

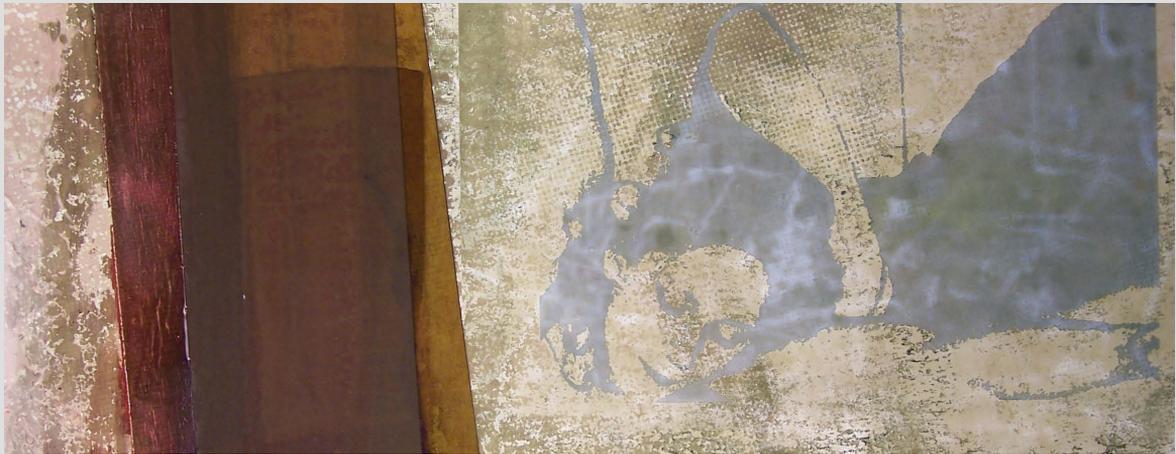
4

Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien

Fantastik bei Georg Klein

Momente struktureller Unsicherheit in *Libidissi*,
Barbar Rosa, *Die Sonne scheint uns* und *Sünde Güte Blitz*

von Katharina Achatz



UNIVERSITY OF
BAMBERG
PRESS

**Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien 4**

Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

hrsg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Friedhelm Marx

Band 4



University of Bamberg Press 2012

Fantastik bei Georg Klein

Momente struktureller Unsicherheit in *Libidissi*, *Barbar Rosa*, *Die Sonne scheint uns* und *Sünde Güte Blitz*

von Katharina Achatz



University of Bamberg Press 2012

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-
Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der
Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke
dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch
angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg
Umschlaggestaltung: Dezernat Kommunikation und Alumni der Otto-
Friedrich-Universität Bamberg
Abbildung auf dem Einband: Katrin Zeise, ohne Titel, 2011

© University of Bamberg Press Bamberg 2012
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2192-7901
ISBN: 978-3-86309-094-4
eISBN: 978-3-86309-095-1
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-4408

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einführung	7
2. Theorie der Fantastik	11
2.1 Tzvetan Todorov: <i>Einführung in die fantastische Literatur</i>	12
2.2 Uwe Drost: <i>Theorie der phantastischen Literatur</i>	17
2.2.1 Innerfiktionale Maßstäbe	17
2.2.2 Das Spektrummodell	19
2.2.3 Systemkampf	21
2.2.4 Verfahren des Fantastischen	23
2.2.5 Systemtypische Themen	24
3. Fantastik bei Georg Klein	29
3.1 Vorbemerkung zum Realitätssystem bei Klein	29
3.2 <i>Libidissi</i>	33
3.2.1 Der Agentenroman als Grundlage der Normrealität	33
3.2.2 Verarbeitung außerliterarischer Personen und Topografien	38
3.2.3 Die Existenz Lieschens	40
3.2.4 Spaiks Prophezeiungen	48
3.2.5 Zusammenfassung	51
3.3 <i>Barbar Rosa</i>	52
3.3.1 Bezugsgenre Detektivroman: Parallelen und Abweichungen	52
3.3.2 Verfremdung außerliterarischer Topografien	55
3.3.3 Unzuverlässiges Erzählen	56
3.3.4 Personifizierung des Schicksals	58
3.3.5 Zusammenfassung	62
3.4 <i>Die Sonne scheint uns</i>	63
3.4.1 Konstituierung der Ausgangsrealität	63
3.4.2 Destabilisierung des Erzählers und andere fantastische Verfahren	69
3.4.3 Eigenheiten der zweiten Erzählinstanz und wechselnde Fokussierung	73
3.4.4 Zusammenfassung	80

3.5 <i>Sünde Güte Blitz</i>	81
3.5.1 Parallelen zum Arztroman	81
3.5.2 Fantastik auf inhaltlicher Ebene	83
3.5.3 Wunderbare Erzählinstanz	88
3.5.4 Zusammenfassung	90
4. Zwischenfazit	91
5. Rezeption der strukturellen Unsicherheiten	99
5.1 Genrebezug – Verfremdung	100
5.2 Destabilisierende Verfahren: Außerliterarische Topografien und falsche Fährten	106
5.3 Besonderheiten des Erzählens: Unzuverlässigkeit, Multiperspektivität und Allwissenheit	110
5.4 Systemeinordnung	113
6. Fazit und Ausblick	121
7. Siglenverzeichnis	126
8. Literaturverzeichnis	126

1. Einführung

„Endlich einer, aus dem man nicht schlau wird, nicht nach 2, nicht nach 200 Seiten.“¹ Mit diesen und ähnlichen Worten loben viele Kritiker nun schon seit mehr als zehn Jahren den Autor Georg Klein. Seit dem Erscheinen seines ersten Romans *Libidissi* ranken sich Legenden um den Schriftsteller: Der Beginn einer großen Karriere scheint gelungen, als der 1953 in Augsburg geborene Autor 1984 den Schreibwettbewerb der *Sprache im technischen Zeitalter* gewinnt. Doch der Einstieg in den Literaturbetrieb missglückt zunächst: 14 Jahre lang muss Klein für die Schublade schreiben, bis endlich ein Verleger sein Talent erkennt. Als 1998 sein erster Roman erscheint, wird der Autor plötzlich als neue Hoffnung der deutschen Literatur gefeiert. Keiner will verstehen, warum seine Fähigkeiten jahrelang missachtet wurden. Kleins Sprache, seine Charaktere, seine Themen – alles an seiner Art zu schreiben ist außergewöhnlich. Mit wachsendem Interesse verfolgen die Rezensenten nun die Karriere des anfangs verkannten Autors, dessen Erfolg andauert: Bereits ein Jahr nach dem literarischen Debüt erscheint der Erzählband *Anrufung des blinden Fisches*, kurz darauf wird Klein für eine Passage aus dem Roman *Barbar Rosa* mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis ausgezeichnet. Es folgen weitere Publikationen sowie – im Jahr 2010 – der Preis der Leipziger Buchmesse für seine bisher letzte Veröffentlichung *Roman unserer Kindheit*. Noch immer hält die Begeisterung an, doch – um auf das einleitende Zitat zurückzukommen – schlau werden die Leser und Rezensenten aus Kleins Texten nicht. Besonders die ersten vier Romane sorgen für Verwirrung: Einerseits greift Klein auf typische trivilliterarische Genres wie etwa den Agenten- oder Arztroman zurück, andererseits fühlen sich die Leser an die fantastisch-unheimlichen Szenarien E. T. A. Hoffmanns oder Kafkas erinnert. Vergeblich suchen viele Rezensenten einen versteckten Sinn, den sie hinter all den Irreführungen in Kleins Texten vermuten. In den Besprechun-

¹ Jochen Förster: Gezielt am Zeitgeist vorbei. In: die tageszeitung, 27.07.2004, S. 15.

gen häufen sich Adjektive wie „abstrus“², „wirr, unlogisch, absurd und konfus [...]“.³ Eine der Aufgaben dieser Arbeit wird es sein, zu erarbeiten, welche Textstrategien in Kleins Romanen diese Verstörung und Verwirrung der Leser hervorrufen.

Insgesamt steht die literaturwissenschaftliche Erschließung des Autors noch am Anfang: Lediglich zu *Libidissi* finden sich einige Publikationen. Hier werden verschiedene Themen wie etwa Identität, Gewalt und Hybridität erörtert.⁴ Auch die rätselhaften und unlogischen Episoden des Romans kommen zur Sprache; der Bezug zum trivialen Genre des Agentenromans jedoch findet in keiner Analyse ausreichend Beachtung. Für die Frage, welche Verfahren die Verwirrung der Leser hervorrufen, ist dieser Aspekt allerdings von großer Bedeutung: Klein durchbricht das starre Schema der Trivilliteratur und verfremdet die Genres mithilfe bestimmter erzähltechnischer Verfahren. Viele Rezensenten verorten die Kleinschen Romane deshalb in der fantastischen Literatur. An diese Verortung knüpft auch die Textanalyse im Rahmen dieser Arbeit an. Tatsächlich bietet die literaturwissenschaftliche Diskussion der Fantastik sehr geeignete Ansatzpunkte, um die erzähltechnischen Strukturen in Kleins Romanen zu untersuchen. Auf diesem Felde hat sich zuletzt besonders der Theoretiker Uwe Durst hervorgetan: In seiner *Theorie der Phantastik* erarbeitet er eine umfassende Systematisierung des Fantastischen in der Literatur. Trotz einiger Unschärfen in der Begriffsdefinition lassen sich mithilfe seiner Kategorisierung interessante und stichhaltige Ergebnisse erzielen. Wie schon zuvor Tzvetan Todorov, der in den 1980er Jahren die Debatte neu angestoßen hat, bestimmt er das Fantastische als Grenzphänomen: Wo in einem Text Unschlüssigkeit darüber herrscht, ob ein Ereignis rational zu erklären ist oder nicht, liegt Fantastik vor. Sobald der Zweifel zugunsten einer realistischen oder einer wunderbaren Erklärung aufgelöst wird, verlässt der Text den Bereich des

² Konrad Heidkamp: Am Äther saugen. Hörbuch: Georg Kleins Roman „Libidissi“ und andere Alpträume. In: Die Zeit, 30.08.2007, S. 50.

³ Karl-Heinz Heidtmann: Hier findet Kafka seinen Becket als orwellischen Alptraum. 08.08.2010. http://www.amazon.de/product-reviews/3499242583/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.

⁴ Vgl. etwa Maar (2000), Willer (2002), Taberner (2002) und Fiedler (2006).

Fantastischen. Während Todorov das Wunderbare als Abweichung von der physikalischen Wirklichkeit betrachtet, setzt Durst rein innerfiktionale Maßstäbe an. Das fantastische Ereignis stellt seiner Ansicht nach nicht die Realität, sondern vielmehr innerfiktionale Konventionen infrage.

Genau an diesem Punkt lässt sich an Kleins Spiel mit den trivialen Genres anknüpfen. Die Romane *Libidissi*, *Barbar Rosa*, *Die Sonne scheint uns* und *Sünde Güte Blitz* lehnt er an die Konventionen verschiedener Formen der Trivialliteratur an. Durch den Gebrauch bestimmter erzähltechnischer Strategien, etwa den Einsatz unzuverlässiger Erzähler oder multiperspektivischen Erzählens, erzeugt er Fantastik und durchbricht so die Regeln der Genrekonvention. Dieses Verfahren – die Verfremdung trivialliterarischer Schemata – entspricht Dursts Vorstellung von Fantastik. Seine Theorie ermöglicht es, das Zustandekommen der fantastischen Momente in den einzelnen Texten zu explizieren und dabei das Phänomen der Unschlüssigkeit immer an den Genrebezug zu knüpfen. Die Gegenüberstellung der vier Romane zeigt, dass Klein dieselben Erzähltechniken in verschiedenen Texten einsetzt, damit aber unterschiedliche Effekte erzielt.

Sowohl bei Todorov als auch bei Durst ist der entscheidende Faktor die Wahrnehmung der Unschlüssigkeit durch einen impliziten Leser, der die Inkompatibilität verschiedener Erklärungsmodelle im Text registriert. Beide verankern den Leser so als textinterne Struktur in der Theorie. Durch eine Betrachtung realer Leser-Rezensionen wird validiert, inwiefern Dursts Theorie auch der Wahrnehmung der tatsächlichen Rezipienten entspricht: Eine Gegenüberstellung der Textphänomene, an denen die Leser sich stören, und der Analyseergebnisse zeigt, dass Kleins Einsatz von Fantastik für die Verwirrung der Rezipienten verantwortlich ist.

Im Vorfeld der Textanalyse werden die theoretischen Grundlagen umrissen. Da Dursts Theorie an eine seit den 1980er Jahren andauernde Diskussion um die literaturwissenschaftliche Bestimmung des Fantastischen anknüpft, widmet sich das folgende Kapitel vorerst einem kurzen Überblick über verschiedene Positionen innerhalb der Fantastik-

Debatte. Abschnitt 2.1 fasst knapp Tzvetan Todorovs Ansatz zusammen, der die Referenz für Dursts Theorie bildet. Diese ist Gegenstand des darauffolgenden Kapitels. Hier werden die Grundzüge seiner Fantastik-Definition umrissen und wichtige Begriffe für die anschließende Textuntersuchung eingeführt. Ausgehend von den theoretischen Überlegungen folgt eine Analyse der Fantastik in den Romanen Georg Kleins.

Jeder Text wird einzeln in seiner Struktur untersucht. Ziel ist es, die Momente herauszuarbeiten, in denen Unschlüssigkeit entsteht. Ausgangspunkt ist jeweils ein Vergleich der Romane mit der trivialliterarischen Grundlage, derer sich Klein bedient – Agentenroman (3.2.1), Detektivgeschichte (3.3.1), Horrorroman (3.4.1) und Arztroman (3.5.1). Anschließend werden die erzähltechnischen Verfahren spezifiziert, mit denen der Autor den Rahmen der trivialen Genres sprengt. Besonderes Augenmerk gilt hier der Verarbeitung außerliterarischer Topografien und historischer Ereignisse sowie der Destabilisierung der Erzählinstanz. In *Libidissi*, *Barbar Rosa* und *Die Sonne scheint uns* entsteht durch den Einsatz der fantastischen Verfahren Unschlüssigkeit – für bestimmte Ereignisse bietet der Text zwei inkompatible Erklärungsmodelle. Diese sind Gegenstand der Abschnitte 3.2.3, 3.2.4, 3.3.4 und 3.4.2. In *Sünde Güte Blitz* liegt dagegen ein stabiles wunderbares System vor. Die Ergebnisse der Textanalyse ermöglichen es schließlich, die Fantastik der Texte einzustufen. Ein kurzes Zwischenfazit fasst die Erträge des Analyseteils zusammen und zeigt Parallelen zwischen den einzelnen Romanen auf (4.). Kapitel 5 widmet sich schließlich den Leserstimmen. Anhand von Zeitungsrezensionen zu den vier Romanen sowie *Amazon*-Kundenrezensionen wird validiert, inwiefern die vorher erarbeiteten fantastischen Momente Auslöser für die Verwirrung der Leser sind. Das abschließende 6. Kapitel fasst zusammen, wie die fantastischen Elemente in Kleins Romanen die Rezeption beeinflussen, und erläutert Anschlussmöglichkeiten an diese Arbeit.

2. Theorie der Fantastik

Bis heute besteht kein Konsens über die Definition des Begriffs Fantastik. Im Duden Wörterbuch wird das Lemma mit „*das Fantastische, Wirklichkeitsfremde, Unwirkliche*“⁵ umschrieben. Folglich umfasst das Fantastische alle Phänomene, die kein Teil der für uns wahrnehmbaren Realität sind. Seit jeher faszinieren diese Vorstellungen die Menschen, finden sich doch in der Kunst mindestens seit der Antike solche fantastischen bzw. unwirklichen Elemente. In der Neuzeit schließlich erwacht auch ein theoretisches Interesse am Phänomen Fantastik. Speziell im deutschen Sprachraum finden sich etwa bei Gottsched und Breitinger Ansätze einer Fantastik-Debatte.⁶ Seit diesen ersten Anfängen wurde die Begriffsdiskussion stetig fortgesetzt. Während die fantastische Literatur im angelsächsischen Raum sowie in Deutschland eher abwertend betrachtet und literaturwissenschaftlich lange nicht erfasst wird, kommt ihr in Frankreich eine weitaus bedeutendere Rolle zu. Statt das Fantastische auf eine schlichte Genrebezeichnung zu begrenzen, finden sich hier auch Ansätze, die es als „allgemeine ästhetische Kategorie“⁷ deklarieren. Erst im 20. Jahrhundert ändert sich diese nationalspezifische Auffassung: Tzvetan Todorov legt 1968 mit seiner *Einführung in die fantastische Literatur* den Grundstein für die bis in die Gegenwart andauernde moderne Begriffsdiskussion.

Zwei grundsätzliche Definitionen des Fantastischen prägen heute die Debatte: Laut maximalistischer Genredefinition sind all jene Texte der fantastischen Literatur zuzurechnen, in deren Handlungsverlauf Naturgesetze verletzt werden. Dabei lässt sich differenzieren, ob die

⁵ Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In zehn Bänden. 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Hg. vom wissenschaftl. Rat der Dudenredaktion. Bd. 3: Einl – Geld. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag 1999, S. 1174 (Hervorhebung im Original).

⁶ Vgl.: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. von Jan-Dirk Müller u. a. 3 Bde. Bd. III. P – Z. Berlin/New York: de Gruyter 2003, S. 69f.

⁷ Reimer Jehmlich: Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung. In: Christian W. Thomsen u. Jens Malte Fischer (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 13.

Unwirklichkeit der Texte im zeitgenössischen Kontext oder ahistorisch aus aktueller – etwa naturwissenschaftlicher – Sicht bewertet wird. Ein Text aus dem 17. Jahrhundert, in dem sich Menschen mithilfe eines Flugapparats fortbewegen, ist aus zeitgenössischer Sicht als fantastisch einzustufen. Da die technische Entwicklung der letzten Jahrhunderte jedoch bewiesen hat, dass die Entwicklung derartiger Maschinen möglich ist, müsste der Text ahistorisch betrachtet als realistisch eingestuft werden. Als typische Vertreterin einer historisch-maximalistischen Definition sei Marianne Wunsch genannt, die das Fantastische als „grundsätzlich nicht-»mimetische« Literatur“⁸ beschreibt, deren Abweichung von den Naturgesetzen immer in Abhängigkeit vom kulturellen Wissen, also der „Gesamtmenge aller von einer Epoche für wahr gehaltenen Aussagen“⁹ zu sehen ist. Die minimalistische Genredefinition dagegen beschreibt das Fantastische als Textstruktur, die Unschlüssigkeit über die Beurteilung der Ereignisse hervorruft. Sowohl Tzvetan Todorov als auch Uwe Durst vertreten diese minimalistische Definition. Die folgenden Seiten geben einen Überblick über die Konzepte der beiden Theoretiker.

2.1 Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*

„Der Ausdruck »fantastische Literatur« bezieht sich auf eine Variante der Literatur oder, wie man gewöhnlich sagt, auf eine literarische Gattung.“¹⁰ Mit diesen Worten beginnt Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur*. Ziel seiner Untersuchung ist es, „die Regel“¹¹ zu finden, anhand derer sich einzelne Texte als fantastisch einstufen lassen, die also die Gattung an sich klassifiziert. Der eigentlichen Definition des

⁸ Marianne Wunsch: *Die fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930)*. Definition; Denkgeschichtlicher Kontext; Strukturen. München: Wilhelm Fink 1991, S. 17.

⁹ Ebd., S. 18.

¹⁰ Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz u. Carolin Neubaur. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag 1992, S. 7 (im Folgenden: Todorov (1992)).

¹¹ Ebd.

Fantastischen schickt Todorov einige Überlegungen zur Gattungstheorie voraus, die grundlegend für seine weiteren Ausführungen sind: Zuerst muss entschieden werden, ob mit einem historischen oder einem systematischen Gattungsbegriff gearbeitet wird. Der historische Gattungsbegriff ergibt sich aus der Beobachtung und Beschreibung literarischer Werke, der systematische entsteht durch deduktive Ableitung theoretischer Überlegungen. Todorov sieht in den systematischen Gattungsbegriffen die übergeordnete Instanz – ihre Struktur ist als abstrakte Regel zu sehen, die historischen Gattungsbegriffe als Manifestationen dieser Struktur. Todorovs Definition der Gattung Fantastik bewegt sich zwischen beiden Begriffen: Die von der allgemeinen Theorie abgeleiteten Merkmale müssen anhand konkreter Textbeispiele verifiziert werden. Weiter legt Todorov seiner Untersuchung seine „Vorstellung vom literarischen Werk“¹² zugrunde. Dabei werden drei Aspekte unterschieden, ein verbaler, ein syntaktischer und ein semantischer:

Der verbale Aspekt liegt in den konkreten Sätzen, die den Text konstituieren. [...].

Unter dem syntaktischen Aspekt versteht man die Wechselbeziehungen, in denen die einzelnen Teile eines Werks zueinander stehen [...].

Bleibt der semantische Aspekt, oder, wenn man so will, die »Themen« eines Buches.¹³

Auf diesen Grundprämissen fußt Todorovs Theorie. Das Fantastische ist demnach ein Grenzphänomen: In einem Text, dessen Handlung grundsätzlich den Regeln unserer Welt folgt, tritt ein Ereignis ein, das sich mit den Gesetzen der vertrauten Welt nicht erklären lässt. Fantastisch ist der Text, wenn un schlüssig bleibt, ob das Ereignis wirklich stattgefunden hat oder ob es bloße Einbildung war. Sobald der Text zugunsten der einen oder anderen Variante – also dem tatsächlichen Stattfinden oder der bloßen Einbildung des Ereignisses – entscheidet, verlässt er den Bereich des Fantastischen:

¹² Ebd., S. 21.

¹³ Ebd., S. 21f.

Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine oder andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren. Das Fantastische ist Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.¹⁴

Todorovs erste Bedingung für das Fantastische ist also, dass sich der Leser selbst unschlüssig ist, wie die fantastische Situation einzuordnen ist:

Das Fantastische impliziert also die Integration des Lesers in die Welt der Personen. Es definiert sich aus der ambivalenten Wahrnehmung der berichteten Ereignisse durch den Leser selbst.¹⁵

Gemeint ist bei dieser Überlegung nicht ein bestimmter, realer Leser, sondern vielmehr der implizite Leser des Textes.¹⁶ Die Unschlüssigkeit der handelnden Figur ist möglich, aber keine notwendige Bedingung für das Zustandekommen des Fantastischen.

Todorovs zweite Bedingung bezieht sich auf die Lesart. Der Leser muss die „allegorische Lesart“¹⁷ zurückweisen, darf also die fantastische Situation nicht als Bild auslegen und auf einen anderen Sinnbereich beziehen. Die Fantastik ist auf der Wortebene angesiedelt, eine bildliche Übertragung, die über diesen Bereich hinausweist, würde die Unschlüssigkeit aufheben.

Aus der oben zitierten Passage ist bereits ersichtlich, dass Todorov die Fantastik auf der Grenze zwischen zwei benachbarten Genres ansiedelt: dem Wunderbaren und dem Unheimlichen. Unheimlich ist ein Text, wenn sich die fantastische Situation aufklärt und sich mit den Gesetzen der vertrauten Welt erklären lässt. Wunderbar dagegen ist er, wenn das Übernatürliche als Teil der Textrealität anerkannt wird, wenn sich also herausstellt, dass das fantastische Ereignis durch Magie, Spuk oder Ähnliches hervorgerufen wurde. Nur wenige Texte, so Todorov,

¹⁴ Ebd., S. 26.

¹⁵ Ebd., S. 31.

¹⁶ Zur Problematik dieser Konzeption vgl. S. 16f., Anm. 40.

¹⁷ Ebd., S. 33.

verharren bis zum Ende im Bereich der Fantastik. Meist löst sich die Unschlüssigkeit im Text zugunsten des Wunderbaren oder des Unheimlichen auf. Werke, die sich lange im Bereich der Fantastik bewegen, bevor sie in ein benachbartes Genre wechseln, bezeichnet Todorov als Übergangsformen. Daraus ergibt sich folgende Genreeinteilung:¹⁸

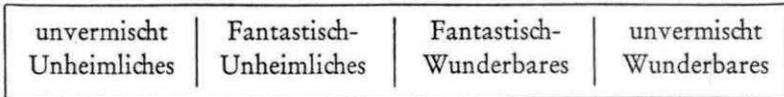


Abbildung 1: Genreeinteilung nach Tzvetan Todorov

Todorov kommt zu dem Schluss, das Fantastische sei weniger eine eigenständige Gattung als vielmehr nur die Grenze zwischen zwei anderen Gattungen:

Das unvermischt Fantastische wäre in der Zeichnung durch die Mittellinie repräsentiert, die das Fantastisch-Unheimliche vom Fantastisch-Wunderbaren trennt; die Linie entspricht so ganz der Natur des Fantastischen als Grenze zwischen zwei benachbarten Domänen.¹⁹

Im Anschluss an seine Definition untersucht Todorov das Verhältnis des Fantastischen zu den einzelnen Komponenten des Textes; alle drei Aspekte, der verbale, der syntaktische und der semantische, tragen zur Entstehung der Fantastik bei. Auf verbaler Ebene geschieht dies etwa durch „wörtlich-nehmen“ rhetorischer Figuren oder durch unzuverlässiges Erzählen. Auf syntaktischer Ebene hebt Todorov besonders die Tektonik eines Textes hervor, die die Zweideutigkeit unterstützen und auf einen bestimmten Punkt zulaufen muss; der Fantastik-Effekt sei – abgesehen von den Texten, die den Grenzbereich nicht verlassen – nur bei der Erstlektüre möglich.²⁰ Auf der semantischen Ebene analysiert

¹⁸ Abbildung 1: Todorov (1992), S. 43.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Wie Uwe Durst zu Recht anmerkt, begeht Todorov an dieser Stelle einen Fehler: Er verwechselt den impliziten Leser mit dem realen Leser (vgl. Durst (2007), S. 148). Wie sich später noch herausstellen wird, ist die Differenzierung zwischen implizitem und realem

Todorov zwei Themen: die sogenannten *ich*- und *du*-Themen. Die *ich*-Themen entstammen dem Bereich Wahrnehmung und Bewusstsein und reflektieren allesamt die Beziehung Mensch-Umwelt (hierzu zählt Todorov etwa die Existenz wunderbarer Wesen sowie Metamorphosen jeglicher Art). Grundlage der *du*-Themen dagegen sind die unbewussten Triebe. Texte, die diesem Themenbereich zuzuordnen sind, handeln von der Beziehung zwischen Mensch und Unbewusstem.²¹

Die fantastische Literatur, so Todorov, ist eine junge Gattung, die vom Ende des 18. Jahrhunderts an nur etwa hundert Jahre existiert hat. Die Funktion fantastischer Literatur ist, oder besser gesagt, war es, gesellschaftliche oder moralische Grenzen zu überschreiten. Besonders im Hinblick auf die *du*-Themen war fantastische Literatur eine Plattform, um menschliche Abgründe, Sexualität und Gewalt literarisch zu verarbeiten. Mit dem Aufkommen der Psychoanalyse verliert diese Grundfunktion an Bedeutung. Zudem bezeichnet Todorov die fantastische Literatur als „Quintessenz der Literatur, insofern sie nämlich die Infragestellung der Grenze zwischen Realem und Irrealem, wie sie jeder Literatur eigen ist, explizit zum Zentrum hat.“²² Im Laufe des 19. Jahrhunderts jedoch verschwindet der Glaube an eine unveränderliche Realität und damit auch an eine Literatur, die diese Realität darstellen könnten. Die fantastische Literatur, die auf einer derartigen Realitätsauffassung basiert, verliert nach und nach an Bedeutung.

Todorov hat mit seiner Fantastik-Konzeption den Grundstein für eine bis heute andauernde Diskussion über den Begriff Fantastik gelegt. Jedoch stößt seine minimalistische Definition weitestgehend auf Ablehnung. Im Zentrum der Kritik steht besonders sein strukturalistischer

Leser nicht zu missachten – leider geht sowohl Todorov als auch Durst von einem unzureichend definierten Leserbegriff aus (vgl. Anm. 37).

²¹ Todorov eröffnet seine Themeneinteilung mit einer kritischen Betrachtung einiger vorhergehender Einteilungsversuche (etwa bei Dorothy Scarborough), die allesamt bloße Aufzählungen beobachteter Themen sind. Auch Todorov beginnt mit einer Sammlung bestimmter Themen, versucht jedoch anschließend, diese theoretisch zu ordnen und zu klassifizieren.

²² Todorov (1992), S. 149.

Ansatz sowie die „terminologische Normierung“²³ seiner Theorie²⁴. Dennoch liefert seine Konzeption auch heute noch Denkanstöße in der Fantastikdiskussion.

2.2 Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*

Uwe Durst, ebenfalls ein Verfechter der minimalistischen Genredefinition, baut in seiner erstmals 2001 veröffentlichten *Theorie der phantastischen Literatur* auf Todorovs Untersuchungen auf. Wie viele andere unterzieht er die *Einführung in die fantastische Literatur* einer kritischen Betrachtung. Trotz einiger Mängel und Argumentationslücken sieht er jedoch in Todorovs Ansatz die einzige brauchbare Grundlage für weitere Überlegungen.

2.2.1 Innerfiktionale Maßstäbe

Nahezu alle Theoretiker, so Durst, vernachlässigen die Unterscheidung zwischen fiktionsexterner und fiktionsexterner Realität.²⁵ Sowohl die Verfechter der maximalistischen Definition als auch Todorov gehen von

²³ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Aktualis., korrig. und erw. Neuausgabe. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf 2007 (= *Literatur. Forschung und Wissenschaft* 9), S. 47 (im Folgenden: Durst (2007)).

²⁴ Unter den Kritikern besonders hervorzuheben ist Stanislaw Lem: In einem polemischen Kommentar zur Todorov'schen Theorie zieht er die Brauchbarkeit der strukturalistischen Methode in Zweifel und lehnt die minimalistische Definition gänzlich ab (vgl. Lem, Stanislaw: Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1974 (= *insel taschenbuch* 69), S. 92-122.).

²⁵ Als einzige Ausnahme führt Durst Andrzej Zgorzelski an, der in seiner – allerdings maximalistischen – Definition mit rein innerfiktionalen Kriterien arbeitet. Vereinzelt finden sich auch noch weitere Beispiele, die diesem Ansatz folgen, jedoch in der Fantastikdiskussion nicht weiter hervorgetreten sind (etwa: Baher Elgohary: *Die Phantastik in der deutschen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Michael Endes ‚Unendlicher Geschichte‘*. In: Nadia Metwally u. a. (Hg.): *1. Internationaler Germanistenkongreß in Kairo. Deutsche Sprache und Literatur in Ägypten. Einfluß – Austausch – Vergleich – Gegensatz – Vermittlung. Kongreßakten*. Kairo: o. V. 1991 (= *Kairoer Germanistische Studien* 6), S.569-575.).

einer Verletzung der Naturgesetze aus. Durst hingegen folgt dem Literaturverständnis der russischen Formalisten, nach deren Auffassung die innerfiktionale Realität niemals denselben Regeln folgt wie die außerfiktionale Realität; „[s]chon die grundlegenden Verfahren des Erzählens sind eine Verhöhnung naturwissenschaftlicher Wirklichkeit.“²⁶ So entspricht etwa die Zeit im Erzähltext in keiner Weise der wirklichen Zeit: Zeitraffendes und zeitdehnendes Erzählen, ebenso wie Analepsen und Prolepsen sind charakteristisch für eine narrative Zeitstruktur, die nicht mit dem realistischen Zeitverlauf gleichgesetzt werden kann. ‚Unrealistisch‘ ist auch die Innensicht, bei der dem Erzähler die Gedanken einer oder mehrerer Figuren bekannt sind. Diese „Zeitreisen“²⁷ und „Gedankenlesereien“²⁸ führt Durst an, um auf das Wunderbare, das jedem fiktionalen Text inhärent ist, hinzuweisen. Jeder literarische Text folgt eigenen Gesetzmäßigkeiten: „Zeitreisen, Telepathie, Hellseherei, Magie: Es ist eine *grundlegende* Eigenschaft des Erzählens, sich über die Naturgesetze hinwegzusetzen.“²⁹ Die fiktionale Welt ist niemals die Welt unserer Erfahrungen, eine Bestimmung des Fantastischen als Abweichung von den Naturgesetzen somit hinfällig. Durst ersetzt deshalb „den außerliterarischen Begriff der *Wirklichkeit* durch den innerliterarisch-eigengesetzlichen Begriff des *Realitätssystems*“³⁰. Als Realitätssystem bezeichnet er „die Organisation der Gesetze, die innerhalb einer fiktiven Welt gelten.“³¹ Durch die Überführung der fiktionsexternen Wirklichkeit mittels bestimmter literarischer Verfahren in eine fiktionsinterne Wirklichkeit entsteht ein individuelles, kohärentes System. Die fiktionsinternen Gesetze müssen dem Leser zu Beginn eines jeden Textes ver-

²⁶ Durst (2007), S. 79.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. 80.

²⁹ Ebd. (Hervorhebung im Original).

³⁰ Ebd., S. 92 (Hervorhebungen im Original).

³¹ Ebd., S. 93. Leider beschränkt Durst seine Systemdefinition auf dieses Kriterium. Für die Textanalyse reicht diese Begriffsbestimmung zwar aus, gewisse Unschärfen ließen sich jedoch mithilfe einer exakteren Bestimmung der Systemeigenschaften vermeiden (vgl. dazu Kapitel 6.).

mittelt werden.³² Dies geschieht meistens in der Exposition, aber auch Genretraditionen können Grundlage für das Zurechtfinden in einem System sein: „Im Volksmärchen gibt es keine römischen Legionäre, im historischen Roman ist das Auftreten von sprechenden Tieren wenig wahrscheinlich.“³³ Die Genretraditionen selbst entstehen wiederum durch die Konventionalisierung bestimmter Systemkohärenzen. Im Vergleich zu Todorov und den meisten anderen Theoretikern argumentiert Durst mit rein innerfiktionalen Gegebenheiten und Gesetzen. Entsprechend fällt auch seine Definition des Fantastischen aus.

2.2.2 Das Spektrummodell

Durst übernimmt Todorovs Kerngedanken der Unschlüssigkeit, jedoch zieht die fantastische Literatur nicht etwa die Naturgesetze, sondern vielmehr „eine innerliterarische Normrealität in Zweifel, die zumeist realistischer Konventionsprägung ist [...]“.³⁴ Bestätigen sich die Zweifel, bricht die Normrealität um und ein konkurrierendes System – das Wunderbare – tritt an ihre Stelle. Die innerfiktionale Realität, also die Gesamtheit der Realitätssysteme, teilt Durst in drei grundlegende Genres ein – das Reguläre (R), das Fantastische (N) und das Wunderbare (W). Zusammen bilden sie das narrative Spektrum:³⁵



Abbildung 2: Dursts Spektrummodell

³² Am Beispiel Kafkas beschreibt Durst den Sonderfall des unausformulierten Realitätssystems. Die Gesetze des Systems sind in diesem Fall weder explizit noch implizit dargestellt. Unausformulierte Texte machen sich den „literarischen Bedeutungswahnsinn“ (S. 306) zunutze: Der Leser wird gezwungen, in der Unausformuliertheit Gesetze zu entdecken. Das Wunderbare jedoch verbirgt seine Ordnungsprinzipien, ähnelt daher dem Phantastischen, das keine eigenen Ordnungsprinzipien besitzt und erweckt den Eindruck der Akausalität (vgl. Durst (2007), S. 289ff.).

³³ Durst (2007), S. 94.

³⁴ Ebd., S. 100.

³⁵ Abbildung 2: Durst (2007), S. 103.

Zwischen der Normrealität und der Abweichungsrealität besteht ein konventionsbedingter Gegensatz. So haben die regulären Systeme meist „realistischen Charakter“³⁶, die Abweichungsrealität dagegen ist ein wunderbares System. Der Unterschied besteht in der Bloßlegung der literarischen Verfahren. Während realistische Texte ihre „immanente Wunderbarkeit“³⁷ verbergen, sind in wunderbaren Texten die künstlerischen Verfahren bloßgelegt.³⁸ Aus diesem Grund erwecken manche Texte den Eindruck, denselben Regeln wie die außerliterarische Wirklichkeit zu folgen, andere nicht.³⁹ Parallel zu Todorovs Modell ist das Fantastische genau auf der Spektrumsmitte zu lokalisieren, also auf der Grenze zwischen Norm und Abweichung. „Das Phantastische“, so Durst, „basiert auf einem Verfremdungsverfahren, das ein reguläres Realitätssystem durch ein zweites, wunderbares Realitätssystem infrage stellt.“⁴⁰ Es besitzt kein eigenes Realitätssystem (also kein Netz individuell gültiger Gesetze), vielmehr konkurrieren in ihm die Realitätssysteme der benachbarten Genres. Durst wählt daher die Bezeichnung Nichtsystem für das Fantastische. Folglich zeichnet sich das fantastische Genre durch seine Inkohärenz aus: Die Regeln der konkurrierenden Systeme greifen nicht ineinander, sodass keine eigene Kohärenz im fantastischen Text entsteht. Wie bei Todorov ist auch in Dursts Theorie der

³⁶ Ebd., S. 103.

³⁷ Ebd., S. 112.

³⁸ Durst wurde seinerseits für diesen Ansatz, der die Literatur an sich als wunderbar klassifiziert, kritisiert (vgl. etwa Jan Erik Antonsen: *Poetik des Unmöglichen. Narratologische Untersuchungen zu Phantastik, Märchen und mythischer Erzählung*. Paderborn: mentis 2007 (= *Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft*), S. 18-21.). Tatsächlich vernachlässigt Durst in seiner Theorie die Feststellung, dass die literarische Realität ebensolche Wunderbarkeiten zu verbergen versucht, die der außerfiktionalen Wirklichkeit widersprechen. Eine totale Loslösung von der tatsächlichen Wirklichkeit ist schlicht nicht möglich.

