren Käse halten können, geschweige denn, daß sie je von einer Gogoosh oder einem Fela Anikulapo Kuti gehört hätten, muß ich mich nicht in Sachen Sprache, muß ich mich nicht in Sachen Kultur belehren lassen. Niemand muß das.

In meiner Welt, hier, auf der Rückseite der Welt, wo Georg Büchner gegangen ist, wo das Goyahündchen hockt, dürfen die tollwütigen Ladys bis ans Ende der Zeit in ihren schicken SUVs durch die verkehrsberuhigte Zone rasen, während sich auf der Rückbank Knecht und Magd in Unzucht übereinanderwälzen, das grobe Leder aneinanderreiben. Mit kühnem Sprunge retten sich die Nationalheims in ihre sprachlichen Stiefmütterchenabatten –

Ich bin der neuntöter, der neuntöter!  
In meinen träumen drehe ich das augnlicht auf ha!

Ich bin der Hund, dem Woyzeck auf den Hut geholfen hat.

S-2b

29. Juni 2016

1/2

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG

## Proteischer Poet

Marcel Beyer erhält den Büchnerpreis

Die Begründung der Jury für die Verleihung des diesjährigen Büchnerpreises an Marcel Beyer hätte sich auf diesen einzigen Satz beschränken können: „Sie zeichnet damit einen Autor aus, der das epische Panorama ebenso beherrscht wie die poetische Mikroskopie.“ Mehr ist gar nicht nötig, um zu sagen, wie verdient diese Auszeichnung für den fünfzigjährigen, noch in Dresden lebenden Schriftsteller ist. Er verfügt über einen allumfassenden Welt- und Formblick. Eine solche Breite des literarischen Schaffens bei jeweils höchster Qualität hatte kein Büchnerpreisträger seit Friedrich Dürrenmatt 1986 mehr vorzuweisen.

Doch dass die Epik in der Begründung vor der Lyrik kommt, ist bezeichnend. Wie noch andere Gegenwartsauctoren, die zwischen den Genres zu wechseln verstehen wie Proteus zwischen den Gestalten – Ransmayr, Zaimoglu, Tellkamp; alle übrigens noch ohne Büchnerpreis –, gilt auch Marcel Beyer in der Öffentlichkeit vor allem als Romancier. Bei ihm liegt das an „Flughunde“, seinem 1995 erschienenen, zweiten Roman, der weltweit Riesenerfolg hatte. Natürlich zieht das „Dritte Reich“ als Thema der deutschen Literatur immer wieder; aber was Beyer da veranstaltet in seinem Porträt eines Akustikers, der mit der Familie Goebbels bekannt wird und diese bis zu deren Mord und Selbstmord im Bunker unter der Reichskanzlei begleitet, das ist von einer subtilen Sprach- und Bilderwelt, die dem im Buch mit-erzählten Gewaltregiment der Nazis eine andere Kraft entgegenzuhalten weiß: die der Poesie.

Nicht einer Poesie des auf seine Weise ebenso fanatischen, weil für alles andere als seine wissenschaftliche Überzeugung blinden Akustikers oder der halbwüchsigen Goebbels-Tochter, die als zweite Ich-Erzählerin auftritt. Auch nicht einer Poesie des Prosa-Erzählens. Sondern einer untergründigen lyrischen Strömung, die diesen Roman durchzieht: in den Schlaglichtern, die er auf Erlebnisse seiner Protagonisten wirft wie etwa der Autofahrt von Vater und Tochter Goebbels, der an buchstäblich poetischer Bewegtheit wohl nur Prousts Schilderung einer Kutschfahrt im ersten Band von „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ an die Seite zu stellen ist, die aus einer Reportage entstanden war, die der französische Schriftsteller Jahre zuvor im „Figaro“ über seine Eindrücke bei einer Automobil-Tour veröffentlicht hatte. Beyers kurzer Moment der Entbundenheit des Propagandaministers von allen Pflichten und Untertan ist ebenso flüchtig wie die Konstellation der Kirchtürme von Martinville, die Prousts Erzähler in ihrem steten perspektivischen Wechsel beobachtet. Es ist Genauigkeit, das *moi juste*, was hier zählt, nicht geographische Beständigkeit. Daraus ergibt sich ein Effekt, den man mit einer Übertragung des vom Ethnologen Clifford Geertz geprägten Begriffs der „dichten Beschreibung“ auf ein literarisches Verfahren als „gedichtete Beschreibung“ bezeichnen kann.

Elementarer Bestandteil des Geertz'schen Konzepts ist die Reflexion des eigenen Standpunkts durch den Forscher. In Beyers erstem Roman, „Das Menschenfleisch“ aus dem Jahr 1991, findet sich kurz vor dem Ende die Frage: „Das ganze vorbereitete Wortmaterial habe ich eigentlich immer hier oben in der Kiste, Kopf, doch manchmal sehr gefährdet, die Bandstimmie geht mir verloren, das Material will nicht heraus, als wäre das Band gelöscht, ist mir ein Magnet an der Schläfe

gens noch ohne Buchnerpreis -, gilt auch Marcel Beyer in der Öffentlichkeit vor allem als Romancier. Bei ihm liegt das an „Flughunde“, seinem 1995 erschienenen, zweiten Roman, der weltweit Riesenerfolg hatte. Natürlich zieht das „Dritte Reich“ als Thema der deutschen Literatur immer wieder; aber was Beyer da veranstaltet in seinem Porträt eines Akustikers, der mit der Familie Goebbels bekannt wird und diese bis zu deren Mord und Selbstmord im Bunker unter der Reichskanzlei begleitet, das ist von einer subtilen Sprach- und Bildermacht, die dem im Buch mit-erzählten Gewaltregiment der Nazis eine andere Kraft entgegenzuhalten weiß: die der Poesie.

Nicht einer Poesie des auf seine Weise ebenso fanatischen, weil für alles andere als seine wissenschaftliche Überzeugung blinden Akustikers oder der halbwüchsigen Goebbels-Tochter, die als zweite Ich-Erzählerin auftritt. Auch nicht einer Poesie des Prosa-Erzählens. Sondern einer untergründigen lyrischen Strömung, die diesen Roman durchzieht: in den Schlaglichtern, die er auf Erlebnisse seiner Protagonisten wirft wie etwa der Autofahrt von Vater und Tochter Goebbels, der an buchstäblich poetischer Bewegtheit wohl nur Prousts Schilderung einer Kutschfahrt im ersten Band von „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ an die Seite zu stellen ist, die aus einer Reportage entstanden war, die der französische Schriftsteller Jahre zuvor im „Figaro“ über seine Eindrücke bei einer Automobil-Tour veröffentlicht hatte. Beyers kurzer Moment der Entbundenheit des Propagandaministers von allen Pflichten und Untaten ist ebenso flüchtig wie die Konstellation der Kirchtürme von Martinville, die Prousts Erzähler in ihrem steten perspektivischen Wechsel beobachtet. Es ist Genauigkeit, das *mot juste*, was hier zählt, nicht geographische Beständigkeit. Daraus ergibt sich ein Effekt, den man mit einer Übertragung des vom Ethnologen Clifford Geertz geprägten Begriffs der „dichten Beschreibung“ auf ein literarisches Verfahren als „gedichtete Beschreibung“ bezeichnen kann.

Elementarer Bestandteil des Geertz-schen Konzepts ist die Reflexion des eigenen Standpunkts durch den Forscher. In Beyers erstem Roman, „Das Menschenfleisch“ aus dem Jahr 1991, findet sich kurz vor dem Ende die Frage: „Das ganze vorbereitete Wortmaterial habe ich eigentlich immer hier oben in der Kiste, Kopf, doch manchmal sehr gefährdet, die Bandstimme geht mir verloren, das Material will nicht heraus, als wäre das Band gelöscht, ist mir ein Magnet an der Schläfe entlangefahren, so daß Laute nicht zu Wörtern werden?“ Protagonisten legen in Beyers Prosa permanent Rechenschaft ab über ihre Wahrnehmungen, besonders markant in „Kaltenburg“, dem vor acht Jahren erschienenen, bislang letzten Roman. Doch Wahrnehmung, das ist ein zentrales Erkenntnisprinzip Beyers, ist noch nicht gleich Wahrheit. Die ist nur in der Sprache zu finden, konkreter: in deren poetischer Ausformung.

Und hier kommt der Lyriker Marcel Beyer nicht nur einfach ins Spiel; er ist der Spielmacher. Beyers Gedichtpublikationen, vom Debüt „Walkmännin“ (1990) bis zu „Graphit“ (2014), und auch seine vielfältige theoretische Auseinandersetzung mit Lyrik, wie erst jüngst in der Broschüre „Muskatblut, Muskatblüt“ (Wunderhorn Verlag) über einen deutschen Liederdichter des fünfzehnten Jahrhunderts, zeigen das vielfältige „vorbereitete Wortmaterial“, aus dem dieser Schriftsteller schöpft, und wie er es zu arrangieren versteht: assoziativ, witzig, doppeldeutig, bis-sig. So wie es die beiden Anfangszeilen aus einem 2009 im Buch „Laute Verse“ enthaltenen Gedicht zeigen: „Wespe, komm in meinen Mund, / mach mir Sprache, innen“. Es ist ein Stachel in dem, was Marcel Beyer schreibt – nur nicht in seiner Bewunderung, etwa für Friederike Mayröcker, seine wichtigste lyrische und damit allgemein-literarische Bezugsgröße, die er auf Bitten dieser Zeitung kürzlich wieder besucht hat.

Wir drucken Beyers Schilderung dieser Begegnung hier ab. „Leben = Schreiben“, führt er darin aus, „mir viele niemand ein, für den diese Gleichung so wenig antastbar, so produktiv, schlicht unumstößlich wahr wäre wie für Friederike Mayröcker.“ Für Marcel Beyer gilt Beobachten = Schreiben.

ANDREAS PLATTHAUS

## Marcel Beyer nimmt Büchner-Preis entgegen

**Darmstadt** – Der Autor Marcel Beyer hat am Samstag in Darmstadt den Georg-Büchner-Preis 2016 erhalten. „Seine Texte sind kühn und zart, erkenntnisreich und unbestechlich“, begründete die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung ihre Wahl. Beyer beherrsche „das epische Panorama ebenso wie die lyrische Mikroskopie und den zeitdiagnostischen Essay“. Der mit 50 000 Euro dotierte Büchner-Preis gilt als wichtigste Literaturauszeichnung in Deutschland. **EPD** > *Feuilleton*

SZ 7.11.2016



# Der Sprachsäufer

Marcel Beyer, ein Meister des „Wölfinnen- und Zicken- und Zeckendeutsch“, nahm in Darmstadt den Georg-Büchner-Preis entgegen

Lange nicht wurde eine Entscheidung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung so einmütig begrüßt wie die Vergabe des Georg-Büchner-Preises an den 50-jährigen Roman- und Hörspielautor, Lyriker, Essayisten und Librettisten Marcel Beyer. Lange nicht aber auch hat ein Büchner-Preisträger sein Schreiben und seine Stellung im – nachkopernikanischen! – Kosmos der Gegenwartsliteratur so nahe und nachbarschaftlich an die Seite des Namensgebers dieses Preises gerückt, an den des exilierten hessischen Schriftstellers, Naturwissenschaftlers, Mediziners und Revolutionärs Georg Büchner (1813-1837). „Büchner auf die Rückseite der Sprache, auf die Rückseite der Welt“ zu folgen, sagte Beyer in seiner Dankrede, hieße eine „Übung in Schutzlosigkeit“ abzulegen.

Keine Klage, sondern Ausdruck einer poetischen Entscheidung für das Abgelegene, für den Gang an die Ränder der sprachlichen und literarischen, der geografischen und politischen Räume: Der im Schwäbischen geborene, doch vorwiegend im Rheinland aufgewachsene Marcel Beyer lebt seit zwei Jahrzehnten in Dresden, von wo aus er den Blick noch wei-

ter in die unbekante Welt des Ostens gerichtet hat.

In seinem Essayband „Putins Briefkasten“ (2012) – einer Versuchsanordnung zum Thema gehöriger Recherchen – legt Beyer Rechenschaft über seine Schreibhaltung ab: Sich in der „Mitte meiner Welt zu bewegen“ statt an ihren Rändern, und auf der Folie seiner „alten Landkarte“ zu schreiben, biete ihm gar keinen Reiz. „Und selbst wenn ich tatsächlich einmal in eine Mitte vordringen wollte“, schreibt er weiter, „musste ich doch einen Weg von außen wählen.“

## Beyers Texte spüren deutscher Vergangenheit genauso wie dem „Sound der Jetztzeit“ nach

Als Träger der mit 50 000 Euro dotierten höchsten Literaturauszeichnung des Landes fand Marcel Beyer somit Aufnahme in der honorigen Mitte und im Olymp der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. „Das epische Panorama“, lobte die Akademie, beherrsche er „ebenso wie die lyrische Mikroskopie und den zeitdiagnostischen Essay“. Seine Romane „Flughunde“

(1995), „Spione“ (2010) und „Kaltenburg“ (2008), seine Gedichtsammlungen „Erdkunde“ (2002) und „Graphit“ (2014) und auch seine übrigen Texte widmen sich nach dem Befund der Akademie „der Vergewärtigung deutscher Vergangenheit mit derselben präzisen Hingabe, mit der sie dem Sound der Jetztzeit nachspüren“. Beyers Werke – so schließt die vom Akademiepräsidenten Heinrich Detering verlesene Urkunde – „betreiben eine poetische Erdkunde, die immer auch Spracherkundung ist; kühn und zart, erkenntnisreich und unbestechlich.“

„Hinwendung“ zum Papier als dem Material des Schreibens, „Hinwendung“ zur Kreatur, ja mehr noch zur „Kreaturenfreundlichkeit“ als Bedingung einer „gelungenen Beschreibung“ der Dinge, machte Anke te Heesen in ihrer Laudatio im Werk des „Sprachweltzeitgenossen Beyer“ aus. Die Berliner Wissenschaftshistorikerin hatte ein gutes Auge auf die sensiblen Schnittpunkte von Kunst und Wissenschaft, an denen Beyer operiert: Seine „Sprach- und Papierzärtlichkeit“ ginge so weit, dass er – mangels anderer von Material unbedeckter Flächen – auf der Unterlage eines Bügelbretts schreibe.

Beyer selbst folgte beinahe deren Seitenfläche in seiner bedächtigen und mit großer Musikalität in der Stimme vorgetragenen Dankrede, die sich erneut und behände an die Ränder der Sprache vortastete – hin zu dem Außenseiter Georg Büchner, von dem er klipp und klar sagt, was dessen Sache gewesen sei: „Er praktiziert als guter Arzt – indem er schreibt. Ein Mann in Betrachtung der Suhle: Er will aus nächster Nähe hören, wie die Ferkel quieken. Jedes hat seinen eigenen Ton.“

Beyer erzählt die Geschichte, wie der gedemütigte Soldat Woyzeck im gleichnamigen Dramenfragment „einem Hund auf den Hut hilft“. Büchner habe dabei zunächst der Sprache selbst „auf die Sprache“ verhoften. Wo „Hut und Hund“ in der gleichen Tonfolge zusammenfinden – im südheßischen Dialekt, der die Konsonanten verschleifen lässt –, bieten sich unendliche Möglichkeiten, in sprachliche Tiefen wie Untiefen hinabzusteigen. Mit semantisch aufgeladenen Varianten des „Deutschen“ – existiert es überhaupt singular oder gar „identitär“? –, folgte Beyer seinem Vorbild abseits des „Normdeutschen“ auf Spuren, wo Sprachen auf Sprachen und Geschichte auf Gegenwart stoßen:

„Schädelnervendeutsch“, „Eierlikördeutsch“, „Ferkeldeutsch“, „Kanarienvogeldeutsch“, „Nichtmuttersprachlerdeutsch“, „Wölfinnen- und Zicken- und Zeckendeutsch“, „Halb- und Doppelwesendeutsch“, „Kalbsdeutsch“ sind nur einige Exemplare aus diesem großen deutschen Wörterbuch. Man muss nur hinein- und hinabhorchen, in die Wörter, in die Dinge.

## Monika Grütters warnte davor, menschenfeindliche Metaphern salonfähig zu machen

Und da vernimmt Beyer schließlich auch das „Knatterdeutsch“ einer Walther P-38, das „Dünkel-“, „Reiz-“ und „Spreizdeutsch“ und selbst das „Carl-Schmitttrifft-Florian Silberreisen-Deutsch der Leitkulturpamphlete“. Der „Sprachsäufer“, als den Beyer sich bezeichnet, muss eben auch aus trüben Quellen schöpfen: „Ich brauche“, sagt der Dresdner Zaungast der Pegida-Wagenburgen, „diese grundverunglückte Heiligabendssprache, die Deutschlandretter mit einem Dschihadistenernst zelebrieren, dass mir das Blut in den Adern gefriert.“

Im vollbesetzten Auditorium des Darmstädter Staatstheaters war Marcel Beyer nicht der erste und einzige Redner, der sich in die krisenhafte Gegenwart vortastete. In ihrer Begrüßungsansprache über „Die Macht der Worte“ – die „dunkle“, die gegenwärtig den öffentlichen Raum erobere und zudem die Sprache vergifte, im Gegensatz zur „künstlerischen“, die beide auf unverzichtbare Weise erhellte und verlebendige – warnte Kulturstaatsministerin Monika Grütters vor „geistigen Brandstiftern“, deren „Marktgeschrei“ menschenfeindliche Metaphern wie „Flüchtlingswellen“ und „Flüchtlingsfluten“ salon- und politikfähig machten. Wo Worte „zu allem fähig“ seien, bedürfe es erst recht der Werke und Worte von Künstlern und Intellektuellen.

