



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Chengs Wien

Zur Darstellung der Stadt Wien

in den Cheng-Romanen von Heinrich Steinfest

Verfasserin

Lisa Münch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Für meine Eltern

Inhalt

1 Einleitung	3
1.1 Zielsetzung und Vorgehensweise	3
1.2 Die Gattung des Kriminalromans	5
1.2.1 Kriminalroman vs. Detektivroman	5
1.2.2 Verbrechensliteratur vs. Kriminalliteratur	7
1.2.3 Die Subgenres der Kriminalliteratur	10
1.2.4 Einordnung der Cheng-Romane von Heinrich Steinfest	12
2 Die Cheng-Romane von Heinrich Steinfest	16
2.1 Die Figur des Markus Cheng	16
2.2 Das Satirische	19
2.2.1 Die Erzählstruktur	19
2.2.2 Metafiktionale Reflexionen	20
2.2.3 Handlungsstruktur und Figuren	27
2.2.4 Sprachliche Mittel	35
2.2.5 Wirkungsabsicht der Satire	39
3 Wien	42
3.1 Räumlichkeitstheorien	42
3.2 Wien im Text	53
3.2.1 Topographie und Schauplätze	53
3.2.2 Darstellung und Satire	61
3.3 Die Wiener	67
4 Zusammenfassung und Schluss	73
5 Literaturverzeichnis	76

6 Anhang	I
6.1 Interview mit Heinrich Steinfest	I
6.2 Zusammenfassung	III
6.3 Lebenslauf	IV

1 Einleitung

Verfolgt man den Buchmarkt aktuell, so kristallisiert sich schnell heraus, dass vor allem ein Genre Hochkonjunktur zu haben scheint: Ganz allgemein gesprochen kann man feststellen, dass Krimis und Thriller – also „spannungsgeladene“ Werke – sehr beliebt zu sein scheinen. Ein genauerer Blick auf das Angebot lohnt sich, und so wird man nicht umhin kommen zu bemerken, dass sich innerhalb dieser Gruppe große Unterschiede abzeichnen. Gerade in den letzten Jahren liegen Regionalkrimis groß im Trend. Überblickt man die österreichische Krimilandschaft, stechen vor allem bekannte Namen wie Wolf Haas oder Thomas Raab heraus, die auch im deutschsprachigen Ausland hohe Auflagen erzielen. Die Werke von Erstgenanntem wurden sogar erfolgreich verfilmt.

Einer der Autoren, die nicht dermaßen populär, aber deswegen nicht weniger lesenswert sind, ist Heinrich Steinfest. Zahlreiche Auszeichnungen, beispielsweise vier Deutsche-Krimi-Preise (zwei dritte und zwei zweite Plätze) sowie der Heimito-von-Doderer-Literaturpreis zeugen von der Qualität seiner Texte.

Beschäftigt man sich mit seinen Romanen, stechen einem sofort der spezifische Humor ins Auge, die Ironie, Hintergründigkeit und Doppelbödigkeit seiner Werke, die man in Kriminalromanen eigentlich nicht erwarten würde. Diesen Texten scheint etwas anzuhaften, was sie einzigartig macht, was sie aus der Masse an Romanen dieses Genres heraushebt. Dazu kommt ein Aspekt des Österreichischen, wenn man dies so nennen kann, eine eigene Mentalität und Weltsicht, die substantiell für die Gestaltung, aber nur schwer zu fassen sind. Genau dies macht die Beschäftigung mit den Romanen von Heinrich Steinfest sehr spannend und lässt ein genaueres Hinsehen lohnenswert erscheinen.

1.1 Zielsetzung und Vorgehensweise

Ziel der vorliegenden Arbeit soll es sein, die vier Romane des Autors, die sich um den Wiener Privatdetektiv Markus Cheng drehen, genauer zu untersuchen. Ganz besonders möchte ich darauf eingehen, wie der Österreicher Steinfest „seine“ Hauptstadt beschreibt und kommentiert. Auffällig ist jedenfalls, dass Wien eine gewichtige Rolle in

den Texten einzunehmen scheint. Der Frage nachzugehen, wie diese literarisch dargestellt wird und was die Motive dahinter sind, scheint mir als ergebnisreiches Unterfangen. Die These, die ich vorwegnehmen möchte, ist jene, dass die Romane gleichsam nur in Wien spielen können. Die Stadt ist als dominantes Strukturelement der Texte zu sehen, als zentrales Element wird sie häufig eingebracht und wortreich Ziel der Betrachtung. Entgegen der Funktion von Orten und Räumen in den meisten Romanen der Gegenwart dient sie nicht nur als Schauplatz, nicht nur als reine Folie, vor der die Handlung stattfindet, sondern sie greift selbst ein und konstituiert diese mit. Daher scheint es mir gerechtfertigt, meinen Fokus in der vorliegenden Arbeit auf diesen Umstand zu setzen und der Frage nachzugehen, durch welche literarischen Strategien diese Funktion der Stadt Wien dargestellt wird.

Zunächst erscheint es mir sinnvoll, eine Einordnung der vorliegenden Werke in das Genre der Kriminalliteratur vorzunehmen. Denn obwohl es Mörder, Opfer und Ermittler gibt, ist eine Zuordnung alles andere als offensichtlich. Kriminalroman ist nicht gleich Kriminalroman, eine genaue Differenzierung scheint bei diesen Romanen, die durchaus nicht der Norm entsprechen, angebracht und als grundlegend für die weitere Analyse.

Im Weiteren soll auf den bereits angesprochenen Humor, die Ironie, genauer eingegangen werden. Auch dies ist ein spezifisches Merkmal der Texte, das als substantiell angesehen werden kann. Dies ist auch relevant für die Untersuchung der Darstellung Wiens, die anschließend erfolgt und, wie bereits angesprochen, das Zentrum der vorliegenden Arbeit bildet. Um dies erschöpfend bewerkstelligen zu können, ist es nötig, sich auch einige Räumlichkeitskonzepte und -theorien vor Augen zu halten. Dieser Zweig der literaturwissenschaftlichen Forschung erfreut sich aktuell großer Beliebtheit und ist auch für meine Arbeit nicht zu vernachlässigen. Wie bereits erwähnt, wird die Stadt zu einem eigenen Gegenstand in den Texten erhoben, daher scheint es unerlässlich, sich mit den Überlegungen zu Orten, Räumen und Räumlichkeit vertraut zu machen, die momentan den wissenschaftlichen Diskurs beherrschen.

1.2 Die Gattung des Kriminalromans

Will man die Romane von Heinrich Steinfest untersuchen, ist es durchaus sinnvoll, sich mittels einer Einordnung in literaturwissenschaftliche Kategorien den Werken anzunähern. Sehr wahrscheinlich dürfte es keinem Leser Probleme bereiten, die meisten seiner Bücher in die Gattung der Kriminalliteratur einzureihen – diese intuitive Einschätzung wissenschaftlich zu begründen fällt aber schon schwerer. Zur Sicherung der These, dass es sich bei den untersuchten Cheng-Romanen von Heinrich Steinfest um Kriminalromane handelt, soll ein kurzer Überblick über den aktuellen Forschungsstand folgen.

Vorauszuschicken ist, dass in der Forschung zur Kriminalliteratur verschiedene Ansichten existieren und noch kein Konsens, beispielsweise betreffend Fachtermini, erzielt wurde. Zahlreiche Theoretiker unternahmen Definitionsversuche, bisher konnte sich jedoch keiner durchsetzen.¹ Zunächst ist es also notwendig, sich einen Eindruck der wissenschaftlichen Diskussion zu verschaffen, um sich auf Definitionen und Begriffe festzulegen, die im Folgenden für meine Untersuchung herangezogen werden sollen.

1.2.1 Kriminalroman vs. Detektivroman

Richard Alewyn, einer der ersten Germanisten, die sich mit dieser Gattung auseinandersetzen, schreibt 1968: „Das Lesen von Detektivromanen gehört zu den Dingen, die man zwar gerne tut, von denen man aber nicht gern spricht. Man kann seinen Ruf kaum wirksamer gefährden, als indem man sich ernsthaft damit befaßt, zumindest in deutschen Landen. Anstößig ist seine Popularität, und für anstößig gilt sein Thema.“² Gut 40 Jahre später gilt die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Thema als etabliert, sodass in diesem Abschnitt der vorliegenden Arbeit auf eine breite Grundlage zurückgegriffen werden kann.

¹ Dazu: Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009. S. 1–7.

² Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München: Fink 1971. S. 372.

Zunächst möchte ich die grundlegenden Tendenzen und Schwierigkeiten bei der Vergabe von Fachtermini vorstellen. Wie bereits kurz angesprochen, wurde hier noch kein Konsens erzielt. Die meisten der Wissenschaftler, darunter auch Alewyn, unternehmen eine Einteilung in Kriminal- und Detektivromane. Alewyn kommt zu dem Schluss: „Der Unterschied der beiden Erzählungen liegt [...] nicht im Gegenstand – beide behandeln einen Mord – sondern in der Form: Der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens.“³

Folgt man Alewyn, so werden unter dem Terminus der Kriminalliteratur – einfach ausgedrückt – all jene Werke zusammengefasst, die keine Detektivromane sind. „Denn welches epische Werk der Weltliteratur bis an die Schwelle der modernen Zeit käme ohne heldische oder schurkische Bluttaten aus? Der Kriminalroman hat überhaupt keine definierbare Grenze – außer gegenüber dem Detektivroman. Denn so nebelhaft die Konturen des Kriminalromans, so scharf sind die des Detektivromans. Das ist nicht eine Sache des Stoffs, sondern der Form.“⁴ In beiden beschriebenen Typen kommen also wie auch immer geartete Gewalttaten vor, aber die Art des Erzählens differiert.

Zur Veranschaulichung dient Alewyn die bekannte biblische Geschichte von Kain und Abel. „Hier haben wir [...] alle Elemente eines Kriminalromans: Den Mörder und sein Opfer, das Motiv der Tat, den Hergang der Tat und ihren Ausgang.“⁵ Wird die Geschichte ihrer zeitlichen Abfolge gemäß erzählt, handelt es sich um einen Kriminalroman. Wird sie jedoch analytisch erzählt, indem Fragen gestellt und beantwortet werden – der Sachverhalt also „von hinten“ aufgerollt wird –, liegt das Schema eines Detektivromans vor. Alewyn bringt es auf den Punkt: „Aus Frage und Antwort besteht die Anatomie des Detektivromans.“⁶

Diesem Vorschlag folgen einige Forscher, wie Jochen Schmidt zusammenfasst.⁷ Zurecht aber wird eingeworfen: „Wo blieben denn dann, um nur einige Beispiele zu erwähnen, die Romane der Patricia Highsmith oder Margaret Millar, die dem Krimi in den

³ Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München: Fink 1971. S. 375.

⁴ ebda., S. 373.

⁵ ebda., S. 374.

⁶ ebda., S. 382.

⁷ Dazu: Schmidt, Jochen: Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein 1989. S. 19–25.

letzten Jahrzehnten neue Wege wiesen, wo die Agentenromane von Ian Fleming, John le Carré, Len Deighton oder Ted Allbeury, die dem Detektiv-Genre auf keinen Fall zu subsumieren sind?“⁸ Diese Aufzählung ließe sich lange fortsetzen – gerade in der zeitgenössischen Literatur finden sich viele Autoren, die sich mit Gewalttaten beschäftigen, deren Werke aber definitiv nicht als Detektivromane anzusehen sind.

Schmidt erwähnt den Begriff „Agentenroman“ und deutet damit an, dass offenbar weitere Genres oder Subgenres zu identifizieren sind. Wo könnte man solche Sonderformen in Alewyns Schema von Kriminal- und Detektivroman einordnen? Er selbst sieht sie als „Bastardform“⁹ – eine Annäherung des Detektivromans an den Kriminalroman. „Die Identität des Verbrechers ist oft bald geklärt, und es bleibt nur übrig, ihn in seinem Versteck oder unter seiner Maske aufzuspüren und unschädlich zu machen.“¹⁰ Kriminal- und Detektivroman wären gemäß Alewyn also als zwei Enden einer Skala zu sehen, sämtliche Sonderformen oder Subgenres irgendwo dazwischen anzusiedeln, je nachdem wie viele Elemente sie vom einen oder vom anderen enthalten.

1.2.2 Verbrechensliteratur vs. Kriminalliteratur

Dieser Definitionsvorschlag bietet zu wenig Platz für die große Varietät an Werken, die grundsätzlich als Kriminalliteratur gesehen werden können. Ich möchte mich der Systematik von Peter Nusser anschließen, der die bipolare Ordnung Alewyns und dessen Forscherkollegen auflöst. Er unterscheidet grundsätzlich zwischen Verbrechens- und Kriminalliteratur. Erstere „versucht, die Motivationen des Verbrechers, seine äußeren und inneren Konflikte, seine Strafe zu erklären.“¹¹ Oder, um mit Richard Gerber zu sprechen, sie „forscht nach dem Ursprung, der Wirkung und dem Sinn des Verbrechens und damit

⁸ Schmidt, Jochen: Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein 1989. S. 19.

⁹ Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München: Fink 1971. S. 398.

¹⁰ ebda., S. 399.

¹¹ Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009. S. 1.

nach der Tragik der menschlichen Existenz.“¹² Verbrechensliteratur umfasst also sämtliche Werke, in denen eine Gewalttat geschieht und die Beweggründe des Täters sowie dessen Strafe beziehungsweise weiteres Leben geschildert werden. Folgt man dieser Einschätzung, zählen Nusser zufolge auch Werke wie etwa Sophokles' *König Ödipus* oder Dostojewskis *Schuld und Sühne* zu diesem Genre.

Damit wird deutlich, worin der (inhaltliche) Unterschied zur Kategorie der Kriminalliteratur besteht: Die oben erwähnte Findung des Täters, also die Detektion, kommt als neuer Aspekt hinzu. Nusser fasst zusammen: „Auch die Kriminalliteratur beschäftigt sich – wenn auch meist nur am Rande – mit dem Verbrechen und mit der Strafe, die den Verbrecher ereilt. Was sie jedoch inhaltlich von der Verbrechensliteratur abhebt, sind die in ihr dargestellten Anstrengungen, die zur Aufdeckung des Verbrechens und zur Überführung und Bestrafung des Täters notwendig sind.“¹³ Der zentrale Punkt bei dieser Abgrenzung ist also, dass sich die Verbrechensliteratur mit der Tat und dem Täter sowie dessen Motivation und Strafe befasst, während die Kriminalliteratur zusätzlich den Aspekt der Detektion einführt.

Dieser scheint erst seit dem 19. Jahrhundert interessant zu werden, wie Suerbaum darlegt.¹⁴ Zusammengefasst stellt er fest, dass „die ersten Geschichten, die man definitiv als Kriminalgeschichten im modernen Sinne bezeichnen kann, erst um 1840 erschienen [...]“¹⁵ Grund dafür sei, dass zuvor die Ansicht vorgeherrscht hatte, dass es bei Gott läge, die Täter ihrer gerechten Strafe zuzuführen. Daher sei es für das zeitgenössische Publikum nicht interessant gewesen, eine Ermittlung des Täters zu erfahren. Als Beispiel für diese These nennt Suerbaum Shakespeares *Macbeth*, in dem „die Täterfrage [...] nie ernsthaft verfolgt [wird]; sie erzeugt keinerlei Spannung in der Bühnengesellschaft.“¹⁶

Generell zeigt Suerbaum, dass es bereits lange vor dem modernen Krimi „viel mehr Literatur über Mordfälle, Verbrechen, Kriminelle und Kriminalität [gibt], als es einem bei einem Rückblick auf die Literaturgeschichte zunächst in den Sinn kommt. [...]

¹² Gerber, Richard: Verbrechensdichtung und Kriminalroman. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München: Fink 1971. S. 411.

¹³ Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009. S. 1.

¹⁴ Suerbaum, Ulrich: Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam 1984. S. 30–33.

¹⁵ ebda., S. 30.

¹⁶ ebda., S. 31.

Diese Werke können erzählend, dramatisch oder poetisch sein [...].¹⁷ Suerbaum fasst zusammen, dass „[...] eine Gattung wie der Krimi erst entstehen konnte, nachdem die alte Vorstellung von der Aufdeckung eines Verbrechens als einer Sache Gottes durch die Vorstellung von der vollen Zuständigkeit und Verantwortung des Menschen bei Aufklärung und Sühne ersetzt war.“¹⁸ Dieser Prozess sei mit dem 18. Jahrhundert weitgehend abgeschlossen gewesen, daher könne man ab dem 19. Jahrhundert Literatur finden, die sich der Detektion des Mörders in besonderem Maße widmet¹⁹ – übrigens geschah diese Neuerung etwa gleichzeitig mit „der Neuordnung des Prozeßwesens, das mit der Abschaffung der Folter die letzten Züge eines Gottesgerichts verliert, und [mit] der [...] Entwicklung von Fahndungs- und Ermittlungsinstanzen [...].“²⁰ Es gilt also festzuhalten, dass sich bei Suerbaum nicht nur die gleiche Unterscheidung zwischen Verbrechens- und Kriminalliteratur wie bei Nusser findet, sondern dass diese auch historisch nachvollziehbar begründet wird.

In den meisten von Steinfests Büchern und in allen Romanen, die sich um den Privatdetektiv Markus Cheng drehen und die in vorliegender Arbeit ja besonders im Fokus stehen, sterben im Verlauf der Handlung eine oder mehrere Figuren. Ziel Chengs ist es, den Mörder zu identifizieren und damit auch das Motiv für die Tat(en) zu enthüllen. Diese Struktur für sich genommen ist bereits ein Merkmal für die Einordnung der Romane zur Gattung der Kriminalliteratur. Wie aber verhält es sich im Detail?

Da, wie oben bereits kurz angeschnitten, in den zu untersuchenden Romanen Steinfests die Findung des Mörders sowie die Aufdeckung des Motivs die treibende Kraft der Handlung ist, kann man sie also eindeutig Nussers Kategorie der Kriminalliteratur zuordnen. Diese vereint wiederum diverse Untergattungen, wovon einige erst in der jüngsten Zeit hinzugekommen sind. Um eine genauere Einordnung der Cheng-Romane vornehmen zu können, soll das Spektrum der Kriminalliteratur kurz vorgestellt werden.

¹⁷ Suerbaum, Ulrich: Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam 1984. S. 31–32.

¹⁸ ebda., S. 33.

¹⁹ Zur Geschichte der Kriminalliteratur: Krieg, Alexandra: Auf Spurensuche. Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Marburg: Tectum 2002.

²⁰ Suerbaum, Ulrich: Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam 1984. S. 33.

1.2.3 Die Subgenres der Kriminalliteratur

Nusser begrenzt dieses Spektrum durch „zwei idealtypische Stränge“²¹, die die beiden Extreme darstellen. Auf der einen Seite sind dies der Detektivroman beziehungsweise die Detektivverählung, die „die näheren Umstände eines geschehenen Verbrechens (fast ausschließlich des Mordes) im Dunkeln lassen und die vorrangig intellektuellen Bemühungen eines Detektivs darstellen, dieses Dunkel zu erhellen. [...] Die Handlung besteht primär aus Untersuchungen und Verhören, also auch Reflexionen über bereits Geschehenes. Das Ziel des Erzählens ist rückwärts gerichtet, auf die Rekonstruktion des verbrecherischen Tatvorgangs, also einer bereits abgelaufenen Handlung, die dann am Schluss nach Überführung des Täters für den Leser meist kurz in chronologischer Folge zusammengefasst wird.“²²

Folgt man dieser Definition, drängt sich der Gedanke an die „klassischen“ Detektivgeschichten auf, wie etwa Agatha Christies Ermittler Miss Marple und Hercule Poirot oder das Duo Sherlock Holmes und Dr. Watson aus der Feder von Sir Arthur Conan Doyle. Besonders bei Ersteren lassen sich die idealtypischen Elemente dieser Untergattung klar erkennen: Der Mord, der zu Beginn der Handlung geschieht, setzt die nachfolgenden Ereignisse in Gang. „Die Leiche ist gleichsam der Hebel, der der Story den Anstoß liefert.“²³ Dieser Mord geht meist in einem geschlossenen System vonstatten – also beispielsweise einem Haus, das etwa durch einen Schneesturm von der Außenwelt abgeschnitten ist –, was die Schlussfolgerung nahelegt, dass eine der anwesenden Figuren der Täter sein muss.

Nun tritt der Ermittler auf den Plan, der durch seinen Verstand und logische Schlussfolgerungen den Täter zu identifizieren versucht. „Alle anderen Figuren, die vorgeführt werden, sind entweder Gehilfen des Detektivs (oder auch böartige Verzögerer seines Tuns) oder Verdächtige. Keine Person wird um ihrer selbst willen geschildert.“²⁴

²¹ Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009. S. 2.

²² ebda., S. 3.

²³ Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans (1963/1966). In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998. S. 113.

²⁴ ebda., S. 113.

Üblicherweise kommt zu Beginn keine der anwesenden Figuren als Mörder infrage, durch geschicktes Fragen und Taktieren, mitunter auch durch das Stellen von Fallen, gelingt es dem Detektiv, den Täter zu entlarven und am Ende der Erzählung seine Schlussfolgerungen und den Tathergang öffentlich zu präsentieren. Das Vergnügen des Lesers besteht darin, sich mit der Detektivfigur zu messen und den Mörder vor dieser zu finden. Daher gilt für den Autor das Prinzip der Fairness gegenüber seinem Leser: Dieser darf in keinem Fall weniger Informationen bekommen als der Detektiv, da er sich sonst betrogen fühlt und den Spaß am Lesen verliert. Wie Heißenbüttel bemerkt, ist es „immer ein und dieselbe Geschichte, die erzählt wird. Es gibt nur die eine Geschichte von der Leiche, die gefunden wird, und von der Rekonstruktion der Tat, wobei die Rekonstruktion die scheinbar willkürlich durcheinandergeworfenen Figuren der Verdächtigen immer mehr in ein bestimmtes Muster einordnet.“²⁵

Wie bereits erwähnt, stehen solche Detektiverzählungen bzw. -romane am einen Ende von Nussers Spektrum der Kriminalliteratur. Dem gegenüber bilden die Thriller das andere Extrem. „Weniger die hindernisreiche gedankliche Entschlüsselung des verrästelten Verbrechens wird dargestellt, als vielmehr die Verfolgungsjagd eines schon bald identifizierten oder von vornherein bekannten Verbrechers.“²⁶ Daher gilt als wichtiges Merkmal des Thrillers die Action: Kämpfe, Verfolgungsjagden, Beschattungen, Flucht und Gefangennahme etc. Der Ermittler (sei es nun ein Polizist oder eine Privatperson) muss Hindernisse beseitigen und Probleme lösen, mit denen er sich von außen konfrontiert sieht. Als weiterer wichtiger Aspekt ist anzuführen, dass „die Darstellung der Verfolgung des Verbrechens [...] im Gegensatz zur Detektivliteratur zu der vorwärtsgerichteten, chronologischen Erzählweise des typischen Abenteuerromans [führt] [...]. Als wichtigste Sonderform des Thrillers ist der Spionageroman anzusehen, der sich lediglich durch das Motiv der Spionage und die damit verbundenen Hintergrundschilderungen abhebt [...].“²⁷

²⁵ Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans (1963/1966). In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998. S. 114.

²⁶ Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009. S. 3.

²⁷ ebda., S. 3–4.

Die Terminologie Nussers, der ich in der vorliegenden Arbeit folgen möchte, ist nun also klar definiert: Von der Verbrechensliteratur im Allgemeinen ist die Kriminalliteratur abzugrenzen, welche gegenüber der erstgenannten den zusätzlichen Aspekt der Detektion einführt. Die Gattung der Kriminalliteratur wiederum umfasst ein großes Spektrum an Subgattungen, welches von der klassischen Detektivgeschichte bis hin zum Thriller reicht. Zwischen diesen beiden Polen oder idealtypischen Strängen können sämtliche Formen des Krimis eingeordnet werden. Beispielsweise liegen die sogenannten „hard boiled“-Romane, wie sie vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den USA populär wurden, wohl näher am Thriller als am Detektivroman: Zwar müssen vom Ermittler ein Täter identifiziert und die Hintergründe aufgeklärt werden, aber er setzt durchaus auch seine Fäuste ein, um an wichtige Informationen zu kommen. Auch Elemente wie Beschattungen, Verfolgungsjagden und Ähnliches spielen hier eine Rolle – alles andere als beschaulich also. Die bekanntesten „hard boiled“-Detektive sind sicherlich Philip Marlowe in den Werken von Raymond Chandler sowie Samuel Spade und Nick Charles aus der Feder von Dashiell Hammett.²⁸

1.2.4 Einordnung der Cheng-Romane von Heinrich Steinfest

Wie oben bereits erwähnt, können die Romane von Heinrich Steinfest, die den Privatdetektiv Cheng als Protagonisten haben, eindeutig der Kriminalliteratur zugeordnet werden. Zu begründen ist dies mit der Detektion, die im Vordergrund steht: In jedem der vier Werke geschieht mindestens ein Mord, dessen Täter und Motiv von Markus Cheng ermittelt werden. Nun möchte ich eine genauere Einordnung in die Subgenres der Kriminalliteratur vornehmen. Eindeutig auszuschließen sind nach obiger Erklärung sowohl der Detektivroman als auch der Thriller. Weder wird in einem abgeschlossenen System alleine durch Ratio der oder die Täter ermittelt, noch werden ausschließlich „im rauhen bis

²⁸ Dazu: Suerbaum, Ulrich: Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam 1984. S. 127–153.

rüden Einsatz so lange Gegner [zusammengedroschen] [...], bis [...] heraus [ist], wer es gewesen ist [...]"²⁹, um es etwas flapsig mit Heißenbüttel auszudrücken.

Thomas Wörtche führt seine Leser recht zynisch in die Welt der Krimis ein: „Es ist eine beliebte Übung, Literatur und Kunst jeder Couleur nach Schlagworten zu sortieren. Das macht man meistens dann, wenn man griffige Verkaufsargumente sucht und sein Publikum nicht überfordern will. Besonders bei der Kriminalliteratur, von der man anscheinend nicht so genau weiß, was sie denn eigentlich ist, greift man flugs zu Schubladen: Frauenkrimi, Regionalkrimi, Sozio-Krimi, Berlin-Krimi, Szene-Krimi, Öko-Thriller, Häkel- oder gar Allergiker-Krimi.“³⁰ Um die zahlreichen Krimi-Varianten zu differenzieren, bildeten sich tatsächlich solche von Wörtche genannten Begriffe heraus. Allerdings ist die Einordnung nicht ganz so willkürlich, wie sie zunächst scheinen mag.

