

literatur für leser

18

2

41. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Nikolaus Scholvin · „Vom Realismus zur Wahrheit.“ Zum Stellenwert der Moosbrugger-Passagen in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*

Thomas R. Bell · Religion without Content in Robert Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften*

Georg-Michael Schulz · „Dreckiger Realismus“ und „spukige Ausflüge ins Phantastische“. Silvia Bovenschens erzählende Texte

Markus Steinmayr · Immunität und Gesellschaft. Juli Zehs *Corpus Delicti*



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Nikolaus Scholvin

„Vom Realismus zur Wahrheit.“ Zum Stellenwert der Moosbrugger-Passagen
in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* _____ 87

Thomas R. Bell

Religion without Content in Robert Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften* _____ 105

Georg-Michael Schulz

„Dreckiger Realismus“ und „spukige Ausflüge ins Phantastische“.
Silvia Bovenschens erzählende Texte _____ 121

Markus Steinmayr

Immunität und Gesellschaft. Juli Zehs *Corpus Delicti* _____ 149

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

„Dreckiger Realismus“ und „spukige Ausflüge ins Phantastische“. Silvia Bovenschens erzählende Texte

Vorbemerkung

Silvia Bovenschens (1946-2017) hat in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit ihrer – feministisch inspirierten – Dissertation *Die imaginierte Weiblichkeit* (1979)¹ in der Literaturwissenschaft viel Resonanz gefunden. „Sehr verkürzt gesagt“, so Bovenschens in einem Interview, werden in der Arbeit „die reichen poetischen Bildvorstellungen der Weiblichkeit kontrastiert mit der Marginalisierung der realen Frauen in den Überlieferungen“.² Der Untertitel, der zuerst einmal die „kulturgeschichtlichen“ und dann auch die „literarischen Präsentationsformen des Weiblichen“ anführt, signalisiert eine kulturwissenschaftliche Orientierung der Beschäftigung mit literaturwissenschaftlichen Gegenständen – jenseits der bloßen Textinterpretation. Das gilt auch für weitere Publikationen der Autorin und der Herausgeberin Bovenschens, in denen es zum Beispiel um „Mode“³ oder um „Freundschaft“⁴ geht oder auch um „Rituale des Alltags“⁵ und in denen die literarischen Bezüge unter Umständen sehr zurücktreten.

Dieser Offenheit in Bezug auf die Themen entspricht hinsichtlich der Darstellungsart der Wechsel von der „Abhandlung“ zum „Essay“, der auch subjektivere Momente zulässt, und zudem der Übergang zu einer Darstellung, die auch noch erzählende Passagen integriert. *Älter werden* (2006) mit der – gewissermaßen ratlos-achselschüttelnden – Gattungsbezeichnung „Notizen“ enthält auch Erinnerungen Bovenschens an ihre Kindheit und Jugendzeit nach dem Zweiten Weltkrieg und bringt vorbehaltlos ihre gravierenden gesundheitlichen Probleme (u. a. Multiple Sklerose) zur Sprache – jeweils im Zusammenhang mit dem Leitthema des Alterns. „Private Anekdoten stehen neben allgemein-gesellschaftlichen Beobachtungen, Aphorismen neben Dialogszenen, tagebuchartige Reflexionen neben Fernsehberichten.“⁶ Zwischen den Gattungen befindet sich dieser Text, da er immer wieder einen erzählenden Charakter besitzt und doch kein fiktionaler Text ist. Als Essay kann er nicht angesehen werden, weil ein Essay, wie Bovenschens selbst meint, den Anspruch auf allgemeine Gültigkeit

1 Silvia Bovenschens: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1979.

2 Waltraud Schwab: „Silvia Bovenschens über Leben und Tod. ‚Ich habe das Meine getan‘. Interview mit der taz. taz-online, 28.10.2017.

3 *Die Listen der Mode*. Hrsg. von Silvia Bovenschens. Frankfurt am Main 1986.

4 Silvia Bovenschens: „Die Bewegungen der Freundschaft. Versuch einer Annäherung“. In: *Neue Rundschau* 97 (1986), H. 4, S. 89-111. Vgl. auch: *Von der Freundschaft. Ein Lesebuch*. Hrsg. von Silvia Bovenschens und Juliane Beckmann. Frankfurt am Main 2009.