³⁹ Durst merkt an, dass Texte im Laufe der Zeit ihre realistische Einschätzung verlieren können. Da ein Text stets aus einem bestimmten Kontext heraus betrachtet wird, kann es mit veränderten Rezeptionsbedingungen zu unterschiedlichen Bewertungen bestimmter literarischer Verfahren kommen (vgl. Durst, S. 124f.).

⁴⁰ Durst (2007), S. 116.

implizite Leser⁴¹ Indikator für die Fantastik – mit dem Unterschied, dass die ambivalente Einschätzung nicht auf einem Verstoß gegen Naturgesetze, sondern gegen das bis dahin gültige Realitätssystem beruht. Ebenso sieht Durst die Darstellung der Unschlüssigkeit durch eine Figur lediglich als obligatorische Bedingung des Fantastischen. Todorovs dritte Bedingung, der Text dürfe nicht allegorisch und poetisch gelesen werden, ergänzt Durst um die komisierende Lesart. Komik reduziert die Bedeutung des Realitätssystems und harmonisiert Inkohärenzen auf realitätssystemischer Ebene: „Der Skandal, den das Wunderbare auslöst, wird verniedlicht.“⁴²

2.2.3 Systemkampf

In Dursts Modell ist ein Wechsel der Spektrumsseite möglich. Texte, die einen solchen Systemsprung vollziehen, nennt er mobil. Die Sprünge können sowohl explizit – eine Figur im Text erlebt die Unschlüssigkeit – oder implizit – die Unschlüssigkeit liegt allein beim Leser – vonstattengehen. Mobile Texte sind stabil, wenn sie nach einem Sprung auf die andere Spektrumsseite wieder ins eigene Realitätssystem zurückkehren, labil, wenn sie eine Weile im Nichtsystem verharren oder sogar in der

⁴¹ Weder Todorov noch Durst liefern eine genaue Definition des impliziten Lesers. Laut Wolfgang Iser „besitzt der implizite Leser keine reale Existenz; denn er verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet. Folglich ist der implizite Leser nicht in einem empirischen Substrat verankert, sondern in der Struktur der Texte selbst fundiert.“ (Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 1994 (= UTB für Wissenschaft 636), S. 60.) Die Funktion des Lesers als Indikator für die Abweichungen vom geltenden Realitätssystem und die daraus folgende Unschlüssigkeit sind somit schon im Text verankert. Es ist allerdings zu beachten, dass jede Analyse auch immer Interpretation ist. Eine rein objektive Feststellung der Unschlüssigkeit ist also nicht möglich. Die folgende Textanalyse ist als Modellanalyse zu verstehen, die versucht, der Vorstellung vom impliziten Leser möglichst gerecht zu werden. Dennoch wird die anschließende Auswertung der Rezensionen Schwächen dieses Konzepts aufzeigen (vgl. Kapitel 5.4).

⁴² Durst (2007), S. 337.

Unschlüssigkeit enden. Jeder Text verläuft in Bezug auf Systemsprünge anders:

Das individuelle Realitätssystem eines Textes ergibt sich aus dem Kampf des Wunderbaren gegen das Reguläre, was eine Dynamisierung der erzählten Welt zur Folge hat [...].⁴³

Der Systemsprung ist laut Durst mit einer „Schreckensherrschaft“ des neuen Systems verbunden: „Die unterlegene Realität wird [...] von der siegreichen verhöhnt und mißhandelt.“⁴⁴ Die Gesetze der Ausgangsrealität werden zerstört, die Trümmer für den Aufbau des neuen Systems verwendet. So wird bei einem Systemsprung ins Wunderbare den anfänglich realistischen Handlungszusammenhängen ihre Gültigkeit entzogen und stattdessen eine wunderbare Erklärung konstatiert und anders herum. Das Fantastische ist ein Sonderfall des Systemsprungs: Das individuelle System überschreitet die Spektrumsmitte nicht, sondern wird direkt auf der Achse der Unschlüssigkeit platziert. Analog zu Todorov besteht bei solchen Texten die Möglichkeit, dass sie die Spektrumsmitte verlassen und ein System über das andere siegt oder dass sie im Bereich des Fantastischen verharren und die Unschlüssigkeit bis zum Textende bestehen bleibt. Zudem sind Texte möglich, in denen die Integrität des Realitätssystems schon zu Beginn infrage gestellt wird, die also schon im Fantastischen beginnen. Folgt man Dursts Modell, muss dem von Todorov deklarierten ‚Tod der Fantastik‘ – hervorgerufen durch ein verändertes Weltbild bzw. den Einfluss der Psychoanalyse – widersprochen werden. Das Fantastische ist dann eine Struktur im Text, die im Wesentlichen auf einer Abweichung von Konventionen beruht und damit ein auch heute noch innovatives Verfahren. Fantastische Literatur ist möglich, solange literarische Konventionen bestehen. Sogar eine Steigerung dieses Prinzips ist denkbar: So kann ein fantastischer Text die Abweichung einer selbst schon zur Konvention gewordenen Abweichung von einem ursprünglichen, regulären System werden. Durst bezeichnet dies als „das Wunderbare zweiter Ordnung“.⁴⁵

⁴³ Ebd., S. 154.

⁴⁴ Ebd., S. 158.

⁴⁵ Ebd., S. 280ff.

2.2.4 Verfahren des Fantastischen

Wie oben bereits erwähnt, basiert das Fantastische auf bestimmten Verfahren, die ein bekanntes System verfremden und ein zweites ins Spiel bringen. Ausgangspunkt für den Systemsprung bildet meist ein sogenanntes Rätsel:

Ein Rätsel ist eine Stelle struktureller Unsicherheit. Die Formulierung eines Rätsels ist daher ein Verfahren, das die Kohärenz und Macht des herrschenden Systems beschädigt. Ein Rätsel, das innerhalb des bisher geltenden Systems unlösbar scheint, provoziert die Suche nach einer systemfremden Erklärung.⁴⁶

Ein solches Verfahren ist beispielsweise die Destabilisierung des Erzählers.⁴⁷ Wird dessen Glaubwürdigkeit infrage gestellt, entstehen Zweifel an der Gültigkeit des Systems. Dieses Phänomen ist eng verbunden mit der Perspektive: Ein häufiger Perspektivwechsel – etwa durch die Abwechslung mehrerer Erzählerstimmen – verhindert die Ermittlung einer authentischen Instanz. Wo jedoch monophon und ‚allwissend‘, oder wie Durst formuliert, „aus der Perspektive Gottes gesprochen wird, gibt es keine Zweifel.“⁴⁸ Auch die Einführung bestimmter Motive wie etwa Traum, Wahnsinn, Drogenrausch, Zufall, Betrug und Täuschung kann Auslöser der Unschlüssigkeit sein. Auf erzählerischer Ebene werden so mehrere Interpretationen möglich, „dem Leser wird eine endgültige Durchdringung der erzählten Welt [vorenthalten] und die Formulierung eines Realitätssystems [verhindert].“⁴⁹

Ein weiteres Verfahren ist die Verwendung spezifisch realistischer Techniken wie beispielsweise die Verarbeitung außerliterarischer Per-

⁴⁶ Ebd., S. 177.

⁴⁷ Durst stützt sich in diesem Aspekt wesentlich auf die Untersuchungen Wörtches, der sich in seinem Beitrag zur Fantastik-Diskussion intensiv mit der Erzählerfunktion auseinandersetzt. Im Gegensatz zu Todorov betont er die Bedeutung der Erzählinstanz für das Zustandekommen der Fantastik. (vgl. Thomas Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Meitingen: Wimmer 1987 (= Studien zur phantastischen Literatur 4)).

⁴⁸ Durst (2007), S. 189.

⁴⁹ Ebd., S. 203.

sonen und Topografien, die Verwendung von Soziolekten, die Einnahme einer kritisch-aufklärerischen Haltung oder explizite Wirklichkeitsbehauptungen. Solche Verfahren provozieren eine bestimmte Lesart, nämlich die „Geschehnisse des Textes als angebliche Abbildung der Wirklichkeit wahrzunehmen.“⁵⁰ Werden diese konventionalisierten Verfahren des Realismus nun in wunderbare Systeme integriert, entsteht Unschlüssigkeit darüber, wie die Wirklichkeitsbehauptungen bzw. das Realitätssystem an sich zu bewerten sind.

2.2.5 Systemtypische Themen

Wie Todorov widmet sich auch Uwe Durst den Themen der fantastischen Literatur. Die Relevanz dieses Aspekts für seine Theorie begründet er mit dem Einfluss des thematischen Materials auf die literarische Struktur:

Ein thematisches Element ist Material, insofern es dem Aufbau der literarischen Struktur dient; dasselbe Element ist Gesetz, insofern die Möglichkeit seines Auftretens zum Bestandteil der gesetzlichen Ordnung des individuellen Systems wird.⁵¹

Die Themen eines Textes sind nicht bloß Füllmaterial der Struktur, sondern mitunter funktionale Bestandteile des Systems. Durst kritisiert, dass die meisten Theoretiker sich darauf beschränken, eine Sammlung fantastischer Themen anzulegen, ohne diese nach geeigneten Kriterien zu sortieren. Trotz einiger sinnvoller Ansätze existiere bisher keine überzeugende Systematisierung. Dursts Vorstellung eines Realitätssystems ist grundlegend für seine Themeneinteilung. So gewinnt das thematische Material erst aus dem jeweiligen System heraus seine Bedeutung; kein Thema ist per se realistisch oder wunderbar. „Die Unterschiede zwischen dem thematischen Material realistischer und wunderbarer Realitätssysteme“, so Durst, „beruhen auf unterschiedlichen Gra-

⁵⁰ Ebd., S. 182.

⁵¹ Ebd., S. 205.

den der Bloßgelegtheit literarischer Gesetze.“⁵² Eine Kategorisierung ist jedoch erst nach der Konventionalisierung oder infolge von Traditionsbildung möglich.

Für seine Beschreibung des wunderbaren thematischen Materials greift Durst auf Roland Barthes Begriff der Sequenz zurück.⁵³ Eine Sequenz ist eine Folge logischer Einheiten, die von der Eröffnung einer Handlungseinheit bis zu deren Ende führt. Die Sequenz ‚Getränk‘ etwa besteht aus den Elementen

ein Getränk bestellen, erhalten, trinken, bezahlen, diese verschiedenen Funktionen bilden natürlich eine geschlossene Sequenz, da es unmöglich ist, der Bestellung etwas voranzustellen oder die Bezahlung folgen zu lassen, ohne aus dem homogenen Ganzen »*Getränk*« herauszutreten.⁵⁴

An jedem Punkt der Sequenz eröffnet sich eine Alternative und die Handlungseinheit könnte anders ablaufen als gedacht. Die Eröffnung einer Sequenz provoziert meist eine bestimmte Erwartungshaltung bezüglich des weiteren Verlaufs. Grund dafür ist ein bestimmtes Traditionsverhältnis, in dem die Sequenzen stehen: „Jede Sequenz, die in einem Text erscheint, ist intertextuell mit Sequenzen verbunden, die im literarischen Universum existieren, und aktiviert folglich sequentielle Traditionen.“⁵⁵ Durst folgt den Überlegungen Zimmermanns, wenn er nun schließt, dass wunderbare Sequenzen durch eine Störung der logischen Abfolge der Elemente entstehen, wenn etwa ein Getränk getrunken wird, bevor es bestellt wurde. Oft beruht die Störung auf einer sequenziellen Lücke. Übertragen auf das thematische Material heißt das, die Normrealität setzt sich aus vollständigen Sequenzen zusammen, die Abweichungsrealität dagegen besteht aus unvollständigen Sequenzen. So ist die ‚Metamorphose‘ eine lückenhafte Version der ‚Vertauschung‘ bzw. der Folge „Objekt a entfernen“, ‚Objekt b an Stelle von a brin-

⁵² Ebd., S. 237.

⁵³ Vgl. Roland Barthes: Das semiologische Abenteuer. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988 (= Neue Folge 441).

⁵⁴ Ebd., S. 118f. (Hervorhebung im Original).

⁵⁵ Durst (2007), S. 241.

gen“⁵⁶. Zu beachten ist, dass nicht jede geänderte Sequenz zwangsläufig wunderbar ist. Wird beispielsweise in der Sequenz ‚Getränk‘ das letzte Glied weggelassen, entsteht lediglich eine neue realistische Sequenz: ‚Zechprellerei‘.⁵⁷ Neben den lückenhaften, subtraktiven Sequenztypen existieren auch additive, bei denen nicht ein Element ausgelassen, sondern zwei Sequenzen zu einer einzigen kombiniert werden. Während sich diese beiden Typen auf syntagmatischer Ebene aufzeigen lassen, finden sich in manchen Texten Sequenzlücken paradigmatischer Natur. Das ist der Fall, wenn ganze Sequenzen fehlen wie häufig bei der Beschreibung utopischer Gesellschaften: „Eine Welt beispielsweise, in der Krieg und Verbrechen unbekannt sind, verdankt ihren paradiesischen Zustand der Verarmung sequentieller Möglichkeiten.“⁵⁸

Durst betont, dass es keine qualitativen Unterschiede zwischen den sequenziellen Folgen verschiedener Systeme gibt; „[a]uch in sequentieller Hinsicht ist das eine System die Abweichung vom anderen.“⁵⁹ Entgegengesetzt der bisherigen Betrachtungsweise sind also die realistischen Sequenzen nur Abweichungen von der wunderbaren Konvention. Das thematische Material muss beim Systemsprung an die Konvention des konkurrierenden Systems angepasst werden. Jedes System versucht das thematische Material des anderen zu integrieren, wenn das nicht geht, wird das Material zerbrochen.⁶⁰ So erweisen sich etwa wunderbare Wesen, deren Existenz im regulären System nicht erklärt werden kann, als Traum.

⁵⁶ Ebd., S. 242.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 253.

⁵⁸ Ebd., S. 254.

⁵⁹ Ebd., S. 247.

⁶⁰ Es bleibt zu überlegen, ob hier wirklich ein Systemsprung vorliegt: Wenn ein System das thematische Material des anderen integriert, müsste treffender von einer Überlagerung beider Systeme gesprochen werden. Fantastisch wären demnach gerade die Elemente, die auch die Verschmelzung zweier Systeme nicht aufnimmt. Dursts unklarer Systembegriff sorgt an dieser Stelle für Unschärfen. Da in der Analyse dennoch brauchbare Ergebnisse erzielt werden, soll diese Unklarheit jedoch vorerst vernachlässigt werden. Einige abschließende Gedanken zeigen Möglichkeiten auf, Dursts Theorie zu präzisieren (vgl. Kapitel 6).

Durst beschließt seine Untersuchung mit einem Lob des Fantastischen. Den Formalisten zufolge zwingt die Betrachtung eines fremden Gegenstands den Rezipienten zum „bewußten Sehen“⁶¹, bei sich wiederholender Wahrnehmung verkommt dieser Effekt zu einem bloßen Wiedererkennen. Auf diese Weise aber „geht, da er nicht mehr im Bewußtsein des Wahrnehmenden erscheint, der wahrgenommene Gegenstand verloren.“⁶² Fantastische Texte wirken einer solchen Automatisierung der Wahrnehmung entgegen, indem sie von Konventionen abweichen und bewusste Wahrnehmung erzwingen. Im Formalismus gilt die Verfremdung als oberstes Prinzip der Kunst, die Parodie als ihre literarische Evolution: „Alle Kunst ist Parodie, d.h. Gegengesang und strukturelle Antwort auf Normen bisheriger Kunst.“⁶³ Eben dieser Effekt findet sich in den Romanen Georg Kleins, wie die folgende Textanalyse zeigen wird.

⁶¹ Ebd., S. 379.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd., S. 382.

3. Fantastik bei Georg Klein

3.1 Vorbemerkung zum Realitätssystem bei Klein

Zu Beginn einer Analyse der Fantastik bzw. der Systemsprünge in Georg Kleins Romanen ist es notwendig, die jeweilige Normrealität sowie die darin geltenden Regeln und Konventionen näher zu bestimmen, um so den Maßstab für eventuelle Abweichungen festzulegen. Wie oben bereits erwähnt, wird zu Beginn eines jeden Textes das grundlegende Realitätssystem vorgestellt. Neben der expositorischen Einführung in das anfangs gültige System kann auch eine Genretradition als Grundlage dienen. Indikator für die Wahrnehmung einer Abweichung von der Normrealität ist der implizite Leser.⁶⁴

Bei Georg Kleins Romanen weist nicht nur das jeweilige Setting zu Beginn des Romans, sondern auch der Untertitel und der Klappentext⁶⁵ auf die zugrunde liegenden Genres hin: *Libidissi* ist ein Agentenroman, *Barbar Rosa* nennt sich „[e]ine Detektivgeschichte“, *Die Sonne scheint uns* steht in der Tradition des Horrorromans und *Sünde Güte Blitz* persifliert den Arztroman. Es fällt auf, dass die Bezugsgenres alle der Unterhaltungsliteratur zuzurechnen sind. Die Normrealität konstituiert sich also im Falle der Kleinschen Romane aus den zugrunde liegenden trivialliterarischen Genres. Dabei handelt es sich um Literatur, die sich durch extreme Konventionalisierung und Schematisierung auszeichnet und kaum von bekannten Mustern abweicht.⁶⁶ Hans Dieter Zimmermann

⁶⁴ Gerade in diesem Kriterium zeigt sich die rezeptionsästhetische Komponente der minimalistischen Fantastikdefinition, die später Anknüpfungspunkt für die Analyse der Rezeptionsquellen wird (vgl. Kapitel 5).

⁶⁵ Da der Klappentext wohl eher Marketingstrategie des Verlags und kein vom Autor intendierter Paratext (wie die Genrebezeichnung im Untertitel) ist, ist die dort enthaltene Genrebezeichnung für die implizite Leserfunktion (nach Iser) irrelevant. Bei der anschließenden Analyse realer Leserstimmen müssen diese Verweise jedoch miteinbezogen werden, da sie die Erwartung des realen Lesers an den Text präfigurieren (vgl. Kapitel 5.1).

⁶⁶ Die folgenden Ausführungen zur Theorie der unterhaltenden Literatur sowie zu den einzelnen Genres (vgl. Kapitel 3.2.1, 3.3.1, 3.4.1, 3.5.1) sind sehr allgemein gehalten. Eine ausführliche Analyse des Bezugs zur Schema-Literatur würde zwar lohnen, kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Im Folgenden werden lediglich anhand einiger Eckpunkte Parallelen und Abweichungen vom jeweiligen Bezugsgenre erörtert,

wählt aus diesem Grund die Bezeichnung „Schema-Literatur“ für die Genres, die sich nicht wie die moderne Literatur durch Innovation auszeichnen, sondern ein festes Schema einhalten und dieses nur geringfügig variieren.⁶⁷ Die stets gleichbleibende Struktur trivialer Romane beschreibt Peter Nusser als einen „Dreischritt“⁶⁸:

Der aller Trivilliteratur zugrunde liegende Kommunikationsmechanismus verwirklicht sich in der Darstellung einer Ausgangslage, einer Abweichung von dieser Ausgangslage und einer Endlage, die der Ausgangslage in entscheidenden Punkten vergleichbar ist.⁶⁹

So wird zu Beginn des unterhaltenden Textes Gewohntes – konventionalisierte Situationen, Charaktere und Konflikte – in gewohnter Sprache geschildert. Durch das Eintreten von Gefahren oder einem Unglück wird die zweite Phase eingeleitet und die Gewohnheit durchbrochen; diese Abweichung erzeugt beim Leser eine gewisse „Angstlust“⁷⁰. Die aufgebaute Spannung erzeugt den unterhaltenden Effekt, solange die Situation mit der Entspannung endet. Sind alle Abenteuer bestanden und Schicksalsschläge überwunden, tritt schließlich die Endlage ein, die sich von der Ausgangslage lediglich durch „einen Zuwachs an Glück, Geborgenheit, Macht, Reichtum, Ruhm, Erfahrungen, Erlebnissen usw.“⁷¹ unterscheidet. Diese „kommunikative Tiefenstruktur“ bildet das Grundschema trivialer Texte.

Hinzu kommen zahlreiche weitere, ebenso stark konventionalisierte Elemente wie etwa die Stereotypie der Charaktere, die stets bipolar angeordnet sind und eindeutig den moralischen Kategorien Gut und Böse zugeordnet werden können. Betrachtet man die Handlung, fällt beson-

um so den Einfluss der Genreanspielung auf die Regeln des Normsystems zu umreißen. Sprachliche Unterschiede zwischen Georg Kleins Romanen und trivialen Texten werden nicht eigens untersucht – dass sich Kleins Sprache deutlich vom Schematismus der Trivilliteratur abhebt, ist offensichtlich.

⁶⁷ Vgl.: Hans Dieter Zimmermann: Schema-Literatur. Ästhetische Norm und literarisches System. Stuttgart u. a.: Verlag W. Kohlhammer 1979 (= Urban-Taschenbücher 299), S. 36f.

⁶⁸ Peter Nusser: Trivilliteratur. Stuttgart: Metzler 1991 (= sm 262), S. 119.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Peter Nusser: Entwurf einer Theorie der Unterhaltungsliteratur. In: Sprache im technischen Zeitalter (1982), H. 81, S. 35.

⁷¹ Ebd., S. 44.

ders die extensive Darstellung von Bewegungsabläufen auf. Die so erzeugte „mitreißende‘ Wirkung“⁷² wird durch die lineare Erzählweise, besonders den Verzicht auf zeitliche Umstellungen, noch verstärkt. Auch sprachlich fordern triviale Texte ihre Leser nicht: Unkomplizierte Syntax und formelhafte Sprache erleichtern es, der spannenden Handlung zu folgen. Den Erzähler – meist ein Er-Erzähler – beschreibt Günter Waldmann als episch omnipräsente und omnipotente Instanz, die „souverän über die Zeiten zu verfügen vermag“⁷³ und ins Innere der handelnden Figuren blicken kann.⁷⁴ Er ist Herr über ein geschlossenes, klaren Regeln folgendes System. Laut Uwe Durst ist diese Art des Erzählers heute der Trivilliteratur vorbehalten: „Der allwissende Erzähler, der die erzählte Welt in eine übersichtliche Ordnung bringt, existiert heutzutage nur noch in ironischer Brechung oder in der Trivilliteratur.“⁷⁵

Die Welt der Unterhaltungsliteratur ist eine fiktiv reale Welt. So wie es im Volksmärchen keine römischen Legionäre und im historischen Roman keine sprechenden Tiere gibt,⁷⁶ ist in der Trivilliteratur – abgesehen von Genres wie dem Horrorroman oder der Science-Fiction – das Auftreten von Fabelwesen, Außerirdischen und anderen wunderbaren Kreaturen nicht zu erwarten. Dennoch bleibt die immanente Wunderbarkeit der Literatur in trivialen Texten nicht immer verborgen. Der „Stummelcharakter“⁷⁷ der stereotypen Figuren, die Allwissenheit des Erzählers und die entscheidende Rolle des Zufalls, durch den sich am Ende alles zum Guten wendet, sind laut Durst wunderbare Merkmale. Ein ähnlicher Gedanke – basierend auf einem anderen Realismusbegriff – findet sich auch bei Nusser:

⁷² Ebd., S. 47.

⁷³ Günter Waldmann: Der Trivialroman als literarisches Zeichensystem. Modellanalyse eines Frauenschicksals-Adels-Heftromans. In: *Wirkendes Wort* 22 (1972), S. 252 (im Folgenden: Waldmann (1972)).

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ Vgl. Durst (2007), S. 278.

⁷⁶ Vgl. Durst (2007), S. 94.

⁷⁷ Waldmann (1972), S. 258.

Trivilliteratur kann [...] die Realität immer nur verkürzt wiedergeben, weil mit bipolarer Figurengruppierung und mit Typisierung weder die Komplexität und die Wandlungsfähigkeit des Individuums noch die Komplexität und Veränderlichkeit gesellschaftlicher Verhältnisse abgebildet werden können.

Dennoch werden triviale Texte in der Regel als realistisch wahrgenommen. Grund dafür ist laut Waldmann die fehlende Selbstreflexion:

Da der fiktionale Charakter des Dargestellten nie hervorgehoben, die Darstellung nie verfremdet oder desillusioniert ist, sondern stets in sich geschlossen bleibt, außerdem streng auf eine Darbietung von Vorgängen und Umständen und ihrer Details geachtet ist, die die Leserin (bei aller Entlegenheit und Seltsamkeit der Sachen selbst [...]) für wirklichkeitsgetreu, für „realistisch“ halten kann, gibt es für diese kein in der Form des Romans gelegenes Hindernis, die so dargestellte Ordnungswelt als „wirkliche“ Welt hinzunehmen [...].⁷⁸

Obwohl triviale Genres wie die Detektivgeschichte, der Agentenroman oder der Arztroman nicht zu den Prototypen realistischer Literatur zu rechnen sind, werden sie in Dursts Spektrumsmodell auf der linken Seite eingeordnet. Eine Ausnahme bildet der Horrorroman:⁷⁹ Die immanente Wunderbarkeit des Genres ist „durch Traditionsbildung unkenntlich geworden“⁸⁰. Durch die extreme Konventionalisierung der erzähltechnischen Elemente und Inhalte sind sie eine ideale Grundlage für mobile Literatur – je deutlicher die Erwartungshaltung des Lesers auf ein bestimmtes Schema gerichtet ist, desto wirksamer die empfundene Abweichung vom selben. Es sollte jedoch im Auge behalten werden, dass Abweichungen von der Schema-Literatur im literarischen Spektrum in beide Richtungen möglich sind. Auch Regelbrüche, die den Text nicht ins Wunderbare verlagern, sind hier von Interesse, da sie erste Anzeichen für die Instabilität der Normrealität sind und so die Wahrnehmung des Systems beeinflussen. In den folgenden Kapiteln wird

⁷⁸ Ebd., S. 255.

⁷⁹ Vgl. Kapitel 3.4.1.

⁸⁰ Durst (2007), S. 280. Laut Durst können auch solche Texte Ausgangspunkt für Systemsprünge sein. Die Mechanismen bei diesem „Wunderbaren zweiter Ordnung“ sind dieselben wie bei Texten, deren Ausgangspunkt tatsächlich realistischen Konventionen folgt.

erläutert, wie sich in Georg Kleins Romanen *Libidissi*, *Barbar Rosa*, *Die Sonne scheint uns* und *Sünde Güte Blitz* die jeweilige Ausgangsrealität konstituiert und durch gezielt eingesetzte erzähltechnische Verfahren durchbrochen wird. Ziel dieser Analyse ist es, Momente struktureller Unsicherheit und mögliche Systemsprünge herauszuarbeiten.

3.2 *Libidissi*

3.2.1 Der Agentenroman als Grundlage der Normrealität

Wie in den vorigen Kapiteln bereits angedeutet, knüpft der Roman *Libidissi* an die Tradition des Agenten- oder Spionageromans an. Spaik⁸¹ ist seit mehreren Jahren für das „Bundeszentralamt“ (L 9) in *Libidissi* als Agent tätig. Doch kurz nach seiner Ankunft in der Stadt entzieht er sich Aufsicht und Kontrolle der Behörde und missachtet seine Dienstvorschriften:

Schon bald nach seinem eigenmächtigen Auszug aus dem Esperanza habe Spaik damit begonnen, die Regeln des Freien Außenberichts grob zu verletzen. Seine das Zentralamt über American World Net erreichenden Botschaften hätten schnell das Doppelte, dann das Dreifache der zulässigen Zeichenmenge umfaßt. (L 104)

Trotz Spaiks „Informationspotenz“ (L 105) zieht das Zentralamt letzten Endes die Konsequenz aus seinem Verhalten und schickt zwei Auftragskiller nach *Libidissi*, um ihn zu beseitigen. In ihren Grundzügen erinnert die Handlung des Romans an zwei Plot-Typen des Spionageromans:⁸² „The hero as a victim“⁸³ und „To catch a spy“⁸⁴. Die überge-

⁸¹ Obwohl der Spion sich selbst über weite Teile des Romans „Ich=Spaik“ nennt, wird im Folgenden nur von Spaik die Rede sein. Diese Verkürzung dient lediglich der sprachlichen Vereinfachung – die in der Selbstbezeichnung enthaltene Identitätsproblematik wird in Kapitel 3.2.3 näher erläutert.

⁸² Vgl. John G. Cawelti, Bruce A. Rosenberg: *The Spy Story*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1987, S. 55ff. bzw. S. 219.

⁸³ Ebd., S. 219.

⁸⁴ Ebd.

ordnete Institution, das Zentralamt, wendet sich gegen seinen eigenen Agenten und Spaik, der Spion, wird zum Verfolgten. Ein ums andere Mal entkommt er knapp seinen Verfolgern – ein typisches Handlungselement des Agentenromans: „CHASE and EVATION are the spy thriller's stock-in-trade.“⁸⁵ Zusätzlich steigert ein ständiger Perspektivwechsel den Spannungsaufbau. Zwei Handlungen laufen parallel „und überkreuzen sich immer in den Situationen der Begegnung bzw. des Kampfes.“⁸⁶ Auch andere Motive erinnern an das triviale Genre: Verschlüsselte Botschaften und geheime Zeichen im Fernsehen, sich selbst zerstörende Disketten sowie Verkleidung, Tarnung und falsche Identitäten gehören ebenso zu den Standards des Agentenromans wie Verhörsituationen und Folter. Auch die Figur des Informanten, in diesem Fall Freddy, ist genretypisch. Das Dampfbad erinnert an eine Szene aus Ian Flemings James-BondRoman *Thunderball*, einem prototypischen Agentenroman. Auch das Motiv des Doppelagenten findet sich in *Libidissi*, wenn auch in abgewandelter Form.⁸⁷

Zahlreiche inhaltliche Bausteine knüpfen an die Tradition des Agentenromans an, betrachtet man jedoch die Konzeption der erzählten Welt an sich, sind deutliche Abweichungen von der Genrekonvention zu beobachten. Wie bereits erwähnt, ist der Erzähler – dem sich Abschnitt 3.2.3 widmet – in der trivialen Literatur Herr über ein geschlossenes System mit klaren Regeln. Die Anknüpfung an die Genretradition des Agentenromans lässt also eine überschaubare Weltordnung erwarten. Gerade diese Erwartungshaltung aber wird in *Libidissi* enttäuscht. Die Handlung wird nicht linear und chronologisch von einem omnipräsenten Erzähler, sondern episodenhafte aus unterschiedlichen, noch dazu instabilen Perspektiven präsentiert. Des Weiteren entspricht der Aufbau des Romans nicht der laut Nusser typischen Dreiteilung. Die Handlung setzt zu einem Zeitpunkt ein, an dem die Gewohnheit der Ausgangssituation bereits durchbrochen ist: Spaik wurde über die Ankunft seines

⁸⁵ Ebd., S. 61 (Hervorhebung im Original).

⁸⁶ Peter Nusser: Der Kriminalroman. 3., aktualis. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003 (= sm 191), S. 53 (im Folgenden: Nusser (2003)).

⁸⁷ Vgl. Kapitel 3.2.3.

vermeintlichen Nachfolgers informiert und erwartet diesen am Flughafen. Ebenso fehlt eine entsprechende Endphase, also die endgültige Entspannung der Situation sowie das übliche Happy End, da Spaiks Schicksal letztlich unklar bleibt. Einzig Elemente der mittleren Phase sind erkennbar, etwa die Reihung einzelner Spannungselemente während der Verfolgungsjagd sowie entspannender Momente, wenn es Spaik erneut (unbewusst) gelingt, den Killern zu entkommen. Auch die extensive Darstellung von Bewegungsabläufen ist ausgeschöpft. So führen die Aktionen der Protagonisten durch die ganze Stadt, vom Flughafen am Stadtrand bis ins Goto – den für Ausländer verbotenen Stadtteil – im Zentrum Libidissis. Die kommunikative Tiefenstruktur bestehend aus Erwartung und Bestätigung derselben, die grundlegend für die genretypische Rezeption wäre, ist also nur teilweise gegeben.

Betrachtet man die Gestaltung der Charaktere, fallen auch hier Abweichungen von den trivialliterarischen Konventionen auf. So ist weder eine deutliche Schwarz-Weiß-Konzeption der Charaktere zu erkennen, noch ist der Held Spaik besonders positiv überzeichnet. Gerade optisch – er ist „auf eine schwammige Art füllig“ (L 44) – ist er kein Objekt der Bewunderung. Die Figur eignet sich nicht, wie in der Trivialliteratur üblich, als Projektionsfläche für die Identifikation des Lesers. Auch die Nebencharaktere, etwa der dürre Freddy oder der als Frau verkleidete Calvin, stechen in ihrer Sonderbarkeit zu sehr hervor, als dass sie einem trivialen Schema entsprächen.

Ebenso wird inhaltlich gesehen der Konstitution einer geordneten, überschaubaren Welt entgegengewirkt. Schon der erste Satz des Romans schafft eine gewisse räumliche Distanz zur vertrauten, heimatlichen Umgebung: „Hier am Rande der Stadt, auf der Kante ihres Sprungbretts in meine ferne heimatliche Welt, erwarte Ich=Spaik meinen Nachfolger.“ (L 5) Das allein jedoch ist noch keine markante Abweichung vom Genre – in zahlreichen Agentenromanen spielt die Handlung in fremden, oft exotischen Ländern. Der bedeutende Unterschied in Kleins Roman ist die Darstellung der Stadt: Libidissi ist vollkommen unüberschaubar, sowohl politisch als auch aus topografischer Sicht. Ein Zurechtfinden im Gewirr der Gassen scheint unmöglich, da keine

brauchbare Karte existiert, ebenso wenig vernünftige Adressangaben. Die meisten Straßennamen werden mit einer Ziffern- und Buchstabenkombination angegeben, die Teil eines „Positionierungssystem[s] eigener Logik“ (L 78) ist. Diese Unübersichtlichkeit spiegelt sich auch in der politischen Organisation der Stadt wider. Seit dem Abzug der Fremdmacht ist Libidissi weitgehend vom internationalen politischen Geschehen abgeschnitten und sich selbst überlassen. Zahlreiche Bevölkerungsgruppen – Kyrenäer, Seuschenen, Egichäer u.ä. – sowie mehrere konkurrierende Religionen bestimmen die Lebensumstände;

[d]ie internationalen Aufsichtsorgane, die Unzahl der nationalen Ministerien, die schwer durchschaubaren lokalen Behörden, alle Inhaber eines Amtes wetteifern mißgünstig um kleinste Vorrechte und Sonderbefugnisse. (L 76)

Neben der allgemein akzeptierten Verständigungssprache Pididi-Pididi existieren unzählige Dialekte und Nebensprachen. Der Einzige, dem es gelungen ist, all diese Mundarten und Sprachen zu beherrschen, ist der Große Gahis, der Anführer der Aufstände gegen die Fremdmacht, dessen Ansehen in der Bevölkerung zunehmend steigt.

Hinzu kommt außerdem eine massive Fremdenfeindlichkeit in Libidissi. „Ein städtisches Sprichwort sagt: Was dein Schwein verschmäht, fressen die Fremden.“ (L 73) Ausländern ist der Zutritt zum Goto, einem Viertel im Zentrum der Stadt, verboten. Alle Versuche die Grenze zu übertreten, werden gewalttätig unterbunden. In den Krankenhäusern sind separate Blutbanken für ausländische Patienten angelegt, „[d]as angeblich reine Blut der einheimischen Spender solle für ihresgleichen reserviert bleiben.“ (L 90) Selbst Spaik, der schon mehrere Jahre in der Stadt lebt, ist nicht über den „Status eines bevorzugt Geduldeten“ (L 95) hinausgekommen. Während er längst über ein „Gefühl für den Puls der Stadt“ (L 31) verfügt und Neuankömmlinge aus dem Ausland ihn für einen Einheimischen halten,⁸⁸ wird er in der Stadt nicht als zugehörig

⁸⁸ Vgl. L 11: „Sie mißdeuten den Ton meiner Haut und den Gleichmut meines auf eine Liegebank hingestreckten Leibes. Mich, den vor Jahren Zugereisten, hält ihr Erkundungstrieb dann für eingeborenes Fleisch, und nie habe ich=Spaik versucht, diesen Irrtum zu korrigieren.“

anerkannt. Dem Spion gelingt es letztlich also nur, die eigenen Leute zu täuschen, nicht aber die auszuspionierende Umgebung.

