

Dr. Ksenia Kuzminykh

Georg-August-Universität Göttingen
Seminar für Slavische Philologie
Humboldtallee 19
37073 Göttingen
Tel: 0551 39 12 262
E-Mail: ksenia.kuzminykh@uni-goettingen.de

KIBUM 2022

Historiographische Metafiktion oder dokufiktionales Erzählen? Fiktionalisierungs- und Faktualisierungsstrategien in Kirsten Boies Werk für Jugendliche *Heul doch nicht, du lebst ja noch* (2022)

Ksenia Kuzminykh

1. Einleitung: Forschungsinteresse

„Historisches Erzählen“ bedeutet, Geschichten zu erzählen, die wiedererkennbare Geschichte voraussetzen.
(Aust 1994, S. 17)

Im Sinne dieses Diktums fungiert historisches Erzählen als eine wesentliche Konstituente des kulturellen Gedächtnisses (Assmann 2013). Es kann als *historia magistra vitae* betrachtet werden (Lubkoll/Illi/Hampel 2018, S. 5 f.).

In diesem Beitrag wird die Analyse der historischen Dimension des jugendliterarischen Werks *Heul doch nicht, du lebst ja noch* (2022) von Kirsten Boie vorgenommen. Grundlegend hierfür sind Theorien des dokufiktionalen Erzählens und der historiographischen Metafiktion. Vor ihrem Hintergrund wird die Synthese aus Faktizität und Fiktionalität untersucht.

2. Zusammenfassung des Romans *Heul doch nicht, du lebst ja noch*

Im Mittelpunkt des Romans stehen drei junge Menschen, deren Lebenswege unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Hamburg ebenso untrennbar wie fatal miteinander verschränkt sind und sich auch in den Reflexionen der

Figuren immer wieder kreuzen. Traute, Jacob und Hermann repräsentieren die Jugendlichen, die im Zweiten Weltkrieg überlebt haben.

Die Narration weist Similaritäten mit einer historischen Chronik auf. Mit Hilfe der exakten Datenangaben der Nächte und Tage, die als Kapitelüberschriften strukturbildend eingesetzt werden, wird der historische Zeitraum vom 22. bis zum 29. Juni 1945 schlaglichtartig beleuchtet. Die Kapitel konzentrieren sich entweder nur auf eine der Figuren (bspw. Jacob, Boie 2022, S. 6–7) oder sie widmen sich allen drei zentralen Figuren, ihren Handlungen oder ihrer Bewusstseinsdarstellung (Jacob, Traute, Hermann) (Boie 2022, S. 15–43).

3. Dokufiktionales Erzählen und historiographische Metafiktion – theoretische Ausgangsüberlegungen

Bei dem dokufiktionalen Erzählen handelt es sich um einen „Darstellungsmodus“ (von Tschiltschke 2012, S. 379–381), für den die Hybridisierung faktualer und fiktionaler Inhalte kennzeichnend ist. Synthetisierend nähert sich dieser Darstellungsmodus dem „Ernst des Faktischen“ an (Ewers 2005, S. 101) und versucht, den „unüberwindbaren Hiatus zwischen Geschichte und Fiktion“ zu überwinden (Geppert 1976, Doll 2017). Die Dokufiktionalität ‚wehrt‘ sich gegen die apodiktische Zuschreibung eines „pauschalen ‚Panfiktionalismus‘“ (Klein/Martínez 2009, S. 1) und tritt mit dem gemischten Geltungsanspruch an, sowohl „spannend und affizierend zu unterhalten als auch tatsächlich Geschehenes ‚authentisch‘ darzustellen“ (Fludernik/Falkenhayner/Steiner 2015, S. 11 Hervorhebung im Original). Die Funktion von Authentizitätsgaranten übernehmen auf Ebene der *histoire* als real geltende zeitgeschichtliche oder zeitgenössische Ereignisse, Konstellationen und Personen. Auf der Ebene des *discours* werden Darstellungsweisen, die sowohl den traditionellen Praktiken des Dokumentierens als auch des Fingierens entsprechen, „amalgamiert“ (Bidmon 2019, S. 429).

Zu den dokumentarischen Verfahren zählen Peri- und Epitexte sowie die auffällige Implementierung des reproduzierten Materials in die fiktionalen Erzählumgebungen (Bidmon 2019a, S. 68, Hillenbach, 2012, S. 55-58).

Zu den fiktionalisierenden Strategien gehören vielfältige Formen stilistischer und struktureller Ästhetisierung wie bspw. die Fragmentierung des realen Stoffes durch Verfahren des episodenhaften und/oder pointierten Erzählens, die konjunkturale, eine subjektive Spur hinterlassende Narration (Niehaus 2021, S. 55), das

Durchbrechen der Chronologie, die Inszenierung von Polyphonie, das kompositorische Arrangement sowie die Implementation von metafiktionalem Einschüben und die Art der Präsentation des zu dokumentierenden Materials durch die Erzählinstanz unter einer besonderen Berücksichtigung der narratologischen Kategorien des Modus, inklusive Distanz und Fokalisierung, Erzählstimme und Zeit. Bill Nichols subsumiert die ersten unter den Begriff „*documentary modes*“ (Nichols 2017, S. 22), während die zuletzt genannten als „*voices*“ (Nichols 2017, S. 55–58) kategorisiert werden.