5 *Rituale des Alltags*. Hrsg. von Silvia Bovenschens und Jörg Bong. Frankfurt am Main 2002.

6 Klaus Bölling: „Silvia Bovenschens, ‚Älter werden‘“. In: *Deutschlandfunk Kultur*, Buchtipp, Archiv, Beitrag vom 21.12.2006 (www.deutschlandfunkkultur.de/buchtipp.987.de.html).

nicht ganz aufgeben kann. Einfach als eine autobiografische Darstellung kann der Text indessen lediglich aufgrund der Integration von Erinnerungen auch nicht gelten, zumal er sich nicht in der Art einer Autobiografie an der Chronologie orientiert.

Entsprechend angelegt – mit vergleichsweise größeren biografischen und autobiografischen Anteilen – ist später auch *Sarahs Gesetz* (2015),⁷ ein Porträt von Bovenschens Lebenspartnerin, der Malerin Sarah Schumann (1933-2019), ein Porträt, das viele Erinnerungen der Porträtierten wie der Verfasserin integriert und so allerlei an Zeitgeschichte vermittelt.

Erst vergleichsweise spät, nämlich 2008, erscheint dann ein rein fiktionaler Text, *Verschwunden*, gefolgt hernach von vier Romanen. Angesichts der eben berührten Freiheiten, die Bovenschens sich bei den wissenschaftlichen Texten und den Sachtexten erlaubt, mag man die Entscheidung für die Fiktion vielleicht einfach als konsequent bewerten. Indessen sind diese fiktionalen Texte von der Literaturwissenschaft noch erst kaum zur Kenntnis genommen worden. Und es stellt sich ja auch die Frage, wie die fiktionalen Texte sich ausnehmen hinsichtlich der auch im Bereich der Fiktion üblichen Konventionen. Das betrifft zum Beispiel die Genres und die Genre-Erwartungen des Lesers und nicht zuletzt die Erzählweisen, so etwa das Nebeneinander von Realismus und Phantastischem. Darum soll es im Folgenden gehen.

Verschwunden

Verschwunden,⁸ 2008 erschienen, wird präsentiert als das Produkt einer fiktiven Autorin namens Daniela Listmann, die dazu in einer „Vorbemerkung“ unter anderem erläutert: „Das vorliegende Buch versammelt Erzählungen, die ich meinen Freunden abnötigte. Vom Verschwinden sollte in beliebiger Weise die Rede sein. Das war meine Vorgabe“ (7). Zudem lässt die Autorin Daniela sich von den Freunden jeweils in einer „Erklärung“ bestätigen, dass sie, die Autorin, „die Geschichte während des Gesprächs mitschneiden und [...] darüber frei verfügen“ darf und dass sie sie auch „nach Belieben verändern“ darf (9). Das ergibt eine eigentümliche Ambivalenz. Einerseits handelt es sich um Mitschnitte mittels eines Tonaufzeichnungs-Geräts, Mitschnitte, die auch noch datiert sind (vom 20.7.2006 bis zum 13.3.2007). Ein Beispiel: „Erzählung Eduard. Aufzeichnung vom 26.7.2006“ – „Soll ich jetzt beginnen? Hast du dein Gerät eingeschaltet?“ (16) Das verleiht dem Projekt sicherlich einen gewissen dokumentarischen Anstrich, wenngleich es zunächst nur um die Sicherung einer Textgrundlage geht. Andererseits beansprucht Daniela, wie zitiert, in höchst auktorialer Weise „frei“ über die ihr gelieferten Geschichten „verfügen“ zu dürfen. Und sie besteht auf diesem Anspruch etwa gegenüber der ihrerseits sich renitent gebenden potentiellen Beiträgerin Bea, mit der Daniela ohnehin durch eine wechselseitige Abneigung verbunden ist (vgl. 12 und 22), so dass es dann nur zu einem erfolglosen „Erzählversuch Bea“ (20) kommt.