Auch die im Text verstreuten ‚Hinweise‘ tragen eher zur Desorientierung des Lesers bei: „Da in einer Struktur alles bedeutend ist, beginnt mit der Nennung zweier Elemente sofort die Suche nach ihrer kausalen Verbindung [...]“. ⁸⁹

Von jedem Detail, das besondere Erwähnung findet, wird vorausgesetzt, dass es später noch eine Rolle spielen wird. Viktor Šklovskij findet ein passendes Beispiel für diesen literarischen Bedeutungswahnsinn: „Tschechow sagte einmal, wenn in einer Geschichte von einem Gewehr die Rede sei, das an der Wand hängt, dann müsse es auch schießen.“ ⁹⁰ Da dieses Prinzip längst literarische Konvention geworden ist, trägt es erheblich zur Rezeptionshaltung bei. Die so erzeugte Erwartungshaltung kann jedoch auch enttäuscht werden. Kleins Text enthält zahlreiche Details, die sich oft sogar mehrfach wiederholen, aber weder eine bedeutende Rolle im Handlungsverlauf spielen, noch als Schlüssel zum Verständnis des Textes fungieren. So kauft Spaik auf seiner Fahrt zum Flughafen im Taxi ein Schmuckstück, „mit feiner Zange und mit dem Lötkolben, gewiß unter der Lupe, aus den Innereien elektronischer Geräte gearbeitet“ (L 28), das später einer der Verfolger aus den Ritzen der Autositze zieht und sich um den Hals legt. Schließlich wird der Leser ein weiteres Mal an die Kette erinnert: „Und wie um den Eindruck vollends widersprüchlich zu machen, trägt der Große Gahis einen Halschmuck, eine Kette aus feinen, nur unscharf wiedergegebenen Gliedern.“ (L 166) Bei der Beschreibung von Luis Leiche vergleicht Spaik den schwarz glänzenden Gaumen des Mau-Toten mit der „Haut der geräucherten Brackwasserbarsche, die es, in ein Fladenbrötchen geklemmt, überall als Imbiß zu kaufen gibt.“ (L 83) Nur wenige Seiten später beißt einer der Lächler in eben so ein Brötchen. Die Wiederholung des Bildes schärft den Blick des Lesers für dieses Detail und provoziert die Suche nach weiteren Zusammenhängen. Ein dichtes Netz sol-

⁸⁹ Durst (2007), S. 303.

⁹⁰ Viktor Šklovskij: Die Novelle der Geheimnisse. In: Fritz Mierau (Hg.): Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen formalen Schule. Leipzig: Reclam 1987, S. 77.

cher und ähnlicher Verweise durchzieht den Text, ohne jedoch am Ende zu einer Lösung der Rätsel beizutragen.

Es bleibt festzuhalten, dass die Normrealität in *Libidissi* grundsätzlich an die Genretradition des Agentenromans angelehnt ist. Hergestellt wird dieser Bezug besonders durch typische inhaltliche Elemente. Bei der Betrachtung des Romanaufbaus jedoch fallen deutliche Abweichungen von der kommunikativen Tiefenstruktur trivialer Literatur auf. Auch eine klar geregelte Weltordnung, wie sie in der Schema-Literatur zu erwarten wäre, fehlt. Der Leser wird in eine unüberschaubare Welt eingeführt, die sich besonders gegenüber Fremden, deren Perspektive der Leser teilt, verschließt. Schon bei diesen ersten Betrachtungen zeigen sich also deutliche Abweichungen vom Bezugsgenre, allerdings rütteln sie noch nicht am Realismus des Systems. Tendenziell rücken die bisher beschriebenen Phänomene den Text in Dursts Spektrummodell sogar eher nach links, da sie die offengelegte Wunderbarkeit trivialer Texte wie etwa die Stereotypie von Charakteren und die geschlossene, jede Komplexität leugnende Weltordnung vermeiden. Auch inhaltlich gesehen gibt es am Anfang des Romans keinen Grund, von einer wunderbaren Ordnung auszugehen. Dennoch legt die Destabilisierung der Ausgangsrealität durch die Verfremdung des trivialen Bezugsgenres den Grundstein für weitere Infragestellungen der innerfiktionalen Realität.

3.2.2 Verarbeitung außerliterarischer Personen und Topografien

Folgt man Dursts Argumenten, werden im Text verarbeitete „außerliterarische Personen und Topografien“ als „Appelle des Realismus [...] rezipiert“⁹¹. Reale Orte, Personen und Begebenheiten täuschen über die Gemachtheit des Textes hinweg. Außerliterarische Topografien begegnen dem Leser auch in *Libidissi*, tragen jedoch nicht zur realistischen Wahrnehmung, sondern vielmehr zur Verunsicherung des Lesers bei. So kommt Spaik ebenso wie Freddy und die beiden Verfolger aus

⁹¹ Durst (2007), S. 182.

Deutschland, andere Personen stammen aus Japan, Italien oder den USA. Die Nationalität spielt eine große Rolle: Häufig dient sie als Bezeichnung der Personen und auch Spaik definiert sich über seine Herkunft, spricht von Landsmännern, Heimat und seinem Deutschland. Zudem ist Doktor Zinally, „Exilamerikaner und Patriot“ (L 85), ein Rasenkundler, dessen „Tiraden über die Mehr- oder Minderwertigkeit von Völkern“ auch an ein Stück wirkliche deutsche Geschichte erinnern. Ebenso verhält es sich mit dem Spiel mit „Wörtern, die historisch belastet sind“⁹² – etwa das unausgesprochene „Heil“ am Ende des Romans.

Dennoch bleibt der Wirklichkeitsbezug nicht ungebrochen: Der Handlungsschauplatz ist – wie Burkhard Spinnen treffend formuliert – „jenes Libidissi, das irgendwo in einem fern-asiatisch-südamerikanisch-mittleren Osten liegt“⁹³ und de facto auf keiner realen Landkarte verzeichnet ist. Dennoch ist die Geschichte der Stadt mit der Geschichte der „realen“ Länder eng verwoben: Mehrere Jahre lang wurde Libidissi von der „Fremdmacht“ (L 6) Deutschland regiert. Gebäude, Straßennamen und Großprojekte wie die von deutschen Ingenieuren geplante Stadtbahn erinnern an die Kolonialzeit. Die Realität wird in *Libidissi* nur angetäuscht, während Klein die Handlung in einer alternativen Wirklichkeit bzw. in der Zukunft ansiedelt. Beim Leser entsteht so Unschlüssigkeit, wie mit den Wirklichkeitsbehauptungen umzugehen ist. Doch auch diese Strategie verschiebt den Text noch nicht über die Spektrumsmitte in ein wunderbares System – das System bleibt in sich kohärent –, richtet aber die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Fiktionalität und auf strukturelle Unsicherheiten, wie die Existenz Lieschens oder Spaiks Prophezeiungen.

⁹² Geister und Behörden. Claudia Kramatschek im Gespräch mit Georg Klein. In: ntl. neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur 49 (2001), H. 539, S. 28.

⁹³ Burkhard Spinnen: Ein offener Brief an den Autor. Georg Kleins „Libidissi“ (1998). In: Wieland Freund u. Winfried Freund (Hg.): Der deutsche Roman der Gegenwart. München: Fink 2001, S. 215.

3.2.3 Die Existenz Lieschens

„Rätselhaftes Buch! Zehn Seiten vor Schluß erfährt man, daß die einzige sympathische Figur offenbar nur in der Einbildung des Helden existiert.“⁹⁴ Mit diesen Worten beschreibt Michael Maar eines der Rätsel *Libidissi* – die Existenz Lieschens. Das erste Mal taucht die Figur in Kapitel 7 auf. Seit das Mädchen Spaik „von der Stadt aufgenötigt worden [ist]“ (L 52), bewohnt sie den Dachboden über seinem Appartement. Über das Zusammenleben der beiden erfährt der Leser nur wenig. Spaik kauft die für Lieschen nötigen orthopädischen Schuhe, Spezialanfertigungen des Schusters Axom, mischt sich jedoch nicht weiter in das Leben des Mädchens ein. Sie weiß über seine Tätigkeit als Spion Bescheid und dennoch ist Lieschen, so behauptet Spaik, ihm „in der langen Zeit des Zusammenhausens auf eine bekömmliche Art fremd geblieben [...]“ (L 50). Spaiks Unwissenheit über Lieschens Deutschkenntnisse überrascht da nicht: „Lieschen hat mich mit drei zusammenhängenden Sätzen aufgefordert, über die Dächer zu Axom zu gehen. Ich=Spaik muß mich nun damit abfinden, daß sie Deutsch nicht nur versteht, sondern auch spricht.“ (L 57) Lieschen ist nicht Spaiks hilfloser Schützling, sondern hat ihm gegenüber klare Vorteile: Als Einheimische bewegt Lieschen sich selbstverständlich und ohne Einschränkungen durch *Libidissi*. Diese Kompetenz weiß Spaik zu nutzen: Sollte er in einen Unfall verwickelt und anschließend, wie in *Libidissi* üblich, an das meistbietende Krankenhaus verkauft werden, könnte Lieschen ihn aus der Situation befreien:

In einer Plastiktüte trüge sie einen dicken Packen Geldscheine, unsere eiserne Haushaltsreserve, die ich=Spaik auf Lieschens Rat im Tiefkühlfach des Kühlschranks, verborgen hinter ein paar gefrorenen Fischen, aufbewahre. Es würde reichen, um mir die besten Importmedikamente, einen sterilen Verband und einen schnellen Transport in irgendein von Lieschen gewähltes Versteck zu erkaufen. (L 100)

⁹⁴ Michael Maar: *Der Meister von Libidissi*. Über den rätselhaften Erzähler Georg Klein. In: Thomas Kraft (Hg.): *aufgerissen*. Zur Literatur der 90er. München/Zürich: Piper 2000, S. 99 (im Folgenden: Maar (2000)).

Auf Lieschens Anraten hin macht Spaik sich auf den Weg, um für den bevorstehenden neunten Todestag des Gahis eine Waffe zu besorgen. Der Versuch, eine solche zu ergattern, bringt ihn seinen Verfolgern immer wieder gefährlich nahe, im Hotel Esperanza und auch im Naked Truth Club.

Lieschen ist es auch, die Spaik im Goto, wo er mit einigen anderen Touristen nach einem Angriff gestrandet ist, zu Hilfe eilt und ins Lumpensiederviertel zurückbringt. Das und mehr erfährt der Leser über Lieschen; es gibt keinen Grund, die Existenz des Mädchens anzuzweifeln, bis gegen Ende dieselbe Szene aus unterschiedlichen Perspektiven geschildert wird:

Zwei, drei bald schon fünf Schritte humple ich hinter Lieschen her, die mit ihrem orthopädischen Schuhwerk ausholt, als hätten die schwarzen Ungetüme kein Gewicht, als wäre sie schon bald nicht mehr auf ihre Steifheit angewiesen. [...] Als wir den leeren Gemüsemarkt überqueren, rufe ich das mir enteilende Mädchen an und bitte sie, eine Pause einzulegen. (L 181)

Aus der Sicht der Verfolger, die in Spaiks Wohnung auf ihn warten und die Straße beobachten, spielt sich die Szene anders ab:

Wir sehen einen alten Gahisten die Gasse herunterkommen. Der einsame Kerl ist der erste Passant, seit wir am Fenster stehen. Er humpelt; aber trotz der Mühe, die er mit seinem rechten Bein hat, weiß er seinem Schritt etwas Entschiedenes zu geben. Der Alte nähert sich, und jetzt hören wir durch den Spalt des Fensters, wie fest er seine genagelten Stiefel, sogar den Fuß des behinderten Beines auf das Pflaster setzt. (L 185)

Ein zweiter Abschnitt bestätigt die Abweichung. Spaik ist wieder auf den Beinen, muss sich nun jedoch auf Lieschen stützen, um noch voranzukommen:

An der Tür unseres Nachbarn, des Süßbäckers Sukkum, muß ich nochmal Rast machen. Ich nehme die Hand von Lieschens Achseln, lehne mich an den Türpfosten und versuche das schmerzende Bein zu entlasten. Lieschen hat mich das letzte Wegstück, vom Marktplatz bis in unsere Gasse stützen müssen. [...] Geduldig wartet sie, bis ich zum Weitergehen bereit bin. [...] Auf dem Pflaster unserer Gasse mischt sich das Morgenrauen in den Widerschein der Türlampe. Ich habe das Kärtchen, das

dort liegt, schon beim Stehenbleiben bemerkt. Aber erst jetzt, wo das spitze Stechen in meinen Zehen nachläßt und das Gefühl der Taubheit überwiegt, bitte ich Lieschen, das Stück Karton [...] für mich aufzuheben. (L 185f.)

Unmittelbar darauf folgt die Beobachtung der Verfolger:

Der alte Gahist macht drei mühsame Schritte zur Straßenmitte hin und bückt sich, um etwas aufzuheben. Dann humpelt er zurück in den Lichtkreis der Lampe [...]. (L 186)

Schon früher wurden einzelne Szenen nacheinander aus beiden Erzählperspektiven geschildert, etwa Spaiks Besuch im Hotel Esperanza (vgl. L 74f.) oder der Abend im Naked Truth Club (vgl. L 110-123). Beide Male stimmt die Schilderung der Situation im Wesentlichen mit der jeweils anderen Version überein – nicht so jedoch in der hier zitierten Passage. Während die Lächler einen einsamen Alten beschreiben, der die Straße entlang humpelt und schließlich mühsam ein Stück Pappe von der Straße aufhebt, ist Spaik seiner Version nach in der Begleitung Lieschens, die ihn stützt und sich für ihn nach dem Kärtchen bückt. Da „kein autoritatives Erzählerwort eine realitätssystemische Klärung bewirkt“⁹⁵, bringen die widersprüchlichen Perspektiven das reguläre System ins Wanken. Es entstehen Zweifel, welche Version die Richtige ist und wie sich die Abweichung der konkurrierenden Darstellungen erklären lässt. Lieschens Existenz wird zum Rätsel, zu einer „Stelle struktureller Unsicherheit“⁹⁶, da das bisher als gültig betrachtete System in Zweifel gezogen und automatisch die Suche nach einer Erklärung provoziert wird. Die Unsicherheit wird durch erzähltechnische Verfahren wie das multiperspektivische Erzählen sowie die Destabilisierung der Erzählinstanz hervorgerufen und bestärkt:

Insofern der Erzähler traditionell eine Instanz der Objektivität darstellt, die die Ereignisse der erzählten Welt garantiert, bildet seine Zerrüttung die inszenatorische Grundlage der phantastischen Literatur, weil sich nur auf diesem Weg eine Destabilisierung des Dargestellten erzielen läßt.⁹⁷

⁹⁵ Durst (2007), S. 189.

⁹⁶ Ebd., S. 177.

⁹⁷ Ebd., S. 185.

In *Libidissi* konkurrieren zwei unterschiedliche Perspektiven, die sich in einem Punkt widersprechen. Um diesen Widerspruch im Sinne des geltenden Systems, das wie oben erörtert realistischer Konventionsprägung ist, aufzulösen, muss eine der beiden Schilderungen als falsch enttarnt werden. Anders lässt sich die Situation – ein Mädchen existiert nicht und gleichzeitig doch – nicht auflösen. Der bereits zitierte Michael Maar beschreibt solch eine systemkonforme, also den realistischen Normen entsprechende Erklärung für das Rätsel: Lieschen existiert lediglich als Einbildung Spaiks, die Tatsache, dass er sie sieht, die Verfolger aber nicht, ist seinem labilen psychischen Zustand geschuldet. Tatsächlich kann die Zuverlässigkeit des Erzählers Spaik angezweifelt werden. Schon die Bezeichnung „ich=Spaik“ deutet die Identitätsproblematik an. Spaik ist weder ein Fremder, der sich selbst mit dem Personalpronomen der ersten Person Singular bezeichnet, noch ein Einheimischer, der sich selbst in Pididi-Pididi beim eigenen Namen nennt. Es scheint, als würde er seine Identität zunehmend verlieren, denn „aus dem Gesicht, das das Foto zeigte, waren alle markanten Züge, alle Spuren persönlicher Mimik gelöscht.“ (L 63) – Klein treibt hier die Identitätsproblematik der Figur des Spions, der sein eigenes Leben aufgibt und falsche Identitäten annimmt, auf die Spitze. Erst in einem Moment der Gewaltbereitschaft findet er sein Ich wieder. Spaiks Suleika-Konsum lässt weitere Zweifel an seiner Zurechnungsfähigkeit aufkommen. Zudem hat er sich mit Mau, einer Krankheit, die sich auf das Stadtgebiet beschränkt und nur Ausländer aus dem Westen befällt, infiziert. Angefangen mit einem Taubheitsgefühl des rechten kleinen Zehs und Beweglichkeitsstörungen des linken Auges führt die Nervenkrankheit mit Sicherheit zum Tod; beides, Drogensucht und Krankheit, schränkt die Zuverlässigkeit Spaiks als Erzähler ein.

Die Identitätsproblematik gipfelt in dem Verdacht, dass Spaik, ohne es selbst zu wissen, ein Doppelleben führt. Michael Maar zieht den Vergleich zu Jekyll und Hyde:

Der Agent im fremden Land ist infiziert: körperlich durch die Maukrankheit, deren Symptome er ausbildet; [...] ideologisch-religiös durch die Gahisten, denen anzugehören er in seinem Tagesbewußtsein

bestreitet. Aber genau das ist das Geheimnis von Spaik; ein Geheimnis, das er mit Dr. Jekyll teilt. Spaik ist gespalten und mit seinem nächtlichen Teil der Sekte verfallen.⁹⁸

Das erste Anzeichen dafür sind die Müdigkeitsattacken, die ihn regelmäßig auf der untersten Stufe der Treppe zu seiner Wohnung einschlafen lassen.

Ich=Spaik verharre, wie es mir im Laufe der Jahre zur Gewohnheit geworden ist, in einem sinnlos verstockten Dösen am Fuß der Treppe. Mir ist unklar, was mich immer aufs neue an einem zügigen Aufstieg hindert. Vielleicht ist es der Geruch der hölzernen Stiege, der mich benommen macht. Nicht selten erwache ich=Spaik mit schmerzendem Rücken und finde mich mit angezogenen Knien auf eine der unteren Stufen hingestreckt. (L 31)

Die volle Bedeutung dieser Gedächtnislücken wird erst klar, als die Lächler Spaiks Versteck ausfindig machen und die unteren Räume des Hauses, die Spaik seit seinem Einzug nicht mehr betreten haben will, durchsuchen. Der Boden im ersten Zimmer ist mit Tabletten übersät – möglicherweise jene, die Spaik von Doktor Zinally gegen die Mauerbeschwerden bekommt. Weiter finden sie einen Fernseher inklusive Videorekorder sowie die „offensichtlich vielgespielte[n]“ (L 166) neun Videobänder mit den Fernsehansprachen des Großen Gahis. Ausschlaggebend für die Vermutung, Spaik führe ein Doppelleben, ist die Entdeckung des Rohrpostanschlusses im Erdgeschoss des Hauses. Wie sich später herausstellt, verbindet die Leitung „fast senkrecht in der Mauer verlaufend, nichts weiter als die beiden Stockwerke.“ (L 171) Spaiks geheimnisvolle Rohrpostsendungen, die ihn unter anderem über die Ankunft seines Nachfolgers in Kenntnis gesetzt haben, können also nur aus dem unteren Stockwerk kommen – zumal die Nachrichten meist auf schwarzen Gummi, wie vom Fahrradschlauch des verstorbenen Vormieters, geschrieben sind. Die immer schlechter werdende Rechtschreibung entspricht Spaiks zunehmender Degeneration durch die Seuche. Alles deutet also darauf hin, dass er, oder genauer gesagt seine zweite Persönlichkeit, sich selbst Rohrpostsendungen vom unte-

⁹⁸ Maar (2000), S. 101.

ren ins obere Stockwerk schickt. Auch die dortigen Entdeckungen überraschen: Beim Durchsuchen des oberen Stockwerks entdecken die Lächler eine Luke zum Dachboden, dem vermeintlichen Wohnraum Lieschens:

Du steckst deinen Kopf durch die Luke und schaust dich um. [...] Anscheinend dauert es eine Weile, bis deine Augen sich an das Dämmerlicht auf dem Dachboden gewöhnt haben. Schließlich rufst du zu mir herunter, daß es nicht viel zu sehen gebe. Der Dachboden sei nur kriechhoch, leer und verdreckt. Eine genauere Untersuchung würde nicht lohnen. (L 171)

Auch diese Schilderung widerspricht den früheren Darstellungen Spaiks.

Folgt man dieser Perspektive, ist Lieschen nur eine Wahnvorstellung Spaiks, das Rätsel wäre mithilfe systemkonformer Mittel gelöst – eine Erklärung, die auf den ersten Blick einleuchtet, lässt sich nun doch eindeutig entscheiden, welche der beiden Perspektiven die glaubwürdige ist. Dennoch gelingt es nicht, mit dieser Antwort restlos zu überzeugen. Wie eine dritte Erzählinstanz im letzten Kapitel schildert, fallen beim Showdown im Treppenhaus zwei Schüsse aus Spaiks Pistole. Wenn nun aber Lieschen nur in Spaiks Wahnvorstellung existiert, woher hat er dann die zweite Kugel, um die Waffe nachzuladen? Die systemkonforme Erklärung führt nur zu neuen Fragen, kann also die strukturelle Unsicherheit nicht beseitigen. Dies führt laut Durst zur Suche nach einer neuen Erklärung: „Ein Rätsel, das innerhalb des bisher geltenden Systems unlösbar scheint, provoziert die Suche nach einer systemfremden Erklärung.“⁹⁹ Anstelle der Frage, warum nur Spaik das Mädchen sieht, rückt eine andere: Warum sehen die Verfolger das Mädchen nicht? Erneut kommt Zweifel auf, diesmal an der Zuverlässigkeit der Erzählung der Lächler. Der Begriff „Doppelagent“ ist hier wörtlich genommen: ein Ich-Erzähler, der unentwegt ein Du, seinen Partner, anspricht und ihm Geschehnisse schildert, die dieser selbst miterlebt hat. Problematisch an dieser Perspektive ist, dass immer nur eine Hälfte zu Wort kommt. So

⁹⁹ Durst (2007), S. 177.

fällt bei der Durchsuchung von Spaiks Dachboden auf, dass nur einer der beiden – und zwar der Angesprochene – durch die Luke blickt. Der Erzählende berichtet hier also nicht aus eigener Erfahrung und, wie Alexander Gumz einwendet, „[t]here ist no guarantee that the surviving smiler is not lying at this point.“¹⁰⁰ Aber auch wenn der Lächler auf der Leiter an dieser Stelle lügt, erklärt das noch nicht die von Spaiks Version abweichende Schilderung der Szene vor dem Haus. Hier stehen beide am Fenster und beobachten Spaik.

Michael Maar führt in seinem Aufsatz ein weiteres Argument für die Unglaubwürdigkeit der Lächler an:

[...] wenn man genau nachliest und auf das Erkennungszeichen des Rings achtgibt, ist es nämlich nicht der Überlebende der beiden, der erzählt, sondern der andere. Das Du ist lebendig; das Ich spricht als Stimme aus dem Totenreich. So kippt die Erzählperspektive noch weiter ins Irreale, und so kommen auch die Fragen an ein Ende.¹⁰¹

Da die Erzählung eines Toten nicht möglich ist, stuft Maar den gesamten Roman als unreal ein und verzichtet auf eine weitere Suche nach logischen Zusammenhängen. Was er jedoch übersieht, ist, dass die Erzählung aus der Perspektive der Lächler mit dem 26. Kapitel abreißt. Der Schusswechsel wird aus der „neutralen“ dritten Erzählperspektive geschildert, genau genommen endet also die Erzählung des Lächlers mit seinem Tod.¹⁰²

Zwar relativieren diese Beobachtungen die Gültigkeit der Lächler-Perspektive, eine neue Erklärung für die Blindheit der Verfolger gegenüber Lieschens Existenz ist damit jedoch noch nicht gefunden – das Fehlen einer systemkonformen Lösung des Rätsels bringt ein zweites,

¹⁰⁰ Alexander Gumz: *The Novel as the City's Body: Georg Klein's Libidissi*. In: Julian Preece u. Osman Durrani (Hg.): *Cityscapes and Countryside in Contemporary German Literature*. Oxford u. a.: Peter Lang 2004 (= Bradford Series of Colloquia on Contemporary German Literature 8), S. 95.

¹⁰¹ Maar (2000), S. 103.

¹⁰² Es wäre sogar denkbar, dass alles von ein und demselben Erzähler berichtet wird. Die verschiedenen Perspektiven wären dann einer multiplen Persönlichkeitsspaltung geschuldet. Folgt man dieser Lesart, würde der Agent sich nicht nur selbst Rohrpostnachrichten schicken (vgl. 3.2.4), sondern wäre auch sein eigener Verfolger.

wunderbares System ins Spiel, das zulässt, dass Lieschen tatsächlich für die Killer unsichtbar ist. Die Darstellung der Stadt als unüberschaubarer labyrinthischer Ort unterstützt eine solche Lesart. Häufig werden in der fantastischen Literatur wunderbare Welten räumlich abgetrennt, etwa in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*. Lieschen, die „Ausgeburt der Stadt“ (L 52), ist nur für diejenigen sichtbar, die Teil der Stadt sind. Spaik lebt seit mehr als neun Jahren in Libidissi, hat das Hotel, den Raum der Fremden, verlassen und sich den kulturellen Gewohnheiten – „Suleika, Dampfbad, Knabenliebe“¹⁰³ – angepasst. Daher steht ihm Lieschen, der verkörperte Geist der Stadt, zur Seite, besonders in Situationen, in denen er als Fremder hilflos ausgeliefert wäre. Die zweite Erklärung sprengt die Grenzen des anfänglichen Realitätssystems: Einem nach realistischer Konventionsprägung leblosen Objekt – der Stadt – werden ein gewisses Eigenleben und ein eigener Wille zugesprochen. Sie entscheidet, wen sie als Teil ihrer selbst akzeptiert und wen nicht; für wen ihre Erscheinungen sichtbar sind und für wen nicht. Zwei unterschiedliche Erklärungen basierend auf verschiedenen Realitätssystemen sind also möglich – eine Entscheidung für eine der beiden Erklärungen wird nicht gefällt:

This point of the novel will therefore not decide whether Spaik dreams up Lieschen or whether the smokers are blind to her existence, because they have not yet been in Libidissi long enough. Spaik might have invented Lieschen to represent what is intangible about the city and thus for a while have made a part of Libidissi's guardian angel. Or alternatively: Lieschen is invented by Libidissi to keep Spaik as one of its organs.¹⁰⁴

¹⁰³ Maar (2000), S. 101.

¹⁰⁴ Alexander Gumz, *The Novel as the City's Body: Georg Klein's Libidissi*. In: Julian Preece u. Osman Durrani (Hg.): *Cityscapes and Countryside in Contemporary German Literature*. Oxford u. a.: Peter Lang 2004 (= *Bradford Series of Colloquia on Contemporary German Literature* 8), S. 95.

3.2.4 Spaiks Prophezeiungen

Neben der Frage nach Lieschens Existenz gibt der Text ein weiteres Rätsel auf: Spaiks prophetische Vorhersagen. „Alle Formen des Vorherwissens, der Präkognition“, so heißt es bei Durst, „sind als Lücke in der Funktionenkette beschreibbar. Da der Held von Dingen weiß, bevor sie geschehen, wird die zeitliche Beziehung von Ereignis und Erinnerung invertiert.“¹⁰⁵ In der Heimat ist der Agent berühmt für seine „Informationspotenz“ (L 77). In seinem „Dolchstoß-Bericht aus dem ersten Jahr seiner Tätigkeit“ (L 104) meldet Spaik ein geplantes Attentat auf einen amerikanischen General. Sein Bericht enthält eine detailgenaue Beschreibung des Ablaufs, den vollständigen Namen des Attentäters sowie die Vornamen des Opfers, „von denen der zweite der Öffentlichkeit gar nicht bekannt gewesen sei, da ihn der aufstrebende Militär schon zu Beginn seiner Karriere abgelegt habe.“ (L 105) Drei Tage später bewahrheiten sich Spaiks Angaben. Auch ein Bericht über die Seuche Mau verblüfft die Zentralbehörde:

Mit unverhohlenem Stolz hatte uns Spaiks Führungssachbearbeiter darauf hingewiesen, daß die internationale Brisanz der Seuche, lange vor den ersten Pressemitteilungen, von Spaik bemerkt und an die Heimatbehörde gemeldet worden sei. Ja, Spaik habe bereits in seinem allerersten Bericht den Namen Mau verwendet, obwohl diese Bezeichnung, ein medizinisches Kürzel, erst ein knappes Jahr später auf einem Symposium der Weltseuchenagentur offiziell eingeführt worden sei. (L 77)

Es stellt sich die Frage, woher Spaik, der seine Agentenpflichten zunehmend vernachlässigt, die detailgenauen Informationen nimmt. Freddy scheint sein einziger Informant zu sein und dessen Glaubwürdigkeit ist fraglich: „Ihm [Freddy] ist wie mir irgendwann die simple Einsicht aufgegangen, daß eine Nachricht, selbst die abstruseste, besser ist als das Fehlen jeglicher Kunde.“ (L 17) Andere an Informationen zu gelangen, lässt Spaik verstreichen:

Dienstlich gesehen [...] wäre es zweckmäßig gewesen, 243 in jener Nacht genauer auszufragen. Der Bursche war gesprächsbereit, und es kommt

¹⁰⁵ Durst (2007), S. 245.

selten vor, daß einer der Hausboys mehr als die für den Service nötigen Brocken Englisch oder Französisch kann. Aber der junge Schwarze masierte ungewöhnlich gut, und das brachte mich auf andere Gedanken. (L 14)

So bleiben als einzig ersichtliche Quelle die Rohrpostsendungen eines unbekanntem Absenders. Spaik selbst betont die Bedeutung der anonymen Nachrichten für seinen Aufenthalt in Libidissi:

Ich=Spaik weiß, was meine Wenigkeit den Einflüsterungen des großen Rohrpostsenders verdankt. Schon die erste Benachrichtigung, die mir nichts weiter als die Aufnahme des regelmäßigen Versanddienstes ankündigte, war ein Wink, den mein ganz anders geschultes Hirn instinktiv verstand. Seitdem war jede Mitteilung von Belang für mein Bleiben in der Stadt [...]. (L 39)

Nun gibt es jedoch, wie das vorhergehende Kapitel verdeutlicht hat, zahlreiche Hinweise darauf, dass Spaik selbst der Absender dieser Rohrpostsendungen ist, da diese offensichtlich nur aus dem unteren Stockwerk des Hauses kommen können. Auch ein Zusammenhang zwischen Spaiks nächtlichen Aktivitäten, den Gedächtnislücken und den Rohrpostbriefen wird hergestellt: Die erste Nachricht erhält Spaik in der ersten Nacht, die er aus ihm unerfindlichen Gründen auf der Treppe zum oberen Stockwerk zugebracht hat (L 37), und auch die letzte Nachricht erreicht ihr Ziel, während Spaik im „dumpfen Halbschlaf“ auf den Stufen sitzt. Zugleich behaupten die Verfolger, jemanden in den unteren Räumen zu hören: „Er rumort in den unteren Räumen. Wir hören ihn den Stuhl rücken. Dann dröhnt der Ton des Fernsehers zu uns nach oben.“ (L 188) Spaik sieht sich also nachts in den unteren Räumen die Videobänder der „visionären Erzählgedichte“ des Gahis' an. Aus ihren „düsteren, die nächste Zukunft betreffenden Vorhersagen“ (L 116) zieht er die Informationen, die er dem Zentralamt meldet: „Der heimatischen Behörde prophezeie ich einen kleinen Teil von dem, was in wenigen Stunden am neunten Todestag des Gahis in der Stadt geschehen wird.“ (L 156) Offensichtlich ist er, Spaik die geheimdienstliche Quelle, die die Behörden vor dem geplanten Angriff gewarnt und so das Gemetzel am Flughafen erst ermöglicht hat (vgl. L 191).

Wieder scheint hier eine systeminterne Erklärung für die Prophezeiungen gefunden, die die Regeln des Realitätssystems nicht verletzt. Aber auch dieser Ansatz lässt sich infrage stellen: Wie kann Spaik die Reden den Gahis verstehen und Informationen daraus ziehen? Der Große Gahis macht in seinen Reden von allen Sprachen und Dialekten der Stadt Gebrauch, derer Spaik, wie er anfangs selbst beteuert (vgl. L 10), nicht mächtig ist. Zudem erhält Spaik von seinem geheimen Informanten auch Botschaften, die keine politischen Angelegenheiten, sondern seine persönliche Laufbahn als Agenten betreffen. So ist es unwahrscheinlich, dass der Große Gahis in seinen Reden die Ankunft von Spaiks Nachfolger vorausgesagt hat – Spaik jedoch wusste von dessen Ankunft und den Anweisungen, ihn zu liquidieren (vgl. L 39). Die Zweifel an der erbrachten Erklärung der Prophezeiungen provoziert auch hier die Suche nach einer alternativen Lösung. Das Augenmerk richtet sich dabei auf die Zeitstruktur des Romans, schließlich ist es Spaik gegeben, in die Zukunft zu blicken. Es fällt auf, dass Spaiks Passagen im Präsens geschrieben sind, die der Lächler dagegen im Präteritum – ein Kunstgriff, der nicht nur die Verfolgungssituation verdeutlicht, in der Spaik immer einen Schritt voraus ist. Mit den beiden parallelen Erzählsträngen werden Vergangenheit und Gegenwart konfrontiert – ebenso wie in der Karte, auf die die Lächler in der „Abteilung Technische Adaption“ (L 21) stoßen. Sie präsentiert nicht nur ein räumliches Bild „einer frühneuzeitlichen Reichsstadt“ (L 22), sondern auch gleichzeitig mehrere historische Stufen des Stadtbilds:

Der Kartologe verriet uns, daß der Stadtplan das Rathaus historisch verdoppele. Zusätzlich zu dem eintürmigen Bauwerk, das wir vor Augen hätten, sei bereits ein zweitürmiger Renaissance-Bau im Bild vorhanden. (L 22f.)

Mit der Veränderung des Blickwinkels auf die Karte ändert sich auch die zeitliche Dimension. Eine ähnliche Dynamik bewirkt der Perspektivwechsel im Erzählen – Spaiks Erzählung verläuft auf einer anderen Ebene als die der Verfolger. Der Tempusgebrauch ist ein erzähltechnisches Verfahren, das die immanente Wunderbarkeit des Textes bloßlegt, insofern er auf eine Umstellung der „zeitlichen Beziehung von Er-

eignis und Erinnerung“¹⁰⁶ anspielt. Entgegen der Konvention werden zwei Zeitstufen – Vergangenheit und Gegenwart – parallelisiert und die Bindung der Figuren an einen linearen Zeitverlauf damit aufgehoben. Auch für dieses Rätsel bietet der Text zwei Lösungen, eine endgültige Erklärung jedoch bleibt aus.

3.2.5 Zusammenfassung

Georg Kleins Roman *Libidissi* ist der Sparte der mobilen Literatur¹⁰⁷ zuzurechnen. Das Ausgangssystem bildet eine Normrealität realistischer Konventionsprägung, das heißt, die immanente Wunderbarkeit des Textes ist nicht bloßgelegt. Inhaltlich gesehen gibt es mehrere Anspielungen auf das Genre des Agentenromans – was die Wahrnehmung als realistisches System verstärkt –, strukturell weicht *Libidissi* stark von der trivialen Konvention ab. Nach und nach häufen sich die Momente struktureller Unsicherheit, etwa bei der Einordnung Libidissis in die reale politische Weltordnung. Bei der Beurteilung der Existenz Lieschens und Spaiks hellseherischer Fähigkeiten bietet der Text sowohl eine systemkonforme als auch eine systemfremde Erklärung. Eine Entscheidung zugunsten des realistischen oder wunderbaren Systems wird nicht getroffen, was heißt, dass die Unschlüssigkeit beim Leser über das Ende hinaus bestehen bleibt. *Libidissi* entwickelt sich also vom realistischen zum fantastischen Text.

¹⁰⁶ Durst (2007), S. 245.

¹⁰⁷ Vgl. Kapitel 2.2.3.

3.3 *Barbar Rosa*

3.3.1 Bezugsgenre Detektivroman: Parallelen und Abweichungen

In *Barbar Rosa* konstituiert sich die Normrealität aus dem Genrebezug zum Kriminalroman, sowohl inhaltliche als auch strukturelle Elemente erinnern an dessen Konventionen. Grundprinzip dieser Gattung ist die absolute Dominanz der Struktur. Alle Elemente sind der Enträtselung eines Geheimnisses untergeordnet – ein typisches Beispiel für die Relevanz thematischen Materials für die literarische Struktur.¹⁰⁸ Diese Grundregel ähnelt der systematischen Basis der Fantastik:

Neben der phantastischen Literatur existiert jedoch ein zweites wichtiges Genre, dessen Gesetze gleichfalls vom Rätsel beherrscht werden: die Detektivgeschichte. Während die Gesetze der phantastischen Realität labil sind, besitzt die Kriminalliteratur idealtypisch ein stabiles realistisches Realitätssystem.¹⁰⁹

Nusser unterscheidet zwei Typen des Kriminalromans, den Detektivroman, in dem durch Gedankenarbeit die näheren Umstände eines Verbrechens aufgeklärt werden, und den aktionsreicheren Thriller, in dem die Verfolgung eines bereits identifizierten Verbrechers im Mittelpunkt steht.¹¹⁰ *Barbar Rosa* lässt sich nicht idealtypisch in eine der beiden Kategorien einordnen, sondern enthält verschiedene Elemente der beiden Untergruppen.

Die für Schema-Literatur typische strukturelle Dreiteilung gliedert Kleins zweiten Roman. Der Auftrag, einen verschwundenen Geldtransporter wiederzufinden, reißt Detektiv Mühler aus dem Alltag. Die Suche nach dem Fahrzeug nimmt den zweiten und größten Teil des Textes ein. Am Ende ist der Auftrag erfüllt, der Transporter gefunden und Mühler kehrt zur Alltagsroutine zurück. Die Abweichung von der Ausgangssituation wird dadurch verstärkt, dass dieser spezielle Fall etwas anders verläuft, als Mühlens frühere Aufträge. So steht der Detektiv zum

¹⁰⁸ Vgl. Kapitel 2.2.5.

¹⁰⁹ Durst (2007), S. 178.

¹¹⁰ Vgl. Nusser (2003), S. 2f.

ersten Mal unter Zeitdruck (vgl. B 58). Sein Ritual, die Befriedigung seiner durch die Arbeit geweckten sexuellen Bedürfnisse im Blindenheim, wird unterbrochen (vgl. B 55) und seine Allergie greift auf bisher verschonte Körperteile über (vgl. B 139).