Eine elementare Disposition des dokufiktionalen Erzählens bildet das Einhalten des „*discourse of sobriety*“ (Kluge 1983, S. 163), dem ästhetische und ethische Maximen inhärent sind. Die ästhetische Perspektive impliziert das Gebot einer exakten Markierung der Differenz zwischen Faktizität und Fiktionalität. Der ethische Blick richtet sich auf die maximale Unverfälschtheit des Materials (Bidmon 2019, S. 492) als einer ‚Garantie‘ für die Richtigkeit der Angaben. Agnes Bidmon spricht in dieser Hinsicht von dem „semidokumentarischen Pakt“ (Bidmon 2019, S. 430), dem ein „Verlässlichkeitspakt“ (Lejeune 1994), jedoch nicht ein „Faktualitätspakt“ (Martinez 2009, S. 185) inhärent ist. Zu bedenken ist aber, dass sich der Grad der Manipulationsanfälligkeit von den die Faktizität suggerierenden „Evidenzproduzenten“ durch die (mehrfache) mediale Reproduktion erhöht (Bidmon/Lubkoll 2022, S. 9), was wiederum Rückschlüsse auf deren Ursprung verkompliziert (Werle 2006, S. 117). Daher wird von diversen graduellen Abstufungen der Authentizität ausgegangen (Knaller 2007, Weixler 2012), wobei die Authentizität nicht eine Deckungsgleichheit von Darstellung und Dargestelltem, sondern die Wahrhaftigkeit der Darstellung meint (Dam 2016, S. 52). In der Begrifflichkeit der Kognitionspsychologie liegt eine spezifische Rezeptionshaltung vor, die dichotomisch zwischen zwei Polen oszilliert, und zwar zwischen dem *literary mode* und dem *documentary mode* (Kintsch 1998, Kuzminykh 2019). Der erste Modus lässt sich mit dem Theorem von Samuel Taylor Coleridge *the willing suspension of disbelief* bzw. dem „Fiktionsvertrag“ (Eco 1999, S. 103) beschreiben, während der zuletzt genannte mit der Marginalisierung der willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit korreliert.

Die historiographische Metafiktion betont dagegen den Konstruktcharakter der Literatur sowie die Unerreichbarkeit der Realität und spielt deshalb bewusst mit dem historischen Material (Bidmon 2019, S. 68) in der Hoffnung, als eine

„pseudodokumentarische Narration“ erkannt zu werden (Juhasz 2006, S. 7). Dieses ‚Spiel‘ kann sowohl implizit als auch explizit auf der Ebene der *histoire* und des *discours* verwirklicht werden. Daniel Fulda und Stephan Jaeger ordnen in diese Gruppe Texte ein, die ihren Rezipientinnen und Rezipienten Miterlebens-Angebote unterbreiten (so bspw. historische Populärromane oder Zeitreisen) (Fulda/Jaeger 2019, S. 5).

Diese theoretischen Überlegungen bilden den Ausgangspunkt für die folgende Analyse.

4. Narrative Strategien

An der Wahl der Namen für die Figuren, an ihrer Konzeption, ihren Aktionen sowie an Ereignissen, in die sie auf der Ebene der *histoire* involviert sind, können die oben dargestellten, Faktizität und Fiktionalität synthetisierenden, Strategien veranschaulicht werden.

4.1 Jacob

Auf den ersten Seiten begegnet der Leser dem Jungen Jakob, der im Glauben lebt, der Krieg und die mit diesem einhergehende Judenverfolgung seien noch nicht zu Ende. Sein aus dem Hebräischen stammender und proleptisch wirkender Name dient einer indirekten Figureninformation (Jannidis 2003). Der Herkunft seines Namens bewusst, tauscht er ihn in für ihn brenzligen Situationen gegen den deutschen Namen Friedrich (Boie 2022, S. 93). Konnektiert mit der historischen Persönlichkeit Friedrichs des Großen und der mit ihr verbundenen heroischen Konnotation im ‚Dritten Reich‘ (Seidel 1885), scheint er Jacob als Pseudonym am besten geeignet zu sein. In der Endphase des ‚Dritten Reichs‘ spielte Friedrich der Große nicht nur als Exempel des Heldenhaften, sondern auch als ein ‚Vorbild‘ in Hinsicht auf einen günstigen Ausgang des Krieges eine entscheidende Rolle. Denn nach der Schlacht bei Kunersdorf befand sich Preußen unter der Führung Friedrichs des Großen im Siebenjährigen Krieg in einer beinahe aussichtslosen Lage. Erst der Tod der russischen Zarin Elisabeth brachte anno 1762 die das Kriegsglück Preußens entscheidende Wende, in deren Folge Preußen endgültig zur europäischen Großmacht avancierte. Diese ‚kriegsentscheidende glückliche Fügung‘ wurde 1945 angesichts der schweren Erkrankung Roosevelts zu einer

seitens der Führungsspitze und hier insbesondere Hitlers selbst erhofften Präfiguration für das Schicksal des ‚Dritten Reiches‘.

Diese aus seiner Perspektive absolut notwendige ‚Maskerade‘ führt dazu, dass ihm ausgerechnet von der Figur eines deutschen Jungen, der den Namen Hermann trägt und die Verkörperung der propagierten hybriden Superiorität darstellt (Boie 2022, S. 153), die Zuschreibung ‚Lügner‘ attestiert wird. Diese wiederum allusioniert das Alte Testament und Jacobs doppelten Betrug (Mose, Genesis 25–28). Seine Taten wurden als ein unwiderlegbares Argument für die petrifizierte, übergeneralisierte, diskriminierende Stereotypie verwendet. Diese bildete unter anderem ein tragfähiges Fundament für die dokumentarisch belegbare Instrumentalisierung religiöser Inhalte als „wahlstrategische Fassade“ (Hartmann et. al. 2016, S. 972) während des nationalsozialistischen Regimes. Des Weiteren wird durch diese semantische Verbindung eine intertextuelle Kontrafraktur zum Roman *Jakob der Lügner* von Jurek Becker (1969) vorgenommen und zugleich eine inkongruente Informationsvergabe akzentuiert. Jacob wartet wie die Figuren des Romans von Becker auf das Ende des Krieges. Alle anderen Figuren im Text von Kirsten Boie sowie die impliziten Leserinnen und Leser wissen jedoch, dass der Krieg zu Ende ist.