Der Worte der von ihr Geehrten wegen verlieh die Akademie an diesem Abend noch zwei weitere Preise: den Johann-Heinrich Merck-Preis für literarische Kritik und Essay an die Berliner Autorin und Netzaktivistin Kathrin Passig, und den Sigmund-Freud-Preis für wissenschaftliche Prosa an den vormals Heidelberger Ägyptologen und nunmehr Konstanzer Gelehrten Jan Assmann. VOLKER BREIDECHE

SZ 7. 11. 2016

# MARCEL

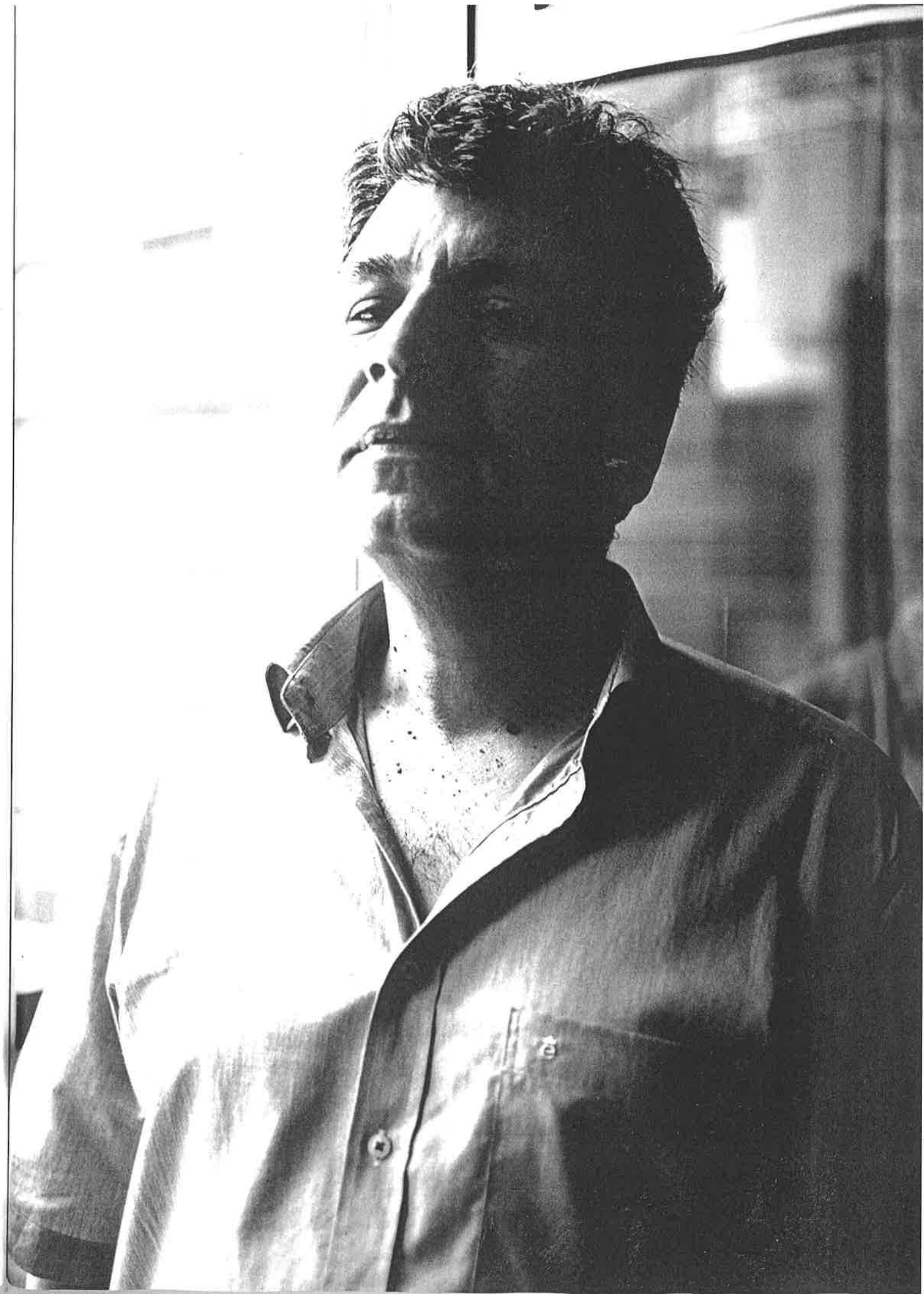
Den Spuren ins Nirgendwo folgen

Text – Max Dax

Fotografie – Claudia Rorarius

In Marcel Beyers Roman *Flughunde* aus dem Jahr 1995 nimmt ein Ton-techniker die Stimmen von Joseph Goebbels' Kindern im Führerbunker auf. Der Widerhall deutscher Geschichte ist ein zentrales Thema im Werk des Romanciers und Lyrikers, der im November die renommierteste Auszeichnung des deutschen Literaturbetriebs erhält, den Georg-Büchner-Preis. Zur Zeit, als *Flughunde* erschien, schrieb Beyer auch regelmäßig für SPEX. Nun spricht er über seine besondere Beziehung zu Sprache und Nichtsprache, erzählt von seiner Vorliebe für Wörterbücher und Gauner und macht greifbar, was das ist: eine literarische Stimme.

# BEYER



MARCEL BEYER Ich muss von Text zu Text meinen eigenen Tonfall immer wieder neu finden und neu erarbeiten. Mit jedem Text fange ich bei Null an. Ich kenne es von Textvorstufen, dass ich erst einmal in einer wässrigen Nichtsprache vor mich hin schreibe, bis ich alles verwerfe und von dort aus weiterschreite. In dieser Phase der Nichtsprache habe ich noch ein Publikum vor Augen – das muss ich aber überwinden. Denn der Leser ist etwas Abstraktes, während mein im Entstehen begriffener Text konkret ist. Es braucht bei mir immer wieder sehr lange, bis ich an den Punkt komme, an dem ich sage: Der Leser mag zwar gewisse Erwartungen an einen Text von mir haben, aber die eigentliche Erwartung ist doch, dass *ich* spreche – und nicht dieses *Ich* ihm nach dem Mund redet.

Mit jedem neuen Text geht mir das so. Er erlebt irgendwann diesen radikalen Schnitt von der Nichtsprache zur Sprache. Von diesem Moment an bin ich nur noch im Universum der Sprache unterwegs. Die Sprache und ich, wir sind dann allein im

Zimmer. Niemand anderes ist dabei. Da kann mir natürlich ganz viel hineinplappern. Ich lese viel Zeitung und surfe viel im Internet. Es ist wichtig, viel und in die Breite zu lesen, denn erst in diesem Widerstreit beweist sich, ob und in welcher Form eine eigene Sprache existiert oder abgerufen werden kann. Äußere Spracheinflüsse stoßen mich gleichwohl an, ohne dass ich später rekonstruieren können muss, welcher Artikel oder Blog genau Auslöser gewesen ist. War es eine Rezension in der *SZ* oder doch ein Link in einem Facebook-Post? Entscheidend ist, dass Trigger dieser Art mich immer wieder verlässlich in neue Sprachwirklichkeiten katapultieren.

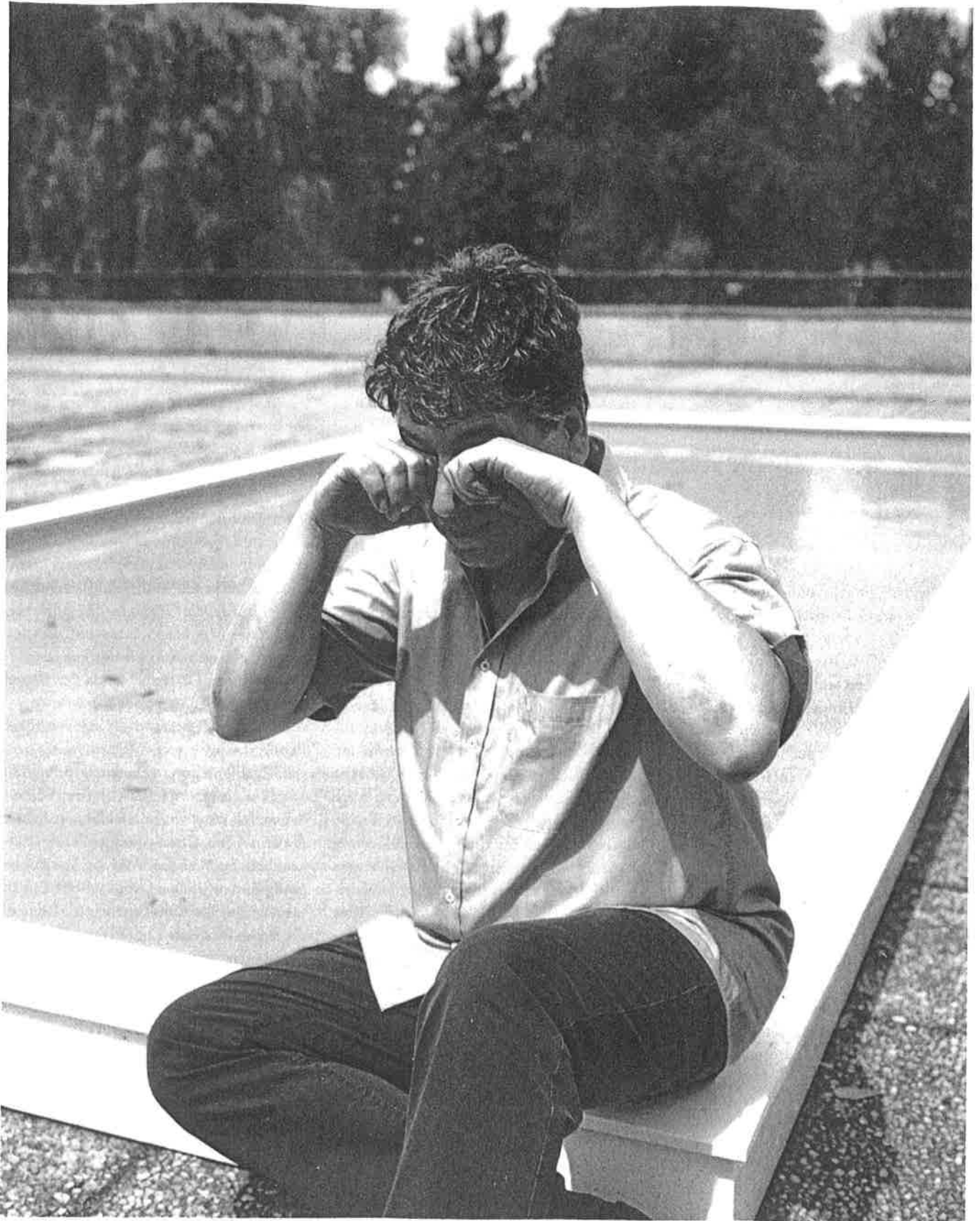
Dazu gehört natürlich auch das Wörterbuchlesen. Denn in Wörterbüchern kommt man den Konzepten näher, die der jeweilige Wörterbuchschreiber hatte. Einerseits liest man immer die Zeit mit, in der ein solches Wörterbuch entstanden ist, andererseits sind die Themen selbst interessant. Ich lese zum Beispiel mit großem Interesse Rotwelsch-Wörterbücher, also Sammlungen

„Als Autor hat man die Aufgabe, den Leser aus dem Nirgendwo zurückzuholen.“

von Ausdrücken Nicht-Sesshafter, Gauner, Verbrecher – Menschen, die ganz im Mündlichen leben, jenseits der Schriftlichkeit. Das sind Bücher, die von Staatsdienern, von engagierten Polizisten mit einer literarischen Ader geschrieben worden sind und die versuchen, die Geheimsprache und die Codes der Verbrecher zu dechiffrieren. Es war früher ein großes Problem der Polizisten, dass sie stadtbekannte Gauner, die in der Kneipe am Nebentisch saßen, nicht verstehen konnten, weil sie in Code kommunizierten. Solche Wörterbücher wiederum ein oder zwei Jahrhunderte später zu lesen, ist einfach großartig, weil der eigene Wortschatz um ein ganzes, in diesem Falle: verbrecherisches Universum erweitert wird. Und en passant erfährt man, dass sich das Banditentum Ende des 18. Jahrhunderts vom Land langsam in die Stadt verlagerte. Anfang des 19. Jahrhunderts werden nicht mehr Kutschen im Wald überfallen, sondern das Verbrechen wird in der Stadt verübt. Die Diebe sind in den Städten. In solchen Wörterbüchern zu lesen bedeutet, sich zu vergegenwärtigen, dass Sprache immer Sondersprache ist, Code, Geheimsprache.

Je weiter ich in diesem Sinne meine Kampfzone in die Geheim- und Sondersprachen anderer sozialer Gewerke ausdehne, desto spannender wird meine literarische Arbeit. Ganz nebenbei erübrigt sich damit auch dieser beknackte, latent im Raum stehende Anspruch, immer allgemein verständlich sein zu müssen. Das fängt schon bei der Frage an: Wer sind alle? „Alle“ gibt es nicht. „Alle“ ist die Summe nicht auf einen Nenner reduzierbarer Komplexitäten. Ein Botaniker spricht eine andere Sprache als ein Polizist als ein Verbrecher – und doch sprechen alle Deutsch. Es ist für mich auch kein Widerspruch, mit dem sprachlichen Material im Bereich der Anschaulichkeit zu bleiben, in einer sinnlichen Wahrnehmbarkeit, aber dennoch Wörter zu haben, die, was den semantischen Gehalt angeht, auf Leser wie blinde Flecken wirken. Das





Augentrost — Marcel Beyer auf der Dachterrasse des Hauses der Kulturen der Welt in Berlin

## „Die Sprache und ich, wir sind allein im Zimmer. Niemand anderes ist dabei.“

können Wörter aus der Zoologie sein oder der Gartenkunde. Ein Lyriker wie Paul Celan zum Beispiel lebt davon, dass viele seiner Wörter aus dem Bereich der Pflanzenwelt stammen. Wer das nicht weiß, könnte annehmen, er habe mit „Augentrost“ ein Wort erfunden. Solche Wörter entwickeln dann Kippeffekte – wie Stühle, die keine Lehnen haben. Das sind nur kurze Momente der Unsicherheit, aber in diesen schlägt der Gleichgewichtssinn Alarm. Mir gefällt es sehr, einer semantischen Spur zu folgen und dann verunsichert zu werden, indem man in ein Nirgendwo geschleudert wird. Als Autor hat man vielleicht auch die Aufgabe, den Leser aus diesem Nirgendwo wieder zurückzuholen.

*Sie sind angezogen von einer gespenstischen Faszination für die Verbrechen der Deutschen im Zweiten Weltkrieg. Ähnlich wie Claude Lanzmann in seinen Filmen schaffen Sie es, sich den Gräueln mit poetischer Empathie zu nähern. Warum interessiert Sie dieses Feld? Weil Sie Deutscher sind?* Ich bin Deutscher der zweiten Generation nach dem Nationalsozialismus. Mich interessiert weniger Deutschland als vielmehr die deutsche Sprache. Es gab im Nationalsozialismus Schriftsteller, die die Seite gewechselt haben und begannen, nationalsozialistische Gebrauchstexte zu verfassen. Da gibt es einerseits die ganzen namenlosen Flaschen, aber es gibt auch Gottfried Benn, der tatsächlich auch sprachlich seine miesesten Texte schreibt, wenn er ideologisch stramm schreibt. Sie sind sprachlich – man erkennt das am Wortschatz und am Satzbau – wie inhaltlich ein Schatten seiner großen Texte. Das war ab dem Moment, in welchem er sich „in den Dienst stellte“.

*Es gibt den Begriff der „Tätersprache“.*

Ja, den gibt es, aber den finde ich ganz abscheulich, weil damit der Täterseite auch noch die Sprache übergeben würde. Paul Celan hat nicht in „Tätersprache“ gesprochen und geschrieben. Die Juden sind nicht die Fremdkörper in der deutschen Sprache, sie sind die deutsche Sprache. Das Jiddische und das Deutsche sind Geschwistersprachen. Langsam beginnen wir es zu begreifen, denn nicht zuletzt unsere Vorstellung von Deutschland als Land und als Sprachraum ist durch die Literatur und die damals erst im Entstehen begriffene Literaturwissenschaft stark geprägt. Das ist ein ganz böses Gemenge, in dem ich als deutscher Schriftsteller zugange bin. Dabei benutzen wir tagtäglich ganz selbstverständlich aus dem Jiddischen stammende Begriffe wie Hechtsuppe – jiddisch für: starker

Wind – oder Schlamassel – jiddisch für: Unglück. Wir hinterfragen sie nicht. Dahinter steht die Erkenntnis, dass es keine isolierte Sprache gibt.

*Claude Lanzmann sagte über seinen Film Shoah, dass er ihn in dem Moment habe drehen können, als er für sich eine zentrale Frage beantworten konnte: Sein Film sollte nicht beantworten, warum die Nazis die Juden verfolgt und vernichtet haben, sondern wie sie es getan haben. Die Frage nach dem Warum sei obszön, das Wie hingegen müsse dringend beantwortet werden, um das Ausmaß des Grauens begreifen zu können.*

Auch bei mir gab es einen solchen Punkt, der alles verändert hat: Das war die Frage nach der Schönheit. Es gab Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg, die sich mit dem Nationalsozialismus auseinandergesetzt hat, aber es gab in gewisser Hinsicht ein Schönheitsverbot oder ein Gebot der Kunstlosigkeit. Angesichts dieser Massenvernichtung verbietet sich Schönheit. Aber das ist nur der erste Schritt einer Frage nach Schönheit überhaupt. Imre Kertész hat sich als jüdischer Schriftsteller, der den Holocaust überlebte, erst 1975 mit seinem Roman *eines Schicksallosen* mit seiner Kindheit auseinandergesetzt, in ungarischer Sprache. Sein Kunstgriff, „schön“ über die Vernichtungslager zu schreiben, war ein Skandalon, das nicht möglich gewesen wäre, hätte er – oder auch seine Übersetzer – sich an die Doktrin gehalten, wonach Literatur, welche die Shoah oder den Holocaust berührt, nicht schön sein darf, vielmehr kunstlos sein muss. Wenn sich die Literatur diesem Dogma aber beugt, dann gibt sie große Bereiche dessen preis, was sie ursächlich ausmacht. Ästhetisches Empfinden zum Beispiel. Kertész ist gerade deshalb eine so merkwürdig verankert in der Literaturwelt stehende Person, weil er die schon fast zur routinierten Rede über den Holocaust geronnene Sprache wieder zu einem Skandalon führen konnte. Vor allem sein 2006 erschienenes *Dossier K.* war für mich enorm wichtig. Mit jedem seiner Bücher wandte er Kunstgriffe an, die

Problematiken auf die Spitze getrieben haben. Unter anderem durch sein Beispiel war es auch mir erlaubt, so zu arbeiten.