Aktuell erfreuen sich sogenannte Regionalkrimis großer Beliebtheit: In Deutschland gibt es – noch ausgeprägter als in Österreich – neben den populären Allgäu-Krimis um Kommissar Klüftinger von Volker Klüpfel und Michael Kobr³¹ eine ganze Reihe solcher Werke. Zwischen Nordsee-³² und Franken-Krimis³³ findet sich fast alles, was das Leserherz begehrt. Auch auf dem österreichischen Buchmarkt lassen sich solche Tendenzen beobachten: Nicht nur die Hauptstadt Wien wird zum Schauplatz, auch in der Steiermark³⁴, in Niederösterreich³⁵ oder in der Mondsee-Region³⁶ türmen sich die Leichen. Schmidt stellt fest: „Tatsächlich scheint, wie der Erfolg des neuen deutschen Kriminalromans erweist, ein gewisser Reiz für den Leser darin zu liegen, daß er sich auskennt in der Region, in der die neuen Detektive auf Verbrecherfang gehen.“³⁷ Dieses Subgenre

²⁹ Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans (1963/1966). In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998. S. 111.

³⁰ Wörtche, Thomas: Das Mörderische neben dem Leben. Ein Wegbegleiter durch die Welt der Kriminalliteratur. Konstanz/Lengwil: Libelle 2008. S. 140.

³¹ Dazu: www.kommissar-kluftinger.de.

³² Beispielsweise von Ulrike Barow.

³³ Beispielsweise von Helmut Vorndran.

³⁴ Beispielsweise von Claudia Rossbacher.

³⁵ Beispielsweise von Alfred Komarek.

³⁶ Beispielsweise in der Fernsehserie *Vier Frauen und ein Todesfall*, ORF, Idee: Wolf Haas.

³⁷ Schmidt, Jochen: Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein 1989. S. 56.

zeichnet sich besonders dadurch aus, dass die Handlung in einer real existierenden Umgebung stattfindet. Nicht nur topografische und historische Gegebenheiten werden wahrheitsgetreu geschildert, auch die Figuren der Handlung erscheinen authentisch verwurzelt durch ihren Dialekt, ihre Mentalität etc.

Generell kann festgestellt werden, dass bei oben genannten Subgattungen jeweils ein bestimmter Aspekt herausgestrichen wird, dem das Werk dann zugeordnet werden kann. Bei den Regionalkrimis ist es – wie oben verdeutlicht – eben die Umgebung, in der die Geschichte spielt. Beim Sozio-Krimi werden soziale Probleme behandelt, und damit wird Gesellschaftskritik geübt. Beim Frauenkrimi ermitteln starke, unabhängige Frauen, die es zum Teil auch mit Sexualverbrechern aufnehmen müssen. Beim Öko-Thriller spielen ökologische Themen und solche, die die Umwelt und den Umgang mit ihr betreffen, eine zentrale Rolle. In kulinarischen Krimis sind Kochen, Speisen und Genuss Aspekte, die immer wiederkehren, wenn beispielsweise die Ermittlerin beim Kochen den Fall überdenkt und zielführende Schlussfolgerungen zieht.

Die Cheng-Romane von Heinrich Steinfest weisen durchaus einige Aspekte des Regionalkrimis auf. Sie spielen vorwiegend in Wien, die Stadt wird realitätsgetreu geschildert und erdachte Schauplätze werden so eingebunden, dass sie den Eindruck vermitteln, real zu sein. Auch die Bewohner sind mit viel Feingefühl und Sinn für die Wiener Mentalität gezeichnet und wirken durchwegs wie aus dem Leben gegriffen.

Es ist jedoch nicht von der Hand zu weisen, dass die Charaktere überzeichnet werden. Auch die Stadt selbst wird durch die Wahrnehmung von Einheimischen und Besuchern subjektiv und emotional dargestellt. Beides trägt nicht unmaßgeblich zur Ironie und Komik der Romane bei. Steinfests Werke sind satirisch durchzogen, dies lässt sich auch in den vier Romanen um Markus Cheng feststellen. Daher scheint eine Zuordnung zur Krimi-Satire sinnvoll.

„Dieses Subgenre, das sich stilistisch durch Verzerrung und Übertreibung auszeichnet, geht meist mit scharfer Gesellschaftskritik einher und steht daher oft in engem Bezug zur Gegenwart des Autors“³⁸, stellt Christina Bitzikanos folgerichtig fest. „Der Unterschied zwischen einem als Krimi-Satire bezeichneten Textes [sic] und einem satirischen Polizei- oder Detektivroman (den es zweifellos auch gibt) liegt also darin, dass die

³⁸ Bitzikanos, Christina: Tatort: Wien. Der neue Wiener Kriminalroman nach 1980. Dissertation. Universität Wien 2003. S. 48.

satirischen Elemente hier nicht nur ihren Eingang finden, sondern den jeweiligen Roman dominieren. Sowohl die Handlung als auch die Charaktere sind in der Krimi-Satire stark überzeichnet und unwahrscheinlich dargestellt. Darüber hinaus finden sich auch intertextuelle Bezüge und metafiktionale Reflexionen. Diese sind [...] besonders zahlreich und machen einen beachtlichen Teil des Textes aus. Passagen dieser Art tragen ebenfalls zu der Absurdität der Handlung bei und betonen diese sogar noch. Die Erzeugung von Spannung als wesentliches Element eines klassischen Kriminalromans ist in der Krimi-Satire irrelevant.“³⁹

Steinfest selbst meint dazu: „Was die Genre Grenzen betrifft, das ist für mich, muss ich sagen, einfach gar kein Thema. Ich schreibe Kriminalromane, ich nehme das Genre ernst, ich glaube, dass ich mich an die wesentlichen Regeln des Genres halte, aber ich schreibe ja eben *Kriminal-Romane*, das heißt, alles was zu einem Roman dazugehört, gehört dazu. Wieso sollte ich auf die Möglichkeiten eines ‚Romans‘ verzichten, nur weil ‚Kriminal-‘ vorangestellt ist? Und dazu gehört dann das psychologische Moment, gehört die Landschaftsbeschreibung, gehört die Liebesgeschichte, der Traum, die Ironie, Sportwagen, Philosophie, Kunst, das politische Moment, die Analyse des Unwirklichen, gehört die Sprache, die Wortfindung. Das alles darf und soll ein Kriminalroman auch erfüllen.“⁴⁰

In der folgenden genaueren Untersuchung der Cheng-Romane Steinfests soll gezeigt werden, wie die Stadt Wien und die Wiener dargestellt werden. Dabei kann auch die Einordnung zum Subgenre der Krimi-Satire untermauert werden – welches Bitzikanos bemerkenswerterweise als „Wiener Spezialität“⁴¹ einstuft.

³⁹ Bitzikanos, Christina: *Tatort: Wien. Der neue Wiener Kriminalroman nach 1980*. Dissertation. Universität Wien 2003. S. 49.

⁴⁰ Interview geführt von Frank Rumpel am 26.07.2008:
<http://culturmag.de/crimemag/heinrich-steinfest-im-gesprach/7610>

⁴¹ Bitzikanos, Christina: *Tatort: Wien. Der neue Wiener Kriminalroman nach 1980*. Dissertation. Universität Wien 2003. S. 48.

2 Die Cheng-Romane von Heinrich Steinfest

Heinrich Steinfest, geb. 1961, schreibt viel: Seit Mitte der 1990er-Jahre sind von ihm fast 20 Bücher erschienen, davon 15 Kriminalromane, wovon wiederum vier den Privatdetektiv Markus Cheng als Protagonisten haben. Dies ist auch die einzige fortgesetzte Serie – obwohl Steinfest seine Figuren durchaus in mehreren seiner Werke einsetzt: Lilli Steinbeck⁴² beispielsweise oder Kriminalinspektor Lukastik⁴³. Diese Figuren entwickeln sich aber nicht – im Gegensatz zu Cheng –, sondern tauchen wie zufällig in verschiedenen Romanen auf. „Cheng ist kein Serienheld. Er ist der Held einer Entwicklung“⁴⁴, schreibt Steinfest über seinen Protagonisten. „Chengs Beulen bestehen auch noch im nächsten und übernächsten Bild. [...] Ein verlorener Arm bleibt ein verlorener Arm.“ (C, S. 105)

2.1 Die Figur des Markus Cheng

„Daß er nun dem üblichen Bild seiner Profession so gar nicht entsprach, mutete fast wie ein Beweis für das vollkommene Detektivsein dieses Menschen an.“⁴⁵

Die augenscheinlichste Entwicklung Markus Chengs ist die körperliche: Bereits in der ersten Hälfte des ersten Romans muss er einen Unterarm einbüßen. „Zwei Dinge gingen in diesem Winter für immer verloren, einmal der ehemalige SS-Mann [...] und zweitens der linke Unterarm von Markus Cheng, der ihm im Zuge seines Sturzes von einer Felskante abgetrennt worden war, so glatt und sauber, wie ein funktionierender Rasierer ein Barthaar guillotiniert.“ (C, S. 106) Weitere Folge dieses Sturzes, der von der

⁴² Lilli Steinbeck tritt auf in Steinfest, Heinrich: Tortengräber. München/Zürich: Piper ⁶2007 und Steinfest, Heinrich: Die feine Nase der Lilli Steinbeck. München/Zürich: Piper ³2009.

⁴³ Lukastik tritt auf in Steinfest, Heinrich: Nervöse Fische. München/Zürich: Piper, 2004 und Steinfest, Heinrich: Mariaschwarz. München/Zürich: Piper 2008.

⁴⁴ Steinfest, Heinrich: Cheng. Sein erster Fall. München/Zürich: Piper ⁷2010. S. 264. Im Folgenden abgekürzt mit C.

⁴⁵ Steinfest, Heinrich: Ein dickes Fell. München/Zürich: Piper ⁵2007. S. 136. Im Folgenden abgekürzt mit EDF.

Mörderin seines ersten Klienten verursacht wurde, ist ein bleibendes leichtes Hinken. Während er also physisch reduziert wird, erfährt er auf geistiger Ebene eine Erweiterung.

Zu Beginn nennt er sich – nach seiner Ex-Frau – auch Markus Böhm, um seine Detektei seriöser erscheinen zu lassen und „potentielle Kunden nicht gleich durch einen Namen abzuschrecken, mit dem viele Wiener die chinesische Mafia verbanden, rücksichtslosen Einsatz der Handkante und zu süßsaurem Schweinefleisch verarbeitete Kanalratten.“ (C, S. 36) Im weiteren Verlauf macht er keinen Gebrauch mehr von diesem Namen. Im letzten Buch nimmt er den Namen seiner zweiten Ehefrau an, Rubinstein, verwendet diesen jedoch nicht. „Cheng wurde weiterhin mit seinem alten Namen gerufen und akzeptierte dies. Er war in diesem Namen gefangen“⁴⁶ – und das trotz seines „durchaus rassistisch zu nennende[n] Widerwille[ns] gegen alles Chinesische [...]“ (BS, S. 20) So erklärt er seinem zweiten Klienten: „Aber glauben Sie mir, ich bin ein verdammter Wiener. Auch wenn ich wie ein verdammter Chinese aussehe.“⁴⁷ Von der anfänglichen Rebellion gegen seine Herkunft, ausgedrückt durch den verwendeten Namen, kommt es also zu einem Arrangement mit dem Unvermeidlichen.

Dies entspricht durchaus Chengs Charakter, den man als ruhig, unaufgeregt und fast passiv beschreiben kann. Zu seiner Berufswahl befragt erklärt er beispielsweise, es sei „ein Fehler gewesen [...], den er aber nicht wirklich bereue. Es sei ja egal, wo man letztendlich lande.“ (C, S. 64) Im dritten Buch heißt es gar: „Man konnte sich fragen, warum ein solcher Mann [...] ausgerechnet als Privatermittler tätig sein musste. Aber Cheng ging es wie einem Tier, das ja auch nicht überlegte, warum es denn ein Tier geworden war und nicht vielleicht eine Glühbirne oder ein schnellebiger Krautsalat.“ (EDF, S. 136) Den Beruf des Privatdetektivs übt er folglich mit einer gewissen Nonchalance aus, als Leser gewinnt man den Eindruck, er stolpere quasi in seine Fälle. Seine Klienten erhält er durch Zufall – meist durch Bekanntschaften, direkt oder über Dritte (in seinem ersten, dritten und vierten Fall), oder auch durch seinen Eintrag im Telefonbuch (im zweiten Roman – übrigens unter „Cheng“). Er wird weder von jemandem empfohlen, noch bemüht er sich aktiv darum, neue Aufträge zu erhalten. Sein Verhalten könnte fast

⁴⁶ Steinfest, Heinrich: *Batmans Schönheit*. Chengs letzter Fall. München/Zürich: Piper 2010. S. 20. Im Folgenden abgekürzt mit BS.

⁴⁷ Steinfest, Heinrich: *Ein sturer Hund*. Chengs zweiter Fall. München/Zürich: Piper 102008. S. 112. Im Folgenden abgekürzt mit ESH.

als lethargisch beschrieben werden: „Das Telefon läutete. Cheng sah es enttäuscht an. [...] Niemand zwang ihn, den Hörer abzuheben. Und daß er es dennoch tat, ärgerte ihn.“ (C, S. 48)

Auch in seiner Ermittlungsarbeit erscheint er dem Leser nicht ausgesprochen engagiert. Cheng stellt sich keine Fragen, die er zu beantworten sucht. Er ist kein Detektiv, wie man viele andere kennt – von Neugier getrieben, Tag und Nacht im Auftrag des Guten unterwegs, von keinem Hindernis aufzuhalten, bis das Rätsel schließlich gelöst werden kann. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, Cheng ließe sich treiben, stößt dabei mehr oder weniger zufällig auf Informationen oder Personen, die zur Lösung des Falles beitragen – und nicht, weil er aktiv auf der Suche ist. Meist erfährt der Leser nicht einmal, warum er etwas Bestimmtes tut oder unterlässt. Erst im Nachhinein wird deutlich, welchem Zweck sein Handeln gedient hat. Auf diese Weise wird kaum Spannung aufgebaut, die Handlung erscheint vielmehr als eine Abfolge von Notwendigkeiten. Cheng bleibt eben nichts anderes übrig, als sich seinen Klienten und den Fällen zu widmen, und so erledigt er das Nötige. Ohne zu Murren, aber auch ohne jeden Anflug von Elan, der vermuten ließe, dass der Fall und dessen Lösung einen Reiz für den Detektiv darstellen. Im zweiten Buch heißt es: „Er war wie jemand, der meinte, das Schrecklichste bereits hinter sich zu haben und nur noch eine Art von Zugabe leben zu müssen.“ (ESH, S. 111)

Dieses Muster untermauert die oben erläuterte These, dass es sich bei den Cheng-Büchern von Heinrich Steinfest um Krimi-Satiren handelt. Laut Bitzikanos ist – wie bereits erwähnt – „die Erzeugung von Spannung als wesentliches Element eines klassischen Kriminalromans [...] in der Krimi-Satire irrelevant.“⁴⁸

⁴⁸ Bitzikanos, Christina: Tatort: Wien. Der neue Wiener Kriminalroman nach 1980. Dissertation. Universität Wien 2003. S. 49.

2.2 Das Satirische

„Aber soviel wußte Red bereits von Wien, daß man hier keine Witze machte, sondern sie lebte. Es existierten keine Parodien, wie denn auch?“ (BS, S. 78)

Es kann also festgehalten werden, dass die Charakterisierung der Hauptfigur bereits darauf hindeutet, eine Satire – genauer eine Krimi-Satire – vorliegen zu haben. Doch nicht nur dies allein macht den hintergründigen Reiz der Werke aus. Auch auf verschiedenen Textebenen sowie durch diverse erzählerische Strategien kann diese Annahme verdeutlicht werden. Im Folgenden möchte ich die wichtigsten vorstellen und am Text belegen.

2.2.1 Die Erzählstruktur

Zunächst möchte ich die Erzählstruktur genauer untersuchen. Es wird immer wieder von der eigentlichen Handlung abgeschweift, teilweise über mehrere Seiten hinweg und auch in besonders spannenden Textstellen oder solchen, die für die Handlung nicht unerheblich sind. Bereits Chengs erster Fall beginnt mit einer solchen Passage, nämlich über dicke Beine. Noch bevor die Handlung auch nur in Gang gesetzt wird, erfährt der Leser: „Dick sind Beine, wenn sie nicht exakt den Vorgaben der Bekleidungsindustrie entsprechen, während kein Mensch wirklich dicke Beine als dick bezeichnet, liegen doch wirklich dicke Beine außerhalb einer geordneten Sprachregelung; wirklich dicken Beinen glaubt man nur noch mit Verbalinjurien begegnen zu können, weshalb höfliche Menschen angesichts von wirklich dicken Beinen in eine Sprachlosigkeit zurücksinken, welche nichts ändert an der peinlichen Berührung, die der Anblick dicker Beine in ihren inhaftierten Hirnen auslöst.“ (C, S. 5) Erst drei Seiten später wird die Handlung durch einen anonymen Anruf angestoßen.

Im weiteren Verlauf der Handlung gerät Cheng in die missliche Lage, in der Herrentoilette eines Lokals eingeschlossen zu sein, in der er sich vor einem Verdächtigen versteckt hat. Während dieser den Schauplatz verlässt und der Leser erwartet, über das

weitere Vorgehen Chengs informiert zu werden, folgt ein seitenlanger Kommentar – doppelt zynisch – zum Thema „Warten“. (C, S. 180–181)

Im folgenden Fall Chengs soll der ermittelnde Hauptkommissar von einer Fernsehjournalistin interviewt werden. Der Privatdetektiv und seine Helfer erwarten, dass durch dieses Interview der Fall weiter voran- und die Mörderin sowie deren Verbündete in die Enge getrieben werden. Der Leser wartet spannungsgeladen auf das Eintreffen des Kommissars und dessen Beitrag in der Liveübertragung, wird aber stattdessen seitenlang über die Journalistin Flemming, ihre Neurosen und Biografie in Kenntnis gesetzt – durchaus amüsant, aber für die eigentliche Handlung irrelevant. (ESH, S. 264–266) Ebenso verhält es sich mit dem Abriss über Wittgenstein, der ein wichtiges Zusammentreffen zwischen Cheng (der die Mörderin kennt und schützt) und der Polizei (die einen Verdacht hat und nun mehr Informationen vom Detektiv will) hinauszögert. (EDF, S. 431–435)

Der letzte Fall Chengs dreht sich um die Ermordung von Schauspielern, die erschossen und dann mit einer besonderen Briefmarke auf der Zunge versehen werden. Jene Szene, in der sich der Leser Informationen über die Herkunft sowie den Sinn der Briefmarken und der Morde erhofft, wird unterbrochen von einer Passage über die Post. (BS, S. 104–105) Es sind bei Weitem keine Einzelfälle, in denen der Spannungsaufbau durch Texteingänge, die mit der Handlung nichts zu tun haben und für diese unerheblich sind, unterbrochen beziehungsweise negiert wird. Eine Aufzählung aller würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, daher habe ich solche angeführt, die entweder besonders lang sind oder an wichtigen Punkten der Handlung eingesetzt werden. Dieses Muster ist ebenfalls als satirisches Mittel erkennbar, da es – wie bereits erklärt – dazu beiträgt, die Spannung als wesentliches Element des Kriminalromans zu untergraben.

2.2.1 Metafiktionale Reflexionen

Bitzikanos führt als weiteren satirischen Schachzug „metafiktionale Reflexionen“⁴⁹ an. Zu untersuchen ist, ob auch diese These durch die vorliegenden Texte bestätigt

⁴⁹ Bitzikanos, Christina: Tatort: Wien. Der neue Wiener Kriminalroman nach 1980. Dissertation. Universität Wien 2003. S. 49.

werden kann. Nicht alleine die oben beschriebenen Passagen stören den Lesefluss und zwingen den Leser somit auf eine andere Ebene, die, wenn nicht über, so doch zumindest außerhalb des Textes steht. Daneben geschieht noch etwas viel Radikaleres: Steinfest erinnert immer wieder daran, dass der Text eben genau dies ist: eine erdachte Geschichte, die schriftlich festgehalten wurde und zum Lesen bestimmt ist.

So erkennt beispielsweise Ranulph Field, der erste Klient Chengs, ein mysteriöses Frauenlachen wieder. „Was natürlich keinen Romanleser überrascht, sehr wohl aber Ran, der wie die meisten wirklichen Figuren unfähig war, sich andere Bedrohungen als die alltäglichen vorzustellen (während ein Romanleser, der ja als solcher wenig zu verlieren hat, leichten Herzens alles Fatale, Abartige und Böartige begrüßt und auch verlangt).“ (C, S. 15–16) Der Leser wird aus der Erzählung herausgerissen und bekommt den Spiegel vorgehalten: Die Hauptfigur muss sich ängstigen, um dem Rezipienten einen Nervenkitzel, ein genüssliches Schaudern zu ermöglichen. Kurze Zeit später sieht Ran die Frau, die für das unheimliche Lachen verantwortlich ist, in einer Spiegelung seines Duschkopfes. „Die Badewanne ist ein so gefährlicher Ort wie das Bett, weshalb es auch nicht verwundert, daß in Kriminalgeschichten wie auch im wirklichen Kriminalleben die Leute mit Vorliebe in Betten und Badewannen umgebracht werden, wo das Opfer hilflos ist (nicht selten etwa durch Nacktheit), aber nicht ganz ohne Würde (wie etwa auf der Toilette, wo immer seltener Verbrechen verübt werden).“ (C, S. 28–29) Auch in diesem spannenden Moment wird der Handlungsstrang unterbrochen, um zu erklären, warum genau dieser Ort zum Schauplatz erkoren wurde. Der Leser wird über den Schreibprozess informiert und somit auf die metafiktionale Ebene gehoben.

Derlei Passagen gibt es viele, einige besonders interessante möchte ich an dieser Stelle kurz genauer erläutern. In Chengs drittem Fall wird erzählt, warum Chefinspektor Lukastik den *Tractatus* den *Philosophischen Untersuchungen* Wittgensteins vorzieht: Der Grund sei der geringere Umfang des Buches. „[...] Ein dünnes Buch [tendierte] dazu, einem Leser Dinge zu ersparen, auf die ein Leser gerne verzichten konnte. Der Nachteil manchen guten und auch sehr guten Buches lag einfach darin, daß es zu dick war. Und daß die Dicke allein dadurch begründet war, daß der Autor lieber ein dickes als ein dünnes Buch von sich in Händen hielt. Während ihm fremde Bücher gar nicht dünn genug sein konnten.“ (EDF, S. 431) Diese Passage erscheint mir besonders ausgeklügelt. Zum einen ist vordergründig allgemein von Büchern die Rede, ausgelöst durch die Witt-

genstein-Vorliebe Lukastiks. Erst auf den zweiten Blick wird die Metaebene darin erkannt. Zum anderen ist *Ein dickes Fell* der umfangreichste Roman der Cheng-Reihe, nämlich gut doppelt so dick wie die drei übrigen. Es wäre müßig zu spekulieren, ob der Autor hier tatsächlich von sich selbst spricht, von seinen Schriftstellerkollegen, oder ob nur vorgegaukelt wird, dass der Umfang eines Buches tatsächlich zum Prestige des Verfassers beitrage. Es wird aber jedenfalls ein Gedanke aufs Tableau gebracht, bei dem der Leser nicht umhin kommt, sich auf die Ebene über jener des Textes zu begeben.

„Was unterscheidet Kriminalromane von der Wirklichkeit? Nun, einmal abgesehen von der zuweilen blumigen Autorensprache und der Abgehobenheit mancher Romanfigur, besteht der wesentliche Unterschied darin, daß im Kriminalroman das Verbrechen notwendigerweise thematisiert wird. Man spricht darüber, deckt es auf, löst den Fall. Und löst man ihn nicht, hat man dennoch zwei-, dreihundert Seiten diesem Verbrechen und seiner Unauflösbarkeit gewidmet. Verbrechen hingegen, die in der Wirklichkeit geschehen, zeichnen sich fast immer durch ihre Unsichtbarkeit aus. Ihre Namenlosigkeit. Sie scheinen nicht zu existieren. Kein Detektiv, kein Polizist, kein Jurist, kein braver kleiner Held kümmert sich darum. Wie denn auch, wenn ein Zeichen fehlt? [...] Das Verbrechen als etwas Schleichendes, das auf Zehenspitzen daherkommt, von keinem Nachbarn gehört, nicht zuletzt, weil die Nachbarn mit ihren eigenen Zehenspitzen beschäftigt sind. Zumindest damit, sich die Wirklichkeit anders vorzustellen, als sie ist. Blumiger. Der Blick vieler Menschen ähnelt der Sprache der Autoren.“ (EDF, S. 486) Nur der satirische Ansatz macht es möglich, in einem Kriminalroman über Kriminalromane nachzudenken. Und diese der Realität gegenüber als besser, weil ehrlicher darzustellen: Die Menschen verstecken sich vor der (kriminellen, verbrecherischen) Wahrheit, indem sie sich sozusagen die rosarote Brille aufsetzen und nur das sehen, was sie sehen wollen. Die gleiche Taktik nutzt der Schriftsteller, aber sie wird umgekehrt angewendet: Statt versteckt wird aufgezeigt, statt negiert persifliert – zumindest in den vorliegenden Werken.