Die kriminelle Tat – in diesem Fall kein Mord – wird im Mittelteil nach und nach aufgedeckt, allerdings weniger durch die intellektuelle Arbeit des Detektivs, als vielmehr durch sein blindes Vorwärtstolpern. Mühler besorgt sich im Gebrauchstextfundus der Brüder Ilbich diverse Hinweise und lässt sich fortan vom Zufall durch die Stadt und letzten Endes auch ans Ziel seiner Suche treiben. Entsprechend präsentiert sich dem Leser auch keine abgeschlossene Gruppe von Verdächtigen, allein die Rezeptionsgewohnheiten lassen den Täter unter den eingeführten Charakteren vermuten: „Der Mörder darf kein von außen Hinzukommender sein, weil sonst alle Anstrengungen des Detektivs und des Lesers vergeblich wären.“¹¹¹ Da jedoch Mühlers gekaufte Hinweise – ein russischer Comic, die Gebrauchsanweisung für einen „Janus-Dreiradtransporter“ und eine Visitenkarte der Firma Hitzik – scheinbar nichts mit den bekannten Personen – Hannsi, Kurti, dem Künstler Bertini, der Jugendgang, den Sucko-Fahndern oder dem Personenkreis um Hellas Kiosk – zu tun haben, kann der Leser keine Indizien sammeln und so parallel den Fall lösen. „[D]ie Chancengleichheit von Detektiv und Leser“¹¹² ist also nur insofern gewahrt, als dass der Leser zwangsweise dem unbesonnenen Treibenlassen des Detektivs und Ich-Erzählers folgt.

Auch die Darstellung des Protagonisten weist Parallelen zur Genretradition auf:

Exzentrik und Isolation (Außenseitertum) sind die typischen Merkmale der Gestalt des Detektivs: Aus der Norm fallende Angewohnheiten (z. B. Verdunklung der Zimmer, Rauschgiftgenuß, künstlerische Neigungen) verfremden ihn und umgeben ihn mit der Aura des Außergewöhnlichen.¹¹³

¹¹¹ Ebd., S. 43.

¹¹² Ebd., S. 24.

¹¹³ Ebd., S. 40.

Eben so ein Sonderling ist Georg Kleins Detektiv Mühler. In der auftragslosen Zeit verwaht er allein in seinem Wohnbüro (vgl. B 6) und regelmäßig befällt ihn eine „Okkulte Allergie“ (B 5). Auch typische Eigenschaften der Protagonisten der ‚hard-boiled school‘ können ihm zugeschrieben werden: „Zunächst die pure physische Kraft und ein eiserner Wille,“¹¹⁴ mit der Mühler die Allergie erträgt; „die Kontrolle über die eigenen Gefühle und Affekte“¹¹⁵ ermöglicht es ihm, allen Versuchungen zurück in seine Sucko-Sucht zu verfallen, zu widerstehen; „schließlich die Gelassenheit gegenüber dem Tod und der eigenen existenziellen Krisensituation“¹¹⁶ – selbst als der Verlust des Honorars droht, lässt Mühler sich nicht aus dem Konzept bringen. Dennoch durchbrechen einige Eigenschaften Mühlers das typische Bild der Identifikationsfigur: „Zwar besitzen alle Detektive genügend menschliche Schwächen oder feste, zum Extrem neigende Angewohnheiten, die der Leser wiedererkennend belächeln kann“, doch seine sexuellen Neigungen und die teils unbegründete Gewalttätigkeit (vgl. B 97) widersprechen der gesellschaftlichen Norm, was der Identifikation mit dem Protagonisten entgegenwirkt. Auch die Ästhetik des Hässlichen oder sogar Ekelerregenden wie etwa Kurtis Urino- und Fäkalophilie, Mühlers allergisch bedingter Ausschlag und das von menschlichen Exkrementen umrahmte Schwimmbaden hält den Leser auf Distanz.

In einem thematischen Aspekt widerspricht *Barbar Rosa* sowohl der Genrekonvention des klassischen Detektivromans als auch den Romanen der ‚hard boyled school‘. Weder ist die Handlung in der heilen Welt des Geldadels oder gehobenen Bürgertums angesiedelt, noch dreht sie sich vornehmlich um die Verkommenheit der Gesellschaft, Wirtschaft oder Politik. Verantwortlich für das Verbrechen sind Angehörige des Künstlermilieus – die kriminelle Handlung dient entsprechend ausschließlich der Kunst.

Wie schon in Kleins erstem Roman werden Erinnerungen an eine bestimmte Genretradition geweckt, die typischen Elemente jedoch teil-

¹¹⁴ Ebd., S. 119.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

weise verfremdet. Wieder rütteln die bisher beschriebenen Abweichungen nicht an der realistischen Wahrnehmung der Normrealität, wirken aber dennoch destabilisierend auf das Normsystem.

3.3.2 Verfremdung außerliterarischer Topografien

Die Regeln des Normsystems werden mittels verschiedener Verfahren durchbrochen. Eines davon ist wie schon in *Libidissi* die Anspielung auf außerliterarische Topografien. In *Barbar Rosa* jedoch scheint der Schauplatz der Handlung tatsächlich der realen Welt entnommen: Zwar wird der Name der Stadt, ebenso wie konkrete Straßennamen, kein einziges Mal erwähnt, dennoch ist unschwer die „deutsche Hauptstadt“ zu erkennen. Auch konkrete Orte bzw. Gebäude werden in die erzählte Welt integriert, so etwa das marode „Hallenschwimmbad aus den Gründerjahren“ (B 59), vermeintlicher Sitz der Firma Hitzik:

Die Hausnummer 2 und 3, die mir der Fahrer des Geldtransporters angegeben hatte, zierten, ich starrte keuchend hoch, die abgasverätzte Fassade des mir nicht unbekanntem, aber bislang bedeutungsleer gebliebenen Stadtbads Ost [sic!], das hier seit Urgroßväterzeiten die Straße schließt und das, wie ich zu wissen meinte, aus jeglicher Nutzung entlassen worden war. (B 129)

Die Kuppel ebenso wie die Malereien (vgl. B 144) erinnern an das leer stehende Stadtbad Oderberger Straße in Berlin. Auch das reale Gebäude wird in jüngster Zeit als Ort der Kunst genutzt, im Roman hat der Künstler Bertini das Hallenbad zum Atelier erkoren.

Trotz des unübersehbaren Wirklichkeitsbezugs wirkt die vermeintlich bekannte Stadt fremd und labyrinthisch: „Kein Mensch wird wohl von sich behaupten, daß er sich im versteinerten Hirn des Landes, daß er sich hier in unserer Hauptstadt nie verlaufen habe.“ (B 126) Die Handlung spielt sich größtenteils im Zentrum der Metropole ab, über dem der „Dunst der alten Mitte“ (B 26) hängt. Die Straßen sind allerdings trotz der „Überbevölkerung“ (B 81) menschenleer (vgl. B 106). Zudem sind andere Bestandteile der erzählten Welt wie etwa der Alko-

holverstärker Suco und die dazugehörige politische Krise reine Fiktion. Klein verfährt in diesem Fall ähnlich wie in *Libidissi*. Eindeutige Bezüge täuschen dem Leser die außerfiktionale Realität vor, werden jedoch durch rein fiktionale Elemente relativiert.¹¹⁷

3.3.3 Unzuverlässiges Erzählen

Auch in *Barbar Rosa* spielt die Destabilisierung der Erzählinstanz eine wichtige Rolle für die Systemeinordnung. Durch die Unzuverlässigkeit des Erzählers wird das Normsystem in Zweifel gezogen. *Barbar Rosa* ist durchgehend aus der Perspektive des Privatdetektivs Mühler geschildert – eine ideale Voraussetzung für die Destabilisierung:

Je begrenzter die Perspektive ist, desto geringer sind die Schwierigkeiten, den Erzähler zu destabilisieren und den phantastischen Zweifel hervorzurufen, weil es immer Geschehnisse und Zusammenhänge geben kann, die sich seiner Perspektive entziehen.¹¹⁸

Tatsächlich sind unzuverlässige Erzähler häufig autodiegetische Erzähler,¹¹⁹ die ihre eigene Unglaubwürdigkeit, ihre Erinnerungslücken oder andere kognitive Einschränkungen selbst eingestehen.¹²⁰ Auch Detektiv Mühler gibt seine Gedächtnisprobleme zu:

¹¹⁷ Durch bestimmte Anspielungen auf außerliterarische Ereignisse wird der Text zudem zur „Wirklichkeit“ in Bezug gesetzt. So erinnert etwa der Titel *Barbar Rosa* zum einen an Kaiser Barbarossa – in diesem Kontext wird auch gegen Ende die Kyffhäuser-Sage zitiert –, zum anderen an den Decknamen des Russland-Feldzugs im Zweiten Weltkrieg. In beiden Fällen wird eine wirklichkeitsbezogene Lesart provoziert. Die beiden Wörter des Titels tauchen an vielen Stellen im Text in unterschiedlichen Zusammenhängen auf. Wie weiter oben angemerkt, provoziert ein solches Verfahren die Suche nach einem Zusammenhang oder vielmehr einer versteckten Bedeutung (vgl. S. 26).

¹¹⁸ Durst (2007), S. 189.

¹¹⁹ Vgl. z. B. Dagmar Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 43ff. (im Folgenden: Busch (1998)).

¹²⁰ Vgl. Ansgar Nünning: *Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitivenarratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens*. In: Ders. (Hg.): *Unre-*

Ich bin nicht ungebildet, nicht alles, was man mich in meiner Jugend zu lernen zwang, habe ich gleich oder im Laufe der Zeit vergessen. Aber das Wissen, all das, was ich über meine Sinne zu mir nehme, fügt sich nur selten zu einem dauerhaften Ganzen. (B 12)

Teils ist diese Schwäche wohl angeboren – „[b]ereits bevor ich ungewöhnlich langsam lesen lernte, hatte man im Kreis der Familie mein zögerndes Verstehen bestaunt“ (B 15) –, teils ist das Defizit wohl auch Mühlers Sucko-Sucht geschuldet:

Ach, Sucko macht, wie jeder weiß, nicht nur ein wenig schwerhörig, auch die Nase läßt sich nur noch von stärksten Aromen reizen, und das Gespür der Haut schwindet in einem Maße, daß Suckosäufer bittere Kälte klaglos ertragen. Zugleich fördert das Zeug die Saugkraft unseres Augs [sic!] so sehr, daß wir dem zügig anschwellenden Druck der Farben und Formen bald erliegen. (B 196)

Trotz erfolgreicher Therapie schließt Mühler sich durch das Personalpronomen „wir“ mit ein. Sein Erzählen weist verschiedene Auswirkungen dieser Unzulänglichkeit auf. Den Namen der Polin könne er nicht wiedergeben (vgl. B 47) und auch seine Antwort auf Lionel Ilbichs Frage ist ihm nicht im Gedächtnis geblieben (vgl. B 37); an einer Stelle heißt es, er verdanke seinem Unfall Berufsunfähigkeit (vgl. B 72), später, er habe ihn „erneut berufsfähig, für Hannsis Verwaltung tauglich“ (B 118) gemacht. Im Schwimmbad entdeckt Mühler „einen Raum, der strahlend hell erleuchtet war“ (B 144), wenig später jedoch nur von einer Kerze spärlich illuminiert wird (vgl. B 147f.). Seine Sucko-Sucht hat Mühler zwar offensichtlich überwunden, dennoch erlebt er die Zeit seiner Aufträge wie im Rausch. Unfähig, etwas anderes als Pfefferminztee zu sich zu nehmen, gipfelt seine Euphorie in einer Vision bzw. Wahnvorstellung (vgl. B 182ff.). Das Gesicht an einen Fernsehbildschirm gedrückt, kommen ihm „[v]on jedem Sinn entleert“ (B 182) die einzelnen Stationen seiner Nachforschungen vor Augen, bis er schließlich in die Fliegerkarte der Ilbichs eintaucht. Der Flug führt ihn zum Haus der Familie

liable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 28 (im Folgenden: Nünning (1998)).

Hitzik, an dessen Stelle nun das Parkhaus mit dem Gebrauchstextlager der Brüder steht.

Wahnvorstellungen, Drogensucht und gestörte Sinneswahrnehmung destabilisieren den Erzähler, wodurch die systeminternen Regeln zerrüttet werden. Mühlers Unfähigkeit, Sinneseindrücke zu einem Ganzen zusammenzufügen, wirkt sich, da er die einzige Erzählinstanz ist, erheblich auf die dargestellte Welt aus. Diese besteht – entgegen der traditionellen, überschaubaren und kausalen Darstellung im Kriminalroman¹²¹ – nur noch aus vereinzelt Sinneseindrücken eines destabilisierten Erzählers. Das anfangs angenommene Regelsystem der Normrealität muss unter diesen Umständen angezweifelt werden. Hinzu kommt ein Rätsel, das die Regeln der Ausgangsrealität endgültig infrage stellt.

3.3.4 Personifizierung des Schicksals

„In der Welt der Literatur bedeutet Zufall stets die Verheimlichung literarischer Strukturalität.“¹²² Wie oben bereits erwähnt, spielt der Zufall eine wichtige Rolle in *Barbar Rosa*, verlässt sich der Detektiv bei der Lösung seines Falles doch weitgehend auf zufällige Fügungen. Die einzelnen Handlungsabschnitte folgen nicht kausal-logisch aufeinander, sind also nicht das Ergebnis kombinatorischer Überlegungen:

Die Demut, die es braucht, um unserer Ohnmacht und der Üppigkeit der Welt gerecht zu werden, versuche ich im Laufe jedes Auftrags durch eine höhere Blödigkeit des Vorwärtsstolperns zu erringen. (B 129)

Mühler bewegt sich ohne Ziel und „einem undeutlichen Impuls gehorchend“ (B 81); gerade gezielte Ermittlungen seien vergebens:

Wer hat schon Zeit und Raum und Muße, um über all die feinen Verwicklungen seines Arbeitslebens nachzugrübeln. Aus einem künstlichen

¹²¹ Vgl. Günter Waldmann: Kriminalroman – Antikriminalroman. Dürrenmatts Requiem auf den Kriminalroman und die Anti-Aufklärung. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. Bd. 1. München: Wilhelm Fink Verlag 1971, S. 207.

¹²² Durst (2007), S. 249.

Instinkt wächst das Gespür, wie man sich vorzuwursteln hat, und tief hat sich die Überzeugung eingefleischt, daß auch das redlichste Bemühen um Durchblick leicht, wie Starren in die Sonne, mit nichts als einem blödsinnigen Blinzeln endet. (B 160)

Erste Hinweise zur Lösung eines Falls erwirbt Mühler in Ilbichs Gebrauchstextlager. Seine „Archivare“ (B 36) wissen nicht, um was es im jeweiligen Fall geht (vgl. B 35) und beweisen doch stets ein „sicheres Gespür“ (B 55) bei der Auswahl der Texte. Das „Material über den Geldtransport in Lieferwagen“ (B 36) behandelt Mühler wie handfeste Indizien, wenn er mit seinen Ermittlungen nicht weiterkommt, besorgt er sich „eine zweite Dosis Material“ (B 75). Dieses wird zwischendurch mehr oder weniger unmotiviert eingesetzt. So etwa das Visitenkärtchen, das Mühler der Kellnerin in der Jägerklause vorlegt (vgl. B 112). Der Versuch glückt, das Ergebnis ist der entscheidende Anruf bei der Firma Hitzik, der Mühler schließlich an seinen „Zielpunkt“ (B 8) führt. Woher jedoch die Brüder Ilbich wissen, welche Hinweise nötig sind, um Mühler bei seinen Ermittlungen voranzubringen, bleibt ungewiss. Dass sie jedoch von der unbedingten Nützlichkeit ihrer Hinweise überzeugt sind, beweist ihre Empörung darüber, dass Mühler mit der ersten Auswahl an Texten nicht zufrieden war:

Lionel antwortete über das große, bunte Blatt Papier hinweg [...], ich sei doch eigentlich ein guter Material-Verwerter. [...] Ob mir das dritte Materialstück, das Visitenkärtchen, so unbrauchbar gewesen sei, daß ich es nicht einmal einer Erwähnung würdig finde. (B 76)

Zudem gelingt es Mühler, andere Informationen, die er unterwegs aufschnappt, aber nicht aktiv auswertet, als „Partikel eines halbverstandenen Geschehens, in den jeweiligen Auftrag hineinzuretten.“ (B 20) Diese Vorgehensweise und sein eigener Erfolg lassen Mühler selbst an eine ordnende Gewalt glauben:

Wie stilsicher in Form und Farbe abgestimmt stehen doch die Möbel in den Zimmern meines Auftrags zueinander! Wenn mir an einer Einzelheit die Ordnung aufgeht, bin ich in Versuchung, an einen großen Einrichter zu glauben, der Tisch und Stuhl und Couch und Sessel arrangiert und nicht zuletzt für das Fernsehgerät einen stimmigen Standort findet. (B 88)

Gewisse Informationen schreibt er einem unbekanntem Informanten zu: „[e]iner, der vorgibt, viel zu wissen, und vielleicht wirklich manches weiß“ (B 21) bzw. „[e]iner, der sich dergleichen irgendwo erliest“ (B 89). Wer dieser geheimnisvolle Jemand ist, bleibt dem Leser verborgen.

Tatsächlich gehört das ‚Eingreifen‘ einer transzendentalen Gewalt zu den Standards der Schema-Literatur. Durch „eine übergreifende göttliche Ordnungsmacht (»Schicksal«)“¹²³ wendet sich alles zum Guten. Haarsträubende Zufälle sowie die Häufung derselben sind fester Bestandteil der Normrealität und widersprechen an sich nicht den Systemregeln. Die Zufälle in *Barbar Rosa* jedoch werden nicht von einer unsichtbaren Macht, sondern vielmehr von den Brüdern Ilbich gelenkt.¹²⁴ Die Figuren scheinen die Lösung des Rätsels schon im Voraus zu kennen. Als Material geben sie Mühler einen russischen Comic, der einen Geldtransporter unter Wasser zeigt – das gesuchte Fahrzeug steht in einem leeren Schwimmbecken. Zudem erhält er die Gebrauchsanweisung eines „Janus-Dreiradtransporters“ (B 54), des Fahrzeugs, mit dem er schließlich zum alten Stadtbad gebracht wird und dessen Modell im Büro der Firma Hitzik die Geheimtür öffnet. Die Visitenkarte schließlich ist der entscheidende Hinweis auf die Firma. Wie in Kapitel 3.2.4 bereits erwähnt, ist jede Art des Vorherwissens das Ergebnis einer wunderbaren Sequenz, insofern es die Chronologie von Ereignis und Erinnerung umstellt.¹²⁵ Zwei unabhängige Sequenzen, die Materialauswahl der Ilbichs und Mühlers Lösung des Falles, werden zu einer gemeinsamen Sequenz verknüpft. Dies ist zudem kein Einzelfall, sondern – wie Mühler beteuert – die übliche Vorgehensweise des Detektivs.

Für eine wunderbare Lesart könnte man sogar noch weiter gehen und in den beiden Archivaren eine Personifizierung des Schicksals se-

¹²³ Waldmann (1972), S. 253f.

¹²⁴ Schon deren Beschreibung lässt Wunderbares vermuten: „Die schweren Lider zeigen ein Netzwerk roter und blauer Äderchen. Ihre Münder sind ungewöhnlich groß, mit dicken, aber blutarm grauen Lippen.“ (B 35) Außerdem schlafen die Ilbichs nicht, und in seiner Vision meint Mühler, die Händler in den wohl hundert Jahre älteren Hitzik-Zwillingen wiederzuerkennen. Derartige Hinweise auf das Wiedergänger-Motiv provozieren eine wunderbare Lesart.

¹²⁵ Vgl. Durst (2007), S. 245.

hen. Neben ihren lenkenden Hinweisen treten sie im alten Schwimmbad als Deus ex Machina auf, retten Mühler vor dem Bademeister und stellen sicher, dass er den Weg aus dem Büro hinaus in die Schwimmhalle findet. Auch an dieser Stelle greifen sie schicksalhaft ins Geschehen ein. Wiederum markiert die Gestaltung des Raums die Andersartigkeit der Szene. Wie bereits erwähnt, ist der Raum des Wunderbaren oft von der fiktionalen Realität abgetrennt – so auch hier. Die Brüder Ilbich erwarten Mühler in einem Raum, zu dem lediglich eine in die Decke eines Korridors eingelassene Tür führt:

In dieser Stadt, die sich gern rühmt und sich noch lieber rühmen läßt, daß ihre Mauern Seltsamstes zu bieten hätten und die auch manche Kuriosität zu bieten weiß, hatte ich nie eine Installation wie diese, eine so widersinnig angebrachte Tür gesehen. (B 143)

Auf den Widerspruch, ob der Raum dunkel oder hell erleuchtet ist, wurde bereits hingewiesen.

Die fantastische Komponente in *Barbar Rosa* ist weit weniger konkret ausgearbeitet als etwa das Rätsel um die Existenz Lieschens in *Libidissi*. Die entscheidende Unsicherheit kommt durch die Rolle des Zufalls bzw. der schicksalhaften Fügung zustande. Für eine systemkonforme Lesart müsste angenommen werden, dass Mühler das Opfer einer gut durchdachten Intrige ist, die Brüder Ilbich Mitarbeiter eines Drahtziehers, die den Detektiv durch gezielte Hinweise auf den richtigen Weg bringen und dafür sorgen, dass er am Ziel ankommt. Ein Indiz für diese Variante wäre etwa das Geldbündel, das Mühler in seinem Büro zugestellt wird. Offensichtlich handelt es sich um Hannsis Vorauszahlung, jedoch ist das Geld „mit Pünktchen eines rosa Lacks verschmutzt“ (B 34). Hannsi bezahlt seinen Angestellten mit Geld aus eben dem Transporter, den Mühler aufspüren soll. In der wunderbaren Lesart dagegen fungieren die Brüder Ilbich als personifiziertes Schicksal. Anstelle einer unsichtbaren Macht ordnen und lenken sie das Geschehen. In diesem konkurrierenden Realitätssystem existieren abstrakte Konzepte als Personen, die in das Geschehen eingreifen. Die Entscheidung zugunsten der einen oder anderen Variante wird nicht getroffen und bleibt

somit dem Leser überlassen. Der Text ist demnach auf der Spektrumsmitte, im Bereich des Fantastischen einzuordnen.¹²⁶

3.3.5 Zusammenfassung

Die Detektivgeschichte *Barbar Rosa* ist ebenso wie *Libidissi* der mobilen Literatur zuzurechnen. Der im Untertitel hergestellte Genrebezug wird aufgegriffen und nur in einzelnen Aspekten verändert. Die verfremdete Darstellung außerliterarischer Topografien, der Stadt Berlin und bestimmter Bauwerke und Straßen, führt zu ersten Verunsicherungen ob der Einordnung des Textes. Ähnliche Auswirkungen hat auch die Destabilisierung des Ich-Erzählers. Die Rolle des Zufalls repräsentiert das realitätssystemische Rätsel: Mühlers Handlungen werden durch die Brüder Ilbich vorhergesehen und gelenkt. Als Personifizierung des Schicksals wären sie Teil eines wunderbaren Systems. Gleichzeitig ermöglicht der Text aber in Ansätzen auch eine realitätskonforme Erklärung. Mühler wäre in dieser Lesart Opfer einer genau geplanten Intrige, in die alle anderen Personen eingeweiht sind. Wie schon zuvor in *Libidissi* fällt auch hier keine Entscheidung zugunsten der einen oder anderen Variante, und der Text verweilt auf der Spektrumsmitte.

¹²⁶ Eine Klassifizierung als unausformuliertes System (vgl. Fußnote 25) scheint auf den ersten Blick möglich: Im Text fehlt im Hinblick auf die Verkettung von Zufällen jegliches Überrascht-Sein (Durst 2007, S. 290), Mühler vertraut sogar fest darauf, dass ihn sein blindes Vorwärtstolpern zum Ziel führt. Da der Text jedoch sowohl eine realitätskonforme als auch eine wunderbare Erklärung zur Verfügung stellt, soll von dieser Interpretation abgesehen werden.

3.4 *Die Sonne scheint uns*

3.4.1 Konstituierung der Ausgangsrealität

Das zugrunde liegende triviale Genre in *Die Sonne scheint uns* ist der Horrorroman. Eine durch Genretraditionen bedingte eindeutige Einordnung des Textes links oder rechts der Spektrumsmitte ist in diesem Fall nicht möglich. Horrorliteratur kann sowohl realistischer Konventionsprägung sein, als auch wunderbare Elemente enthalten, wobei Letzteres laut H. P. Lovecraft¹²⁷ häufiger vorkommt. Hans D. Baumann behauptet, der Einbruch wunderbarer Elemente in eine realistische Welt sei gerade die Eigenheit der Horrorliteratur.¹²⁸ Egal ob wunderbar oder nicht, ein Minimalkriterium definiert jede Art von Horrorliteratur – das Spiel mit Angst und Ekel: „Horror is in everyday reality, but it is also a genre, a construction, and a representation of what terrifies and disgusts, what we fear and secretly desire.“¹²⁹ Das Horrorgenre treibt die in Kapitel 3.1 beschriebene Angstlust, die bei der Lektüre von Schema-Literatur auftritt, auf die Spitze. Der Leser wird gezielt mit menschlichen Ängsten und den durch sie provozierten Emotionen konfrontiert – so verfährt auch Georg Klein in seinem drittem Roman. Die Protagonisten in *Die Sonne scheint uns* befinden sich zu Beginn des Romans in einer Situation, die mehrere fundamentale menschliche Ängste zugleich auslöst: Fünf Menschen, die sich noch nie zuvor gesehen haben, müssen in einem leerstehenden Hochhaus ohne Strom, Heizung und angemessene Verpflegung – also hungrig in Dunkelheit und Kälte – nach einem nicht näher bestimmten Gegenstand suchen. Bis zum Abschluss des Auftrags dürfen sie weder das Gebäude verlassen noch Kontakt zu ihrem Auftraggeber, Gabor Cziffra, aufnehmen. Die Situation spitzt sich weiter zu, als ein Teammitglied stirbt: „Funny ist uns unter den Händen

¹²⁷ Howard Phillips Lovecraft: Unheimlicher Horror. Das übernatürliche Grauen in der Literatur. Ein Essay. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein 1987 (= Ullstein-Buch 36544), S. 10.

¹²⁸ Vgl. Hans D. Baumann: Horror. Die Lust am Grauen. Weinheim/Basel: Beltz 1989, S. 102 (im Folgenden: Baumann (1989)).

¹²⁹ Gina Wisker: Horror Fiction: An Introduction. New York/London: continuum 2005 (= Continuum studies in literary genre), S. 5 (im Folgenden: Wisker (2005)).

gestorben. Es war ein schneller, dennoch qualvoller, in all seiner Kürze elend gedehnter Tod.“ (D 51) Klein schildert eine Ausnahmesituation, in der jegliches Gefühl von Sicherheit abhandengekommen ist, und verarbeitet so ein „bewährtes Angstmuster“: „[E]ine oder mehrere Figuren [...] kommen an einen bösen Ort, bestehen mehrere Prüfungen und entkommen mit (oder ohne) gewonnenen Gegenständen oder Erkenntnissen.“¹³⁰ Mit dem Bösen, dem Fremden und der Dunkelheit kombiniert Klein gleich mehrere „Archetypen des Grauens [...]“.¹³¹

Einen Anlass, den Text als wunderbar einzuordnen, gibt es während der ersten fünf Kapitel jedoch nicht. Inhaltlich fallen keine unvollständigen Sequenzen auf. Ein Ich-Erzähler schildert die Situation aus seiner zwar begrenzten, aber nicht instabilen Sicht. ‚Regelgemäß‘ verfügt er nur über die eigene Innensicht; Erzähltempus ist das Präsens, Rückblenden werden im Präteritum geschildert. Eine Diskrepanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich, die häufig Grundlage für Unzuverlässigkeit ist,¹³² fehlt. Auch Unschlüssigkeit bei der Einschätzung einzelner Ereignisse entsteht nicht. Die Regeln des Systems müssen somit als realistisch eingestuft werden, der Genrebezug zur nicht-wunderbaren Horrorliteratur festigt sich.

Strukturell fügt sich *Die Sonne scheint uns* ins trivialliterarische Schema ein. Im Horrorgenre entspricht dieses dem Aufbau einer Angst-Situation und der Befreiung von der Angst. Gina Wisker sieht eben darin den Reiz der Horror-Literatur:

We love to read or view horror because we enjoy the chill with which it disturbs our sense of comfort and equally enjoy the way it then finally, monsters banished, returns us to that comfort, secure. We actually *like* to be frightened. But we also like to be reassured that what frightens us –

¹³⁰ Wolfgang Karrer: Horror als Buch-Video: Stephen Kings Erzählwelten. In: Dieter Petzold u. Eberhard Späth (Hg.): Unterhaltungsliteratur der achtziger und neunziger Jahre. Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg 1998 (= Erlanger Forschungen. Reihe A: Geisteswissenschaften 81), S. 144.

¹³¹ Baumann (1989), S. 288.

¹³² Vgl. Busch (1998), S. 47f.; Nünning (1998), S. 18.

monsters, dark corners, vampires, axewielding murderous neighbours – can be controlled.¹³³

Die Tradition des Genres sieht also vor, dass sich die Situation am Ende entspannt. In gewisser Weise geschieht das auch in *Die Sonne scheint uns*. Die Überlebenden Lemon, Still und Vita finden sich nach Ablauf der Frist wie verabredet auf dem Dach des Gebäudes ein:

Die Sonne scheint uns. Sie scheint uns schöner noch als am Tag unserer Ankunft. Unter freiem Himmel, auf dem flachen Dach des Gebäudes, sind wir, der Rest von Cziffras Mannschaft, angetreten, um den verdienten Lohn zu empfangen. (D 208)

Der titelgebende Satz spannt den Bogen zurück zum Anfang, der Auftrag ist erfüllt und die verbliebenen Teammitglieder treten aus dem Gebäude ins Freie. Sogar eine Liebesgeschichte zwischen Lemon und Still bahnt sich an:

Wir, die beiden Hübschen, könnten nun, da die Arbeit erledigt ist, ganz unbefangen aneinander Gefallen finden. Ja, nichts spricht dagegen, das [sic!] wir uns wirklich verstehen, daß sich unsere Körper über Blick, Stimme und Hand vollends kennenlernen. (D 217)

Dennoch bleibt ein Rest Unsicherheit: Zum einen stellt sich die Frage, wer oder was im Sarkophag auf dem Dach liegt (vgl. D 214), zum anderen hat Light alle Artefakte an sich gebracht und flieht nun damit aus dem Gebäude (vgl. D 217), was den erfolgreichen Abschluss der Mission in Zweifel zieht. Zudem liefert der Text keine Erklärung, worin der Sinn der ganzen Aktion besteht, was also geschieht, wenn die Sonne gefunden oder alle mystischen Gegenstände beisammen sind.

Der zweite große Abschnitt, die Kapitel *Die Keule*, *Die Sichel*, *Der Diskus*, *Der Gürtel* und *Die Sonne*, blieb bisher unerwähnt, doch auch hier sind Motive des Horrorromans verarbeitet, etwa das erneute Auftauchen von Funnys Leiche. Angelockt von einem Lichtschimmer und verlangsamt laufender Musik entdeckt Vita im zweiten Stockwerk die Installation:

¹³³ Wisker (2005), S. 25 (Hervorhebung im Original).

Schon kann er sehen, dass es sich um ein zeltähnliches Gebilde aus silbriger Plastikfolie handelt. Aber erst, als er sich bis auf einen Schritt heranwagt und mit der Keule an den Kunststoff stupst, bekommt auch die Spitze, die dem Iglu aufgesetzte Kugel, ein beruhigend deutliches Profil. Vita erkennt die etwas zu flache Nase. [...] Sogar die Mundpartie erscheint ihm unverwechselbar, obwohl die Taschenlampe, ins Gebiß geklemmt, die linke Backe ausbeult und die Lippen so verzieht, daß der Erstverstorbene des Teams nahezu affenmäulig aussieht. (D 116)

Ähnlich wie schon die Leiche im Keller des Gebäudes löst der entstellte menschliche Körper Schrecken und Abscheu aus:

Und als er zugriff, als er zwei oder drei der leichten Latten auf einmal anhob, stand ihm die ganze Pracht vor Augen. Längst ist der prall geblähte Rumpf überall mit langen, haarigen Tentakeln überwachsen. Die schlichte Uniform des Toten hat sich in einen märchenhaften Dienstpelz verwandelt. Am allerbesten aber ist die Schimmelkolonie auf den Gesichtswunden gediehen. Dort hat das leuchtende Polster die Unregelmäßigkeiten der Verletzung ausgeglichen, alles das, was Keulenschläge häßlich zerbrechen ließen, ist in die Eiform des Neuen eingegangen. (D 93f.)

Der Leser wird mit Tod und Entstellung konfrontiert, „[d]isgust and loathing of the human body is a predominant theme in horror [...]“¹³⁴

Zudem ist die im zweiten Zitat beschriebene Leiche offenbar Opfer eines Serienmörders, der seit einiger Zeit in der Stadt umgeht – ein weiteres typisches Horror-Motiv. Die Angst vor dem Mörder, angefangen mit dem Fund der Mordwaffe im Keller, wächst zunehmend. Die Anspielungen häufen sich, dass der Mörder unter den Teammitgliedern ist. Besonders Lemon rückt in den Verdacht, stellt sich doch heraus, dass die bisherigen Opfer alle aus seinem persönlichen Umfeld stammen. Lemon selbst kann sich an die fraglichen Nächte nicht erinnern (vgl. D 95), doch der Leser erfährt, dass er der Schöpfer der Mordwaffen, geschnittener, mit geheimnisvollen Zeichen versehener Keulen, ist und lediglich durch Boxfelds Eingreifen bei der Polizei entlastet werden konnte:

¹³⁴ Ebd., S. 178.

Alle Spuren, die ihrem Schnitzer zum Verhängnis werden konnten, sollten beseitigt werden. Vorhin, bei seinem ersten Durchgang, als die Teppichböden mit Frau Mutschereits erfreulich starkem Staubsauger gereinigt worden waren, hätte er [Boxfeld] den zierlichen Elektronik-Lötkolben, verborgen unter einem Haufen Comic-Taschbücher, fast übersehen. (D 170f.)

Bis zuletzt bleibt jedoch unklar, ob es sich beim Keulermörder tatsächlich um Lemon handelt. Gegen Ende des Romans lenkt eine seiner eigenen Aussagen von diesem Verdacht ab:

Allen meinen guten Bekannten am Salzhafen, all den alten Eingeborenen, die mir das Heimischwerden erleichterten, habe ich etwas Selbstgefertigtes geschenkt. [...] Und wenn die Form endlich stimmte, wenn die Schnitzkerben mit Sandpapier geglättet waren, nahm ich den Lötkolben, um die Gabe im Rahmen meiner Möglichkeiten zu beschriften. Jeder der Alten hat sein Geschenk noch haarscharf vor seinem Tod erhalten. Ja [sic!] ich schätze mich glücklich, daß ich sie keinem ins Grab legen mußte. (D 212f.)

Eine zweite Spur führt zu Vita, der der Leiche im Keller die Keule entrisen und Light damit niedergeschlagen hat (vgl. D 118). Auch mit dem Mord an Apotheker Heinlein, dessen Aufputschspritzen ihn immerhin eine Niere kosteten, kann er in Verbindung gebracht werden:

Die Keule war neu. Sie hatte früher [...] noch nicht an der Wand des Hinterzimmers zwischen schwarzgerahmten Stichen gehangen, auf denen menschenleere Hafensichten zu sehen waren. Es handele sich um ein Geschenk, erklärte Heinlein seinem unerwarteten Besucher und hatte nichts dagegen, daß Vita sie in die rechte Faust nahm und ihr schweres Ende prüfend auf den Handteller klatschen ließ. (D 154)

Der letzte, der – wie die Polizei annimmt – Heinlein lebend gesehen hat, ist jedoch Light (vgl. D 136), womit er ebenfalls als Mörder in Betracht zu ziehen ist. Zudem überredet er den alkoholabhängigen Funny, den Brennstoff zu trinken und treibt ihn so in den Tod:

Lights Finger hat ihn angelockt. Der rechte Zeigefinger machte sich im Licht des Kühlschranks krumm – krumm, gerade und wieder krumm – und zog den Durstigen zum kalten Öfchen. (D 165)

Light, der wohl über ein tieferes Verständnis verfügt, um was es sich bei der gesuchten Sonne handelt (vgl. D 122f.), ist offensichtlich mehr in das Geschehen verstrickt als angenommen. Nicht zuletzt wird auch Funny dem Kreis der Verdächtigen zugeordnet:

Arno! Gib zu, du hast das Holzding auf deine Ladentheke, drapiert von zerrissenem Geschenkpapier, eigens für deinen dicklippigen Kumpel, für Negermälchen Funny, bereitgelegt. Und der kommode Prügel sprang ihm in die Hand. Auch Funny durfte einmal keulen. (D 167)

Diese Ungewissheit ob der Identität des Mörders ist kein fantastisches Element, sondern lediglich ein Nebeneinander verschiedener Indizien und Verdachtsmomente, die aber allesamt mit dem geltenden Realitäts-system vereinbar sind:

Das Phantastische entsteht in der Konkurrenz zweier Realitätssysteme, nicht zweier Fakten. Aus diesem Grund gehören Kriminalromane, die zwischen der Schuld und Unschuld eines Verdächtigen hin- und her-schwanken, nicht zur phantastischen Literatur.¹³⁵

Durch das Motiv des unbekanntes Mörders knüpft der Text eindeutig an die Genretradition an; der Leser empfindet ein Gefühl der Unsicherheit und des Misstrauens gegenüber jedem Gruppenmitglied.¹³⁶

Die Darstellung der Personen entspricht nicht durchgehend dem trivialen Schema. Typisch ist die Charakterisierung anhand einzelner Eigenschaften wie Lemons Lese- bzw. Schreibschwäche, Funnys Alkoholabhängigkeit oder Lights Zigarettensucht. Klischeehaft ist auch die sich anbahnende Beziehung zwischen Lemon, dem Erzähler der ersten fünf Kapitel und allem Anschein nach auch einzig gut aussehenden männlichen Charakter, und Still, der einzigen Frau im Team. Eine eindeutige Einordnung der Hauptpersonen in positive und negative Figuren sowie eine erleichterte Identifikation misslingt. Zu Beginn arbeiten die fünf

¹³⁵ Durst (2007), S. 141.

