



Ästhetische Hybridisierung von Fiktionalität und Faktualität als Erzählstrategie in historical narratives am Beispiel des jugendliterarischen Werks *Dunkelnacht* von Kirsten Boie (2021)

Hybridization of Fact and Fiction as a Narrative Strategy in Historical Narratives: The Case of Kirsten Boie's (2021) Young Adult Literary Work *Dunkelnacht*

Ksenia KUZMİNYKH¹ 



¹Dr., Georg-August-Universität, Seminar für Slavische Philologie Humboldtallee, Göttingen, Deutschland

ORCID: K.K. 0000-0003-0744-4010

Corresponding author:

Ksenia KUZMİNYKH,
Georg-August-Universität, Seminar für Slavische Philologie Humboldtallee 19, 37073 Göttingen, Deutschland
E-mail: ksenia.kuzminykh@uni-goettingen.de

Submitted: 31.07.2022

Revision Requested: 28.10.2022

Last Revision Received: 31.10.2022

Accepted: 31.10.2022

Citation: Kuzminykh, K. (2022). Ästhetische Hybridisierung von Fiktionalität und Faktualität als Erzählstrategie in *historical narratives* am Beispiel des jugendliterarischen Werks *Dunkelnacht* von Kirsten Boie (2021). *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 48, 1-25.
<https://doi.org/10.26650/sdsl2022-1151929>

ABSTRACT (DEUTSCH)

Im Zentrum des Diskussionsbeitrags steht die literaturwissenschaftliche, textorientierte Analyse der historischen Dimension des jugendliterarischen Werks *Dunkelnacht* von Kirsten Boie (2021). Sie erfolgt vor dem Hintergrund der Theorien des dokufiktionalen Erzählens und der historiographischen Metafiktion. Im Fokus steht somit die Possibilität der ästhetischen Hybridisierung faktualer und fiktionaler Inhalte für die Konstruktion einer kontingenten narrativen Welt. Darüber hinaus richtet sich der Forschungsblick auf die implementierten Erzählstrategien, die die Impression des Konstruktcharakters von historical narratives augmentieren, sowie auf das Konzept der Fokalisation. Dieses ist für die Analyse der historischen Dimension im vorliegenden jugendliterarischen Werk besonders aufschlussreich. Folgende Fragen sind für die intendierte Analyse nach dem close-reading Verfahren leitend: Wie werden historische Aspekte auf der Ebene der *histoire* in *Dunkelnacht* behandelt? Wie wird der historische Kontext durch die Vergangenheitsdarstellung und Vermittlung von Erinnerungskomponenten beleuchtet und auf der Ebene des *discours* ästhetisiert? Was kann die Sprachkunst für die Evokation und Dekonstruktion von Geschichte leisten (bspw. Hybridisierungen von Romanförmigkeit und Faktenbezug)? Wie erfolgt die Verschränkung von inhaltlichen und narratologischen Aspekten sowie von Faktualität und Fiktionalität? Wie wird die Annäherung an die extradiegetische Realität und die Distanzierung von ihr realisiert? Wie werden narrative Strategien wie intertextuelles und multiperspektivisches Erzählen (insbesondere die Komplexität von konträren Perspektiven auf dieselben historischen Ereignisse) verwendet?

Schlüsselwörter: Historical narrative, Fiktionalitätsstrategien, Faktualitätsstrategien, Jugendliteratur, dokufiktionale Narration

ABSTRACT (ENGLISH)

This article offers a literary analysis of the historical dimension of Kirsten Boie's young adult literary work *Dunkelnacht* (2021). The article first gives a critical



assessment of the mostly consensual theories of docufictional narration and historiographical metafiction, then as a second step illustrates the possibility of the aesthetic hybridization of factual and fictional elements for the construction of a contingent narrative world. Following this, the article focuses on the implemented narrative strategies that augment the impression of the construct character of docufiction. The following questions guide the intended analysis using the close reading method: How are historical aspects treated on the level of *histoire* in Kirsten Boie's work *Dunkelnacht* (2021)? How is the historical context illuminated through the representation of the past and the mediation of memory components and aestheticized at the level of *discours*? What can the art of language and rhetorical figures achieve for the evocation and deconstruction of history (e.g., hybridizations of novelty and reference to facts)? How does the interweaving of content and narratological aspects of factuality and fictionality and of approaching and distancing from reality take place? How are narrative strategies such as intertextual and multi-perspective narration (especially the complexity of contrasting perspectives of the same historical events) used? The focalization is assumed to be the crucial strategy of docufictional narration in Kirsten Boie's novel *Dunkelnacht* (2021). Therefore, the analysis considers such levels of focalization as language, ideology, time, space, and perception/introspection.

Keywords: Historical narrative, fictional strategies, factual strategies, literature for young adults, docufictional narration

EXTENDED ABSTRACT

Historical narrative involves telling stories that presuppose recognizable history. In this sense, historical narration functions as an essential constituent of cultural memory and can be regarded as *historia magistra vitae*. The article offers a literary analysis of the historical dimension of Kirsten Boie's young adult literary work *Dunkelnacht* (2021). The first step is to provide a critical assessment of the mostly consensual theories of docufictional narration and historiographical metafiction. The second step illustrates the possibility of the aesthetic hybridization of factual and fictional elements for the construction of a contingent narrative world. The article then focuses on the implemented narrative strategies that augment the impression of the construct character of docufictional historical novels. Docufictional narration is a mode of representation characterized by the hybridization of factual and fictional content. In this way, docufictions reconstruct extra-textual reality. By doing so, these texts try to overcome the insurmountable hiatus between fact and fiction. They try to be exciting and entertaining as well as give a relatively authentic representation of history, one to which their empirical or real readers have no direct temporal or spatial access. Documentary methods combine historical facts and reproduced documents as well as diverse forms of stylistic and structural aestheticization (e.g., episodic, pointed, and conjectural narration; intended breaks in chronology and coherence). In this manner, docufictional novels show that reality can be only a construction, even when authentic material is included. Historiographical metafiction, on the opposite, emphasizes the construct character of texts as well as the inaccessibility of reality and therefore consciously plays with the historical material in the hope of being recognized as a pseudo-documentary narration.

This play can be realized both implicitly and explicitly at the level of *histoire* and at the level of *discours*. *Dunkelnacht* by Boie (2021) is not a historiographical metafiction in the defined sense. Boie's historical novel for young adults gives an opportunity to participate in the special discourse concerning the final phase of World War II. The aesthetic synthesis of factual and fictional constituents, however, is marked in Boie's novel differently than in the docufictional adult literature, whose telos consists of a connection of fact and fiction that is as coherent as possible and non-identifiable. The analysis focuses on the implemented narrative strategies that augment the impression of the construct character. The focalization is assumed to be the crucial strategy of docufictional narration in Kirsten Boie's novel *Dunkelnacht* (2021). Therefore, the analysis considers such levels of focalization as language, ideology, time, space, and perception/introspection.

The following questions guide the intended analysis using the close reading method: How are historical aspects treated on the level of *histoire* in Kirsten Boie's work *Dunkelnacht* (2021)? How is the historical context illuminated through the representation of the past and the mediation of memory components and aestheticized at the level of *discours*? What can the art of language and rhetorical figures achieve for the evocation and deconstruction of history (e.g., hybridizations of novelty, reference to facts)? How does the interweaving of content and narratological aspects of factuality and fictionality and of approaching and distancing from reality take place? How are narrative strategies such as intertextual and multi-perspective narration (especially the complexity of contrasting perspectives on the same historical events) used?

In conclusion, *Dunkelnacht* by Kirsten Boie is a highly complexly organized docufictional novel for young adults that uses the narrative techniques of traditional documenting and aesthetic fictionalizing strategies. The non-diegetic narrator follows the discourse of sobriety, which is a necessary predisposition for docufictional storytelling. Further, with the help of authenticating paratextual markings in the epilogue, Kirsten Boie accentuates the fictional narrative situation and the aesthetically legitimized modification of factual descriptions. At the same time, she presents her historical novel as an important constituent of cultural memory. Through the assurance of documentary dignity and at the same time through the evocation of insecurity due to the synchronicity of the markers, the text achieves strong affectation from the recipient, with the emotionalization of historical facts culminating in a reflective attitude.