Die Neuübersetzung von *Roman eines Schicksallosen* erschien 1996 zu einem Zeitpunkt, als ich gerade hineingesogen worden bin in die Zeit des Nationalsozialismus – und darüber schrieb. Ich wollte wissen, was für Menschen eigentlich die Mediziner waren, die Menschenversuche entworfen oder sich an ihnen beteiligt haben. Mir fehlte dazu schlichtweg die Vorstellungskraft, also musste ich mir diese erarbeiten. Bestenfalls konnte ich diese Mediziner in einer Linie mit Dr. Jekyll und Mr. Hyde oder Dr. Frankenstein sehen – also ausgerechnet Figuren aus der Literatur. Diese Nazi-Mediziner waren aber echte Menschen. Also fing ich an, über diese Doktoren zu forschen, und stellte fest, dass die, wie heute auch, Anträge an die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft geschrieben haben, um ihre Forschungen am Menschen finanziert zu bekommen. Diese Anträge wurden entweder genehmigt oder, wenn sie nicht genehmigt wurden, anders formuliert und erneut gestellt, bis man die Gelder bewilligt bekam. So funktioniert der Wissenschaftsbetrieb bis heute. Und natürlich hat mir die Beschäftigung mit diesem Thema den Boden unter den Füßen weggezogen.

Für mich bestand die merkwürdige Probe darin, zu versuchen, mit einer solchen Figur umzugehen. Mein Roman *Flughunde* war zunächst ein Text von elf Seiten. Ich tastete mich an die Frage heran: Kann ich zu einer solchen Person tatsächlich „ich“ sagen? Welche Vorsichtsmaßnahmen treffe ich sprachlich? Es gab auch vehemente Kritik an meinem Roman. *Flughunde* war vielen bereits zu ästhetisch – und damit sehr suspekt.

Es gab von dem Roman vier oder fünf Fassungen über einen Zeitraum von vier Jahren. Fast drei Jahre lang habe ich diese Figur, die immer „ich“ sagt, auf größtmögliche Distanz von mir gehalten. Und natürlich ist dadurch keine Figur daraus geworden. Es blieb eine Sprechposition. Ich vermute, dass ich diese Distanz aus Selbstschutz aufgebaut hatte. Denn „ich“ zu sagen bedeutet in letzter Konsequenz, diese Distanz zu überwinden. Und offenbar ging es genau darum, denn sonst hätte ich meinen Roman ja in der dritten Person schreiben können. Alle Bücher über die Täter des Nationalsozialismus, die ich während der Recherche gelesen habe, waren in der dritten Person geschrieben, aus einer gesicherten Position heraus, in der sich der Erzähler nicht die Hände schmutzig macht.

Allein: Ich habe es nicht vermocht, ein empathisches Verhältnis zum Erzähler aufzubauen, so wie Claude Lanzmann es geschafft hat, ein solches zu den Wäldern von Sobibor aufzubauen. Der Schlüssel zu *Flughunde* lag in dem Schritt, diesem Mediziner etwas von mir zu geben, und zwar meine eigenen Kindheitserinnerungen. Nur so konnte ich vom Protokollanten zum Erzähler werden. Das hat Überwindung gekostet.

*Damit wären wir bei einer Methode des Schreibens angelangt. Ist es Ihre Methode?*

Ich muss ein Verhältnis zu meiner Figur entwickeln. Man muss über einen längeren Zeitraum hinweg miteinander leben. Und dieses gemeinsame Leben muss ich mir erschreiben. Im Falle von *Flughunde* lebte ich mit einem Monster, und ich gelangte immer wieder an den Punkt, an dem ich feststellte, dass der bisher fertiggestellte Text nur ein Herantasten, nur das Ausprobieren eines Feldmusters gewesen ist, dass der wirkliche Text einen Schritt weiter gehen musste. Tatsächlich würde ich auch zu vielen anderen Figuren, die in meinen Texten zentrale Rollen spielen, im echten Leben Distanz wahren. Mich reizt es in diesem Sinne überhaupt nicht, Figuren zu erfinden, die mir nahe stehen. Erst aus der Distanz entsteht die Spannung, und erst aus dem Sich-Sträuben heraus kann das Ausmessen der Persönlichkeit beginnen – und somit ein präziser Blick auf die Sprache geworfen werden.

*Über einen längeren Zeitraum hinweg miteinander zu leben bedeutet auch, ohne Zeitdruck zu agieren. Damit wäre das Schreiben als Beruf ein Leben als permanente Auszeit.*

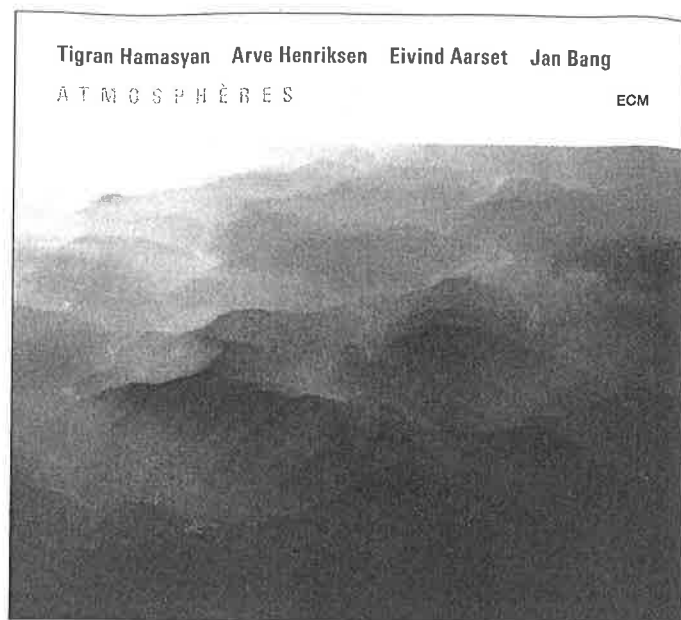
Ich versuche, mir stets am Anfang eines Jahres zu vergegenwärtigen, wie ich genug Geld verdienen kann, um das Jahr schreibend zu überstehen. Ich schlage Pflöcke ein in den Kalender: wann Vorschüsse fällig sind oder Gelder ausgezahlt werden. Zu wissen, dass davon die Miete bezahlt werden kann, entspannt schon einmal sehr. Mit Geldbeträgen dotierte Preise verliehen zu bekommen wie den Büchner-Preis – auch das hilft, dass ich mich dem Schreiben widmen kann. Abgesehen davon nehme ich mir fast kindlich die wichtige Freiheit, Spuren auch mal ins Nirgendwo zu folgen. Ich erlaube mir Umwege. Es handelt sich um eine fast schon perverse Lust, dass ich mich strukturiert ablenke. Und dafür muss man natürlich schnell sein. Ich kann durch meine Schnelligkeit die erratischen Ablenkungen, die ich mir erlaube, um zu unvorhersehbaren Ergebnissen zu kommen, zeitlich wieder auffangen. Wenn ich einen Tag lang im Netz unterwegs bin, habe ich am Abend selten den Eindruck, es war ein vertaner Tag, sondern in der Regel greife ich Spuren oder Momente auf, die sich im Rückblick als äußerst wertvoll erweisen. Ich lege Material- und Motivhaufen an wie Gerhard Richter seine Atlanten. So wächst stetig ein Fundus an Themen und Momenten. Und diese Haufen werden irgendwann abgetragen – für einen Text, für einen Vortrag oder einen Roman. Meine Materialhaufen sind wie literarische Steinbrüche.

**Marcel Beyer**  
Sie nannten es Sprache. Essays  
Brueterich Press

Marcel Beyer

# ECM

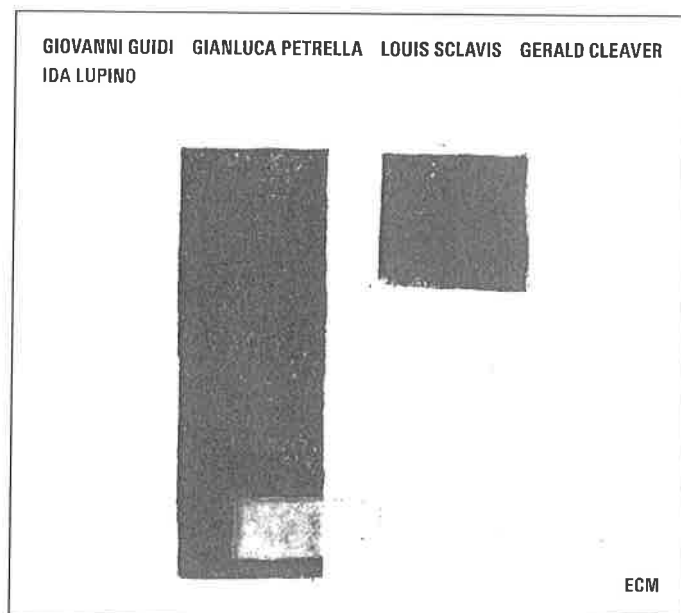
## Music in Movement



Atmosphères

ECM 2414/15 2-CD

Tigran Hamasyan piano  
Arve Henriksen trumpet  
Eivind Aarset guitar  
Jan Bang live sampling, samples



Ida Lupino

ECM 2462 CD

Giovanni Guidi piano  
Gianluca Petrella trombone  
Louis Sclavis clarinet  
Gerald Cleaver drums

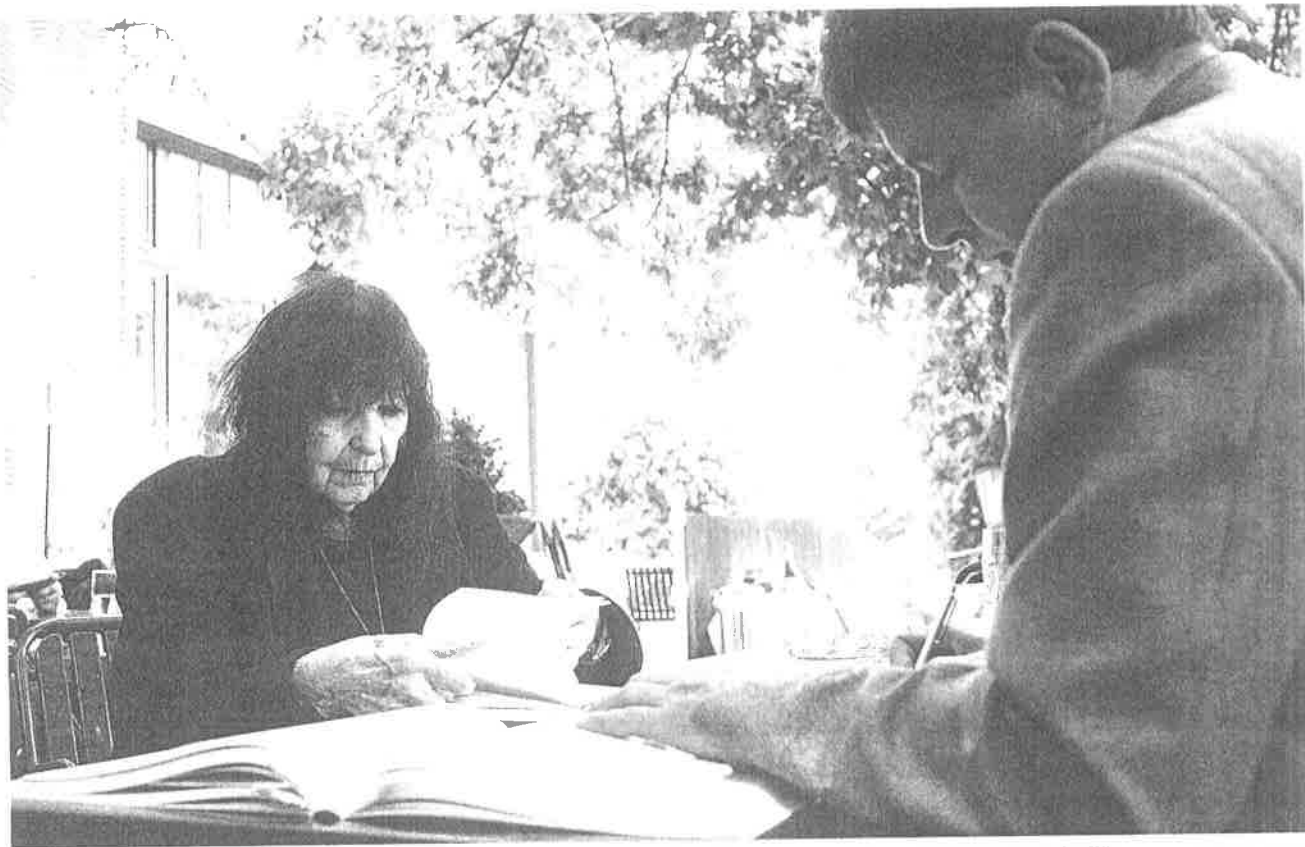
Im Universal Vertrieb

[www.jazzecho.de/ecm-sounds](http://www.jazzecho.de/ecm-sounds)  
[www.ecmrecords.com](http://www.ecmrecords.com)

## Feuilleton

UNG

MITTWOCH



Draußen in der Welt sein, um in die Literatur einzutauchen: Friederike Mayröcker und Marcel Beyer vor wenigen Tagen im Café Rüdigerhof in Wien

Foto Jacqueline Godesny

## Eine Gleichung von mathematischer Eleganz

Friederike Mayröckers Werk hat meinen Blick auf die Welt verändert, es bestimmt meine Literatur bis heute. Jetzt habe ich die große Dichterin in ihrer Heimatstadt Wien besucht. Was genau sie schreibt, weiß in ihrem Lebensbezirk wohl nur einer: der Schneider.

Von Marcel Beyer

**G**leich nebenan, im Ecklokal der Hausnummer 14, hat vor wenigen Monaten die erste Hipster-Bar des Viertels aufgemacht. Über Wochen haben die Betreiber mit akribischer Wildheit Tapetenfetzchen auf den blanken Putz gekleistert, einen kunstvoll abgerissenen Zustand hergestellt, bis der Gastraum endlich so aussah, wie noch Ende der achtziger Jahre manche Behausung in den umliegenden Gassen ganz selbstverständlich ausgesehen hat.

Ich erinnere mich, wie mir damals immer ein wenig mulmig war, wenn ich auf dem Weg zu Friederike Mayröckers Wohnung die vier Stockwerke hinauf an einer stets offenstehenden Tür vorbei musste: In der fensterlosen Kammer dahinter sah man tagein, tagaus einen vor sich hin brütenden Mann im verschwitzten Unterhemd am Tisch sitzen. Huschte man als Schatten über sein Gesicht, konnte es passieren, dass der alte Katatoniker wie in Todesangst zu brüllen anfing, um sich imaginärer Eindringlinge zu erwehren. Gegenüber ein Riesensupermarkt, der bis 1999 den abstrusen Namen „Pam-

umstößlich wahr wäre wie für Friederike Mayröcker. Eine Gleichung von mathematischer Eleganz.

Wir sitzen im Perchtenstüberl, am Zentaplatz, keine fünfzig Meter von Friederike Mayröckers Wohnhaus entfernt. Ein Mann kommt herein und grüßt föhlich: „Guten Morgen!“ Der greise Betriebschäferhund freut sich wie irre, er wedelt die halbe Kneipe um. Es ist zwanzig vor vier am Nachmittag. Hier trinken die Damen von schräg gegenüber ihren Kaffee, wenn im „Studio Relaxe“ Freierflaute herrscht.

„Die waren reich“, antwortet Friederike Mayröcker, ohne Raum für Zweifel zu lassen, als ich sie nach ihren Großeltern mütterlicherseits frage, die in der Parallelstraße zwei Delikatessengeschäfte besaßen, weit zurück, bis Mitte der dreißiger Jahre. „Und wir“, ergänzt sie ebenso deutlich, „waren bettelarm.“ Sehr jung und finanziell von der Familie abhängig waren Franz Xaver und Friederike Mayröcker senior, als ihre Tochter Friederike in der großen, großelterlichen Wohnung im ersten Stock der Wiedner Hauptstraße 20, 22, im März 1922 zum Licht der

Welt kam. Ein behütetes Kind aus prekären Verhältnissen, hochsensibel, unter Kindern aus der gehobenen Wiener Gesellschaft. Eines Tages, als sie wieder einmal in einern nicht eben schmucken Mantel in der Schule erschien, rief eine Mitschülerin: „Schaut, die Fritzi sieht heute wieder so verpumpeidelt aus!“

Mir ist dieses Wort nicht geläufig, ich frage nach, es bedeutet soviel wie „nachlässig, verpumpt, verschlampt, heruntergekommen“, und um mitschreiben zu können, lasse ich es mir von Friederike Mayröcker buchstabieren.

„V-E-R-P-U-M-P-E-I-D-E-L-T.“ Ob das ein geläufiger wienerdeutscher Ausdruck sei? Sie schüttelt den Kopf. Ob sie dieses Wort seitdem überhaupt jemals wieder gehört habe? „Nein.“

Eine frühe Erfahrung der mitunter fürchterlichen Macht der Sprache, unmittelbar körperlich, schockhaft, nach fünf- und achtzig Jahren Buchstabe für Buchstabe präsent. Diese Demütigung saß tief. Und es ist kein Wunder, wie ich nachher feststelle, dass Friederike Mayröcker das Wort nur aus dem Mund ihrer gehässigen

französischen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts wichtig, insbesondere Prosawerke, die sich unter der schönen, im Deutschen undenkbareren Gattungsangabe „récit“ fassen lassen, also einen Erzählen, das nicht auf einen Plot angewiesen ist, mit leichter Hand zwischen Beobachtung und Imagination wechselnd, das Ineinandergreifen von Schreiben und Leben reflektierend: das Farnkraut-Augenbuch „Nadja“ von André Breton etwa, „Mannesalter“, der Auftakt des lebenslangen Autobiographieprojekts von Michel Leiris, der Bericht „Sommer 1980“ von Marguerite Duras, Maurice Blanchots „Der Wahnsinn des Tages“, die Meskalinbücher von Henri Michaux oder das Werk Claude Simons, in dem so gut wie nichts erfinden ist, ohne dass es darum am Fliegenpapier Wirklichkeit klebe. Kurzum: das absichtslose Erzählen.

Keine Leseliebe aber hat so lange gehalten, ist bis heute so intensiv und euphorisch und anregend wie Friederike Mayröckers Leseliebe zu Jacques Derrida. Ob sie sich noch erinnere, wie sie ursprünglich auf ihn gestoßen sei, frage ich sie. Friederike Mayröcker steht auf und hält den ersten





2/4

Draußen in der Welt sein, um in die Literatur einzutauchen: Friederike Mayröcker und Marcel Beyer vor wenigen Tagen im Café Rüdigerhof in Wien

Foto Jacqueline Godoy

# Eine Gleichung von mathematischer Eleganz

Friederike Mayröckers Werk hat meinen Blick auf die Welt verändert, es bestimmt meine Literatur bis heute. Jetzt habe ich die große Dichterin in ihrer Heimatstadt Wien besucht. Was genau sie schreibt, weiß in ihrem Lebensbezirk wohl nur einer: der Schneider.