Verschwunden besitzt keine Gattungsbezeichnung. Das wird im Text selbst reflektiert, indem Daniela in einem Gespräch erklärt: „Ich wüßte nicht einmal, welche Gattungsbezeichnung ich dieser Wortansammlung begeben sollte.“ (99) Diese Ratlosigkeit ist

7 Silvia Bovenschens: *Sarahs Gesetz*. Frankfurt am Main 2015.

8 Silvia Bovenschens: *Verschwunden* (2008). Frankfurt am Main 2010. – Zitatnachweise im Folgenden durch Seitenangabe im Fließtext.

nachvollziehbar, denn es handelt sich, was die vorkommenden Textsorten betrifft, um eine eigenartige Mischung. Der Band beschränkt sich durchaus nicht auf die Textsorte „Erzählung“ bzw. „Geschichte“ (11 u. ö.). Vielmehr fügt Daniela bei der Zusammenstellung der Beiträge noch etliche Tagebuch-Einträge der Freundin Celia ein, die ihr von Celia als deren Beitrag zugeeignet worden sind (vgl. 7). Und sie integriert auch die Ansprachen der Freundin Frederike an den regelmäßig („Jour fixe“) versammelten Freundeskreis; die Ansprachen werden in der Überschrift dann jeweils als „Monolog Frederike“ bezeichnet.

Zu diesen weiteren Textsorten hinzu kommen schließlich (unter den Überschriften „Vorher“, „Mittendrin“, „Mittendrin II“ und „Nachher“) auch noch „Mitschnitt[e] einiger Gespräche“ (5). Es handelt sich um Dialoge zwischen einem Anton und der bereits erwähnten Bea, in denen die Sammlung selbst thematisiert und „bewertet“ (7) wird. Im Übrigen besitzen auch diejenigen Beiträge, die in der Überschrift als „Erzählung“ eingestuft werden, immer dann einen quasi dialogischen Charakter, wenn die Beiträger sich direkt an die den Beitrag mitschneidende Daniela wenden; deren Reaktionen müssen freilich vom Leser erschlossen werden, da sie nur durch einen Gedankenstrich angezeigt werden. Ein Beispiel, bei dem der Gedankenstrich offenkundig für eine zustimmende Reaktion steht:

Nimmst du auch Geschichten aus zweiter Hand?

–

Gut. Du mußt nämlich wissen [usw.]. (50)

Bisweilen muss der Leser ein bisschen Phantasie einsetzen, um die Gedankenstriche durch Worte zu ersetzen. Ein Beispiel:

Das hätte ich mir nicht träumen lassen, daß diese Liebesgeschichte zugleich einmal zur trostlosen Geschichte vom Verschwinden taugen könnte.

–

Läuft das Band?

–

Wir [...] wollten nach London fliegen [usw.]. (113)

Der erste Gedankenstrich steht hier wohl für eine Unterbrechung seitens Danielas, etwa so: ‚Warte mal, ich muss das Band einschalten.‘ Der zweite Gedankenstrich steht für ‚Ja‘.

Trotz dieser Divergenzen im Formalen vermittelt der Band den Eindruck der Kohärenz, und das aus mehreren Gründen. Zum einen stellt Daniela eine Art Mittelpunkt dar, da sie ja, indem sie die Beiträge mitschneidet, für die Beiträger regelmäßig die Adressatin ist. Zum andern beziehen sich die Tagebucheintragungen Celias ebenso regelmäßig auf Daniela; und das tun auch die so genannten Monologe Frederikes, die ansonsten ja an den ganzen Kreis der anwesenden Freunde gerichtet sind.

Überdies gibt es Querverbindungen zwischen einzelnen Beiträgen. Ein paar Beispiele: Wenn etwa Daniela in der erwähnten „Vorbemerkung“ sich auf den „Mitschnitt einiger Gespräche“ (7), nämlich zwischen Anton und Bea, bezieht, dann kann man sich fragen, wie es zu diesem Mitschnitt gekommen ist. Die Antwort findet sich in Celias Tagebuch, dem zufolge Daniela Anton zu diesen „verdeckten Gesprächsmitschnitten angestiftet hat“ (61). Oder aber Gustav erzählt von einer jungen Amerikanerin, deren Augen ständig hinter den „fast schwarzen Gläsern einer Sonnenbrille verborgen“ (28f.) sind und die in Griechenland verschwindet, während Konrad in einem anderen