¹³⁶ Auch hier ist eine andere Lesart denkbar, in der nicht fünf Personen nach der Sonne suchen, sondern nur eine – der Keulenmörder, der unter einer multiplen Persönlichkeitsstörung leidet. Man könnte sogar noch weiter gehen und die zweite Erzählinstanz und dessen Helfer Boxfeld als Auswüchse einer einzigen Identität deklarieren. Ob diese These haltbar ist, müsste jedoch gesondert geprüft werden.

Suchenden noch zusammen, doch nach und nach fällt die Gruppe auseinander. Jeder arbeitet gegen jeden, und alle scheinen schon in der Vergangenheit Schuld auf sich geladen zu haben.¹³⁷

Abschließend bleibt festzuhalten, dass in *Die Sonne scheint uns* trotz starker Veränderungen einzelne Motive, Handlungsschemata und kommunikative Strategien des Horrorromans zu erkennen sind. Der zentrale Aspekt einer klaren Einteilung in Gut und Böse fehlt, was eine für Trivialliteratur typische Rezeptionsweise unterbindet. Wesentlich für die Konstituierung der Normrealität ist vor allem der Romananfang, der eindeutig realistischen Konventionen folgt, obwohl das Horror-Genre auch wunderbare Systeme zulässt.

3.4.2 Destabilisierung des Erzählers und andere fantastische Verfahren

Im Laufe des ersten Romanabschnitts konstituiert sich eine Normrealität, die – obwohl die Genretradition wunderbare Elemente zulässt – realistischer Konventionsprägung ist. Die innerfiktionale Wunderbarkeit bleibt in den ersten fünf Kapiteln verborgen, das System stabil. Dies ändert sich mit Beginn des zweiten Abschnitts. Visuell markiert eine ganzseitige Illustration den Bruch, und schon der erste Satz des fünften Kapitels bringt das bisher gültige System ins Wanken: „Onkelchen Gabor hört Lemon aus der Flasche schlürfen.“ (D 79) Eine andere, konkurrierende Erzählerstimme kommt zu Wort. Dieser Erzähler gehört nicht zum Suchtrupp und beschreibt die Handlung aus der Perspektive eines außenstehenden Dritten.¹³⁸ Immer wieder fließen Informationen über die einzelnen Teammitglieder in seinen Bericht ein. Die bisherige

¹³⁷ Dagegen ließe sich einwenden, dass sich in einer Spielart des Horrorgenres häufig die Guten im Nachhinein als Serienmörder herausstellen. Die Aufmerksamkeit wird vorerst auf andere Charaktere gelenkt, was den Überraschungseffekt am Ende vergrößert. Allerdings wäre dann zumindest eine nachträgliche Schwarz-Weiß-Einteilung der Personen möglich – in Kleins Roman bleibt die Ungewissheit bestehen.

¹³⁸ Näheres zum Perspektivwechsel und der konkurrierenden Erzählinstanz im folgenden Kapitel.

Erzählinstanz wird so im Nachhinein destabilisiert; die begrenzte Ich-Perspektive bildet ähnlich wie in *Barbar Rosa* die Grundlage dafür.

Wie im vorhergehenden Kapitel bereits erwähnt, häufen sich die Hinweise, Lemon sei der Keulermörder. Ihm selbst fehlt dem Anschein nach jede Erinnerung an die betreffenden Nächte: „Da er nichts wußte und keine Anstalten machte, sich Entlastendes zurechtzudenken, konnte er sich auch nicht in Widersprüche verwickeln.“ (D 95) Generell lassen Lemons nächtliche Gewohnheiten an seiner Glaubwürdigkeit zweifeln. Bei Einbruch der Nacht – so der Bericht der ehemaligen Wirtin Frau Mutschereit – verlässt Lemon das Haus, kehrt wenige Stunden später zurück, fällt aufs Bett und schläft mit offenen Augen ein (vgl. D 86f.). Eine andere Erfahrung macht Vita in der ersten Nacht im Hochhaus: Er bemerkt, „daß der Kollege, der untertags den Stockfisch gab, im Schlaf zu sprechen anfang. Eigentlich war es kaum ein Flüstern, ein Wispern nur lag über dem fast nicht bewegten Mund.“ (D 132) Vita kann nur Bruchstücke des Gesprochenen verstehen: „Der Kollege unterhielt sich mit einem Gegenüber, den er «Papi Sonne» nannte. Vita hörte ihn «Jawohl, Papi Sonne!» und «Wird erledigt, Papi Sonne» sagen.“ (D 132) Auch er bemerkt Lemons offene Augen und zudem ein leichtes Schielen, das ihm tagsüber nicht aufgefallen ist. Später entdeckt Vita, dass Lemon in der Kladde nicht den ursprünglich vereinbarten Namen, „sondern das zweite Teilwort seines Getränks“ (D 141), Bitter, notiert hat. Auch die konkurrierende Erzählinstanz wählt in den entsprechenden Passagen diesen Namen. Die sich abzeichnende Persönlichkeitsstörung gipfelt in Lemons Verwandlung zum Werwolf. Bereits bei Bitters erfolgloser Flucht vor dem Mond zeichnet sich das Motiv ab:

[P]lötzlich jedoch gewinnt das Rautenmuster des Bodengitters an Kontur, und Bitters Hand, schutzlos hinausgestreckt, erleuchtet. Ein ungutes Mehr an Licht läßt seine Fingernägel wachsig schimmern.

Der Kopf sinkt Bitter ins Genick. Sein Blick peilt in den Schacht hinauf, wandert, als ob er sich zwischen den Feuertreppenstufen nach oben schlängeln könnte, dorthin, wo eine Scheibe fehlt. Durch das Loch des Glasschachts sieht er ins Freie. (D 142f.)

Alle Versuche, den Schacht noch rechtzeitig zu verlassen, scheitern, und schließlich ist es „[z]u spät: Da hing der dünne, schiefe Kerl und kippelte in seiner grauen Himmelssuppe. Der sturzsüchtige Mond ist seinem alten Kumpel Bitter aufgegangen.“ (D 143) Vor dem Hintergrund des Genrebezugs reicht eine solche Anspielung aus, um das Horror-Motiv zu erkennen:

Der klassische Werwolf ist ein Mensch, der – meist zur Zeit des Vollmondes – durch einen Fluch die Gestalt eines Wolfes annimmt und keine Herrschaft mehr über sein soziales Verhalten hat; er regrediert zur blutgierigen, kannibalischen Bestie, die die zivilisatorischen Fesseln abwirft und vorübergehend die Zerfleischung der Mitmenschen lustvoll betreibt.¹³⁹

Die Beschreibung einer Verwandlung bleibt aus, doch weitere Andeutungen, etwa Bitters Hecheln (vgl. D 147), bestärken die Vermutung. Auch sein Schielen fügt sich als Zeichen seiner animalischen Seite in das Bild ein:

Weil dessen [des Mondes] Spitzen am Himmel saugen, müssen Bitters Pupillen nun asynchron in die Augenwinkel zucken. Bitter, das Menschenkind, beneidet all die Tiere, deren Augen seitlich am Kopf stehen und das Gesehene von jeher zum Bogen eines Panoramas fügen. (D 147)

Vergleichbare Schilderungen seines veränderten Auftretens finden sich in den einzelnen Figurenpassagen. Light etwa reagiert entsetzt, als er seinen Kollegen aus der Geheimtür kommen sieht:

Der neue Lemon hebt das Kinn, fletscht die oberen Schneidezähne. Und Light hört ihn Luft einziehen, hört ihn seltsam hecheln, versteht entsetzt, daß dies ein Schnüffeln ist, begreift, daß Lemon über die Mundhöhle nach fremden Gerüchen, nach Beute oder Feindfleisch lechzt. (D 181)

Doch auch bei dieser Passage reicht die Beschreibung über diverse Anspielungen an animalische Verhaltensweisen nicht hinaus. Gleichmaßen ist das, was zwischen Still und Lemon in der Wanne im Erdgeschoss vorfällt, nicht eindeutig zu beschreiben: Wiegende Körper, das „Atemduett des Paares“ sowie die „klebrig süße Feuchte des kurzakti-

¹³⁹ Baumann (1989), S. 310.

gen Stöhnens“ (D 149) deuten auf Geschlechtsverkehr hin.¹⁴⁰ Boxfeld jedoch erwartet, später in der Wanne Stills Leiche zu finden oder doch zumindest „etwas über den Kampfverlauf, über das Nacheinander, über das Ineinander des hier stattgefundenen Schlachtens [zu] lernen.“ (D 180) Still behauptet an späterer Stelle, „daß sie sich wie ums Haar dem Abschlichten entronnen fühlt“. Die Formulierung, dass sie Lemon erkennen konnte, ist zweideutig. Neben dem alltäglichen Gebrauch des Verbs ‚erkennen‘ ist auch eine Auslegung im biblischen Sinn als Synonym für Sex möglich. Als Folge solch zweideutiger Formulierungen entsteht Unschlüssigkeit darüber, wie die Ereignisse zu deuten sind. Es ist nicht möglich, endgültig zu entscheiden, ob Lemon sich tatsächlich in einen Werwolf verwandelt – was eindeutig ein wunderbares Element wäre –, oder ob seine Nachtseite lediglich eine zweite Persönlichkeit hervorbringt, was mit den Regeln der Ausgangsrealität durchaus zu vereinbaren wäre. Die Destabilisierung des Erzählers führt also nicht nur zur Erschütterung der Ausgangsrealität, sondern stellt diese regelrecht infrage.

Die Strategien, mit denen in *Die Sonne scheint uns* die Stabilität der Ausgangsrealität in Zweifel gezogen wird, entsprechen im Wesentlichen den schon in *Barbar Rosa* verwendeten Verfahren. Zur Destabilisierung des Erzählers kommen Anspielungen auf außerliterarische Topografien – Schauplatz der Handlung ist erneut Deutschland – und historische Ereignisse – etwa der Zweite Weltkrieg bzw. die Nachkriegszeit. Diese provozieren anfangs eine realistische Wahrnehmung, doch die Stadt am Salzhafen wird nicht näher bestimmt. Diverse Anspielungen wie etwa das Rotlichtviertel am Hafen und Arno’s Antik erinnern zwar an die Stadt Hamburg, aber die Hinweise bleiben vage. Einige Details aus dem Leben der Figuren decken sich mit den Biografien historischer Persönlichkeiten, doch um den Realismus des Systems zu stützen, sind die Parallelen nicht konkret genug.

¹⁴⁰ An anderer Stelle bezeichnet der Erzähler beide, sowohl Lemon als auch Still, als „Menschentiere“ (D 150) – dies könnte als Hinweis darauf gedeutet werden, dass beide Personen übersinnliche Wesen sind.

Die Schilderung des Hochhauses ist mit der Beschreibung Libidissis zu vergleichen: ein unübersichtlicher, unsicherer Ort, in dem kein Zu-rechtfinden möglich ist. Wie in der Level-Struktur eines Computerspiels warten auf jeder Ebene andere, oft grauenvolle Überraschungen. Ein Bauzaun trennt das Gebäude von der Außenwelt ab (vgl. D 39), was wiederum der bereits erwähnten Konvention entspricht, Orte des Wunderbaren räumlich zu separieren. Wie schon in *Libidissi* zieht sich ein Netz von – vermeintlichen – Hinweisen und Anspielungen durch den Text, die einen versteckten Sinnzusammenhang vortäuschen. Ähnlich verhält es sich hier auch mit den verschiedenen Handlungssträngen: die Zeit vor dem Krieg, die Ereignisse um die Morde im Hafenviertel und das aktuelle Geschehen im Hochhaus; wie genau diese zusammenhängen, bleibt unklar.¹⁴¹ Auch in *Die Sonne scheint uns* findet der Leser also eine unübersichtliche, verrätselte Welt vor, die in keiner Weise den Konventionen der Schema-Literatur entspricht. Für eine abschließende Verortung des Textes im literarischen Spektrum muss jedoch auch die konkurrierende Erzählinstanz genauer untersucht werden.

3.4.3 Eigenheiten der zweiten Erzählinstanz und wechselnde Fokussierung

Onkelchen Gabor hört Lemon aus der Flasche schlürfen. Der Durst dehnt Lemons Züge bis in ein tiefkehliges Gurgeln. Ach, sein gewaltiges Verlangen nach Bitterem macht mir, macht Gabor Cziffra Kummer.
(D 79)

Schon diese ersten drei Sätze des sechsten Kapitels deuten die Eigenart der zweiten Erzählinstanz an. Wiederum handelt es sich um einen Ich-Erzähler; die Perspektive ist eng an die einer Figur, Gabor Cziffra, anfangs Onkelchen Cziffra genannt, gebunden. Die eben zitierte Passage erweckt den Anschein, es handle sich um zwei Personen, die dieselbe Szene beobachten. Im weiteren Verlauf jedoch häufen sich die Parallelen zwischen dem Erzähler-Ich und Cziffra:

¹⁴¹ Zumindest ist keine Deutung der historischen Zusammenhänge möglich, ohne in eine allegorische Lesart zu verfallen.

Dem treuen Boxfeld verdanke ich, daß Still mit ihnen ist. Onkelchen Gabor wäre alterssteif im Denken, nicht mehr darauf gekommen, daß es ein Weib für diese Arbeit braucht. Erst als mir Boxfeld auf die Sprünge half, kam mir der Sinn hierfür zurück. (D 79)

Beide scheinen das Gleiche zu empfinden, was auch an anderer Stelle deutlich wird: „Onkelchen Gabor wird durch die Enge des Gehäuses ruhig. Es ist mir Schutz und Burg.“ (D 80) Der Verdacht kommt auf, es könnte sich im Grunde genommen um eine einzige Person handeln, den Auftraggeber Gabor Cziffra, der gelegentlich von sich in der dritten Person spricht. Formulierungen wie, „[m]ir, den er, obschon selbst Greis geworden, bis zuletzt gern Onkel Gabor nannte, hat er erzählt [...]“ bestärken diese Vermutung; die Verwendung des Pronomens „unser“ (D 93) dagegen relativiert sie. Der Ich-Erzähler gibt sich an keiner Stelle eindeutig zu erkennen. Einzig der letzte Satz liefert einen Hinweis auf die mögliche Identität des Erzählers und wirft zugleich neue Fragen auf:

Er [Gunter Ilja Gor] richtet den Strahl auf unseren Sarkophag, er kühlt, er kühlt und kühlt – die Schuhe stehen ihm in Flammen! –, er kühlt das glühende, das knackend flüsternde Gehäuse. (D 219)

Der Besitzer des „Museums der Weltmirakel“ (D 125) hat sich bei einem Brand Verletzungen an beiden Füßen zugezogen. Schon an früherer Stelle gab es einen Hinweis auf eine solche Verbrennung: „Onkel Gabors nackte Füße spüren, wie Lights plumper Leib den Würfel unter meinem Stuhl zum Schwingen bringt. Die alten Brandnarben sind wachsam wie eh und je.“ (D 121) Die Empfindungen der beiden Personen lassen sich nicht auseinanderhalten und schon der nächste Satz beginnt wieder mit dem Pronomen „wir“. Auch in einer späteren Rückblende werden die Grenzen zwischen Gabor und Gor – auch die Ähnlichkeit der Namen sticht ins Auge – verwischt. So heißt es etwa, Onkelchen Gabor sehe sich vor dem inneren Auge noch einmal beim feierlichen Empfang zur Museumseröffnung durch das Vestibül schreiten. Kurz darauf folgt die Erinnerung des Erzähler-Ichs:

Nicht ohne Wehmut sehe ich meine damalige Wohlgestalt, den Sektelch in der Hand, von einem zum anderen wechseln, um, wie es sich

bei solchen Anlässen gehört, mit jedem ein abgemessenes Weilchen zu scherzen und zu plaudern. (D 126)

Generell wird die Verbindung zwischen Gabor und Gor weitgehend im Dunkeln belassen:

Oh, Ilja Gunter Gor. Es liegt in der Natur der Sache, daß ich über ihn am liebsten schwiege. Selbst Boxfeld ist es nicht gelungen, mir mehr als das Nötige über diesen Museumsfritzen zu entlocken. (D 124)

Möglicherweise verbirgt sich hinter beiden ein und dieselbe Person – als zweite Identität oder Auswuchs einer Persönlichkeitsstörung. Eine eindeutige Antwort jedoch liefert der Text nicht. Eines aber ist klar: Derartige Verunsicherungen stören die Stabilität eines Realitätssystems. Die zu Beginn postulierte Normrealität verliert durch die verwirrende Persönlichkeit des zweiten Erzählers die Ganzheitlichkeit ihrer Darstellung.

Doch die Destabilisierung des Systems führt noch weiter, begonnen mit dem letzten Satz des fünften Kapitels:

Die tüchtigen Gesellen rühren mich lang und tief. Solchen Gehilfen schaute Herr Gabor Cziffra immer gerne auf die Finger – und heute nacht lug ich noch einmal allen ins Gemüt. (D 97)

Wer auch immer sich hinter dem Ich verbirgt, seine Ankündigung ist wörtlich zu nehmen. Die folgenden Kapitel setzen sich aus kurzen Abschnitten zusammen, die abwechselnd einzelne Personen des Suchteams fokussieren. Im Kapitel *Die Sichel* werden – nun aus der Beobachterperspektive – Szenen um Bitter, Vita und Light geschildert. Auffällig ist, dass die Erzählinstanz über die Innensicht aller Figuren verfügt, also über deren Gefühle und Gedanken berichten kann. Die Überwachung der Suchenden geht weit über eine bloße Beobachtung mit versteckten Kameras hinaus. Wie bereits in Kapitel 2.2 erläutert, legen derartige „Gedankenlesereien“ als literarisches Verfahren die Gemachtheit von Texten offen und kennzeichnen so das Wunderbare. Die Ankündigung des Erzählers, in die Köpfe der Figuren zu blicken, erfüllt sich tatsächlich.

Bei der Betrachtung späterer Passagen scheint sich die Wunderbarkeit sogar noch zu steigern. Die im vorhergehenden Kapitel bereits er-

wähnte Szene, in der Bitter, auf welche Weise auch immer, über Still herfällt, wird aus der Perspektive des Marders Felix beobachtet. Der Erzähler verfügt auch über die Innensicht des Tieres: „Felix liebt, wie die Menschentiere duften.“ (D 150) Später wird sogar das Gebäude miteinbezogen – im letzten Abschnitt des Kapitels *Die Sonne* folgt der Leser dem Blick des dritten Stockwerks: „Die Gute Stube guckt. Sie gafft mit tausend Knöpfen und linst durch tausend Knopfschlitzaugen. Die gute Stube guckt dem Fräulein ins Gesicht.“ (D 193) Zusätzlich zur Perspektive des personifizierten Gebäudes rückt – zum ersten und einzigen Mal – Still mitsamt ihren Gedanken und Gefühlen in den Mittelpunkt. Zwischen der einzigen Frau im Suchteam und dem Raum kommt es zu einer merkwürdigen Interaktion: „Die Gute Stube gafft, Still gafft zurück.“ (D 194) Am Ende wird gar eine familiäre Beziehung angedeutet:¹⁴² „Da schlüpft Still in den dritten Stock zurück, um sich noch einmal, ein letztes Mal, wie eine ungewollte Tochter, am kalten Busen ihrer Mutter zu verbergen.“ (D 196) Die Anthropomorphisierung von Tieren und Gegenständen, in diesem Fall eines Gebäudes, ist konventionsbedingt dem wunderbaren thematischen Material zuzurechnen. Auch der bereits verstorbene Funny wird ins Zentrum gerückt:

Funny fühlt Papa Sonne kommen. Es ist ein schönes Fühlen, wie in den besten Asbach-Uralt-Jahren, als das Weinbrandsaufen pures, warmes Glück war und das Zwölffingerdarmgeschwür mucksmäuschenstill, wohligh verborgen in der Wampe vor sich hinwuchs. Funny fühlt Papa Sonne kommen. (D 162)

Sogar die Gedanken und Gefühle der Figuren, die bereits nicht mehr aktiv am Geschehen der Handlung teilhaben, bleiben der Erzählinstanz nicht verborgen. Bindet man diese an Gabor Cziffra, geht sein Bericht sogar über den eigenen Tod hinaus. Auch in diesem Moment sind erste und dritte Person durch die Satzkonstruktion verbunden:

¹⁴² Die Anthropomorphisierung von Orten gehört zum traditionellen Repertoire des Horrorgenres. Die Orte des Bösen, die meist mit schrecklichen Ereignissen in der Vergangenheit verbunden sind, entwickeln ein gewisses Eigenleben und beeinflussen die Protagonisten in ihrem Handeln wie etwa in Kings *Shining* (vgl. Baumann (1989), S. 328ff.).

Onkelchen Gabor knackst es bis ins Herz. Ein schlimmer heller, ein boshaft junger Schmerz strahlt links in die Schulter und weiter in den Arm, zwingt mich, arg kurz zu atmen und jämmerlich zu stöhnen, läßt mich sogar ganz leise nur, nach Boxfeld rufen. (D 151)

Letztgenannter ist es dann auch, der den toten Gabor Cziffra findet:

Herr Cziffra lag mit dem Gesicht auf den Reglern der Audioüberwachung. [...] Boxfeld zückte das Etui mit dem Spritzbesteck. Immer hatten ihm die Hände gezittert, wenn er eine der Ampullen für den an Blutzuckermangel kollabierten Alten aufzog. [...] Erst als er nach der Hand des Chefs griff, um die Manschette aufzuknöpfen, ließ sich nicht mehr leugnen, daß dies die Kälte war, gegen die keine von Heinleins Ampullen helfen würde. (D 188)

In der Konvention nicht-wunderbarer Texte ist es fest verankert, dass ein Ich-Erzähler nach dem eigenen Tod nicht weiter erzählen kann. Diese Grenze überschreitet Klein in *Die Sonne scheint uns*. Auf die oben zitierte Szene folgen zwei, aus der Beobachterperspektive Cziffras/Gors geschilderte Abschnitte, und auch der Beginn des letzten Kapitels ist noch dieser Erzählinstanz zuzurechnen, wie das erneute Auftauchen der Ich-Komponente verdeutlicht:

Es brauchte schließlich den anonymen Anruf eines engagierten älteren Bürgers – es war mein Wort vonnöten, um diese raren Reste der zerbombten Altstadt, samt den ins Eichenholz geschnitzten Sinnversprechen, vor einer zeitverschobenen Zerstörung zu bewahren. Mein Türmchen jedoch hofft umsonst. (D 201)

Auch für Boxfeld ist seine Aufgabe mit dem Tod des Auftraggebers nicht vorbei – anscheinend stehen die beiden weiterhin in Kontakt, bis Cziffras Letzter Wille erfüllt ist. Lemon wundert sich über Boxfelds Gebaren über dem offenen Sarkophag:

Der Advokat spricht schon ein Weilchen in die Tiefe des Kastens, laut, aber nicht so laut, daß Still und ich ihn verstehen könnten. Meine Kladde hat er ins Innere hinabgereicht, und nun rührt er, unaufhörlich redend, mit beiden Armen im Hohlraum des Tresors herum. (D 214)

Einige andere Anmerkungen ergänzen die Wunderbarkeit des Erzählens. Light vermutet, dass Cziffra nicht nur die Teammitglieder und deren Suche beeinflusst:

Light blickt zur Fensterwand. Noch immer ist kein Streif Morgenlicht zu sehen. Und plötzlich, mit einem pulverschneefinen Gruseln, das ihm vom Nackenhaar bis unter den strammgespannten Gürtel rieselt, dämmert ihm der Verdacht, daß Cziffra auch hier etwas manipuliert, vielleicht nicht gleich die Zeit, noch nicht die Drehung des Planeten, aber immerhin schon das Licht, zumindest dessen Einfall. (D 177)

Der Verdacht wird zwar nicht weiter ausgebaut, der Leser jedoch ist sensibilisiert für weitere wunderbare Ereignisse. Stills Kommentar, als sie die Kamera außer Funktion setzt, mit der Cziffra seine Angestellten von Beginn an beobachtet, geht sogar noch weiter: „[D]as Augenblickliche gehe doch wahrlich keinen Dritten, selbst den lieben Gott nichts an!“ (D 150). Gabor Cziffra, der beobachtende Dritte, wird in dieser Formulierung gar mit Gott gleichgesetzt.

Schließlich scheint Cziffras bzw. Gors Ziel, der Abriss des „Steifen Schnösels“ und der Wiederaufbau des Museums, gelungen. Dem zuständigen Stadtdenkmalpfleger wird der entsprechende Gedanke in den Kopf gepflanzt:

Nun ist es allerhöchste Zeit, daß dem braven Grübler ein Licht aufgeht. Es braucht einen Einfall, der die ehrenwerte Schnapsidee, diesen maroden Leichtbau zu restaurieren, mit Schwung beiseite wischt. [...] Gleich soll der umtriebige Denkmalpfleger erkennen dürfen, daß seine Erhaltungsphantasie nur der Vorhang vor dem Eigentlichen, nichts als der buntgewebte Schleier vor einem Auferstehungsspiel gewesen ist. (D 202)

Die im ersten Abschnitt als einfacher Auftraggeber eingeführte Figur entpuppt sich nach und nach als ‚Lenker‘ mit Fähigkeiten, die die Handlungsmöglichkeiten der realistischen Normrealität weit übersteigen. Wie ein Regisseur¹⁴³ lenkt er das Geschehen und setzt seine Schauspieler in

¹⁴³ Auch die Namensähnlichkeit mit Musik- und Unterhaltungsfilmregisseur Géza von Cziffra unterstützt diese Lesart.

Szene. Hält man an dieser Lesart fest, muss ein Kippen des Textes vom Realen ins Wunderbare verzeichnet werden.¹⁴⁴

Andererseits können die oben bereits geschilderten Zweifel an der Zuverlässigkeit der zweiten Erzählinstanz als Grundlage für deren Destabilisierung dienen. Die angedeutete Persönlichkeitsstörung ist eine kognitive Einschränkung, die sich auf die Vertrauenswürdigkeit des Erzählers auswirkt. Auch die Innensicht, über die die zweite Erzählinstanz verfügt, ließe sich in das Bild des unzuverlässigen Erzählers integrieren, „da man davon ausgehen muss, daß sich ein unzuverlässiger Erzähler anders verhält als ein konventioneller oder zuverlässiger Erzähler. Er wird gegen allgemeine Erzählkonventionen verstoßen [...].“¹⁴⁵ Häufig besteht der Verstoß darin, „daß ein Erzähler vorgibt, die Gedanken anderer Figuren zu kennen.“¹⁴⁶ Folglich wären alle im zweiten Abschnitt geschilderten Ereignisse, die mittels der Gedanken einzelner Figuren präsentiert werden – beispielsweise sämtliche Rückblenden – lediglich Spekulationen Gabor Cziffras. Dagegen lässt sich jedoch einwenden, dass sich Lemon, der in Kapitel *11b* ein weiteres Mal als Ich-Erzähler zu Wort kommt, auf seine eigenen, vom zweiten Erzähler geschilderten Gedächtnisprobleme bezieht: „Vitas schlechte Verfassung bereitet mir Kummer; ich kann nur hoffen, daß ich nicht unmittelbar für die Beule und die Platzwunde, die seine Stirn entstellen, verantwortlich bin.“ (D 210) Der Verdacht, es könnte sich bei Gabor Cziffra um eine unzuverlässige Erzählinstanz handeln, gibt letztlich zu wenig her, um die wunderbaren Elemente außer Kraft zu setzen.

¹⁴⁴ Ebenso, wenn man die Figurenpassagen nicht dem Erzähler Gabor/Gor, sondern einer dritten, außenstehenden Instanz zuordnet. Bis zu einem gewissen Punkt bietet der Text diese Möglichkeit, da Gabor in den Innensicht-Passagen der einzelnen Figuren nicht selbst zu Wort kommt.

¹⁴⁵ Busch (1998), S. 41.

¹⁴⁶ Ebd., S. 44.

3.4.4 Zusammenfassung

Auch *Die Sonne scheint uns* ist ein mobiler Text. Anders als in den beiden bisher analysierten Romanen handelt es sich nicht um einen Wechsel vom Normsystem ins Fantastische, sondern um einen vollständigen Sprung ins Wunderbare. Die in den ersten fünf Kapiteln geschilderte Ausgangsrealität folgt realistischen Konventionen. Die Eigenheiten des zweiten, im sechsten Kapitel einsetzenden Erzählers legen dann jedoch die Gemachtheit des literarischen Textes offen, wodurch der Text im Spektrum nach rechts rutscht. Zwar werden beide Erzählinstanzen destabilisiert und eine endgültige Durchdringung der erzählten Welt verhindert, dennoch verharrt der Text nicht im Bereich des Fantastischen: Die wunderbaren Eigenschaften der zweiten Erzählinstanz sind letztlich nicht in Zweifel zu ziehen, einzig Lemons Verwandlung zum Werwolf kann infrage gestellt werden.

3.5 *Sünde Güte Blitz*

3.5.1 Parallelen zum Arztroman

In seinem vierten Roman *Sünde Güte Blitz* wendet sich Klein dem Genre des Arztromans zu, der meist zur übergeordneten Klasse des Frauen- oder Schicksalsromans gerechnet wird. Die Struktur unterscheidet sich prinzipiell nicht von der anderer trivialer Texte; das thematische Material setzt sich aus vollständigen Sequenzen zusammen und wird entsprechend realistisch rezipiert. Im Zentrum der Handlung steht eine Liebesbeziehung, meist zwischen Arzt und Patientin, die sich gegen diverse Intrigen eifersüchtiger Krankenschwestern und böser Arztkollegen behaupten muss. Vordergründig erfüllt der Arztroman „die Funktion, die »geheimnisvolle«, unverständliche Wissenschaft der Humanmedizin auf einer verständlichen Ebene darzustellen.“¹⁴⁷ Durch Erfahrung und Intuition gelingt es dem überlegenen Arzt, jede Krankheit zu heilen, „[d]ie Medizin wird so zu einer Sache der Genies, die sich der Einsicht der Patienten, aber auch der Krankenschwestern und der unerfahrenen jungen Assistenzärzte entzieht.“¹⁴⁸ Eben so ein Genie ist Doktor Weiss in *Sünde Güte Blitz*. Nicht nur sein Kollege Schwartz schwärmt von den Fähigkeiten des jüngeren Arztes (vgl. G 25, 48), auch die Patienten, genauer gesagt die Patientinnen, sind begeistert:

Die Doppelpraxis war ein Erfolg. Alle, die in ihr arbeiteten, genossen den Andrang der Patienten. Sogar Angela verspürte eine Art Stolz, als sie im Kiosk [...] mithören durfte, wie ein gepflegter, etwas zittriger alter Herr, ein ehemaliger Kapitän der Volksmarine, bekannte, nun auch zu Schwartz&Weiss zu gehen. Vor allem dieser Weiss sei fabelhaft. Erstmals seit seinen Knabenjahren habe er wieder ein wenig Freude daran, krank zu sein. (G 59)

¹⁴⁷ Georg Seeßlen u. Bernt Kling: Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur. Bd. 2: Komik. Romanze. Heimat und Familie. Sport und Spiel. Sex. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 1977, S. 109.

¹⁴⁸ Ebd.

Der größte Erfolg ist bei Weiss' Patientin Elvira Blumenthal zu verzeichnen. Entsprechend den Genreregeln leidet die alte Dame nicht unter einer einfachen Krankheit – „jemand mit einer Gallenblasenentzündung hätte wohl kaum eine Chance, zum Protagonisten eines Arztromans zu werden“¹⁴⁹ –, stattdessen heilt Weiss sie von nichts Geringerem als dem Alter. Die genauen Umstände, wie es zu Weiss' Wunderheilungen kommt, bleiben sowohl den Patienten als auch dem medizinischen Personal verborgen.

Angelehnt an das Bezugsgenre ist außerdem das Netz der Beziehungen und Verhältnisse. Zum einen stellt Elvira Blumenthal, die nach und nach ihre Jugend zurückerlangt, Doktor Weiss nach; der hat indessen eine Affäre mit der Sprechstundenhilfe Elena, die „nicht nur blitzgescheit und bildschön sei, sondern in deren Busen auch ein mitfühlendes Herz schlage [...]“ (G 49) Eigentlich hat er die hübsche Polin in der Hoffnung eingestellt, sein Kollege Schwartz könne sich in sie verlieben (vgl. G 154). Auch die Protagonistin Angela Z. fühlt sich zu dem jungen Arzt hingezogen, leugnet aber ihre Gefühle. In dieser Grundkonstellation sind bereits bestimmte Paarungen angelegt; der Genrebezug weckt die Erwartung, dass die entsprechenden Personen zueinanderfinden werden. In diesem Fall folgt der Text den trivialliterarischen Vorgaben: Am Ende finden sich – auch dieses Detail ist typisch für die Schema-Literatur – zufällig¹⁵⁰ alle Protagonisten zur selben Zeit am selben Ort ein. Die Verwirrungen lösen sich und die ‚richtigen‘ Partner – Angela und Weiss sowie Schwartz und Elena – wenden sich einander zu.

Auch die für Trivialliteratur kennzeichnende „Dualität der Charaktere“¹⁵¹ wird angedeutet, nicht zuletzt durch die Namen Schwartz und Weiss. Letzterer ist jung, durchtrainiert (vgl. G 21) und hat „mattblondes, gekonnt wirr in die Höhe gegeltes Haar“ (G 19). Sein Kollege Schwartz dagegen ist hager, blaß „[u]nd da er die Fünfzig erreicht haben mußte, durfte man annehmen, daß er seinem Haar auf chemischem

¹⁴⁹ Ebd., S. 110.

¹⁵⁰ Auf die Bedeutung des Zufalls in der Trivialliteratur wurde weiter oben bereits hingewiesen.

¹⁵¹ Ebd., S. 109.

Wege zu frischem Glanz verhalf.“ (G 23) Als klassische Gegenspieler lassen sich die beiden jedoch nicht bezeichnen – obwohl Angela den Wunsch hegt, „ein fühlbares Gefälle zwischen den beiden Ärzten herzustellen.“ (G 23) Die bipolare Anordnung bleibt, ebenso wie das Beziehungsgeflecht, eine lockere Anlehnung an das triviale Grundmuster.

Obwohl Klein in seinem Roman einige Elemente des Arztromans verarbeitet, trägt der Genrebezug – im Gegensatz zu den bisher analysierten Texten – aus verschiedenen Gründen nur wenig zur Etablierung einer Normrealität bei. Zum einen gibt es nur wenige Gemeinsamkeiten mit dem Bezugsgenre. Im Vergleich finden sich bei *Libidissi* und *Barbar Rosa* weit mehr inhaltliche und strukturelle Parallelen, und auch *Die Sonne scheint uns* greift die Regeln des Bezugsgenres deutlicher auf. Zum anderen fehlen im ersten Kapitel jegliche Berührungspunkte mit dem Arztroman, erst nach und nach fließen die oben beschriebenen Elemente ein. Das gültige Realitätssystem konstituiert sich also aus den anfänglichen Schilderungen der erzählten Welt.¹⁵²

3.5.2 Fantastik auf inhaltlicher Ebene

Im Gegensatz zu den vorhergehenden Texten, in denen strukturelle Unsicherheiten Systemsprünge hervorrufen, wird in Kleins viertem Roman das Verhältnis von Realität und Wunderbarem selbst zum Thema. Schon die vorangestellten Mottos deuten die Thematik – Wissenschaft versus Glaube, Regularität versus Wunderbarkeit – an (vgl. G 5). Der Schauplatz, die deutsch-polnische Stadt Görlitz, verdeutlicht die Grenzsituation. Den Großteil des Romans folgt der Leser der Perspektive einzelner Protagonisten. Diese stellen alle fest, dass sich unerklärliche Dinge ereignen, die mit den Naturgesetzen ihrer Welt nicht vereinbar sind. Sie selbst werden zu Klassifikatoren des Wunderbaren, der Leser kann das Einbrechen des Wunderbaren in die Welt der Figuren nur als Außenstehender mitverfolgen. In einer langen Rückblende er-

¹⁵² Vgl. Kapitel 3.5.3.

fährt er, was sich im letzten halben Jahr zugetragen hat, meist aus Sicht der Hausmeisterin Angela. Der „langzeitarbeitslose[n] Physikerin“ (G 9) ist „in der letzten Zeit allzu viel Ungewohntes zu Ohren gekommen“ (G 76). Regelmäßig spielt die Technik in der Arztpraxis verrückt, später auch Elviras Fernseher in der Wohnung darüber. Auch Doktor Weiss' sonderbares Verhalten fällt ihr auf, wie die Szene im Heizungskeller verdeutlicht:

Schließlich legte er beide Hände auf das orange lackierte Blech der Brennerfront, so als ließe sich aus dem kaum merklichen Vibrieren des Kastens irgend etwas folgern, senkte die Lider und murmelte ein paar Worte, die Angela nicht verstand. Kurz hielt sie es für möglich, er wolle sie mit diesem seltsamen Verhalten auf den Arm nehmen, aber zugleich kam ihr sein Tun ernstlich wie eine Beschwörung vor [...]. (G 33)

Auch Weiss' wunderbare Heilkraft – deren Auswirkungen Angela schon bei Elvira Blumenthal aufgefallen waren – erfährt sie am eigenen Leib. Bereits seine seltsame Behandlungsmethode lässt sie aufmerken:

Und während seine linke Hand weiterhin ihre Fingerspitzen hielt, war seine rechte, war sein rechter Arm bis über den Ellenbogen in einen der halbhohen Schränke getaucht, die die Fensterwände säumten. [...] Das unterste Fach, eine kniehohe Schublade, war eine Handbreit aufgezogen. In diesem Spalt schien Weiss herumzufingern. Seine Schulter zuckte, sein Bizeps bewegte den engen Ärmel, als gäbe es im Inneren des Fachs eine Gegenkraft, einen Zug, dem es mit Macht und zugleich möglichst unauffällig standzuhalten gälte. (G 65)

Dieselbe Schublade war Angela schon früher als Ursprungsort eines elektrischen Summens aufgefallen (vgl. G 36). Zudem kommt Weiss während der Untersuchung ihrer verletzten Hand auf ein Detail ihres Unfalls – ein aus ihrem alten Bett herausragender Nagel hatte ihre Hand aufgerissen – zu sprechen, von dem er eigentlich nichts wissen kann:

«Was war das für ein Bett?»
[...] Angestrengt überlegte sie, ob sie zurückliegenden Samstag, hier im selben Raum, verraten hatte, daß der Nagel aus ihrem alten Bett geragt war. (G 64)

Hartnäckig fragt Weiss weiter, was in diesem Bett gemacht worden sei. Erst später stellt Angela fest, dass Weiss mit seiner Frage auf ihre Tochter anspielt. Im Gegensatz zu Angela ahnt er, dass sie schwer krank ist und Hilfe benötigt (vgl. G 75).