Von Marcel Beyer

**G**leich nebenan, im Ecklokal der Hausnummer 14, hat vor wenigen Monaten die erste Hipster-Bar des Viertels aufgemacht. Über Wochen haben die Betreiber mit akribischer Wildheit Tapetenfetzchen auf den blanken Putz gekleistert, einen kunstvoll abgerissenen Zustand hergestellt, bis der Gastraum endlich so aussah, wie noch Ende der achtziger Jahre manche Behausung in den umliegenden Gassen ganz selbstverständlich ausgesehen hat.

Ich erinnere mich, wie mir damals immer ein wenig müllig war, wenn ich auf dem Weg zu Friederike Mayröckers Wohnung die vier Stockwerke hinauf an einer stets offenstehenden Tür vorbei musste: In der fensterlosen Kammer dahinter sah man tagen, tagaus einen vor sich hin brütenden Mann im verschwitzten Unterhemd am Tisch sitzen. Huschte man als Schatten über sein Gesicht, konnte es passieren, dass der alte Katatoniker wie in Todesangst zu brüllen anfing, um sich imaginärer Eindringlinge zu erwehren.

Gegenüber ein Riesensupermarkt, der bis 1999 den abstrusen Namen „Pampum“ trug. Eine Quergasse weiter unten das Vereinslokal der Wiener Hells Angels. In meiner Erinnerung war die Gasse früher gesäumt von Altwarenhändlern, der Blick in die Souterrains fiel auf zusammengewürfeltes Mobiliat, Heftchenromanstapel, unbeholfene Landschaftsmalerei und Beethovenbüsten aus Gips, lauter Zeug, das es nicht in den Antiquitätenhandel geschafft hatte.

In diesem nicht besonders ansehnlichen Quartier im fünften Wiener Gemeindebezirk, in dieser Abgrundgegend also, weitgehend bevölkert von Unterschichts- und Randexistenzen, unter Menschen, von denen die wenigsten jemals ein Buch auch nur in der Hand gehalten haben dürften, lobt eine der größten Dichtertinnen, die das zwanzigste Jahrhundert hervorgebracht hat, lebt Friederike Mayröcker seit ihrer Geburt am 20. Dezember 1924, vier Uhr nachmittags.

Vor sechzig Jahren, 1956, erschien ihr erstes Buch. Anfang der achtziger Jahre, als sie bereits ein Mammutwerk an Gedichten und Prosa und Hörspielen im Rücken hatte, wurden ihre Bücher „Reise durch die Nacht“ und „Das Herzzerrende der Dinge“ von Melancholie und Zerbrechlichkeit und Verzagen durchwirkt, als glaubte sie selbst, nun in die Phase des Alterswerks zu gleiten. Da war Friederike Mayröcker gerade sechzig Jahre alt. Auf die neunzig zugehend, entschied sie, es sei an der Zeit, eine Trilogie zu schreiben, die erste ihres Lebens, bestehend aus „études“, „cabier“ und, in diesem Frühjahr 2016 erschienen, „fleurs“.

Es erübrigt sich fast anzumerken, dass sie seit vergangener September wieder tief in der Arbeit an einem neuen Werk steht. Leben = Schreiben: Mir fiel niemand ein, für den diese Gleichung so wenig anasthetisch, so produktiv, schlicht un-

umstößlich wahr wäre wie für Friederike Mayröcker. Eine Gleichung von mathematischer Eleganz.

Wir sitzen im Perchtenstüberl, am Zentaplatz, keine fünfzig Meter von Friederike Mayröckers Wohnhaus entfernt. Ein Mann kommt herein und grüßt fröhlich: „Guten Morgen!“ Der greise Betriebschäferhund freut sich wie irre, er wedelt die halbe Kneipe um. Es ist zwanzig vor vier am Nachmittag. Hier trinken die Damen von schräg gegenüber ihren Kaffee, wenn im „Studio Relax“ Freierflaute herrscht.

„Die waren reich“, antwortet Friederike Mayröcker, ohne Raum für Zweifel zu lassen, als ich sie nach ihren Großeltern mütterlicherseits frage, die in der Parallelstraße zwei Delikatessengeschäfte besaßen, weit zurück, bis Mitte der dreißiger Jahre. „Und wir“, ergänzt sie ebenso deutlich, „waren bettelarm.“ Sehr jung und finanziell von der Familie abhängig waren Franz Xaver und Friederike Mayröcker senior, als ihre Tochter Friederike in der großen, großelterlichen Wohnung im ersten Stock der Wiedner Hauptstraße 90–92 zur Welt kam. 1927 ergab sich die Möglichkeit, einen eigenen Haushalt zu gründen, fast möchte man sagen: in Rufweite, gleich um die Ecke in der Anzengrubergasse 17. Was als Übergangswohnung gedacht war, wurde für die Eltern zum lebenslangen, beengten Provisorium – der Vater starb 1978, die Mutter 1994.

Läuft man die Anzengrubergasse hinunter in Richtung ihrer heutigen Wohnung, sind es wiederum nur zwei Minuten bis in die Nikolsdorfer Gasse 8, in der Friederike Mayröcker im September 1930 bei den Englischen Fräulein eingeschult wurde. Nach einer Hirnhautentzündung im ersten Lebensjahr wollten die Eltern das zarte Kind vor den Ansteckungsgefahren schützen, die sie in einer öffentlichen Schule befürchteten. Die Privatschule mit einer Klassenstärke von zwölf Kindern, ganz in der Nähe gelegen, kam ihnen gerade recht.

Ob zu Hause immer Hochdeutsch gesprochen wurde, frage ich, oder ob sie als Kind etwas vom wienerischen Gassendeutsch der Kinder auf der Straße aufgeschnappt habe. Nein, ihr Vater sei schließlich selbst Lehrer gewesen, auf ein gutes Hochdeutsch wurde großer Wert gelegt.

Außerdem: „Meine Eltern haben mich nicht auf die Gasse gelassen.“

„Wolltest du denn auf die Gasse?“

„Wie aus der Pistole geschossen: „Nein.““

Mit dem Alter kommt das Langzeitgedächtnis, sagt man. Vielleicht aber verhält es sich auch anders, vielleicht steckt man in der Jugend schmerzhaft Erinnerungen einfach leichter weg, während mit den Jahren die Abwehrkräfte nachlassen und die Bilder einen überfallen, so vehement, dass man im Bruchteil einer Sekunde wieder dasteht wie am Tag der allerersten Erinnerung. Als ABC-Schütze. Als in die Welt geworfenes Bündel.

Ein behütetes Kind aus prekären Verhältnissen, hochsensibel, unter Kindern aus der gehobenen Wiener Gesellschaft, Eines Tages, als sie wieder einmal in einem nicht eben schmucken Mantel in der Schule erschien, rief eine Mitschülerin: „Schaut, die Fritzi sieht heute wieder so verpumpeidelt aus!“

Mir ist dieses Wort nicht geläufig, ich frage nach, es bedeutet soviel wie „nachlässig, verpfuscht, verschlampt, heruntergekommen“, und um raitschreiben zu können, lasse ich es mir von Friederike Mayröcker buchstabieren.

„V-E-R-P-U-M-P-E-I-D-E-L-T.“

Ob das ein geläufiger wienerdeutscher Ausdruck sei? Sie schüttelt den Kopf. Ob sie dieses Wort seitdem überhaupt jemals wieder gehört habe? „Nein.“

Eine frühe Erfahrung der mitunter fürchterlichen Macht der Sprache, unmittebar körperlich, schockhaft, nach fünf- und achtzig Jahren Buchstabe für Buchstabe präsent. Diese Demütigung saß tief. Und es ist kein Wunder, wie ich nachher feststelle, dass Friederike Mayröcker das Wort nur aus dem Mund ihrer gehässigen Schulkameradin kennt, als singulären bösen Zauber. Denn „verpumpeidelt“ oder „verbumpeidelt“ oder „verdumpeidelt“ ist: „Datterich“/„Deuschl“/„Südhessen! Die Mitschülerin griff also damals in der Sprachkiste ganz nach unten – und traf damit zielgenau ins Herz.

„Aber die“, so Friederike Mayröckers wienerisch-trockener Kommentar, „ist auch schon lange tot.“

**I**m Perchtenstüberl, in diesem Nachbarschaftsbeisl, kann Friederike Mayröcker sich aufgehoben fühlen.

Man kennt ihren Getränkewunsch (allerdings habe ich in Wien seit zwanzig Jahren keine Kellnerin und keinen Ober mehr erlebt, die sich ihr anders als mit „Ein Pago für Sie?“ genähert hätten), man weiß, dass eine große Dichterin zu Gast ist, die hier gelegentlich mit Viertelsfremden, mit Freunden einkehrt.

Was genau sie jedoch schreibt, weiß in ihrem Lebensbezirk wohl nur einer: der Schneider, der seit Jahrzehnten neben dem „Studio Relax“ seinen Betrieb führt. Denn alles, was sie aus der Welt da draußen aufsaugt, notiert, in ihre Literatur wandern lässt, gibt Friederike Mayröcker an diese Welt auch zurück: so 1992 den bibliophilen Druck mit dem Titel „Proim auf den Änderungsschneider Aslan Gültekin“, in dem von einer zufälligen Alltags-Augenbegegnung zwischen Schneider und Dichterin die Rede ist, einer Blitzverbrüderung ohne Worte. Draußen in der Welt sein, um tief in die Welt der Literatur einzutauchen – das Gedicht mündet in die Zeile: „mit FARNKRAUT AUGEN, Breton“.

Wir sitzen in Friederike Mayröckers Küche, unterm Dach. Immer war ihr die

französische Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts wichtig, insbesondere Prosawerke, die sich unter der schönen, im Deutschen undenkbareren Gattungsangabe „récit“ fassen lassen, also einem Erzählen, das nicht auf einen Plot angewiesen ist, mit leichter Hand zwischen Beobachtung und Imagination wechselnd, das Ineinandergreifen von Schreiben und Leben reflektierend: das Farnkraut-Augen-Buch „Nadja“ von André Breton etwa, „Mannesalter“, der Auftakt des lebenslangen Autobiographiprojekts von Michel Leiris, der Bericht „Sommer 1980“ von Marguerite Duras, Maurice Blanchots „Der Wahnsinn des Tages“, die Meskalinbücher von Henri Michaux oder das Werk Claude Simons, in dem so gut wie nichts erfunden ist, ohne dass es darum am Fliegenpapier Wirklichkeit klebte, Kurzum: das absichtslose Erzählen.

Keine Leseliebe aber hat so lange gehalten, ist bis heute so intensiv und euphorisch und anregend wie Friederike Mayröckers Leseliebe zu Jacques Derrida. Ob sie sich noch erinnere, wie sie ursprünglich auf ihn gestoßen sei, frage ich sie. Friederike Mayröcker steht auf und holt den ersten Band von Derridas philosophischem Briefroman „Die Postkarte“ aus dem Nebenzimmer – mindestens drei Exemplare dieses Buches finden sich in ihrer überbordenden Arbeitsbibliothek. Unter welchen Umständen es dorthin gefunden hat, bleibt im Dunkeln, doch die Arbeitszusammenhänge können wir rekonstruieren: Die deutsche Übersetzung von „La carte postale“ erschien 1982, und die Lektüre muss sich nahezu unmittelbar als schreibfördernd erwiesen haben, finden sich doch die ersten Derrida-Bezüge in dem 1982/83 entstandenen Prosawerk „Reise durch die Nacht“.

„Die Postkarte“ sollte in den folgenden Jahren eine konstante Begleitlectüre bleiben, doch es scheint, dass sich das Derrida-Verlangen nach dem Tod von Ernst Jandl im Juni 2000 noch einmal verstärkte, ja, mehrfach potenzierte, da Friederike Mayröcker in Begleitung ihrer seitdem engsten Vertrauensperson, Edith Schreiber, im Wintersemester 2004/2005 die Vorlesung „Freud, Lacan, Derrida“ besuchte, die der Psychoanalytiker Michael Turnheim im Hörsaal B des Allgemeinen Krankenhauses von Wien hielt.

Spuren dieser Lektionen wie der neu entflammten Derrida-Liebe finden sich 2005 in „Und ich schüttelte einen Liebling“, dem großen Trauerarbeitsbuch um den verlorenen Lebensgefährten, und in einem im Mai 2004 entstandenen Text mit dem Titel „J. D.“ heißt es: „Wollte ihn sehen wollte mit ihm sprechen vor allem über seine Fußnoten Bekenntnisse die Zeile an Zeile (= Wange an Wange) mit den Fußnoten des Aurelius Augustinus standen in dem Buch Jacques Derrida, 1 Porträt von Geoffrey Bennington und Jacques Derrida.“

Fortsetzung auf der folgenden Seite



Was Friederike Mayröcker im Kaffeehaus bestellt, weiß jeder Kellner in Wien.

Foto: Jacqueline Götzky

Fortsetzung von Seite 9

## Gleichung von mathematischer Eleganz

Fußnoten, Bekenntnisse: Wie die Derrida-Lektüre ohne den Umweg über Ideenhorizonte oder die Spur philosophischer Überlegungen auf das Schreiben Friederike Mayröckers einwirkt, zeigt sich in „ich bin in der Anstalt. Fußnoten zu einem nicht geschriebenen Werk“, das tatsächlich zur Gänze aus Fußnoten besteht – „zum 5. x Derrida/Bennington ausgelesen“, liest man dort in der Fußnote 128, auf den Mai 2009 zu datieren, sowie, bereits in Fußnote 106: „und ich habe mir GLAS von Jacques Derrida gekauft!“.

„Glas“, zu deutsch: Totenglocke, Totengeläut, 1974 erschienen, aber erst 2006 – vom Titel selbst abgesehen – ins Deutsche übersetzt, sollte das Buch von Derrida sein, das sie fortan, anders als „Die Postkarte“, niemals verlegen, aus den Augen verlieren, ein zweites und drittes Mal erwerben würde – weil sie ihr inzwischen über und über mit Anstreichungen versehenes Exemplar seit jenem Mai immer bei sich trägt. Ausgerechnet dieses Werk des Philosophen, das selbst von eingefleischtem Derrida-Freunden als „enigmatisch“ bezeichnet wird, womit nichts anderes gemeint ist als: ungenießbar.

Friederike Mayröcker dagegen kam „Glas“ bei der Arbeit an ihren fünf großen seit 2010 erschienenen Büchern jedesmal von Neuem einer Offenbarung gleich. In „fleurs“ nun, dem Abschluss der Trilogie, wird die anhaltende Faszination selbst reflektiert, ausgehend vom Buchobjekt und der Textgestalt: „ich meine es nimmt mich wunder seit etwa 6 ½ Jahren lese ich in GLAS von Jacques Derrida. Das Buch ist zerlesen sein Leim oder Leib hat sich aufgelöst es ist empfindlich wie Glas: eine Lieblingsfarbe“, und: „Ich erlebe Wunder mit GLAS was mein Schreiben angeht: ich schlage das Buch z.B. auf Seite 142 auf und erblicke 3 Kolumnen geheimnisvoller Texte.

Als korrespondierte Friederike Mayröcker mit Jean Genet über Derridas Kopf hinweg: Marcel Beyers Besuch bei der einundneunzigjährigen Lyrikerin in Wien.



Marcel Beyer

Foto Picture Alliance

lung, und auch diese Investition erwies sich als Fiasko. 1935 wurde das Haus in Deinzendorf zwangsversteigert, in dem

nächst Schularbeiten erledigt, dann die ersten Gedichte geschrieben. Später diente ihr der Bösendorfer als Ablage für die sich häufenden, häufenden Manuskripte – sie vernachlässigt ihre „études“ und füllt statt dessen ihr „cahier“.

„Gestochen scharf, eingepflanzt was wurde mir alles eingepflanzt von Kindesbeinen an, auf das Schreibritual bin ich von selber verfallen –“, heißt es einmal bei ihr, und man spürt eine nahezu unerträgliche Spannung, zwischen Selbstwurf und Selbstbehauptungswillen, zusammengepresst in einem Satz, der kein Ende hat.

Als die Familie am Boden lag und der Vater auf eine neue Erwerbsmöglichkeit sann, verfiel er – seltsame Koizidenz – auf die Idee zu schreiben. Von Mitte der dreißiger bis Ende der sechziger Jahre erschienen, zunächst im Selbstverlag, mehr als ein Dutzend Bücher und Broschüren: ein Ernährungsratgeber mit dem Titel „Gesunde Menschen“ etwa, in den fünfziger Jahren dann vornehmlich pädagogische Handreichungen, aber auch ein Heft in der Reihe „Mentor für's praktische Leben und den Fortschritt: Abenteuerliche Jagd auf Menschenaffen.“

Die Tochter besuchte das Gymnasium, schrieb glänzende Aufsätze, hatte jedoch Schwierigkeiten in Mathematik. Nach zwei Jahren war Schluss: „Fritzi, so geht's nicht, du kannst nicht studieren, du gehst auf die Hauptschule“, habe ihr Vater gesagt. Friederike Mayröcker erinnert sich heute, als wäre das Urteil vor wenigen Stunden ergangen, und: „Das war für mich der Todesstoß.“

Nach dem Krieg wurde sie, dem Vater folgend, Lehrerin. 1950 legte sie das externe Abitur ab, nahm das Studium der Germanistik auf – doch wieder machten die prekären finanziellen Verhältnisse der Familie den Bildungsträumen den Garaus: „Da musste ich eben mitverdie-

unter rohen – Intimität, und wie bei ihr fungieren bei Jacques Derrida die Namen der Blumen als Schaltstellen zwischen sinnlicher Erfahrung und Denkbewegung.