Beitrag von der Begegnung Isoldes mit einem Psychologen berichtet, der seinerseits von einer amerikanischen Familie gesprochen habe, deren Tochter „ein Augenleiden gehabt haben“ soll und „auf einer Europareise spurlos“ verschwunden ist (35). Isoldes selbst erzählt dann später von ihrer Beziehung zu diesem Psychologen, „dem Mann meines Lebens“ (113), wie sie gemeint hat, mit dem sie eventuell in London „ein neues Leben vorbereiten“ wollte. Aber er sei im Flughafen vor dem gemeinsamen Flug nach England noch auf die Toilette gegangen und auf Nimmerwiedersehen verschwunden (vgl. 114).⁹

Abgesehen von den Fällen, in denen einzelne Beiträge sich auf andere Mitglieder des Freundeskreises beziehen oder in denen – offenbar eher zufällig – ein und dasselbe Ereignis (wie das Verschwinden der jungen Amerikanerin) eine Verbindung zwischen zwei im Grunde voneinander unabhängigen Beiträgen herstellt, davon also abgesehen, wirken die verschiedentlichen selbstreferentiellen Bezugnahmen auf die Textsammlung integrierend.

Zur Sprache kommen insgesamt 14 Beiträge, die Autorin Daniela, die selbst eine Erzählung liefert, mitgerechnet, ebenso Bea mit ihrem missglückten Erzählversuch. Als Personen gewinnen die Beiträge jeweils mittels weniger individueller Züge durchaus an Plastizität. Es handelt sich durchweg um Intellektuelle (vgl. 130f.). Neun von ihnen sind Frauen, die anderen Männer. Bei manchen erfährt man den Beruf; Celia etwa ist Lektorin (vgl. 59), Konrad ist Architekt (vgl. 130). Nur wenige von ihnen erlangen ein etwas individuelleres Profil, beginnend mit Daniela, die „krank“ ist, gefesselt an einen „Rollstuhl“ (11) und nicht in der Lage, selbst noch zu reisen, und die daher daran interessiert ist, sich ihren Horizont durch die Erzählungen ihrer Freunde erweitern zu lassen. Celia und Frederike gewinnen an Plastizität einfach durch die Anzahl ihrer 14 Tagebuch-Einträge bzw. acht Monologe, die dazwischengestreut sind. Celia, die erst jetzt, „auf der letzten Strecke“ ihres Lebens, ein Tagebuch führt, sucht „die radikale Abkehr“ (14) von der Welt, sie erwähnt später in ihrem Tagebuch ihr eigenes „Verschwinden“ (94) und nimmt sich am Ende das Leben, was Bea als „die radikalste Form des Verschwindens“ (166) bezeichnet. Frederike ist die Gastgeberin, bei der der Freundeskreis sich regelmäßig versammelt; sie beendet den Jour fixe allerdings am Ende, um fortan mit Konrad und dessen kleinem Sohn zusammenzuleben (vgl. 146). Und Bea gewinnt an Profil durch ihre Abneigung gegenüber dem Freundeskreis, dem sie im Grunde nicht zugehört (vgl. 165). Sie bezeichnet die Sammlung unter anderem als „Mischwerk“, „Konglomerat“, „Plappercluster“, „Narrationskehrricht“, „Fabulierschutt“, „Hybridgespinst“ und „Erzählbrei“ (105f.). Das mag sich zum Teil auf die Textsorten-Mischung beziehen (etwa „Konglomerat“, „Hybridgespinst“); zum Teil aber zielt die Abwertung wohl doch auf den Inhalt (etwa „Narrationskehrricht“, „Fabulierschutt“). Es liegt auf der Hand, warum Bea mit „so viel Gift“ reagiert (106), wie Anton kommentiert. Sie ist offenkundig „beleidigt“ (12), weil Daniela über die ihr zugetragenen Geschichten „frei verfügen“ (9) will und darum nicht im Voraus zusagen will, eine Geschichte, die Bea ihr aufzudrängen versucht, unverändert wiederzugeben.