1. Einleitung: Forschungsinteresse

Kirsten Boie pointiert die Attitüde ihres historischen Narrativs *Dunkelnacht* (2021) bereits im Klappentext: „Solange uns diese Taten im Gedächtnis bleiben, solange wir nicht vergessen, was alles an Unvorstellbarem möglich ist, sehen wir mit einem anderen Blick auch auf das, was heute geschieht, und treffen Entscheidungen vor diesem Hintergrund anders, vorsichtiger, vielleicht sogar menschlicher“ (Boie, 2021, Klappentext). Im Sinne dieses Diktums fungiert historisches Erzählen als eine wesentliche Konstituente des kulturellen Gedächtnisses. Es setzt eine wiedererkennbare Geschichte voraus und kann dementsprechend als *historia magistra vitae* betrachtet werden. In diesem Beitrag wird die Analyse der historischen Dimension des jugendliterarischen Textes *Dunkelnacht* (2021) von Kirsten Boie nach dem close-reading-Verfahren vorgenommen. Grundlegend für das intendierte Forschungsvorhaben sind Theorien des dokufiktionalen Erzählens sowie der historiographischen Metafiktion. Vor ihrem Hintergrund wird die Possibilität der ästhetischen Hybridisierung von Faktizität und Fiktionalität für die Konstruktion einer kontingenten narrativen Welt untersucht. Darüber hinaus richtet sich der Forschungsblick auf die implementierten Erzählstrategien, die die Impression des Konstruktcharakters im Sinne einer historiographischen Metafiktion augmentieren. Es ist davon auszugehen, dass für die Analyse der historischen Dimension im vorliegenden jugendliterarischen Werk das Konzept der Fokalisation besonders aufschlussreich ist.

2. Zusammenfassung: Figuren, Modus und Zeitlinie

Die historische Erzählung *Dunkelnacht* fokussiert die Endphase des Zweiten Weltkrieges. Im Mittelpunkt des historischen Narrativs stehen drei junge Menschen, deren Lebenswege untrennbar miteinander verschränkt sind und die sich auch in den Reflexionen der Figuren immer wieder kreuzen (Boie, 2021, S. 11, 29, 96, 101). Marie, Schorsch und Gustl repräsentieren die Jugendlichen, die das Ende des Zweiten Weltkrieges überlebt haben. Die Narration weist Similaritäten mit einer historischen Chronik auf. Mit Hilfe der exakten Daten- und Zeitangaben, die als Kapitelüberschriften strukturbildend eingesetzt sind, werden der Tag des 28.04.1945 und die Nacht des 29.04.1945 pointiert beleuchtet. Die Zeitlinie der Narration ist jedoch nicht stringent und wird durch figurale Digressionen sowie durch die narratorialen, die Grenzen der Diegese transzendierenden, Pro- und Analepsen unterbrochen. Die typografische Gestaltung der Seiten (schwarz/weiß) und Seitenangaben, die mittels eines Schrägstrichs abgetrennt werden, augmentieren die Impression der zeitlichen, der historischen aber auch der psychologischen Transgression.

Die Antinomie prägt den gesamten Ablauf der Narration: So werden am Handlungsbeginn die hohe Antizipationshaltung und die morgige Euphorie seitens der das Ende des Zweiten Weltkrieges herbeisehnenden Bevölkerung mit der bitteren Ernüchterung und dem paralyisierenden Schock angesichts der inhumanen Grausamkeit im Inneren der Handlung und am Handlungsausgang kontrastiert. Die Antinomie liegt weiterhin darin begründet, dass sich im Text *Dunkelnacht* mehrere konträre Handlungsstränge identifizieren lassen: Es gibt die antinomisch konzipierte Schorsch-Handlung und die Gustl-Handlung. Als Verbindungsglied fungiert die Figur Marie, der der passive Part der Umworbenen zuteilwird. Die beiden Jugendlichen bilden ein rivalisierendes Kontrastpaar (Jannidis, 2004, S. 105). Aus Maries Unentschlossenheit in Bezug auf die Wahl eines der beiden Heranwachsenden (Boie, 2021, S. 29) entwickelt sich zunächst eine zärtliche Zuneigung zu Schorsch, die in der steigenden Handlung dank Schorsch's Mentalitätswandels schließlich in Liebe kulminiert. Dieses romantische Geschehen auf der Ebene der *histoire* wird der fallenden Handlung und der im Paratext mittels einer intensivierenden Tautologie markierten Brutalität entgegengesetzt. Des Weiteren bildet die Väter-und-Söhne-Beziehung einen eigenständigen Handlungsstrang. Dabei sind Schorsch und sein Vater, Polizeimeister Lahner, sowie Gustl und sein oppositionell gesinnter Vater gemeint. Der zuletzt genannte gilt aus diesem naheliegenden Grund als vermisst und existiert lediglich in Gustls Erinnerung. Der subjektive Modus (Jannidis, 2004, S. 203, Margolin, 2010, S. 400) der Vaterfigur in der Diegese spielt dennoch eine entscheidende Rolle für die Handlungslinie, die Gustl tangiert. Der Wunsch, seine ‚beschmutzte Ehre‘ (Boie, 2021, S. 15) wiederherzustellen, fungiert als ein *Movens* für die gewaltsamen Aktionen des Sohnes.

Neben den zentralen Figuren der jungen Menschen, die unfreiwillig Zeugen der Gräueltaten werden (Marie und Schorsch), oder die, geblendet von Indoktrination und aus Pseudo-Scham, die Rolle der ‚Henker‘ (Gustl) ausführen, stehen die erwachsenen Figuren im Mittelpunkt der historischen Ereignisse der Penzberger Mordnacht.

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. Dieser Darstellungsmodus nähert sich dem „Ernst des Faktischen“ synthetisierend 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 konjekturale, eine subjektive Spur hinterlassende Narration (Niehaus, 2021, S. 55), das Durchbrechen der Chronologie, die Inszenierung von Polyphonie, das kompositorische Arrangement sowie die Implementation von metafikcionalen 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 Perspektive bzw. Fokalisierung, Erzählstimme und Zeit. Bill Nichols subsummiert 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“ (Martínez, 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 (Fulda/Jaeger, 2019, S. 5).

Für das im Rahmen dieses Beitrags anvisierte narratologische Interesse ist der Begriff Perspektive von einer besonderen Relevanz. Aus diesem Grund ist er in Kürze zu explizieren. Perspektive wird in Anlehnung an Wolf Schmid „als das an einen Standpunkt gebundene, von inneren und äußeren Faktoren gebildete Gefüge von Bedingungen für das Erfassen und die Wiedergabe eines Geschehens“ aufgefasst (Schmid, 2014, S. 121). Schmid differenziert in seinem Modell diverse Ebenen, auf denen sich Perspektive manifestieren kann: „(1) Perzeption, (2) Ideologie, (3) Raum, (4) Zeit [und] (5) Sprache“ (Schmid, 2014, S. 127). Die perzeptive Perspektive bezieht sich auf das Prisma, durch welches das Geschehen wahrgenommen wird (Schmid, 2014, S. 126). Die Ebene der Ideologie umfasst verschiedene Faktoren, die das subjektive Verhältnis des Beobachters zu einer Erscheinung bestimmen: das Wissen, die Denkweise, die Wertungshaltung, den geistigen Horizont (Schmid, 2014, S. 123). Die räumliche Perspektive wird durch den Ort konstituiert, von dem das Geschehen wahrgenommen wird. Sie umfasst auch die Restriktionen des Gesichtsfelds, die sich aus diesem Standpunkt ergeben (Schmid, 2014, S. 123). Die zeitliche Perspektive bezeichnet den Abstand zwischen dem ursprünglichen Erfassen und den späteren Erfassens- und Darstellungsakten (Schmid, 2014, S. 124). Die

sprachliche Perspektive impliziert die Wiedergabe und das Erfassen des Geschehens durch den Erzähler entweder mit seiner eigenen narratorialen sprachlichen Perspektive oder mit der personalen sprachlichen Perspektive (Schmid, 2014, S. 138). Ferner determiniert Wolf Schmid für den Erzähler eine einfache binäre Opposition, und zwar eine personale und eine narratoriale Perspektive. Den Begriff auktorial bezieht er auf den [realen] Autor (Schmid, 2014, S. 128). Diese theoretischen Überlegungen bilden den Ausgangspunkt für die folgende Analyse nach dem close-reading-Verfahren.