Am deutlichsten jedoch tritt die Metaebene in dem Umstand zutage, dass die Cheng-Romane selbst in den Romanen auftauchen. Im dritten Fall ist der Privatdetektiv in der Wiener Hauptbücherei unterwegs. „[...] Er] registrierte [...] aus dem Augenwinkel heraus ein Buch, das in der Lücke eines Fachs lag. Mehr hingeworfen als abgelegt, so als gehöre es nicht an diesen Platz. Doch es war etwas anderes, das Cheng irritierte. Nämlich der Umstand, daß dieses Büchlein seinen Namen zu tragen schien. Seinen Namen als

grellfarbenen Titel. CHENG. Mehr war nicht zu erkennen gewesen. Schließlich hatte er weder richtig hingesehen noch seinen Schritt unterbrochen. Und hatte auch gar nicht vor, zu dem Buch zurückzukehren, um einen Irrtum aufzuklären. Oder schlimmer noch, *keinen* Irrtum aufzuklären. Ihn bestürzte die Vorstellung, jenes schmale, rote Bändchen könnte tatsächlich seinen Namen anführen. Wer mochte schon wie ein Buch heißen?“ (EDF, S. 573–374) Der Grund für das Auftauchen des ersten Romans im dritten Roman wird an dieser Stelle nicht näher erläutert.

Erst im vierten und letzten Fall des Privatdetektivs (der zu diesem Zeitpunkt bereits mehr privat denn Detektiv ist) erhält die Erwähnung der Cheng-Bücher Plausibilität. Die Mordserie, die in Wien verübt wird, stellt sich als elementarer Kampf zwischen Gut und Böse, genauer zwischen guten und bösen Engeln heraus. Ein Mann namens Palle Swedenborg zählt sich zu zweiten und lässt fünf Schauspieler, in denen sich gute Engel manifestiert haben, ermorden. An jedem Tatort wird ein Exemplar von *Cheng* hinterlassen. Auf diese Weise wird der gleichnamige Protagonist in die Handlung verstrickt, deren Basis die alte Feindschaft zwischen ihm und Swedenborg ist. Der unfreiwillige Mittelsmann zwischen Swedenborg und dem Killer ist Red, ein Künstler, der bei Swedenborg angestellt ist. Dieser wird beauftragt, die *Cheng*-Bücher, die später an den Tatorten platziert werden, in einer Buchhandlung abzuholen und zu übergeben. „Merkwürdigerweise unterließ er es [...], den Namen des Autors festzustellen.“ (BS, S. 101) Ein erzählerischer Trick – schließlich wäre es etwas zuviel des Guten, wenn sich Steinfest hier auch noch namentlich nennen würde, der Leser weiß ja ohnehin, um welche Bücher es sich handelt. In der Folge entspinnt sich ein Gespräch zwischen Red und dem Buchhändler, in dessen Verlauf Letzterer seine Einstellung gegenüber Krimis erläutert: „Ich habe nichts gegen das Genre an sich [...], sondern gegen die Leute, die in diesem Genre wüten. Kaum fühlt sich einer imstande, einen halbwegs geraden Satz zu bilden, meint er, Kriminalromane schreiben zu müssen. [...] Warum lockt der Krimi die Minderbemittelten und Minderbegabten, deren Kunst sich im Abfassen halbwegs gerader Sätze erschöpft?“ (BS, S. 102) Es sei dahingestellt, ob Steinfest damit auf einen bestimmten Autor anspielt – als Selbstironie ist diese Aussage offensichtlich deutbar.

Doch auch die Leser werden von dem Buchhändler aufs Korn genommen. „Können Sie mir sagen, was das für Leser sind, die irgendeinen Nutzen daraus beziehen, die detaillierte Beschreibung einer verstümmelten Leiche zu konsumieren, und zwar in der

Regel in einer völlig unpoetischen Sprache?“ (BS, S. 102) Getarnt als Frage an Red, also eine der Figuren, wird hier der Leser zur Selbstreflexion gezwungen. Warum mag er Krimis? Warum liest er ebenjenes Buch, das er gerade in Händen hält? Deutlicher kann die metafiktionale Ebene kaum zutage treten. Red schlägt als Grund vor, dass das Leben manchmal blutig und grausam sei, doch auch darauf hat der Buchhändler eine Antwort: „Weil das Leben blutig und grausam sein kann [...], muß man an diesen Umstand nicht vierhundert Seiten verschwenden, wenn man die gleichen vierhundert Seiten auch etwas anderem widmen könnte. [...] Fast jeder große Roman dreht sich um das Schicksal, den Tod, das Scheitern. Und nicht wenige beschreiben das Töten. Der Kriminalroman aber, er *beschreibt* ja nicht den Tod und das Töten, sondern huldigt ihnen. Er hat seine Freude daran, wenn es schlimm zugeht.“ (BS, S. 102–103)

An dieser Stelle sei bemerkt, dass keiner der vier Cheng-Romane klassisch endet: Der Täter oder die Täterin wird nie überführt, festgenommen und seiner gesellschaftlichen Strafe zugeführt. Stattdessen wird der Mörder beziehungsweise die Mörderin oder zumindest die Drahtzieher zwar von Cheng erkannt, wie dieser mit dem Wissen verfährt, wird aber nicht deutlich. Zumindest in einem Fall, nämlich im dritten, kann man davon ausgehen, dass Cheng die Profikillerin Anna Gemini nicht der Polizei ausliefert, da er während der gesamten Romanhandlung darum bemüht ist, sie vor den Kommissaren Straka und Lukastik zu schützen. Daneben fällt auf, dass selbst Cheng nicht immer alle Motive und Verwicklungen entwirren kann und somit der Leser am Ende der einzige ist, der die kompletten Hintergründe kennt.

Doch zurück zur Metaebene, die Steinfest ja sehr bewusst und zahlreich einsetzt, um den Lesefluss zu stören. Im dritten Fall teilt Cheng Straka etwas schier Unglaubliches mit und meint lakonisch, vielleicht träume er auch nur. Darauf antwortet Straka: „„Dann träumen Sie mich auch.“ [...] Er fand es einen unangenehmen Gedanken, von jemand anders geträumt zu werden. So wie ihn auch die Vorstellung störte, möglicherweise bloß eine Romanfigur zu sein, ein Hirngespinnst, Versatzstück im Kopf eines Autisten.“ (EDF, S. 453) Und was hält der Protagonist Markus Cheng davon, dass die *Cheng*-Romane gerade im letzten Fall eine nicht ganz unwesentliche Rolle spielen? Dass er nicht begeistert ist, wird bereits – wie oben erwähnt – deutlich, als er das erste Mal zufällig in der Bücherei darauf stößt. Red erklärt er nun, dass er „von diesen Büchern [nichts] hören [will]. [...] ‚Mein Leben ist meine Sache. [...] Ich brauche niemanden, der mich interpretiert, da

kann er von mir aus ein Genie sein. Genie oder Dilettant, das ist mir in diesem Fall einerlei. Wenn mich jemand verarscht, nützt es mir wenig, daß er das mit einer tollen Sprache tut.“ (BS, S. 141) Außerdem erläutert Cheng: „Glauben Sie mir, mir ist das wirklich peinlich. [...] Ich bin das lebende Beispiel, wie wenig Literatur und Wirklichkeit miteinander zu tun haben.“ (BS, S. 140) Durch diese Passagen muss sich der Leser gezwungen sehen, gleichsam einen Schritt zurückzutreten und den Text als solches zu betrachten sowie über die Rollen von Autor, Text und Rezipient zu reflektieren.

Auf den konkreten Inhalt der *Cheng*-Romane wird auf der metafikionalen Ebene ebenfalls Bezug genommen. So wird beispielsweise in *Batmans Schönheit* erklärt, warum Cheng nicht (mehr) träumen kann. Es werden aber in den vorhergehenden Fällen durchaus Träume geschildert, ein sehr ausführlicher etwa in *Ein dickes Fell*. (EDF, S. 467–470) „Auch das war so ein Punkt, der in den Cheng-Romanen völlig falsch dargestellt wird, wenn dort nämlich immer wieder mal zu Sprache kommt, was Cheng gerade geträumt hat. Und mit keinem Wort die Traumfähigkeit oder gar der Traumtod des Protagonisten Erwähnung findet.“ (BS, S. 193) Steinfest löst den Umstand, dass im letzten Fall eine Tatsache eingeführt wird, die vorher nicht berücksichtigt wurde, sehr elegant, indem er den Autor – also sich selbst – als fehlerhaft ausweist.

Noch zwei weitere Male wird der Autor selbst direkt erwähnt. Zum einen, als Cheng von einem herabfallenden Balustradenstück nicht getroffen wird – entgegen seines sonstigen Werdegangs, wo er brenzlige Situationen selten unverletzt übersteht – „was einige Leute, die ihn gut kannten, in höchstes Erstaunen versetzte. Sie meinten, Cheng würde solche Katastrophen anziehen. Er sei geradezu verflucht, vielleicht sogar von jenem Autor der Cheng-Romane.“ (BS, S. 128) Hier wird die skurrile Illusion erzeugt, der „echte“ Markus Cheng (der ja auch nur eine Figur in einem Roman ist) nehme Charakteristika des „Roman-Cheng“ an. Ein geschickter Schachzug, um dem Leser die Frage nach Realität und Fiktion und deren Verhältnis zueinander zu stellen.

Die zweite interessante Textstelle, die ich hier kurz vorstellen möchte, behandelt die Frage nach dem Stoff. „Der Autor der sogenannten Cheng-Reihe [hatte] zwar gewisse Fakten aus Chengs gelebtem Leben zum Thema gemacht, etwa Chengs Einarmigkeit, seinen Hund mit Namen Lauscher, seine Katze mit Namen Batman, sein Stuttgarter Intermezzo und ebenso seine letztendliche Landung auf dem Planeten reiner Privatheit, doch viele Details, vor allem aber die Handlungen selbst, waren frei erfunden, so frei

man etwas erfinden konnte, das in einem Paralleluniversum harte Realität war und sicher kein romanhafter Spaß für die, die es dort durchleben mußten.“ (BS, S. 218–219) Auch hier wird die Frage nach Fiktion und Realität gestellt. Die Handlung wird als nicht reell gekennzeichnet – zumindest nicht reell in unserer Wahrnehmungswelt. Neben der meta-fiktionalen Ebene wird also auch eine metaphysische referenziert. „Die Frage war nun die, wie eigentlich der Autor der Cheng-Bücher an die Informationen aus Chengs richtigem Leben gekommen war, denn er war nie mit ihm befreundet oder auch nur bekannt gewesen. Und eine weitere Frage war sicherlich, woher dieser Mann die Chuzpe genommen hatte, sämtliche Figuren bei ihren richtigen Namen zu nennen [...]. Wäre es somit nicht angemessen und naheliegend gewesen, hätte eine dieser Personen, die [...] zum Teil recht präzise und nach der Natur gezeichnet waren, vor allem natürlich Cheng selbst, den Autor verklagt oder zumindest mit einer Klage bedroht? Aber offensichtlich hatte sich Cheng, ebenso [...] wie viele andere auch, dazu entschlossen, über diesen Umstand einfach hinwegzusehen und den Schreiberling sein Ding machen zu lassen, wenn er es denn unbedingt für nötig hielt.“ (BS, S. 219) Es werden Fragen nach dem Autor und der Stofffindung aufgegriffen, die sich der Leser unter Umständen stellen mag, aber ohne sie auch zu beantworten. Steinfest geht allerdings noch einen Schritt weiter, und zwar indem er der genannten Textstelle eine Fußnote zur Seite stellt. In dieser wird angegeben, dass aufgrund einer massiven Klageandrohung eine halbseitige Passage gestrichen werden musste, weil sich die betreffende Person gekränkt gefühlt habe. „Andererseits muß gesagt werden, daß die so böartige wie detailgetreue Beschreibung dieser Person zu einer absoluten Übereinstimmung von Fiktion und Wirklichkeit geführt hatte, beziehungsweise zu einer makellosen Kongruenz zwischen den parallelen Universen. Und somit der Ärger des Porträtierten genauso berechtigt gewesen war wie das Porträt selbst.“ (BS, S. 219) Allein der Umstand, dass in einem Roman eine Fußnote aufscheint, mag verwundern. Dass diese auch noch auf vermeintlich reale Geschehnisse rund um das erste Buch der vorliegenden Reihe Bezug nimmt, ist schon außergewöhnlich. Und dass sich der Autor darin verteidigt – schließlich sei nur die Wahrheit geschrieben worden –, darf als Satire auf höchstem Niveau gesehen werden.

Zusammenfassend konnte gezeigt werden, dass Steinfest immer wieder dazu neigt, den Leser aus der Ebene des Textes herauszuheben. Dies ist ganz klar als satirische Qualität des Textes beziehungsweise der Texte zu werten. Zum einen geschieht dies

durch die oben dargestellten Passagen, in denen weitläufig abgeschweift und der Spannungsverlauf unterbrochen wird. Noch deutlicher erkennbar ist dies aber in jenen Textpassagen, in denen sich der Autor auf das Genre der Kriminalromane, auf seine eigenen Bücher oder gar auf sich selbst bezieht. Hier wird der Leser nicht nur gleichsam neben den Text gestellt, es wird also nicht allein ein anderer Sachverhalt geschildert, wie es in den erstgenannten Passagen der Fall ist, sondern er wird auf die metafiktionale Ebene gehoben, er befindet sich also über dem Text und betrachtet diesen und seine Entstehung aus einer Ebene, die über dem Roman steht. Selbstverständlich verfolgen beide Strategien das gleiche Ziel: Der Handlungsverlauf wird unterbrochen, die Spannung wird negiert, der Leser fällt sozusagen immer wieder aus dem Text. Damit kann ein wesentliches Merkmal zur Einordnung als Krimi-Satire nach Bitzikanos, wie oben vorgestellt, bestätigt werden.

2.2.3 Handlungsstruktur und Figuren

Nicht nur auf der Ebene der Erzählstruktur, auch bei der Handlungsstruktur und den Figuren lassen sich immer wieder satirische Elemente entdecken. Generell lässt sich sagen, dass sich die Handlungsstränge der einzelnen Cheng-Romane völlig überzeichnet bis hin zum Absurden darstellen. Dies gilt sowohl für die Morde und Motive als auch für die jeweilige Ermittlung des Täters.

Im ersten Fall Chengs befindet sich die Geliebte der Enkelin der eigentlich Geschädigten Maria Baumann auf einem Rachezug. Dieser Maria Baumann wurde in ihrer Jugend von einem Mann mit Namen Geissler aus gekränktem Stolz der kleine Finger amputiert. „[Sie] erklärte, er müsse sie schon vergewaltigen, freiwillig gebe sie ihm nicht einmal ihren kleinen Finger. Mein Gott, das mit dem kleinen Finger war so eine Phrase. Aber Geissler stürzte sich darauf und glaubte Maria Baumann dadurch bestrafen zu müssen, daß er ihr am nächsten Tag – natürlich nicht wie ein Schlächter, sondern mit allem Geschick des Operateurs und mit freundlicher Genehmigung des Lagerarztes – den kleinen Finger amputierte. Er empfand dies als eine originelle Methode, seine Macht zu demonstrieren. Geissler war immer sehr um Originalität bemüht gewesen. Was er eben so darunter verstand.“ (C, S. 222) Nach einer Reihe von merkwürdigen Zusammentreffen,

surrealen Machenschaften sowie weiteren Irrungen und Wirrungen, die ich hier aus Platzgründen nicht weiter ausführen möchte (C, S. 219–234), kommt es dazu, dass auch der Enkelin Maria Baumanns von jenem Herrn Geissler der kleine Finger amputiert wird. Deren Geliebte Charlotte Grimus – aus Solidarität ebenfalls neunfingrig – begibt sich einige Jahre nach dem Selbstmord von Baumanns Enkelin auf einen desaströsen Rachezug, dessen eigentliches Ziel – der Mord an Geissler – von einer ganzen Reihe von Toten gesäumt wird. Nur durch eine zufällige Ähnlichkeit mit einem der Männer aus Geisslers Kreis wird Ranulph Field, Chengs Klient, ermordet und so auch Cheng in den Fall hineingezogen, bei dem dieser seinen linken Unterarm verliert.

Ein Zusammenhang zwischen allen Taten kann nur hergestellt werden, weil die Mörderin in den jeweiligen Einschusslöchern ihrer Opfer kleine Zettelchen mit dem Hinweis „Remember St. Kilda“ hinterlässt. Cheng versucht, mithilfe seines Bekannten Berti herauszufinden, was mit „St. Kilda“ gemeint sein könnte. „Berti war einer von diesen brillanten Sonderschulabgängern. Auf Sonderschulen wird immer noch die beste Allgemeinbildung vermittelt, ganz einfach weil in den Sonderschulen die besten Lehrer landen, Typen, die nicht so krank und abartig sind, daß sie ihre Frustration dadurch kompensieren, ihre Schüler wie Eier anzustechen, um ihnen das bißchen menschliche Intelligenz aus dem Schädel zu blasen. [...] Die gescheitesten Leute kommen aus den Sonderschulen. Die nicht sonderschulgebildete Intelligenz ist immer eine Intelligenz hirnloser und selbstredend rücksichtsloser Anpassung; um so angepaßter einer ist, als desto intelligenter wird er empfunden [...]. Hin und wieder arbeitete Berti für Cheng, da es Fälle gab, wo ein tatsächlich gebildeter und denkfähiger Mensch vonnöten war.“ (C, S. 40–41) Auch hier also wieder eine Steinfest'sche Abschweifung. Helfen kann Berti allerdings nicht, erst später findet Cheng heraus, dass „St. Kilda“ der Name einer Bar in Las Vegas ist, in der sich der Geissler-Kreis getroffen und zu seinen dunklen Machenschaften verabredet hatte. Wie bereits oben erwähnt, führen die Ermittlungen Chengs auch in diesem Fall nicht zur Ergreifung der Täterin. Deren Identität und Motiv werden zwar bekannt, aber verhaftet werden kann sie nicht. „Es ist vorbei, Straka. Die beiden werden nicht wieder auftauchen“ (C, S. 242), sagt Cheng zum Kommissar und macht damit deutlich, dass Maria Baumann und die Mörderin Charlotte Grimus ihrer Strafe wohl entgehen werden.

Merkwürdig ist das letzte Kapitel des Romans, das schwer einzuordnen ist. Cheng ist einige Jahre nach dem „St. Kilda“-Fall als Reinigungskraft in der U-Bahn der chinesi-

schen Kleinstadt Kunming beschäftigt und trifft dort zufällig auf Charlotte Grimus. Er verfolgt sie bis in ein Restaurant und sieht sie dort mit seinem totgeglaubten Klienten Ranulph Field speisen. Um sich Klarheit zu verschaffen, tritt er aus seinem Versteck und geht auf Ran zu. „Der Mann [...] war aufgesprungen, sah Cheng entgeistert an, rang nach Worten, die sich stauten und schließlich überschwappten. Er packte Cheng an den Schultern, redete wie wild auf ihn ein. Schien sich zu rechtfertigen. Sah immer wieder zur Grimus, hilfeschend. Die aber bleib bei ihrem Wein. ‚Hör auf zu schreien, Ran‘, sagte Cheng, ‚ich kann dich ohnehin nicht verstehen.‘ Cheng zeigte auf sein rechtes Ohr und wischte mit der Hand ein Nein in die Luft.“ (C, S. 260) Die Sicherheitsleute – als „Kreuzritter“ titulierte – schalten sich ein, und Ran „[packte] die Grimus am Handgelenk [...], [riss] sie vom Sessel [...] und [schleifte] sie aus dem Gefahrenbereich [...]. Was bei Cheng den Eindruck hinterließ, Charlotte Grimus sei blind, ein Eindruck, der ihn zum letzten Mal in seinem Leben erschauern ließ. Die Gewehrsalven der Kreuzritter erlösten ihn auch davon.“ (C, S. 261) Auf diese Weise endet der erste Fall Chungs. Es wird nicht deutlich, was es mit diesem Ende auf sich hat: Ist es ein Traum Chungs? Die Absurdität der Umstände seines Aufenthalts in China (C, S. 245–261) würde dies nahelegen – nicht einmal in der abstrusen Welt der Steinfest’schen Romane erscheinen diese als denkbar real. Bedenkt man, dass im letzten Fall Chungs, *Batmans Schönheit*, zwei alternative Handlungsausgänge erzählt werden, könnte man auch in vorliegendem Fall von einem vorgeschlagenen Ende sprechen. Nirgendwo sonst in den Romanen werden Kunming und Chungs Arbeit als U-Bahn-Reiniger angedeutet, sodass angenommen werden kann, dass diese Passage als Möglichkeit dargestellt wird. Cheng könnte tatsächlich auf diese Art einige Jahre nach seinem ersten Fall sein Leben verlieren, es könnte sich aber auch nur um einen Traum Chungs handeln. Der Leser bleibt im Ungewissen.

Oben wurde bereits darauf hingewiesen, dass auch das Ende von Chungs letztem Fall offen bleibt. Dies ist nicht allein ein ungewöhnliches Faktum für einen Kriminalroman, sondern auch besonders bemerkenswert in Hinsicht auf den Untertitel des Buches – eben *Chungs letzter Fall*. Der Leser dürfte sich erwarten, dass der Protagonist zu einem Abschluss findet, beispielsweise durch das endgültige Niederlegen seiner Tätigkeit, seinen Tod oder Ähnliches. Doch es verhält sich ganz anders: Cheng hat sich bereits in sein Privatleben zurückgezogen und lebt mit Frau und Stieftochter ein beschauliches Leben. Durch die alte Feindschaft mit einem Mann namens Palle Swedenborg, die in Chungs

Studienjahren gründet, wird er jedoch in einen Fall von Serienmorden involviert und beginnt notgedrungen wieder zu ermitteln. Auch in dieser Handlung folgt eine Absurdität der nächsten: Beispielsweise muss Red, der Handlanger Swedenborgs, einen Buchladen finden, dessen Adresse auf einer Werbeschrift in Koordinaten angegeben ist. Diese sind aber nicht wie eigentlich naheliegend auf die Weltkugel, sondern auf die Stadtkarte von Wien anzuwenden. (BS, S. 85–88) Bemerkenswert dabei ist, dass es keinerlei Unterschied gemacht hätte, die Adresse in üblicher Form mit Straße, Hausnummer und Postleitzahl zu vermerken – zumal der Buchladen ja gefunden werden soll. Das Rätsel hat also keinen erkennbaren Sinn.

Derlei Passagen gibt es einige, die meisten ranken sich um wiederkehrende Motive wie etwa die Farbe Rot, Bouvet, Liverpool und den *Cheng*-Roman (wie oben bereits erläutert). Steinfests Affinität zu wiederkehrenden Symbolen und Motiven erreicht in vorliegendem Buch ihre deutlichste Ausprägung: „Red“ ist nicht nur der Name des Helfers von Swedenborg. Der oben genannte Buchladen befindet sich im zehnten Wiener Gemeindebezirk, „dort, wo das Rot der Stadt weniger ins Rosa wechselte, sondern mehr ins Rostige, manchmal aber auch ins Apfelrote (niemals jedoch ins Kirschrote, auch nicht auf den Kirschbäumen), dafür oft ins Herbstrote, ins Braunrote und in die Tonfarben des Balkans. [...] Dies war nie ein Bezirk gewesen, wo man viel vom Schlankheitswahn und Ähnlichem gehalten hatte. Selbst die jüngeren Frauen, gleich welcher Abstammung, schienen sich darin zu gefallen, ihre Fettpolster zu präsentieren. Auf eine verquere Weise war Favoriten eine Art Amerika. Man könnte sagen, ein rostrotes Amerika.“ (BS, S. 91–92) Auch hier wird also überdeutlich auf die Farbe Rot referenziert. Der Buchladen heißt übrigens „Bouvet“, wie die südatlantische Insel⁵⁰, deren geografische Lage die oben erwähnten Koordinaten zeigt (sofern man diese tatsächlich an die Erdkugel und nicht an einen Wiener Stadtplan anlegt), und die – rosaroten – Briefmarken, die den Mordopfern auf die Zunge gelegt werden, sind mit „Bouvet Oya“ gestempelt. Neben dem Buchladen befindet sich ein Lokal mit Namen „Liverpool“. „[...] Was verblüffte, war einerseits der Umstand, daß der FC Liverpool auch unter der Bezeichnung *The Reds* firmierte, woraus sich ein weiteres prägnantes Aufzeigen dieser Farbe und vor allem natürlich seiner englischen Benennung ergab, und es zweitens ja so war – wie sich der Mann, der [...] nur

⁵⁰ dazu: <http://de.wikipedia.org/wiki/Bouvetinsel>.

mehr als *Red* bekannt war, jetzt wieder erinnerte –, daß die Bouvet-Insel zur Zeit der britischen Besitznahme den Namen *Liverpool Island* getragen hatte.“ (BS, S. 94)

Der Autor selbst bietet eine Erklärung für die Dichte an Symbolen und Zeichen: „Es gibt Menschen, die meinen, daß die Welt im Grunde von einem Bezugssystem der Dinge und Namen und Symbole bestimmt wird. Etwas, das den Unwissenden und Ahnungslosen verborgen bleibt und als reine Anhäufung von Zufällen interpretiert wird. Doch in Wirklichkeit sind diese scheinbaren Anhäufungen Ausdruck eines Musters, eines Musters allein mit dem Ziel, ein Muster zu bilden. Weshalb es keinesfalls als ein Zufall zu bezeichnen ist, wenn Dinge, die rot sind, versuchen, mit anderen ebenfalls roten Dingen zusammenzufinden, gleichermaßen wie jene Dinge, die Red heißen und etwas mit Liverpool zu tun haben. [...] Ein Muster ohne Zweck. Wobei man sich die Frage stellen kann, wie der Zweck eines Musters überhaupt aussehen könnte, abgesehen vom ästhetischen Vergnügen, wie wir es von hübschen Tapeten kennen. Klar, Tapeten schützen nicht zuletzt die Wand, aber dazu wiederum brauchen sie nicht besonders ausfallen. Muster verfügen über keine Bedeutung außer jener, hübsch oder häßlich zu sein. Doch eine solche Einsicht halten die Menschen nicht aus, weshalb sie entweder von Zufällen sprechen oder Interpretationen formulieren, die das Muster als Konzept, als Schicksal, als göttliche Fügung oder als teuflische Verschwörung erscheinen lassen.“ (BS, S. 94–95) Auch hier kann wieder festgestellt werden, dass der Autor den Leser auf die Metaebene hebt und über den Text reflektiert, indem er über die Komposition der Handlung schreibt. Ein Text, der mit einem System aus Zeichen, Symbolen und nicht zuletzt Leerstellen arbeitet, bietet sich für Interpretationen seitens des Lesers an. Dabei kann das Motivgeflecht hübsch oder häßlich ausfallen, also gut oder weniger gut sein. Der Umstand, dass ein Text bloß gefällt oder nicht gefällt, sei aber nicht befriedigend für den Leser, weshalb sich immer die Frage nach dem Warum aufdränge. Diese werde durch Interpretationen versucht zu beantworten. Damit nähert sich Steinfest der Frage, was Literatur ausmacht und worin die Qualitätsunterschiede innerhalb dieser Kunstform bestehen. Auch hier wird also ein Exkurs auf die metafiktionale Ebene gewagt, der zum einen den Leser aus der Handlung reißt, ihm diese aber gleichzeitig erklärt und näherzubringen versucht.