Was die Beiträge erzählen, ist Selbsterlebtes oder ihnen Zugetragenes, auch mal ein Traum, in dem ein Haus verschwindet (vgl. 44f.). Ansonsten verschwinden Menschen und Dinge. Es geht um „Schlüssel, Portemonnaies, Ringe“, wie Frederike

⁹ Einen entsprechenden Bericht findet man in *Sarahs Gesetz*, S. 140.

etwas wegwerfend kommentiert, auch um „Liebhaber und Handtaschen“ (46). Was aus der verschwundenen Amerikanerin geworden ist, ist unbekannt (vgl. 30). Den verschwundenen Psychologen, der Isolde hat sitzen lassen, vermutet diese „in Wiesbaden bei seiner Frau in einer luxuriösen Eigentumswohnung“ (114). In den fünfziger Jahren verschwindet ein elf- oder zwölfjähriger Junge namens Jörn auf einer Nordseeinsel, und es ist unklar, ob er identisch ist mit dem entsprechend älteren Björn auf einem Foto aus den frühen achtziger Jahren (vgl. 39f.). Ein Betrüger verschwindet, nachdem ihm Nina, eine der Frauen aus dem Freundeskreis, ihre Ersparnisse anvertraut hat (vgl. 65). Für eine ganz andere Art des Verschwindens steht der Begriff der „Erinnerungslücken“ (128). Aber es verschwinden auch ein Laptop bei einem Einbruch und mit ihm die gespeicherten Texte, E-Mails, Adressen (vgl. 87f), weiterhin ein Roman wohl aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, ein Roman, von dem nur ein einzelnes Blatt vorhanden ist (vgl. 58), sodann eine Telefonzelle, weil sie in der Zeit der Mobiltelefone überflüssig ist (vgl. 73), oder auch ein mit der Post versandtes Manuskript, das nie ankommt, während die Kopie bei einem Wohnungsbrand verschwindet (vgl. 153).

Die Inhalte der Erzählungen sind in der Regel unterhaltsam, aber nicht regelrecht spannend. Das liegt natürlich nicht zuletzt an der Kürze der Erzählungen; die längste von ihnen, nämlich acht Seiten lang, stammt von Daniela selbst. Bisweilen wirken die Erzählungen etwas mysteriös wie im Fall des elf- oder zwölfjährigen Jörn. Für Munterkeit sorgen der ständige Themenwechsel und die Verschiedenartigkeit der erzählten Ereignisse. Und vergnüglich ist der Wiedererkennungseffekt, wenn man auf Wechselbezüge zwischen den Beiträgen stößt. Dass der – angebliche – Psychologe sich gegenüber Isolde ausgerechnet als „Spezialist fürs Verschwinden“ gibt, der „die Zurückgelassenen“ „therapiert“ (48), das ist schon kurios. Dass er dann aber nicht nur von der verschwundenen Amerikanerin spricht, sondern auch von einem auf einer Nordseeinsel verschwundenen Jungen (vgl. 35), muss überraschen, wengleich die desillusionierte Isolde sich später fragt, „ob er nicht einfach nur ein Scharlatan, ein Hochstapler ist“ (116). Sie will das aber gar nicht wissen, damit ihre „Geschichte vom verschwundenen Experten fürs Verschwinden“ nicht „noch trostloser“ (117) wird.

Wer Weiß Was

2009 erscheint *Wer Weiß Was* mit dem Untertitel „Eine deutliche Mordgeschichte“.¹⁰ Um einen Kriminalroman in herkömmlicher Manier handelt es sich nicht, zumal sich herausstellt, dass der vermeintliche Mord gar keiner ist. Um eine „Mordgeschichte“ – das wird jedenfalls gegen Ende ‚deutlich‘ – geht es aber dennoch. Der personenreichen Roman spielt größtenteils im Universitätsmilieu. Da begegnet man zunächst dem Literaturwissenschaftler Prof. Bruno Schauer und seiner Frau Carola, die Schriftstellerin ist, des Weiteren dem Bibliothekar Simon Menzel und der Doktorandin Johanna Schwarzenbach. Zum Teil spielt die Handlung auch im Haus der reichen, herzlosen, „alten Patriarchin“ (84) Irma von Seefeld, von deren „Zuteilungen“ (175) ihr Sohn Pascal und die mit ihm liierte Krankenschwester Molly Krüss leben, solange sie sich um Irma von Seefeld kümmern. Pascal von Seefeld, ein „Privatgelehrter (von

¹⁰ Silvia Bovenschen: *Wer Weiß Was. Eine deutliche Mordgeschichte* [2009]. Frankfurt am Main 2011. – Zitatnachweise im Folgenden durch Seitenangabe im Fließtext.