4. Perspektivenstruktur als eine narrative Strategie des dokufiktionalen Erzählens

In der historischen Erzählung *Dunkelnacht* konstituiert sich die Perspektivenstruktur durch den nichtdiegetischen, zuverlässigen, allwissenden und vorausgreifenden Erzähler mit manifest narratorialer Perspektive (Schmid, 2014, S. 129). Die Entscheidung für diese Erzählinstanz ist psychologisch und kompositionell motiviert: Die narratoriale Perspektive marginalisiert die Subjektivität der Wahrnehmung der einzelnen Figuren. Alle Figuren erfahren durch diese Subsumption eine metaphorische Diffamierung zu Objekten des Geschehens. Das augmentiert ihre Unfreiheit und stellvertretend die der Individuen im ‚Dritten Reich‘. Ferner verstärkt die narratoriale Perspektive mit der „olympischen Allgegenwärtigkeit“ (Schmid, 2014, S. 135) die Evidenz der Metafiktionalität, indem die ästhetische Überformtheit und literarische Konstruktion des Textes deutlich ausgestellt und dem impliziten jugendlichen Leser vor Augen geführt werden. Des Weiteren determiniert sie die Spannungskonstruktion (Kuzminykh, 2022, S. 297-317). Hinzu kommt das Faktum der, durch narratoriale Perspektive gegebenen, Possibilität des freien Umgangs mit der Zeit. So wird mehrmals eine „Permutation [von] Geschehensmomenten gegen die chronologische Folge“ (Schmid, 2014, S. 137) bzw. eine „Anachronie“ (Genette, 1972, S. 71) verwendet. Bei dem historischen Exkurs im zweiten Kapitel (Boie, 2021, S. 11-13) wird die narratoriale Perspektive auf zeitlicher Ebene mit der narratorialen räumlichen Perspektive kombiniert. Der Erzähler verurteilt die ‚Banalität des Bösen‘ (Arendt, 2003, S. 57) mittels solcher Prolepsen wie beispielsweise „Aber ich greife ja vor. Die Morde müssen doch zuerst noch geschehen“ (Boie, 2021, S. 51, 67). Dies spiegelt die „auktoriale Position“ (Schmid, 2014, S. 128) der realen Autorin wider, die im Nachwort expliziert wird (Boie, 2021, S. 114-119). Mit Prolepsen transzendiert der Narrator die Grenzen der Diegese und markiert am Ende der Narration den glücklichen Ausgang für die Figur Sebastian Tauschinger: „Da können sie noch nicht wissen, dass der Tauschinger nun gerettet ist. Dass er überleben wird, im Krankenhaus“ (Boie, 2021, S. 110). Der Narrator bringt sein

Mitleid für die oppositionellen Figuren, die die Abwendung des ‚Nero-Befehls‘ (Schwendemann, 2005, S. 158) mit ihrem Leben bezahlten, sowie sein Bedauern angesichts ihres sinnfreien Todes mit Analepsen und rhetorischen Fragen zum Ausdruck: „Bist du dir sicher, Hans? [...] Kann das nicht auch eine Falle sein?“ (Boie, 2021, S. 21).

Die Wahl der narratorialen Perspektive ist für die Ebene der Ideologie wichtig. Mittels Introspektion werden die Standpunkte, Ängste und Unsicherheiten aller zentralen Figuren dargestellt. Die Zweifel an der Information vom Ende des Krieges durchziehen leitmotivisch die gesamte Narration (Boie, 2021, S. 18, 22, 42, 48, 58). Die Handlungslinien der Figuren entwickeln sich in Abhängigkeit davon, ob sie ernst genommen oder ignoriert werden. Exemplarisch ist das mutige Agieren von Hans Rummer zu nennen, dem das innerfiktional indizierte ängstliche Zögern von Kurt Bentrott entgegengesetzt ist (Boie, 2021, S. 21, 49). Dank der Introspektion in das Bewusstsein aller zentralen Figuren werden Kontrast- und Korrespondenzrelationen, Divergenzen in der Darstellung und in der Deutung der fiktiven Welt sowie die Breite des Perspektivenspektrums trotz einer zugespitzten Konzentration auf eine narrative Erzählinstanz aufgezeigt (Bode, 2005, Menhard, 2009, Nünning/Nünning, 2000, Schmid, 2014). Der Grad der Konkretisierung der Figurenperspektiven und der Grad der Dissonanz zwischen den verschiedenen Perspektiven (Lindemann, 1999, S. 54) sind sehr hoch.

Die Dramatik, die mit der Genese der Empathie für die Leidtragenden der historischen Situation korreliert, ergibt sich aus der Alternativlosigkeit ihrer Lage. Besonders in der Handlungslinie Schorsch-Marie kommt dieser Aspekt deutlich zum Tragen. Die Introspektion in das Bewusstsein der beiden Figuren veranschaulicht dem Leser, dass die Bedürfnisse dieser frisch verliebten Figuren am Ende des Zweiten Weltkrieges anders als die von der Machtspitze und ihren Organisationen geforderten geartet sind und sich kaum von den Wünschen der heutigen Heranwachsenden, die die erste Liebe empfinden, differenzieren. Der Erzähler beginnt seine Narration mit der entsprechenden Symbolik – mit dem Maimond, der *per se* ein Inbegriff der Liebe ist (Butzer, 2012, S. 407) und darüber hinaus bereits das Kriegsende im Mai allusioniert, mit dem ersten Kuss und der damit verbundenen Unsicherheit (Boie, 2021, S. 9), mit der Sehnsucht nach einem Garten, der allusiv den Garten Eden hervorruft, sowie nach Blumen, die als ein Geschenk für die geliebte junge Frau und auch als ein Zeichen der aufkeimenden Zuneigung fungieren sollen (Boie, 2021, S. 34) – und auch mit der intertextuellen Bezugnahme zu dem romantischen Film „Opfergang“, der auf der gleichnamigen Novelle von Rudolf Georg Binding basiert (Boie, 2021, S. 9). Die Introspektion in die Figur Schorsch komplettiert diese Darstellung und hebt

die Alterität auf: „Er hat nicht geahnt, dass man so glücklich sein kann. Da scheint die Welt ihm für einen langen Augenblick heil“ (Boie, 2021, S. 11). Seine metaphorische Rückkehr in die fiktionale Realität wird chiastisch markiert: „Dabei: Heil ist die Welt ja schon seit Jahren nicht mehr“ (Boie, 2021, S. 11). Die Möglichkeit einer solchen Kontrastierung bedingt sich durch die Wahl der nichtdiegetischen Erzählinstanz mit der narratorialen Perspektive. Mittels Introspektion wird die Antinomie zwischen den Perspektiven der Apologeten der nationalsozialistischen Politik und der zur Opposition gehörenden Figuren markiert. So werden die Wertungen des fünfzehnjährigen, der Indoktrination erlegenen Gustl durch die ernste, objektive Sicht des Erzählers konterdeterminiert. Die „ideologische“ und die „zeitliche“ Perspektive (Schmid, 2014, S. 123, 124) der narrativen Instanz markieren deren Distanzierung. Für die Innenschau in die Figur Gustls nimmt der nichtdiegetische Erzähler die „sprachliche Perspektive“ (Schmid, 2014, S. 125) dieser Figur ein:

Aber die Gemeinschaft! Sie alle zusammen, sie sind der Werwolf! Soll der Feind doch kommen. Noch hinter den Linien werden sie ihn angreifen, wo immer sie ihn treffen, keine Sekunde soll er Ruhe haben, sie erobern die Heimat zurück. Sie sind die Letzten, auf die der Führer noch zählen kann. Kämpfen im Untergrund! Sabotage! (Boie, 2021, S. 14). [...] Er gehört dazu. Sein Leben für den Führer. Sein Leben für den Sieg (Boie, 2021, S. 16).

Die Ablehnung dieser Entscheidung durch die der NS-Politik gegenüber kritisch eingestellter Mutter, die ihren Sohn vor dem Tod und vor der Beteiligung an Menschheitsverbrechen zu bewahren versucht, wird im unmittelbaren dramatischen Modus aus ihrer sprachlichen Perspektive wiedergegeben (Boie, 2021, S.14). Sie fleht ihn an, der illegalen Organisation ‚Werwolf‘ fernzubleiben und verbietet ihm schließlich die Teilnahme daran, bleibt jedoch erfolglos. Diese kurze Konversation rekurriert einerseits auf die Subordination der Frau während des ‚Dritten Reiches‘ (Ullrich, 2021, S. 28-49, Hartmann et. al., 2016, S. 50). Andererseits liest sie sich als eine indirekte Charakterisierung der Figur Gustls. Sein Movens wird erneut mittels Introspektion offengelegt und indiziert seine Verblendung. Diese lässt sich innerfiktional auf alle Mitglieder der „Gruppe Hans“ (Boie, 2021, S. 16, 36) transferieren, die nach dem Motto agiert: „Hass ist unser Gebet, und Rache ist unser Feldgeschrei!“ (Boie, 2021, S. 14, 36).