Hermann bezeichnet Jacob als Lügner nicht nur wegen der Flunkerei mit dem Namen und auch nicht wegen des von Jacob geplanten, jedoch gescheiterten Lebensmitteldiebstahls (Boie 2022, S. 90), sondern primär wegen Jacobs ‚Prophetie‘ – eine Art der Antizipation, die erneut einen biblischen Kontext aufruft – über die Verbrechen an den Juden (Boie 2022, S. 154). Dadurch wird die im ‚Dritten Reich‘ inflationäre und dokumentierbare Verdrängung der monströsen Folgen politischer Entscheidungen indiziert. Aus der figuralen Perspektive, in einem unmittelbaren dramatischen Darstellungsmodus, wird Hermann von Max angeklagt: „Ihr wisst so viele Sachen nicht! [...] Weil ihr sie nicht wissen wolltet [...] und weil ihr sie nicht wissen wollt“ (Boie 2022, S. 153). Der Erzähler kommentiert: „Und fast klingt das [die Anklage von Max] verächtlich“ (ebd.). Mit dem Adverb ‚fast‘ wird die Aversion abgemildert und zugleich eine außerdiegetische Situation allusioniert. So erklärt der Historiker Volker Ullrich die besonders nach Kriegsende verbreitete Behauptung, von den Verbrechen nicht gewusst zu haben, durch den Nexus von ineinandergreifenden, multiplen Faktoren: Einerseits war es das

‚Vertrauen‘ in die offiziellen Versionen, in denen mit dem Beginn der Judendeportationen 1941 lediglich die ‚Umsiedelungen‘ und der ‚Arbeitseinsatz‘ thematisiert wurden. Andererseits war es ein ‚psychischer Selbstschutzreflex‘ (Ullrich, 2019, S. 140), der es verhinderte, aus disparaten Aspekten des mörderischen Geschehens ein kohärentes Bild zusammensetzen. Die Detailbeobachtung wurde nicht als ein Indikator des Gesamtbildes gesehen. Dies galt auch für die designierten Opfer (Ullrich 2019, S. 140). Allerdings konterkarieren die Figuren des Großvaters von Jacob und seiner Mutter den präsupponierten Optimismus: ‚‚Das ist nicht nur eine Umsiedelung!‘, hat sein Großvater geflüstert [...] Woher hatte er das gewusst?‘ (Boie 2022, S. 17). Die hier verwendete ästhetische Strategie besteht im Wechsel des Modus – der dramatische Modus wird in den narrativen überführt. Des Weiteren liegt ein Wechsel der Wahrnehmungsperspektive vor – aus der Nullfokalisierung wird eine interne Fokalisierung in die Figur Jacobs, die aber als Frage formuliert alternativ als ein leseaktivierendes Verfahren für die implizite Leserschaft gelten kann. Schließlich ist der Tempuswechsel zu benennen, mit dem ein relatives Zeitverhältnis markiert wird: Aus dem Präsens in der direkten Rede wird das Plusquamperfekt in der erlebten Rede. Die Form einer Frage signalisiert ferner die Wissensdiskrepanz und zugleich die Ablehnung der den Jungen zu zerbrechen drohenden Wahrheit. Jacob soll diese nicht erfahren, daher flüstert der Großvater. Seine Abschiedsworte lassen jedoch keine Zweifel an dem Wahrheitsgehalt seiner These (Boie 2022, S. 18).

Jakob ist mit den zu dem damaligen realen historischen Zeitpunkt geschätzten äußeren Merkmalen ausgestattet:

Ich hab doch die blonden Haare meiner Mutter geerbt, das ist ja das Verrückte. Ihre blonden Haare und ihre blauen Augen. So sieht kein Judenjunge aus. Sie haben zu Hause zu Anfang noch gelacht, manchmal, früher, ganz früher, über die Bilder im *Stürmer*: die Bilder von Juden mit abstoßend großen Nasen, mit verschlagenen Gesichtern. ‚‚Wie bodenlos albern!‘, hatte der Vater damals noch gesagt [...] ‚‚Wenn sie raten sollten, wer von uns beiden der Jude ist, auf wen würden sie wohl tippen? Dann hatten sie nicht mehr gelacht. Es gab keinen Grund zum Lachen, man lacht nicht über seine Verfolger (Boie 2022, S. 112–113, Hervorhebung im Original).

Diese Stelle ist von einer besonderen Signifikanz: Zum einen wird dadurch die während des ‚Dritten Reichs‘ geltende ‚Rassenlehre‘ mit ihren klar umrissenen

‚Rassendispositionen‘ (Hartmann et. al. 2016, S. 740) sowie mit der ‚Rassenphysiognomie‘ (Kiefer 1991) implementiert, die unter anderem von der, in der außerdiegetischen Wirklichkeit existierenden und am 20. April 1923 gegründeten Zeitung *Der Stürmer. Deutsches Wochenblatt zum Kampf um die Wahrheit* (Hartmann 2016, S. 1218) verbreitet wurde. Die typografische Markierung signalisiert den dokumentarischen Bezug. Dieser wird durch die mehrfach wiederaufgenommene Obligation zum Tragen des aufoktroierten Namens – Sara für die jüdischen Frauen, Israel für die jüdischen Männer – und des Buchstabens J auf der Kennkarte augmentiert (Boie 2022, S. 21, 85, 95). Diese Elemente der Diegese deuten auf die am 17. August 1938 eingeführte Pflicht zur Markierung der ethnischen Herkunft hin (Thamer 1994, S. 696–710). Erst am 1. September 1941 wurde die äußerlich sichtbare Diskreditierung durch einen gelben Stern komplettiert (Ullrich 2019, S. 139). Zum anderen werden diese ‚rassenideologischen‘ Konvolute in all ihren simplifizierenden und diskriminierenden Ideologemen figural entlarvt. Dies übernimmt in der Diegese die Figur eines deutschen Erwachsenen, nämlich Jacobs verstorbener Vater. Das Element des Fiktionalen liegt in der durch den heterodiegetischen, intern fokalisierten Erzähler wiedergegebenen Erinnerungssequenz, die *per se* aufgrund der Anwesenheit von Jacob und seinen Eltern im Schutz des *locus amoenus* nicht dokumentiert worden sein kann. Insofern wird zwar einerseits die Impression einer tatsächlich in dieser Form stattgefunden habenden Konversation evoziert, andererseits werden Fiktionalitätsmarker implementiert. So ist auf der Ebene des *discours* die Parallelisierung in den syntaktischen Strukturen – „Sie haben zu Hause zu Anfang noch gelacht“ / „Dann hatten sie nicht mehr gelacht“ (Boie 2022, S. 112–113) – anzuführen. Dadurch wird die anfängliche Unterschätzung der Situation, die kennzeichnend für den tatsächlichen, historischen Kontext war, mit der desaströsen, unaufhaltsamen Entwicklung der Katastrophe mit ihren inhumanen Konsequenzen kontrastiert.