In der ungeheuren Präsenz der Blume treffen sich die drei. „Das sind immer noch diese Deinzendorf-Reminiszenzen“, sagt sie, indem sie die Augen schließt, „dass ich mich manchmal fühle wie diese Blume.“ Friederike Mayröcker hebt die Arme, formt mit den Händen eine imaginäre Hortensie, die irgendwo schräg hinter meinem Kopf stehen muss: „Es ist fast wie ein Austausch zwischen der Blume und mir.“

Nun ist es aber eine Sache, als Kind durch die Wiesen zu steifen und sich an der Pracht weißer Lilien zu berauschen, und eine ganz andere, sagen zu können, welche Lilien genau als „Madonnenlilien“ bezeichnet werden. Das unendlich große Blumenlexikon in Friederike Mayröckers Werk hat mich, der ich eine Rose knapp von einer Tulpe unterscheiden kann, immer betört, etwa wenn in „fleurs“ der Eintrag vom 25. Januar 2015 lautet: „damals in D. auf der Schwelle zum Sommerhaus 1000 / Schwertlilien, Malven, Ringelblumen, Veilchen, Hyazinthen, / Gauklerblumen, Lupinen, Carolinenrosen ..... ach wie / hebblicher Film vor meinem Auge“.

Ob sie die Blumenamen von ihrer Mutter kenne, deren Lieblingspflanze das Farnkraut war, frage ich sie. Friederike Mayröcker lächelt und schüttelt den Kopf. Nein, dieses Wissen hat sie sich nach und nach angeeignet, indem sie bis heute reale Blüten und Blätter mit Abbildungen in Bestimmungsbüchern vergleicht. Weder ihr noch mir ist in diesem Moment bewusst, dass 1936 im „Selbstverlag Franz X. Mayröcker, Wien, V. Anzengrbergasse 17“ ein Band mit dem Titel „Heimische Beeren, Pflanzen und Pilze und ihre Verwendung im Haushalt.

Fortsetzung von Seite 9

# Gleichung von mathematischer Eleganz

Fußnoten, Bekenntnisse: Wie die Derrida-Lektüre ohne den Umweg über Ideenhorizonte oder die Spur philosophischer Überlegungen auf das Schreiben Friederike Mayröckers einwirkt, zeigt sich in „Ich bin in der Anstalt. Fußnoten zu einem nicht geschriebenen Werk“, das tatsächlich zur Gänze aus Fußnoten besteht – „zum 5x Derrida/Bennington ausgelesen“, liest man dort in der Fußnote 128, auf den Mai 2009 zu datieren, sowie, bereits in Fußnote 106: „und ich habe mir GLAS von Jacques Derrida gekauft“.

„Glas“, zu deutsch: Totenglocke, Totengeläut, 1974 erschienen, aber erst 2006 – vom Titel selbst abgesehen – ins Deutsche übersetzt, sollte das Buch von Derrida sein, das sie fortan, anders als „Die Postkarte“, niemals verlegen, aus den Augen verlieren, ein zweites und drittes Mal erwerben würde – weil sie ihr inzwischen über und über mit Anstreichungen versehenes Exemplar seit jenem Mai immer bei sich trägt. Ausgerechnet dieses Werk des Philosophen, das selbst von eingefleischten Derrida-Freunden als „enigmatisch“ bezeichnet wird, womit nichts anderes gemeint ist als: ungenießbar.

Friederike Mayröcker dagegen kam „Glas“ bei der Arbeit an ihren fünf großen seit 2010 erschienenen Büchern jedesmal von Neuem einer Offenbarung gleich. In „fleurs“ nun, dem Abschluss der Trilogie, wird die anhaltende Faszination selbst reflektiert, ausgehend vom Buchobjekt und der Textgestalt: „ich meine es nimmt mich wunder seit etwa 6 ½ Jahren lese ich in GLAS von Jacques Derrida. Das Buch ist zerlesen sein. Ich und der Leib hat sich aufgelöst es ist empfindlich wie Glas: eine Lieblingsfarbe“, und: „Ich erlebe Wunder mit GLAS was mein Schreiben angeht: ich schlage das Buch z.B. auf Seite 142 auf und erblicke 3 Spalten geheimnisvoller Texte. Links die Anstrengung v. Hegel, mittig das Zitat eines Jean Genet Textes („wie im Tagebuch eines Diebes, das man in allen Richtungen wird durchlaufen müssen, um dort alle Blumen abzuschneiden oder einzusammeln“) und rechts, in Kurzdruk, nierenwärts, nochmals ein Zitat von Jean Genet.“

„Glas“, ein Buch der Parallelbewegungen und Abzweigungen, der Einschlüsse und Ausstrahlungen, ein Buch, das mitten im Satz beginnt und mitten im Satz endet – so negiert das geschriebene Totengeläut den Tod. Insofern ist es alles andere als ein Wunder, wenn Friederike Mayröcker mit fünfundachtzig Jahren elektrisiert wird, in anhaltender Euphorie gerät, da Jacques Derrida sich, um Jahrzehnte verzögert, als enger Verwandter zu erkennen gibt, als Mitstreiter im Geiste schon seit 1974, und dies nicht nur hinsichtlich der Schreibauffassung, sondern, unauf lösbar damit verbunden, im Aufbegehren gegen das Ende.

Wir sitzen in einem anderen Stammlokal Friederike Mayröckers, in einer Stimmung, die sie 2013 in „études“ beschrieben hat: „im Gastgarten des Rüdigerhofs die Nachmittage verbracht / unter den grünen Baldachinen der Bäume solch 1 Sommer im Hinter / grund der seiche Wienflus und das ferne Donnern der Bahn“.

„Wie kommt man da raus?“, fragt sie, womit weit mehr gemeint ist als nur jene wirtschaftlichen Schwierigkeiten, in die ihre Eltern und Großeltern Anfang der dreißiger Jahre tiefer und tiefer hineinstürzten. Sie meint den Familienplanum, aus dem es kein Erwachen gibt.

Der Vater war Lehrer. Das Geld reichte nicht. Die Eltern gründeten ein Taxiunternehmen. Das Geld reichte nicht. Die Eltern eröffneten eine Weinhand-

Als korrespondierte Friederike Mayröcker mit Jean Genet über Derridas Kopf hinweg: Marcel Beyers Besuch bei der einundneunzig-jährigen Lyrikerin in Wien.



Marcel Beyer

Foto: Picture Alliance

lung, und auch diese Investition erwies sich als Fiasko. 1935 wurde das Haus in Deinzenndorf zwangsversteigert, in dem Friederike Mayröcker ihre Kindheitssommer verbracht hatte – „um eine lächerliche Summe“, wie sie sich erinnert. Sie sagt: „Und das hat meine Mutter fast umgebracht.“ Sie spricht vom „Zusammenbruch der gesamten Familie“. Die geliebte Großmutter erkrankte an Krebs. Die Delikatessengeschäfte gingen zugrunde. Um die Großmutter beerdigen zu können, musste Geld geliehen werden.

Ja, es herrschte Weltwirtschaftskrise. Im Rückblick aber nahm das Unheil schon früher seinen Lauf, trafen die Eltern ökonomische Entscheidungen nicht eben mit glücklicher Hand. Symbolisches Trumm einer Kette von Fehleinschätzungen ist der ominöse Konzertflügel, der durch das Werk Friederike Mayröckers geistert und von dem sie sich bis heute nicht hat trennen können. Anfang der dreißiger Jahre schenkten die Eltern der Tochter zu Weihnachten einen gebrauchten Bösendorfer. Und sich selbst damit wohl das Versprechen, der – samt Konzertflügel nun natürlich noch engeren – Provisoriumswohnung zu entkommen, der räumigen Gegend, der Existenz an unteren Rand der Wiener Gesellschaft. Ein Konzertflügel, um die Abstiegsgang im Zaum zu halten, die Aufstiegs Hoffnungen zu befeuern.

Friederike jedoch saß ihre Klavierstunden lustlos ab. Mit schlechtem Gewissen. Als „verstocktes Sündenkraut“ hat sie sich in diesem Zusammenhang bezeichnet, wobei das Sündenkraut nicht etwa ein Neologismus ist, sondern eine oberösterreichische Bezeichnung für den Spitzwegerich. Irgendwann funktionierte sie das kulturbürgerliche Möbelstück um – zum Stehpult: „In dieser Taille, da habe ich gestanden und geschrieben“, sagt sie. Dort wurden zu-

nächst Schularbeiten erledigt, dann die ersten Gedichte geschrieben. Später diente ihr der Bösendorfer als Ablage für die sich häufenden, häufenden Manuskrifte – sie vernachlässigt ihre „études“ und füllt statt dessen ihr „cahier“.

„Gestochen scharf, eingepflanzt was wurde mir alles eingepflanzt von Kindesbeinen an, auf das Schreibritual bin ich von selber verfallen –“, heißt es einmal bei ihr, und man spürt eine nahezu unerträgliche Spannung, zwischen Selbstvorwurf und Selbstbehauptungswillen, zusammengedrückt in einem Satz, der kein Ende hat.

Als die Familie am Boden lag und der Vater auf eine neue Erwerbsmöglichkeit sann, verfiel er – seltsame Koizidenz – auf die Idee zu schreiben. Von Mitte der dreißiger bis Ende der sechziger Jahre erschienen, zunächst im Selbstverlag, mehr als ein Dutzend Bücher und Broschüren: ein Ernährungsratgeber mit dem Titel „Gesunde Menschen“ etwa, in den fünfziger Jahren dann vornehmlich pädagogische Handreichungen, aber auch ein Heft in der Reihe „Mentor für's praktische Leben und den Fortschritt: Abenteuerverliche Jagd auf Menschenaffen“.

Die Tochter besuchte das Gymnasium, schrieb glänzende Aufsätze, hatte jedoch Schwierigkeiten in Mathematik. Nach zwei Jahren war Schluss: „Fritzi, so geht's nicht, du kannst nicht studieren, du gehst auf die Hauptschule“, habe ihr Vater gesagt. Friederike Mayröcker erinnert sich heute, als wäre das Urteil vor wenigen Stunden ergangen, und: „Das war für mich der Todesstoß.“

Nach dem Krieg wurde sie, dem Vater folgend, Lehrerin. 1950 legte sie das externe Abitur ab, nahm das Studium der Germanistik auf – doch wieder machten die prekären finanziellen Verhältnisse der Familie den Bildungs träumen den Garaus: „Da musste ich eben mitverdienen.“ Fast ein Vierteljahrhundert – längst war sie eine gefeierte Schriftstellerin – sollte sie an Hauptschulen Englisch unterrichten. Ein Beruf, der sie die Stimme gekostet hat.

Hundert Schilling habe sie als Junglehrerin verdient, doch der Trotz, der Selbstbehauptungs-, nämlich der Schreibwille zeigte sich auch hier: Von ihrem ersten Gehalt, erzählt Friederike Mayröcker noch immer voller Begeisterung, kaufte sie sich eine Schreibmaschine, die Hermes Baby, deren weichen Anschlag – Pianistinensensibilität! – sie bis heute schätzt.

Genet, das ist der Ginster. Mit ihm, dem Deserteur, dem Dieb, dem Strichjungen, der Anfang der vierziger Jahre im Gefängnis zu schreiben begann, kommt ein zweiter geistiger Bruder ins Spiel. „Notre-Dame-des-Fleurs“ heißt einer seiner Romane, und wenn Friederike Mayröcker für ihr neuestes Buch den Titel „fleurs“ gewählt hat, dann spiegelt sich darin auch etwas von der Genetschen Underdog-Existenz. Seine Werke besitzt sie seit Jahrzehnten, aber erst mit den von Jacques Derrida zusammengestellten und kommentierten Genet-Zitaten in „Glas“ wurde das Feuer entfacht. „Das brennt ununterbrochen“, sagt sie. Liest man „études“, „cahier“ und „fleurs“, meint man, Friederike Mayröcker korrespondiere mit Jean Genet auch über Derridas Kopf hinweg. Als nähme sie die eigene Familiengeschichte in den Blick, meint sie: „Dieses fürchterliche Ganz-unten-Sein hat er mit einer ungeheuren Schönheit beschrieben“, und: „Er hat Bücher gestohlen, er war ganz verrückt nach Büchern.“

Wie bei ihr öffnet sich bei Jean Genet mit der Blumenfülle eine Welt der – mit-

unter rohen – Intimität, und wie bei ihr fungieren bei Jacques Derrida die Namen der Blumen als Schaltstellen zwischen sinnlicher Erfahrung und Denkbeziehung.

In der ungeheuren Präsenz der Blume treffen sich die drei. „Das sind immer noch diese Deinzenndorf-Reminiszenzen“, sagt sie, indem sie die Augen schließt, „dass ich mich manchmal fühle wie diese Blume.“ Friederike Mayröcker hebt die Arme, formt mit den Händen eine imaginäre Hortensie, die irgendwo schräg hinter meinem Kopf stehen muss: „Es ist fast wie ein Austausch zwischen der Blume und mir.“

Nun ist es aber eine Sache, als Kind durch die Wiesen zu streifen und sich an der Pracht weißer Lilien zu berauschen, und eine ganz andere, sagen zu können, welche Lilien genau als „Madonnenlilien“ bezeichnet werden. Das unendlich große Blumenlexikon in Friederike Mayröckers Werk hat mich, der ich eine Rose knapp von einer Tulpe unterscheiden kann, immer betört, etwa wenn in „fleurs“ der Eintrag vom 25. Januar 2015 lautet: „damals in D. auf der Schwelle zum Sommerhaus 1000 / Schwertlilien, Malven, Ringelblumen, Veilchen, Hyazinthen, / Gauklerblumen, Lupinen, Carolinerosen ..... ach wie / lieblicher Film vor meinem Auge“.

Ob sie die Blumenamen von ihrer Mutter kenne, deren Lieblingspflanze das Farnkraut war, frage ich sie. Friederike Mayröcker lächelt und schüttelt den Kopf. Nein, dieses Wissen hat sie sich nach und nach angeeignet, indem sie sich heute reale Blüten und Blätter mit Abbildungen in Bestimmungsbüchern vergleicht. Weder ihr noch mir ist in diesem Moment bewusst, dass 1936 im „Selbstverlag Franz X. Mayröcker, Wien, V. Anzengruberstraße 17“ ein Band mit dem Titel „Heimische Beeren, Pflanzen und Pilze und ihre Verwendung im Haushalt. Mit Bestimmungstabelle und Blütenkalender“ erschien.

Friederike Mayröcker hat, wie sollte es auch anders sein, immer ihre schützende Hand über die geliebten Eltern gehalten. 1953 zog sie aus der Familienwohnung in die Zentpagasse, aber nicht etwa in luftigere Räumlichkeiten, sondern in eine Ardertalhalbzimmerwohnung, die sie zudem mit einer Tante teilte. Sie hat dem Haus, dem Viertel von ärmlicher Anmutung, dem – heute nur noch in Erinnerungsspuren vorhandenen – Familienkreis immer die Treue gehalten. Kompromisse geht man im Leben ein. In der Kunst jedoch muss Kompromisslosigkeit walten.

Berausende Vorstellung: Friederike Mayröcker, die beim Mittagessen ein paar freundliche Worte mit dem Autohändler wechselt und die nachher jener stets vor dem Supermarkt bockenden jungen Frau zulächeln wird, die wir aus ihren Büchern als Bettler-, als Almosenfigur kennen, sie, Friederike Mayröcker, wird, sobald sie die Tür zu ihrer Wohnung hinter sich geschlossen hat, ein selbst unter Derrida-Lesern kaum bekanntes Werk des französischen Philosophen-Schriftstellers oder Schriftsteller-Philosophen aufschlagen und vom einen auf den anderen Augenblick darin versinken. Wird versinken in Mayröcker-Sätzen wie: „mit vliesartigen Blütenblättern versehene Blumen (all dies ist sehr beladen, nicht wahr!) – eine Vorstellung, so berausend, dass man fast selbst in den Schreibrassau gerät.“

„Wie auch immer“, sagt Friederike Mayröcker zum Ende unseres Gesprächs ruhig und bestimmt, „ich arbeite weiter, so lange ich kann.“

# Was heißt hier Schmackofatz?

Die Kunst, Wörter zu prüfen: Marcel Beyers Kölner Poetikvorlesung

Am Magdeburger Bahnhof wird die Herenmode zum weltanschaulichen Bekenntnis. Der Reisende, der nur für eine Zigarettenlänge aus dem Zug aussteigt, erblickt auf dem Bahnsteig einen jungen Mann in Jogginghose, die auf der Rückseite mit Text beflockt ist: „Total war“, steht auf der linken Hinterbacke, „is coming“ auf der rechten. Ein Blumenberg-Zitat schießt dem rauchenden Beobachter in den Kopf: „Verbale Mutproben gibt es jederzeit.“ Etwa 160 Jahre zuvor verfasste in Breslau August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, „der Erfinder des Begriffs ‚Schland‘“, ein Gedicht in der Sprache der Gauner, „der Spitzbubensprache“, dem Rotwelsch: „Keris her! Jetzt laßt uns schwadern / Um den Funken in der Schwärz“.

Der Satzrhythmus passt vielleicht nicht zufällig exakt auf Haydns Lied „Gott erhalte Franz, den Kaiser“, das bis heute, wie Marcel Beyer es ausdrückt, als Erkennungsmelodie zu Auftritten der deutschen Fußball-Nationalmannschaft fungiert. Und schließlich: Ein Geschäft in Berlin, im durch und durch gentrifizierten Bötzowviertel. „Schmackofatz“ heißt der Laden und nennt sich selbst „BARF-Manufaktur“. Wofür die Abkürzung steht? Biologisch-artgerechtes rohes Futter. „Schmackofatz“ ist ein Geschäft für Tiernahrung.

Was hat all das zu bedeuten? Und wie gehört es zusammen? Marcel Beyer ist der erste Inhaber der neu geschaffenen Translit-Proffessur am Institut für deutsche

Sprache und Literatur der Universität Köln. Seine Auftritte in den kommenden Wochen, unter anderem mit Ulli Lust, die die Graphic Novel zu Beyers Roman „Flughunde“ zeichnete, oder mit Iris Drögekamp, die zum selben Roman ein Hörspiel produzierte, sollen über eine konventionelle Poetikvorlesung hinausgehen.

Es soll der intermediale Austausch von Literatur sichtbar werden. Der Lyriker und Romancier Beyer erscheint dafür als Idealbesetzung, nicht zuletzt, weil eben dieser Austausch in seinem literarischen Werk wiederum strukturgebend ist, man denke etwa an die Bedeutung der akustischen Medien in „Flughunde“ oder an die Rolle der Fotografie in „Spione“.