Wie oben bereits erwähnt, möchte ich besonders auf das Ende beziehungsweise die Enden des letzten Cheng-Romans eingehen. Cheng ist mit Oberstleutnant Straka in einer Kammer eingeschlossen, die sich unterhalb des Wintergartens im Haus von Fell-

berg – dem Mann, der die Morde begangen hat – befindet. Durch einen Schuss aus Strakas Waffe kann Cheng die Polizisten, die nach ihnen suchen, auf sie aufmerksam machen und so aus dem Gefängnis entkommen. Straka wird ins Krankenhaus gebracht, während Cheng zusammen mit dessen Assistentin Elly Hillrod ins Hotel Elisabeth fährt, um dort Red und Fellberg zu suchen. Hillrod erschießt Fellberg, nachdem dieser gerade Red angeschossen hat. Hier wird Cheng klar, „was und wer er war. Auf wessen Seite er stand, immer gestanden hatte, nur, daß es ihm solange nicht bewußt gewesen war. Er hätte nicht sagen können, wann genau es passiert war, daß er in diesen Mann, der den Namen Cheng trug, eingedrungen war, sich seiner bemächtigt hatte, ja, wann er selbst ganz und gar dieser Cheng geworden war. Mit einer derartigen Überzeugung geworden, daß ihm so lange Zeit verschlossen geblieben war, in welcher Funktion er in diese Welt getreten war: nämlich Jäger zu sein.“ (BS, S. 262) Er wird sich also bewusst, dass er einer der höllischen Engel ist, daher muss er Red – einen der guten Engel – endgültig töten. Elly Hillrod kann Cheng nach der Ermordung Reds nicht von einer Flucht abhalten, und so taucht er unter – in Rom, wie die Polizei vermutet. Straka kommentiert: „Rom funktioniert wie ein Sparschwein. Ein Sparschwein verschluckt die Dinge. Und man muß es schon zerschlagen, um an die Dinge heranzukommen. Aber wer wollte Rom zerschlagen wie ein Sparschwein? – Was soll's? Irgendwann wird Cheng zurückkehren. Ich bitte Sie, der Mann ist Wiener, überzeugter dazu. Die finden alle zurück, eine sentimentale Rasse.“ (BS, S. 265)

Doch dies ist noch nicht das Ende des Buchs: Im letzten Kapitel wacht Cheng in der Kammer, in der er mit Straka gefangen ist, auf und ist zunächst erleichtert, dass offenbar von oben Genanntem nichts wirklich passiert ist. „Doch dann begriff er. Er war geheilt. Auf eine schreckliche Weise geheilt. Wiederauferstanden von den Traumtoten. Denn das hier war ein Traum, richtig! Und nicht etwa, Red erschossen zu haben. Dies war wirklich geschehen. Nein, er träumte bloß davon, noch immer mit Straka unter einem alten steinernen Wasserbecken eingeschlossen zu sein. Indem er sich bewußt geworden war, ein Engel zu sein, ein Engel in der Haut eines Detektivs, war ihm scheinbar die Fähigkeit zurückgegeben worden, zu träumen.“ (BS, S. 268–269)

Um die Verwirrung des Lesers zu komplettieren, wird erneut die bereits bekannte Metaebene eingeführt. „War es vielleicht möglich, daß es nicht nur geträumte Träume gab, sondern auch erdachte, etwas, das man Literatur nennt? [...] Schriftsteller entsorgten nicht nur die eigenen Ängste und Phantasien und Sehnsüchte, sondern auch die kollekti-

ven, den Müll insgesamt oder wenigstens große Berge davon. Und so, wie man nicht immer sicher sagen konnte, ob man gerade wachte oder träumte, [...] so war ja mitunter fraglich, ob man gerade ein Leben lebte oder sich vielmehr in einem Roman befand, der freilich vom Leben inspiriert worden war. Cheng überlegte, daß dieser Traum hier, dieses neuerliche Gefangensein, nichts anderes war als eine Erfindung des Autors der Cheng-Romane, somit dessen Reaktion auf die wirklichen Ereignisse bedeutete. Denn scheinbar hatte sich der Autor mit dem traurigen, die Hauptfigur desavouierenden Ende nicht abfinden können und versuchte nun, den Idealen seiner Leser wie auch den eigenen Idealen, ja nicht zuletzt den Idealen Chengs gerecht zu werden, indem er einen Ausgang der Geschichte entwickelte, in dem es eben *nicht* geschah, daß Cheng sich als höllischer Engel entpuppte, einen Mann tötete, Lena und Ginette verließ und in eine sparschweinartige Stadt flüchtete. Nein, lieber wollte der Autor seine Hauptfigur in diesem Verlies sterben lassen.“ (BS, S. 269–270) Hier wird also suggeriert, dass die erstgenannten Geschehnisse der Realität entsprachen, diese müsse aber geglättet werden, um ein annehmbareres Ende des Protagonisten erzählen zu können. Deutlich wird hier auf die Erwartungen des Lesers Referenz genommen. Der absurde Ausgang der Geschichte wird negiert, dafür ein innerhalb der Erzählung erdachter als real eingeführt – wobei sich der Protagonist bewusst ist, dass dieser unreal ist. Ironischer und zynischer kann man einen Text wohl nicht enden lassen. Der Leser bleibt jedenfalls auf sich allein gestellt: Wem möchte er glauben? Cheng? Dem Autor? Dem Ende des ersten Teils? Oder schließen sich die Geschehnisse im chinesischen Kunming an Chengs Flucht nach Rom an?

Der Vollständigkeit halber sollen an dieser Stelle noch die Handlungen der zwei anderen Romane in aller Kürze vorgestellt werden, um zu zeigen, dass auch diese völlig unrealistisch und überzeichnet anmuten. Im zweiten Cheng-Roman lebt der Detektiv in Stuttgart, wo eine ehemalige Agentin des MI6 Serienmorde begeht. Cheng wird durch seinen Klienten, einen Schriftsteller, der einem seiner wenigen Leser folgt und zufällig Zeuge von dessen Ermordung wird, in den Fall involviert. Als die Polizei einen Unschuldigen festnimmt, fühlt sich der Schriftsteller genötigt, die wahren Hintergründe des Mordes aufklären zu lassen und engagiert den Privatdetektiv. Dieser kann die Identität der Mörderin ermitteln und findet heraus, dass sie eine ehemalige Spionin ist, die ihre Aufträge „übererfüllt“ (ESH, S. 227) hat – also mehr Menschen getötet hat als sie eigentlich sollte – und deshalb in einer psychiatrischen Klinik in Süddeutschland untergebracht

wurde. Beim bereits oben erwähnten Live-Interview von Rosenblüt, dem ermittelnden Kommissar, kommt es schließlich zum Aufeinandertreffen zwischen ihm, Cheng und der Mörderin. Diese kann festgenommen werden, stirbt aber bei der Überführung ins Gefängnis bei einem Autounfall, der von einem anderen Agenten verursacht wird. „Um etwaigen Mißverständnissen zuvorzukommen, muß gesagt werden, daß sämtliche Personen und Handlungen der Wirklichkeit entsprechen. Dies gilt ebenso für jegliche Darlegung von Artefakten, Schauplätzen und Zuständen. Noch der kleinste beschriebene Gedanke wurde tatsächlich gedacht. Jeder Satz gesagt, jede Grimasse geschnitten. Eine jede Schneeflocke fiel realiter. Ein jeder dargestellte Ort weist genau jene Eigenarten auf, wie sie in diesem Buch herausgearbeitet wurden. Das heißt also: Selbstverständlich ist die Nottreppe des Stuttgarter Fernsehturms mit Radiogeräten aus den 40er und 50er Jahren ausgekleidet und dient einem Heer von Spatzen als Winterquartier. [...] Selbstverständlich ist die Gegend um die Robert-Bosch-Straße von nicht nur ausgesuchter, sondern auch im pathologischen Sinn beweisbarer Häßlichkeit“ (ESH, S. 313), schreibt Steinfest in seinem Nachwort und persifliert damit seinen Roman sowie die Schutzmaßnahmen der Schlüsselromane gegen die Zensur. Denn bekanntermaßen ist oft als Vor- oder Nachwort zu lesen: „Sämtliche Personen und Handlungen sind frei erfunden, Ähnlichkeiten zu lebenden oder toten Personen sind rein zufällig.“

Das dritte Buch der Reihe dreht sich um den Versuch, Golems zum Leben zu erwecken. Dafür notwendig ist zum einen eine Flüssigkeit, erstellt nach der Originalformel von Kölnisch Wasser 4711 (die außerdem ewiges Leben verspricht), und zum anderen der Name Gottes, der auf ein Stück Papier geschrieben wird und dem Golem beigelegt wird. Um dieses Ziel zu erreichen, wird die Profikillerin Anna Gemini angeheuert, die ihre Aufträge immer in Beisein ihres behinderten Sohnes erfüllt. Doch auch die Gegenseite, also jene Menschen, die das Erwecken von Golems unterbinden wollen, schreckt vor Mord nicht zurück, und so türmen sich die Leichen. Mittendrin ermittelt Cheng, der die Identität Anna Geminis bald aufdecken kann, sie aber für sich behält und die Mörderin damit vor der Polizei schützt. Cheng erkennt schließlich sogar den Namen Gottes, benutzt dieses Wissen aber offenbar nicht für den Versuch, einen Golem zu erschaffen.

Nicht nur die Handlung, auch die Figuren wirken vollkommen überzeichnet, allen voran Kurt Smolek. Er arbeitet beim Stadt- und Landesarchiv im Wiener Rathaus, nebenbei aber ist er der Drahtzieher für Auftragsmorde. „Dieser Smolek gehörte zu jenen

unauffälligen Leuten, welche die Unauffälligkeit aber nicht auf die Spitze treiben, also nicht etwa in ihr oder mit ihr explodieren und solcherart Lärm verursachen. Eine solche Übertreibung der Unauffälligkeit hätte beispielsweise darin bestanden, nicht nur explizit unverheiratet auszusehen, sondern es auch zu sein. Smolek in seiner untersetzten, durch und durch gräulichen Gestalt – er badete geradezu im Grau –, mit seinem runden Gesicht, den wenigen Haaren, die seine Glatze schüchtern umkreisten, und der altväterischen Hornbrille wirkte zwar ziemlich unverheiratet, war es aber nicht. Vielmehr führte er eine Ehe ohne offenkundige Geheimnisse, und zwar mit einer Frau, die wie er selbst nicht den geringsten Anlaß bot, sich irgendeine Abartigkeit oder auch nur Abenteuerlichkeit vorzustellen.“ (EDF, S. 17–18) Smolek wirkt selbst für das Klischee eines Beamten zu bieder, durch sein harmloses Auftreten kann er jedoch seine Gefährlichkeit und Bösartigkeit verbergen. Das Sprichwort von der Leiche im Keller wird hier überdeutlich aufs Tapet gebracht.

2.2.4 Sprachliche Mittel

Neben der Erzählstruktur lassen sich also auch bei der Zeichnung von Handlung und Figuren satirische Elemente finden. Es ist zu untersuchen, ob sich auch auf der Ebene der Sprache satirische Einflüsse finden. Nach Auerochs bediene sich die Satire meist „lit.-rhet. Stilmittel der Indirektheit (Ironie, Allegorie) und Übertreibung und wird so zur unterhaltsamen Aggression, zur amüsant-komischen Darbietung der bitteren Wahrheit.“⁵¹ Auch dies kann in den Romanen nachgewiesen werden. Der Hang zu Übertreibung und Überzeichnung wurde bereits in Zusammenhang mit Handlungsstruktur und Figurenbeschreibung erörtert. Nun soll auf den Wortwitz Steinfests eingegangen werden, der sich besonders häufig in ausgefallenen Vergleichen niederschlägt. Beispielsweise antwortet Cheng auf die Frage, was er beruflich mache, er sei Detektiv, „so wie man sagt: Ich esse Würmer.“ (ESH, S. 159) Beispiele für diese zynischen Vergleiche lassen sich viele fin-

⁵¹ Auerochs, Bernd: Satire. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moenninghoff, Burkhard (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007. S. 678.

den, die Erwähnung aller würde den Umfang dieser Arbeit sprengen. Daher sollen aus jedem Roman nur besonders exemplarische angeführt werden.

Schließt sich eine Türe, wodurch es still im Raum wird, so „brach der Lärm ab wie ein geknickter Stamm. Oder wie einer dieser Finger, die geradezu gesetzmäßig in Kreissägen geraten.“ (EDF, S. 238) Zusätzlich zum Vergleich kommt hier auch Ironie ins Spiel: Tatsächlich durch Kreissägen abgetrennte Finger sollten zum einen als Ausnahme angesehen werden, zum anderen ist der Unfall keineswegs so banal wie das Schließen einer Türe. Straka ist an Weihnachten nicht im Dienst, schließlich hat er Familie, „so wie man Pech hat oder Karies oder dreckige Ohren.“ (C, S. 87) Hier wird eine sehr zynische Assoziation aufgebaut: Jeder Mensch hat eine Familie, aus der er stammt. Gegen diesen Umstand ist man ebenso machtlos wie gegen Pech oder Ohren, die eben immer wieder dreckig werden, egal wie oft und gründlich man diese reinigt. Auf die Frage, warum Cheng, der mit Straka eingeschlossen ist, Schüsse abgegeben hat, antwortet er, es sei ein Versuch gewesen, „wie man sagt: Man kann eine Wolke nicht erwürgen, aber man kann ihr die Zunge zeigen.“ (BS, S. 256) Es wird suggeriert, dass der Satz ein alltäglicher sei und daher jeder wisse, wie man diesen betont – schließlich heißt es „wie man sagt“, und nicht „wie man sagen könnte“.

Diese Vergleiche kann man durchaus eine Spezialität Steinfests nennen, tauchen sie doch immer wieder regelmäßig in seinen Texten auf. Doch auch der Ironie und dem Zynismus fühlt er sich offenbar verbunden und lässt sie immer wieder einfließen. Etwa, als der Lebensweg von Red beschrieben wird: „Obgleich Red sich in den folgenden Jahren wacker abmühte und auch einige Erfolge verbuchen durfte, blieb er in jener gleichförmigen Entwicklung stecken, die geradewegs ins Lehramt führte.“ (BS, S. 47) Dieser Beruf muss übrigens einige Attacken über sich ergehen lassen, beispielsweise die bei der obigen Beschreibung Bertis bereits erwähnte.

Während Cheng und Ran, sein erster Klient, überlegen, was es mit „St. Kilda“ auf sich haben könnte und dabei auf die Hebriden stoßen, erklärt Ran, er habe mit diesen Inseln nie etwas zu tun gehabt: „[...] meine Spezialität sind Verhaltensstörungen bei Haustieren, fette, dämliche Kläffer mit Depressionen und Wutanfällen, Übergewicht, Eßstörungen, Haarausfall. Durchgehend echte Mitteleuropäer.“ (C, S. 43) In Chengs zweitem Fall wird erklärt, warum die ehemalige Agentin Moira Balcon drei Leute nicht umgebracht hat, obwohl sie dies eigentlich vorhatte: „Rosenblüt, weil sie an sich selbst ge-

scheitert war. Cheng, da sie mit der Zeichnung, die sie von ihm angefertigt hatte, nicht wirklich zufrieden gewesen war und gemeint hatte, ein mißglücktes Porträt sei Strafe genug. Und Dr. Callenbach, in den sie sich verliebt hatte, wobei zu sagen ist, daß der Arzt diesbezüglich ohne Ahnung war und ihn auch kaum eine Schuld traf. Es war nun mal passiert und Moira Balcon verrückt genug, einen Menschen, den sie liebte, nie und nimmer umzubringen.“ (ESH, S. 282–283) Im vierten Band wählt der schon bekannte Kurt Smolek die Killer, die er anstellen will, sorgsam aus und verzichtet auf Personen aus der Unterwelt: „Aus gutem Grund und eigenem Vorurteil. Er hielt diese Figuren für unverläßlich, nicht wirklich Fachleute, sondern Laien, die ihren Dilettantismus so oft wiederholten, bis sich daraus ein quasi professioneller Charakter ergab. Man kennt das ja aus der Kunst.“ (EDF, S. 23) Auch zur Untermauerung der These, dass Steinfest die Ironie für seine satirische Schreibweise nutzt, sollen die vier angeführten exemplarischen Beispiele aus den vier Romanen genügen. Natürlich lassen sich wesentlich zahlreichere Beispiele finden, diese möchte ich aber aus Platzgründen nicht alle anführen. Man kann jedenfalls einen sehr trockenen Humor konstatieren, bei dem dem Leser nicht selten das Lachen förmlich im Hals steckenbleibt. Steinfest versteht sich darauf, mit seinen ironischen und zynischen Anspielungen ins Schwarze zu treffen. Ebenso verhält es sich mit den von ihm aufgestellten und oben bereits erwähnten Vergleichen, die zwar teilweise absurd anmuten, jedoch ebenfalls nie ihr Ziel verfehlen.

Bemerkenswert ist weiters das Erscheinen Batmans: Dies ist zum einen der Name des Katers, der Chengs erstem Klienten Ranulph Field gehört und den er nach dessen Tod unfreiwillig erbt. An einem Weihnachtstag steht er plötzlich in Chengs Wohnung und hat Hunger – später erfährt der Leser, dass er von Fields Mörderin dort hingebracht wurde. „Cheng, der wieder seine Füße auf den Ofen gelegt hatte, betrachtete das Tier. Das war Rans Katze, daran bestand kein Zweifel, und ihm gefiel die Vorstellung gar nicht, daß er jetzt für die lukullischen und sinnlichen Bedürfnisse dieses arroganten Stück Fells verantwortlich sein sollte. Aber natürlich war er es bereits – was er in diesem Zusammenhang wollte, zählte nicht. Und weil von Natur aus kein großer Kämpfer gegen das Schicksal, fuhr er Batman über den Kopf, als streiche er einen Kontoauszug glatt.“ (C, S. 80) In Erinnerung dieses Katers, der über alle Cheng-Bücher hinweg immer wieder auftaucht, tauft Cheng später einen ungewöhnlich langlebigen Urzeitkrebs auf den gleichen Namen. „Zuerst überlegt Cheng, ihn Boris zu nennen, vielleicht, weil Boris so kräftig

klang, auch kämpferisch. Dann aber kam Cheng seine alte Katze in den Sinn, der Kater Batman, der bei Chengs erster Frau lebte und welcher zwar nicht ‚übernatürlich‘ alt war (noch nicht), doch für Katzenverhältnisse durchaus methusalemisch. Zudem wirkte er für seine Jahre ungemein fit, verfressen wie eh und je, launisch wie eh und je, nicht zuletzt auf eine elastische Weise unbeugsam. Ja, es es bestanden zahlreiche Merkmale, die Chengs alten Kater [...] mit jenem famosen kleinen Salzkrebschen verband [sic].“ (BS, S. 36)

Der dritte Batman, der vorkommt, manifestiert sich folgendermaßen: Cheng hat einen „kleine[n] Schlüsselanhänger [...], welcher eine Batmanfigur darstellt [...], die man aber auch für einen schwarzen Käfer hätte halten können, ein Objekt jedenfalls, das Cheng eines Tages aus seiner Anzugtasche gezogen hatte, ohne sagen zu können, wie es da hineingekommen war.“ (BS, S. 232) Die Bedeutung dessen ergibt sich, wenn man *Die feine Nase der Lilli Steinbeck* gelesen hat. Dort werden zehn zufällig ausgewählte Personen auf Initiative eines reichen Griechen mit einem solchen Gegenstand versehen: Halb Käfer, halb Roboter kehrt er immer wieder zu „seiner“ Person zurück. Zweck des Ganzen ist ein tödliches Spiel: Schafft es der Initiator, dass mindestens einer der zehn Markierten nicht von seinen Gegenspielern getötet wird, gewinnt er – „oder sagen wir, [er] hätte nicht verloren, was ja manchmal im Leben das gleiche ist.“⁵²

Warum diese Anhäufung von Batmans? Dazu befragt antwortet Steinfest, „dass er schon als Kind die Vorstellung von Batman faszinierend fand, da er ein Verbrecherjäger sei, der wie ein Verbrecher aussehe. In seinen Roman sei nun mit ‚dem Namen *Batman* ist [sic] ein Unglück verbunden, das zu einem höheren Bewußtsein führt.“⁵³ Dies lässt sich am Ende der Cheng-Reihe bestätigen, als sich Cheng – der nun weiß, dass er ein höllischer Engel ist – in einer fast ausweglosen Situation vorfindet und ihm nach dem Mord an Fellberg nur noch die Flucht übrigbleibt. „Cheng dachte: ‚Ich bin Batman.‘ Aber er wollte nicht Batman sein. Natürlich ebenso wenig ein gesuchter Mörder, ein Mann auf der Flucht, der ein Kind und eine Frau zurückließ, zurückließ in Schande und Verwirrung und Trauer. Aber was sollte er tun?“ (BS, S. 263) Übrigens taucht nicht nur Cheng unter,

⁵² Steinfest, Heinrich: *Die feine Nase der Lilli Steinbeck*. München/Zürich: Piper 32009. S. 80.

⁵³ <http://zeilenkino.de/dreifache-batman-steinfest-film-teil-x>.

nach dessen Verschwinden versteckt sich auch der Urzeitkrebs Batman, der sich wie sein Besitzer als langlebig, zäh und allen Widrigkeiten trotzend erwiesen hat.

2.2.5 Wirkungsabsicht der Satire

Es kann also festgestellt werden, dass die satirische Haltung in den Romanen von Heinrich Steinfest auf allen Ebenen (Erzählstruktur, Handlung, Figuren und Sprache) ausgedrückt wird. Damit kann Bitzikanos' These bestätigt werden, dass in der Krimi-Satire „die satirischen Elemente [...] nicht nur ihren Eingang finden, sondern den jeweiligen Roman dominieren.“ (BS, S. 263) Es steht somit außer Frage, dass wir es bei den vorliegenden vier Texten mit Krimi-Satiren zu tun haben. Bleibt nur noch zu klären, was das Ziel des Spotts ist. Denn folgt man der gängigen Literatur zum Thema Satire, so ist sie immer „gegen etwas gerichtet“⁵⁴. Laut Hanuschek weist sie „menschliche Laster und Torheiten aus oder übt Kritik an gesellschaftlichen und politischen Institutionen.“⁵⁵ Auch Brummack beschreibt die Satire als „Angriffsliteratur mit einem Spektrum vom scherzhaften Spott bis zur pathetischen Schärfe. [...] Ihr hervorstechendes Merkmal ist die Negativität, mit der sie eine Wirklichkeit als Mangel, als Mißstand und Lüge, kenntlich macht.“⁵⁶ Wenzelburger ergänzt, wie die Satire funktioniert: Sie wird als Kunstform beschrieben, „in der sich der an einer Norm orientierte Spott über Erscheinungen der Wirklichkeit nicht direkt, sondern indirekt, durch die ästhet. Nachahmung ebendieser Wirklichkeit ausdrückt.“⁵⁷ Breining führt aus, was genau unter dieser Indirektheit zu verstehen ist, nämlich „alle jene Verformungstechniken wie der Gebrauch der rhetorischen Ironie, parodistische und travestierende Formen, bestimmte reduktionistische, typisierende Cha-

⁵⁴ Hanuschek, Sven: Satire. in: Lamping, Dieter u. a. (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 652.

⁵⁵ ebda., S. 652.

⁵⁶ Brummack, Jürgen: Satire. In: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. Band 3: P–Z. Berlin/New York: de Gruyter 2003. S. 355.

⁵⁷ Wenzelburger, Dietmar: Satire. In: Die Zeit (Hrsg.): Literatur-Lexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden. Mit dem Besten aus der ZEIT. Band 6. Begriffe: Lai – Zynismus. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008. S. 267.

rakterisierungsweisen, der Einsatz von Sprecherfiguren, der Gebrauch utopischer Elemente in der Dystopie usw.“⁵⁸ – davon konnten Steinfest ja bereits einige nachgewiesen werden.

Durch „die Merkmale einer zugleich sehr direkten, auf eine identifizierbare Autoreneinstellung und reale Referenzpole beziehbaren und andererseits indirekten, verzerrenden, auf gelegentlich komplizierte Weise rückübersetzungsbedürftigen Kommunikationsform“⁵⁹ zeichnet sich die Satire gegenüber anderen literarischen Formen aus. Dabei kommt dem Leser eine bedeutende Rolle zu: Er muss „die Unaufrichtigkeit des Textes und darüber hinaus auch die satirische Intention hinter der Fiktion“⁶⁰ erkennen, nur so können der Spott und die Kritik, die der Text vermittelt, funktionieren. Hilfestellung bekommt der Leser dabei durch die oben genannten rhetorischen Mittel und besonders durch die satirisch-fiktionale Rede, die die fiktionale mit der ironischen Rede kombiniert: „Sie tut so, als behauptete sie nichts und beziehe sich auf keinen Gegenstand bzw. sei nicht erfüllt, behauptet aber und bezieht sich auf einen Gegenstand bzw. ist erfüllt.“⁶¹

An dieser Stelle sei erwähnt, dass sich die Kritik der Satire „nicht auf Ausnahmen und besondere Missstände des bestehenden Normensystems bezieht, sehr wohl aber auf die allgemeinen Standards und Verbindlichkeiten einer Gesellschaft. Für den Satiriker steht statt des Individuellen das Allgemeine im Vordergrund der Betrachtung.“⁶² Brummack ergänzt: „Von der *Polemik* unterscheidet sich die Satire in ihrem Anspruch, am Einzelnen Allgemeines darzustellen; vom *Pasquill* durch den Anspruch, einer Wahrheit oder einem Wert verpflichtet zu sein.“⁶³ Anders ausgedrückt kann festgestellt werden,

⁵⁸ Breining, Helmbrecht: *Satire und Roman. Studien zur Theorie des Genrekonflikts und zur satirischen Erzälliteratur der USA von Brackenridge bis Vonnegut*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1984. S. 69.