Die Wissensdiskrepanz zwischen den Figuren und dem, über den „fanatischen, eliminatorischen Antisemitismus“ (Ullrich 2019, S. 139) und die „mörderischen Obsessionen“ (Ullrich 2019, S. 136) von Hitler und seinen radikalen Anhänger informierten, Erzähler, die bereits in der Passage mit dem Großvater impliziert wurde, manifestiert sich auch hier im Tempuswechsel vom Perfekt im ersten Satz zum Plusquamperfekt in der zweiten Aussage (Boie 2022, S. 188). Die

konstatierende, analeptische Sentenz der narratorialen Instanz mit einer Nullfokalisierung petrifiziert sie. Der Erzähler ergänzt den Wissenshorizont der Figuren in dieser Konversation durch sein außertextuelles Wissen und versprachlicht dieses mit Nachdruck in der im historischen Präsens gehaltenen dramatischen Pointe.

Dieses narrative Verfahren kommt auch in dem Text *Die Dunkelnacht* von Kirsten Boie zum Einsatz (2021). Der Tempuswechsel auf der Darstellungsebene und der durch ihn evozierte Blick in die Zukunft der Figuren aus der Perspektive des um den Ausgang der Verfolgung wissenden heterodiegetischen Erzählers potenziert zugespitzt die Dramatik der Narration (Boie 2021, S. 51).

Die fikionalisierende Strategie des dokumentarischen Erzählens kommt deutlich auch in der Abschiedsepisode zwischen Jakob und seiner Mutter, die nach Theresienstadt ‚abtransportiert‘ werden soll, zum Tragen (Boie 2022, S. 49–51). In dieser Passage liegt einerseits die Referenzialität auf die Topografie sowie auf das historische Faktum vor, andererseits wird durch den Modus – Wechsel der Fokalisierung und Distanz – sowie die Stimme und die Zeit als auch durch den Rückgriff auf die repetitive metaphorische Naturbeschreibung als Indiz des inneren Zustandes der Figuren Jacobs und seiner Mutter das Element des Fiktionalen betont.

Als faktuale Elemente fungieren die Deportation und die Andeutung auf ihren letalen Ausgang, der Pogrom vom 8. November 1938, Flucht bzw. Exil, die Kinderlandverschickung seit dem 3. Oktober 1940 (Dabel 1981) und schließlich oppositionelle Haltungen. Wie in der oben analysierten Passage gibt der heterodiegetische Erzähler kommentarlos die Unterhaltung zwischen Jakob und seiner Mutter im unmittelbaren dramatischen Modus wieder und wechselt schließlich in die Nullfokalisierung, um eine dokumentierbare Kinderlandverschickung zu thematisieren. Kontrastierend wirken die temporalen Adverbien „damals“ und „nun“.

Der Regen in all seinen Variationen – zaghaft, pladdernd, heftig, strömend – dient als eine Illustration des sich potenzierenden Schmerzes, der im Kommentar des intern fokalierten Erzählers in die Figur Jacobs kulminiert: „Auf einmal war das der geringere Schrecken“ (Boie 2022, S. 49). Die Katachrese, i. e. der Ersatz des

‚Übels‘ durch ‚Schrecken‘ in dieser Aussage, rekuriert dokumentierbar auf die historische Person Adolf Hitlers, von dem dieser Terror und die daraus resultierende Furcht ausging. Sein Sprachstil zeichnete sich durch einen vermehrten Gebrauch von Katachresen aus und wirkte „unfreiwillig komisch und wirr“ (Hartmann 2016, S. 21). Die interne Fokalisation des Erzählers in Jacob betrifft aber auch die Figur der Mutter, die unfreiwillig denselben Modi des Regens ausgesetzt ist: Trotz ihres vom Regen durchweichten Mantels spricht sie ihrem Sohn Mut zu und schickt ihn mit den Worten: „Du sollst leben“ (Boie 2022, S. 49) fort.

Man kann eine Synthese fiktionaler und faktualer Elemente in einer weiteren Passage beobachten. So wird eine Szene aufgerufen, die die (kindliche) Koexistenz vor Beginn der Verfolgungen im Jahre 1933 schildert.

Eine Zeit lang hatten sie nachmittags Armin der Cherusker gespielt. Alle Jungs durften abwechselnd Armin sein. Auch Jakob. Und Jakob hatte noch geglaubt, dass er ein stolzer deutscher Junge war (Boie 2002, S. 52).

Mit dem politischen Paradigmenwechsel, der implizit angedeutet wird, avanciert Jakob zu einer *persona non grata*. Diese Metamorphose wird in der Narration ebenfalls explizit markiert. Der Name der Jacob diskriminierenden Person – Wilhelm – ruft partiell den Superioritätsanspruch des späten wilhelminischen Deutschlands in Erinnerung (Ullrich 2014, Kuzminykh 2022a).