Auf der gegenwärtigen Handlungsebene springt ein nackter Mann – der zu Beginn des ersten Kapitels im Hinterhof aufgewachte „Bote“ (G 7) – in ihr Zimmer. Einerseits sind ihm Sprache und Welt fremd, andererseits weiß er mehr über die seltsamen Vorgänge als alle anderen Protagonisten; zudem verfügt er über hellseherischen Fähigkeiten (vgl. G 88). Während Angela anfangs noch nach rationalen Erklärungen für die Vorkommnisse sucht, fügt sie sich nach dem Erscheinen des Fremden – den sie Immanuel nennt – sukzessive in den Lauf der Dinge ein, ohne zu fragen, was es mit all dem auf sich hat. Sie, die sich „als Naturwissenschaftlerin kein X für ein U vormachen [lässt]“ (G 10), bleibt letzten Endes unwissend.

Ebenso verhält es sich mit Elvira Blumenthal, die nicht umhin- kommt, die Veränderungen an sich selbst zu bemerken:

Vor dem Badezimmerspiegel schlüpfte sie aus ihrer Trainingsjacke. Ganz zu Beginn hätte nicht viel gefehlt und sie hätte sich verraten. Sie wußte damals ja nicht, daß das kleine Mirakel der Anfang eines wahren Wunders war. (G 73)

Mit jedem Tag wird ihr Körper jünger, Haare sprießen, die Haut strafft sich und der Geschlechtstrieb kehrt zurück. Das Phänomen verstärkt sich, als sie in der Spiegelung ihres Schrankes den Gnom entdeckt:

Das Kerlchen im Lack ließ ihr durch sein eifriges Mitturnen auch Kraft zukommen. Er war ein kleiner Geber! Wunderbar innig spürte sie, wie die geschenkte Energie in ihre Armmuskeln und, noch inniger, wie sie in ihre Beinmuskeln, vor allem in ihre Oberschenkel strömte. (G 56)

Bis zuletzt versucht sie, „ihrem Zauberdoktor“ (G 131) eine Erklärung für die Verjüngung zu entlocken (vgl. G 129), bleibt jedoch letzten Endes ebenso im Unklaren wie Angela.

Des Weiteren versucht auch Doktor Schwartz, das Rätsel um die außergewöhnlichen Fähigkeiten seines Kollegen zu lösen. Allerdings bringen ihn seine Nachforschungen und Labortests nur wenig weiter:

Weiss' Schlüsselanhänger ist aus weißem Ziegenhaar, die Schweißspuren auf der Kindersocke aus dem Arztkittel stimmen genetisch mit Weiss überein. Schwartz verfolgt die Spur nicht weiter:

Was war schon dabei. Warum sollte ihn kümmern, wann, wie und zu welchem Zweck Weiss Unfug mit gewiß korrekt erworbenen Knabensöckchen trieb. Da gab es, gerade in Ärztekreisen, weit Schlimmeres unter der Sonne. (G 84)

Doch weitere unerklärliche Ereignisse lenken seine Aufmerksamkeit erneut auf den Kollegen, etwa als dieser Schwartz nach einem Autounfall zum ersten Mal untersucht:

Er [Schwartz] hätte sich damals umdrehen sollen. Denn während er Weiss dort hinten rascheln hörte, spürte er plötzlich erneut Finger im Haar. Nun, wo der Kollege auf Abstand gegangen war, griffen die Hände gründlicher zu. [...] Und obwohl sein Gehör keinen Zweifel daran ließ, daß Weiss mindestens drei Meter entfernt herumhantierte und dabei mehrfach unwillig aufschnaufte, rückten ihm diese Hände auf unerklärliche Weise die angststeifen Wirbel gerade. Er spürte die Länge und die besondere Schärfe der Fingernägel. Die Spanne der Finger kam ihm nun kürzer vor. (G 152)

Schwartz verzichtet darauf, sich umzudrehen und seine Vermutung zu bestätigen. In diesem Moment ist ihm klar, dass er nicht Weiss' Hände im Nacken spürt, dass also nicht sein Kollege selbst die Behandlung durchführt. Ein anderes Detail zieht Schwartz' Aufmerksamkeit auf sich:

Aber wenn er sich umgewandt hätte, hätte er die Nase günstiger in den Binnenwind, in die Luftströmungen ihrer Praxis bekommen und so wahrscheinlich erschnuppert, von woher es, zeitgleich mit dem Zupacken dieser Hände, ganz kurz, aber ungeheuer deftig nach Bock gerochen hatte. (G 152)

Bisher hatte er vom Moschusduft, der ihm von Düsseldorf in den Osten gefolgt war, auf einen Tumor geschlossen, der seine Geruchswahrnehmung stört (vgl. G 82). Die oben geschilderte Szene bringt auch dieses Phänomen mit Weiss in Verbindung. Doch Schwartz – und genauso Elena, mit deren Hilfe er herausfinden will, wie Weiss die Verjüngung

seiner Patientinnen zustande bringt – scheitert bei dem Versuch, die Fäden am Ende zusammenzuführen und die Ereignisse nachträglich zu erklären.

Dem Leser einen Schritt voraus ist lediglich Weiss. Nach und nach erfährt auch der Rezipient, dass der „Kleine“ (G 98), das „Bürschlein“ (G 100) bzw. „[s]ein Söhnchen“ (G 101) für die Störungen der elektrischen Geräte sowie die medizinischen Wunder verantwortlich ist. Eine weitere Rückblende klärt schließlich die Herkunft des Gnoms:

Etwa mittelfingerlang war er bei seiner Geburt gewesen, schleimig und blutig, das Köpfchen, schon damals unproportional groß, durch die Enge des Geburtskanals kurios verformt. Die grüne Schmiere stammte aus Weiss' Magen. [...] Das Blut rührte entweder aus der Speiseröhre, durch die er den Fingerling hochgewürgt hatte, oder aus dem Kehlkopf, der ihm danach noch tagelang weh tun sollte. (G 145)

Mit diesem Ereignis bricht das Wunderbare in Weiss' Welt ein. Seit er den Gnom im Rucksack mit sich herumträgt, bestimmen andere Regeln sein Leben: „Sosehr das Huckepackgeschleppe auch seine Intuition potenziert hatte, dem kausalen Schließen war es mehr als einmal abträglich gewesen.“ (G 165) Aus anderer Quelle erfährt der Leser schließlich, dass dieses Ereignis keineswegs einzigartig ist. So meint Immanuel, als er Weiss alleine auf der Straße sieht: „«Er sucht ihn. Er hat ihn verloren, Angela. So kommt es immer.»“ (G 135) Was es jedoch genau mit dem Erscheinen der beiden Boten bzw. dem von Immanuel geschilderten typischen Ereignisverlauf auf sich hat, bleibt unklar. Auch die Episode über den Wissenschaftler Gottlieb Ameis und seine Experimente mit Elektrizität geben keinen Aufschluss über die Zusammenhänge der Geschehnisse. Zwar ergänzt die Geschichte die Linie der wiederkehrenden Motive Blitz und Elektrizität, Verbindungen zwischen dem „legendären Vorfall“ (G 179) und den gegenwärtigen Ereignissen bleiben jedoch bloße Spekulation.

Die hier angeführten Textzitate zeigen, dass die Figuren in *Sünde Güte Blitz* den Einbruch des Wunderbaren in ihre Welt wahrnehmen. Doch wie bereits erwähnt, spielt sich die eben geschilderte Grenzüberschreitung vom Regulären zum Wunderbaren ausschließlich auf der

inhaltlichen Ebene ab – der Zweifel, ob Weiss tatsächlich übernatürliche Fähigkeiten besitzt, liegt nicht beim Leser. Die Grenzüberschreitung wird an keiner Stelle zum strukturellen Moment; im Gegensatz zu den vorhergehenden Texten findet bei *Sünde Güte Blitz* kein impliziter Systemsprung statt. Der Hauptgrund dafür ist einmal mehr die Erzählinstanz.

3.5.3 Wunderbare Erzählinstanz

Der Genrebezug trägt in *Sünde Güte Blitz* kaum zur Etablierung der Ausgangsrealität bei. Diese konstituiert sich ausschließlich durch den Romananfang:

Die Menschen sind tollkühne Tiere. Und deshalb müßte einer von uns, sobald es ihn Hals über Kopf unter sie verschlägt, eigentlich auf ihren Ansturm, auf dreiste Handstreichs, auf ein Hauen und Stechen mit ihnen gefasst sein. Aber wer aus unseren Gefilden zwischen sie hinstürzt, darf davon so gut wie nichts wissen. Allenfalls eine Ahnung beklemmt den Ankömmling. Erst nach und nach, erst wenn menschliche Gewalt ihm Haut, Fleisch und Knochen beutelt, beginnt er die Eigenart dieser Spezies erneut zu begreifen. (G 7)

Ausschlaggebend für die Verortung des Textes im literarischen Spektrum ist hier die Erzählinstanz. Sie präsentiert sich als Teil einer Gruppe,¹⁵³ die die Menschen als von ihnen verschiedene Spezies, gewissermaßen von außen, oder vielmehr von oben beobachtet. Von dort aus greifen sie in das Leben der Menschen ein: Der Bote Immanuel wird von ihnen auf die Erde geschickt, um dort diverse Probleme zu lösen (vgl. G 7). Zudem verfügt die Erzählinstanz über die von Durst als Bloßlegung literarischer Verfahren betitelte Fähigkeit der Innensicht. Die Perspektive hält nicht an der Person des Boten, fest, sondern wechselt zwischen verschiedenen Romanfiguren. Der Erzähler fokussiert Gedanken und Gefühle, also das Innenleben der einzelnen Protagonisten. Eine Kommentierung des Geschehens durch die Erzählinstanz fehlt in die-

¹⁵³ Oder aber sie spricht von sich selbst im Pluralis Majestatis.

sen Passagen. Gelegentlich bringt sie sich jedoch selbst ins Spiel: Ähnlich dem oben zitierten ersten Abschnitt streut Klein allgemeine Betrachtungen zur Gattung Mensch ein. Diese Weisheiten, etwa „[i]nsgeheim fürchten die Menschen den Winter“ (G 27) oder „[d]em Menschen gefällt es zu töten“ (G 37), sind stets im Präsens formuliert und setzen sich so deutlich von den Handlungspassagen im Präteritum ab. Meist enthalten sie auch Andeutungen auf Eigenschaften und Fähigkeiten der Spezies des Erzählers. Formulierungen wie „so weit unser Blick auch reicht – und er reicht weit“ (G 32f.) oder „[s]elbst wir senkten ausweichend den Blick, hätten wir nicht Gelegenheit genug gehabt, uns in Fassung zu üben“ (G 46) spielen auf eine göttliche Position der Beobachter an. Zudem verfolgen diese das Geschehen vom Himmel aus: „Wir lieben die Balustraden. Die Menschen dürfen nicht ahnen, wie ähnlich sie uns werden, sobald sie sich über die Balustraden neigen.“ (G 172) Sogar die Gebete der Menschen bleiben ihnen nicht verborgen:

Dem Wortlaut dieser Gebete leihen wir – egal, wem sie gelten – unser Ohr. Wir hören die Menschen so gern von sich reden. Das Herz geht ihnen über die Lippen. Und wir gönnen es den Klagenden, den Gestehenden, den Flehenden, daß sie das Echo, sobald es ihnen – verzögert, gebrochen, von der Zeit gefälscht – entgegenhallt, für die Stimme des großen Anderen halten. (G 72)

Nicht zuletzt verfügen die Beobachter über die Fähigkeit, in die Zukunft zu blicken: „Keinem unserer Schützlinge und auch keinem der beiden Boten wird vergönnt sein, auf die Balustrade zu gelangen.“ (G 172)

Vom ersten Absatz an erzählt in *Sünde Güte Blitz* also eine allwissende, in die Köpfe der Figuren und in die Zukunft blickende Instanz. Wo aber, so Durst, „aus der Perspektive Gottes gesprochen wird, gibt es keinen Zweifel.“¹⁵⁴ Folglich liegt keine Fantastik, sondern ein gültiges, in diesem Fall wunderbares, System vor.¹⁵⁵ Der Leser ist von Anfang an über den wunderbaren Charakter des Systems informiert. Solange die

¹⁵⁴ Durst (2007), S. 189.

¹⁵⁵ Zwar heißt es bei Durst, dass in mobilen Texten traditionell alles Christliche zum Paradigma des Regulären gerechnet wird, „der Teufel, Wunder usw., kurz alles, was eigentlich ein Beweis christlicher Vorstellungen wäre“ jedoch zum Wunderbaren – eben solche physischen Erscheinungen finden sich auch in *Sünde Güte Blitz* (Durst (2007), S. 286f.).

ses nicht durch realistische Übergriffe infrage gestellt wird, kann kein Systemsprung stattfinden. Der im vorherigen Kapitel geschilderte Übertritt vom Regulären ins Wunderbare wird vom Leser nicht als solcher wahrgenommen.¹⁵⁶ Auch wenn der Erzähler als Person in den Figurenpassagen zurücktritt, offenbart sich doch weiterhin seine Allwissenheit.¹⁵⁷ Die zwischengeschalteten allgemeinen Betrachtungen rufen zudem die Wunderbarkeit der Erzählinstanz ins Gedächtnis. Gegen Ende bezieht der Erzähler sogar den Leser mit ein:

Schauen wir kurz hinüber.

Gönnen wir dem Ungetüm und seinem Großtun einen müßigen Blick.

Wir sehen ein riesiges, elefantenhäutig verwittertes Kautschukquadrat,
[...]. (G 173)

Derartige Formulierungen verdeutlichen die Gemachtheit des literarischen Textes. Die Rolle des Lesers wird hervorgehoben, was zur Folge hat, dass die Illusion der realistischen Literatur nicht zustande kommt.

3.5.4 Zusammenfassung

Sünde Güte Blitz ist kein mobiler Text. Schon der erste Absatz weiht den Leser in die Wunderbarkeit des Systems ein. Das Einbrechen des Irregulären in die Realität der Figuren wird nicht als solches wahrgenommen; der Wechsel der beiden Systeme findet in diesem Fall lediglich auf inhaltlicher Ebene statt. Das zugrunde gelegte Bezugsgenre spielt eine weitaus geringere Rolle als bei den anderen Romanen: Da das erste Kapitel, das als Exposition fungiert, keinerlei Anspielungen auf den Arztroman enthält, wird die Erwartung an bestimmte Handlungsschemata und Konventionen zurückgedrängt. Zwar sind an späterer Stelle Genrebezüge zu erkennen, das Grundmuster ist jedoch so stark verändert – nicht zuletzt durch die Situierung im Wunderbaren –, dass diese Parallelen keine systemkonstituierende Funktion mehr erfüllen.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 134.

¹⁵⁷ In diesem Punkt entspricht der Text gewissermaßen dem Genrebezug: „Der allwissende Erzähler [...] existiert heutzutage nur noch in ironischer Brechung oder in der Trivialliteratur.“ (Durst (2007), S. 278).

4. Zwischenfazit

Aus der Textanalyse geht hervor, dass Kleins Romane strukturelle Unsicherheiten enthalten, die zu einer Destabilisierung der Normrealität oder sogar zu Systemsprüngen führen. In allen vier untersuchten Romanen werden die Regeln eines zugrunde liegenden trivialen Genres gebrochen und teilweise sehr stark verändert. Die kommunikative Grundstruktur, die wesentlich zum Schematismus trivialer Texte beiträgt, ist nur in Ansätzen vorhanden. Lediglich in *Barbar Rosa* bleibt der Wechsel von Ausgangslage, Divergenz und Endlage gewahrt. In *Libidisi*, *Die Sonne scheint uns* und *Sünde Güte Blitz* dagegen ist die Abweichung bereits zu Beginn eingetreten und deren Abschluss am Ende fraglich. Die Charaktere in Kleins Romanen entsprechen nicht den Prototypen der Trivilliteratur, keine der Personen ist besonders positiv oder negativ überzeichnet. Auch die ‚Leere‘, die in der Trivilliteratur einem möglichst breiten Publikum die Identifikation mit dem Protagonisten ermöglichen soll, fehlt. Kleins Figuren zeichnen sich durch seltsame und oft abstoßende Eigenheiten aus. Hinzu kommt, dass sich die Darstellung der Figuren einer klassischen Gut-Böse-Einteilung widersetzt, allein in *Sünde Güte Blitz* wird die bipolare Anordnung zweier Charaktere angedeutet. Eine schlichte moralische Bewertung lässt der Text in seiner Komplexität und Unüberschaubarkeit jedoch nicht zu.

Die Anlehnung an die trivialen Bezugsgenres besteht also hauptsächlich in der Verwendung bestimmter Motive und Handlungsmuster, die an vertraute Klischees oder auch konkrete trivilliterarische Vorbilder erinnern. So provozieren die Texte anfangs bestimmte Assoziationen; sukzessive setzt Klein dann literarische Verfahren ein, um die Regeln der trivialen Bezugsgenres zu durchbrechen. Er kombiniert Techniken, die den Text zuerst ins Unheimliche, also in den Bereich realitätssystemischer Unvertrautheit, und schließlich ins Fantastische oder Wunderbare verlagern.

Die Wiederholung eines bestimmten Details provoziert im literarischen Text stets die Suche nach einer Verbindung. In trivilliterarischen Texten werden häufig offensichtliche Hinweise gestreut, die es dem

Leser ermöglichen, den weiteren Verlauf der Handlung vor auszusehen. Besonders in *Libidissi* und *Die Sonne scheint uns* finden sich derartige Details, die allerdings keinen eindeutigen Sinnzusammenhang erkennen lassen. Die vermeintlich offensichtlichen Hinweise entpuppen sich in Kleins Texten als falsche Fährten. So kreist die Erzählung in *Libidissi* immer wieder um ein Schmuckstück, das jedoch zur Lösung der textinternen Rätsel nichts beiträgt. Zusätzlich führt Klein die vielen Fäden der Handlung am Ende nicht zusammen, aufgeworfene Fragen bleiben unbeantwortet. Die Erwartungshaltung des Lesers wird so enttäuscht.

Eine andere verunsichernde Strategie, die in allen vier Romanen Wirkung zeigt, ist die Verarbeitung außerliterarischer Topografien und historischer Ereignisse. Der Gebrauch derartiger Elemente provoziert im Allgemeinen eine realistische Wahrnehmung des Systems. Unter bestimmten Bedingungen können jedoch genau diese Realitätsbezüge zur Verwirrung beitragen: *Libidissi* ist eine nicht real existierende Stadt, die in den Kontext internationaler Beziehungen tatsächlich existierender Staaten eingeordnet wird. Der Roman *Die Sonne scheint uns* enthält zahlreiche Anspielungen auf Ereignisse aus der Geschichte Deutschlands; in Form historischer Persönlichkeiten treffen Realität und Fiktion, etwa Leni Riefenstahl und der Museumsbesitzer Gunter Gor, aufeinander. Während die Filmemacherin eine reale Person ist, hat weder Gunter Gor selbst noch sein „Museum der Weltmirakel“ im tatsächlichen Deutschland – genauer gesagt in der Stadt Hamburg, auf die mehrfach angespielt wird – existiert. Die Parallelen zum außerliterarischen Schauplatz in *Barbar Rosa* sind dagegen deutlicher: Detektiv Mühlers Stadt ist unschwer als Berlin zu identifizieren. Doch der real existierende Ort wird in seiner Darstellung stark verfremdet. Auch hier wird der Leser mit einer alternativen Wirklichkeit konfrontiert. Schauplatz des vierten Romans ist Görlitz. Die Verwirrung kommt hier nicht durch die Einbindung einer unbekannteren Stadt in einen realistischen Kontext zustande, sondern vielmehr durch die Kombination eines realen Ortes mit einem wunderbaren System.

Neben den Verunsicherungen und destabilisierenden Momenten ist Kleins Romanen eine weitere Strategie gemein, die maßgeblich zur Ein-

schätzung der Realität und teilweise sogar zum Systemsprung innerhalb der Texte beiträgt. Die ständigen Perspektivwechsel in *Libidissi* und teilweise auch in *Die Sonne scheint uns* sowie in *Sünde Güte Blitz* wirken einer endgültigen Durchdringung des Systems entgegen, da eine ganzheitliche Sicht auf die Geschehnisse fehlt. Die erzählte Welt kann lediglich fragmentarisch wahrgenommen werden. Im Fall *Libidissi* lösen die konkurrierenden Perspektiven den Sprung ins Fantastische aus.

Eine wichtige Rolle spielt auch die Zuverlässigkeit der Erzähler: Sowohl in *Libidissi* als auch in *Barbar Rosa* und *Die Sonne scheint uns* kommen nach und nach diverse kognitive Einschränkungen, Persönlichkeitsstörungen, Drogensucht und Ähnliches zutage, die eine Einstufung des jeweiligen Erzählers als unzuverlässig erfordern. Der daraus erwachsende Zweifel an der Glaubwürdigkeit des Erzählten wirkt systemdestabilisierend; eine eindeutige Lösung struktureller Unsicherheiten ist auf dieser Basis nicht möglich. Einige Kleinsche Erzähler, etwa die zweite Erzählinstanz in *Die Sonne scheint uns* sowie der göttliche Erzähler in *Sünde Güte Blitz*, verfügen über wunderbare Eigenschaften und sprengen so die Regeln der realistischen Konvention. Zwar ist der allwissende Erzähler typisch für trivialliterarische Texte, doch ein Auftreten dieser Instanz als Person entspricht nicht dem Schema. Die Gestaltung von Erzählinstanzen und Perspektiven ist ein weiteres Verfahren, mit dem Klein die Regeln der Trivialliteratur sprengt.

In *Libidissi*, *Barbar Rosa* sowie *Die Sonne scheint uns* führt der Einsatz dieser fantastischen Verfahren zum Systemsprung; die drei Romane sind der mobilen Literatur zuzurechnen. Der Systemsprung wird in den ersten beiden Romanen nicht konsequent vollzogen, der Text verharrt auf der Spektrumsmitte, was bedeutet, dass die strukturellen Unsicherheiten über das Ende hinaus bestehen bleiben. Einzig *Sünde Güte Blitz* ist kein mobiler Text; der Erzähler gibt bereits im ersten Absatz seine Wunderbarkeit zu erkennen und diese Einordnung ändert sich bis zum Ende nicht.

Sowohl das Wunderbare als auch das Fantastische tragen zu einer Entautomatisierung der Textrezeption bei, indem sie literarische Konventionen aufbrechen und so die Schemata gefestigter Formen bloßle-

gen.¹⁵⁸ Georg Klein verfährt in seinen Romanen auf diese Weise mit dem Genre Trivalliteratur, also eben der Art von Literatur, die sich durch extremen Schematismus auszeichnet. Durst sieht das besondere Potenzial des Wunderbaren darin, dass es längst zur Trope gewordene sprachliche Ausdrücke wörtlich nimmt und so zu neuem Leben erweckt.¹⁵⁹ Dem Protagonisten im Arztroman verleiht Klein übermenschliche Fähigkeiten und macht ihn so buchstäblich zum ‚Gott in Weiß‘. Allerdings verkehrt Klein die Verhältnisse: Weiss’ Heilkräfte sind keine göttliche Gabe, sondern ein Werk des Teufels, den der Arzt – in personem – im Leib trägt. Gott selbst muss eingreifen, um dem Erfolg des Arztes ein Ende zu bereiten. In *Die Sonne scheint uns* verfremdet Klein das Konzept des allwissenden Erzählers: Die heute nur noch in der Trivalliteratur übliche Form der allwissenden Erzählinstanz ist bei Klein eine Figur innerhalb der erzählten Welt. Während das Wunderbare in traditionellen Horrorromanen in Form schrecklicher Kreaturen – etwa Zombies oder Vampire – einbricht, ist der Erzähler in *Die Sonne scheint uns* selbst ein wunderbares Wesen. Statt einer unsichtbaren Macht im Hintergrund, durch die sich in der Trivalliteratur stets alles zum Guten wendet, regiert hier ein psychisch labiler, allwissender und unsterblicher Erzähler über die Welt. Das Spiel mit der Angst wird so auf eine andere Ebene gehoben und nicht mehr durch die Erwartungshaltung gemildert, alles laufe auf ein Happy End zu. Das Wunderbare konkretisiert in diesem Fall nicht eine wörtlich genommene Metapher, sondern ein narratives Verfahren, das im Genre der Trivalliteratur automatisiert ist.

Schon auf die Romane *Sünde Güte Blitz* und *Die Sonne scheint uns* ließe sich Dursts Argumenten zufolge der formalistische Begriff der Parodie anwenden. Klein greift einzelne Traditionen der Trivalliteratur auf, expliziert diese in seinen Texten und fügt sie in neue Strukturen ein: „So ist jede Veränderung eines automatisierten Verfahrens zugleich dessen Parodie: Alle Kunst ist Parodie, d. h. Gegengesang und strukturelle Antwort auf Normen bisheriger Kunst.“¹⁶⁰ Noch höher ist der pa-

¹⁵⁸ Vgl. Kapitel 2.2.5.

¹⁵⁹ Vgl. Durst (2007), S. 380.

¹⁶⁰ Durst (2007), S. 382.

rodistische Wert jedoch bei fantastischen Texten.¹⁶¹ Das Wunderbare legt literarische Konventionen bloß und integriert sie in abgewandelter Form in ein anderes System. Das Fantastische dagegen betont die Lücke, die durch die Bloßlegung entsteht:

Selbst ein vollständiger Systemsprung von einer Seite des Spektrums zur anderen ersetzt lediglich ein altes System durch die Gültigkeit eines neuen. Mit der phantastischen Literatur hingegen ist der einzigartige Fall eines narrativen Genres gegeben, das über kein Realitätssystem verfügt. Sie ist in dieser Hinsicht die Literatur einer maximalen Verfremdung.¹⁶²

In diese Kategorie sind *Libidissi* und *Barbar Rosa* einzuordnen. In beiden Texten werden typische Elemente der Trivialliteratur herausgegriffen und bloßgelegt. In *Barbar Rosa* geschieht dies durch die Personifizierung des Schicksals. In der Struktur des klassischen Detektivromans ist verankert, dass der Detektiv während seiner Suche auf Indizien stößt, die ihn der Aufklärung des Falles näher bringen; es ist undenkbar, dass der Detektiv im trivialen Romans nicht die nötigen Beweise findet und an der Aufklärung des Falls scheitert. Klein verfremdet die triviale Vorlage nun gerade nicht dadurch, dass er den Detektiv ergebnislos nach Spuren suchen lässt, sondern verleiht dem Schicksal Gestalt und treibt damit das triviale Prinzip der Lenkung des Geschehens auf die Spitze. In *Libidissi* ist es die lineare Zeitstruktur trivialer Texte, die Klein durchbricht. Der Spion ist seinen Gegnern immer einen Schritt voraus, da er sich – folgt man dem wunderbaren Erklärungsansatz – auf einer anderen Zeitebene bewegt als sie. Zudem ist er buchstäblich Teil seiner Umgebung geworden. Die Stadt hat ein Stück seiner Identität annektiert und steht ihm nun in Form des Mädchens Lieschen zur Seite. In beiden Fällen sind also narrative Verfahren des Trivialen bloßgelegt. Wie in *Die Sonne scheint uns* und *Sünde Güte Blitz* ist auch hier eine rein realistische Wahrnehmung, wie sie die Trivialliteratur üblicherweise provoziert, nicht möglich.

¹⁶¹ Durst (2007), S. 382.

¹⁶² Durst (2007), S. 288.

Allen vier Texten ist gemein, dass sie mithilfe fantastischer und wunderbarer Verfahren den Blick auf die Gemachtheit der Literatur, genauer gesagt der Trivialliteratur, lenken. Kleins Romane sind in dieser Hinsicht introspektiv.¹⁶³ Doch der Autor legt die typischen trivialen Verfahren nicht nur bloß, sondern potenziert sie. Die inhärente Wunderbarkeit, die sich in trivialen Texten offenbart, wird nicht durch realistische Verfahren verborgen, sondern gesteigert. Kleins Romane sind also keine Anti-Trivialliteratur, die den Schematismus negiert, sondern vielmehr eine eigene Interpretation der Genres:

In this way, parody may fulfil a heuristic function in changing, or developing, the reader's horizon of expectations, while also serving the liberation concrete form in the parody text and in the liberating effect of laughter implied in. In German where 'Zitieren' (to quote) also describes the evocation of ghosts, the 'exorcising' function of parody can be described as a form of 'Zitieren' in which the ghosts of the past are quoted to be overcome. This exorcism may be realised by the author for his or her self and/or for the reader.¹⁶⁴

Klein treibt seiner trivialen Vorlage den Schematismus aus, ohne dabei von bestimmten Grundprinzipien des Genres abzuweichen. Eingebettet ist dieser Prozess – zumindest bei den ersten drei Romanen – in das Gerüst mobiler Literatur. Diese ist, so Durst, eine moderne Literatur. Ihr oberstes Prinzip ist es, beim Leser eine bestimmte Erwartungshaltung aufzubauen und diese dann zu enttäuschen. So geschieht es auch bei Georg Klein. Die genrespezifische Rezeptionshaltung wird gebrochen, indem die Eigenheiten des Genres auf die Spitze getrieben werden. Elemente wie die allwissende Erzählinstanz, die ursprünglich zur stabilen Ordnung der erzählten Welt beitragen, werden nun zu Störfaktoren. Auch die typische sinnsuchende Rezeptionshaltung, die jedem Detail

¹⁶³ An dieser Stelle sei angemerkt, dass sich neben diesem strukturellen Bezug in allen Texten Reminiszenzen an die Trivialliteratur finden: Einer von Mühlers Hinweisen etwa ist ein Comic, der Name Cziffra in *Die Sonne scheint uns* erinnert an den berühmten Musik- und Unterhaltungsfilmregisseur Géza von Cziffra. Lemons bevorzugte Lektüre sind *Disneys Lustige Taschenbücher* und Angela greift im Wartezimmer der Praxis Schwartz & Weiss zu einem Arztromanheft.

¹⁶⁴ Margaret A. Rose: *Parody//Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Cromm Helm 1979, S. 63.

Bedeutung zumisst, wird enttäuscht. Fantastische Elemente, fehlende Zusammenhänge der Handlungsstränge sowie unzählige Anspielungen und Bilder, die sich kaum eindeutig semantisieren lassen, verhindern eine endgültige Durchdringung der erzählten Welt. Der Leser ist aufgefordert, sich von erstarrten Rezeptionsschemata zu lösen und sich auf die Unschlüssigkeit einzulassen.

5. Rezeption der strukturellen Unsicherheiten

Sowohl Todorov als auch Durst machen die Wahrnehmung der Unschlüssigkeit durch einen Leser zum Hauptkriterium für die Fantastik. In der vorhergehenden Textanalyse wurden ausgehend vom Modell des impliziten Lesers Momente struktureller Unsicherheit erarbeitet. Im folgenden Kapitel wird die Wirkung dieser Elemente auf reale Leser untersucht. Im Mittelpunkt steht die Frage, ob die strukturellen Unsicherheiten von den Rezipienten als solche erkannt werden. Weiter ist von Interesse, ob und wie die Leser ‚Ungereimtheiten‘ im Text auflösen. Grundlegend für eine angemessene Analyse der fantastischen Elemente ist die Tatsache, dass die Leser keine allegorische, metaphorische oder komisierende Lesart wählen,¹⁶⁵ was bei den zugrunde liegenden Rezensionen bis auf wenige Ausnahmen tatsächlich der Fall ist.

Insgesamt liegen 55 Zeitungsrezensionen zu den vier Romanen Georg Kleins vor; der Blick richtet sich ausschließlich auf die Rezeption der Textelemente, durch die die strukturellen Unsicherheiten zustande kommen. Fast alle Kritiker gehen auf mindestens eines dieser Phänomene, etwa den Genrebezug oder die fantastischen Verfahren ein. Um über ein möglichst breites Spektrum an Rezipientenstimmen zu verfügen, werden zudem die Leser-Reviews des Online-Versandhauses *Amazon* hinzugezogen.¹⁶⁶ Die Besprechungen dieser Laien-Leser sind meist sehr kurz, enthalten aber dennoch interessante Informationen über Textverständnis und -interpretation. Ziel der Analyse ist es nicht, die Rezeptionsweise von professionellen und Laien-Lesern gegenüberzustel-

¹⁶⁵ Vgl. Kapitel 2.1, 2.2.2.

¹⁶⁶ Als Zitatnachweis wird ohne vollständige Erstnennung der Quelle der Nachname bzw. Username sowie das Erscheinungsjahr genannt. Eine vollständige Bibliographie der Rezeptionsquellen findet sich gesondert im Literaturverzeichnis. Die orthographischen Fehler der Internet-Rezensionen werden nicht im einzelnen markiert, um eine unnötige Verkomplizierung zu vermeiden.

len; vielmehr werden alle Leserstimmen gleichrangig behandelt und so generelle Tendenzen in der Rezeption Kleins herausgestellt.¹⁶⁷

5.1 Genrebezug – Verfremdung

Der erste Schritt bei der Textanalyse war jeweils die Frage nach der Konstituierung der Ausgangsrealität aus dem paratextuellen Bezugsgenre; entsprechend stellt sich nun zuerst die Frage, wie die Leser mit dem trivialen Bezugsrahmen umgehen. Der reale Leser wird bereits durch den Klappentext über das zugrunde liegende Genre informiert. Eine solche Angabe fungiert laut Hans Robert Jauß als Signal, das im Leser Erinnerungen an bestimmte Konventionen weckt und dadurch Erwartungen hervorruft:

Ein literarisches Werk, auch wenn es neu erscheint, präsentiert sich nicht als absolute Neuheit in einem informatorischen Vakuum, sondern prädisponiert sein Publikum durch Ankündigungen, offene und versteckte Signale, vertraute Merkmale oder implizite Hinweise für eine ganz bestimmte Weise der Rezeption. Es weckt Erinnerungen an schon Gelesenes, bringt den Leser in eine bestimmte emotionale Einstellung und stiftet schon mit seinem Anfang Erwartungen für ›Mitte und Ende‹, die im Fortgang der Lektüre nach bestimmten Spielregeln der Gattung oder Textart aufrechterhalten oder abgewandelt, umorientiert oder auch ironisch aufgelöst werden können.¹⁶⁸

Bei der Betrachtung der Rezensionen fällt auf, dass ein Großteil der Kritiker auf den Genrebezug eingeht. Stephen Kraft etwa erkennt das sich wiederholende Muster in Kleins Romanen:

¹⁶⁷ Auf deutliche Diskrepanzen in der Textbewertung der verschiedenen Lesergruppen wird im Folgenden zwar hingewiesen, eine genauere Analyse würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

¹⁶⁸ Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Hg. u. komment. von Dorothee Kimmich u. a. Stuttgart: Reclam 1996 (= Reclams Universalbibliothek 9414), S. 46.