Der Erzähler greift bei der Figurenkonzeption Gustls neben Introspektion auch auf die „perzeptive Perspektive“ zurück (Schmid, 2014, S. 126). Die Darstellung der fiktionalen Wirklichkeit erfolgt kurzzeitig durch das Prisma dieser Figur. So resultiert Gustls resolute

Entschlossenheit aus der Scham für seine Eltern, besonders für seinen Vater, der „jetzt irgendwo vermisst ist“ (Boie, 2021, S. 15). Hier wird die Introspektion durch die perzeptive Perspektive ergänzt. Gustl avanciert zu der fühlenden und denkenden Instanz: „*Vermisst!*, nicht einmal den Heldentod sterben konnte er.“ (Boie, 2021, S. 15, Hervorhebung im Original). In seiner inneren Welt ist dieses Gefühl höchst psychologisch motiviert. Die Scham spielt auch kompositionell eine ausschlaggebende Rolle. Gustls fataler Irrtum wird durch die narratoriale Erzählinstanz aus seiner eigenen, ideologischen Perspektive indiziert (Boie, 2021, S. 15). Das Fatale potenziert sich im Lauf der Narration. Die Introspektion in sein Bewusstsein verdeutlicht seinen Fall, der eine ‚Rehabilitation‘ ausschließt (Boie, 2021, S. 108).

Noch deutlicher ist die Synthese aus der Introspektion und der perzeptiven Perspektive in der Figurencharakterisierung des Hauptmanns Bentrott im fünfzehnten Kapitel (Boie, 2021, S. 44-49). Der Erzähler gibt zunächst einen Überblick aus der narratorial räumlichen Perspektive, dem eine Introspektion folgt. Er wechselt in die perzeptive Perspektive und korreliert diese für einen einzigen Moment mit einer personalen sprachlichen Perspektive. Markiert wird dies durch den Wechsel des Personalpronomens in die erste Person Singular: „BBC!, denkt Bentrott. Feindsender! [...] Warum muss sie den ausgerechnet jetzt hören, wenn sie doch weiß, dass *ich* ihr das nicht durchgehen lassen kann?“ (Boie, 2021, S. 45, Hervorhebung der Verfasserin). Die Charakterisierung dieser Person wird durch eine verurteilende Prolepse mit der narratorialen sprachlichen Perspektive abgeschlossen (Boie, 2021, S. 49). Im Fortgang der Narration werden für die Komplettierung der Figurencharakterisierung des Hauptmanns Bentrott die Introspektion, die perzeptive und die zeitliche personale Perspektive kombiniert. Der Erzähler gibt im unmittelbaren dramatischen Modus die Unterhaltung zwischen Oberstleutnant Ohm und Hauptmann Bentrott wieder. Dieser folgen die Introspektion und Perzeption, die mit der personalen Perspektive auf der zeitlichen Ebene konnektiert werden:

Und wieso glauben *wir*, dass *wir* durchkommen mit dem, was *wir* hier gerade tun?, möchte Bentrott fragen. Wo die Amerikaner schon vor den Toren stehen? Ist das jetzt klug, Oberstleutnant Ohm? **Aber** *ich* habe nur meinen Befehlen gehorcht. (Boie, 2021, S. 60, Hervorhebungen der Verfasserin).

Die perzeptive Perspektive wird durch die Verwendung der Personalpronomina in der ersten Person Plural – *wir* – und des Personalpronomens im Singular – *ich* – am Ende des

aufgeführten Zitats markiert. Die Wahl der Pronomina und ihr Wechsel implizieren einerseits die Mittäterschaft dieser Figur an den kommenden Ereignissen, andererseits induzieren sie ihren Abgrenzungsversuch. Die kontrastierende Konjunktion ‚aber‘ und der Rückgriff auf das Personalpronomen in der ersten Person Singular allusionieren das von Hannah Arendt formulierte Theorem von der ‚Banalität des Bösen‘ (Arendt, 2003, S. 57). Das deiktische Adverb der Gegenwart ‚jetzt‘ und das relativische, in diesem Kontext temporal verwendete, Interrogativadverb ‚wo‘ beziehen sich auf einen im Text fixierten Zeitpunkt und indizieren die Bindung des Erzählers an das Jetzt der Figur des Hauptmanns Bentrott. Später wechselt die Erzählinstanz die personale Angabe auf zeitlicher Ebene in die narratoriale Perspektive: „Einmal mehr hat Bentrott den Kopf aus der Schlinge gezogen.“ (Boie, 2021, S. 69, Hervorhebung der Verfasserin). In dieser Aussage wird keine Definition des Jetzt der Figur vorausgesetzt. Die Kombination aus dem Zahlwort und dem Adverb am Anfang können aus der narratorialen Perspektive auf der zeitlichen Ebene sowohl analeptisch im Hinblick auf die bereits dargelegten Geschehensmomente auf der Ebene der *histoire* als auch proleptisch unter Einbeziehung der außerfiktionalen Wirklichkeit ausgelegt werden. Eine deutliche Prolepse ist in der folgenden Replik des Erzählers mit narratorialer Perspektive auf sprachlicher Ebene zu sehen: „Und so kommt es, wie es kommt. Und niemand ist schuld daran, später, kein Einziger von ihnen. Sie alle haben nur Befehle befolgt. Am Ende sind sie alle wieder frei“ (Boie, 2021, S. 67). In dieser Passage liegt die Verwendung von kataphorischen Adverbien in Kombination mit Verben im Präsens vor. Dadurch wird der außerdiegetisch motivierte Wissensvorsprung des Erzählers gegenüber den Figuren und ggf. der impliziten Leserschaft akzentuiert. Identisch ist die narrative Strategie in der Episode mit der dokumentierten Ermordung (Boie, 2021, S. 72-79): „Jetzt ist es doch vorbei“ [...] „**Aber** es war erst der Anfang“ (Boie, 2021, S. 79). Die personale Perspektive auf der zeitlichen Ebene manifestiert sich in der Deixis, die mit dem temporalen Adverb ‚jetzt‘ ausgedrückt wird. Die Konjunktion ‚aber‘ konterdeterminiert eine zu den kommenden Ereignissen angenommene Entwicklung. Der Satz bezieht sich analeptisch auf das von den jugendlichen Figuren unmittelbar Gesehene und kündigt proleptisch weitere Gräueltaten an, von denen der Erzähler, aber nicht Schorsch und Marie wissen. Der Gradpartikel ‚erst‘ augmentiert diese Wirkung. Das Gesehene bildet eine Zäsur bzw. eine *metabolé* oder ein „mentales Ereignis“ (Schmid, 2019, S. 61) für Schorsch. Die Morde im zweiten Teil werden ebenfalls aus seiner personalen, räumlichen Perspektive dargestellt (Boie, 2021, S. 100-107).

Für die Darstellung der Verbrechen kombiniert der narratoriale Erzähler die Introspektion in die Figuren mit ihrer personalen sprachlichen und räumlichen

Perspektive. Der Faktor Zeit bleibt narratorial. Dieser Wechsel indiziert die Synchronität der Faktualität und der Fiktionalität, wie im folgenden Kapitel expliziter gezeigt wird.

5. Synthese der Faktizität und Fiktionalität

Der Text *Dunkelnacht* löst den realen, historischen Kontext aus der blinden Kontingenz heraus und verleiht ihm durch die literarästhetische Bearbeitung eine pointierte Ausprägung. An der Wahl der Figuren, an ihrer Konzeption, ihren Aktionen sowie an Ereignissen, in die sie auf der Ebene der *histoire* involviert sind, können die im dritten Kapitel thematisierten Strategien der Faktizität und Fiktionalität sowie ihre synchrone Implementation in die Narration veranschaulicht werden.

Der historische Exkurs wird in Form einer Fragmentierung des realen Stoffes durch Verfahren des episodenhaften Erzählens dargeboten. Im Fortgang dieses Kapitels wechselt die Aufzählung von Fakten und von den folgenden, die politische und ‚ethische‘ Formation des totalitären Regimes stützenden, Konstituenten (Subalternität vor dem Hintergrund solcher Intersektionalitätskategorien wie Gender, Ethnizität, Nation und Klasse mit martialischen Ausgrenzungsmechanismen, das ‚Führerprinzip‘, Erweiterung des ‚Lebensraums‘ sowie Stärkung der kollektiven Identität mit der Überakzentuierung des blinden Patriotismus durch das einnehmende Zusammengehörigkeitsgefühl sowie durch Propaganda, Agitation und Indoktrination) in die „konjekturale, eine subjektive Spur hinterlassende Narration“ (Niehaus, 2021, S. 55). Hinzu kommt die Inszenierung der Polyphonie (Bachtin, 1994), die durch die Implementierung der im ‚Dritten Reich‘ verbreiteten Grußformeln und auch der Aussagen des Propagandaministers Joseph Goebbels (Boie, 2021, S. 14, 36), des Gauleiters Paul Giesler (Boie, 2021, S. 58, 59) sowie des Anführers des „angeblichen *Werwolf*-Kommandos“ (Koop, 2008, S. 145), Hans Zöberleins, (Boie, 2021, S. 85, 103) realisiert wird. Die typografische Hervorhebung markiert einerseits die Distanzierung der narratorialen und auktorialen Instanz, andererseits signalisiert sie den dokumentarischen Bezug.