Bis Wilhelm eines Tages gesagt hatte, mit einem Itzig würde er nicht mehr spielen [...] und außerdem könnte ein Itzig nicht ein Armin sein. „Ich bin kein Itzig!“ hatte Jakob gerufen. „Mein Vater ist Arier!“ Und obwohl er so klein gewesen war damals, hatte er Scham gespürt, dass er seine Mutter verriet. Geholfen hatte es ihm nicht (Boie 2022, S. 52).

Die innere Fokalisierung in die Figur Jacobs kann als ein Indiz der Fiktionalität gewertet werden. Zwar gibt es historische Zeugnisse, dass Juden wie Proletarier „Entfremdetheit und Inauthentizität nach 1918 und vor 1933 empfunden haben mussten“ (Wiggershaus 1988, S. 13). Der im Zitat thematisierte ‚Stolz‘ ist jedoch als eine Empfindung unter den Verfolgten zumindest verwunderlich. Damit liegt in dieser Passage das konjekturale Erzählen vor. Die Darstellung des inneren Zustands in der zweiten Aussage kann proleptisch und allegorisch im Sinne einer brennenden, unstillbaren Scham für den Egozentrismus und für die „kollektive

Schuld“ (Jung 1995) sowie den Verrat an den Juden – gedeutet werden und auratisiert die Narration. Eine besonders starke Akzentuierung finden diese Aspekte in den Figuren Herrn Hofmanns und seiner Nachbarin Frau Sötebeer. Die letztere lebt immer noch in einer privilegierten Stellung, die ihr äußeres Erscheinungsbild prägt und Hypothesen über ihre Mittäterschaft florieren lässt (Boie 2022, S. 47).

Auch hier greift der konjekturale, heterodiegetische Erzähler auf referenzielle Verfahren zurück. Herr Hofmann versteckt Jacob. Dieses Faktum wird aus der Perspektive von Jakob positiv bewertet. Auch wenn der Junge die Motive seines „netten“ (Boie 2022, S. 53) ‚Retters‘ hinterfragt, kann er diese jedoch aufgrund seines jungen Alters weder begreifen noch durchschauen (Boie 2022, S. 53, 148). Die Nachbarin korrigiert Jacobs euphorisch-verklärte Sicht auf den älteren Herrn, indem sie Herrn Hofmann die Priorisierung seiner eigenen Interessen angesichts des bald bevorstehenden Kriegsendes attestiert:

[...] „Da hat er nur vorgesorgt, war schließlich ein schlauer Kerl; hat bestimmt gedacht, der Krieg ist doch bald verloren, und wenn ich den Bengel bei mir verstecke, kann mir das hinterher noch mal nützlich sein! Das war ja ein ganz Brauner, der Hofmann! In der Partei seit einunddreißig! Blockwart! Der hatte so viel Dreck am Stecken, der hat bestimmt längst gezittert!“ Sie lacht böse. „Aber er hat vorgesorgt, was? Der hat sofort begriffen, dass ihm das Schicksal einen Trumpf in die Hand gegeben hat, als du bei ihm aufgetaucht bist!“ (Boie 2022, S. 147).

Vor dem Hintergrund der Hofmann’schen Diskreditierung, versucht sie ihre eigenen Verdienste, nämlich die unterlassene Denunziation, vor Jacob umso heller erstrahlen zu lassen (Boie 2022, S. 147). Dabei werden in der Diskreditierung von Hofmann ihre eigenen egozentrischen Beweggründe sowie ihre eigene Angst, „denazifiziert zu werden“ (Boie 2022, S. 147), evident. Der Erzähler unterlässt die Disambiguierung der Sötebeer’schen Anklage, aber der Name ihres Nachbarn verweist trotz der leichten Verfremdung auf den ‚inneren Zirkel‘ des Diktators, nämlich auf seinen Fotografen Heinrich Hoffmann. Beide Phänomene – der Altruismus aber auch reiner Eigennutz – sind dokumentiert.

Ferner scheint in diesen Passagen eine Allusion auf das Machtsystem durch: Der monokratischen Spitze war im nationalsozialistischen Regime eine Polykratie unterstellt, die nach dem Motto *divide et impera* agierte (Ullrich 2019, S. 101). Dies

fürte wiederum zu einer erbitterten Konkurrenz um Anerkennung und mündete in brutales Verhalten gegenüber den Verfolgten und Oppositionellen ein (Ullrich 2019, S. 139). Herr Hofmann, Frau Sötebeer und Frau Pelletier sind dafür überzeugende Exempel (Boie 2022, S. 163).

4.2 Hermann

Der vierzehnjährige Hermann wird mit dem Krieger Hermann der Cherusker in Verbindung gebracht. Mit diesem internymischen Verweis, der explizit in der Narration genannt wird (Boie 2022, S. 52), pointiert der heterodiegetische Erzähler das übersteigerte ‚nationale‘ Empfinden im ‚Dritten Reich‘. Dieser Name galt in dieser Periode unter Rückgriff auf seinen Vorfahren als der eines Heros (Kuzminykh 2022b). In der Narration war Hermann ein HJ-Führer. Er ist unter den Bedingungen der Agitation, Propaganda und Indoktrination aufgewachsen, wie dies repetitiv signalisiert wird, und nahm dokumentierbare Ideologeme des Nationalsozialismus (Hartmann et. al. 2016, S. 1044), auf die der Text mehrfach rekurriert, unreflektiert auf (Boie 2022, S. 153). Dazu gehört primär die Erweiterung des Lebensraums wie auch die Subalternität vor dem Hintergrund solcher Kategorien wie Gender, Ethnizität und politische Zugehörigkeit. Der zuerst genannte Aspekt wird durch den Hinweis auf den Text *Volk ohne Raum* von Hans Grimm (1926) implementiert (Boie 2022, S. 15).