⁵⁹ ebda., S. 70.

⁶⁰ Bitzikanos, Christina: *Tatort: Wien. Der neue Wiener Kriminalroman nach 1980*. Dissertation. Universität Wien 2003. S. 50.

⁶¹ Breining, Helmbrecht: *Satire und Roman. Studien zur Theorie des Genrekonflikts und zur satirischen Erzälliteratur der USA von Brackenridge bis Vonnegut*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1984. S. 72.

⁶² Bitzikanos, Christina: *Tatort: Wien. Der neue Wiener Kriminalroman nach 1980*. Dissertation. Universität Wien 2003. S. 50.

⁶³ Brummack, Jürgen: *Satire*. In: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar*. Band 3: P–Z. Berlin/New York: de Gruyter 2003. S. 356.

dass „die Wirkungsabsicht der [Satire; Anm. d. A.] in der Besserung (nicht in der geistigen und sozialen Vernichtung einer anderen Person) gesehen und ihr normativer Bezug auf eine andere Wahrheit oder einen Wert hervorgehoben wird.“⁶⁴

Das Merkmal, das die Satire davon abhebt, bloß komisch zu sein, ist also die inhärente Kritik, die zu einem „Aggressionslachen“⁶⁵ führt. Wobei das Ziel des Spotts eben etwas Allgemeines ist, nicht eine einzelne Person oder ein einziger Umstand, sondern die Gesellschaft im Gesamten. Bei den vorliegenden Werken wird dies in Gestalt eines Kriminalromans verpackt. Der Autor schildert die Lebenswelt unter Zuhilfenahme rhetorischer Stilmittel wie Ironie, Übertreibung, Vergleiche sowie anderer Verfremdungstechniken und stellt sie damit bloß. Aufgabe des Lesers ist es, die offensichtliche Verfremdung der Realität im Text zu erkennen und dies als Anlass zu nehmen, über die wirklichen Verhältnisse zu reflektieren. Dazu kommt, dass speziell bei der Krimi-Satire – wie oben bereits erläutert – die besonderen Charakteristika des Genres wie Spannungsaufbau oder das Anstreben einer befriedigenden Auflösung des Falls durch erzählerische Strategien negiert werden. „Dadurch, dass weder die Vorgangsweise der Ermittler noch die der Täter in irgendeiner Weise realistisch wirken, muten der Fall so wie auch seine [...] Lösung von Beginn an grotesk an. Bestimmte Charaktereigenschaften wie Tolpatschigkeit oder extreme Naivität verzögern den ‚Erfolg‘ der Ermittler, der ohne das Walten des Zufalles nicht denkbar wäre. Abgesehen davon verhindern auch die häufig vom Erzähler in den Text eingestreuten selbstreflexiven Passagen [...] die Erzeugung von Spannung. [...] Der Fall und dessen Aufklärung sind in der Krimi-Satire also Nebensache. Die Handlung dient als Vehikel für die durch den Autor geübte Gesellschaftskritik oder übernimmt – durch mehr oder weniger witzige Sprachspielereien – lediglich Unterhaltungsfunktion.“⁶⁶

⁶⁴ Auerochs, Bernd: Satire. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moenninghoff, Burkhard (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007. S. 678.

⁶⁵ Breining, Helmbrecht: Satire und Roman. Studien zur Theorie des Genrekonflikts und zur satirischen Erzäalliteratur der USA von Brackenridge bis Vonnegut. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1984. S. 73.

⁶⁶ Bitzikanos, Christina: Tatort: Wien. Der neue Wiener Kriminalroman nach 1980. Dissertation. Universität Wien 2003. S. 51.

3 Wien

„Wien ist meine Heimat. Da kann man nicht von gut oder schlecht reden. Heimat ist das Gewehr, das man sich Tag und Nacht an die Stirn hält, ohne jemals abzurücken.“ (EDF, S. 140)

Nachdem nachgewiesen werden konnte, dass es sich bei den vorliegenden Romanen eindeutig um Krimi-Satiren handelt, möchte ich nun einen besonderen Themenkomplex genauer untersuchen. Drei der vier Romane spielen ja (zumindest größtenteils) in Wien. Auch der Zugang zu dieser Stadt scheint satirisch unterlegt zu sein. Wien dient nicht nur als Schauplatz der Handlung und Tatort einiger Morde, sondern spielt eine viel größere Rolle. Man gewinnt den Eindruck, dass die Stadt sich auf die Figuren auswirkt, also gleichsam selbst Teil der Handlung ist.

Wie wird die Stadt in den Romanen dargestellt? Lassen sich hier ebenfalls satirische Elemente finden? Wie sehen sie ihre Bewohner, wie sehen sie Fremde? Wie werden die Wiener beschrieben? Könnten die Romane auch an einem anderen Schauplatz spielen? Dies sind die Fragen, die im Folgenden näher untersucht werden sollen.

3.1 Räumlichkeitstheorien

Sucht man einschlägige Literatur zum Thema „Schauplätze in Kriminalromanen“, so wird man mit Treffern nicht gerade überschüttet. Und das, obwohl Heißenbüttel bereits in den 1960er-Jahren feststellt: „Die topographische Verflechtung erweist sich bis heute als eins der hervorragenden Charakteristika der Gattung.“⁶⁷ Etwas mehr findet man zu Räumlichkeitskonzepten im Allgemeinen, die momentan in vielen Wissenschaftszweigen en vogue zu sein scheinen.⁶⁸ Besonders sticht dabei der sogenannte „spatial

⁶⁷ Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans (1963/1966). In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998. S. 116.

⁶⁸ vgl. dazu beispielsweise: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 oder Lange, Sigrid (Hrsg.): Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film. Bielefeld: Aisthesis 2001.

turn“⁶⁹ ins Auge. Dabei handelt es sich – in aller Kürze – um einen „Paradigmenwechsel in den Kultur- und Sozialwissenschaften [...], der den Raum bzw. den geographischen Raum als kulturelle Größe wieder wahrnimmt. Ein Paradigmenwechsel liegt insofern vor, als damit einhergeht, dass nicht mehr allein die Zeit im Zentrum kulturwissenschaftlicher Untersuchungen steht, wie dies in der Moderne der Fall war, sondern ihr nun auch der Raum an die Seite gestellt wird.“⁷⁰ Herauszuheben ist, dass der Raum nun nicht mehr als bloßes Behältnis verstanden wird, in dem sich die Menschen befinden. „Stattdessen erscheint der Raum nun als das Ergebnis sozialer Beziehungen, das dem Interesse und Handeln einzelner Menschen oder Gruppen entspringt, der reale Raum wird ergänzt durch die für das Subjekt dominante, sozial und kulturell überformte Raum-Wahrnehmung bzw. -konstruktion.“⁷¹ Zu hinterfragen ist, ob Ähnliches auch in den vorliegenden Werken festgestellt werden kann.

Die grundlegende Fragestellung ist von Brynhildsvoll treffend definiert worden: „Was ist ein literarischer Raum, wozu dient er und wodurch unterscheidet er sich von anderen Räumen – etwa dem mathematisch-geometrischen oder denen des sozialen und natürlichen Umfeldes?“⁷² Eine einfache Frage, doch die Beantwortung gestaltet sich sehr differenziert. „Zunächst läßt sich schlicht und einfach feststellen, daß der literarische Raum nicht Wirklichkeit *ist*, sondern Wirklichkeit *darstellt*. Seine Seinsweise ist – phänomenal gesehen – die der Fiktion. Er ist zwar mit den Erfahrungen und Erlebnissen der alltäglichen Lebenspraxis angereichert, ist aber andererseits durch den vorangegangenen Akt der künstlerischen Organisation in einen ganz anderen Funktionszusammenhang gerückt worden. [...] Unter dem Begriff des literarischen Raumes ist ganz allgemein all das zu verstehen, was an Welthaltigkeit in das Werk eingegangen ist, darunter die Fülle der Wahrnehmungsobjekte und ihre vielfältigen Relationen zueinander, die zusammen einen Weltausschnitt bilden.“⁷³ Brynhildsvoll definiert insgesamt sechs Typen von Raumkon-

⁶⁹ vgl. dazu: Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: transcript 2008.

⁷⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Spatial_turn

⁷¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Spatial_turn

⁷² Brynhildsvoll, Knut: Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe. Frankfurt am Main: Peter Lang 1993. S. 7.

⁷³ ebda., S. 7–8.

zeptionen⁷⁴, von denen aus Platzgründen an dieser Stelle nur jene in aller Kürze vorgestellt werden sollen, die an die vorliegenden Romane von Heinrich Steinfest angelegt werden können. Einerseits kann der Raum als Schicksalsmacht empfunden werden, dem die Handlungsträger ausgeliefert sind und der diesen seine Eigengesetzlichkeit aufzwingt. Wie noch zu beweisen ist, wird in den behandelten Werken Wien ganz klar als eigenständige Größe angesehen, die mit den Figuren interagiert und so auf deren Charaktere und Handlungen Einfluss nimmt. Damit verbunden ist ein zweites Raumkonzept, das davon ausgeht, dass Raum und Mensch aufeinander abgestimmt sind, sodass diese sich gegenseitig deuten und erklären. Nur in Bezug auf die feindlich gestimmte Stadt können das Verhalten und die Mentalität der Figuren in den Cheng-Romanen erklärt werden – dies wiederum nimmt Einfluss auf Wien und die Wahrnehmung der Stadt. Der dritte Typus, der kurz vorgestellt werden soll, ist der des Raumes als Ausdrucksträger des Subjektiven, er wird zum Projektionsbereich geistig-seelischer Inhalte und mutet mitunter sogar abstrakt oder fantastisch an. Bezogen auf die Romane Steinfests lässt diese Definition an die auktoriale Erzählfigur denken, die die Stadt ständig mit Kommentaren bedenkt, die durchwegs zynisch und ironisch sind. Damit werden dem tatsächlichen bloßen Lebensraum Wien eine eigene Identität, spezielle Ziele und Absichten zugeschrieben, die Stadt wirkt anthropomorphisiert. Gerade in Bezug auf die Kommentare des Erzählers sei an dieser Stelle Nünning zitiert, der feststellt: „Aus narratologischer Sicht kann man [...] grundsätzlich unterscheiden zwischen auktorial-erzählten und figural-fokalisierten Räumen [...]. In der Regel wirken diese unterschiedlichen Verfahren zusammen, auch wenn einzelne Techniken in einem Werk oder sogar einer Epoche im Vordergrund stehen können. Während etwa in den realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts auktorial vermittelte Raumbeschreibungen dominieren, verlagert sich der Akzent zu Anfang des 20. Jahrhunderts zunehmend auf intern fokalisierte Raumdarstellungen. [...] Außerdem kommt es vielfach insofern zu einer Dynamisierung der Raumdarstellung, als die Figuren sich im Raum bewegen, während ein auktorialer Erzähler zumeist von einer übergeordneten und

⁷⁴ dazu: Brynhildsvoll, Knut: Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe. Frankfurt am Main: Peter Lang 1993. S. 8–9.

statischen, raum-zeitlich aber unspezifischen Werte aus den Raum schildert.“⁷⁵ In den vorliegenden Werken schildert der auktoriale Erzähler zwar den Raum, nicht aber bloß beschreibend und deskriptiv. Es werden Ansichten, Einstellungen und Kommentare transportiert, sodass keineswegs behauptet werden kann, der Erzähler sei objektiv eingestellt.

Festzuhalten ist, dass Brynhildsvoll von Räumen spricht, oft aber Orte meint. Wo liegt der Unterschied? Zu einer eigenen und konzisen Terminologie betreffend Raumkonzeptionen und -theorien wurde bisher noch nicht gefunden, doch kann behauptet werden, dass aktuell in dieser Richtung viel an Forschungsarbeit geleistet und an einem Konsens gearbeitet wird. Eine Unterscheidung zwischen Raum und Ort kann zumindest bereits gegeben werden. „Ort“ meint den objektiv existenten Schauplatz, der topografisch beschrieben werden kann. Seine Lage kann mittels geografischer Koordinaten bestimmt und seine Ausdehnung eingegrenzt werden. „Raum“ hingegen definiert die wahrgenommene Umwelt, die sich verschieden konstituieren kann, je nach der subjektiven Wahrnehmung der inhärenten Menschen. Damit kann ein bestimmter Ort mit mehreren verschiedenen Räumen belegt sein, je nach „Benutzer“. Eine U-Bahn-Station beispielsweise kann als Transitraum für die Fahrgäste gelten, ebenso als Arbeitsraum für die Stationsaufsicht und sogar als Wohnraum für Obdachlose – je nach Wahrnehmung und Zugang wird dieser Ort so als jeweils eigener Raum wahrgenommen. „Raum kann nicht mit einem Ort gleichgesetzt werden, weil somit ein komplexer Prozeß auf einen Aspekt, nämlich dem Lokalisiert-Sein an einem Ort, reduziert und die Konstitution verschiedener Räume am gleichen Ort ausgeschlossen wird.“⁷⁶

Die Soziologin Martina Löw erklärt weiterhin (wobei zwischen Raum und Ort nicht dezidiert unterschieden wird): „Man unterscheidet in der Regel zwischen absolutistischen und relativistischen Raumvorstellungen. Während vom absolutistischen Standpunkt aus ein Dualismus angenommen wird, d. h. die Existenz von Raum und Körper vorausgesetzt wird, sind relativistische Traditionen der Auffassung, daß Raum die Struktur der relativen Lage der Körper bildet. [...] Eine nur absolutistische Argumentation, die

⁷⁵ Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 45.

⁷⁶ Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. S. 270.

den Raum als materiell und unbeweglich dem bewegten Handeln gegenüberstellt, kann zum Beispiel die virtuellen Räume nicht mehr erklären und scheidet bereits aus diesem Grund als einziger soziologischer Raumbegriff aus. Anders verhält es sich mit der relativistischen Annahme, der Raum leite sich aus der (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen ab. Da sich die Soziologie mit gesellschaftlichen Figurationen beschäftigt, ist die Ableitung von Räumen aus den meist durch Arbeit geschaffenen sozialen Gütern sowie den Platzierungen (und Bewegungen) der Menschen naheliegend.⁷⁷ Dieser soziologische Raumbegriff, nämlich das Entstehen von Räumen durch Handlungen und Wahrnehmungen – unter Umständen auch von mehreren Räumen an einem Ort –, ist auch für die Literaturwissenschaft hilfreich. So kann ein Ort im Kriminalroman beispielsweise zunächst als Wohnraum dienen, dann zum Tatort (eigentlich „Tatraum“) werden und dadurch auch zum Arbeitsraum für die untersuchenden Polizisten, Spurensicherer und andere Ermittler. In den vorliegenden Romanen kann die Wohnung Chengs als ein Beispiel für solche Raumkonstitutionen werden: Zunächst ist dieser Ort der Arbeits- und Wohnraum für den Privatdetektiv, später wird er zum Wohnraum für Lena und Ginette Rubinstein (die den Ort verändern und ihm eine neue Atmosphäre geben), nach der Heirat zwischen dieser und Cheng wird er für den chinesischstämmigen Wiener erneut zum Wohnraum – eine genauere Analyse dieses Ortes folgt weiter unten. Den Begriff „Atmosphäre“ definiert Löw übrigens wie folgt: „Atmosphären sind die in der Wahrnehmung realisierte Außenwirkung sozialer Güter und Menschen in ihrer räumlichen (An)Ordnung. Über Atmosphären fühlen sich Menschen in räumlichen (An)Ordnungen heimisch oder fremd.“⁷⁸ Dies sollte im Hinterkopf behalten werden für die Untersuchung der Wirkung von Wien auf die Bewohner und Besucher der Stadt weiter unten.

Hallet/Neumann halten fest: „Die Raumdarstellung bildet eine der grundlegenden Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeitserschließung. Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger. Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche

⁷⁷ Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. S. 269.

⁷⁸ ebda., S. 272.

Manifestation. Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.⁷⁹ Auch hier kann der Ansatz Löws verfolgt werden, dass der Raum sich vor allem aus den Menschen, bzw. in der Literatur aus den Figuren konstituiert. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde „der soziale Raum nicht einfach vom geographischen Raum abgekoppelt, sondern ‚Raum‘ überhaupt wurde als soziale Konstruktion, also als Signatur individuellen und sozialen Handelns gefasst“⁸⁰, führen Hallet/Neumann aus. Böhme fügt hinzu: „Raum und Räumlichkeit muß, um überhaupt gedacht werden zu können, erfahren werden. Dies bedeutet: die Bewegungen, die wir *mit* unserem Körper und *als* Körper im Raum vollziehen, erschließen erst das, was wir historisch, kulturell, individuell als Raum verstehen.“⁸¹

Ich möchte mich nun, ausgestattet mit diesem Wissen um die Raumkonzeption und Räumlichkeitstheorien, den zu untersuchenden Texten nähern. Hallet/Neumann fassen gut die wichtigsten Aspekte zusammen, die für eine Untersuchung der Räumlichkeit in einem literarischen Text eine Betrachtung wert sein müssen: „Schließlich ist unter dem Gesichtspunkt der Raumrepräsentation auch die wenig behandelte Frage nach dem Grad der Thematisierung des Raums im literarischen Text bis hin zur Dominantsetzung im erzählerischen Diskurs und zur metafikcionalen Reflexion fiktionaler Raumkonstitution zu stellen. Damit sind die Fragen nach der Behandlung des Raums auf der Ebene der *story*, nach der Raumstruktur des narrativen Diskurses oder einer Szenenfolge im Drama, nach der Rolle von Raumwahrnehmungs- und -bewusstseinsdarstellungen, nach der Bedeutung des Erzählerstandortes, aber auch nach raumkulturellen Meta-Kommentaren verbunden. Erst die Auseinandersetzung mit diesen Fragen ermöglicht es, Aussagen über die Funktionen des Raums im literarischen Text zu treffen und raumkulturelle Funktionen literarischer Texte differenziert zu untersuchen.“⁸² Auch, warum Orte und Räume nicht

⁷⁹ Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 11.

⁸⁰ ebda., S. 13.

⁸¹ Böhme, Hartmut: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Ders. (Hrsg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart: Metzler 2005. S. XV.

⁸² Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 23.

nur für die Erschließung von Texten, sondern auch für die dargestellte Handlung selbst eine wichtige Rolle spielen, wird erläutert: „Figuren werden durch die Räume identifiziert, in denen sie sich aufhalten, und durch die Art und Weise charakterisiert, in der sie in einem Raum handeln, Grenzen überschreiten, mobil werden oder immobil bleiben. Räumliche Strukturen ermöglichen Handeln und schränken Handlungsmöglichkeiten gleichzeitig ein. [...] Die wechselnden Verortungen von Figuren und Raum sind selbst bedeutungs- und identitätsstiftende Akte, bei denen die kulturellen Wissensordnungen und gesellschaftlichen Hierarchien, die mit diesen Räumen verbunden sind, ständig neu gesetzt, reflektiert oder transformiert werden.“⁸³ Es scheint also durchaus lohnenswert, sich speziell mit Räumlichkeiten in literarischen Texten zu befassen.

Nünning erläutert die Funktion der dargestellten Räume als strukturelles Textelement: „Für die Konstituierung der ästhetischen Gesamtstruktur eines literarisch entworfenen Raumes ist nicht irgendein konkreter Bestandteil entscheidend, sondern die Gesamtheit der ausgewählten Elemente sowie ihre Relationen zueinander. Die Merkmale der Elemente determinieren nicht die Eigenschaften der übergeordneten ästhetischen Organisation des fiktionalen Raumes; die Struktur der übergeordneten Raumebene ist vielmehr die eines Netzwerkes, das durch die Relationen zwischen den Schauplätzen und Objekten geschaffen wird.“⁸⁴ Er führt weiter aus, dass nie die ganze Wirklichkeit abgebildet werden kann, sondern immer nur einzelne bewusst gewählte Ausschnitte metonymisch dargestellt werden können. Daraus entstehe ein textinternes „Netzwerk von miteinander verknüpften Kontrast- und Korrespondenzrelationen [...]. Durch seine narrativen Verfahren organisiert ein Roman die ausgewählten Elemente und entwirft fiktionale Welten, die weder in Bezug auf spezifische Elemente noch im Hinblick auf deren Relationen

⁸³ Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 25.

⁸⁴ Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 42.

Abbildungen realer Räume oder historischer Epochen sind, sondern ästhetisch organisierte Geschichts- und Raummodelle.“⁸⁵

Aus der zitierten Forschungsliteratur wird deutlich, dass eine Untersuchung der im Text dargestellten Orte und Räume durchaus lohnenswert und ergiebig sein kann. Unter Beachtung der genannten Aspekte können sich dabei Zugänge erschließen, die die gesamte Textkonstitution maßgeblich erhellen können. Jedenfalls aber geht die moderne Forschung seit etwa 60 Jahren davon aus, dass Räume nicht bloß mit Orten gleichzusetzen sind, sondern dass ihnen viel mehr Bedeutung inhärent sein kann. Ausgehend von den Sozialwissenschaften kann begründet werden, dass Räume vor allem als Handlungs- und Erlebnisräume definiert werden können, wobei „Ort“ vor allem die geographische bzw. euklidische Definition meint. Die Annahme der Raumkonstitution aus Handlung und Wahrnehmung ist auch für die Literaturwissenschaft hilfreich und kann neue Zugänge zu literarischen Texten erschließen.

Für das Ziel dieser Arbeit, nämlich die Untersuchung der Darstellung der Räume (vor allem der Stadt Wien) in den Cheng-Romanen, möchte ich noch zwei Beiträge zur Forschungsdiskussion gesondert hervorheben. Zum einen ist dies Hallet, der bezüglich des zeitgenössischen Romans feststellt: „Wie bei anderen Wahrnehmungen und Akten des Weltverstehens auch, wird der Raum nicht länger als einfach gegeben oder natürlich und objektiv präsent erfahren, sondern als etwas Irritierendes, nicht-Natürliches, das einen prekären Akt der Bedeutungszuweisung oder -konstitution und einen damit verbundenen Prozess der Sprachfindung und -gebung erfordert [...]. So wird ‚Raum‘ auch in zeitgenössischen Romanen de-naturalisiert, er wird in seiner Konstruiertheit und Erzeugtheit oder, was das Gleiche ist, in seiner Kulturalität, Historizität und Relativität zum Gegenstand literarischer Darstellung, zu einem Phänomen, das der Verhandlung und Reflexion bedarf.“⁸⁶ Dieser Ansatz scheint mir deshalb wichtig, da er direkt auf die vorliegenden zu untersuchenden Romane anlegbar ist. Steinfest behandelt Wien in einer recht singulären Weise und bezieht die Stadt dezidiert mit in die Handlung und das Geschehen

⁸⁵ Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 43.

⁸⁶ Hallet, Wolfgang: *Fictions of Space*: Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 83.

ein. Gleichzeitig kommentiert er sie immer wieder in ganz spezieller Weise, was weiter unten noch auszuführen sein wird. Jedenfalls überlässt er nicht (nur) dem Leser die angesprochene Verhandlung und Reflexion, sondern lässt dies in seinen Texten durch den Erzähler geschehen, was mir als außerordentlich beachtenswert erscheint.

Der zweite Beitrag, der mir bemerkenswert erscheint, ist jener von Altnöder, die sich speziell mit der literarischen Darstellung von Städten befasst. Ihre Überlegung ist, die Metapher von der Stadt als Körper ernst zu nehmen und so zu zeigen, wie eine Weiterentwicklung der Metapher zum Konzept die besonderen Merkmale von Städten in den Blick nehmen kann. „Ein solcher anthropomorphisierender Ansatz lenkt die Aufmerksamkeit zwar auf die Veränderbarkeit und im metaphorischen Sinne auch auf die Lebendigkeit der Stadt, scheint jedoch insofern zu kurz zu greifen, als er eine Handlungsfähigkeit der Stadt impliziert und diese somit als Agentin ihres eigenen Lebens konstituiert. Dies bedeutete, dass Städte unabhängig von den Praktiken ihrer BewohnerInnen untersucht werden könnten, die das Leben der Stadt maßgeblich mitkonstituieren.“⁸⁷ Demgegenüber stünde die Sozialwissenschaft, die – wie bereits erläutert – davon ausgeht, dass Räume aus den Handlungen der Subjekte entsteht. „So konstituiert sich eine Stadt über ihre räumliche Ausdehnung ebenso wie über die habituellen Praktiken der BewohnerInnen. In diesem Zusammenspiel gewinnt eine Stadt ihre ‚Eigenlogik‘, welche diejenigen spezifischen Ausprägungen umfasst, die eingangs im Vergleich von Städten als geographische, architektonische und habituelle Eigenheiten genannt wurden.“⁸⁸ Auch dies scheint mir für die Betrachtung der Steinfest-Romane nicht unerheblich zu sein. Der Autor trennt – wie unten noch zu zeigen sein wird – ganz dezidiert die Stadt von ihren Bewohnern und schreibt der Stadt Wien tatsächlich eine eigene Persönlichkeit sowie individuelle Absichten und Ziele zu. Für die wissenschaftliche Betrachtung muss dies laut Altnöder ausgeschlossen werden, in der satirischen Literatur jedoch scheint dies funktionieren zu können – eine genaue Analyse folgt weiter unten in dieser Arbeit.

Zurück zur Räumlichkeit speziell in Kriminalromanen. Einer der ersten, die sich dazu äußern, dürfte Walter Benjamin sein. Bei ihm steht die (bürgerliche) Wohnung im

⁸⁷ Altnöder, Sonja: Die Stadt als Körper: Materialität und Diskursivität in zwei London-Romanen. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 300.

⁸⁸ ebda., S. 301.