Mittels Introspektion in die Figur Schorsch gibt der Erzähler die ihm aufoktrojierte Denkweise, nämlich die Aversion gegen die ganze Welt, die „vom jüdischen Großkapital bezahlt und gelenkt“ [wird] (Boie, 2021, S. 12), wieder. Auch in dieser Passage erfolgt eine Rekurrenz auf die außertextuelle Wirklichkeit. Seitens der Machtspitze des ‚Dritten Reiches‘ wurde ein Konnex zwischen Judentum und Kommunismus angenommen, der einem Irrglauben an eine in den Linksparteien herrschende jüdische Dominanz entsprang

(Hartmann et. al., 2016, S. 982, Kershaw, 2002, Bd. 1, S. 190-192, Wiggershaus, 1988, S. 13). Der leitmotivische Aspekt der ‚Angst‘ vor den ‚Roten‘ seitens der Anhänger der NSDAP (Beispiele in Boie, 2021, S. 12, 15, 44, 45, 57) lässt sich außerdiegetisch durch die stärkere Resistenz der Mitglieder der kommunistischen Partei gegen die Verheißungen des Nationalsozialismus erklären (Ullrich, 2019, S. 57). Die renitente Haltung der Kommunisten hatte einen ihrer Gründe in der Hoffnung auf Unterstützung durch die „Komintern“ (Hildermeier, 1998, S. 171). Diese wiederum bedingte die unter den bürgerlichen politischen Eliten Westeuropas verbreitete Furcht vor dem Kommunismus (Ullrich, 2019, S. 57, 110, 130).

Die Figuren von Schorsch (15), Marie (14), Gustl (15) und Alois (70) haben keine Äquivalente außerhalb der Diegese. Demensprechend sind ihre Handlungen, Gedanken und Gefühle fiktiv, aber gerade diese Ästhetisierung trägt zur Affizierung der impliziten Leserinnen und Leser bei. Die Imminenz der Gefahr, die den Empathieträgern Marie und Schorsch droht, potenziert die Spannung (Kuzminykh, 2022, S. 297-317). An der Figur Gustl wird die Effizienz der vorgenommenen Maßnahmen zur Erziehung der Jugend zwischen 1933 und 1945 demonstriert (Buddrus, 2003). Die erwachsenen Figuren tragen dagegen die Namen der realen historischen Personen und können als „Authentizitätsgaranten“ (Bidmon, 2019, S. 429) gesehen werden. Auch aus der narratorialen Perspektive wiedergegebene Geschehensmomente spiegeln die Begebenheiten der Mordnacht von Penzberg wider (Koop, 2008, S. 142-142). Im Anhang folgt eine Auflistung der tatsächlichen Opfer (Boie, 2021, S. 122). Die Referenzialität ist ferner in der Topografie – Penzberg und Großhadern – sowie in den Daten und Uhrzeiten feststellbar. Der Tagesablauf der historischen Personen und der literarischen Figuren – Johann Rummer, Sebastian Reithofer und Kurt Bentrött – stimmt sowohl im Text als auch in der außerdiegetischen Wirklichkeit überein. Sie hören in den frühen Stunden Radio (Koop, 2008, S. 142-143), und zwar die Freiheitsaktion Bayern (FAB) und den Großsender Erding (Boie, 2021, S. 18, 20, 49). Die faktische Radiosendung resultierte aus dem Erfolg der Rundfunktechniker, denen es am 28.04.1945 gegen 3 Uhr morgens gelang, den Sender FAB in Betrieb zu nehmen. Der Moderator Rupprecht Gerngroß verbreitete zunächst seinen Appell zum Niederlegen der Waffen, dem ein Appell zum Schutz der Wasser- und Stromversorgung und schließlich von Verkehrsmitteln und Verkehrseinrichtungen folgte (Koop, 2008, S. 141). Er richtete sich an die Staatsbeamten und die Polizei (Gerngroß, 1995, S. 103). Zum Schluss sprach Gerngroß von einer „neuen Regierung“, die zu unterstützen sich die Angesprochenen bereithalten sollten (Koop, 2008, S. 142). Volker Koop stellt fest, dass diese Formulierungen bei vielen Hörerinnen

und Hörern den Eindruck des Regierungsturzes in München erweckten und zu einem „der schwersten Verbrechen, das den Werwölfen angelastet wird, zur Penzberger Mordnacht“ führten (Koop, 2008, S. 142). Der Erzähler der *Dunkelnacht* rafft die Aussage des Radiosenders und spitzt sie zu, so dass nur die für Hans Rummer und seine Freunde fatale Essenz des Appells in den Text einfließt (Boie, 2021, S. 18, 20, 48). Mittels der Raffung und der stilistischen Variation, die aus der narratorialen sprachlichen Perspektive der Figuren Sebastian Reithofers, Hans und Anny Rummers sowie Kurt Bentrotts erfolgt, wird die Fiktionalität markiert. Die Raffung findet sich mehrfach im Fortgang der Narration. Exemplarisch ist die Konversation zwischen den Figuren des ehemaligen, von 1933 an regierenden Bürgermeisters Hans Rummer und des amtierenden Bürgermeisters Vonwerden zu nennen.

In der Narration wird die, seitens der historischen Person Hans Rummers in der tatsächlich am Morgen des 28. April 1945 stattgefunden habenden Verhandlung gegenüber Josef Vonwerden vorgenommene, Allusion auf den Tod der Mitglieder der Widerstandsgruppe „Rote Kapelle“ ausgelassen (Thamer, 1994, S. 734, Koop, 2008, S. 143, Boie, 2021, 38-40). Als ein potenzielles Argument für diese Ellipse fungiert die Makrostruktur des Textes, in der die auktorial affirmierte Empathiekapazität der Figur Hans Rummers kontinuierlich erhöht wird. Darüber hinaus sind für die vorgenommene Auslassung christlich humanistische Überlegungen relevant, und zwar die Ablehnung des *ius talionis*.

Unmittelbar nach der Rezeption der lang ersehnten Nachricht des Kriegsendes führt Hans Rummer mit seiner Frau Anny ein Gespräch, das der Erzähler im unmittelbaren dramatischen Modus mit der personalen sprachlichen Perspektive der beiden Figuren wiedergibt (Boie, 2021, S. 22). Das Element des Fiktionalen liegt in dieser durch den nichtdiegetischen Erzähler wiedergegebenen Konversation, die *per se* aufgrund des Ortes, an dem das Ehepaar sie führte, nämlich im geschützten *locus amoenus*, nicht dokumentiert worden sein kann. Insofern wird zwar einerseits die Impression einer faktischen Unterhaltung evoziert, andererseits werden Fiktionalitätsmarker implementiert. So verdeutlichen die Introspektion in die Figur Hans und die zur Vorsicht aufrufende Einmischung der narratorialen, nichtdiegetischen Erzählinstanz die Synthese des faktualen und fiktionalen Erzählens. Der Erzähler ergänzt den Wissenshorizont der Figuren in dieser Konversation durch sein außertextuelles Wissen. Von seinem „ideologischen“ Standpunkt (Schmid, 2014, S. 123) sind sein Aufruf sowie seine kontinuierlichen Prolepsen, die die Wissensdiskrepanz zwischen den Figuren und dem

über den Ausgang der Mordnacht informierten Erzähler augmentieren, legitim (Boie, 2021, S. 51, 67). Die Introspektion in das Bewusstsein der Figur Hans Rummer generiert eine Vorstellung von ihm als einem souveränen Menschen mit einer ausgeprägten Contenance in jeder Situation, die jedoch mit seiner Unbeherrschtheit – „Aber jetzt ist er ungeduldig. Jetzt ist die Zeit zu handeln“ (Boie, 2021, S. 22) – kontrastiert wird. Die verdrängte Vorsicht wird von dem narratorialen Erzähler mit der Unterschätzung der Situation, die kennzeichnend für den tatsächlichen, historischen Kontext war, konnektiert (Koop, 2008, S. 142).