Für Hermann gibt es keine *Stunde Null* (Falser 2008) und wegen seines kriegsversehrten Vaters auch keinen hoffnungsvollen Neubeginn. In einer Äquivalenzrelation bringt der heterodiegetische Erzähler diese Aspekte und die daraus konsequenterweise folgende Wut, „die dem ganzen Leben [gilt]“, zum Ausdruck: „Das ist doch alles falsch!“ (Boie 2022, S. 154, 163). Diese Wut konzentriert sich auf die Figur des jüdischen, schluchzenden Jungen, für den „alle“ Empathie empfinden und kulminiert in dem titelgebenden Satz. Erneut ist in dieser Passage ein Geflecht aus dokumentierbaren Fakten (die Entnazifizierung und Selbstmitleid) (Ullrich 2020, S. 63) und ästhetischen Strategien erkennbar. Dazu gehören: erlebte Rede als Indizierung seines mentalen Ereignisses und sein Appell, auch die Perspektive eines während des Kriegs großgewordenen, gutgläubig-naiven Kindes zu berücksichtigen (Boie 2022, S. 155). In einem Interview pointiert Boie diesen Aspekt (s. Literaturhinweise).

Die bedingungslose Kapitulation ist für Hermann und erst recht für seinen der nationalsozialistischen Ideologie blind ergebenen Vater Fiete eine tiefe Demütigung (Ullrich 2020, S. 22), ja ein Schock wie für manche Personen der außertextuellen Realität (Ullrich 2020, S. 63). Fietes Selbstmord (Boie 2022, S. 171) ist eine Parallele nicht allein zum Suizid Adolf Hitlers, sondern zu vielzähligen selbstdestruktiven Schritten seiner Adepten (Ullrich 2019, S.151–153, Ullrich 2020, S. 15, 61). Auch die Gleichgültigkeit als Reaktion auf diesen Schritt weist Similaritäten auf (Ullrich 2020, S. 62–63 und Boie 2022, S. 174). Damit verbunden ist die Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Diese wird für Hermann mit der Auswanderung nach Amerika – *per se* ein Topos für einen Neubeginn – eröffnet (Boie 2022, 174).

4.3 Traute

Die Bäckerstochter Traute kann sich im Gegensatz zu Jacob und Hermann glücklich schätzen: Alle Familienmitglieder sind am Leben und ihr Haus ist trotz Bombenangriffen und sogar des Feuersturms, damit ist unter anderem die ‚Operation Gomorrha‘ vom 24.07.1943 bis zum 3.08.1943 gemeint, nicht zerstört. Doch auch ihre Figur gehört zu den Leidtragenden des Krieges. Keine Schule, keine Freundinnen, dafür aber die dem Mädchen unwillkommenen, einquartierten „Polacken“ die Makuleits (Boie 2022, S. 80).

Aufgrund ihres biologischen Geschlechts wird sie von Hermann, dem ehemaligen HJ-Führer, diskriminiert: „Keine Weiber!“ (Boie 2022, S. 9). Ihre Femininität wird entsprechend dem von ihm inkorporierten Bild als ein „unabänderlicher Geburtsfehler“ wahrgenommen (Hartmann et. al 2016, S. 50). Doch sie wehrt sich gegen diese sinnfreie Subordination und sie weiß, wie sie ihre Kontrahenten umstimmen kann. Ihr Wunsch, für einen Moment den Schrecken des Krieges vergessen und mitspielen zu dürfen, ist größer als die Vernunft. Dafür stiehlt sie Brot aus der Bäckerei ihres Vaters. Diese Tat bringt nicht nur ihren Vater an die Grenzen der Verzweiflung (Boie 2022, S. 80), sondern auch die geflüchteten Makuleits, auf die als erstes der Verdacht fällt und die in großer Sorge vor einer harten Strafe für den Diebstahl von Lebensmitteln, dem Gefängnis, einem Verfahren vor einem englischen Schnellgericht und vor dem Verlust ihres Zimmers leben müssen (Boie 2022, S. 67, 82).

Auch in Trautes Geschichte finden sich zahlreiche Referenzen auf die dokumentierbare außertextuelle Wirklichkeit, die durch ästhetisierende Strategien in den Text eingebunden werden. Allein in dem Gespräch mit ihrem wegen ihres Brotdiebstahls konsternierten Vater, das im unmittelbaren dramatischen Modus wiedergegeben und durch den in die Figur Traute intern fokalisierten Erzähler kommentiert wird, sind mehrere Aspekte angesprochen: die extreme Knappheit von Lebensmitteln und damit verbundene Versorgungsengpässe, ihr ausschließlicher Bezug mittels Marken und daher die Notwendigkeit einer akribischen Buchführung seitens der Geschäftsbesitzer, der Ausfall des Schulunterrichts wegen fehlender Räume sowie die Umfunktionierung von unbeschädigt gebliebenen Gebäuden in Lazarette.

Die Ungeheuerlichkeit ihrer Tat wird Traute jedoch erst in dem Gespräch mit Frau Makuleit bewusst. Der heterodiegetische Erzähler mit einer internen Fokalisation legt Trautes mentales Ereignis offen (Schmid 2019, S. 66). Hier liegt eine Parallelisierung vor: Frau Makuleits Angst wird in eine Äquivalenzrelation zu Trautes Angst gesetzt. Der Schrecken weicht einer Erleichterung, die im Akt der Vergebung ihre Kulmination findet. Somit ist für beide Figuren ein ‚Neuanfang‘ möglich. Die „auktorial“ (Schmid 2014, S. 128) affirmierte Empathie, die Frau Makuleit für Traute, aus der onomastischen Perspektive die Mutige, empfindet und die sie mit den Worten – „Tapfer war das!“ – zum Ausdruck bringt (Boie 2022, S. 83), verdeutlicht die unerträgliche Situation der Kinder während des Zweiten Weltkrieges in Deutschland, auf die Kirsten Boie in ihrem Interview explizit eingeht (s. Literaturhinweise).