## Unbrauchbares Material gibt es für diesen Dichter nicht

Zum Auftakt aber sprach Beyer allein, er hielt einen mitreißenden und höchst unterhaltsamen Vortrag, in dem er, quasi in einer Doppelhelix, den Prozess der Material- und Stofffindung für lyrische Werke erzählerisch offenlegte. Ergeben also, so fragte Beyer, erratische Beobachtungen von Sprachcodes wie die des beflockten Hinterters am Magdeburger Bahnhof ein Gedicht? Und würde er das Wort „Schmackofatz“, „ein Wort zum Schämen“, in einem lyrischen Kontext verwenden? Spontane Antwort: selbstverständlich nicht. Und doch sei möglicherweise genau in diesem Augen-

blick die Hohlform eines Gedichts entstanden, in dem das Schmackofatz plötzlich möglich erscheint. Ein „Wörterprüfer“ sei er, sagt Beyer, den ganzen Tag über, im Straßenbild, in der Bahn, am Kiosk im Supermarkt. Unbrauchbares Material gibt es für ihn nicht.

Der Gedanke, dass ein Gedicht alles aufsaugen kann, was da ist, aber auch der Verdacht, dass man als Leser blind sein kann für die Spiegelungen der eigenen Wirklichkeit, hat bei Beyer einen Bezugspunkt: Friederike Mayröckers ersten Gedichtband „Tod durch Musen“, der 1966 erschien, und die Rezension dazu in der *Zeit* durch Helmut Salzinger. Das sei ein Rezensent, so Beyer, der sich Zeit seines Lebens intensiv mit Pop- und Alltagskultur beschäftigt habe – aber unfähig (oder unwillig) gewesen sei, die Versatzstücke von Westernkomödien und Popsongs in Mayröckers Gedichten zu erkennen. Salzingers Leseverhalten, eine Haltung der „aggressiven Defensive“, steht für Beyer für eine bis heute gültige „deutsche Sprach- und Lesedeformation: Es sich bei der Lektüre von Gedichten selbst möglichst schwer zu machen“.

Am Ende, nach einem Gang durch Raum und Zeit, steht man wieder mit Marcel Beyer am Bahnhof Magdeburg. Von hier aus ist er losgezogen, um den Sprachwelten auf die Fährte zu kommen. Man möchte ihm auch in Zukunft auf seinen Erkundungsgängen folgen.

CHRISTOPH SCHRÖDER

SE 29.10.2015

# Gedichteschreiber und Wörterprüfer

Antrittsvorlesung: Poetikdozent Marcel Beyer im Senatssaal der Universität

Von THOMAS LINDEN

KÖLN. Eigentlich kann die Universität zu Köln stolz darauf sein, unter dem neuen Label TransLit eine längst überfällige Poetikdozentur eingerichtet zu haben. Aber so richtig trauen möchte sie ihrem neuen Baby nicht. Denn als Marcel Beyer – dessen Karriere einmal im Literaturatelier der Uni begonnen hatte – nun zur Antrittsvorlesung schreiten wollte, entpuppte sich der ausgewählte Senatssaal als viel zu klein. Der Ansturm der Zuhörer war so groß, dass sich glücklich schätzte, wer noch einen Platz auf dem Boden fand.

Mit sympathischem Understatement stellte sich Marcel Beyer als „Gedichteschreiber“ und „Wörterprüfer“ vor. Eine Profession, die ihm notgedrungen zur Obsession geworden ist. Man könnte auch sagen, dass ihn seine Sensibilität besonders empfindlich für die sprachlichen Entgleisungen des Alltags macht.

Während einer Reise zwischen Braunschweig und Magdeburg fallen ihm zwei Gesäßhälften auf, die in einen Stoff mit dem Schriftzug „Total War Is Coming“ gekleidet sind. Von Joseph Goebbels' Sportpalastrede wird der Träger der Hose wohl ebenso wenig gehört haben wie ein anderer, der mit der Aufschrift „Pro Violence“ durch die Welt

rennt. „Unkomplexität wird als Waffe eingesetzt“, meint Marcel Beyer und sieht diese Waffe auch gegen das Gedichteschreiben gerichtet, das man gerne als „weltfremd“ schmählt.

Solche Formen der „demonstrativen Verständnislosigkeit“ gab es in Deutschland auch schon zu anderen Zeiten. Beyer beschreibt die hä-

mische Ablehnung der Gedichtsammlung „Tod durch Musen“ von Friederike Mayröcker durch den Kritiker Helmut Salzinger 1967 in der „Zeit“. Und er geht noch weiter ins 19. Jahrhundert zu August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, der den Text zur „Erkennungsmelodie der Deutschen Fußballnationalmannschaft“ schrieb. In den 40er Jahren wurde Hoffmann, der das Rotweisch, die Sprache der Ganoven, dokumentiert hatte, von Polizeispitzeln gejagt, die den Dichter des Deutschlandlieds „zum Andreas Bader seiner Zeit“ ausriefen.

Beyer argumentiert so geschmeidig hinter seinen Beobachtungen des Alltags und den Erzählungen der Literaturgeschichte, dass die Schärfe der Attacken dosiert zutage tritt. So beschreibt er etwa wie die selbsternannten Traditionsbewahrer Achim von Arnim und Clemens von Brentano in ihrer Textsammlung „Des Knaben Wunderhorn“ die



Argumentiert geschmeidig; Marcel Beyer. (Foto: Brill)

Vielfalt der Deutschen Sprache beschneiden. „Im Dienste der Allgemeinverständlichkeit wird man doch wohl noch etwas Gewalt anwenden dürfen“, meint Marcel Beyer polemisierend.

Die Antrittsvorlesung gab so schon einmal einen Vorgeschmack auf das folgende Programm. Denn die Dozentur richtet ihre Aufmerksamkeit auf die mediale Adaption literarischer Texte.

Deshalb wird Marcel Beyer am 3. 11. mit der Comiczeichnerin Ulli Lust in Dialog treten, die seinen Roman „Flughunde“ in eine Graphic Novel verwandelte. Am 10. 11. trifft Beyer auf den Komponisten Enno Poppe, mit dem er über das „Wunderbare“ spricht, und am 17. 11. erörtert der Schriftsteller mit der Hörspielregisseurin Iris Drögekamp die Möglichkeiten akustischer Dramatik.

Informationen zum Programm von TransLit im Internet unter [www.uni-koeln.de](http://www.uni-koeln.de)



FOTO: ANITA SCHIFFER FUCHS/SS-PHOTO/LAIF

# „Literaten meiden heute den Irrsinn“

**Im Gespräch** Auf neue Prosa von Marcel Beyer warten wir seit Jahren. Sein Wohnort Dresden böte doch wahrlich genug Stoff. Wann also kommt endlich der große Nach-Nach-Wende-Roman?

**E**r gilt als verbindlicher Rebell, für den *New Yorker* ist er „einer der besten Romanciers der Gegenwart“. Marcel Beyer, dem vor 20 Jahren mit dem Roman *Flughunde* ein Überraschungserfolg gelang, hat noch nie klare Aussagen gescheut. Was hält er von der deutschen Gegenwartsliteratur, ihren Ausprägungen und Auslassungen? Und warum gibt es eigentlich noch keinen Roman über Uli Hoeneß?

der Freitag: Herr Beyer, Sie haben lange keinen Roman mehr veröffentlicht, dafür so ziemlich alle andere. Es sind drei Opernlibretti, viele Essays und ein Gedichtband von Ihnen erschienen. Haben Sie die Lust an der Prosa verloren? Marcel Beyer: Nicht verloren. Aber bevor ich einen Roman beginne, muss ich nicht nur verführt, sondern überzeugt werden. Ich muss einen Raum ausleuchten wollen, ein Charakter muss mich fesseln, damit ich den Leser binden kann und er mir über 300 oder 400 Seiten folgt. Ich warte immer noch auf eine Figur, auf einen Stoff, in den ich mich so verbeißen kann, dass ich fünf oder acht Jahre damit verbringen will. Themen gibt es genug. Sie wurden in Westdeutschland geboren und leben in Dresden, ein spätestens seit Pegida sehr dankbarer Schauplatz für den großen Nach-Nach-Wende-Roman, der immer noch fehlt. Ich habe nie am Zeitsrang der Aktualität entlangeschrieben und will das auch jetzt nicht. Literarische Figuren müssen für mich eine tiefere Dimension haben, auch wenn sie selbst nicht darum wissen. Das dürfte mit einer sentimental-aggressiven Gestalt wie Pegida-Initiator Lutz Bachmann schwierig werden, einmal abgesehen davon, dass dezidiert anti-intellektuelle Bewegungen meine Fantasie nicht anregen. Sie sind ja auch sprachlich äußerst fade. Etliche Themen, die als ausverhandelt galten, sind zu Wieder-

gängern geworden. Wir diskutieren über Meinungsfreiheit und ihre Grenzen, weltweit nimmt der religiöse Fundamentalismus zu und in Europa erstarkt der Nationalismus. Lessings progressives Geschichtsverständnis, wonach es in der Weltgeschichte eine stetige Entwicklung zum Besseren gibt, scheint gerade widerlegt zu werden.

Lessing war auch Sachse und damit wissenschaftlich gehandicapt. Ich würde gerne einmal etwas schreiben, was nicht so tief in der Vergangenheit wurzelt. Ich merke aber, wann immer ich damit beginne, dass die nichtklärungsbedürftige Gegenwart, in der ich arbeite, sich schon wieder in erklärungsbedürftige Historie verwandelt hat, sobald der Text abgeschlossen ist. Selbst wenn er nur 20 oder 30 Seiten umfasst. Aber wenn aus Gegenwart so schnell Geschichte werden kann: Fehlt diesen Akteuren und den Debatten um sie dann nicht eine Individualität, die sie früher kennzeichnete und die sie literarisch interessant machen würde? Shakespeares Erzschorke mit ihrer sinistren Grandezza werden sich in einer Demokratie kaum finden lassen. Staatstheoretisch begriffenswert, künstlerisch bedenklich. Was will man über Uli Hoeneß, dieses Kind seiner Zeit, schon zu Papier bringen? Von einem in Fantasiewelten verfangenen Karl-Theodor zu Guttenberg ganz zu schweigen. Das würde auch erklären, warum es in der deutschen Gegenwartsliteratur einen Trend zu Privatismen, zur banalen

**„Ein Autor muss nichts erleben. Davon bin ich überzeugt“**

Marcel Beyer, 49, wurde im schwäbischen Taillfingen geboren und wuchs in Kiel und am Niederrhein auf. Seit 1996 lebt er in Dresden. Mit dem Roman *Flughunde*, der die NS-Zeit mit der Gegenwart kurzschloss, gelang ihm 1995 der Durchbruch. Sein letzter Roman *Kaltenburg* erschien 2008

Selbstbespiegelung und zum Ausblenden der Welt gibt. Ja, der ist unübersehbar. Allerdings merke ich, dass hier insbesondere jüngere Schriftsteller in einem Teufelskreis gefangen sind: Sie nehmen sich den Erst-einmal-selbst-etwas-erleben-Vorwurf älterer Kollegen zu Herzen. Dabei sind diese doch selbst Kinder der Kohl-Ära, die wäre der Mauerfall nicht gewesen, heute in unserer Erinnerung als ein 16 Jahre währendes Nichts dastünde. Durch das Schreib-nur-was-du-weißt-Dogma bleiben Texte am Selbsterlebten hängen. Ich bin überzeugt, ein Schriftsteller muss überhaupt nichts erleben, er muss auf seine Imaginationskraft vertrauen. Jemand mag Wochen und Monate auf einer Parkbank sitzen – wenn er nur seine Umgebung fein beobachtet, kann dies Material für einen hervorragenden Roman abgeben. Die Selbstversicherung im eigenen sozialen Milieu interessiert mich nicht. Ich will nicht lesend oder schreibend in den Blick nehmen, was für mich als Leben selbstverständlich ist. Klingt so, als ob wir von Ihnen keinen Roman mehr erwarten dürfen. Oh nein. Nur begleiten mich meine Figuren und ihre Welten immer weit über den Abschluss eines Romans hinaus. Ich muss sie erst hinter mir lassen. Das braucht Zeit. Aber Sie schreiben ein Libretto nach dem anderen. Offenbar sind hier Ihre kreativen Rekonvaleszenzphasen erheblich kürzer.

Das Musiktheater hat mich noch nie ermüdet. Auf einer Opernbühne herrscht immer Irrsinn, das ist etwas anderes als etwa im Sprechtheater. Dort wird auf der Bühne das Leben jenseits der Bühne nachgespielt, in der Oper aber kann jemand auftreten, der eben einen Mord begangen hat, und er beginnt zu singen. Verdammte, warum denn das, was ist da los? Das ist das Großartige, was die Oper immer ausgezeichnet hat. Jeder Irrsinn ist möglich. Und dieser Irrsinn fehlt der Gegenwartsliteratur? Ich will es so formulieren: Mir gibt es in der Literatur zu wenig Kino und zu viel Fernsehen. Denn für die Produktionsbedingungen dort gilt die Prämisse: Wir haben nicht viel Geld, wir haben nicht viel Zeit, also setzen wir unser gepflegtes Personal in ein Wohnzimmer und machen ein paar Close-ups aufs Gesicht. So funktioniert Fernsehen. Kino dagegen heißt, unglaubliche Bilder im Kopf zu haben und sich mit den Produzenten zu streiten, damit diese Bilder Filmwirklichkeit werden. Über genau diese Möglichkeit verfügt auch ein Schriftsteller, er kann pro Druckseite ein Budget von 600.000 Euro verschleudern, wenn er will. Er kann Kino machen. Kann etwa Landschaften zeigen, ohne dass innerhalb von zehn Sekunden zwei Leute damit beginnen müssen, ihre Beziehung oder die deutsche Ökoverpackungsverordnung zu diskutieren. Wenn ich dann tolle Kino-Bücher von Clemens Setz oder Franz Friedrich lese, frage ich mich immer, warum andere Autoren ohne Not budget-schonend schreiben. Bei historischen Stoffen, die gerade Konjunktur haben, wird nicht gekleckert, sondern geklotzt. Es fällt auf, dass die fiktionale Aufarbeitung beider deutschen Diktaturen seit der Wiedervereinigung stets in Phasen, aber nie parallel erfolgte. Gibt es da einen Verdrängungswettbewerb?

Die mich beunruhigende Frage dabei: Macht es etwa für das Fernsehpublikum einen Unterschied? Wenn Maria Furtwängler mit staubigen Wangen und Kopftuch durch eine Trümmerstadt läuft – interessiert es noch jemanden, ob der Film in den frühen 40ern oder in der DDR spielt? Verschmilzt nicht in diesen sogenannten Historiendramen das 20. Jahrhundert in Deutschland zu einem allgemeinen Mulm, zu einem vagen Früher, in dem die Menschen zwar böse, aber auch tapfer, zwar arm, aber auch herzensgut waren? Wenn der letzte Zeitzeuge gestorben ist, droht dieser massenmedial erzeugte Mulm zum kollektiven Geschichtsbild zu werden.

## „Bewegungen wie Pegida sind auch sprachlich äußerst fade“

Furchtbar, oder? Vor allem deshalb, weil die Vergangenheit tatsächlich einem ständigen Bewertungsprozess unterworfen ist, der sich nur aus der Gegenwart erklären lässt. In Dresden ist die Bombardierung zum modernen Ursprungsmythos der Stadt geworden. Mir hat noch kein Dresdner mit leuchtenden Augen vom Herbst 1989 erzählt. Die SED bemühte lange Goebbels Diktum von den angloamerikanischen Terrorbomben. Mit der Entspannungspolitik hat sich das plötzlich geändert. Früher gingen die Dresdner spontan zur Ruine der Frauenkirche, um Blumen abzulegen. Nach der Wende wurde die Erinnerung an den Angriff erneut zum Ritual und institutionalisiert. Heute ver-

suchen Rechtsradikale, das Datum für sich zu nutzen. Nicht nur in Dresden ist es deshalb unmöglich, das Gewesene als statische und ortsunabhängige Zustandsbeschreibung zu porträtieren. Viele Autoren kleben dennoch am gesellschaftlichen Plusquamperfekt, das Präsens wird bestenfalls zur lässlichen Fortschreibung degradiert. Ein Roman, der sich mit den sozialen Verwerfungen im unteren Drittel der Gesellschaft befasst, würde sich wohl auch verkaufen. Dennoch schreiben deutsche Literaten seit Jahren um dieses Thema herum. Längst sind viele „Tatort“-Folgen gesellschaftskritischer als die Belletristik. Wie kommt das? Ob der *Tatort* tatsächlich gesellschaftskritisch ist, wäre eine andere Diskussion. Ich würde eher sagen, er ruft mit nostalgischem Impetus Topoi der Gesellschaftskritik aus den 70er Jahren auf. Was die schleichenden Verwerfungen angeht: Sonntags sehe ich am Dresdner Hauptbahnhof die ostdeutschen Arbeitsmigranten, die in den Westen fahren, um am Freitag zurückzukommen. 600, 800 Kilometer zwischen Wohn- und Arbeitsort, da entsteht gerade eine neue Gesellschaft, die es so im Westen nicht gibt. Aber wollen Leser wirklich wissen, wie es um die soziale Wirklichkeit bestellt ist? Märchenversprechen scheinen mir gefragter zu sein. Blindheit versus Wirklichkeit: Das wäre doch ein Thema für Ihren nächsten Roman. Ein Verhältnis, mit dem alle meine Romanfiguren kämpfen. Deren Blindheit oder Verblendung kann ich jedoch nur im Zusammenhang mit einer von mir entworfenen, gewissermaßen hyperrealen Wirklichkeit in Schwingung versetzen. Was mir aber vorschwebt, ist ein schneller Roman, in einem Zug geschrieben, ohne Recherchebedarf. Davon träume ich seit 20 Jahren.

Das Gespräch führte Martin Eich

1/2

## Die Kritikerin und das Tischchen

Marcel Beyer hält in Göttingen Poetikvorlesungen, blickt unerschrocken in Abgründe der Literatur und demonstriert die Kraft der Imagination

Nico Bleutge · «Hinab, hinab, hinab», heisst es gleich zu Beginn von Lewis Carrolls «Alice im Wunderland». Alice ist dem weissen Kaninchen nachgelaufen, im Kaninchenbau unter der Hecke verschwunden – und fällt nun durch den tiefen, tiefen Schacht. Hinab, hinab, hinab in eine Welt, in der die Gesetze der Wirklichkeit ausser Kraft gesetzt sind und das Mögliche seine Wirkung entfaltet. Es sind diese Rissflächen zwischen dem vermeintlich Wirklichen und der Welt der Imagination, aus denen der Schriftsteller Marcel Beyer von jeher seine literarischen Texturen hervorzaubert.