Marie erwähnt einen sehr wichtigen Aspekt, nämlich die Folter der Insassen im Konzentrationslager Dachau (Boie, 2021, S. 75). Dieses Faktum ist dokumentiert (Richard, 1995, Sofsky, 1997). Schorsch dagegen glaubt, dass es sich hierbei lediglich um Gerüchte handelt. Durch seine Sichtweise wird die dokumentierbare, im ‚Dritten Reich‘ inflationäre Verdrängung der monströsen Folgen politischer Entscheidungen indiziert. Die Introspektion in sein Bewusstsein legt seine Zweifel frei. Der Historiker Volker Ullrich erklärt die 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 lediglich der „Arbeitseinsatz“ thematisiert wurde. 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). Der Erzähler bringt diese Einstellung pointiert zum Ausdruck: „Hat doch niemand geglaubt, der es nicht glauben wollte“ (Boie, 2021, S. 75). Allerdings konterkariert der Erzähler aus der personalen sprachlichen Perspektive von Marie diese präsupponierte Harmlosigkeit: „Bist so ein Held, Schorsch? Hast nicht gehört, was sie erzählt haben, alle die in Dachau waren?“ (Boie, 2021, S. 75). Die hier verwendete ästhetische Strategie besteht im Wechsel des Modus – der narrative Modus wird in den dramatischen überführt. Des Weiteren liegt eine Perspektiveninteraktion vor – Maries, durch den Erzähler auf ihrer sprachlichen Ebene wiedergegebene, Anklage wird in die Introspektion in die Figur Schorsch überführt. Die Repetitio im unmittelbaren dramatischen Modus in der sprachlichen Perspektive von Marie, die durch elliptische Strukturen angegeben wird, reißt seine Figur aus dem Denkfluss und bewegt ihn zum Überdenken seiner weiteren Schritte (Boie, 2021, S. 76). Schließlich ist der Tempuswechsel zu benennen, mit dem das Element des Fiktionalen implementiert wird. Maries Redeanteile erfolgen im Präsens, die Introspektion in Schorsch wird im Präteritum und im Perfekt wiedergegeben. Der Modus

des Verbs wird ebenfalls verändert: Indikativ wird in Konjunktiv überführt: „Sie würde schon sehen!“ (Boie, 2021, S. 76). Der Moduswechsel des Verbs auf der Darstellungsebene und der durch ihn evozierte Blick in die Zukunft der Figuren aus der Perspektive des um den Ausgang der Nacht wissenden nichtdiegetischen Erzählers erhöhen die Dramatik (Boie, 2021, S. 77).

Der Erzähler deutet mehrfach auf die Situation unmittelbar vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges hin und besonders auf die Angst der hohen Funktionäre, mit den strafrechtlichen Folgen ihrer Taten konfrontiert zu werden. Im nationalsozialistischen Regime war der monokratischen Spitze eine Polykratie unterstellt, die nach dem Motto *divide et impera* agierte (Ullrich, 2019, S. 101). Dies führte wiederum zu einer erbitterten Konkurrenz um Anerkennung und mündete in brutales Verhalten gegenüber den Verfolgten und Oppositionellen ein (Ullrich, 2019, S. 139). Unmittelbar vor dem Ende erfolgte ein Paradigmenwechsel (Ullrich, 2019, S. 139, Koop, 2008, S. 144). Der nichtdiegetische Erzähler veranschaulicht diesen Gesinnungswandel durch die Introspektion in die Figuren der Täter sowie durch eine detaillierte Schilderung ihrer Versuche, sich der Verantwortung zu entziehen (Boie, 2021, S. 39, 43, 45, 48, 64-67) und in den Augen der Alliierten besser zu erscheinen (Boie, 2021, S. 28-29, 48-49, 60).

Zu den Elementen der Faktizität gehört die in den Text implementierte Jugendorganisation ‚Hitlerjugend‘ für Jungen und ihr Pendant ‚Bund Deutscher Mädel‘ für Mädchen sowie die Aktivitäten, die diesen Organisationen zukamen, wie beispielsweise die Sammlung für das Winterhilfswerk (Boie, 2021, S. 29, Buddrus, 2003, S. 250-297). Die Attribute der Uniform, auf die der Erzähler aufmerksam macht, entsprechen denen der außerdiegetischen Realität (Boie, 2021, S. 29) und übernehmen ebenfalls die Funktion von Authentizitätsgaranten (Bidmon, 2019, S. 429). Die Mitgliedschaft der jugendlichen Figuren Marie, Schorsch und Gustl in den genannten Organisationen lässt sich ebenfalls als eine unbestreitbare, authentische Tatsache lesen, da seit dem 25. März 1939 die ‚Jugenddienstpflicht‘ eingeführt wurde. Die Gesetzesmodifikation führte zur Zwangsmitgliedschaft aller Jugendlichen (Buddrus, 2003, S. 250-297). Der geschilderte Werdegang der Figur Gustls von einem ‚Pimpf‘ (10-14) zu einem ‚HJ-Führer‘ war während des ‚Dritten Reichs‘ durchaus denkbar (Buddrus, 2003, S. 250-297). Die Mitgliedschaft eines Fünfzehnjährigen in der Untergrundorganisation *Werwolf* und sein Einsatz in einer militärischen Operation waren dagegen eher unwahrscheinlich. Zwar weist Volker Koop darauf hin, dass die Gruppen der HJ-Jugend aus dem besetzten Osten nach Bayern evakuiert worden waren und als ein potenzielles „*Werwolf-Reservoir*“ dienten (Koop,

2008, S. 137) – ein Faktum, das eine Allusion an die außertextuelle Wirklichkeit annehmen lässt –, doch führt er das Alter von 17 Jahren als Minimum für die beteiligten Personen an (Koop, 2008, S. 145). Michael Buddrus' Recherche befördert ähnliche Erkenntnisse: „Es ist nicht bekannt, daß die Partei-Kanzlei auch nur einen HJ-Führer als Organisator oder Führer von Werwolfverbänden verwandt hätte oder daß regionale HJ-Einheiten als Werwolfverbände eingesetzt worden sind“ (Buddrus, 2008, S. 58). Dies geht auch aus den Akten der Partei-Kanzlei hervor (Buddrus, 2008, S. 58, Becker, 1949, S. 268).

In dieser Handlungslinie dominiert also die ästhetische Komponente. Dies sei in Kürze expliziert: Das junge Alter von Gustl (15) ist für die Komposition notwendig. Seine Figur ist nicht nur statisch, sondern auch ohne Mentalisierungsfähigkeit (attribution theorie bzw. theorie of mind Zunshine, 2006, S. 6, Gopnik, 1999, S. 833) konzipiert. Gustl ist eine verblendete Marionette und kann in dieser Rolle die manipulativen Fesseln der Fremdbestimmung weder reflektieren noch wie Schorsch sich davon befreien. Dabei ist seine Ausgangsposition für einen mentalen Umschwung günstiger. Seine Eltern sind Gegner des NS-Regimes (Boie, 2021, S.15). Schorsch dagegen erfährt eine Bevormundung im familialen Umfeld, die mit harten Strafen einhergeht (Boie, 2021, S. 54). In der selbst ausgewählten mentalen Gefangenschaft hegt Gustl Illusionen und kann unter ihrer beglückenden Wirkung weder seine Infantilität überwinden noch die letalen Konsequenzen seiner Taten antizipieren (Boie, 2021, S. 15, 82, 90, 99). Die Figur des älteren Alois versucht mehrmals, Gustl dazu zu bewegen, die illegale Untergrundorganisation zu verlassen (Boie, 2021, S. 14, 36, 91, 108). Dass dies ohne Schwierigkeiten für den Jungen möglich wäre, wird spätestens im 27. Kapitel evident. Darin wird das Treffen zwischen Marie und Schorsch während der ‚Ausgehanordnung‘ beschrieben. Der fünfzehnjährige Schorsch darf sich trotz der zu diesem Zeitpunkt erneut eingeführten Ausgangssperre frei bewegen: „Nur Frauen und Kinder dürfen noch nach draußen, er ist also ein Kind in ihren Augen. Was ihn gestern noch wütend gemacht hätte, ist jetzt sein Glück“ (Boie, 2021, S. 72). Auch die Begegnung mit den verummten Männern der Gruppe ‚Hans‘ bleibt für Schorsch, der in ihren Augen ebenfalls nur ein neugieriges Kind ist, folgenlos (Boie, 2021, S. 84). Also gilt die Figur Gustls aus diesem Grund innerfiktional ebenfalls als ein solches. Doch Gustl verwirft die Möglichkeit mit Vehemenz.