5. Perspektivenstruktur

Im Text *Heul doch nicht, du lebst ja noch* konstituiert sich die Perspektivenstruktur durch den heterodiegetischen Erzähler mit einer multiplen internen Fokalisation in drei jugendliche Figuren. Dank dieser Art der Fokalisierung wird agonale Konstellation unterschiedlicher Sinnpositionen aufgezeigt (Bode 2005, Menhard 2009 und Nünning/Nünning 2000). Im Sinne von Michail Bachtins Romantheorie kann man von der antimonologischen Polyphonie sprechen (Bachtin 1994). Der Grad der Konkretisierung der Figurenperspektiven ist sehr hoch.

Dementsprechend generiert die Perspektivenkonfrontation Reibungseffekte bzw. den Grad der Dissonanz zwischen verschiedenen Perspektiven (Lindemann 1999, S. 54).

Die Wahl des zuverlässigen heterodiegetischen Erzählers marginalisiert die der kindlichen Sicht inhärente Infantilität (Kuzminykh 2023). Zugleich bedingt die Wahl dieser souveränen narrativen Instanz eine metaphorische Diffamierung von kindlichen Subjekten zu Objekten des grausamen Geschehens. Die Dramatik, die mit der Genese der Empathie für die jugendlichen Leidtragenden der historischen Situation korreliert, ergibt sich aus der Alternativlosigkeit ihrer Lage. Sie haben diese weder verursacht noch konnten sie sie verhindern. Dieses Gefühl des Ausgeliefertseins allusioniert das psychologische Konzept der „kollektiven Schuld“ (Jung 1995, Kuzminykh 2022b).

Signifikant für die Wahl der Erzählinstanz ist die Gleichstellung der jugendlichen Perspektiven eines jüdischen und eines deutschen Jungen sowie eines Mädchens und die daraus resultierende Marginalisierung der Deutungshoheit einer der subjektiv gefärbten Versionen. Diese Konzeptualisierung ruft zwar die dokumentierbaren Gender- und ‚Rassen‘-Konzepte des ‚Dritten Reichs‘ in Erinnerung, deutet jedoch wiederum die Hoffnung auf das Ende der Ära der Subalternität vor dem Hintergrund dieser Intersektionalitätskategorien an.

Darüber hinaus verstärkt die Wahl dieser narrativen Instanz die Evidenz der Metafiktionalität, indem die ästhetische Überformtheit und literarische Konstruktion des Textes deutlich ausgestellt und dem jugendlichen Leser vor Augen geführt werden. Und sie dient der Genese der Spannung (Kuzminykh 2022c).

Fazit

Heul doch nicht, du lebst ja noch von Kirsten Boie ist ein hochkomplex organisierter Roman, der zwar auf die narrativen Strategien des traditionellen Dokumentierens in Form einer Implementation des reproduzierten Materials verzichtet, dafür aber diverse ästhetische fiktionalisierende und referenzielle Strategien in all ihrem Facettenreichtum einsetzt. Der zuverlässige heterodiegetische Erzähler hält sich an die mit der dokumentarischen Praxis korrelierende erzählerische Verantwortung. Mit Hilfe beglaubigender paratextueller Markierungen in der

Danksagung akzentuiert Kirsten Boie die fiktionale Erzählsituation und die ästhetisch zu legitimierende Modifikation von ‚Faktenbeschreibungen‘ (Boie 2022, S. 188–191). Dadurch wird gezielt die potenzielle Erwartungshaltung einer Mimesis konterkariert. Zugleich inszeniert sie ihren Text vor dem Hintergrund der durchgeführten akribischen Recherche zu den historischen Ereignissen und der daraus resultierenden Referenzialität als eine wichtige Konstituente des öffentlichen Erinnerungsdiskurses und des kulturellen Gedächtnisses (Boie 2022, S. 188–191 und Interview s. Literaturhinweise). Durch die Versicherung der dokumentarischen Dignität und gleichzeitig durch die Evokation der Insekurität aufgrund der Synchronität von Faktualitäts- und Fiktionalitätssignalen erreicht der Text eine starke Affizierung des Rezipienten. Die Emotionalisierung des Faktischen kulminiert in einer reflektierten Haltung.

Literaturhinweise

Primärliteratur

- Becker, J. (1969). *Jakob der Lügner*. Berlin.
 Boie, K. (2022). *Heul doch nicht, Du lebst ja noch*. Hamburg.
 Boie, K. (2021). *Dunkelnacht*. Hamburg.

Sekundärliteratur

- Aust, H. (1994). *Der historische Roman*. Stuttgart.
 Assmann, A. (2013). *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München.
 Bachtin, M. (1994). *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. Kiev.
 Bidmon, A. (2019). Geschichte(n) zwischen Fakt und Fiktion. In: G. von Glasenapp/E. O’Sullivan/C. Roeder/M. Staiger/I. Tomkowiak (Hrsg.). *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung*, 63–88.
 Bidmon, A. (2019a). „Strengvertraulich! Dokufiktionales Erzählen als Schreibweise des Politischen in der Literatur der Gegenwart anhand von Ilija Trojanows Macht und Widerstand“. In: C. Lubkoll/M. Illi/A. Hampel (Hrsg.). *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Stuttgart, 421–440.
 Bidmon, A./Lubkoll, C (2022). Dokufiktionalität in Literatur und Medien – Einleitung. In: A. Bidmon/C. Lubkoll (Hrsg.). *Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*. Berlin, 1–26.
 Bode, C. (2005). *Der Roman*. Tübingen.
 Dam, B. van (2016). *Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart*. Berlin.
 Doll, M. (2017). *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt und Christian Krachts Imperium*. Frankfurt a. M.
 Eco, U. (1999). *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München.
 Ewers, H.-H. (2005). Zwischen geschichtlicher Belehrung und autobiographischer Erinnerungsarbeit. Zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur als Medium einer (erwachsenen) Erinnerungskultur. In: G. Glasenapp/G. Wilkending (Hrsg.). *Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis*. Frankfurt a. M., 97–128.
 Falser, M. (2008). 1945–1949. Die „Stunde Null“, die Schuldfrage, der „Deutsche Geist“ und der Wiederaufbau in Frankfurt am Main. In: M. Falser (Hrsg.). *Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland*. Dresden, 71–82.
 Fludernik, M./Falkenhayner, N./Steiner, J. (2015). Einleitung. In: M. Fludernik/N. Falkenhayner/J. Steiner (Hrsg.). *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg, 7–22.