Zentrum, die als Schauplatz für Verbrechen dient: „Vom Möbelstil der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gibt die einzig zulängliche Darstellung und Analysis zugleich eine gewisse Art von Kriminalromanen, in deren dynamischem Zentrum der Schrecken der Wohnung steht. Die Anordnung der Möbel ist zugleich der Lageplan der tödlichen Fallen und die Zimmerflucht schreibt dem Opfer die Fluchtbahn vor. [...] Dieser Charakter der bürgerlichen Wohnung, die nach dem namenlosen Mörder zittert, wie eine geile Greisin nach dem Galan, ist von einigen Autoren durchdrungen worden, die als ‚Kriminalchriftsteller‘ – vielleicht auch, weil in ihren Schriften sich ein Stück des bürgerlichen Pandämoniums ausprägt – um ihre gerechten Ehren gekommen sind.“⁸⁹

Was Benjamin in den 1920er-Jahren für den älteren Kriminalroman versucht, aktualisiert Heißenbüttel knapp 40 Jahre später und erweitert den betrachteten Raum gleichzeitig. Der Inhalt, so heißt es, „besteht in der immer neuen Angleichung an reale Schauplätze und Milieus. Die Geschichte zieht sozusagen immer neu zugeschnittene Kleider aus Schauplatz und Milieu an. Das geschieht wiederum nicht in einer nur psychologischen, soziologischen oder gar ethnologischen Vermenschlichung, es geschieht merkwürdigerweise topographisch. Die Konstanz einer Variante stellt sich her aus der topographischen Verankerung der Geschichte.“⁹⁰ Es ist allerdings zu beachten, dass die Orte, Gegenden und Landschaften nicht um ihrer selbst willen geschildert werden, also nicht im malerischen oder romantischen Sinn. Der Schauplatz „erscheint als typologisch geprägter Lebensraum. Das Modell, das der Kriminalroman aufbaut, erscheint zuerst als Örtlichkeit, die die Spur der typischen menschlichen Aktivität bewahrt hat; die Örtlichkeit erscheint als etwas, was aus den Spuren dieser Aktivität besteht. [...] Das Menschliche erscheint in den Schauplatz versachlicht.“⁹¹ Die Orte dienen also allein dazu, eine ganz bestimmte Handlung zu tragen, werden so zum Tatort. Der Detektiv muss dann im Nachhinein an den verbleibenden Spuren ermitteln, was vorgefallen ist, und benutzt den Raum und die darin eingeschriebene Handlung auf diese Weise. Schmidt bringt es auf den Punkt: „Im durchschnittlichen Kriminalroman [...] ist die Landschaft ohnedies unin-

⁸⁹ Benjamin, Walter: Einbahnstraße. Berlin, Rowohlt 1928. S. 11–12.

⁹⁰ Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans (1963/1966). In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998. S. 115.

⁹¹ ebda., S. 116.

teressant; der Raum, in dem sich die Handlung – und speziell das Verbrechen, der Mord – abspielt, ist nur als Rätselkulisse wichtig.“⁹²

An dieser Stelle seien zwei Begriffe genannt, die Peter Nusser in den Diskurs eingeführt hat: Rätselspannung und Verunsicherung des Lesers sind die Parameter, die den Unterhaltungseffekt und damit auch die Gestaltung von Räumen und Requisiten bestimmen. Unter Rätselspannung versteht er die mehr oder weniger aufregend gestaltete Frage nach dem „Wer“, „Wie“ und „Warum“ des dargestellten Verbrechens. Hier dienen die Orte und Gegenstände der Verrätselung des Falls. „[Die] Realitätsbezogenheit [...] zielt auf den anderen der angestrebten Unterhaltungseffekte: die Verunsicherung des Lesers, die umso eher erreicht wird, je mehr sich dieser zuvor in Sicherheit wiegt, einer Sicherheit, die aus dem Wiedererkennen einer ihm aus eigener Erfahrung vertrauten oder aber erträumten, als Projektion von Wunschvorstellungen existierenden Umgebung erwächst. [...] Je anschaulicher derartige Schauplätze vergegenwärtigt werden, desto stärker wird der Leser schließlich irritiert.“⁹³

Wigbers liefert eine schlüssige Erklärung, warum Schauplätze gerade in der Kriminalliteratur eine wichtige Rolle spielen und begründet dies aus den Besonderheiten der Gattung. „Die Kriminalerzählung lebt wesentlich von äußerer Handlung: Ihre Figuren sind aktiv, sie begehen Verbrechen und versuchen sie aufzuklären, sie werten Spuren aus oder bemühen sich, diese zu verwischen, sie verstecken sich, verfolgen sich gegenseitig oder fliehen voreinander. Indem die Charaktere des Krimis sich ständig im Raum bewegen und ihn aufmerksam wahrnehmen, sind sie kontinuierlich auf diesen Raum bezogen. [...] Die Kriminalerzählung fordert ihrem Personal ab, den Ort, an dem der Plot angesiedelt ist, ernst zu nehmen, ihn genau zu betrachten und sich mit seinen Besonderheiten intensiv auseinander zu setzen. [...] Das hohe Maß an erzählerischer Aufmerksamkeit, das den Orten in den Texten zukommt, spiegelt die Intensität dieser Beziehung wider.“⁹⁴ Bemerkenswert dabei ist laut Wigbers, dass die Schauplätze nicht reine Settings sind, al-

⁹² Schmidt, Jochen: Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein 1989. S. 58.

⁹³ Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009. S. 48.

⁹⁴ Wigbers, Melanie: Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. S. 12.

so nicht alleine dazu dienen, gleichsam die Kulisse für die Handlung zu sein. Stattdessen werden die Orte oft vielschichtig beschrieben, gerade Romane bieten hierfür ausreichend Raum. „Orte in Kriminalromanen sind in der Regel nicht ausschließlich sensationelle Mordschauplätze; sie verfügen vielmehr häufig über unverwechselbare Identitäten und werden als Gegenstände von eigener Substanz in die Erzählungen eingebracht. Dass diese eigenständigen Orte, die fast immer auf außerliterarische Vorbilder zurückgehen, in den Texten mit spektakulären Verbrechen versehen werden, scheint sie in besonderer Weise doppelbödig und interessant zu machen.“⁹⁵

3.2 Wien im Text

Wie sieht es nun konkret in den vorliegenden Cheng-Romanen von Heinrich Steinfest aus? Wie schon kurz erwähnt, ist zum größten Teil Wien der Schauplatz der Handlungen. Es wird ein ganz spezielles Verhältnis zur Stadt aufgestellt, das eine genauere Untersuchung durchaus lohnenswert erscheinen lässt.

3.2.1 Topographie und Schauplätze

Zunächst kann festgestellt werden, dass meist reale Örtlichkeiten der Stadt – Straßen, Gebäude, Parks etc. – ihren Eingang in die Texte finden. Für den Leser, der sich in Wien auskennt, mag dies zusätzliche Informationen bieten. Findet beispielsweise eine Party des verdienten Professors Edlinger „im Garten seiner Hietzinger Villa“ (C, S. 18) statt, so weckt dies Assoziationen. Der Wien-Kenner hat sofort ein Bild der Gegend im Kopf – ohne, dass diese weiter beschrieben werden müsste –, kann sich die Nachbarn vorstellen und verbindet vielleicht sogar eigene Erfahrungen mit einem solchen Ort.

Ähnlich verhält es sich mit der Lerchenfelder Straße, in der Cheng sein Büro hat, „und natürlich war das auch seine Wohnung.“ (C, S. 36) Dem Wien-kundigen Leser ist

⁹⁵ Wigbers, Melanie: Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. S. 13.

sofort klar, um welche Gegend es sich handelt. Die Grenze zwischen den Wiener Bezirken Josefstadt und Neubau zählt sicher nicht zu den nobelsten der Stadt, natürlich gibt es aber auch weitaus schlechtere Orte, an denen man wohnen kann. Jedenfalls stellt sich sofort ein Bild der Wohnung ein – ein etwas heruntergekommener Altbau möglicherweise, mit abgewohnten und veralteten Wohnungen darin, trotzdem einen gewissen Charme ausstrahlend. Auch drängen sich Mutmaßungen über die Einkommensverhältnisse, die Nachbarn und den Tagesablauf im Haus auf. Diese werden im Roman bestätigt, beispielsweise in der knappen Beschreibung der Wohnung Chengs. „Kunstdrucke an der Wand, Dalí, Magritte, Defregger, ausgebleicht. Alte Möbel, Zigarettenqualm. Aber nicht unordentlich, keine vollen Aschenbecher, keine angebissenen Hamburger, ein sauberer Teppichboden.“ (C, S. 38) Außerdem gibt es einen Allesbrenner, einen Ofen, in dem Koks oder sonstiges Material verheizt werden kann, und eine winzige Küche. Die einzige Nachbarin, die näher geschildert wird, ist Frau Kremser, „[eine] Pensionistin, die drei Katzen besaß und zudem die einzige Person im Haus war, die Cheng nicht im Verdacht hatte, für die chinesische Mafia zu arbeiten. Natürlich mußte er eintreten, um den Weihnachtsbaum zu bewundern, unter welchem drei Kartäuser-Katzen lagen, die aussahen, als wären sie aus der Körpermasse von sechs Hauskatzen geformt worden, bloß daß am Schluß kaum etwas übriggeblieben war, um ihnen auch noch Beine zu verpassen.“ (C, S. 79)

Besagte Frau Kremser und ihre drei Katzen spielen im dritten Fall noch eine bedeutsame Rolle. Cheng kommt mehr oder weniger zufällig an seinem alten Haus in der Lerchenfelder Straße vorbei und „verspürte große Lust, zu klingeln und nachzusehen, wer jetzt dort lebte und in welcher Weise das Vergangene aufgehoben worden war. Natürlich gehörte sich das nicht, wildfremde Menschen zu stören, schon gar nicht Sonntag abends. Doch die Neugierde überwand das gute Benehmen. Cheng trat an die Gegensprechanlage. Zu seiner Zeit hatte es das nicht gegeben.“ (EDF, S. 160) In seiner alten Wohnung leben nun Ginette Rubinstein und deren Tochter Lena, die Cheng hereinbitten und ihm die Räumlichkeiten zeigen. Einiges hat sich verändert, aus Chengs altem Büro ist eine gemütliche Wohnung geworden, was dem Detektiv gut gefällt. Auch Ginette Rubinstein fühlt sich wohl und mag die Wohnung. Sie erklärt Cheng: „Es ist eine Ruhe in ihr...eine Ruhe, Herr Cheng, die Sie vorbereitet haben.“ (EDF, S. 169) Sie erzählt Cheng auch, dass seine ehemalige Nachbarin Frau Kremser sich erhängt habe und ihre Katzen

jetzt von Frau Dussek, die ebenfalls bereits zu Chengs Zeiten in dem Haus gewohnt hat, betreut würden – allerdings nicht besonders gut. Dies führt dazu, dass sich der Detektiv bei seinem zweiten Besuch der Tiere annehmen will und so in die Vorgänge rund um das Kölnisch Wasser und den Namen Gottes verstrickt wird, also ihm erst das ganze Ausmaß des Falls bewusst wird. Im letzten Fall schließlich ist Cheng mit Ginette Rubinstein verheiratet und wohnt mit ihr und Lena in deren Wohnung, die ja ehemals sein Büro war. Damals noch eher als Behausung zu bezeichnen, wird sie ihm jetzt zu einem richtigen Zuhause, in dem er sich komfortabel eingerichtet hat und seinem Leben als Privatier frönt. Diese Wohnung kann durchaus als einer jener Orte gesehen werden, die Wigbers als „unverwechselbare Identitäten und [...] als Gegenstände von eigener Substanz“⁹⁶ beschreibt.

Neben den genannten gibt es noch zahlreiche weitere Örtlichkeiten in Wien, die realistisch sind oder zumindest der Realität entspringen. Steinfest selbst schreibt in seinem Nachwort zum dritten Fall: „Das in diesem Roman beschriebene ‚himmlische‘ Gasthaus namens *Adlerhof* existiert tatsächlich und tatsächlich an angegebener Stelle. Das gleiche gilt für den Wirt, der auch im wirklichen Leben von allen Herr Stefan genannt wird. Natürlich ist der Einsatz dieses Wirtshauses und seines Betreibers im Text ein fiktiver, darum heißt es ja auch ‚Roman‘ und nicht ‚Dokumentation‘. Aber die Inspiration beruht auf dem Faktum von Ort und Person. Deshalb habe ich verzichtet, die Gaststätte ‚Sperlingsklause‘ und den Wirt ‚Herr Josef‘ zu nennen. [...] Für wie blöd soll ich die Leute denn halten, bloß um ja nicht an der Wirklichkeit anzukommen?“ (EDF, S. 603) Auch wenn man dem Autor selten uneingeschränkt glauben kann, hier trifft alles zu: Das Gasthaus Adlerhof befindet sich tatsächlich in der Burggasse, also unweit der Lerchenfelder Straße, und auch realiter wird der Inhaber Stefan Giczi von seinen Gästen mit „Herr Stefan“ angesprochen.

Ebenfalls unweit der Lerchenfelder Straße, nämlich in der Josefstädter Straße, befindet sich das Café Eiles, in das sich Cheng und Straka während starken Schneefalls flüchten. „Wiener Weltuntergangsstimmung: normalerweise ein eher ruhiges Kaffeehaus, in dem Josefstädter Bildungsbürger gelangweilt im Feuilleton herumblättern, angehen-

⁹⁶ Wigbers, Melanie: Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. S. 13.

de Akademiker sich in der nasalierenden Überhöhung von Idioten übten und leitende Rathausbeamte die Vormittage schwänzten, herrschte nun jene ausgelassene Heurigenstimmung, die beim Heurigen kaum noch bestand (wenn sie überhaupt je bestanden hatte). Die Vermischung der Klassen war in vollem Gange.“ (C, S. 63) Die anwesenden Personen im fast überfüllten Kaffeehaus verhalten sich beinahe orgiastisch, bedingt durch den Schneefall und das Eingeschlossensein herrscht eine nahezu apokalyptische, übertrieben-ausgelassene Stimmung. Auch Straka und Cheng werden davon angesteckt, solange sie dort verweilen. Somit erweckt der Raum einen surrealen, bizarren Eindruck, als sei er nicht von dieser Welt, eine traumhafte Halbwelt. Übrigens ganz entgegen dem Café Landtmann, das als eines jener Wiener Kaffeehäuser beschrieben wird, „die von einer Atmosphäre leben, welche die Gäste in das Lokal hineindichten und hineinschwärmen, wie jemand, der in einem leeren Swimmingpool steht und behauptet, nie schöner geschwommen zu sein.“ (EDF, S. 42) Nicht wesentlich besser kommt eine andere Wiener Institution, das Hotel Sacher, weg. Dies sei ein Witz, „ein Witz darum, weil man sich in eine steingewordene, fleischgewordene und schokoladegewordene Fiktion begibt. Eine Hotelfiktion, berühmt für seine gleichnamige Torte, für seine Altehrwürdigkeit, für seine angeblichen und wirklichen Gäste, vor allem auch [...] für eine einstige Fernsehserie, in deren Mittelpunkt ein Portier des Hotels stand [...]. Ohnedies [beruht] alles an und in diesem Hotel auf einer Erfindung [...]. Nicht zuletzt der als ausgezeichnet geltende Geschmack der Sachertorte. [...] Und da haben wir es wieder: ein Klischee als Wirklichkeit, nicht überdeutlich, aber fundamental. Ein Hotel als Irrenhaus mit irren Ärzten und irren Pflegern. Und euphorisierten Gästen, die diese ganze trottelhafte Eleganz für das Schönste auf der Welt halten. Die eigentlich Verrückten sind also nicht die Wiener, sondern die Leute, die so gerne nach Wien fahren.“ (EDF, S. 552)

Vor allem auf seinen Spaziergängen mit seinem Hund Lauscher kommt Cheng an vielen weiteren realen Plätzen und Straßen in Wien vorbei. Dazu zählen der Burgring, der Heldenplatz (wo er zwei Touristinnen den Weg vom Karlsplatz nach Hietzing mittels der U-Bahn-Linie U4 erklärt) (C, S. 88), der Schönbornpark in der Josefstadt, der Josef-Weinheber-Platz (C, S. 116), die Skodagasse (der ehemalige Sitz der Hauptbücherei, bevor diese zum Urban-Loritz-Platz übersiedelt ist) (C, S. 119), das Burgtor (C, S. 123), die Bäckerstraße (C, S. 126), der Donaukanal, die Spittelau (eine so kunstvoll gestaltete Müllverbrennungsanlage, „daß man meinte, bei dem Müll, der hier verbrannt wurde,

handle es sich um Kristallvasen von Fabergé, Kommoden aus dem achtzehnten Jahrhundert, Stühle der Wiener Werkstätte und irgendeinen famosen Inka-Goldschatz“ [EDF, S. 185]) sowie der Josef-Holaubek-Platz (EDF, S. 186). Seine Ermittlungen führen ihn in das Pflegeheim Liesing sowie die Kneipe gegenüber (EDF, S. 442–456) und mit Red in den Setagaya-Park unterhalb der hohen Warte in Döbling (BS, S. 137). Andere Anlässe führen ihn in die Adalbert-Stifter-Straße in Brigittenau – einer Gegend, „welche die nördliche, kniekehlenartige Ecke füllte, die sich zwischen der Donau und dem Donaukanal gebildet hatte. In der Art, wie sich Hühneraugen bilden“ (EDF, S. 152) –, auf den Zentralfriedhof zum Grab seiner Eltern (C, S. 197), über die Höhenstraße zum Leopoldsberg (EDF, S. 364), zusammen mit Anna Gemini ins Gartenbaukino (EDF, S. 210) und auf dem Weg dorthin durch den Stadtpark. Dort hat Cheng seine Kindheit verbracht, nachdem er mit seinen Eltern von Kagran in die Ungargasse gezogen war. Eine besondere Erinnerung verbindet er mit jener Tunnelöffnung, die schon im Film *Der Dritte Mann* eine Rolle spielt: Cheng hatte mehrmals versucht, in die Röhre vorzudringen, doch dann hatte ihn immer der Mut verlassen, sodass das Innere ein ewiges Geheimnis geblieben war. (EDF, S. 216–218) Mit Straka zusammen geht er in der Albertina essen (EDF, S. 314) und wird von diesem später beauftragt, Anna Gemini zu einem Empfang in die Hauptbücherei mitzubringen (EDF, S. 369). Bei diesem Empfang, dem Höhepunkt im Roman, kommen alle Haupt- und Nebencharaktere zusammen, es geschehen zwei Morde und ein Suizid, und wieder kann die Polizei keinen Täter fassen.

Auch Anna Gemini, die Auftragsmörderin des dritten Romans, nimmt den Leser zu zahlreichen Wiener Örtlichkeiten mit: Sie wird von Smolek in sein Büro im Rathaus eingeladen – das letzte Überbleibsel des Stadt- und Landesarchivs, das in das Gasometer nach Simmering übersiedelt wurde (EDF, S. 369) – und hält sich dabei auch auf dem Rathausplatz zwischen ebendiesem und dem Burgtheater auf (EDF, S. 36), sie trifft sich mit dem Archivar auf dem Inzersdorfer Friedhof und schlendert mit ihm zum dortigen Grabmal für Gefallene der roten Armee (EDF, S. 100–106), sucht ihre Klientin im Geriatriischen Zentrum Liesing auf („Früher hatte es Pflegeheim geheißen. Aber offensichtlich störte man sich neuerdings an einem solchen Begriff, wie man sich ja an einer Menge dieser alten und unmißverständlichen Wörter störte und begonnen hatte, Schwammigkeit mit Würde zu verwechseln.“ [EDF, S. 107]) und wird von dort aus zu deren Nichte in die „Anstalt von Steinhof“ (EDF, S. 114) geschickt. „Anna [lenkte] den Wagen Rich-

tung Norden und fuhr hinüber nach Hütteldorf, um schlußendlich die Baumgartner Höhe anzusteuern, ein idyllisches Stück Wien, grob gesprochen ein lang ausholender Hügel, der nach Süden hin eine aufsteigende Reihe separater Pavillons beherbergte und zuoberst in eine kompakte Jugendstilkirche mündete. Diese Anlage, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts als Heilstätte für Nerven- und Geisteskranke ‚Am Steinhof‘ und als ein – man darf das sagen – Gesamtkunstwerk der Psychiatrie errichtet worden war, und selbstredend während der Nazizeit der Reinwaschung des Volkskörpers gedient hatte, fungierte nun als ‚Sozialmedizinisches Zentrum‘.“ (EDF, S. 116–117) Anna Gemini verbindet mit den Otto-Wagner-Bauten vor allem einen Spottgesang aus ihrer Kindheit: *„Steinhof, Steinhof, mach’s Türl auf, die Anna kommt im Dauerlauf, und haut si glei aufs erste Bett und schreit i bin der größte Depp.“* (EDF, S. 117) Das Haus, in das sie sich auf den ersten Blick verliebt und das sie schließlich auch erwirbt, um mit ihrem Sohn darin zu wohnen, befindet sich etwa 100 Meter unterhalb der Wotrubakirche im 23. Bezirk. (EDF, S. 53)

Red schließlich, der Handlanger Palle Swedenborgs in Chengs letztem Fall, ist im Hotel Kaiserin Elisabeth in der Weihburggasse einquartiert (BS, S. 78), entdeckt das Lokal phil in der Gumpendorfer Straße – wahrheitsgemäß wird von der Faema-E16-Espressomaschine berichtet und von einer Kaffekreation namens ‚Neapolitana‘, die dort angeboten wird (BS, S. 84) – und bereist auch (wie oben schon näher erläutert) den zehnten Bezirk, wo das Café Liverpool und der Buchladen Bouvet bald zu seinen neuen Stammadressen zählen (BS, S. 108).

Alle genannten Orte sind real und existieren tatsächlich, sie könnten also wirklich besucht werden – abgesehen von den genannten Wohnungen, dem Büro Smoleks, dem Café Liverpool und der Buchhandlung Bouvet, die sich aber zumindest im realen Wien verankern lassen. Sowohl die Lerchenfelder Straße als auch die Adalbert-Stifter-Straße, die abschüssige Straße bei der Wotrubakirche, das Rathaus und Favoriten gibt es ja tatsächlich.

Demgegenüber wird nur ein einziger vollkommen erfundener Ort in die Romane eingebracht. Dabei handelt es sich um das Haus Fellbergs, des Mörders in Chengs letztem Fall. Dieses liegt im Elggieweg, der realiter in ganz Wien nicht existiert. Es wird lediglich deutlich, dass er kurz vor Stammersdorf gerade noch in Großjedlersdorf angesiedelt ist. Kurz bevor Cheng dieses Haus betritt, wird er auf den Batman-Schlüsselan-

hänger, der oben schon thematisiert wurde, aufmerksam. Dies deutet dem kenntnisreichen Leser bereits eine eher düstere Zukunft an, in der Cheng zum Gejagten in einem tödlichen Spiel werden könnte. Zunächst wird dieser jedoch von Fellberg gekidnappt und zusammen mit Straka in dessen Haus eingeschlossen, in einem kleinen Raum unter dem Zierteich. Die zwei alternativen Handlungsausgänge, die sich anschließen, habe ich bereits oben erläutert. Folgt man dem Autor, so wird sich Cheng seiner Rolle als höllischer Engel bewusst und findet so zu einer höheren Bewusstseinsstufe. Das andere angebotene Ende, nämlich der Tod Chengs, wird nur als Möglichkeit eingeführt, um dem „tatsächlichen“ Ausgang zu entgehen. Hier liegt auch die Verankerung eines erdachten Ortes begründet: Der fiktionale Raum – der selbst noch innerhalb der Verörtlichung der ohnehin erdachten Handlung eine Ausnahme bildet, indem er gleichsam noch „erfundener“ ist als die anderen genannten Orte – wird zum Träger von Aktionen, die sogar im absurden Steinfest’schen Universum als unreal, fast schon Science-Fiction-artig erscheinen. Mittels der Wahl des inexistenten Ortes wird die Absurdität der Handlung unterstrichen und quasi potenziert.

Es bleibt nun die Frage: Warum nennt Steinfest die realen Orte so explizit? Das Büro Chengs beispielsweise könnte ja auch als im siebten oder achten Bezirk gelegen beschrieben werden oder in einer nicht näher bezeichneten Straße, die ganze Handlung gar könnte in einer unbenannten Stadt angesiedelt sein. Dies ist etwa der Fall bei den Kriminalromanen von Thomas Raab, die sich um den ermittelnden Restaurator Willibald Adrian Metzger drehen: Dieser lebt in einer Stadt, die zwar Wien sein könnte, aber nicht ausdrücklich genannt wird – man könnte fast behaupten, ausdrücklich nicht genannt wird.⁹⁷

In der Nennung von meist realen Orten in Wien liegen verschiedene Absichten. Zum einen könnte Steinfest darauf abzielen, dass der Leser tatsächlich einen gewissen Reiz darin sieht, „daß er sich auskennt in der Region, in der die neuen Detektive auf Verbrecherfang gehen“⁹⁸, wie Schmidt vermutet. Auch eine Deutung in Richtung Nusser wäre denkbar, der ja – wie oben bereits erwähnt – in der besonders realitätsnahen Beschreibung eines Krimi-Schauplatzes die Verunsicherung des Lesers evoziert sieht. Durch das

⁹⁷ vgl. dazu die bisher fünf Metzger-Romane von Thomas Raab.

⁹⁸ Schmidt, Jochen: Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein 1989. S. 56.

Wiedererkennen eines vertrauten Ortes wiegt sich dieser in Sicherheit, die dann durch die verbrecherische Handlung ungleich mehr gebrochen wird als es ein Plot in einem fiktionalen oder verfremdeten Raum könnte.⁹⁹ Damit wird nicht nur der schockierende Moment vergrößert, sondern auch ein neuer Blick auf die Realität erzwungen, der Leser muss sich mit seiner vermeintlich heilen Welt neu auseinandersetzen und hinter die Fassade blicken.

Dies sind zwei Ansätze, die zwar an dieser Stelle nicht definitiv bestätigt werden können, aber auch nicht ganz von der Hand zu weisen sind. Es ist auch eine dritte Strategie denkbar: Dadurch, dass Steinfest Wien dezidiert zum Schauplatz macht, schafft er eine neue Ebene im Text, die Ziel seines satirischen Spotts werden kann. Tatsächlich werden die Stadt und ihre Bewohner in den vorliegenden Romanen immer wieder kritisch betrachtet und kommentiert. Damit nimmt Wien eine gewichtige Rolle ein und bekommt als Ort tatsächlich eine eigene Identität. Gleichzeitig kann dieser Umstand als besonderes Merkmal der Steinfest-Romane gesehen werden: In den allermeisten Kriminalromanen wird dem Schauplatz des Mordes oder der Verbrechen keine derartige Bedeutung beigemessen. Selbst wenn die Handlung in einer realen Stadt, Ortschaft oder Gegend angesiedelt ist, bedeutet das nicht, dass sie eine wesentliche Rolle für die Entwicklung der Erzählung spielt.