Als ein Beispiel des dokumentarischen Verfahrens ist die Textmontage zu nennen: Dabei handelt es sich um das verteilte Flugblatt (Boie, 2021, S. 85) bzw. um den „Werwolf-Zettel“ (Koop, 2008, S. 146). Im Werk *Dunkelnacht* erscheint der Text kursiv abgesetzt. Im außerdiegetischen Original ist die typografische Bearbeitung aufwendiger: Er ist mit der

charakteristischen Symbolik, dem (Gründungs-)Datum der „Gruppe Hans“ (25.4.1945) (Koop, 2008, S. 145) sowie dem Urheber des Textes versehen. Die Adressaten des Flugblattes werden mit einer einfachen, das Motto mit einer doppelten Unterstreichung von dem restlichen Text abgesetzt (Koop, 2008, S. 147). Aufgrund dieser visuellen Abweichungen wird die Reproduktion des Flugblattes im Jugendbuch evident (Bidmon 2019a, S. 68, Hillenbach, 2012). Die intendierte Wirkung dieses furchteinflößenden Schriftstückes ist ebenfalls in der Fiktion und in der Realität identisch (Koop, 2008, S. 146). Sie erreicht auch die Alliierten, die sowohl die „NS-Propagandafiktion ‘Werwolf’ und auch jugendliche Werwolfaktivitäten“ (Buddrus, 2003, S. 59) für Realität halten und demensprechend handeln (Koop, 2008, S. 151, Buddrus, 2003, S. 59, Agde, 1995). Die Flugblätter wurden sowohl in Großhadern als auch in Penzberg von der Gruppe unter dem Codenamen „Hans“ verteilt (Koop, 2008, S.145). Schorsch findet ein solches Flugblatt. Mittels der Introspektion in seine Figur wird sein Schock indiziert. Seine verzweifelte Hoffnung, die der Erzähler aus der sprachlichen Perspektive des konsternierten Jugendlichen wiedergibt, weicht einer schrecklichen Erkenntnis (Boie, 2021, S. 85): Seine Aussage ist keine affektgeleitete Exklamation. Die Angst vor neuen Verbrechen an Menschen und besonders die um die zur Opposition gehörenden Marie und ihre Familie, deren potenzieller Tod im Flugblatt angekündigt wird, werden in der Closure dieses Kapitels (30) zum Ausdruck gebracht: „Nein, nichts, gar nichts ist vorbei“ (Boie, 2021, S. 86). Die Negation wie die, die Intensität verstärkende Repetitio des Interrogativpronomens ‚nichts‘ in Kombination mit dem Adverb ‚gar‘ kündigen kataphorisch den Horror an. Diese Erkenntnis veranlasst den Jungen, Marie zu Hilfe zu eilen. Die faktischen Elemente bilden somit das Fundament für den Fortgang der Narration und plausibilisieren Schorsch' räumliche Perspektive auf die in den nächsten Kapiteln folgenden Gräueltaten.

Die amalgamierende Verwendung der Faktizität und Fiktionalität lässt sich auf den letzten Seiten verfolgen. Die Synchronität betrifft die Figuren Schorsch und Sebastian Tauschinger. Schorsch's lebensrettendes Eingreifen ist kompositorisch motiviert: Seine Figur ist rund und dynamisch. Folgt er noch im ersten Kapitel der politischen Maxime des ‚Dritten Reichs‘ (Boie, 2021, S. 9-13), ändert sich seine Einstellung unter dem Einfluss der jungen Frau zunächst unbewusst durch das Passieren der imaginären, impermeablen Grenze und der damit einhergehenden Distanzierung von seinem der Ideologie ergebenden Vater, Polizeimeister Lahner (Boie, 2021, S. 26, 33). Schließlich bekennt er sich bewusst öffentlich zur Opposition (Boie, 2021, S. 104, 111): „Was er tut, tut er nicht mehr für sie [Marie]: Sich selbst muss er beweisen, auf welcher Seite er steht. Egal, wer sein Vater ist“ (Boie, 2021, S. 105). Durch diesen Akt bekommt er eine Chance auf einen

glücklichen Neubeginn mit Marie. Auch in dieser Hinsicht kontrastiert Schorsch mit Gustl (Boie, 2021, S. 108).

Die fikionalisierende Strategie des dokumentarischen Erzählens kommt deutlich in der repetitiven metaphorischen Naturbeschreibung vor. Der helle Vollmond beleuchtet die Geschehensmomente im Text (Boie, 2021, S. 92) oder er wird, um das Schreckliche vor Schorsch zu verbergen, von einer Wolke verdeckt (Boie, 2021, S. 94). In der historischen Realität kam das Licht von den Scheinwerfern (Koop, 2008, S. 147). Am Ende der Narration kontrastiert der Erzähler das Wetter – „Es wird ein schöner Tag“ (Boie, 2021, S. 111) – mit dem Geschehen der titelgebenden, dunklen Nacht. Darüber hinaus modifiziert er kompositionsbedingt die Fakten dieses Tages: Hierzu gehören die Morde von Penzberg (Koop, 2008, S. 150) und der Suizid Adolf Hitlers, der erst am 30.04.1945 gegen 15.30 Uhr stattfand (Thamer, 1994, S. 766). Dadurch äußert er einerseits seine tiefe Erschütterung, andererseits seine außerdiegetisch begründete Hoffnung auf den Neubeginn (Boie, 2021, S. 111). Hans-Ulrich Thamer konstatiert, dass der Verfall des Hitler-Mythos zum Erlöschen der Anziehungs- und Integrationskraft sowie des Kristallisationskerns führte und das Überdauern des Erbes ausschloss (Thamer, 1994, S. 769).

6. Schluss

Dunkelnacht von Kirsten Boie ist ein hochkomplex organisierter Jugendroman, der die narrativen Strategien des traditionellen Dokumentierens in Form einer Implementation der faktualen Authentizitäts- und Evidenzgaranten sowie des reproduzierten Materials mit mannigfachen ästhetischen fikionalisierenden und referenziellen Techniken hybridisiert. Die faktischen Elemente bilden das Fundament für den Fortgang der Narration und plausibilisieren narratoriale und figurale Perspektiven. Die ästhetische Synthese von faktualen und fiktionalen Konstituenten wird jedoch indiziert. Diese intendierte Markiertheit der ästhetischen Hybridisierung fungiert als ein Differenzierungskriterium von Kirsten Boies jugendliterarischer Dokufiktion *Dunkelnacht* von den dokufiktional verfahrenen historical narratives der Erwachsenenliteratur, deren Telos in einem möglichst kohärenten, nicht identifizierbaren Amalgam von Fakt und Fiktion besteht.

Der zuverlässige nichtdiegetische Erzähler mit manifest narratorialer Perspektive sowie mit olympischer Allgegenwärtigkeit hält sich zwar an die mit der traditionellen dokumentarischen Praxis korrelierende erzählethische Verantwortung, jedoch

durchbricht er an besonders brisanten Stellen die für eine historische Chronik bzw. Dokumentation präsupponierte Disposition der Linearität durch figurale Introspektionen sowie durch die narratorialen, die Grenzen der Diegese transzendierenden Pro- und Analepsen. Mit diesem Verfahren wird die literarästhetische Überformtheit der Historie erkennbar exponiert.

Die unverkennbare Symbolik in Kombination mit konkreten Hinweisen auf die als real geltenden zeitgeschichtlichen Konstellationen sowie mit intertextuellen expandierenden Äquivalenzen fungiert ebenfalls als Indiz der markierten Dokufiktionalität. Darüber hinaus akzentuiert Kirsten Boie im Nachwort mit Hilfe beglaubigender paratextueller Signale die fiktionale Erzählsituation und die ästhetisch zu legitimierende Modifikation von ‚Faktenbeschreibungen‘. Durch diese Transparenz der auktorialen Position wird die potenzielle Erwartungshaltung einer Mimesis in den Handlungslinien, die Marie, Schorsch, Gustl, Alois sowie andere erwachsene Figuren tangieren, gezielt konterkariert. Besonders die zuletzt Erwähnten sind trotz der transgressiven Parallelisierung mit den realen historischen Persönlichkeiten als Implikate der Diegese dargestellt und haben nur in dieser Funktion und in ihrem Rahmen einen Anspruch auf Wahrhaftigkeit. Vor diesem Hintergrund können die Wahl der jugendlichen und erwachsenen Figuren, ihre Konzeption, ihre Bewusstseinsinhalte und Aktionen, ihre Einführung auf der Ebene des discours mittels mittelbarer narrativer und unmittelbarer dramatischer Modi sowie Ereignisse, in die sie auf der Ebene der *histoire* involviert sind, als Faktizität und Fiktionalität synthetisierende Strategie identifiziert werden. Ferner wird die synchrone Implementation von Fakt und Fiktion in die Narration durch die Fragmentierung des realen Stoffes mittels des episodenhaften, raffenden Erzählens und der Inszenierung von Polyphonie verwirklicht. Die Genese des zuletzt genannten Effekts resultiert aus der pointierten Perspektiveninteraktion auf den Ebenen der Sprache, der Perzeption, der Ideologie, der Zeit und des Raumes. Das kompositorische antinomisch und chiasmisch konzipierte Arrangement mit spannungstragenden Strukturen arrondiert das Set der eingesetzten narrativen Techniken des dokufiktionalen Erzählens in *Dunkelnacht*.