eigenen Gnaden“ (7), ist schwul, was seine Mutter nicht wissen darf, da sie ihn sonst enterben würde (vgl. 239f.); Molly hat sich – nur dem Anschein nach – getrennt von ihrem Mann Dr. Norbert Krüss, einem erwerbsunfähigen ehemaligen akademischen Oberrat, der in einem privaten Alten- und Pflegeheim lebt. Molly und Krüss sind weiterhin eng miteinander verbunden. Befreundet ist Molly mit der Journalistin Frederike Kreuzer, die Beziehungen zu mehreren der involvierten Personen unterhält und die – eigenartigerweise – schon aus dem Band *Verschwunden* bekannt ist.¹¹ Von den Kriminalbeamten, die begegnen, sei noch die kurz vor der Pensionierung stehende Hauptkommissarin Leonie Wagner erwähnt.

Nun zur Handlung, die auf den kurzen Zeitraum von einem Mittwochmorgen bis zum Freitagnachmittag begrenzt ist, wie aus den mit Tages- und Uhrzeitangaben überschriebenen Abschnitten hervorgeht. In der Universität wird auf dem „Personalklo“ (21) die Leiche des Sprachwissenschaftlers Prof. Urlach gefunden, ein Messer im Rücken. Noch am Vorabend ist dieser Prof. Urlach einer der Gäste bei einer Einladung Irma von Seefelds gewesen, einer Einladung, an der auch die meisten der bereits genannten anderen Personen teilgenommen haben. Der Mord, um den es sich offenbar handelt, bestimmt in der Folge die polizeilichen Aktivitäten ebenso wie die Gespräche der in unterschiedlicher Weise Mitbetroffenen. Dabei wird deutlich, dass Urlach ein Zyniker gewesen ist, der „sich lustig“ gemacht hat „über alles und jeden“ (120). „Er spielte seine miesen Spiele mit den Menschen. Jedenfalls mit denen, die er für schwach hielt“ (122).

Mehr und mehr rücken die Entfaltung der Eigenart der Personen und deren jeweilige Beziehungen zueinander in den Vordergrund des Romans. Die Schriftstellerin Carola Schauer überlegt, ob sie sich auf eine Beziehung zu ihrem Verlagslektor einlassen soll. Der im Alten- und Pflegeheim lebende Norbert Krüss ist befreundet mit dem Bibliothekar Simon Menzel. Die Sekretärin Laura Rudolph folgt einer Einladung des Sachbuchautors Florian Kuhn, ergreift aber bald wieder die Flucht; beide waren auch auf der Einladung Irma von Seefelds. Auch die Polizeibeamten gewinnen durchaus individuelle Züge.

Als am Donnerstag Irma von Seefeld stirbt, indem sie vom Mittagsschlaf nicht mehr erwacht, offenbart Molly ihrer Freundin Frederike, mit der sie erst seit „(knapp) drei Jahren“ (59) befreundet ist, dass sie sich vor ihr wie vor aller Welt dreieinhalb Jahre lang verstellt habe und nur zum Schein die Rolle der sich „aufopfernde[n] Geliebte[n]“ Pascals (239) gespielt habe, denn sie habe mit Irma von Seefeld vertraglich vereinbart, dass sie nach deren Tod für die Betreuung dreihunderttausend Euro erhält, sofern Irma von Seefeld nicht in den ersten zwei Jahren nach Vertragsabschluss stirbt. Die vordem träge wirkende Molly, nachlässig frisiert und gekleidet, erscheint jetzt elegant und entschlossen – wie eine ganz andere Person. Dass dann in der Nacht von Donnerstag auf Freitag Norbert Krüss stirbt, mit dem gemeinsam Molly auf „ein gutes Leben“ (301) mit Hilfe des erworbenen Geldes gehofft hat, das hat eine fast tragische Qualität.

¹¹ In *Verschwunden* ist sie, wie oben erwähnt, die Gastgeberin der Jour-fixe-Treffen, die sie beendet, um mit Konrad und dessen kleinem Sohn zusammenzuleben. In *Wer Weiß Was* ist diese Beziehung zu Ende gegangen, nachdem inzwischen „das Kind keines mehr“ ist (49). Auch die Namen „Molly“ und „Irma“ begegnen bereits in *Verschwunden* (vgl. 122-129 und 122), ohne dass man von einer Wiederkehr der Personen sprechen könnte.