„Sünde Güte Blitz“, sein neuer Roman, ist nach seinem bewährten Konzept aufgebaut. Ein allgemein bekanntes, zumeist im Unterhaltungsbereich beheimatetes Genre wird aufgenommen. Diesmal ist es der Arztroman.¹⁶⁹

Am deutlichsten ist die Bezugnahme bei *Barbar Rosa* zu erkennen: In nahezu allen Besprechungen fällt der Begriff „Detektivroman“¹⁷⁰ oder „Kriminalroman“¹⁷¹ bzw. die Bezeichnung „Detektivgeschichte“¹⁷². Grund dafür ist wohl zum einen die eindeutige Klassifizierung im Untertitel. Zum anderen ist der Detektivroman das verbreitetste triviale Genre; die geschilderte Situation bzw. Personenkonstellation am Romananfang provoziert eine Einreihung in diese Gattungstradition. Auch die Rezensenten von *Libidissi* gehen mehrheitlich auf das triviale Bezugsgenre „Agentenroman“¹⁷³ oder „Agententhiller“¹⁷⁴ ein, obwohl die Zuweisung hier nicht dem Untertitel, sondern dem Klappentext zu entnehmen ist. So auch bei *Die Sonne scheint uns* und *Sünde Güte Blitz* – hier stellen jedoch weit weniger Rezensenten den Genrebezug fest. Anhand der Textanalyse-Ergebnisse, lässt sich dieses Verhalten dadurch begründen, dass gerade in diesen beiden Romanen der Romananfang weitaus bedeutender für die Konstituierung der Ausgangsrealität ist als der paratextuelle Genrebezug. Laut Klappentext wendet sich Georg Klein mit *Die Sonne scheint uns* der Gattung des Horrorromans zu. Wie oben bereits erläutert, lässt das Horror-Genre konventionsbedingt sowohl realistische als auch wunderbare Normsysteme zu. Je nach individuellem Erfahrungshorizont des Lesers kann die erste Herangehensweise an den Text also unterschiedlich ausfallen. Dieser Umstand steigert die Bedeutung des Romananfanges. Sowohl in *Libidissi* als auch in *Barbar Rosa* bestätigen die ersten Seiten oder Kapitel durch einzelne, vornehm-

¹⁶⁹ Stephen Kraft: Labyrinth von Absonderlichkeiten. Wer Georg Kleins Roman „Sünde Güte Blitz“ nicht liest, verpasst etwas. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11026, aufgerufen am 03.03.2010.

¹⁷⁰ Spiegel (2001).

¹⁷¹ PhilFire (2004), Hartmutw (2003).

¹⁷² Z.B. Hillgruber (2001), Kastberger (2001), Groß (2002), WolfUndRabe (2003).

¹⁷³ Natusch (2009).

¹⁷⁴ Karl-Heinz Heidtmann (2010).

lich inhaltliche Elemente den jeweiligen Genrebezug. Der Romananfang in *Die Sonne scheint uns* dagegen spezifiziert die Anspielung auf das Horrorgenre, wodurch die gültige Einordnung ins literarische Spektrum erst zustande kommt. Das Versprechen des Klappentextes, bei *Sünde Güte Blitz* handle es sich um einen Arztroman, wird gerade auf den ersten Seiten nicht eingelöst. Sämtliche Anspielungen folgen erst in späteren Kapiteln. Zudem sind die Abweichungen von den trivialen Grundmustern bei beiden Texten sehr groß, was dazu führt, dass der Leser die anfangs angelegten Erwartungen schnell verwirft:

Ein Rezipient hält möglichst lange an seiner anfänglichen Interpretation fest – so lange bis er auf deutliche Weise mit textuellen Informationen konfrontiert wird, die den anfänglich aufgestellten Deutungshypothesen widersprechen. [...] Der Leser paßt die neuen textuellen Daten an neue Schemata an und ändert seine Interpretation.¹⁷⁵

In *Die Sonne scheint uns* und *Sünde Güte Blitz* widersprechen schon die ersten Seiten dem durch die Ankündigung im Klappentext aufgestellten Deutungsmuster. Die erste Assoziation des Lesers wird nicht durch passende textuelle Informationen unterstützt und die anfängliche Deutungshypothese schnell verworfen. Hier muss jedoch betont werden, dass die Rezensenten bei allen vier Romanen die Abweichung vom trivialen Schema registrieren. Kaum einer behauptet, es handle sich tatsächlich um einen ‚klassischen‘ Agenten-, Detektiv-, Horror- oder Arztroman.¹⁷⁶ Manche bewerten diese Divergenz negativ und fühlen sich durch die Ankündigung getäuscht:

Ich hatte einen literarisch anspruchsvollen, unterhaltenden Kriminalroman erwartet. Mein Eindruck ist, dass der Autor auf diesen Anspruch des Lesers, unterhalten werden zu wollen, herabsieht.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Zerweck, Bruno: Der Cognitive Turn in der Erzähltheorie: Kognitive und ‚Natürliche Narratologie‘. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002 (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 4), S. 219-242 (im Folgenden: Zerweck (2002)).

¹⁷⁶ Ausgenommen seien etwa Ein Kunde, der *Libidissi* als „deutsche[n] Agentenkrimi im Orient“ mit allen klassischen Elementen empfindet (Ein Kunde (2000)), oder Tilman Krause (Krause (2004)).

¹⁷⁷ T. Glimm (2010).

Diese Leser haben ihre anfänglichen Erwartungen nicht nachträglich revidiert und den gesamten Text am Maßstab Trivialliteratur angelegt. Andere wiederum beurteilen die Diskrepanz positiv¹⁷⁸ – diese Leser finden Gefallen an innovativen Textelementen. Als Hauptkriterium, das Kleins Texte von den trivialen Vorbildern unterscheidet, wird meist – auffälligerweise gerade unter den ‚Laienrezensenten‘ – die außergewöhnliche Sprache genannt:

Georg Kleins dritte Langprosa ist nach „Libidissi“ (Spionagethriller) und „Barbar Rosa“ (Detektivgeschichte) ein erneuter Ausflug in das wunderbare Reich der Populärliteratur. Allerdings bleibt vom Horrorgenre, dem der Plot des neuen Romans entliehen ist, nach einer gründlichen Sprachbehandlung durch Doktor Klein nur eine Ahnung.¹⁷⁹

Aber auch die strukturellen Divergenzen kommen zur Sprache:

Und alle [Leser] zusammen bräuchten sie eine von diesen Formen der Unterhaltungsliteratur ja nur selten geforderte Toleranz gegenüber bis zum Ende hin und über das Ende hinaus äußerst beharrlich offen bleibenden Fragen und unaufgelösten Widersprüchen.¹⁸⁰

Leser, die eine genretypische übersichtliche Weltordnung, klare Verhältnisse und ein Happy End erwarten, werden enttäuscht. Daneben werden aber auch andere Abweichungen von den typischen Merkmalen der Bezugsgenres thematisiert, etwa in Cordula Natuschs *Libidissi*-Rezension:

Zugegeben: als Thriller ist „Libidissi“ trotz der farbenprächtigen, halb verfallenen Kulisse der fiktiven Stadt ein bißchen zu dünn geraten. Dazu hätte ihm mehr Aktion gutgetan und weniger Beschreibung des modrigen Gestanks, der in den Straßen herrscht [...].¹⁸¹

Konkretere Beschreibungen der Divergenzen weisen die Besprechungen der Detektivgeschichte *Barbar Rosa* auf. Laut Verena Auffermann macht besonders das Fehlen klassischer Täter-Opfer-Strukturen und typischer Motive, wie etwa „Alibis, Autojagd mit Schusswechsel und in den Pau-

¹⁷⁸ Vgl. etwa Natusch (2000), Ein Kunde (2001).

¹⁷⁹ Johannes Vierfrucht (2004).

¹⁸⁰ Kraft (2007).

¹⁸¹ Natusch (2000).

sen Sex mit frustrierten Ehefrauen und blonden Komissarinnen“¹⁸² die Genrezugehörigkeit zunichte. Auch die Verkehrung des Aufklärungsgedankens fällt auf:

Der Detektiv ist nicht mehr der Aufklärer, der in systematischer Gedankenarbeit die Fäden des Falles entwirrt, sondern er ist in seiner Begriffsstutzigkeit reduziert auf seine Rolle als Opfer undurchschaubarer Intrigen.¹⁸³

Thomas Aigner merkt zudem an, dass Kleins Ausgestaltung der Charaktere nicht die für einen Kriminalroman notwendige Klarheit besitzt.¹⁸⁴ In den *Amazon*-Kundenrezensionen findet sich gehäuft die Anmerkung, dem Roman fehle die nötige „Kriminalspannung“¹⁸⁵, was darauf schließen lässt, dass viele Leser eine spannende Handlung erwartet hatten.

Weniger konkret sind die Äußerungen zu den Abweichungen vom Horror- und Arztroman. Auch der eingangs zitierte Jochen Förster stellt fest, dass das „identitätsstiftende Minimum“¹⁸⁶ in *Libidissi* und *Barbar Rosa* den Leser kontinuierlich an das Bezugsgenre erinnert. Diese dezent eingestreuten trivialen Motive vermisst er in *Die Sonne scheint uns*; schon die Ausgangslage sei hier wesentlich unübersichtlicher.¹⁸⁷ Mehrere Rezensenten erwähnen zwar, dass in Kleins drittem Roman mehr stecke, als bloß ein Horrormoman,¹⁸⁸ dass es sich gar um eine ironische Brechung des Genres handle,¹⁸⁹ sie gehen jedoch nicht näher auf konkrete, fehlende oder abgewandelte Elemente ein. Einzig Tilmann Krause findet in *Die Sonne scheint uns* alle „Ingredienzen des Horrormomans“ wieder, nämlich Ekel, Schauder und Angst.¹⁹⁰ Diejenigen Rezensenten, die bei Kleins viertem Roman das Spiel mit dem trivialen Genre thematisieren, zählen kaum Merkmale auf, die gegen eine Klassifizierung als

¹⁸² Auffermann (2001).

¹⁸³ Braun (2001).

¹⁸⁴ Vgl. Aigner (2001).

¹⁸⁵ Hartmutw (2003); ähnlich bei T. Glimm (2010), WolfUndRabe (2003).

¹⁸⁶ Förster (2004).

¹⁸⁷ Vgl. ebd.

¹⁸⁸ Vgl. Groß (2004).

¹⁸⁹ Vgl. Braun (2004).

¹⁹⁰ Krause (2004).

Arztroman sprechen. Moritz Bassler merkt an, dass die trivialen Versatzstücke „eher ornamental“¹⁹¹ gebraucht sind. Mehrere Rezensenten ordnen den Text – ohne genauere Argumentation – gänzlich anderen Genres, wie der Science Fiction¹⁹² oder dem Märchen,¹⁹³ zu. Ebenso fehlen Verweise auf andere Texte des Genres. Viele Rezensenten spielen bei *Libidissi* oder *Barbar Rosa* auf Autoren wie Graham Greene, John Le Carré oder Thomas Pynchon an.¹⁹⁴ Dagegen zieht keiner den Vergleich zwischen *Die Sonne scheint uns* und Horror-Autoren wie Stephen King. Die Ursache könnte auch hier der undeutliche Genrebezug sein, möglich ist aber auch, dass weit mehr Leser mit den Texten der oben genannten Kriminalautoren vertraut sind als mit typischen Texten des Horrorgenres. Bei *Sünde Güte Blitz* liegt eine andere Erklärung nahe: Arztromane erscheinen meist als Groschenhefte – eine Publikationsform, die nur bestimmte Leserschichten anspricht und in der sich individuelle Autoren oder Texte selten von der Masse abheben und so zum Bezugspunkt für die Lektüre anderer Texte werden. Dagegen häufen sich in den beiden letzten Romanen die Vergleiche mit Autoren wie etwa E. T. A. Hoffmann, Franz Kafka oder Edgar Allan Poe, die landläufig mit fantastischer Literatur in Verbindung gebracht werden.

Nur wenige Rezensenten, v. a. professionelle Kritiker, versuchen die Abweichung von den trivialen Genres zu klassifizieren. So liest man beispielsweise, *Libidissi* sei nur vordergründig ein Agentenroman,¹⁹⁵ eigentlich aber vielmehr eine „Agententravestie“¹⁹⁶ oder Parabel,¹⁹⁷ *Barbar Rosa* lediglich die „Hohlform“¹⁹⁸ oder die „Dekonstruktion einer

¹⁹¹ Bassler (2007).

¹⁹² Vgl. Groß (2007).

¹⁹³ Vgl. Steinfeld (2007).

¹⁹⁴ Auffällig ist, dass die Texte dieser Autoren auch nicht alle Klischees der Trivialliteratur erfüllen (Greenes *Unser Mann in Havanna* etwa parodiert die klassische Spionagestory), sondern die trivialen Muster weiterentwickelt haben. Auch in diesen Vergleichen zeigt sich, dass die Leser Kleins Texte nicht als absolut genretypisch wahrnehmen.

¹⁹⁵ Vgl. Hillgruber (1998), Karl-Heinz Heidtmann (2010).

¹⁹⁶ Hillgruber (1998).

¹⁹⁷ Vgl. Krause (2001).

¹⁹⁸ Krause (2001).

Detektivgeschichte“¹⁹⁹. Braun stellt, wie oben bereits zitiert, in *Die Sonne scheint uns* eine ironische Überschreitung des Horrorgenres fest; Döbler erkennt in *Sünde Güte Blitz* die „Parodie eines Arztromans“²⁰⁰. Diese Einordnung der Texte als Travestie, Parabel oder Parodie enthält bereits eine Interpretation der Genre-Abweichungen. Die Rezensenten versuchen zu erklären, in welcher Absicht der Autor ein triviales Genre als Ausgangspunkt wählt und es dann verfremdet. Über die begriffliche Andeutung einer Interpretation reichen die Erklärungen allerdings nicht hinaus.

Es bleibt festzuhalten, dass die realen Leser bei der Rezeption Georg Kleins triviale Genres tatsächlich als Grundlage und damit als Ausgangsrealität wahrnehmen. Die meisten erkennen und thematisieren die Abweichung; teilweise ist hierin auch schon die Ursache für das Unverständnis zu erkennen. Viele gehen jedoch zusätzlich auf die bereits beschriebenen Verfahren der Verunsicherung ein.

5.2 Destabilisierende Verfahren: Außerliterarische Topografien und falsche Fahrten

Die realistische Wahrnehmung der Ausgangsrealität wird in allen Romanen durch das Spiel mit tatsächlich existierenden und fiktiven Topografien gestört. Katharina Döbler schreibt in ihrer *Barbar Rosa*-Rezension:

Man stößt an allen Ecken dieses Romans – und er hat viele Ecken – auf Zeichen, Symbole und Paraphrasen realer und historischer Phänomene; ungefähr so oft, wie man in Berlin auf Eckkneipen stößt. Die Gebäude, die Gesten, die Situationen erinnern an etwas, das man aus der Wirklichkeit kennt; aber nur vage.²⁰¹

Kleins Umgang mit außerliterarischen Orten, Personen und Ereignissen ist damit treffend beschrieben. Die Rezeption dieses Verfahrens fällt

¹⁹⁹ Braun (2001).

²⁰⁰ Döbler (2007).

²⁰¹ Döbler (2001).

unterschiedlich aus. Die Lage der fiktiven Stadt Libidissi wird meist nicht thematisiert, lediglich zwei Rezensenten konkretisieren die Anspielungen und verorten Libidissi in Nordafrika.²⁰² Einige gehen auf die labyrinthische Darstellung der Stadt ein, deklarieren diese Tatsache jedoch nicht als Auslöser ihrer Verwirrung.²⁰³

Wesentlich eindeutiger ist die Wahrnehmung des Schauplatzes in *Barbar Rosa*. Vom Feuilleton gar als ‚Berlinroman‘ gefeiert, kommentieren nahezu alle Rezensenten den Realitätsbezug.²⁰⁴ Doch auch die verfremdende Darstellung des bekannten Ortes fällt auf:

Der Weg unseres Helden führt nun kreuz und quer durch eine Stadt, die durchaus Ähnlichkeit mit Berlin aufweisen würde, aber dann doch immer wieder überwirkliche, ja unwirkliche Züge annimmt, sodass man sich Schritt für Schritt darin verirrt.²⁰⁵

Einige siedeln die Handlung in „einer unbestimmten, post-apokalyptischen“²⁰⁶ oder auch „nahen Zukunft“²⁰⁷ an und finden so eine Erklärung für den geringen Wiedererkennungswert der Stadt: „»Unsere Hauptstadt«, eine in einer nicht näher bestimmten Zukunft angesiedelte Horrervision von Verwahrlosung und Drogenkonsum [...]“²⁰⁸

Die Stadt in *Die Sonne scheint uns* wird nur selten benannt. Einige wenige ziehen die Parallele zu Hamburg,²⁰⁹ Krause schließt auf Bonn.²¹⁰ Die meisten begnügen sich jedoch mit der vagen Vorstellung einer Stadt im Norden Deutschlands. Wie bei keinem anderen Kleinschen Roman betonen die Rezensenten die historische Dimension von *Die Sonne scheint uns*. Die zahlreichen Anspielungen auf Ereignisse und Persönlichkeiten aus der Geschichte werden zwar nur selten im Detail

²⁰² Vgl. Heidkamp (2007), Karl-Heinz Heidtmann (2010).

²⁰³ Vgl. Hillgruber (1998), Karl-Heinz Heidtmann (2010).

²⁰⁴ In diesem Aspekt zeigt sich eine deutliche Diskrepanz zwischen Zeitungs- und Laienrezensionen. Letztere gehen kaum auf den Berlin-Bezug ein, im Mittelpunkt steht hier eher der Genrebezug.

²⁰⁵ Aigner (2001).

²⁰⁶ Spiegel (2001).

²⁰⁷ Arend (2001).

²⁰⁸ Breitenfellner (2001).

²⁰⁹ Vgl. etwa Schlodder (2004), Greiner (2004).

²¹⁰ Vgl. Krause (2004).

ausgedeutet, aber immer wieder mit bestimmten Themen in Verbindung gebracht: „Es geht [...] um die Deutschen und ihr prekäres Verhältnis zu ihrer prekären Geschichte“²¹¹, „letzte Zeugen des Bombenkrieges und nationalsozialistische Arisierungspolitik“²¹², „das schon notorische Thema historischer Schuld“²¹³ und deren „Haltbarkeit“²¹⁴ sowie „de[n] Streit zwischen AltAufklärern und Neu-Heiden“²¹⁵. Den Bezug zur deutschen Geschichte machen die meisten Rezensenten zum Kernpunkt ihres Interpretationsansatzes. Wie genau die eigentliche Handlung mit diesen Themen zusammenhängt, wird an keiner Stelle erläutert; diese Beobachtung bestärkt Dursts und Jakobsons These, die Verwendung außerfiktionaler Elemente provoziere eine Verknüpfung der erzählten Welt mit der Welt der eigenen Erfahrungen.²¹⁶

Der Realismusbezug in Kleins viertem Roman ist eindeutig: Die Handlung spielt in Görlitz sowie in der polnischen Hälfte der Stadt Zgorzelec. Im Gegensatz zu den vorherigen Texten wird der Schauplatz hier nicht verfremdet oder labyrinthisch dargestellt, jedoch in den Kontext einer wunderbaren Welt eingebunden. Dennoch beurteilen die meisten Leser diesen Roman realistischer als die vorhergehenden:

Früher hatte die rätselhafte Wirklichkeit in Kleins Büchern eine Entsprechung in dunklen Handlungsorten; Bunker und alte Schwimmbadruinen kamen vor oder verwinkelte Basare, welche die Kennzeichnung „kafkaesk“ nahelegten. Jetzt scheint die Realität viel klarer, übersichtlicher zu sein.²¹⁷

Möglicherweise ist diese Empfindung auch der Stabilität des Realitätsystems geschuldet: *Sünde Güte Blitz* ist unter den hier analysierten Romanen der einzige nicht-mobile Text.

Es bleibt festzuhalten, dass die Verwendung außerliterarischer Topografien und historischer Ereignisse in den Rezensionen je nach Text

²¹¹ Meller (2004).

²¹² Hagestedt (2004).

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Bartmann (2004).

²¹⁵ Meller (2004).

²¹⁶ Vgl. Durst (2007), S. 107f.

²¹⁷ Groß (2007).

eine mehr oder weniger relevante Rolle spielt. Auch die Ähnlichkeit der literarischen Schauplätze mit existierenden Städten weckt Erwartungen – der Leser schließt von bestimmten innerfiktionalen Details auf die Wirklichkeit und erwartet, dass der Text diesem Realitätsbezug durchgehend treu bleibt. Doch die verfremdende Darstellung der außerliterarischen Topografien enttäuscht die Erwartungshaltung. Ähnlich wie im Umgang mit den trivialen Genres verursacht auch diese Strategie einen Bruch mit dem Realitätssystem. Hinzu kommt die labyrinthische Darstellung der Handlungsräume – zumindest in den ersten drei Romanen Kleins ist die erzählte Welt unübersichtlich, sodass ein Zurechtfinden nicht möglich ist. Das Unverständnis der Leser löst dieses Verfahren jedoch nur teilweise aus.

Wichtiger ist hier der Einfluss der zahlreichen, scheinbar sinnlosen Fahrten. Klein konfrontiert den Leser mit einer „verwirrenden Fülle von Details [...]“²¹⁸ Diese können zwar einzeln als Anspielungen auf bestimmte Stoffe, Motive, andere Texte, historische Ereignisse und Persönlichkeiten oder Ähnliches entschlüsselt werden, die Einordnung aller Details in einen Gesamtzusammenhang aber ist nicht möglich. Kleins „Verweissystem [ist] soweit verrätselt, daß sich plane Eindeutigkeit nicht einstellen mag [...]“²¹⁹ Auch die einzelnen Handlungsstränge lassen sich oft nicht erkennbar miteinander verknüpfen: „Die Geschichte ist wirr, total konfus, schlechte Schilderung, von der Handlung ganz zu schweigen.“²²⁰ Wie etwa die Lebensgeschichte Gottlieb Ameis’ mit der Handlung um Angela und die himmlischen Boten zusammenhängt, oder welche Bedeutung der Keulenmörder für die Geschehnisse im Hochhaus hat, bleibt Spekulation:

Das Geheimnis liegt in der Tiefe, und das meint nicht nur die Vergangenheit; da geht ein Mörder um im Hafenviertel, der seine Opfer mit einer Keule erschlägt. Was die »sinistre Sonnensuche« damit zu tun hat, wird nie ganz klar.²²¹

²¹⁸ Groß (2002).

²¹⁹ Spreckelsen (2004).

²²⁰ Ein Kunde (1999).

²²¹ Zeillinger (2004).

Auch der ständige Wechsel von Erzählerstimme oder Perspektive sowie häufige Unterbrechungen der eigentlichen Handlung, etwa durch Analepsen (vgl. z. B. G 81f.), steigern die Komplexität. Dabei fällt es den Lesern gelegentlich schwer, den eigentlichen Kern der Handlung zu umreißen. Bartmann etwa gibt zu, dass er nicht genau verstanden habe, was sich im Inneren des Steifen Schnösels abspielt.²²² Die Leser fühlen sich durch die Vielschichtigkeit gefordert, gelegentlich aber auch überfordert:²²³ „Der Aufwand, den der Leser aufbringen muss, um den roten Faden der Geschichte verfolgen zu können, ist zu groß [...]“²²⁴ Viele scheitern bei dem Versuch, einen eindeutigen Sinn zu generieren:

Anders als bei Kafka gibt es nicht einmal die Andeutung eines tieferen Sinns. [...] Zurück bleibt nach der Lektüre dieses völlig durchgeknallten Titels [*Libidissi*] vor allem Ratlosigkeit.²²⁵

Problematisch ist offensichtlich auch die andauernde Unschlüssigkeit. Dass sich die Unklarheit bis zum Ende des Romans nicht auflöst oder sogar zunimmt, ist aber nur eines der Probleme, denn „[d]em Leser bleiben nicht nur Fragen offen, er weiß gar nicht, was er fragen soll.“²²⁶ Anscheinend führt das Unverständnis der Leser teilweise so weit, dass sie keinerlei Ansatzpunkte für das Verstehen der Kleinschen Romane finden.

5.3 Besonderheiten des Erzählens: Unzuverlässigkeit, Multiperspektivität und Allwissenheit

Besonderes Augenmerk gilt in den Romanen Georg Kleins den Erzählern. Die Auswirkungen des häufigen Perspektivwechsels wurden im vorhergehenden Kapitel bereits angedeutet. Unter den *Libidissi-*

²²² Bartmann (2004).

²²³ Groß (2004).

²²⁴ Aigner (2001).

²²⁵ Karl-Heinz Heidtmann (2010).

²²⁶ Zeillinger (2004).

Rezensenten geht einzig Cordula Natusch auf die „mehrfach gebrochene Perspektive“²²⁷ ein:

[Klein] kombiniert beispielsweise in seinem Protagonisten Ich- und Erzähler. Das narzißtische Agentenpaar spiegelt sich in dem jeweils anderen in den seltenen Du- und Wirformen.²²⁸

Sie bespricht zudem als einzige die Problematik, dass dieselben Vorgänge „mehrfach und doch immer ganz anders“²²⁹ geschildert werden. Auch der Perspektivwechsel in *Sünde Güte Blitz* kommt selten zur Sprache; im Zentrum der Wahrnehmung stehen hier eher die Eigenheiten des wunderbaren Erzählers. Dieser wird als „»übermenschliche« Erzählstimme“²³⁰, „Außerirdischer“²³¹ oder „eine Art Engel, der auch für die Kollegenschar spricht“²³² bezeichnet.

Bei *Die Sonne scheint uns* schneiden einige das Thema Multiperspektivität an, gehen dann jedoch gleich auf Funktionen und Auswirkungen des Erzählerwechsels ein – die Unzuverlässigkeit der ersten Erzählinstanz wird bloßgelegt:

Der Perspektivenwechsel zwischen Lemon und Cziffra aber ist noch aus einem anderen Grund glücklich gewählt: Die Außensicht auf Lemon erscheint um so nötiger, als er in seinem periodischen Somnambulismus zu einer eigenständigen Erzählung außerstande ist – und Klein dies glücklicherweise auch gar nicht versucht. Die Erinnerungslücken des linkischen Analphabeten, dessen Sichtweise immerhin die Hälfte des Romans bestreitet, trägt zu der Mischung aus Geheimnissen und Ermittlungsdrang bei.²³³

Einige wenige erwähnen also die kognitiven Störungen, die Lemon als Erzähler destabilisieren. Dass auch die zweite Erzählinstanz unzuverlässig sein könnte, thematisiert kein einziger. Auch auf die Identitätsprob-

²²⁷ Natusch (2000).

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Krause (2007).

²³¹ Bassler (2007).

²³² Strigl (2007).

²³³ Spreckelsen (2004), ähnlich bei Hagestedt (2004) und (in Ansätzen) bei Gero Verch (2004).

lematik, ob es sich um Cziffra oder Gor handelt, geht keiner der Rezensenten ein. Ähnlich verhält es sich mit den wunderbaren Eigenschaften des zweiten Erzählers, einzig Meller erkennt Allwissenheit, Allmacht und Unsterblichkeit des Erzählers:

Der Pate spricht gerne einmal von sich in der dritten Person, und schnell wird deutlich, dass in der Erzählperspektive des Alten der allwissende Erzähler literaturtechnisch und -symbolisch zu sich selbst kommt: Cziffra ist eine grundsympathische Inkarnation des biblischen Gottes.²³⁴

An der Glaubwürdigkeit des Ich-Erzählers in *Barbar Rosa* zweifelt keiner der Rezensenten. Zwar erwähnen manche Mühlers überwundene Sucko-Sucht, seine Unfähigkeit, Sinneseindrücke zu einem Ganzen zusammenzufügen, wird nicht erwähnt. Ebenso wenig zweifeln die Rezensenten an Spaiks Zuverlässigkeit. Hillgruber widmet sich kurz Spaiks Persönlichkeitsspaltung, zieht daraus jedoch keine Schlüsse.²³⁵

Die erzähltechnischen Verfahren, die sich im Analyseteil als ausschlaggebend für die realitätssystemischen Entwicklungen innerhalb der Texte herauskristallisiert haben, spielen bei der Rezeption eine eher untergeordnete Rolle. Perspektiv- und Erzählerstimmenwechsel werden gelegentlich als Grund für die Unüberschaubarkeit der Handlung angeführt, aber nur wenige Rezensenten gehen auf die Unzuverlässigkeit bestimmter Erzähler ein. Als mögliche Erklärung für die Diskrepanz zwischen dem Ergebnis der Textanalyse und der Wahrnehmung durch die Leser muss auf das Konzept des unzuverlässigen Erzählens hingewiesen werden. Neuere theoretische Ansätze betonen die rezeptionsästhetische Komponente desselben.²³⁶ Demnach handelt es sich beim unzuverlässigen Erzählen nicht um ein rein textimmanentes Phänomen, sondern vielmehr um eine Einstufung durch den Rezipienten. Je nach individuellem Bezugsrahmen bewertet dieser die Äußerungen des Erzählers. Unzuverlässiges Erzählen ist also

²³⁴ Meller (2004).

²³⁵ Vgl. Hillgruber (1998).

²³⁶ Vgl. Nünning (1998).

ein relationales bzw. interaktionales [Phänomen], bei dem die Informationen und Strukturen des Textes und das von Rezipienten an den Text herangetragene Weltwissen und Werte- und Normsystem gleichermaßen zu berücksichtigen sind.²³⁷

Empirisch betrachtet führt das zu dem Ergebnis, „daß die Unzuverlässigkeitsurteile professioneller Literaturkritiker in Bezug auf ein und denselben Text oft enorm divergieren.“²³⁸ Während die Analyse im ersten Teil dieser Arbeit – die zwar Dursts Modell des impliziten Lesers simuliert, letzten Endes aber auch nur Interpretation ist – zur besagten Einstufung führt, können die Ergebnisse anderer Interpreten davon abweichen.

Eine zweite mögliche Erklärung wäre, dass die Rezensenten gar nicht erst bis zu dieser Problematik durchdringen. Wie in Kapitel 5.2 erläutert, fühlen sich viele Leser bereits durch die Detailfülle und die Verrätselung der Handlung überfordert. Alle tiefer gehenden Schwierigkeiten werden bei der Betrachtung ausgeblendet. Diese Überlegung führt direkt zum nächsten Punkt – dem Umgang mit den Momenten struktureller Unsicherheit und den Systemsprüngen.

5.4 Systemeinordnung

Im Laufe der Textanalyse haben sich in den Romanen *Libidissi*, *Barbar Rosa* und *Die Sonne scheint uns* bestimmte Phänomene herauskristallisiert, deren Realitätszuordnung nicht eindeutig ist. Der Text lässt stattdessen sowohl eine realistische, als auch eine wunderbare Erklärung zu. Folgt man Dursts Argumenten, erreichen Kleins Texte damit den größtmöglichen Grad an Verfremdung.²³⁹ Es wäre also zu vermuten, dass die Momente struktureller Unsicherheit der Auslöser für das Unverständnis sind, mit dem die Rezipienten auf Kleins Texte reagieren.

²³⁷ Ebd., S. 23.

²³⁸ Ebd., S. 16.

²³⁹ Vgl. Durst (2007), S. 382.

Wie im vorherigen Kapitel schon angedeutet, kann dieser Annahme nach einer Analyse der Rezensionen widersprochen werden.

Zwei fantastische Momente sorgen in *Libidissi* für den realitätssystemischen Zweifel: die Existenz Lieschens und Spaiks Prophezeiungen. In gut der Hälfte der Rezensionen finden die beiden Aspekte keine Erwähnung. Dass die Existenz Lieschens ungewiss ist, stellt lediglich *Amazon*-Rezensentin Calandra fest: „Außerdem interessant sind die offenen Fragen, die nach Ende der Lektüre bleiben oder die sich aus der Geschichte ergeben (Gibt es Lieschen wirklich? [...]).“²⁴⁰ Cordula Natusch weist zumindest auf die Diskrepanz zwischen den Schilderungen Spaiks und der Verfolger hin, nennt aber keine konkrete Textstelle.²⁴¹ Andere haben offensichtlich unreflektiert eine Lesart gewählt und gehen von der ‚tatsächlichen‘ Existenz Lieschens aus.²⁴² Spaiks Zukunftsvorhersagen kommen bei keinem Einzigen zur Sprache.

In *Barbar Rosa* lösen zwei konkurrierende Erklärungen für die Häufung von Zufällen Zweifel am bestehenden System aus. Wie bereits im Zusammenhang mit dem Genrebezug erwähnt, gehen einige Rezensenten auf die Bedeutung des Schicksals ein:

Wenn dieser tumbe Held zum Schluss doch noch rechtzeitig in die Lösung des Falles tappt, bleibt offen, ob er von einer Kette unwahrscheinlicher Zufälle oder einem gnädigen Schicksal erlöst wird. [...] Denn zum Schluss hängt auf geheimnisvolle Weise alles zusammen, und jegliches Handeln scheint vorherbestimmt gewesen zu sein.²⁴³

Oft wird Mühlers blindes Vorwärtsstolpern als bewusste Abweichung vom aufklärerischen Gedanken des Kriminalromans gesehen. Manche Rezensenten werden in ihren Formulierungen konkreter und entscheiden sich für die realitätskonforme Erklärung der Zufälle:

Der Detektiv ist nicht mehr der Aufklärer, der in systematischer Gedankenarbeit die Fäden des Falles entwirrt, sondern er ist in seiner Begriffs-

²⁴⁰ Calandra (2006).

²⁴¹ Vgl. Natusch (2000).

²⁴² Vgl. Hillgruber (1998), Karl-Heinz Heidmann (2010), Ein Kunde (2000).

²⁴³ Breitenfellner (2001).

stutzigkeit reduziert auf seine Rolle als Opfer undurchschaubarer Intrigen.²⁴⁴

Wie schon bei *Libidissi* entschließt sich kein Rezensent eindeutig für eine wunderbare Interpretation. Der Gebrauchttextfundus wird zwar häufig erwähnt, auf die mit den Ilbichs verbundenen Ungereimtheiten aber gehen nur wenige ein. Einzig Spiegel spricht die mysteriösen Verbindungen zu den Hitziks an:

Erst viele Wendungen später bestätigt sich der Verdacht, daß die Ilbich-Brüder und die Hitzik-Zwillinge identisch oder die einen zumindest Nachfahren oder Wiedergänger der anderen sind.²⁴⁵

Dennoch entscheidet er sich für eine realitätskonforme Lesart, in der Mühler Opfer einer Intrige wird: „Daß er, kaum hatte er den Auftrag entgegengenommen, bereits zum Spielball und Werkzeug anderer Interessen geworden war, bleibt ihm verborgen.“²⁴⁶ Eine mögliche Deutung der Ilbichs als personifiziertes Schicksal zieht kein Rezensent in Betracht. Wo also der Text für ein realitätssystemisches Rätsel zwei Erklärungsmöglichkeiten – eine realistische und eine wunderbare – bereithält, greift die konventionelle Rezeptionsweise trivialer Texte anscheinend soweit, dass von zwei konkurrierenden Erklärungsmodellen tendenziell das systemkonforme gewählt wird.

In *Die Sonne scheint uns* springt der Text von der realistischen Ausgangsrealität ins Wunderbare. Die wunderbaren Eigenschaften des zweiten Erzählers werden teilweise erkannt und thematisiert, ebenso die Unzuverlässigkeit des ersten Erzählers.²⁴⁷ Auch die Anthropomorphisierung des Gebäudes findet Erwähnung.²⁴⁸ Trotz des Systemsprungs bleibt die Ungewissheit über Lemons Verwandlung in einen Werwolf. Allerdings fehlt in den Rezensionen jeglicher Hinweis auf diese Episode – weder stoßen die Leser sich an der Unschlüssigkeit noch erkennen sie das Werwolf-Motiv als Genrezitat.

²⁴⁴ Braun (2001); ähnlich auch bei Spiegel (2001).

²⁴⁵ Spiegel (2001).

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Vgl. Kapitel 5.3.

²⁴⁸ Vgl. Greiner (2004).

Gerade die Stellen, an denen Dursts Argumentation zufolge Fantastik entsteht, spielen in den Betrachtungen der Leser eine sekundäre Rolle. Die Unsicherheit der Leser bei der Interpretation der Kleinschen Texte lässt sich also nicht an den Momenten struktureller Unsicherheit festmachen. Dennoch thematisieren viele Rezensenten bestimmte Eigenheiten des Nichtsystems. Da im Fantastischen zwei in sich kohärente Realitätssysteme konkurrieren, kommt keine eigene Logik zustande. Diese vermissen auch die Rezensenten, so etwa Nentwich: „In seinen Reichen gilt das Gesetz des Lunaparks, und wer vor traumhaften Übergängen aus Gründen der Logik zaudert, kann leicht unter die Räder kommen.“²⁴⁹ Auch Döbler geht auf diesen Aspekt ein: „Und die beiden Bücher [*Libidissi* und *Barbar Rosa*] haben eine Menge gemeinsam: das Spiel mit dem trivialen Genre und die irrationale Logik [...]“²⁵⁰ Vereinzelt finden sich auch gegenteilige Meinungen wie etwa bei Krause:

Jene Sonne, von der der Titel uns so traut bescheinigt, dass sie scheine, sie setzt auch in der erzählerischen Konstruktion schlussendlich alles in das rechte Licht. Denn grausam mag der Autor mit uns spielen, den Pakt der Logik mit dem Leser bricht er nicht.

Genauere Aussagen über die Zusammenhänge der Handlungsebenen fehlen in seiner Interpretation.²⁵¹ Betrachtet man die Besprechungen zu *Sünde Güte Blitz*, fällt auf, dass diese keine Anmerkungen zu fehlender oder irrationaler Logik enthalten. Diese Beobachtung lässt sich mit den Analyseergebnissen, denen zufolge *Sünde Güte Blitz* durchgehend wunderbaren Regeln folgt, vereinbaren. Da weder ein Systemwechsel noch Unschlüssigkeit vorliegt, empfinden die Leser die erzählte Welt hier als stabiler und übersichtlicher.

Die fehlende Logik ist der Positionierung fantastischer Texte auf der Mitte des literarischen Spektrums geschuldet. Auch diese Grenzsituati-

²⁴⁹ Nentwich (2001).

²⁵⁰ Döbler (2001).