- Fulda, D./Jaeger, S. (2019). Einleitung: Romanhaftes Geschichtserzählen in einer erlebnisorientierten, enthierarchisierten und hybriden Geschichtskultur. In: D. Fulda/S. Jaeger (Hrsg.). *Romanhaftes Erzählen von Geschichte*. Berlin, 1–58.
- Geppert, H. V. (1976). *Der „andere“ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Tübingen.
- Hartmann, C./Vordermayer, T./Plöckinger, O./Töppel, R. (2016) (Hrsg.). *Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Ausgabe*. München.
- Hillenbach, A.-K. (2012). *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld.
- Jannidis, F. (2004). *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin.
- Juhasz, A. (2006). Introduction: Phony Definitions of the Fake Documentary. In: A. Juhasz/ J. Lerner (Hrsg.). *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis, 1–18.
- Jung, C. G. (1995). Nach der Katastrophe. In: C. G. Jung (Hrsg.). *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Solothur, 219–244.
- Kiefer, A. (1991). *Das Problem einer „jüdischen Rasse“ . Eine Diskussion zwischen Wissenschaft und Ideologie (1870–1930)*. Frankfurt a. M.
- Kintsch, W. (1998). *Comprehension: A Paradigm for Cognition*. Cambridge.
- Kluge, A. (1983). *Bestandsaufnahme: Utopie Film*. Frankfurt a. M.
- Knaller, S. (2007). *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*. Heidelberg.
- Kuzminykh, K. (2023 in Vorbereitung). Machtambitionen und ihre Konsequenzen. Allusionen auf den politischen Diskurs in der Kinder- und Jugendliteratur. In: B. Bannasch (Hrsg.). *Handbuch Exilforschung*. Berlin.
- Kuzminykh, Ksenia (2022a, im Druck). Die zartbittere Geschichte. Kulturelle und historische Komponenten des Kriminalthrillers Zartbittertod von Elisabeth Herrmann. In: J. Mikota/I. Heiser/A. Sudermann (Hrsg.). *Interkulturalität und Kinder- und Jugendliteratur/Interkulturelles Lernen mit Kinder- und Jugendliteratur*.
- Kuzminykh, Ksenia (2022b, im Druck). Medienintegriertes Arbeiten im DaF-Unterricht mit der Novelle Die Entdeckung der Currywurst von Uwe Timm und der gleichnamigen Graphic Novel von Isabel Kreitz. In: D. Wrobel/T. Lay/C. Arend (Hrsg.). *Medienwechsel und Medienverbund im Kontext DaF/DaZ*.
- Kuzminykh, K. (2022c). Spannungskonstruktionen in der Abenteuerliteratur für Kinder- und Jugendliche. In: D. Khrusheva/M. Schwindt/O. Zabirko (Hrsg.). *Figurationen des Ostens*. Berlin, 297–317.
- Kuzminykh, K. (2019). Literalität in kinder- und jugendliterarischen Werken. *Glottodidactica – an international journal of applied linguistics* 46, 91–110.
- Lejeune, P. (1994). *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M.
- Lindemann, U. (1999). Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen: Polyperspektivismus, Spannung und der iterative Modus der Narration bei Samuel Richardson, Choderlos de Laclos, Ludwig Tieck, Wilkie Collins und Robert Browning. In: K. Röttgers/M. Schmitz-Emans (Hrsg.). *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*. Essen, 48–81.
- Lubkoll, C./Illi, M./Hampel, A. (2018). Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Einleitung. In: C. Lubkoll /M. Illi /A. Hampel. (Hrsg.). *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Stuttgart, 1–10.
- Martínez, M. (2009). Erzählen im Journalismus. In: C. Klein/M. Martínez (Hrsg.). *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart, 179–191.
- Menhard, F. (2009). *Conflicting Reports: Multiperspektivität und unzuverlässiges Erzählen im englischsprachigen Roman seit 1800*. Trier.
- Niehaus, M. (2021). *Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung*. Hamburg.
- Nichols, B. (1991). *Introduction to Documentary*. Bloomington.
- Nünning, A./Nünning, V. (2000). *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier.
- Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie*. Berlin.
- Schmid, W. (2019). *Mentale Ereignisse*. Berlin.
- Seidel, R. (1885). *Friedrich der Grosse: „Der Heros der deutschen Volksbildung“ und die Volksschule*. Wien.
- Thamer, H.-U. (1994). *Verführung und Gewalt. Deutschland 1933–1945*. Berlin.
- Tschiltschke, Chr. von (2012). Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart. Las esquinas del aire von Juan Manuel de Prada und Soldados de Salamina von Javier Cercas. In: P. Braun/B. Stiegler (Hrsg.). *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld, 377– 400.
- Ullrich, V. (2014). *Die nervöse Großmacht 1871–1918*. München.
- Ullrich, V. (2019). *101 Fragen zu Hitler*. München.
- Ullrich, V. (2020). *8 Tage im Mai*. München.
- Werle, D. (2006). Fiktion und Dokument. Überlegungen zu einer gar nicht so prekären Relation mit vier Beispielen aus der Gegenwartsliteratur. *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen DokuFiktion* 2, 112–122.
- Weixler, A. (2012). *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Berlin.
- Wiggershaus, R. (1988). *Die Frankfurter Schule. Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*. München.

Internetquellen

Interview mit Kirsten Boie <https://www.ndr.de/kultur/buch/Kirsten-Boies-neuer-Jugendroman-spielt-im-Nachkriegshamburg,boie182.html> (Datum des Abrufs 27.05.2022).