Zugleich inszeniert Boie ihren Text vor dem Hintergrund einer akribischen Recherche zu dem historischen Geschehen und der daraus resultierenden Referenzialität als eine wichtige Konstituente des öffentlichen Erinnerungsdiskurses und des kulturellen Gedächtnisses. 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 der Rezipientinnen und Rezipienten. Auktorial und narratorial wird ein Partizipationsangebot am historischen Diskurs unterbreitet, dessen Konstituenten durch die stilistische und strukturelle Ästhetisierung eine facettenreiche wie eindringliche Ausprägung erhalten. Zugleich wird durch die in diesem konkreten Fall inszenierte Faktizität des dokufiktional agierenden literarischen Textes auf die Possibilität des Manipulationspotenzials schriftlicher Erzeugnisse hingedeutet. Die entscheidende Frage, inwiefern die mit ästhetischen Strategien der Dokufiktionalität konzipierten historischen Narrative als mimetisch mit einem Faktizitäts- bzw. Geltungsanspruch gelesen werden können, wird somit negiert.

Begutachtung: Extern begutachtet.

Interessenkonflikt: Es besteht kein Interessenkonflikt.

Finanzielle Förderung: Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Boie, K. (2021). *Dunkelnacht*. Hamburg: Oetinger.

Bindung, R. G. (1941). *Der Opfergang*. München: Insel Verlag.

Sekundärliteratur

Agde, G. (1995). *Die Greußener Jungs. Hitlers Werwölfe, Stalins Geheimpolizisten und ein Prozeß in Thüringen. Eine Dokumentation*. Berlin: Dietz.

Arendt, H. (2003). *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München: Pieper.

Bachtin, M. (1994). *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. Kiev: Next.

Bidmon, A. (2019). Geschichte(n) zwischen Fakt und Fiktion. In von Glasenapp, G. (Hrsg.), *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung*, (S. 63-88). o. V.

Bidmon, A. (2019a). Strengvertraulich! Dokufiktionales Erzählen als Schreibweise des Politischen in der Literatur der Gegenwart anhand von Ilija Trojanows Macht und Widerstand. In Lubkoll, C. (Hrsg.), *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*, (S. 421-440). Stuttgart: Metzler.

- Bidmon, A., & Lubkoll, C. (2022). Dokufiktionalität in Literatur und Medien – Einleitung. In Bidmon, A. (Hrsg.), *Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*, (S.1 -26). Berlin: de Gruyter.
- Bode, C. (2005). *Der Roman*. Tübingen: Franke.
- Buddrus, M. (2003). *Totale Erziehung für den totalen Krieg. Hitlerjugend und nationalsozialistische Jugendpolitik*. München: Saur.
- Butzer, G. (2012). *Literarische Symbole*. Stuttgart: Metzler.
- Dam, B. van. (2016). *Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart*. Berlin: de Gruyter.
- 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.: Peter Lang.
- Eco, U. (1999). *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München: Carl Hanser.
- Ewers, H.-H. (2005). Zwischen geschichtlicher Belehrung und autobiographischer Erinnerungsarbeit. Zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur als Medium einer (erwachsenen) Erinnerungskultur. In von Glasenapp, G. (Hrsg.), *Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis*, (S. 97-128). Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Fludernik, M., & Falkenhayner, N. (2015). Einleitung. In Fludernik, M. (Hrsg.), *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*, (S. 7-22). Würzburg: Ergon.
- Fulda, D., & Jaeger, S. (2019). Einleitung: Romanhaftes Geschichtserzählen in einer erlebnisorientierten, enthierarchisierten und hybriden Geschichtskultur. In Fulda, D. (Hrsg.), *Romanhaftes Erzählen von Geschichte*, (S. 1-58). Berlin: de Gruyter.
- Genette, G. (1972). Discours du récit. In Genette, G. (Hrsg.), *Figures III*, (S. 67-282). Paris: Seuil.
- Geppert, H. V. (1976). *Der „andere“ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Tübingen: Franke.
- Gerngroß, R. (1995). *Aufstand der Freiheitsaktion Bayern 1945. „Fasanenjagd“ und wie die Münchener Freiheit ihren Namen bekam*. Augsburg: o. V.
- Hartmann, C., & Vordermayer, T. (2016). *Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Ausgabe*. München: Institut für Zeitgeschichte München.
- Hillenbach, A.-K. (2012). *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: Transcript.
- Jannidis, F. (2004). *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: de Gruyter.
- Juhász, A. (2006). Introduction: Phony Definitions of the Fake Documentary. In Juhász, A. (Hrsg.), *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, (S. 1-18). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kintsch, W. (1998). *Comprehension: A Paradigm for Cognition*. Cambridge: CUP.
- Klein, C., & Martínez, M. (2009). *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler.

- Kluge, A. (1983). *Bestandsaufnahme: Utopie Film*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Knaller, S. (2007). *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Koop, V. (2008). *Himmels letztes Aufgebot: die NS-Organisation „Werwolf“*. Köln: Böhlau.
- Kuzminykh, K. (2022). Spannungskonstruktionen in der Abenteuerliteratur für Kinder- und Jugendliche. In Khrusheva, D. (Hrsg.), *Figurationen des Ostens*, (S. 297-317). Berlin: Frank & Timme.
- 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.: Peter Lang.
- 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 Röttgers, K. (Hrsg.), *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*, (S. 48-81). Essen: Brill & Fink.
- Lubkoll, C., & Illi, M. (2018). Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Einleitung. In Lubkoll, C. (Hrsg.), *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*, (S. 1-10). Stuttgart: Metzler.
- Margolin, U. (2010). From Predicates to People like Us: Kinds of Readerly Engagement with Literary Characters. In Eder, J. (Hrsg.), *Characters in fictional worlds*, (S. 400-415). Berlin: de Gruyter.
- Martínez, M. (2009). Erzählen im Journalismus. In Klein, C. (Hrsg.), *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, (S. 179-197). Stuttgart: Metzler.
- Menhard, F. (2009). *Conflicting Reports: Multiperspektivität und unzuverlässiges Erzählen im englischsprachigen Roman seit 1800*. Trier: WVT.
- Nichols, B. (1991). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Niehaus, M. (2021). *Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Nünning, A., & Nünning, V. (2000). *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: WVT.
- Richardi, H.-G. (1995). *Schule der Gewalt. Das Konzentrationslager Dachau*. München: Beck.
- Schmid, W. (2005). *Elemente der Narratologie*. Berlin: de Gruyter.
- Schmid, W. (2019). *Mentale Ereignisse*. Berlin: de Gruyter.
- Schwendemann, H. (2005). „Verbrannte Erde“? Hitlers „Nero-Befehl“ vom 19. März 1945. In Giordano, R. (Hrsg.), *Kriegsende in Deutschland*, (S. 158-168). Hamburg: Ellert und Richter.
- Seidel, R. (1885). *Friedrich der Grosse: „Der Heros der deutschen Volksbildung“ und die Volksschule*. Wien.
- Sofsky, W. (1997). *Die Ordnung des Terrors. Das Konzentrationslager*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Thamer, H.-U. (1994). *Verführung und Gewalt. Deutschland 1933–1945*. Berlin: Siedler.
- 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 Braun, P. (Hrsg.), *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*, (S. 377-400). Bielefeld: Scriptor.

Ullrich, V. (2019). *101 Fragen zu Hitler*. München: Beck.

Weixler, A. (2012). *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Berlin: de Gruyter.

Werle, D. (2006). Fiktion und Dokument. Überlegungen zu einer gar nicht so prekären Relation mit vier Beispielen aus der Gegenwartsliteratur. In Hahnemann, A. (Hrsg), *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen DokuFiktion 2*, 112–122.

Wiggershaus, R. (1988). *Die Frankfurter Schule. Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*. München: Carl Hanser.