²⁵¹ Hinzu kommt, dass Krauses Interpretation ins Allegorische abzudriften droht: „Aber gleichfalls wird Zug um Zug deutlich, dass die Sonne ein Symbol ist, eine Chiffre für das Licht und die Erleuchtung allgemein und dazu noch sehr speziell für den heiß ersehnten endlich aufgeklärten deutschen Umgang mit Geschichte“ (Krause (2004)).

on zwischen Regulärem und Wunderbarem wird gelegentlich thematisiert – wenn auch nicht ganz im Sinne Dursts. Arend etwa spricht vom „Schwebezustand zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Realem und Irrealem“²⁵², laut Döbler ist *Barbar Rosa* auf der „realitätsabgewandten Seite des Erzählens“²⁵³ situiert. Bei Schlodder schließlich wird die Problematik deutlich: „Seitdem entwirft einer souverän und elegant fantastische Welten, die bei genauem Hinsehen immer nur eine Handbreit neben dem ganz realen Irrsinn liegen.“²⁵⁴ Ausgangspunkt für die Beurteilung der Texte ist die reale Welt; in Kleins Texten geschehen demzufolge Dinge, „die jeglichen physikalischen Gesetzen hohnsprechen [...]“²⁵⁵ Das Leserverständnis stimmt also nicht mit Dursts Realismusbegriff überein, der es ja gerade ablehnt, die Wirklichkeit als Maßstab anzusetzen. Wenn also die Leser von „fantastischen Motive[n] und Szenarie[n]“²⁵⁶ und dem „Übernatürlichen“²⁵⁷ sprechen, gehen sie nicht von innerfiktionalen Regelverletzungen, sondern von Brüchen mit ihren eigenen Realitätserfahrungen aus. Dursts Modell des impliziten Lesers lässt sich nicht ohne Weiteres auf den realen Leser übertragen. Sein formalistischer bzw. strukturalistischer Literatur- und Realitätsbegriff entspricht nicht der Rezeptionshaltung nicht-wissenschaftlicher Leser. Zudem gehen die Leser wie oben erläutert gar nicht erst auf die Momente der Unschlüssigkeit, die nach minimalistischer Genredefinition die Fantastik konstituieren, ein.²⁵⁸ Der Begriff ‚fantastisch‘ wird vielmehr gleichbedeutend mit ‚wunderbar‘ verwendet. Statt Dursts Dreiteilung unterscheiden die Leser lediglich zwischen Realität und Nicht-Realität. Konzeptionell entspricht diese Haltung eher der maximalistischen Genredefinition, wie sie etwa Marianne Wünsch vertritt. Ihrer

²⁵² Arend (2001).

²⁵³ Döbler (2001).

²⁵⁴ Schlodder (2004).

²⁵⁵ Mechlenburg (2007).

²⁵⁶ Braun (2001).

²⁵⁷ Kraft (2007).

²⁵⁸ Im Fall *Libidissi* war festzustellen, dass die Literaturwissenschaftler durchaus auf die fantastischen Momente und den daraus folgenden Effekt eingehen. (Vgl. Kapitel 3.2.3, z. B. Gumz 2004).

Ansicht nach ist die Abweichung von der Realität, auf der die Fantastik beruht, genau dann gegeben, wenn „(mindestens) ein fundamental-ontologisches Basispostulat“²⁵⁹ verletzt wird. Dieses Verständnis ist mit dem der realen Leser, die in ihrer Rezeption ebenfalls von persönlichen Realitätserfahrungen ausgehen, zu vereinbaren. Verglichen mit Dursts Analyseansatz, legen die realen Leser also andere Bewertungsmaßstäbe an – bei ihrer Lektüre gehen sie nicht von innerfiktionalen Kriterien aus.²⁶⁰ Ein derartiges Textverständnis mag sich zwar in der Wissenschaft durchgesetzt haben, entspricht aber in keiner Weise der landläufigen Herangehensweise an literarische Texte. Dursts impliziter Leser ist ein Ideal, das ein formalistisches Textverständnis voraussetzt.²⁶¹ Die Stimmen der realen Leser können nicht damit gleichgesetzt werden:

Die formalistische Schule benötigt den Leser nur als wahrnehmendes Subjekt, das, den Anweisungen des Textes folgend, die Unterscheidung der Form oder die Aufdeckung des Verfahrens zu leisten hat. Sie mutet dem Leser das theoretische Verständnis des Philologen zu, der in Kenntnis der Kunstmittel über diese zu reflektieren vermag, [...]. Nun ist aber, wie Walther Bulst formulierte – *kein Text je verfaßt worden, um philologisch von Philologen [...] gelesen und interpretiert zu werden.*²⁶²

Auch einer der Rezensenten, Marius Meller, erkennt diesen ‚Mangel‘:

Wir Kritiker sind ja vielmehr literarische Trüffelschweine als talmudische Schriftausleger. Wir schnuppen an den Büchern, und schnuppert es sich angenehm, empfehlen wir die Texte dem Publikum und der geeigneten Literaturwissenschaft. Diese beiden gönnen sich den Luxus der

²⁵⁹ Wunsch (1991), S. 66.

²⁶⁰ Diese Feststellung hält auch Monika Fludernik in ihrem „Konzept der Naturalisierung“ fest. Dieses bezeichnet „den Rückgriff auf interpretative Lesestrategien [...], mit deren Hilfe Rezipientinnen textuelle Informationen in Einklang mit ihren realen Weltmodellen bringen“ (Zerweck (2002), S. 226).

²⁶¹ Durst selbst ist dies durchaus bewusst: „Meine Untersuchung sieht sich als Beitrag zur terminologischen Normierung im minimalistischen Sinne. Die außerwissenschaftliche Durchsetzung dieses Begriffsverständnisses ist, angesichts der Übermacht bestehender Redekonventionen, nicht wahrscheinlich.“ (Durst (2007), S. 391).

²⁶² Jauß (1996), S. 42 (Hervorhebung im Original markiert Zitat von Walther Bulst).

akribischen, wiederholten Lektüre und können so dem mehrfachen Schriftsinn auf die Spur kommen.²⁶³

Entsprechend nehmen die Rezensenten störende Momente in Kleins Romanen nicht als Bloßlegung wunderbarer literarischer Verfahren wahr, sondern vielmehr als Bruch mit der Welt eigener Erfahrungen; sie übersehen folglich den parodistischen Gehalt der Texte.

²⁶³ Meller (2004).

6. Fazit und Ausblick

Die Textanalyse hat ergeben, dass Georg Klein in seinen Romanen fantastische Verfahren einsetzt, um triviale Genres zu verfremden. Die Bloßlegung typischer trivialliterarischer Verfahren erzeugt strukturelle Unsicherheiten. Anhand eines impliziten Lesermodells konnten Momente der Unschlüssigkeit und Systemsprünge herausgearbeitet werden. So liegt bei *Libidissi* und *Barbar Rosa* ein Sprung von der Normrealität ins Fantastische vor, *Die Sonne scheint uns* wechselt ins Wunderbare. *Sünde Güte Blitz* dagegen enthält keinen Sprung; hier handelt es sich um ein stabiles wunderbares System.²⁶⁴ Die anschließende Rezeptionsanalyse hat gezeigt, dass der implizite Leser nicht mit dem realen Leser gleichgesetzt werden kann. Durst gesteht dem impliziten Leser ein allumfassendes Textverständnis zu, auf das reale Rezipienten nicht zugreifen können. Statt wie Durst innerfiktionale Kriterien anzusetzen, gehen sie von ihren tatsächlichen Realitätserfahrungen aus. Dennoch lässt sich mithilfe der Analyseergebnisse beschreiben, woran die meisten Rezensenten scheitern.

Die Rezipienten sehen mehrheitlich die trivialen Genres als Grundlage der Romane. Die meisten betonen jedoch auch, dass es sich um weit mehr als Schema-Literatur handelt – was aber genau mit den trivialliterarischen Texten passiert, wird nicht näher ausgeführt. Der Genrebezug weckt beim Leser Erinnerungen an bestimmte Schemata, die dann als Schablone an den Text herangetragen werden. Bestimmte Handlungsmuster, Personenkonstellationen, Motive und Themen, aber auch tiefer gehende literarische Strukturen verursachen diese Rezeptionshaltung. Besonders hervorzuheben ist hier die ganzheitliche Darstellung der erzählten Welt – in trivialliterarischen Texten bleiben keine Fragen offen. Auch der literarische Bedeutungswahnsinn, also das Bedürfnis, in jedem erwähnten Detail ein Symbol oder einen Hinweis auf die Lösung eines Rätsels zu sehen, wird geweckt.

²⁶⁴ Vgl. ausführlicher die Zusammenfassung der Analyseergebnisse im Zwischenfazit (Kapitel 4).

Nach und nach zerstört Klein das Genremuster, die erwartete Kohärenz stellt sich nicht ein. An dieser Stelle wäre der Leser gefordert, seine Erwartungshaltung an die veränderte Situation anzupassen. Klein jedoch verfremdet das Bezugsgenre, indem er fantastische Verfahren einsetzt. In *Libidissi* und *Barbar Rosa* verlagert das den gesamten Text in den Bereich des Fantastischen, also ins Nichtssystem. Einem System, das weder eigenen Regeln folgt noch in sich kohärent ist, kann man nicht mit einem bestimmten Rezeptionsschema entgegentreten:

Alle Motivierungen des Phantastischen dienen dazu, dem Leser eine endgültige Durchdringung der erzählten Welt vorzuenthalten und die Formulierung eines Realitätssystems zu verhindern.²⁶⁵

Ebenso wie das literarische System liegt auch die Erwartungshaltung des Rezipienten in Trümmern. Die realen Leser registrieren die Zerstörung des ursprünglichen Systems, können jedoch die anschließende Situation der Regellosigkeit nicht einordnen. Wie im vorhergehenden Kapitel erläutert, versetzen Kleins systemdestabilisierende Verfahren sowohl professionelle Rezensenten als auch Laien-Leser in einen desolaten Zustand. Ähnlich fallen auch die Reaktionen auf den Systemsprung in *Die Sonne scheint uns* aus. Abgesehen von der Werwolf-Episode springt der Text vom Regulären ins Wunderbare, ersetzt also ein Regelsystem durch ein anderes. Dennoch reagieren die Leser auch hier mit Unverständnis. Die systemdestabilisierenden Verfahren – die Verarbeitung außerliterarischer Topografien und historischer Ereignisse sowie ein unzuverlässiger Erzähler – erschüttern die Erwartungshaltung der Rezipienten nachhaltig; die wenigsten passen ihre Erwartungen dem neuen System an. Die Annahme, dass die Systemsprünge für das Unverständnis der Leser verantwortlich sind, bestätigt sich bei der Betrachtung der *Sünde Güte Blitz*-Rezensionen. In diesem Fall liegt kein Systemsprung vor, und tatsächlich verunsichert dieser Text die Rezensenten weit weniger. Die erzählte Welt erscheint ihnen übersichtlicher, die Verwirrung durch die destabilisierenden Verfahren – die auch in diesem Text vorhanden sind – ist geringer.

²⁶⁵ Durst (2007), S. 203.

Als Ergebnis der Rezeptionsanalyse ist festzuhalten, dass Kleins Systemdestabilisierung mittels fantastischer Verfahren die Verwirrung der realen Leser auslöst. Bei diesen baut sich mit dem Genrebezug eine bestimmte Erwartungshaltung auf, die dann vom Text nicht erfüllt wird. Der Systemsprung erschwert das Zurechtfinden in der innerfiktionalen Welt. In Texten der Schema-Literatur liegt eine übersichtliche, geordnete Welt zugrunde, in Kleins Texten wird diese Kohärenz systematisch zerstört. Die Verfahren des Fantastischen verunsichern die Leser, die genregemäß von einer konventionellen, realistischen Wahrnehmung des Textes ausgehen. Der eingangs bereits zitierte Jochen Förster beschreibt die Problematik dieses Verfahrens:

Wer dichtet wie Georg Klein, hat ein Problem: Wie weit kann ich gehen? Wie viel muss ich Lesern an Lebensabbildungskohärenz bieten, wie viel darf ich ihnen abverlangen? Wie dunkel darf das Dunkel sein, ohne zu quälen?²⁶⁶

Der Rezensent kommt in seiner Besprechung des Romans *Die Sonne scheint uns* zu dem Schluss, dass Klein sein Spiel zu weit getrieben und die Grenze des Zumutbaren damit überschritten hat. Derartige Urteile sind jedoch eher selten: Tatsächlich erstaunt es angesichts der Verwirrung vieler Leser, dass die Kritik der Romane überwiegend positiv ausfällt. Gerade *Barbar Rosa* und *Libidissi* finden in den Zeitungen lobende Erwähnung, deutlich verrissen werden die Texte lediglich von einigen *Amazon*-Rezensenten. Die Leser finden offensichtlich Gefallen an der Verwirrung. Beim dritten Roman scheint diese Tendenz jedoch abzunehmen: „Man nannte nun »Masche«, was zuvor als »Stil« gefeiert wurde.“²⁶⁷ Die wenigen *Amazon*-Bewertungen fallen zwar alle positiv aus, unter den Zeitungsrezensenten aber sind zahlreiche ablehnende Stimmen zu vernehmen. *Sünde Güte Blitz* dagegen löst wieder Begeisterung aus. Trotz Verwirrung und Hilflosigkeit im Umgang mit Kleins Texten empfinden die realen Leser seinen innovativen Umgang mit tri-

²⁶⁶ Förster (2004).

²⁶⁷ Meller (2004).

vialen Mustern im Großen und Ganzen als willkommene Abwechslung zur sonstigen deutschen Gegenwartsliteratur.²⁶⁸

In literaturwissenschaftlicher Hinsicht sind ausgehend von Dursts Theorie der Fantastik auch andere Herangehensweisen an Kleins Texte denkbar. Viele Rezensenten erwähnen intertextuelle Verweise oder ziehen Parallelen zu anderen literarischen Werken. Diese können als Ausgangsrealität gesehen werden, Kleins Text als deviantes System, bezogen auf diesen speziellen Text. So wäre es etwa möglich, Joseph Conrads *Herz der Finsternis* als Bezugssystem für *Libidissi* festzusetzen: Ein abtrünniger Agent soll gefunden und aus dem Verkehr gezogen werden. Auf ihrer Suche müssen die Verfolger sich durch den Dschungel der unbekanntenen Stadt kämpfen. *Barbar Rosa* ließe sich als *Odyssee* lesen: Mühler irrt – gelenkt vom personifizierten Schicksal, den Moiren – durch die Straßen Berlins. Auch solche Bezüge können mithilfe der Theorie der Fantastik strukturell analysiert werden.

Dursts Theorie hat sich im Laufe der Untersuchungen als leistungsfähig erwiesen. Seine Systematisierung richtet den Blick auf bestimmte erzähltheoretische Verfahren und die damit erzielten Effekte. Allerdings zeigen sich auch Schwächen: Vor allem der implizite Leser ist praxisfeindlich – kein realer Leser kann diesem theoretischen Konzept gerecht werden, da jede Analyse immer auch Interpretation ist.

Auch der angewandte Systembegriff verursacht Unschärfen; Durst operiert damit, ohne eine exakte Definition zu liefern. Aus der praktischen Anwendung lässt sich vermuten, dass die Begriffe Genre und System weitgehend synonym verwendet werden. Andererseits nutzt er den Systembegriff auch für nicht näher spezifizierte, textimmanente Strukturen. Spätestens wenn ein System fremdes thematisches Material integriert (vgl. Kap. 2.2.5), entsteht eine Definitionslücke: Welche Elemente konstituieren das eine, welche das andere System? Die von Durst selbst gewählte Bezeichnung als Systemsprung verdeutlicht in diesem Kontext zudem ein semantisches Problem: Wenn sich zwei konkurrierende Systeme überlagern, und nicht integrierbare thematische Elemen-

²⁶⁸ Vgl. auch das einleitende Zitat von Förster (Förster (2004)).

te in diesem Prozess ‚zerbrochen‘ werden, liegt weniger ein System-sprung als vielmehr eine unvollständige Assimilation vor. Auch die Formulierung, dass Fantastik entstehe, wenn der Text unentschieden zwischen zweien dieser Systeme schwebe, muss dann als problematisch gewertet werden.

Mit Blick auf diese Unschärfen wäre es interessant, Dursts vagen Systembegriff durch den Niklas Luhmanns zu ersetzen. Betrachtet man die Literatur aus systemtheoretischer Perspektive, bilden einzelne Genres oder Texte jeweils eigene Systeme mit systemtypischen Eigenschaften. Diese konstituieren sich laut Luhmann durch die Differenz zu ihrer Umwelt. So lassen sich die Eigenschaften eines literarischen Systems lediglich in der Abgrenzung zu ‚allem anderen‘ definieren. Eine Verschiebung der Grenze bleibt jedoch generell möglich, da Systeme zugleich geschlossen und umweltoffen operieren; sie können deshalb ihre Grenzen verschieben und Elemente aus der Umwelt integrieren.²⁶⁹ Ein Text kann so problemlos realistische oder wunderbare Elemente zusammenführen, Dursts binäres Modell, in dem sich zwei Systeme gegenüberstehen, kann durch ein System-Umwelt-Modell ersetzt werden. Die Grundstrukturen seiner Theorie bleiben dadurch unberührt, aber zumindest die entstandenen Unschärfen in Bezug auf den System-sprung verschwinden. Es böten sich auch Übertragungen weiterer Begrifflichkeiten der Systemtheorie an. So ließe sich etwa der Unterschied zwischen implizitem und realem Leser als Selbst- und Fremdbeobachtung eines Systems verstehen. Es würde damit sowohl dem literarischen Konstrukt, das auf Basis seiner Genrekonventionen selbstreferenziell operiert, als auch dem konstruktivistisch an den Text herantretenden Leser, einem externen Beobachter, Rechnung getragen. In der konkreten Anwendung der Theorie könnte so der implizite Leser sinnvoll integriert werden. Mehr als diesen kurzen Denkanstoß kann und soll diese Arbeit jedoch nicht leisten. Die Möglichkeiten und Grenzen einer Theorieerweiterung müssten im Rahmen eines weiterführenden Aufsatzes ausgearbeitet und auf ihre Praxistauglichkeit geprüft werden.

²⁶⁹ Vgl. Margot Berghaus: Luhmann leicht gemacht. Eine Einführung in die Systemtheorie. 2., überarb. u. erg. Aufl. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2004.

7. Siglenverzeichnis

- L = Georg Klein: Libidissi. Berlin: Alexander Fest 1998.
B = Georg Klein: Barbar Rosa. Eine Detektivgeschichte. Berlin: Alexander Fest 2001.
D = Georg Klein: Die Sonne scheint uns. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.
G = Georg Klein: Sünde Güte Blitz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

8. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Klein, Georg: Libidissi. Berlin: Alexander Fest 1998.
Klein, Georg: Barbar Rosa. Eine Detektivgeschichte. Berlin: Alexander Fest 2001.
Klein, Georg: Die Sonne scheint uns. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.
Klein, Georg: Sünde Güte Blitz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Sekundärliteratur:

- Antonsen, Jan Erik: Poetik des Unmöglichen. Narratologische Untersuchungen zu Phantastik, Märchen und mythischer Erzählung. Paderborn: mentis 2007 (= Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft).
- Baher, Elgohary: Die Phantastik in der deutschen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Michael Endes ‚Unendlicher Geschichte‘. In: Nadia Metwally u.a. (Hg.): 1. Internationaler Germanistenkongreß in Kairo. Deutsche Sprache und Literatur in Ägypten. Einfluß – Austausch – Vergleich – Gegensatz – Vermittlung. Kongreßakten. Kairo: o. V. 1991 (= Kairoer Germanistische Studien 6), S. 569-575.

- Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988 (= Neue Folge 441).
- Baumann, Hans D.: Horror. Die Lust am Grauen. Weinheim/Basel: Beltz 1989.
- Berghaus, Margot: Luhmann leicht gemacht. Eine Einführung in die Systemtheorie. 2., überarb. u. erg. Aufl. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2004.
- Busch, Dagmar: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 41-58.
- Cawelti, John G., Bruce A. Rosenberg: *The Spy Story*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1987.
- Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In zehn Bänden. 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Hg. vom wissenschaftl. Rat der Dudenredaktion. Bd. 3: Einl – Geld. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag 1999.
- Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur. Aktualis., korrig. und erw. Neuausgabe*. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf 2007 (= *Literatur. Forschung und Wissenschaft* 9).
- Durst, Uwe: *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des „Magischen Realismus“*. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf 2008 (= *Literatur. Forschung und Wissenschaft* 13).
- Erlich, Victor: *Russischer Formalismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973 (= *suhrkamp taschenbuch wissenschaft* 21).
- Fiedler, Matthias: *Crossing the boundary of the other: identity and physical violence in Georg Klein's novel Libidissi*. In: Helen Chambers (Hg.): *Violence, Culture and Identity. Essays on German and Austrian Literature, Politics and Society*. Oxford u. a.: Peter Lang 2006 (= *Cultural Identity Studies* 1), S. 389-399.

- Gumz, Alexander: The Novel as the City's Body: Georg Klein's *Libidissi*. In: Julian Preece u. Osman Durrani (Hg.): *Cityscapes and Countryside in Contemporary German Literature*. Oxford u. a.: Peter Lang 2004 (= Bradford Series of Colloquia on Contemporary German Literature 8), S. 85-106.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 1994 (= UTB für Wissenschaft 636).
- Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. 4. Aufl. Konstanz: Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz Universitätsverlag 1974.
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hg. u. komment. Von Dorothee Kimmich u. a. Stuttgart: Reclam 1996 (= Reclams Universalbibliothek 9414), S. 41-55.
- Jehmlich, Reimer: *Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung*. In: Christian W. Thomsen u. Jens Malte Fischer (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 11-33.
- Karrer, Wolfgang: *Horror als Buch-Video: Stephen Kings Erzählwelten*. In: Dieter Petzold u. Eberhard Späth (Hg.): *Unterhaltungsliteratur der achtziger und neunziger Jahre*. Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg 1998 (= Erlanger Forschungen. Reihe A: Geisteswissenschaften 81), S. 141-160.
- Kramatschek, Claudia: *Geister und Behörden. Claudia Kramatschek im Gespräch mit Georg Klein*. In: *ndl. neue deutsche literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur* 49 (2001), H. 539, S. 25-42.
- Lem, Stanislaw: *Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1974 (= insel taschenbuch 69), S. 92-122.
- Lovecraft, Howard Phillips: *Unheimlicher Horror. Das übernatürliche Grauen in der Literatur. Ein Essay*. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein 1987 (= Ullstein-Buch 36544).

- Maar, Michael: Der Meister von Libidissi. Über den rätselhaften Erzähler Georg Klein. In: Thomas Kraft (Hg.): *aufgerissen. Zur Literatur der 90er.* München/Zürich: Piper 2000, S. 91-104.
- Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens.* In: Ders. (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 3-39.
- Nusser, Peter: *Romane für die Unterschicht. Groschenhefte und ihre Leser.* 5. Aufl. Stuttgart: Metzler 1981 (= *Texte Metzler* 27).
- Nusser, Peter: *Entwurf einer Theorie der Unterhaltungsliteratur.* In: *Sprache im technischen Zeitalter* (1982), H. 81, S. 28-58.
- Nusser, Peter: *Trivilliteratur.* Stuttgart: Metzler 1991 (= *sm* 262).
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman.* 3., aktualis. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003 (= *sm* 191).
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte.* Hg. von Jan-Dirk Müller u.a. 3 Bde. Bd. III. P – Z. Berlin/New York: de Gruyter 2003.
- Rose, Margaret A.: *Parody//Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction.* London: Cromm Helm 1979.
- Seeßlen, Georg u. Bernt Kling: *Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur.* Bd. 2: *Komik. Romanze. Heimat und Familie. Sport und Spiel. Sex.* Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 1977.
- Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren.* In: Jurij Striedter (Hg.): *Texte der russischen Formalisten.* 2 Bde. Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa.* München: Wilhelm Fink Verlag 1969 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* 6), S. 3-35.
- Šklovskij, Viktor: *Die Novelle der Geheimnisse.* In: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen formalen Schule.* Hg. von Fritz Mierau. Leipzig: Reclam 1987, S. 64-87.

- Spinnen, Burkhard: Ein offener Brief an den Autor. Georg Kleins „Libidissi“ (1998). In: Wieland Freund u. Winfried Freund (Hg.): Der deutsche Roman der Gegenwart. München: Fink 2001, S. 214-219.
- Taberner, Stuart: A New Modernism or „Neue Lesbarkeit“?: Hybridity in Georg Klein's Libidissi. In: German Life & Letters 55 (2002), H. 2, S. 137-148.
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz u. Carolin Neubaur. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag 1992.
- Waldmann, Günter: Kriminalroman – Antikriminalroman. Dürrenmatts Requiem auf den Kriminalroman und die Anti-Aufklärung. In: Jochen Vogt (Hg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. Bd. 1. München: Wilhelm Fink Verlag 1971, S. 206-227.
- Waldmann, Günter: Der Trivialroman als literarisches Zeichensystem. Modellanalyse eines Frauenschicksals-Adels-Heftromans. In: Wirkendes Wort 22 (1972), S. 248-267.
- Willer, Stefan: Rohrpostsendungen. Zeichen und Medien in der Prosa Georg Kleins. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 48 (2002), H. 1, S. 113-126.
- Wisker, Gina: Horror Fiction: An Introduction. New York/London: Continuum 2005 (= Continuum studies in literary genre).
- Thomas Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Meitingen: Wimmer 1987 (= Studien zur phantastischen Literatur 4).
- Wünsch, Marianne: Die fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition; Denkgeschichtlicher Kontext; Strukturen. München: Wilhelm Fink 1991.
- Zerweck, Bruno: Der Cognitive Turn in der Erzähltheorie: Kognitive und ‚Natürliche Narratologie‘. In: Ansgar u. Vera Nünning (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002 (= WVT-Handbücher zum literaturwiss. Studium 4), S. 219-242.

- Zgorzelski, Andrzej: Zur Einteilung der Phantastik. Einige supra-genealogische Unterscheidungen in der Literatur. In: Franz Rottensteiner (Hg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987 (= Phantastische Bibliothek 199), S. 21-32.
- Zgorzelski, Andrzej: Zum Verständnis phantastischer Literatur. In: Rein A. Zondergeld: Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1975 (= insel taschenbuch 154), S. 54-63.
- Zimmermann, Hans Dieter: Schema-Literatur. Ästhetische Norm und literarisches System. Stuttgart u. a.: Verlag W. Kohlhammer 1979 (= Urban-Taschenbücher 299).

Quellen zur Rezeption:

Zeitungsrezensionen/literaturkritik.de

- Aigner, Thomas: Okkulte Allergien. In: Tiroler Tageszeitung, 07.14.2001, S. 6.
- Arend, Ingo: Endkampf der Aufklärung. Besessene aus dem Gebrauchstextfundus. In: Freitag, 06.08.2001, S. 16.
- Auffermann, Verena: Sirenenklänge aus der Männerwelt. In: Süddeutsche Zeitung, 22.03.2001, S. 20.
- Baier, Eckart: Mit der selbst geschnitzten Keule. In: Stuttgarter Zeitung, 13.07.2004, S. 27.
- Bartmann, Cristoph: Wer überlebt, erhält eine Prämie. In: Süddeutsche Zeitung, 27.07.2004, S. 14.
- Bassler, Moritz: Wer spricht so? Und warum? In: Literaturen. H. 52749, Mai 2007, S. 28-29.
- Blutge, Nico: Stimmen aus dem Nachtland. In: Neue Zürcher Zeitung, 26.04.2007, S. 26.
- Braun, Michael: Die Kellerforscher und ihr Weltmirakel. In: Neue Zürcher Zeitung, 05.08.2004, S. 37.

- Braun, Michael: Kaiserreich des Abscheus. Georg Kleins morbide Detektivgeschichte „Barbar Rosa“. In: Frankfurter Rundschau, 21.03.2001, S. 3.
- Breitenfellner, Kirstin: Allergiker und reiner Tor. In: Der Standard, 05.05.2001, S. 8.
- Döbler, Katharina: Des Teufels Elixiere. In: Die Zeit, 22.03.2001, S. 16.
- Döbler, Katharina: Die Welt als Wecker. In: Die Zeit, 28.06.2007, S. 50.
- Falcke, Eberhard: Manchmal sind Männer wirklich Geschenke – wenn man sie verschnürt. In: Tages-Anzeiger, 18.06.2007, S. 51.
- Förster, Jochen: Gezielt am Zeitgeist vorbei. In: die tageszeitung, 27.07.2004, S. 15.
- Greiner, Ulrich: SchorschisHafenbasar. In: DieZeit, 26.08.2004, S. 41-42.
- Groß, Thomas: Erinnerungen leuchten Fahl. In: Rheinischer Merkur, 29.07.2010, S. 31.
- Groß, Thomas: Teuflische Verjüngung. In: Rheinischer Merkur, 12.04.2007, S. 24.
- Groß, Thomas: Unser Mann in Metropolis. In: Rheinischer Merkur, 25.04.2002, S. 24.
- Hagestedt, Lutz: Geheime Kosmologie einer Industriebranche. In: Frankfurter Rundschau, 28.07.2004, S. 16.
- Heidkamp, Konrad: Am Äther saugen. Hörbuch: Georg Kleins Roman „Libidissi“ und andere Albträume. In: Die Zeit, 30.08.2007, S. 50.
- Hillgruber, Katrin: Der Agent, die Killer, die Tugend. Georg Kleins orientalisierender Debütroman „Libidissi“. In: Süddeutsche Zeitung, 19.12.1998, o. S.
- Hillgruber, Katrin: Schöner Grusel im Archiv. In: Der Tagesspiegel, 21.03.2001, S. 34.
- Kastberger, Klaus: Mühlens Büro. In: Der Falter, 03.29.2001, S. 12.
- Kastberger, Klaus: Phosphor, Glas, Papier. In: Der Falter, 08.10.2004, S. 13.
- Kilb, Andreas: Wenn der Doktor mit seinem Teufelchen spielt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.05.2007, S. Z5.
- Kosler, Hans Christian: Der Detektiv ist urinophil. In: Die Woche, 23.03.2001, S. 4.

- Kraft, Stephen: Labyrinth von Absonderlichkeiten. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11026, aufgerufen am 03.03.2010.
- Krause, Tilman: Hier gilt's der Kunst. In: Die Welt, 24.03.2001, S. 5.
- Krause, Tilman: Immer, immer wieder geht die Sonne auf. In: Die Welt, 17.07.2004, S. 3.
- Krause, Tilman: Nur der Bote zerblitzt. In: Die Welt, 17.03.2007, S. 2.
- Magenau, Jörg: Im Labor der Angela Z. In: Der Tagesspiegel, 10.06.2007, S. 28.
- Mechlenburg, Gustav: Holterdiepolter. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11017, zuletzt aufgerufen am 15.09.2010.
- Meller, Marius: Aller guten Dinge sind fünf. In: Der Tagesspiegel, 08.08.2004, S. 28.
- Natusch, Cordula: Die gelungene Jagd nach der Form. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=735, zuletzt aufgerufen am 03.03.2010.
- Neffe, Jürgen: Zwanzig Jahre Einsamkeit. In: Der Spiegel, 02.04.2010, S. 219-220.
- Nentwich, Andreas: Puppentheater der Grausamkeit. Georg Kleins Erzählung „Barbar Rosa“. In: Neue Zürcher Zeitung, 26.05.2001, S. 52.
- Noller, Ulrich: „Man muss das Deutsche stark machen“. In: die tageszeitung, 22.03.2001, S. 13.
- Richter, Steffen: Kann denn Magie Sünde sein? In: Frankfurter Rundschau, 21.03.2007, S. 5.
- Schlodder, Holger: Vom Hochhaus in den Hades. In: Darmstädter Echo, 08.11.2004, o. S.
- Schnitzler, Matthias: Georg Klein elektrisiert seine Leser. In: Rheinische Post, 25.04.2007, o. S.
- Spiegel, Hubert: Ein Günstling der Dämonen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.03.2001, S. L1-L2.
- Spreckelsen, Tilman: Sonne über Entenhausen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.07.2004, S. 42.

- Steinfeld, Thomas: Nuckelnder Gnom im Idiotenwind der Zeit. In: Süddeutsche Zeitung, 20.03.2007, S. 3.
- Strigl, Daniela: Die Menschen sind tollkühne Tiere. In: Der Standard, 16.06.2007, S. 9.
- Wörtche, Thomas: Wörtches Crime Watch No. 46. In: Freitag, 30.03.2001, S. 16.
- Zeillinger, Gerhard: Sehr „sinistre Sonnensuche“. In: Die Presse (Spectrum), 24.07.2004, S. VII.
- Zoppel, Christina: Die Dehnbarkeit des Wirklichen. In: Wiener Zeitung, 30.06.2007, S. 11.

Amazon-Kundenrezensionen

- Anke Neubert: Einzigartig. 20.01.2008. http://www.amazon.de/product-reviews/3498035320/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- Avid Reader: Bizarr? Phantastisch? Schräg? 15.12.2009. http://www.amazon.de/product-reviews/3498035320/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- B. Niquet: Vom sinnvollen Umgang mit Zeit und Geld. 14.07.2000. http://www.amazon.de/product-reviews/3499242583/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- Calandra: Eher „Mau“. 29.11.2006. http://www.amazon.de/product-reviews/3499242583/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- Constantin Hildebrand: wirr, ausdrucksstark und voller versteckter anspielungen. 24.08.2002. http://www.amazon.de/product-reviews/3499242583/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.

- Ein Kunde: Schade – Einschlafgefahr. 28.11.1999. http://www.amazon.de/product-reviews/349924583/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- Ein Kunde: Romanvorlage für Hollywood: Libidissi. 02.02.2000. http://www.amazon.de/product-reviews/3499242583/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- Ein Kunde: Ein tolles Buch von einem genialen Autor. 19.10.2001. http://www.amazon.de/product-reviews/3499242583/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- Ein Kunde: Nichtssagend. 22.03.2002. http://www.amazon.de/product-reviews/3828601340/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- F. Bode: Am Anspruch gescheitert. 20.11.2004. http://www.amazon.de/product-reviews/349924583/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- fizzkat: Ästhetik des Hässlichen – aber ohne Ästhetik. 16.03.2007. http://www.amazon.de/product-reviews/3828601340/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- Frank Booth: Brillante „Parodie“ einer Detektivgeschichte. 20.06.2001. http://www.amazon.de/product-reviews/3828601340/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- Gurnemann: Georg Klein ist ein wortmächtiger Autor. 28.01.2009. http://www.amazon.de/product-reviews/3498035320/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- hartmutw: Wirrer Ratespaß. 20.10.2003. http://www.amazon.de/product-reviews/3828601340/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.

- jl picard: 200 Seiten literarisches Konzentrat. 01.04.2001. http://www.amazon.de/product-reviews/349924583/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- Johannes Vierfrucht: Ein blendender Text. 28.07.2004. http://www.amazon.de/product-reviews/3498035223/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- Karl-Heinz Heidtmann: Hier findet Kafka seinen Beckett als orwellischen Albtraum. 08.08.2010. http://www.amazon.de/product-reviews/3499242583/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- Manuel Haas: Gewagt, nicht abgründig. 01.08.2005. http://www.amazon.de/product-reviews/3828601340/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- msce44: no suspense. 05.11.2002. http://www.amazon.de/product-reviews/3499242583/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- PhilFire: „Eine Detektivgeschichte“ ... 10.12.2004. http://www.amazon.de/product-reviews/3828601340/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- T. Glimm: Sch...leht. 21.01.2010. http://www.amazon.de/product-reviews/3828601340/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- Thomas Combrink: No risk, no fun. 28.07.2004. http://www.amazon.de/product-reviews/3498035223/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- Gero Verch: Wesentlicher Text, verpackt in eine fesselnde Geschichte. 16.11.2004. http://www.amazon.de/product-reviews/3498035223/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.
- WolfUndRabe: Schwere Enttäuschung. 07.01.2003. http://www.amazon.de/product-reviews/3828601340/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?ie=UTF8&showViewpoints=1, zuletzt aufgerufen am 12.10.2010.

Danksagung

Für die Unterstützung während der Entstehung meiner Diplomarbeit und bei der Publikation danke ich folgenden Personen: meinem Betreuer Hans-Peter Ecker, meinen Freunden in Bamberg, meiner Familie, Inga Bröker sowie Viola Ecker. Mein besonderer Dank gilt Holger Kellermann.



Georg Kleins Romane sorgen für Verwirrung: Einerseits greift Klein auf typische trivialliterarische Genres wie etwa den Agenten- oder Arztroman zurück, andererseits fühlen sich die Leser an die fantastisch-unheimlichen Szenarien E. T. A. Hoffmanns oder Kafkas erinnert. Vergeblich suchen viele Leser einen versteckten Sinn, den sie hinter all den Irreführungen in Kleins Texten vermuten. Die Autorin der vorliegenden Studie erläutert unter Rückgriff auf die Fantastik-Theorien Tzvetan Todorovs und Uwe Dursts, welche Textstrategien in Kleins Romanen *Libidissi*, *Barbar Rosa*, *Die Sonne scheint uns* und *Sünde Güte Blitz* diese Verstörung und Verwirrung der Leser hervorrufen: Das zugrundeliegende triviale Schema wird durchbrochen und mithilfe bestimmter erzähltechnischer Verfahren, etwa dem Einsatz unzuverlässiger Erzähler oder multiperspektivischen Erzählens, verfremdet. Beim Leser entsteht so Unschlüssigkeit darüber, wie die Ereignisse im Text zu bewerten bzw. zu deuten sind. Im ersten Teil der Arbeit wird jeder Roman einzeln in seiner Struktur untersucht; im zweiten Teil wird durch eine Rezeptionsanalyse validiert, inwiefern die Fantastik zur Verwirrung der professionellen Rezensenten und Laien-Leser beiträgt.

eISBN: 978-3-86309-095-1

9 783863 090951
www.uni-bamberg.de/ubp/