Die Regionalkrimis sind wohl diejenigen Werke der Kriminalliteratur, bei denen ein gewisser Einfluss der Umgebung am deutlichsten zutage tritt, sei es durch spezifische regionale Besonderheiten (beispielsweise die lokale Geschichte, Traditionen oder Sagen, die eine Rolle spielen können) oder durch die Figuren, die sich durch eine bestimmte Mentalität, Gepflogenheiten oder Ansichten auszeichnen können. Ansonsten aber lässt sich feststellen, dass oft die Tatorte genauer beschrieben werden – da diese meist Spuren oder andere Hinweise auf den Täter enthalten, sind sie oft Gegenstand der polizeilichen Untersuchung und stehen zunächst im Fokus des Ermittlers –, der weiter gefasste Schauplatz der Handlung dient jedoch häufig lediglich als Kulisse und wird (von den Regionalkrimis abgesehen) selten als wichtiges Element in die Handlung eingebracht.

In den vorliegenden Cheng-Romanen jedoch wird Wien ausdrücklich zum Thema gemacht und immer wieder angesprochen. Dies geschieht meist auf eine satirische, zumin-

⁹⁹ vgl. Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009. S. 48.

dest jedoch ironische Weise. Wie oben schon kurz erwähnt, ist dies eine spezifische Qualität dieser Romane, die somit besonders eng an die Stadt als Schauplatz gebunden werden. Wien ist nicht nur gleichsam „willkürlich“ oder „zufällig“ die Kulisse, vor der die Romane spielen, weil der Protagonist dort lebt und wirkt. Vielmehr wird die Stadt mit einer eigenen Textur versehen, die sie zu einer nicht zu vernachlässigenden Größe in den Texten erhebt. Der Leser bekommt fast den Eindruck, dass diese Romane nur in Wien spielen können, da durch die Sichtweisen von Bewohnern, Besuchern und des Erzählers auf die Stadt eine ganz spezielle Stimmung erzeugt wird. Diese scheint sich wiederum auf die Charakter der Figuren auszuwirken, sodass durch sie mittelbar auch die Handlung evoziert wird. Diese These möchte ich im Folgenden anhand ausgewählter Textstellen näher untersuchen.

3.2.2 Darstellung und Satire

Im ersten Roman der Reihe wütet ein wahrer Schneesturm in Wien. Der Verkehr ist lahmgelegt und unablässig fallen die Schneeflocken auf die Straßen, Plätze und Häuser. „Cheng, der im Prinzip nicht an Gott glaubte, dachte daran, wie vornehm sich Gott verhielt, indem er diese Stadt nicht einfach ausdrückte oder zuspuckte, wie sie es eigentlich verdient hätte, sondern in einen weißen Traum verwandelte, in dem freilich früher oder später alles zugrunde gehen würde.“ (C, S. 49) Hier wird dem Leser bereits ein erster Eindruck davon vermittelt, wie Wien im Weiteren empfunden wird. Der christliche Gott ist ein weise richtender: mild gegenüber dem Guten, strafend gegen das Böse. Die Stadt wird, wenn nicht dem Bösen, so doch zumindest klar dem Nicht-Guten zugeordnet. Die Schönheit, die sie durch die Schneedecke erhält, ist eine Illusion, sie täuscht über den wahren Charakter hinweg. Es scheint, als hätte die Stadt ein Ablaufdatum, als würde sie sich bereits im Niedergang befinden und das Noch-Immer-Bestehen sei unnatürlich, geradezu unmoralisch dem Rest der Welt und der Menschheit gegenüber.

Zu diesem Eindruck passt auch die Antwort Chengs, als er gefragt wird, warum er nach Stuttgart gezogen sei: „Sich ausruhen. Wenn man vierzig Jahre in Wien gelebt hat, hat man das Recht, mal ein wenig zu verschnaufen.“ (ESH, S.112) Es wird das Bild einer Stadt evoziert, die dem Bewohner einiges abverlangt. Der Protagonist hat nicht nur ein-

fach in Wien gelebt, er hat sich vierzig Jahre lang jeden Tag dafür entschieden, in Wien zu leben. Und dies offenbar unter widrigen Umständen, für die allein die Stadt verantwortlich zu sein scheint, als wäre allein der Alltag dort von Mühsal und ständigem Kampf gegen eine feindliche Umwelt geprägt.

Kurze Zeit später erläutert Cheng: „Ich bin immer noch froh, dem Wiener Kasperltheater entkommen zu sein. In Stuttgart besitzt alles eine glatte, eindeutige Gestalt. Auch das Komische. Die Scheiße ist hier ein gerader, stromlinienförmiger Körper, dessen Gestank alles hält, weil er wenig verspricht.“ (ESH, S. 208) Der Erzähler berichtet: „Und trotzdem war die Scheiße in dieser Stadt wie woanders auch nicht selten gebogen, geringelt, verschlungen, baisierförmig, häufig auch grotesk verdreht.“ (ESH, S. 208) Chengs Wahrnehmung scheint also eine andere zu sein: Obwohl sich – glaubt man dem Erzähler – Stuttgart und Wien nicht grundsätzlich unterscheiden, so empfindet der Protagonist die schwäbische Metropole doch als glaubhafter und wahrhaftiger. Wien sieht er als unehrlich, hinterhältig, als eine Stadt, die vorgibt, besser zu sein, als sie tatsächlich ist und ihre Bewohner täuscht. Später übrigens übersiedelt er in die dänische Hauptstadt. „Wieso Kopenhagen? Das war eine Frage, die Cheng selbst nicht so richtig beantworten konnte. In erster Linie war es darum gegangen, von Stuttgart wegzuziehen, aber nicht wieder nach Wien zurückzukehren. So wie man eine deftige Mahlzeit einnehmen möchte, ohne davon Sodbrennen zu bekommen. Einen Betrug begehen, ohne in den Verdacht zu geraten, ein Betrüger zu sein. Zigaretten ohne Hustenanfälle. Thermalbäder ohne Fußpilz. Ausflüge ohne Wetterumstände. Und so weiter.“ (EDF, S. 134) Bemerkenswert ist an dieser Textstelle besonders, dass das Bild des „unschuldigen Betrügers“ aufgerufen wird, wenn man bedenkt, dass eigentlich die Stadt Wien unablässig als Trugbild dargestellt wird.

Auch der Norweger Einar Gude, der zu einem Termin nach Wien geladen ist, würde den Besuch gerne vermeiden. „[...] Was Wien betraf, verspürte Botschafter Gude eine gewisse Aversion. Nicht etwa jenen deutlichen Greuel, den die Wiener selbst empfinden, jenen Eins-a-Greuel. Nein, was Gude fürchtete, war bloß ein ungutes Déjà-vu, wie man es kennt, wenn man unter einem Baugerüst hindurchmarschiert. Oder das Haar einer Frau öffnet. Oder im Begriff ist, eine Steckdose zu wechseln. Jedesmal wenn er in dieser Stadt ankam, packte Gude ein Schnupfen, keine richtige Verköhlung, bloß ein Tropfen der Nase, ein Niesen, eine leichte Verstopfung der Höhlen, ein Druck auf Augen

und Kopf.“ (EDF, S. 85) Es wird einerseits auf das starke Unbehagen der Wiener selbst gegenüber ihrer Stadt Bezug genommen (wie es ja Cheng empfindet), andererseits präsentiert sich diese auch gegenüber ihren Besuchern als nicht besonders einladend. Übrigens empfand auch Chengs Mutter nach ihrer selbst gewählten Auswanderung nach Wien ähnlich: „Der Wiener Bodennebel, der Wiener Hochnebel, vor allem die berüchtigten Wiener Wärmeeinbrüche, die in Form rascher Konter eine Wiener Winterlandschaft in einen modrigen Badeteich verwandeln konnten, wahrscheinlich aber auch eine ganz persönliche, auf diese Stadt bezogene, jedoch uneingestandene Disposition konnten Frau Cheng einen zeitweiligen Kopfdruck bescheren, den sie mit Klosterfrau Melisengeist einzudämmen versuchte. Was nur bedingt funktionierte. Der Schmerz war gegen alles mögliche resistent, auch gegen jene von der Firma Klosterfrau beschworene ‚einzigartige Terpenstruktur‘.“ (EDF, S. 231)

Als Cheng doch wieder nach Wien zurückkehrt, wird bemerkt, dass in seinem Blick eine gewisse Kraft zu erkennen sei. „Eine Kraft, die auch daraus resultierte, Stuttgart und Wien überlebt zu haben. Wobei es natürlich sehr viel schwieriger ist, die alte kakanische Nutte zu überleben, diese schlimmste unter allen Rabenmüttern, die ja nicht nur die Psychoanalyse, die Philosophie und die Barmherzigkeit aus ihren Gefilden verjagt hat, sondern auch immer wieder unbedeutende, kleine Bürger in der brutalsten Weise von sich stößt. Darin besteht wiederum die seltsame Größe Wiens, sich auch um die unbedeutenden Gestalten in aufwendiger Weise zu kümmern. Ihnen mehr zuzusetzen, als sie eigentlich verdient haben.“ (EDF, S. 137) Hier wird also erklärt, warum es anstrengend ist, in Wien zu leben, wie Cheng oben festgestellt hat. Man muss sich wehren gegen die Stadt, gegen sie ankämpfen, die einem nichts Gutes will.

Im dritten Cheng-Roman besucht Anna Gemini Kurt Smolek in dessen Büro im Keller des Wiener Rathauses. „Eine gewisse surreale Konnotation haftete dieser ganzen unterirdischen Situation an, etwas Gestriges. Obsolet, aber spannend. Als habe sich ein kafkaeskes Element in seiner ursprünglichen Form erhalten, als ein lebendes Fossil, während man überall anders dem Kafkaesken die Haut abgezogen hatte, um es sodann einer Revitalisierung zuzuführen, die sich gewaschen hatte. Wie ja ganz Wien einer aufpolierten Geisterbahn glich.“ (EDF, S. 38–39) Auch hier wird wieder das Bild der Täuschung erzeugt. Die Stadt verbirgt etwas Schauerhaftes, Gruseliges hinter einer scheinbar glänzenden Fassade, die das Spukhafte als harmloses Vergnügen tarnt.

Darüber hinaus wird ein wienerischer Hang zum Operettenhaften attestiert. „Ganz im Gegensatz zum Opernhaften, wie es in vielen anderen Städten vorherrscht und Plätze wie Berlin, Tokio oder Rio als gespenstische, humorlose und in lauter tödliche Arien verstrickte Orte erscheinen läßt. Daß auch Wien etwas von einer Oper hat, ist ein großer Irrtum. Selbst die Wiener Staatsoper ist natürlich eine Operettenbühne, auf der noch das ernsthafteste Musikwerk fröhlich und belanglos wirkt. Noch der schwergewichtigste Tenor verfällt hier in einen Bonvivant-Stil.“ (EDF, S. 186) In Analogie zum oben genannten „Wiener Kasperltheater“, wie Cheng es bezeichnet, wird auch hier konstatiert, dass hinter einer fast zwanghaften Launigkeit und Leichtigkeit die Schwere der Stadt verborgen wird. Noch ein anderer musikalischer Bezug wird hergestellt: Chengs Eltern waren von China nach Wien gezogen, „um in eine Welt einzutauchen, die so vollkommen vom Rhythmus dieses Tanzes [des Walzers; Anm. d. A.] bestimmt wird. Wo jeder, selbst noch der Unförmigste – und es darf wohl gesagt sein, daß in Wien sehr viel unförmigere Menschen leben als irgendwo in China – im Walzerschritt durch das Leben wandelt, in einem Zustand leichter bis schwerer Berausung. Was mitunter im Ausland zu dem Mißverständnis eines im latenten Alkoholismus befindlichen Volksganzen führt. In Wirklichkeit aber ist dies eher einer genetisch verankerten Drehbewegung zu verdanken, die auch Leuten, die sich ungern oder gar nicht bewegen, ein kreiselartiges Moment verleiht.“ (BS, S. 120)

Diese Strategie der Maskierung empfindet Anna Gemini auch, als sie auf einer Anhöhe steht: „Der Blick auf die Stadt war von Bäumen verdeckt, sodaß man eigentlich nur eine Art Aura wahrnahm, einen gelblichen Schimmer, schwefelig, Teufels Küche, aber eine gute Küche, Wiener Küche eben.“ (EDF, S. 120) Das Übel, das in der Wiener Luft liegt, empfindet auch eine andere Bewohnerin der Stadt. „Jene Frau [...] erklärte, zum ersten Mal seit einer kleinen Ewigkeit wieder Wiener Boden unter den Füßen zu spüren. Nicht zu ihrer Freude. Sie habe sich bisher geweigert, zurückzukehren an diesen fürchterlichen Ort, nein, sie sei keine Jüdin, auch nie bei den Kommunisten gewesen, nicht verfolgt worden, aber mancher Schrecken im Leben ergebe sich auch abseits des Politischen. Ein Schrecken, der aus dem Boden eines Ortes aufsteige. Die Luft, die man atmen müsse. Und die alles vergiftet.“ (EDF, S. 447–448)

Red, ein Wien-Besucher, empfindet die Stadt ebenfalls als bedrohlich. „In Hamburg wäre er trotz aller Schwierigkeiten sicher gewesen, beschützt von der Stadt an sich,

von *allen guten Geistern*. Doch genau von solchen war er hier in Wien vollständig verlassen.“ (BS, S. 12) In der Stadt angekommen, „hatte Red das Gefühl, sich in einem Comic zu befinden. Beziehungsweise in einem computeranimierten Film, wo man einen Streifen mit richtigen Menschen drehte und sodann in eine zeichentrickhafte Farbigkeit und grobe Körperlichkeit verwandelte, wie sie eben entstand, wenn die Welt mit Filzstiften akzentuiert wurde. Dieser Eindruck ließ Red nicht los, die Dinge fühlten sich so ungewohnt an: weicher, haltloser, veränderbarer, als könnte sich alles und jeder sofort in etwas Gegenteiliges verwandeln, auch wenn nichts dergleichen geschah. [...] Da war kein Verlaß darauf, daß das Normale normal blieb, weil eben auch das Normale nur eine Laune darstellte, eine Möglichkeit von vielen. [...] Vielleicht gehört das einfach zu Wien dazu und war gar nicht so schlimm. Vielleicht sind Knollenblätterpilze gar nicht giftig und wir bilden uns das nur ein, wenn wir daran sterben.“ (BS, S. 77–78) Erstmals wird hier ein Hinweis gegeben, warum genau die Stadt von Bewohnern und Besuchern als anstrengend, bedrohlich und feindlich wahrgenommen wird – bisher wurde ja nur in zahlreichen Varianten geschildert, *dass* sie dies tut: In Wien muss immer damit gerechnet werden, dass sich das Harmlose als feindlich herausstellt. Die Stadt bietet keine Verlässlichkeit, keine beruhigende Konstante.

Auffällig ist besonders, dass in den genannten Textpassagen immer dezidiert von der Stadt selbst die Rede ist – Cheng findet nicht das Leben in Wien anstrengend, sondern die Stadt Wien. Wien an sich ist also böse und quält seine Bewohner und Besucher, nicht etwa die Wiener, also die dort lebenden Menschen. Dies ist insofern bemerkenswert, als der Stadt damit eine Qualität zugesprochen wird, die sie realiter nicht besitzt. Sie wird als lebendig und aktiv dargestellt; wenn nicht personifiziert, dann doch zumindest als ein wie auch immer geartetes organisches Wesen, das den Menschen in seiner direkten Umgebung feindlich gegenübersteht und entsprechend agiert. Auf den Steinfest'schen Punkt gebracht besitzt Wien eine „erfrischende Bösartigkeit“ (EDF, S. 138).

In einem längeren Exkurs beschreibt Steinfest Wien folgendermaßen: „Nun, lange Zeit hatte diese Stadt [...] den Anstrich einer letzten Station westlicher Zivilisation besessen. Für einen Amerikaner nach dem Zweiten Weltkrieg war es definitiv ein mythischer Außenposten gewesen, eine auffällige Oase am Rande des Universums, ein Ort für dritte Männer, ein auch ohne Freud psychoanalytischer Hexenkessel, eine auch ohne Schönberg zwölfarmige Krake, ein vom Slawischen und Ungarischen dominierter Scherben-

haufen der Kulturen, eine Kloake, hintergründiger noch als Paris. In Wirklichkeit aber war diese Stadt stets das Zentrum der Welt gewesen, in guten wie in schlechten Tagen, den Westen und den Osten verbindend, den Süden notgedrungen akzeptierend und den Norden berechtigterweise als marginal übersehend. Berlin einmal ausgenommen. Von Wien waren die entscheidenden Impulse für die europäische Kultur und ihre Zerstörung, für den Fortschritt und ihre Umkehrung ausgegangen. Jedes Ding konnte sich hier in sein Gegenteil verkehren, und zwar mit einer Selbstverständlichkeit, die den Eindruck von etwas Naturgegebenem vermittelte. Weshalb auch der moralische Standpunkt in dieser Stadt kaum zu halten war, so wie man schwerlich der Sonne einen Vorwurf daraus machen kann, daß sie scheint und beim Scheinen so manche Haut verbrennt. Andererseits gilt Wien geradezu als Brutstätte für Moralisten. Nicht nur im Bereich der Kultur, sondern ganz allgemein. Kein Ort hat je so viele Apostel gesehen. Das Moralistentum dringt in jeden Lebensbereich ein. Selbst noch die Beurteilung eines Abendkleides oder eines Fußballspiels wird primär über Standpunkte der Ethik abgehandelt. In diesem Umstand liegt auch die weltberühmte und oft zitierte Gemütlichkeit und Lustigkeit der Wiener begründet. Sie fühlen sich zu einem heiteren Wesen moralisch verpflichtet. Mit einem kreatürlichen Hang zum Humor hat das nichts zu tun. Der Wiener Humor ist Ausdruck einer sehr persönlichen Sittenstrenge. Er gehört sich.“ (EDF, S. 152) Musner charakterisiert die angesprochene Wiener Gemütlichkeit genauer: „Tempo, aber nicht zu viel, Neues angehen, aber nicht zu intensiv, in unbekannte Reviere aufbrechen, aber nicht zu oft, Luxus, aber nicht zu übertrieben, und Quantität und Größe, aber alles in ausbalancierten Maßen. [...] Man lukriert alle Vorteile einer modernen, sicheren, kosmopolitischen und gut verwalteten Großstadt und schafft sich zugleich wohlbehütete Orte des Rückzugs, der Behaglichkeit und der Ruhe.“¹⁰⁰ Es scheint sich im Fall der Wiener Gemütlichkeit also keinesfalls um ein überholtes Stereotyp zu handeln, wie es bei Steinfest durchaus herauszulesen wäre, sondern tatsächlich um eine spezifische Eigenart der Wiener Mentalität. Musner trägt in seiner Stadtforschung verschiedene Hinweise darauf zusammen.¹⁰¹

¹⁰⁰ Musner, Lutz: Der Geschmack von Wien. Kultur und Habitus einer Stadt. Frankfurt/New York: Campus 2009. S. 176–177.

¹⁰¹ dazu: ebda., S. 173–204.

3.3 Die Wiener

Es kann festgestellt werden, dass die Wiener insgesamt nicht selten zum Gegenstand der Beschreibung in den Romanen werden. Es wird aber genau differenziert zwischen der Stadt, die – wie oben erläutert – als kämpferisch und unfreundlich beschrieben wird, und den Bewohnern der Stadt, die zwar eigen und skurril sind, aber nicht von Grund auf böse sind. Um diese These zu untermauern, soll eine Textpassage herangezogen werden, in der das frühmorgendliche Wien beschrieben wird: „Die letzten Mondsüchtigen wankten aus den Bars, und die ersten Kontrolleure lungerten in den U-Bahn-Stationen herum. In Bahnhofslokalen trank man sich den nötigen Mut an. Aber die meisten lagen noch in ihren Betten und träumten von blutiger Rache, moderatere Charaktere davon, daß bovistgroße Hautpilze ihre Vorgesetzten befielen. Die Leute an den Abhörgeräten wurden durch ausgeruhte Kollegen ersetzt. Der Himmel war dunkelgrau wie eine Taube auf einem Schwarzweißfoto. Durch ein geschlossenes Fenster brach die frisch geschlüpfte Stimme einer Radiosprecherin – sie frohlockte, als sei soeben der letzte Serbe krepitiert.“ (C, S. 243) Es wird zwar eine durchaus unheilvolle Stimmung beschrieben (die oben eingeführte Bezeichnung „comicartig“ trifft den Nagel auf den Kopf), aber die Wiener selbst werden nur als recht harmlose Spielbälle in dieser Stadt dargestellt. Von ihnen ist nichts Schlimmeres zu befürchten – selbst die blutigen Träume werden nur geträumt.

Auch mit Vorurteilen und Klischees wird gekonnt gespielt, besonders wenn es um die Wiener geht. So wird beispielsweise festgestellt: „In dieser Stadt war jeder Bürger dem Bürgermeister persönlich verpflichtet – natürlich war es nicht immer einfach herauszubekommen, was der Bürgermeister von jedem Bürger im einzelnen verlangte.“ (C, S. 199) Hier werden Assoziationen geweckt zu einer gewissen Obrigkeitshörigkeit, die gerade den Wienern, deren Stadt ja einst Hauptstadt eines großen Kaiserreichs gewesen war, noch immer anhaften mag. Stephan Rudas schreibt dazu: „Was [...] die österreichische Variante der Autoritätsaffinität [...] ausmacht, ist das Vorhandensein feiner Zwischentöne. Indem die hierarchische Struktur des Staates eine klare Spitze – nämlich das Kaiserhaus – hatte, konnten die örtlichen peripheren Vertreter der Autorität mit negativen Gefühlen und oft genug mit aggressiven Bemerkungen bedacht werden, ohne die Autorität als solche – verkörpert eben durch die Spitze der Autorität – in Frage zu stellen. Hier

haben sich die beiden Tendenzen der Sehnsucht nach Geborgenheit und jemandem, der sie repräsentiert einerseits, und der Aggressivität und Freude am Ausleben der Aggressivität andererseits miteinander verbunden. Das mag auch zum Phänomen beigetragen haben, die Autoritäten [...] besonders wichtig zu nehmen, ihnen ‚untertan‘ zu sein, dafür aber auf sie ganz besonders vehement zu schimpfen.“¹⁰² Auch ein Seitenhieb auf die Bürokratie lässt sich aus der Textpassage herauslesen: Der Bürgermeister steht an der Spitze eines Beamtenapparates, der die Stadt verwaltet und regelt. Müsste er da nicht wissen und deutlich machen, was er von seinen Bürgern erwartet? Rudas hält fest, dass die Bürokratie in Österreich „mentalitätsprägende Dimensionen“¹⁰³ angenommen hätte und begründet diese These in der Regentschaft Maria Theresias. Diese habe ihr desolates Erbe ordnen wollen und versucht, durch Ordnung und Administration der Lage Herr zu werden und ein geregeltes Staatsgefüge aufzubauen. Dieser Maxime blieben auch ihre Nachfolger treu, sodass Beamtentum und Bürokratie lange eine tragende Rolle gespielt hätten – dies sei noch immer spürbar.

Selbstverständlich werden in den Cheng-Romanen auch Aussagen über die Wiener getätigt, die einer solchen historisch glaubhaften Grundlage entbehren und daher als stark ironisch oder satirisch aufgefasst werden müssen. Dazu gehört zum Beispiel die Feststellung, dass das Fälschen „in Wien gewissermaßen ein heiliger Akt [war], den zu stören zumindest von schlechtem Benehmen zeugte. [...] Natürlich, überall auf der Welt gab es Fälscher, aber nirgends wurden sie so sehr geachtet wie in Wien, wo ein Kind darauf stolz sein konnte, wenn sein Vater oder seine Mutter Fälscher waren. Doch bei aller Akzeptanz: Zum Fälschen gehörte, es im Verborgenen zu vollziehen, so wie es dazugehörte, daß jeder so tat, Experte wie Laie, als handle es sich bei all den Fälschungen um Originale. Das hatte nun mal Tradition – und dieser schöne Brauch würde erhalten bleiben, da konnten gewisse ausländische angebliche Fachleute protestieren, bis ihnen die Zähne ausfielen.“ (C, S. 214) Selbst wenn diese Aussage in ihrer Vehemenz wohl kaum bestätigt werden kann, bleibt dennoch der provokante Umstand, dass das Fälschen (eine Straftat!) als ehrenwerter Beruf deklariert wird. Mehr noch, die ganze Stadt scheint sich verschworen zu haben, um dem sogenannten „schönen Brauch“ zu frönen und alle Kriti-

¹⁰² Rudas, Stephan: Österreich auf der Couch. Zur Befindlichkeit eines Landes. Wien: Ueberreuter 2001. S. 52.

¹⁰³ ebda., S. 53.

ker als „angebliche Fachleute“ zu diskreditieren. Hier wird ein Bild entworfen, das zwar nicht der Realität entsprechen mag, aber den Eindruck entstehen lässt, dass in Wien eben alles ein bisschen anders verlaufe als im Rest der Welt. Und dieses besondere Kulturgut wird dem Leser als recht charmant und einzigartig präsentiert – nun darf er sich auch zum Kreis der Eingeweihten zählen.