Auch in seinem neuen Buch, einem auf den ersten Blick schmalen, tatsächlich aber in zahllose Richtungen ausstrahlenden Gewebe von Sätzen, tastet er dem Möglichen nach. Und dieses Tasten umfasst bei Marcel Beyer stets eine doppelte Bewegung. Der Schreibende entdeckt Verbindungslinien und Filiationen zwischen den Erscheinungen der Dinge und der Sprachen, erkundet jene «Nachbarschaften», die Beyer in einem kleinen poetologischen Text einmal erwähnt hat. Zugleich aber stellt er solche Verknüpfungen bewusst her, zieht gedankliche und motivische Fäden zwischen Phänomene, die weit auseinanderzuliegen scheinen.

### Nachbarschaften

Schon der erste Satz der Poetikvorlesungen, die Beyer 2014 in Göttingen gehalten hat und die nun als Buch erschienen sind, schafft eine Welt der Nachbarschaften: «Der Tag, an dem der Lebensgefährte der Literaturkritikerin meine Tasche mit einem Buch auf den Boden wirft (einem Buch über das Verschwinden der Welt, das Verschwinden der Sprache, das Verschwinden der Erinnerungen), ist der 8. September 2014.» Ohne sie je beim Namen zu nennen, allein durch die Erwähnung zahlloser Einzelheiten, macht Beyer jene Literaturkritikerin als die «berühmte, wenn nicht berühmteste deutsche Literaturkritikerin» und «Erfolgsschriftstellerin» Elke Heidenreich erkennbar.

Am 8. September 2014 sitzen Beyer, Elke Heidenreich und ihr mehrfach so bezeichneter «Lebensgefährte» im selben Flugzeug von Dresden nach Frankfurt. Nach der Landung wühlt jener Lebensgefährte im Gepäckfach des Flugzeugs – und sorgt dafür, dass Beyers schwarze Umhängetasche zu Boden fällt. Oder genauer: vom Lebensgefährten mit einer «ungeschickten Bewegung» auf den vor ihm ruhenden Sitz befördert wird. Es ist keine glückliche Fügung für die Literaturkritikerin und ihren Lebensgefährten, aber eine umso glücklichere für uns, die Leser, dass ausgerechnet



Marcel Beyer ehrt mit einer stillen Hommage den Dichter Georges Perec, fotografiert im November 1965 vor seinem Haus im Quartier Latin. JEAN-CLAUDE DEUTSCH / GETTY

antisemitische Hetzäusserungen in seine Sätze übernommen hat.

Man kann sich die Szene in verschiedenen Längen auf Youtube ansehen. Beyer baut in seinen Text mehrere Variationen dieser Szene ein, darunter zwei wörtliche Transkriptionen: «Indem sie aus dem Buch auf ihren Knien abzulesen vorgibt,

satz zu dem, was Marcel Beyer in seinen Sätzen veranstaltet. Mit ungeheurer Sprachlust und ironischen Volten entfaltet er in seinen Vorlesungen eine wundersame Textur aus Motiven und kleinen Sprachbeobachtungen, die jene Vorstellung von flachem Realismus, Eindeutigkeit und Macht, wie sie im Auftreten der Literaturkritikerin deutlich

ring, die Einzelheiten, die Leerstelle des Holocaust, Schweigen, Scham, Jähzorn, überhaupt das durch die glatte Oberfläche oder eine simple Durchstreichung wie «XX» Verdrängte. Bis am Ende ein hochaktives Geflecht aus Variationen, Widersprüchen und über die Flughafenwiesen hoppelnden Kaninchen entstanden ist.



gleich zu Beginn von Lewis Carrolls «Alice im Wunderland». Alice ist dem weissen Kaninchen nachgelaufen, im Kaninchenbau unter der Hecke verschwunden – und fällt nun durch den tiefen, tiefen Schacht. Hinab, hinab, hinab in eine Welt, in der die Gesetze der Wirklichkeit ausser Kraft gesetzt sind und das Mögliche seine Wirkung entfaltet. Es sind diese Rissflächen zwischen dem vermeintlich Wirklichen und der Welt der Imagination, aus denen der Schriftsteller Marcel Beyer von jeher seine literarischen Texturen hervorzaubert.

Auch in seinem neuen Buch, einem auf den ersten Blick schmalen, tatsächlich aber in zahllose Richtungen ausstrahlenden Gewebe von Sätzen, tastet er dem Möglichen nach. Und dieses Tasten umfasst bei Marcel Beyer stets eine doppelte Bewegung. Der Schreibende entdeckt Verbindungslinien und Filiationen zwischen den Erscheinungen der Dinge und der Sprachen, erkundet jene «Nachbarschaften», die Beyer in einem kleinen poetologischen Text einmal erwähnt hat. Zugleich aber stellt er solche Verknüpfungen bewusst her, zieht gedankliche und motivische Fäden zwischen Phänomene, die weit auseinanderzuliegen scheinen.

### Nachbarschaften

Schon der erste Satz der Poetikvorlesungen, die Beyer 2014 in Göttingen gehalten hat und die nun als Buch erschienen sind, schafft eine Welt der Nachbarschaften: «Der Tag, an dem der Lebensgefährte der Literaturkritikerin meine Tasche mit einem Buch auf den Boden wirft (einem Buch über das Verschwinden der Welt, das Verschwinden der Sprache, das Verschwinden der Erinnerungen), ist der 8. September 2014.» Ohne sie je beim Namen zu nennen, allein durch die Erwähnung zahlloser Einzelheiten, macht Beyer jene Literaturkritikerin als die «berühmte, wenn nicht berühmteste deutsche Literaturkritikerin» und «Erfolgsschriftstellerin» Elke Heidenreich erkennbar.

Am 8. September 2014 sitzen Beyer, Elke Heidenreich und ihr mehrfach so bezeichneter «Lebensgefährte» im selben Flugzeug von Dresden nach Frankfurt. Nach der Landung wühlt jener Lebensgefährte im Gepäckfach des Flugzeugs – und sorgt dafür, dass Beyers schwarze Umhängetasche zu Boden fällt. Oder genauer: vom Lebensgefährten mit einer «ungeschickten Bewegung» auf den vor ihm ruhenden Sitz befördert wird. Es ist keine glückliche Fügung für die Literaturkritikerin und ihren Lebensgefährten, aber eine umso glücklichere für uns, die Leser, dass ausgerechnet ein so wahrnehmungsgenauer Autor wie Marcel Beyer eine Stuhlreihe hinter der Kritikerin und ihrem Reisegefährten sitzt.

Denn schon nehmen die Assoziationen ihren Lauf. Die Geste, mit der jener Lebensgefährte die fallende Umhängetasche abzufangen sucht, erinnert den beobachtenden und räsonierenden Schriftsteller an eine andere Geste, die eben die Literaturkritikerin selbst in der Sendung «Literaturclub» im Schweizer Fernsehen vom 22. April 2014 vollzogen hat, im Unterschied zu ihrem Lebensgefährten allerdings durchaus bewusst. Die inzwischen berühmte Geste nämlich, mit der Elke Heidenreich die «Schwarzen Hefte 1939–1941» des Philosophen Martin Heidegger auf das vor ihr stehende Holztischchen knallt. Zur Diskussion stand die Frage, an welchen Stellen Heidegger



Marcel Beyer ehrt mit einer stillen Hommage den Dichter Georges Perec, fotografiert im November 1965 vor seinem Haus im Quartier Latin. JEAN-CLAUDE DEUTSCH / GETTY

antisemitische Hetzäußerungen in seine Sätze übernommen hat.

Man kann sich die Szene in verschiedenen Längen auf Youtube ansehen. Beyer baut in seinen Text mehrere Variationen dieser Szene ein, darunter zwei wörtliche Transkriptionen: «Indem sie aus dem Buch auf ihren Knien abzulesen vorgibt, sagt sie: «Die verborgene Deutschtum muss man entbergen. Und das tun wir, indem wir die Juden endlich beseitigen aus Deutschland.» Sowie gegen Ende der Vorlesungen die daran anschließende Stelle: «Ich gebe nur zu bedenken, dass – wir sind ein, ein Literaturclub, und . . . / Der Moderator: «Also dieser Satz steht aber nicht in dem . . . / Sie: «Ja ja . . . / Er: « . . . Band, über den wir jetzt reden.» / Sie: «Wir sind ein – DOCH.» / Er: «Nein.» / Sie: «Wir sind ein – DOCH – wir sind ein . . . / Er: «Nein.» / Sie: «DOCH.» / Er: «Nein.» / Sie: « . . . wir sind» (sie wirft das Buch auf den Tisch) – «DOCH.»»

Wenn man die Szene ein wenig weiterlaufen lässt, kann man noch eine Geste beobachten, ein geradezu hilfloses Händezucken, mit dem der Moderator Stefan Zweifel seine Resignation zum Ausdruck bringt. Es ist der denkbar grösste Gegen-

satz zu dem, was Marcel Beyer in seinen Sätzen veranstaltet. Mit ungeheurer Sprachlust und ironischen Volten entfaltet er in seinen Vorlesungen eine wundersame Textur aus Motiven und kleinen Sprachbeobachtungen, die jene Vorstellung von flachem Realismus, Eindeutigkeit und Macht, wie sie im Auftreten der Literaturkritikerin deutlich wird, aus den Angeln hebt. Nicht nur, dass sich der Schreibende gleich zu Beginn in eine literarische Figur verwandelt, nach und nach vermischt sich die Sphäre der vermeintlichen Wirklichkeit, obwohl es sich doch um nichts als Beschreibung zu handeln scheint, mit den Ideen der Einbildungskraft.

### Kraft der Imagination

Querverweise und Lektüren kommen ins Spiel, teils direkt, teils nur als zarte Andeutung, Georges Perecs «Versuch, einen Platz in Paris zu erfassen» etwa oder Cécile Wajsbrots «Die Köpfe der Hydra». Die Kunst Marcel Beyers besteht darin, dass er über diese Bücher all die Ideen aufgreift und durchspielt, die auch im Untergrund der «Literaturclub»-Sendung mitschwingen: die Erinne-

rung, die Einzelheiten, die Leerstelle des Holocaust, Schweigen, Scham, Jähzorn, überhaupt das durch die glatte Oberfläche oder eine simple Durchstreichung wie «XX» Verdrängte. Bis am Ende ein hochaktives Geflecht aus Variationen, Widersprüchen und über die Flughafenhiesen hoppelnden Kaninchen entstanden ist.

An einer der intensivsten Stellen variiert Beyer Inger Christensens Formel «es gibt» aus dem Gedicht «Alphabet» über zwei Seiten hinweg: «Es gibt Badezimmer und Bahnhöfe und Offiziere und Teppiche. / Heideggerbücher und Glastischchen und Fernsehstudios und Männer in grün karierten Hemden gibt es. / Linienbusse gibt es. / Linienflugzeuge und Privatmaschinen und Purser und Schneekatzen. / Katzen. / Katzenbücher. / Grinsekatten. / [ . . . ] / Es gibt Kaninchen, wie es Kaninchenbaue gibt. / Und Kaninchenvisagen.» Es ist der Inbegriff einer Realitätsformel, mit der Beyer und Christensens arbeiten. Ein schöneres Beispiel für die Kraft der Imagination lässt sich kaum denken.

## Deutschlandradio Kultur – Aktuell

Beitrag vom 12.05.2014

URL dieser Seite: [http://www.deutschlandradiokultur.de/literatur-marcel-beyer-erhaelt-kleist-preis.1895.de.html?dram:article\\_id=285156](http://www.deutschlandradiokultur.de/literatur-marcel-beyer-erhaelt-kleist-preis.1895.de.html?dram:article_id=285156)



LITERATUR

### Marcel Beyer erhält Kleist-Preis

*Kleist-Gesellschaft: Autor spürt dunkle Verflechtungen von Wissenschaft, Kunst und Politik auf*

Der Schriftsteller Marcel Beyer bei einer Autorenlesung in Koblenz (Archiv).

**Sein Thema ist immer wieder die deutsche Geschichte, vor allem die der Nazi-Zeit. Und der Dresdner Schriftsteller Marcel Beyer findet oft originelle Zugänge dazu. Nun erhält er den renommierten Kleist-Preis.**

In seinen Romanen, Gedichtbänden und Essays spürt der 48-jährige Autor die dunklen Verflechtungen von Wissenschaft, Kunst und Politik in der deutschen und europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts auf, teilte die Kleist-Gesellschaft jetzt mit [<http://www.heinrich-von-kleist.org/startseite/>]. Dabei bediente er sich häufig experimenteller Darstellungsformen. Der Kleist-Preis ist mit 20.000 Euro dotiert.

#### Vielfach ausgezeichnete Autor

Bekannt geworden ist Beyer mit Werken wie "Flughunde" [[http://www.deutschlandradiokultur.de/krach-des-krieges-in-bildern.950.de.html?dram:article\\_id=249935](http://www.deutschlandradiokultur.de/krach-des-krieges-in-bildern.950.de.html?dram:article_id=249935)], "Erdkunde" und "Putins Briefkasten". Der studierte Germanist und Theaterautor hat bereits zahlreiche Preise erhalten, darunter den Deutschen Kritikerpreis, den Berliner Literaturpreis, den Heinrich-Böll-Preis und den Friedrich-Hölderlin-Preis. In den Jahren 2012 und 2013 war er Stadtschreiber von Bergen, 1996 "Writer in residence" am University College London.

Beyer wurde 1965 im württembergischen Tailfingen geboren. Das Mitglied des PEN-Zentrums arbeitete als Lektor der Literaturzeitschrift "Konzepte" und schrieb in der Musikzeitschrift "Spex". 1991 erschien mit "Das Menschenfleisch" sein erster Roman. Marcel Beyer lebt und arbeitet seit 1996 in Dresden.

#### Preis erstmals 1912 verliehen

Der Kleist-Preis soll Beyer am 23. November in Berlin überreicht werden. Für die Laudatio ist Hortensia Völckers vorgesehen, die langjährige künstlerische Direktorin der Kulturstiftung des Bundes.

Die Auszeichnung wurde erstmals 1912 anlässlich des 101. Todestages des Dramatikers und Erzählers Heinrich von Kleist verliehen. Frühe Preisträger waren unter anderem Bertolt Brecht, Robert Musil und Anna Seghers. 1933 löste sich die Kleist-Stiftung auf. Nach der Wiederbegründung des Preises im Jahr 1985 wurden unter anderem Alexander Kluge, Heiner Müller, Ernst Jandl, Herta Müller, Martin Mosebach und Daniel Kehlmann ausgezeichnet.

tmk

Mehr zum Thema:

07.04.2008 | KRITIK | ARCHIV

[Vogelkunde und Geschichte \[http://www.deutschlandradiokultur.de/vogelkunde-und-geschichte.950.de.html?dram:article\\_id=136071\]](http://www.deutschlandradiokultur.de/vogelkunde-und-geschichte.950.de.html?dram:article_id=136071)

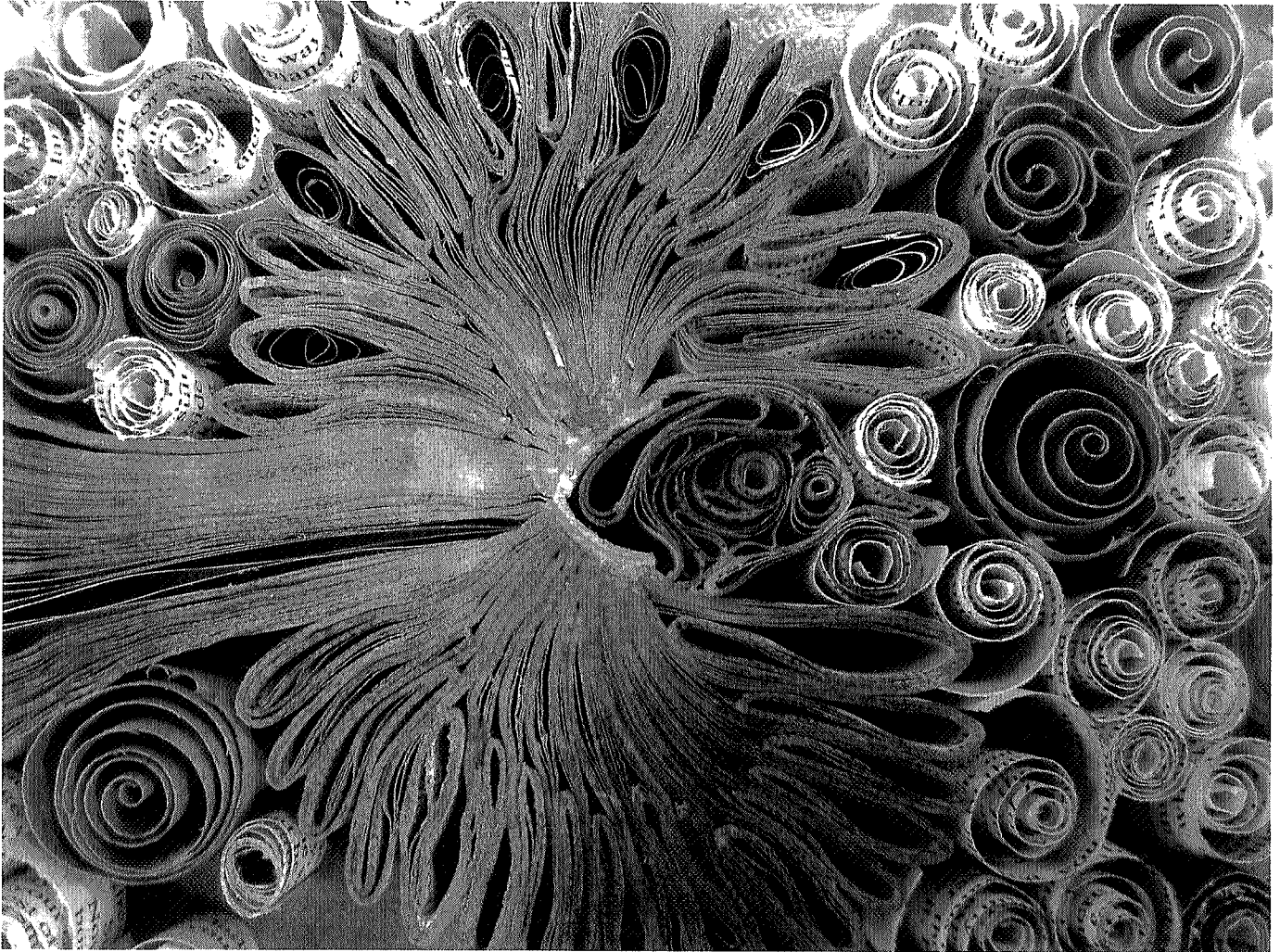
Marcel Beyer: "Kaltenburg" Suhrkamp Verlag, Frankfurt 2008, 395 Seiten

05.09.2013 | THEMA | ARCHIV

["In Peking hab ich noch überhaupt nichts notiert" \[http://www.deutschlandradiokultur.de/in-peking-hab-ich-noch-ueberhaupt-nichts-notiert.954.de.html?dram:article\\_id=260525\]](http://www.deutschlandradiokultur.de/in-peking-hab-ich-noch-ueberhaupt-nichts-notiert.954.de.html?dram:article_id=260525)

Der Autor Marcel Beyer berichtet vom Deutsch-Chinesischen Schriftstellerforum in Peking

**Deutschlandradio © 2009-2014**



## Marcel Beyer im Interview

*Marcel Beyer kommt mit dem ICE nach Bochum. Der Dresdner war ein paar Tage in Köln, die Jury des Heinrich-Böll-Preises traf sich, um den Gewinner zu bestimmen. Wir holen Beyer auf dem Bahnsteig ab. Der Mann, der aus dem Zug steigt, sieht aus wie auf seinem Wikipediafoto. Auf dem Weg zum Hotel unterhalten wir uns über Bochum (mag er), das Unicenter (hält er für eine malerische Industriearuine), Scooter und ein mysteriöses MP3 namens »Der Führer hustet«. Im Büro bekommt Beyer, dessen Humor wir inzwischen zu schätzen gelernt haben, einen Kaffee, dann kann das Interview losgehen.*

*füsznote:* In Ihre Romane ist viel Wissenschaftsgeschichte eingearbeitet, sie sind sehr recherchentensiv. Wir haben uns gefragt, wie Sie den Materialaufwand bewältigen?