Die Aufklärung von Urlachs Tod rückt wieder ins Blickfeld. Die medizinische Prüfung ergibt, dass Urlach an einem „schweren Asthmaanfall“ (261) gestorben ist, so dass sich die Frage stellt, wer ihm ein Messer in den Rücken gestoßen hat und mit welcher Absicht und ob dem Täter oder der Täterin bewusst gewesen ist, dass das Opfer bereits tot war. Die Hauptkommissarin Leonie Wagner erfährt von einem nur undeutlichen bildlichen Eindruck, den Bruno Schauer am Mittwochmorgen vor dem Gebäude beim Blick auf ein Fenster im zweiten Stock gewonnen hat (vgl. 17), und sie konfrontiert forsch die sichtlich verängstigte Doktorandin Johanna Schwarzenbach und den ihr beistehenden Bibliothekar Simon Menzel mit der Behauptung, sie seien gesehen worden, als sie den toten Urlach in das Personalklo geschafft hätten. Johanna Schwarzenbach erzählt daraufhin, sie habe ein Verhältnis mit Urlach gehabt, der dann angefangen habe, sie „bei jeder Gelegenheit zu blamieren“, um sie zu „zerstören“ (276). Am Morgen seines Todes habe sie sein Zimmer betreten, von hinten den am Schreibtisch Sitzenden gesehen und ihm ein herumliegendes Messer in den Rücken gestoßen. Auf die Frage, ob ihr bewusst gewesen sei, dass Urlach schon tot war, antwortet sie, sie wisse nicht, ob sie es gewusst habe. Sie habe „so eine Ahnung“ (279) gehabt, die sie aber nicht präzisieren könne.

Der letzte Abschnitt trägt die Überschrift „3 Monate später“. In einem Garten unterhalten sich die inzwischen pensionierte Leonie Wagner und Frederike. Als die ebenfalls anwesende Molly ins Haus gegangen ist, erwähnt Leonie ihre Überzeugung, dass Molly Irma von Seefeld umgebracht habe. Der Mord sei „ein Geschenk für Norman Krüss“ (328), ihren geliebten Mann, gewesen, habe aber mit dessen Tod seinen Sinn verloren. „Der untaugliche Mordversuch an Urlach wäre nicht nachweisbar gewesen und der vergebliche Mord an Irma wahrscheinlich auch nicht“ (330), so Leonies Kommentar. Daraufhin bestätigt Frederike, dass Molly ihr gegenüber den Mord gestanden habe – eine Spritze Insulin statt des eigentlich benötigten Medikaments. Beide Frauen beschließen, sich fürsorglich um Molly zu kümmern.

Wie oben schon erwähnt, geht es zu guter Letzt also doch noch um eine „Mordgeschichte“, zu der denn auch die quasi polizeilich-protokollartig anmutenden Überschriften über den im Allgemeinen kurzen Abschnitten passen, Überschriften mit Tages-, Uhrzeit- und Ortsangaben, zum Beispiel: „Mittwoch 8 Uhr 11 / Wohnung von Bruno und Carola Schauer“ (11).

In einem auffälligen Kontrast zu diesem realistisch erzählten Geschehen stehen mehrere kleine Ausflüge ins Phantastische, die Bovenschen sich erlaubt, indem sie – jeweils unter der Überschrift „Irgendwann / Irgendwo“ (bzw. „Irgendwo / Irgendwann“) – kurze Abschnitte mit außerirdischen Wesen einschleibt.¹² Diese Wesen sind mit überlegenen Fähigkeiten ausgestattet und untersuchen die irdischen Verhältnisse, wobei eine kleine Gruppe von ihnen sich speziell mit dem oben erwähnten Personenkreis beschäftigt. Das Fazit der Außerirdischen lautet: „Das ganze Projekt ‚Mensch‘ ist ein verfehltes Experiment. Ein Unglück der Evolution.“ (316) Konkret: Es ist ein „Mangel an Liebe, Gnade und Erbarmen[,] kombiniert mit einem Mangel an Phantasie, der sie [= die Menschen] in die Katastrophen führt“ (318).