Ebenfalls ironisch geschildert wird das Verhältnis der Wiener zum Genie, und zwar am Beispiel des oben bereits erwähnten Sonderschülers Berti. „Es ist übrigens eine weitere spezifische Wiener Eigenart, daß die meisten Genies sich in eine solche Existenz als Gemüsehändler zurückziehen, während die Lehrstühle von ganz merkwürdig unbegabten Menschen besetzt werden. Und das ist nur gerecht. Das ist Wiener Gerechtigkeit, daß nämlich der Unbegabte nicht etwa leer ausgeht, sondern sogar auf frei gewordenen Lehrstühlen und ähnlich komfortablen Sitzgelegenheiten Platz findet, während jene mit genialen Zügen ohnehin reich beschenkten Sonderschulabgänger sich ins Kleinbürgerliche oder Abseitige zurückziehen. Freiwillig zurückziehen, wie nicht oft genug betont werden kann. Denn anderswo in Europa heißt es ja, das Genie werde unterdrückt und alles Mittelmäßige gefördert.“ (EDF, S. 155) Hier beruht der Witz sozusagen auf einer doppelten Verneinung: Der ehemalige Sonderschüler ist in Wirklichkeit ein Genie, und zwar ein – folgt man dem Autor – typisches Wiener Genie, das sich nicht offenbart, sondern sich in Mittelmäßigkeit tarnt. Es mag unwahr sein, dass es sich in der Realität so verhält, im Text ist es durch die Nachbarschaft zu all den anderen skurrilen und absurden Figuren durchaus glaubhaft.

Dezidiert ironisch wird das Verhältnis der Wiener zur Kriminalität und zum Verbrechen geschildert: „[...] Gerade in den kriminalistischen Köpfen der Wiener haftete auch einem Mordopfer etwas Unanständiges, ja sogar Verbrecherisches an. Jemand der ermordet worden war, hatte wohl auf die eine oder andere Weise Dreck am Stecken gehabt; ein Ermordeter war bereits durch die offensichtliche Nähe zu seinem Mörder verdächtig. Man wollte sich nicht vorstellen, daß jemand unschuldig zum Handkuß kommen konnte. Sosehr die Wiener als Kollektiv ihre Unschuld – eine geradezu heilige Unschuld – für sich in Anspruch nahmen, so verdächtig war ihnen der einzelne. [...] Der Jude und der Nazi – für den Wiener sind das zwei Strizzis, von denen halt einer schneller zuge schlagen hat. Der Wiener ist übrigens der Überzeugung, daß man als Wiener nicht gleichzeitig ein Nazi sein kann, leidenschaftlicher Antisemit ja, katholischer Faschist ja,

Demokrat ja, aber ein Nazi, das ist immer ein Deutscher.“ (C, S. 205–206) Die neueste Zeitgeschichte wurde in Österreich erst spät aufgearbeitet, man sah sich lange in der Rolle derer, die gegen ihren Willen von Nazideutschland vereinnahmt wurden. Demgegenüber steht die Außenwahrnehmung, vor allem die Bilder der jubelnden Wiener am Heldenplatz dürften noch im kollektiven Gedächtnis verankert sein. Auf diesen Umstand nimmt Steinfest Bezug und kommentiert diese heikle und gefühlsbeladene Thematik ebenfalls auf seine trockene und ungerührte Weise.

Wien ist eine Stadt, „in der sich so gut wie jeder als Kriminalist verstand. Selbst die Kriminellen, die das Austricksen der Polizei nicht nur aus existentiellen, sondern auch aus idealistisch-künstlerischen Gründen betrieben. Und vor allem dann in die Falle gingen, wenn sie eine besonders elegante kriminelle Figur zu vollführen versuchten. Eine paradoxe Situation: Ein Verbrecher, der nicht gefaßt wurde, stand unter dem Verdacht, stilllos, allein auf Sicherheit bedacht, allzu simpel vorgegangen zu sein. Ein gefaßter Verbrecher wiederum war natürlich gescheitert. Gestürzt bei dem Versuch, zwei vierfache Toeloops zu springen und dabei wie eine zwölfjährige Russin zu lächeln.“ (EDF, S. 303) Hier wird den Wienern eine Liebe zum Ornamentalen, zum Muster und zum Umständlich-Komplizierten zugeschrieben, die nicht einmal bei der Begehung von Straftaten außer Acht gelassen werden kann. Auch dann gilt es, die Fassade des Schönen und des Bewundernswerten aufrecht zu erhalten; und der, der dies nicht vermag, fällt der Verachtung anheim.

Dort mag auch die Liebe der Wiener zum Theater und zur Kunst herrühren.¹⁰⁴ Im letzten Fall Chengs, in dem reihenweise Schauspieler bizarr ermordet werden, wird erklärt: „Wenn an einem Ort wie Wien Schauspieler auf diese Weise starben, war das ein Angriff auf die ganze Stadt.“ (BS, S. 62)

Auch dem ganzen Land stehen die Bücher eher kritisch gegenüber. Ein Freund von Chengs erstem Klienten Ran beispielsweise stammt aus Australien, kam dann eigentlich nur für ein Studienjahr nach Österreich und ist „ohne einen ersichtlichen Grund“ (C, S. 20) geblieben. Dies ist nicht wirklich negativ zu sehen, allerdings kann auch nicht festgestellt werden, dass hier eine Liebeserklärung an Österreich ausgesprochen wurde.

¹⁰⁴ Zum Verhältnis der Österreicher zum Theater: Steinfest, Heinrich: Gebrauchsanweisung für Österreich. München/Zürich: Piper 2008. S. 19–40.

Viel eher wird dem Leser vermittelt, die Nation sei skurril und ob ihrer Eigenheiten liebenswert.

Der Kommissar Straka weiß, „daß in diesem Land auf Teufel komm raus vergiftet wurde [...] und daß in diesem Land geradezu eine Akzeptanz der Konfliktlösung durch Giftmord vorherrschte (beinahe schon vergleichbar mit den sogenannten Kavaliersdelikten vornehmlich im Straßenverkehr). Daß nur wenige dieser – ihrem Selbstverständnis nach harmlosen – Giftmörder gestellt wurden, hing einerseits mit den außerordentlichen toxikologischen Fähigkeiten der Österreicher zusammen, andererseits mit dem bereits angesprochenen Phänomen, daß Verdächtigungen, Hinweise etc. zumeist bloß eine Aussage über das gestörte Verhältnis zwischen Nachbarn, Kollegen, Familienmitgliedern, Parteifreunden etc. darstellten, aber nur selten geeignet waren, einen Mörder zu überführen.“ (C, S. 156) Ein eigentlich sehr ernstes Thema, nämlich ungesühnte Morde, wird hier dermaßen nonchalanter angesprochen, dass der Leser nicht umhin kommt, Sympathie für die Giftmischer zu empfinden, die der Strafverfolgung entkommen. Stattdessen erhält er den Eindruck vermittelt, dass schon alles seine Richtigkeit habe, und sogar noch die Mörder bewundernswert (aufgrund ihrer Kunst, nicht als solche erkannt zu werden) seien. Auch hier also – ähnlich wie bei oben genannter Fälscher-Thematik – wird eine Straftat als charmante Eigenheit verharmlost.

„Es gab Klischees, die einfach paßten. Und daß die Deutsche Post den Charakter einer – nobel gesagt – militärischen Einrichtung besaß, war nun mal ein Faktum. Die Deutsche Post, wie auch immer organisiert, dachte stets in den Kategorien eines Ausnahmezustands. Das tat die Österreichische Post zwar ebenso, hatte es aber mit einem Gegner zu tun (also ihrer Kundschaft), die sich zu wehren wußte. Und sei es mittels des hartnäckigen Erhalts unkorrekter und irreführender Namens- und Nummernschilder.“ (EDF, S. 294) Von einer Verschwörung gegen die Post auszugehen, ist wohl übertrieben, aber die Pointe funktioniert. Zumindest gewinnt der Leser den Eindruck eines wehrhaften Wiener Bürgers, der im Kleinen (also gegen die Post) rebelliert und – wie oben zitiert – dem Bürgermeister ehrerbietig gegenübersteht. Sehr schön wird bei Leopold-Löwenthal zusammengefasst, was den bei Steinfest beschriebenen sogenannten „Wiener Grant“ ausmacht. „Der Grant als zutiefst negativistische Haltung des Wieners läßt sich mit der dysphorischen Grundstimmung depressiver Störungen vergleichen. [...] Der grantige Wiener allerdings ist nicht so konsequent wie seine phänomenologische Entsprechung

aus der Psychopathologie. Sein Grant hat keine nachtschwarze Konsequenz, er ist mehr kokett als ernsthaft, der Grantscherm spielt gewissermaßen gekonnt eine Rolle, wobei er doch sehr auf seine Wirkung auf andere bedacht ist. Grant ohne Publikum macht eben doch keine Freud’!¹⁰⁵

Zusammengefasst kann somit festgestellt werden, dass Steinfest sehr genau zwischen der Beschreibung der Stadt Wien und der Darstellung der Wiener differenziert. Wenn er schreibt, Wien sei böse, so meint er tatsächlich die Stadt – und nicht die Wiener. Wenn er die Wiener als im Grunde genommen harmlos und liebenswert verrückt hinstellt, so gilt das nur für diese – die Stadt muss man ernst und sich vor ihr in acht nehmen. Wie oben bereits erwähnt, scheint mir dies eine spezielle Qualität der Texte zu sein. Die Stadt ist nicht allein Schauplatz für die Handlung, nicht bloß Bilderrahmen für ein Motiv, das ebenso gut in jedem anderen Rahmen wirken würde. Durch ihr Verhalten – wenn man es so nennen kann – gegenüber Bewohnern und Besuchern beziehungsweise durch die Art, wie sie von diesen empfunden wird, hat sie Einfluss auf die Figuren. (Möglicherweise würden sich diese in einer positiv konnotierten Stadt anders verhalten – Cheng beispielsweise müsste weniger Energie darauf verwenden, gegen die Stadt anzukommen und könnte seine Ermittlungen vielleicht mit mehr Elan verfolgen.) Das Verhalten und die Charakter der Figuren wiederum evozieren die Handlung. Deshalb ist die Annahme, dass die Wahl von Wien als Handlungsort nicht rein willkürlich erfolgt, sondern gleichsam die Basis der Erzählungen darstellt, nicht ganz von der Hand zu weisen. Weiters bleibt festzuhalten, dass die skurrilen und fast absurden Figuren in besonderem Maß zu Wien passen und nur dort glaubhaft wirken. Ein Panoptikum aus so wunderlichen Figuren wie dem „kleinen Gott“ Kurt Smolek, der späten Rächerin Charlotte Grimmus, der Berufskillerin und treusorgenden Mutter Anna Gemini, dem zeitreisenden Komponisten Janota, dem Wittgenstein-lesenden Kommissar Lukastik und nicht zuletzt dem einarmigen Privatdetektiv Markus Cheng ist selbstverständlich vollkommen überzeichnet und nicht wirklich ernst zu nehmen. Weil aber auch der Schauplatz – eben Wien – als „comichaft“, hintergründig böse und verschlagen geschildert wird, fügt sich die Absurdität des Ensembles perfekt in die Welt der Romane ein. Man möchte fast behaupten,

¹⁰⁵ Leupold-Löwenthal, Harald: Ein Wiener zu sein. Geschichte, Geschichten, Analysen. Wien: Picus 1997. S. 30–31.

ten, alltägliche, „normale“ Figuren würden hier weit mehr als unpassend empfunden werden.

Was laut Altnöder für den wissenschaftlichen Diskurs eigentlich nicht denkbar ist – nämlich die Trennung zwischen der Stadt und ihren Bewohnern (wie oben erläutert) –, scheint auf literarisch-satirischer Ebene durchaus zu funktionieren. Die Behandlung der Stadt Wien ist in vorliegenden Werken jedenfalls als ein dominantes Element zu betrachten. Dieser Umstand ist bemerkenswert, da die Stadt somit nicht nur als Schauplatz dient, sondern durchaus als konstituierend für die Texte angesehen werden darf. Bleibt nur noch zu klären, warum Steinfest dieser Strategie folgt. Eine Antwort auf diese Frage kann Schroer geben: „Stadtentwürfe stehen für Gesellschaftsentwürfe, Stadtplanung steht für Gesellschaftsplanung, Stadtkritik für Gesellschaftskritik.“¹⁰⁶ Es darf also angenommen werden, dass Steinfest mit seinen satirischen Texten eine Kritik an der Gesellschaft übt, indem er die realen Verhältnisse überzeichnet und die Charaktere der Figuren auf die Spitze treibt, um so Unzulänglichkeiten und Missstände deutlich zu machen.

4 Zusammenfassung und Schluss

Ziel der vorliegenden Arbeit war es zu untersuchen, wie die Stadt Wien in den vorliegenden vier Cheng-Romanen von Heinrich Steinfest dargestellt wird. Einer Annäherung an diese Analyse ging die Fragestellung voraus, inwieweit es sich bei den Werken um Kriminalromane handelt bzw. zu welchem Subgenre dieser Gruppe sie zuzuordnen sind. Diese Ausgangsfrage führte zur Erkenntnis, dass es sich offenbar um Krimi-Satiren handelt. Durch die Klärung dieses Sachverhalts konnten die Ironie und der sehr spezifische hintergründige Humor in den Texten erklärt werden. Nicht nur in der Handlungsführung, auch bei Erzählstruktur und Charakterisierung der Figuren konnten Strategien nachgewiesen werden, die die Romane eindeutig als Satire kennzeichnen. Es ließ sich nachweisen, dass durch Satire und Ironie Gesellschaftskritik geübt wird, und zwar nicht gegen besondere Personen oder Umstände, sondern gegen die gesellschaftlichen Strukturen und Gepflogenheiten im Allgemeinen. Im Folgenden wurden Raumkonzepte vorge-

¹⁰⁶ Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. S. 227.

stellt, die im aktuellen literaturwissenschaftlichen Diskurs erörtert werden und auch für die vorliegende Arbeit hilfreich sind. Auch hier konnte der Aspekt der Gesellschaftskritik nachgewiesen werden. Räume werden nicht als reine Örtlichkeiten verstanden, sondern als Ergebnis von Handlungen, Wahrnehmungen und Emotionen. Insofern definieren sich Räume immer über die handelnden Personen, bzw. in der Literatur über die handelnden Figuren. Wenn Steinfest nun also (den Raum) Wien kritisiert und die Figuren drastisch überzeichnet, kritisiert er damit die Gesellschaft. Auch durch die vorgestellten Räumlichkeitstheorien, die an den Text angelegt werden können, wird also das Ziel der Satire deutlich.

Die bereits angesprochenen satirischen Strategien sind auch bei der Untersuchung der Darstellung der Stadt Wien hilfreich. Sie zeigt sich als durchwegs ironisch, verspotzend und kritisierend. Da das Thema Wien und das „Verhalten“ der Stadt einen großen Stellenwert in den Romanen einnimmt, erweist sich die Stadt tatsächlich als konstituierend für die Handlung und somit für die Romane – schließlich übt sie durch ihre Haltung gegenüber Bewohnern und Besuchern großen Einfluss auf deren Verhalten und Empfinden aus. Somit kann auch die eingangs vorgestellte These, dass die Werke Wien nicht nur als Schauplatz nutzen, sondern der Stadt eine eigene Identität und Dichte verleihen und diese somit handlungsweisend wirkt, erhärtet werden.

Insgesamt konnte also nachgewiesen werden, dass sich Steinfest der Romane bedient, um Gesellschaftskritik zu üben. Dafür nutzt er das Mittel der Satire, um indirekt (durch Ironie, Überzeichnung etc.) auf Missstände aufmerksam zu machen. Hier spielt die Stadt Wien eine besondere Rolle, da diese auffällig oft Ziel des Spotts wird. Zusammen mit den erläuterten Räumlichkeitstheorien – nämlich dass Räume erst durch Personen bzw. Figuren geschaffen werden – wird deutlich, dass auch die Darstellung von Wien der Gesellschaftskritik dient.

Auffallend bei der Beschäftigung mit den Werken von Steinfest war, dass praktisch keinerlei Forschungsdiskurs zu den speziellen Eigenheiten und Charakteristika österreichischer Literatur stattzufinden scheint. So muss es eine subjektive Annahme bleiben, dass diese Art zu schreiben, dieser Humor und diese Art der Darstellung von Stadt und Figuren von der österreichischen Mentalität zeugen könnten. Die Weltanschauung in den vorliegenden Werken scheint durch die österreichische Weltsicht geprägt – alle Umstände sind etwas komplizierter, die Handlung ein wenig abstruser und verworrener, die

Figuren einen Hauch skurriler und das Verhältnis zur Hauptstadt Wien mit einer Prise mehr bittersüßer Verbundenheit geprägt als es mir bei bundesdeutschen Schriftstellern der Fall zu sein scheint. Wie bereits erwähnt, muss dies aber zum jetzigen Zeitpunkt eine rein subjektive Einschätzung bleiben. Eine wissenschaftliche Annäherung an die Thematik und die Herausarbeitung der speziellen Merkmale und Differenzen zwischen österreichischer, bundesdeutscher und Schweizer Literatur scheint mir jedenfalls wünschenswert und fruchtbar.

5 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

BS Steinfest, Heinrich: Batmans Schönheit. Chengs letzter Fall. München/Zürich: Piper 2010.

C Steinfest, Heinrich: Cheng. Sein erster Fall. München/Zürich: Piper ⁷2010.

EDF Steinfest, Heinrich: Ein dickes Fell. München/Zürich: Piper ⁵2007.

ESH Steinfest, Heinrich: Ein sturer Hund. Chengs zweiter Fall. München/Zürich: Piper ¹⁰2008.

Steinfest, Heinrich: Die feine Nase der Lilli Steinbeck. München/Zürich: Piper ³2009.

Steinfest, Heinrich: Gebrauchsanweisung für Österreich. München/Zürich: Piper 2008.

Steinfest, Heinrich: Mariaschwarz. München/Zürich: Piper 2008.

Steinfest, Heinrich: Nervöse Fische. München/Zürich: Piper, 2004.

Steinfest, Heinrich: Tortengräber. München/Zürich: Piper ⁶2007.

Sekundärliteratur

Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München: Fink 1971. S. 372–403.

Altnöder, Sonja: Die Stadt als Körper: Materialität und Diskursivität in zwei London-Romanen. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 299–318.

Auerochs, Bernd: Satire. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moenninghoff, Burkhard (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007. S. 677–679.

Benjamin, Walter: Einbahnstraße. Berlin, Rowohlt 1928.

Bitzikanos, Christina: Tatort: Wien. Der neue Wiener Kriminalroman nach 1980. Dissertation. Universität Wien 2003.

Böhme, Hartmut: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Ders. (Hrsg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart: Metzler 2005. S. IX–XXIII.

Breining, Helmbrecht: Satire und Roman. Studien zur Theorie des Genrekonflikts und zur satirischen Erzäuliteratur der USA von Brackenridge bis Vonnegut. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1984.

Brummack, Jürgen: Satire. In: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. Band 3: P–Z. Berlin/New York: de Gruyter 2003. S. 355–360.

Brynhildsvoll, Knut: Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe. Frankfurt am Main: Peter Lang 1993.

Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: transcript 2008.

Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Gerber, Richard: Verbrechensdichtung und Kriminalroman. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München: Fink 1971. S. 404–420.

Hallet, Wolfgang: *Fictions of Space*: Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 81–114.

Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 11–32.

Hanuschek, Sven: Satire. in: Lamping, Dieter u.a. (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 652–661.

Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans (1963/1966). In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink 1998. S. 111–120.

Krieg, Alexandra: Auf Spurensuche. Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Marburg: Tectum 2002.

Lange, Sigrid (Hrsg.): Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film. Bielefeld: Aisthesis 2001.

Leupold-Löwenthal, Harald: Ein Wiener zu sein. Geschichte, Geschichten, Analysen. Wien: Picus 1997.

Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷2012.

Musner, Lutz: Der Geschmack von Wien. Kultur und Habitus einer Stadt. Frankfurt/New York: Campus 2009.

Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 33–52.

Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009.

Rudas, Stephan: Österreich auf der Couch. Zur Befindlichkeit eines Landes. Wien: Ueberreuter 2001.

Schmidt, Jochen: Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein 1989.

Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁴2012.

Suerbaum, Ulrich: Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam 1984.

Wenzelburger, Dietmar: Satire. In: Die Zeit (Hrsg.): Literatur-Lexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden. Mit dem Besten aus der ZEIT. Band 6. Begriffe: Lai – Zynismus. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008. S. 267–270.

Wigbers, Melanie: Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

Wörtche, Thomas: Das Mörderische neben dem Leben. Ein Wegbegleiter durch die Welt der Kriminalliteratur. Konstanz/Lengwil: Libelle 2008.

Internetquellen

<http://culturmag.de/crimemag/heinrich-steinfest-im-gesprach/7610>, zuletzt am 11.11.2012.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Bouvetinsel>, zuletzt am 21.12.2012.

http://de.wikipedia.org/wiki/Spatial_turn, zuletzt am 27.12.2012.

<http://zeilenkino.de/dreifache-batman-steinfest-film-teil-x>, zuletzt am 11.11.2012.

www.kommissar-kluftinger.de, zuletzt am 11.11.2012.

6 Anhang

6.1 Interview mit Heinrich Steinfest

Sie schildern Wien in Ihren Romanen (meine Arbeit betrifft im Besonderen die Cheng-Romane) als anstrengend, bösartig, hintergründig und verschlagen. Kann man auch ein glücklicher Wiener sein? Wie?

Nun, man kann ja Wien verlassen. Aus der Distanz ist das eine richtig schöne Stadt. Ich weiß schon, dass viel von Wien geschwärmt wird – gerade in deutschen Landen. Aber die Schönheit, die im Auge des Touristen liegt, ist halt oft von einem Weichzeichner bestimmt. Abgesehen davon, dass die alle in den ersten Bezirk gehen, wo ja kaum „echte“ Wiener zu finden sind. Ich mag ein Klischee bedienen, wenn ich vom Liebe-Hass-Verhältnis des Wieners zu seiner Stadt spreche, aber das Klischee lebt. Dies entspricht der theatralischen Mentalität des Wieners, das Manisch-Depressive im Verhältnis zu seiner Stadt. Cheng ist da keine Ausnahme, wenngleich er eine Sonderform des Wieners bildet (denn schlussendlich gereift er zu einer eleganten Erscheinung, perfekt gerade mittels seiner Behinderung. Das ist jetzt auch wieder sehr wienerisch, dass jemand dadurch attraktiv wird, dass er einarmig ist.)

Inwiefern prägt die Stadt die Menschen, die in ihr wohnen? Wäre Cheng auch in Bottrop-Kirchellen oder auf Hawaii zu diesem Cheng geworden?

Nein, der Ort prägt. Der Ort ist eine Krankheit, in deren Folge man *vollkommen geheilt* ist. Und das kann man in beiderlei Sinne der Bedeutung verstehen. (Die Krankheit auf Hawaii ist eine andere, wie auch die Heilung. Narben sind verschieden.)

Warum scheint Wien besonders geeignet, ein solches Panoptikum an skurrilen Figuren zu beherbergen?

Weil ich an diesem Ort ein sehr starkes Bedürfnis zur Selbstdarstellung erlebe. Und wie sehr alle Passanten die bühnenhafte Qualität des Alltags betonen.

Warum sind Krimis für Sie ein besonders dankbares Genre bzw. Medium, um Satire und Ironie zu transportieren?

Vielleicht, weil ja mit diesem Genre eher das Gegenteil verbunden wird, der pure Thrill, ein Mangel an Humor, lauter ernste Leute, die sich der Forensik verschrieben haben usw. Umso stärker kann die Komik wirken, die in allen Dingen, auch den schrecklichen, einsitzt. – Ich stelle mir Gott durchaus als jemand vor, der zur Ironie fähig ist.

Was macht in Ihren Augen das Österreichische bzw. das speziell Wienerische aus? Worin unterscheidet sich österreichische von bundesdeutscher Literatur?

Nun, genau diese Betonung des Komischen im Tragischen, des Irrealen im Realen, der surrealen Züge auf faktischen Schienen. – Österreichische Autoren haben ihren Bernhard, ihren Herzmanovsky-Orlando, ihren Doderer und ihren Jandl auf der Schulter hocken. Daran tragen sie schwer, aber nicht ohne Lust.

Kann man in Wien besser sterben und sterben lassen (natürlich nur in Bezug auf die Romane gemeint!) als anderswo?

Nun ja, das geht in Stuttgart genauso gut, nur ein wenig anders, eine Spur trockener. Wenn ich so sagen darf: reformiert. In Wien sterben und morden die Leute halt auf eine katholische Weise.

6.2 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit untersucht, wie Heinrich Steinfest in seinen vier Cheng-Romanen die Stadt Wien darstellt. Ausgehend von der Feststellung, dass die Stadt auffällig oft Gegenstand der Betrachtung wird, stellt sich die Frage, warum sie in den Texten eine so gewichtige Rolle spielt.

Es wird nachgewiesen, dass die Romane dem Genre der Krimi-Satire zuzuordnen sind. Gemäß dieser Einordnung wird untersucht, welche erzählerischen und sprachlichen Strategien angewendet werden, um die satirische Haltung zu transportieren. Um sich der Darstellung der Stadt Wien zu nähern, werden verschiedene Räumlichkeitskonzepte, die in der Forschung aktuell diskutiert werden, vorgestellt. Mittels dieser Theorien gelingt es, sich den Texten weiter anzunähern und die Darstellung der Stadt vor dem Hintergrund der Satire einzuordnen. Basierend auf der Annahme, dass Räume über die handelnden Figuren konstituiert werden, wird festgestellt, dass über die ironische Darstellung von Wien indirekt die Bewohner der Stadt kritisiert werden.

Als Ergebnis dieser Arbeit wird nachgewiesen, dass durch die Darstellung der Stadt Wien das Ziel der Satire – die Gesellschaftskritik – verstärkt wird und sie deshalb in den untersuchten Romanen eine herausragende Rolle spielt.

6.3 Lebenslauf

Lisa Münch

Studium

- | | |
|-----------------|--|
| seit 03/2006 | Studium der deutschen Philologie mit Schwerpunktwahlfach Kunstgeschichte an der Universität Wien |
| 10/2004–02/2006 | Studium der neuen deutschen Literatur und germanistischen Sprachwissenschaft an der Universität Bayreuth |

Schulbildung

- | | |
|-----------------|---|
| 25.06.2004 | Abitur am Richard-Wagner-Gymnasium Bayreuth |
| 09/2002–06/2004 | Richard-Wagner-Gymnasium Bayreuth |
| 09/1995–07/2002 | Johann-Christian-Reinhart-Gymnasium Hof |
| 09/1991–07/1995 | Grundschule Heinersreuth-Altenplos |