Beyer: Nun, je länger man schreibt, oder je älter man wird, desto weniger tollkühn wird man. Als ich Anfang der 90er Jahre anfing, an *Flughunde* zu arbeiten und wusste, dass mein Erzähler Akustiker sein soll, gab es zuerst mal gar nicht so viel Material zu recherchieren. Ich war auch noch zuversichtlicher, mutiger, bzw. es ging mir nicht um Genauigkeit. – Doch, schon um Genauigkeit, aber nicht darum, erst ganze Fachwelten in Augenschein zu nehmen. Das akustische Fachvokabular in *Flughunde* ist, wenn ich da an die Eröffnungsszene denke, auch ein Stück Science Fiction – das habe ich zumindest ge-

dacht. Mittlerweile weiß ich, dass es tatsächlich so abgelaufen ist.

Es gab für *Flughunde* noch keine Forschung zur Stimme, so gut wie nichts zur Rundfunkgeschichte, zur Beschallung von Großveranstaltungen im Nationalsozialismus, darüber habe ich erst in einer Arbeit von 2008 das erste Mal gelesen. Ich bin wesentlich unbekümmerter an die Arbeit gegangen als dann bei *Kaltenburg*.

*(Er denkt nach)* Beyers Stimme klingt ruhig, sanft; er spricht langsam, macht kurze Sprechpausen, um nachzudenken. Auch im Gespräch scheint er seine Worte sehr bewusst zu wählen, hin und wieder korrigiert er eine Formulierung, weil ihm etwas Treffenderes eingefallen ist.

Bei *Kaltenburg* hat das auch damit zu tun, dass ich nach meinem Umzug nach Dresden mit Menschen ins Gespräch kam, deren DDR-Geschichten mich anregten, und bei denen ich immer wieder rückfragen konnte. Man darf sich Recherche bei mir nicht so vorstellen, dass ich etwas wissen will und dann auf die Suche gehe – »Wie find ich das raus« – das gibt es zwar auch zwischendurch, aber meistens ist es so, dass mir etwas zu Ohren kommt und sich daraus eine Szene oder ein Motiv, das sich durch den Roman zieht, entwickelt. Dann erst suche ich, um dem einen Hintergrund zu geben oder eine Geschichte draus zu machen. Es mag ja auch sein, dass die Geschichte, die ich zu hören bekomme, selbst aus einem literarischen Zusammenhang stammt und gar nicht aus dem tatsächlichen Erleben.

Über den 13. Februar habe ich ganz schön viel gelesen, einfach weil es mich interessierte, das war auch ein gutes Hineinsteigen in DDR-Geschichtsschreibung, auch aus internationaler Perspektive. Da ist zum Beispiel diese Figur des Holocaust-Leugners David Irving, der als junger Mann nach Deutschland gekommen ist und in Dresden als Historiker mit offenen Armen empfangen wurde – weil ein Amerikaner kam, oder jemand aus Nordamerika. An die Quellen ist er natürlich nicht ran gekommen, aber es gibt Fotos, auf denen er begrüßt wird in Dresden, das war ein Riesending, ganz verrückt.

So steige ich dann in die Geschichte ein und finde merkwürdige Anekdoten, Geschichten über den 13. Februar und über die Tage danach, die einen eigentlich schon aufgrund ihrer Bildmächtigkeit sehr skeptisch machen. Kann sich das denn in einer so zur Anekdote geronnenen Form überhaupt abgespielt haben? Wenn man weitergeht, stößt man darauf, dass am 14. Februar im Propagandaministerium in Berlin die Not groß war, man wusste nicht, wie man mit dieser Bombardierung umgehen sollte und hat dann Opfergeschichten erfunden und die gestreut. Ich recherchiere also, um Tatsachen herauszufinden, lande aber wieder mitten in Fiktionen. In einer Stadt wie Dresden, wo dann auch die Nachrichteninfrastruktur zerstört ist, verbreitet sich alles über das Erzählen. Wenn man dann noch geschickt Leute einschleust, die bestimmte Geschichten verbreiten, werden die immer weiter erzählt. Und so werden Fiktionen zu scheinbaren Fakten. Gerade das waren die zentralen Momente, denen ich auf den Grund gehen wollte. Um zu wissen: Verbreite ich eigene oder fremde Fiktionen in meinen Texten?

Ich bin, als ich nach Dresden kam, vielen Leuten begegnet, aber um solche Geschichten abzulösen vom Erleben, von der reinen Erinnerung von Freunden, bin ich eingestiegen in die Stadtgeschichte, soweit da Ereignisse überhaupt aufgearbeitet worden sind. Es ist interessant, wie eine Erforschung des Alltags, die wir im Westen schon sehr lange selbstverständlich kennen, in der DDR nur ganz punktuell stattgefunden hat, das ist eigentlich eine Entwicklung der Nachwendzeit.

Es gibt auch noch viel, was überhaupt nicht in den Blick genommen wurde, zum Beispiel dass Dresden eine große Garnisonsstadt war. Es gab dort 500.000 Einwohner und 250.000 sowjetische Soldaten. Aber schon diese Zahl ist eine hochgerechnete. Wenn man nun loszöge und sich militärische Biografien angucken würde, dann gehören die alle einer Generation

an, die vom Kalten Krieg geprägt ist, von der ideologischen Auseinandersetzung. Und schon wäre ich wieder ganz vorsichtig: Welche Information bekomme ich eigentlich? Von hier aus kann ich auch wieder in diese seltsamen Zwischenwelten zurückkehren, die es offenbar gegeben hat. Offiziell gab es Kontakt zwischen den Dresdener Einwohnern und der Garnison nur bei irgendwelchen Festen oder zum Propagieren der deutsch-sowjetischen Freundschaft, aber es gab im Geheimen noch andere Verbindungen. Es gab Liebespaare, aber die haben das natürlich geheimgehalten. Wie stößt man auf solche Verbindungen? Auf einem kleinen Soldatenfriedhof, auf dem »Russengelände«, wie sie es nennen, waren Gräber von Soldaten, die in den späten 80ern gestorben sind, da waren frische Blumen drauf. Und allein bei diesen Blumen denkt man: Da verbergen sich Geschichten.

**fusznote:** Warum haben Sie sich vor allem das Dritte Reich als Thema ausgesucht? Und dabei speziell nicht nur die Nazizeit, sondern auch diese toxischen Figuren, also zum Beispiel Ludwig Kaltenburg oder Hermann Karnau in *Flughunde*.

Ja, ich glaube, die Abgrundfiguren haben einen besonderen Reiz für mich. Weil bei solchen Figuren immer Mensch oder Bestie

auf der Kippe steht. In früheren Fassungen von *Flughunde*, als diese Kinderperspektive noch gar keine Gegenperspektive war – die hat sich bei mir erst nach und nach herausgebildet – war Karnau entweder ein Nichts oder eben die pure Bestie. Und erst, indem ich ihm eine Sympathie gegenüber den Kindern und auch von den Kindern zu ihm erschrieben habe, hat er etwas Schillerndes und für mich Interessantes gewonnen. Karnau ist fiktiv, der Bezug zu Konrad Lorenz ist aber ein realer. Mich interessieren Figuren, die im Leben immer wieder an Punkten stehen, wo sie eine Entscheidung treffen können – für die Unmenschlichkeit oder die Menschlichkeit. Es interessiert mich, solchen Figuren zu folgen, wenn ich vier oder fünf Jahre an einem Roman schreibe. Ich verbringe ja dann eigentlich die ganze Zeit mit so einer Figur, und auch damit, im Gedankenexperiment zu überlegen, wie sich

jemand vor dem Hintergrund tatsächlicher historischer Ereignisse in welcher Situation entscheidet. Zumal wenn äußere gesellschaftliche Bedingungen hinzukommen, die die Bestie begünstigen.

**fusznote:** Können Sie sich vorstellen, mal ein modernes Setting zu gestalten, das aber auch so eine Figur zum Thema hat?

Beyer (*denkt lange nach*): Das Merkwürdige wäre, wenn ich mir eine Gegenwartsfigur aussuche, von deren Hintergrund ich erstmal gar nichts weiß, ich würde doch wieder auf so eine Spur geraten und auf den Nationalsozialismus zurückgleiten. Bestimmte Bedingungen sind im Nationalsozialismus geschaffen worden, er hat einzelnen Menschen die Möglichkeit gegeben, sich neu zu erfinden, wie kein anderes gesellschaftliches System. Er ist für das 20. Jahrhundert der Referenzrahmen, aus dem wir alles andere betrachten.

Der kranke, pathologische Psychopath allein interessiert mich nicht, weil es da allein um die Reaktion der anderen Figuren geht. Das ist, als wenn man wie zum Selbstschutz sagt: »Adolf Hitler war eben eine Bestie«. Die Frage, die man sich stellen müsste, ist aber: »Zu was bin ich eigentlich fähig?« Mir geht es um das Ineinander von Individuum und Gesellschaft. Wo verschieben sich gesellschaftliche Dinge, dass der leicht pathologische Fall auf

»Wenn ich der Sprache nicht trauen würde, wäre ich nicht Schriftsteller geworden.«

Marcel Beyer im Interview

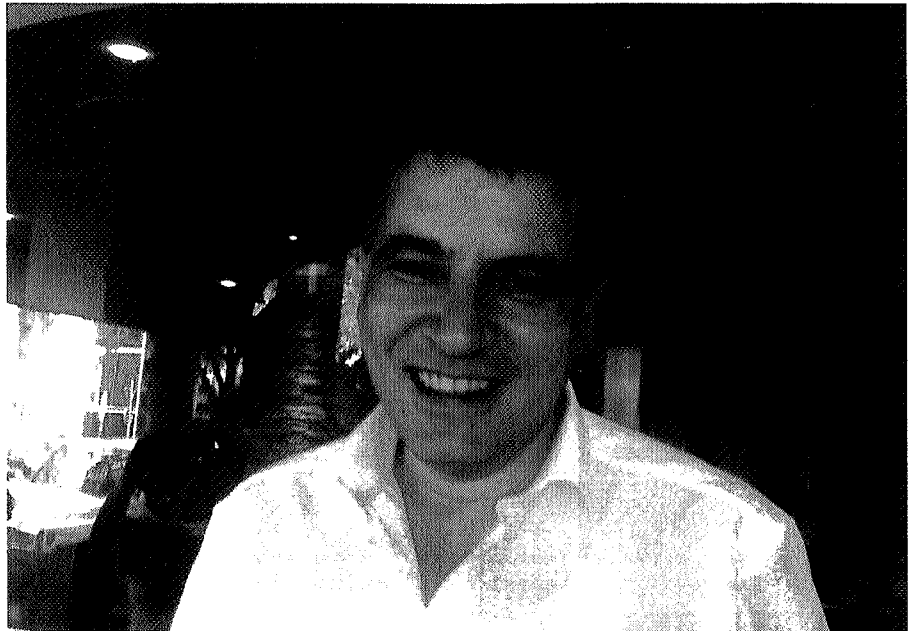
einmal zum Normalen wird, und eine gute Karriere einschlagen kann oder gar nicht mal so sehr Karriere, sondern wie bei Hermann Karnau eher eine Obsession.

**fusznote:** Wir haben in *Kaltenburg* diese Kafka-Anspielungen gelesen. Ist das bewusst, dass Sie Kafka als jemand wahrgenommen haben, der an der Stelle, wo ein Mensch in Statistiken gerät und vermessen wird, wo das Individuum vom System bedroht ist, den Blick ansetzt? Konrad Lorenz hat als (Tier-)Verhaltensforscher ja damit zu tun gehabt.

Beyer: Es gibt viele Kafkas. Der Kafka der Körperschrift spielt in allen meinen Romanen eine Rolle, ohne dass ich tatsächlich immer Anspielungen unterbringen müsste... (*denkt nach*) Nein, Kafka als den Erfinder von Konrad Lorenz habe ich erst nach dem Roman bemerkt, und dem würde ich gern auch noch mal nachgehen. Ich kann das nur schwer beurteilen. Liegt das an meinem Blick, den ich eingeübt habe? Dass ich drauf komme, welches Verhältnis Kafka zu Tieren hat? Wie ist das Verhältnis des biografischen Kafka zu Tieren in einer Zeit, also 1917, als er gerade ganz intensiv über Tiere schreibt? Das sind ja keine beobachteten, sondern eher Fabeltiere. Und dann ist er im Sommer 1917 bei seiner Schwester, hat da erste echte Tierbegegnungen und verwandelt sich in seinem Verhältnis zu Tieren. Er nimmt Tiere zum ersten Mal als Mitbewohner seiner Welt wahr. Das wäre so ein Kafka, aber den habe ich für mich erst entdeckt, als *Kaltenburg* schon abgeschlossen war. Das ist aber etwas, das man meinem Erzähler Hermann Funk zuordnen könnte, der hat eine Abneigung gegen Vögel, vielleicht von seinen Eltern, man weiß eigentlich nicht so richtig: Wollen die ihn quälen? Ich könnte das, was ich jetzt über Kafka weiß, auch über die Figur von Hermann Funk schieben.

**fusznote:** Die Flughunde, der Berliner Zoo, die Vögel im Dresdener Feuersturm, welche Funktion haben die Tiere in Ihren Romanen, was steckt dahinter? Sind sie Metaphern für etwas anderes?

Beyer: Eigentlich würde ich sagen, die Tiere in meinen Texten versuchen der Metapher zu entkommen, Metapher ist was menschliches, hat mit Sprache zu tun. Aber die Tiere sind nicht arbiträr gesetzt. Es ist eher so, dass durch sie eine Welt jenseits von menschlicher Sprache und Schrift aufgezeigt wird. Allein die Präsenz dieser Welt relativiert uns als Menschen und auch mich als Schriftstel-



Marcel Beyer im Gespräch nach seiner Lesung

ler, der ich da sitze und schreibe. Das heißt, eigentlich ist das eine permanente poetologische Selbstbefragung. Was bin ich für ein Wesen, dass ich hier sitze und schreibe?

In diesen Momenten tauchen dann Wesen auf, die genau das nicht machen und es geht die Frage an mich: »Trauen Sie der Sprache nicht, dass sie sich immer auf Tiere einschließen?« oder »Ist das ein utopisches Element mit den Tieren, die nicht über Sprache und Reflexion verfügen?« Der Meinung bin ich eigentlich nicht. Wenn ich der Sprache nicht trauen würde, wäre ich nicht Schriftsteller geworden. Nein, ich, der Autor, interessiere mich vor allem dafür, wie die Tiere mit unserer Welt in Kontakt treten. Häufig bemerken wir das gar nicht, aber die Tiere kontaktieren uns ständig und machen offenbar Kommunikationsangebote. Das ist eine kommunikative Welt, die in unserer Welt liegt, aber von uns fast gar nicht zur Kenntnis genommen wird. Und das finde ich wahnsinnig interessant vor dem Hintergrund der Theorien aus den späten 70er und 80er Jahren, in denen ich sozialisiert wurde, wo es immer um Kommunikation ging. Auf einmal merke ich: Es gibt ja noch ganz andere Kommunikationssysteme, in die ich auch eingebunden bin, ich bin nur derjenige, der nicht antwortet.

**fusznote:** Haben Sie eigene Tiere?

Nein, grundsätzlich bin ich ein Katzenmensch, wo ich bin, locke ich mir Katzen an, aber für eine eigene bin ich einfach zu viel auf Reisen. Ich füttere auch die Vögel bei uns im Garten.

**fusznote:** Wie siehts mit neuen Projekten aus?

Beyer: (*lacht verschmitzt*) Zur Zeit schreibe ich nicht, ich bin nach dem Schreiben immer ganz froh, aus dieser Romanwelt wieder in die reale Welt eingetaucht zu sein, und genieße das im Moment. Wenn ich etwas schreiben würde, dann würde es sich eher mit dem Ersten Weltkrieg statt mit dem Zweiten befassen.

**fusznote:** Wir sind gespannt, danke für das nette Gespräch.

*Nach dem Interview fanden an der Ruhr-Universität unter dem Motto »Der Ruf der Dohle« eine Lesung und Podiumsdiskussion mit Marcel Beyer und seinem chinesischen Übersetzer Prof. Han Ruixiang statt. Beim vorherigen gemeinsamen Rauchen vor dem Hörsaal-Gebäude wird ihm ein Heftchen über den Tod des letzten Habsburgers zugesteckt... Wächst da ein neues Romanprojekt?*

Philipp Baar und Britta Peters

Suhrkamp veröffentlicht im Dezember einen neuen Erzählband von Marcel Beyer: *Putins Briefkasten*. Er enthält eine Sammlung bisher unveröffentlichter Erzählungen und Texte.