12 Bovenschen selbst spricht in einem Interview von ‚Science-Fiction‘: ‚Wer Weiß Was war mein Gesellenstück, ich wollte mir selbst etwas beweisen und sehen, ob ich vier Genres in einem Buch vereinen kann. Krimi als Vorwand, Gesellschafts-, Campusroman und Science-Fiction‘. Hilal Sezgin: ‚Silvia Bovenschen; Wie geht es Georg Laub?‘ *Heinrich Böll Stiftung* 24.2.2012. Auch zit. in: ‚Silvia Bovenschen ist tot‘. *ZEIT ONLINE*, 26. Oktober 2017.

Ein wenig vorbereitet sind diese seltsamen Einschübe durch ein Gedankenspiel der Schriftstellerin Carola, die über „die Einsamkeit des allwissenden Erzählers“ nachdenkt, der sich „als Wissender stets in der Gefahr der Unglaubwürdigkeit“ (14) befinde. Carola, die hier den auktorialen Erzähler wie einen realen Menschen nimmt („Einsamkeit“), erläutert gegenüber ihrem Mann Bruno diese Einsamkeit unter Verweis auf die Situation eines Menschen, der „von Marsmenschen vorübergehend entführt worden“ ist und der hinterher, „erschüttert und verstört“, keinen Glauben für seinen Bericht findet – was Bruno als eine „schwachsinnige Überlegung“ (12) bezeichnet. Carola knüpft daran zwar noch einige Überlegungen an, bei denen sie nicht zwischen Autor und auktorialem Erzähler trennt und „reine Heuchelei“ (14) vermutet, wo es um Fiktion geht. Offenbar aber hat Carola das angeführte Beispiel – nämlich die Marsmenschen – nicht einfach extemporiert. Im Gespräch mit ihrem Lektor erklärt sie nämlich kurz darauf, mit ihrem Manuskript festzustecken. „Ich bin in die Gespensterecke gedriftet, ins Unwahrscheinliche, Irreale ...“ (31); später begegnet noch der dazu passende Ausdruck „Marsmännchen-Flausen“ (213). Man könnte meinen, das lasse sich auf die Einschübe mit den außerirdischen Wesen in Bovenschens Roman beziehen, zumal in einem der Einschübe gefragt wird, wie sie, die Außerirdischen, von den Menschen gesehen werden, und in der Antwort dann vom „Geister- und Gespensterkram“ (128) die Rede ist. Auch meint Molly, sie fühle sich „in letzter Zeit ständig beobachtet“. Es handle sich nicht eigentlich um eine „kriminalistische Beobachtung“, und sie empfinde „diese Observation nur unbestimmt, vage, wie aus unbekannter Ferne“, was Krüss, ihren Mann, zu der Frage veranlasst: „Geister? Gespenster? Dämonen?“ (82f.) Man kommt kaum umhin, auch hier an die außerirdischen Wesen zu denken.

Indessen, wenngleich Carola meint, mit ihrem Roman „in die Gespensterecke gedriftet“ zu sein, so ist mit Bezug auf die Autorin Bovenschens mit den Begriffen „Geister“ und „Gespenster“ keine Selbstkritik verknüpft. Die Einführung außerirdischer Wesen stellt für die Autorin eher eine Entlastung dar, eine Befreiung von der quasi zwanghaften Verpflichtung auf eine auktoriale Dominanz im Erzählen, wie sie in einem Interview andeutet: „Also linear [erzählen] kann ich nicht, ich mag es zum Beispiel [...], wenn da noch jemand ist, der dem Erzähler auf die Finger schaut, der von außen drauf schaut“. Bei *Wer Weiß Was* „waren das [...] die Außerirdischen, die die Figuren beobachten.“¹³

Eine Eigentümlichkeit der Erzählweise liegt darin, dass dem Leser mitunter eine quasi detektivische Lektüre abverlangt wird. So meint Frederike einmal, eine Frau gesehen zu haben, die sie kurzfristig für Molly gehalten hat: eine „Frau im roten Kostüm“, eine „elegante Erscheinung“ (60). Dass es sich tatsächlich um Molly gehandelt hat, wird deutlich, als dann in Norbert Krüss' Alten- und Pflegeheim eine Frau auftaucht, die sich zwar anders nennt, deren Kleidung jedoch – „elegantes rotes Kostüm“ (80) – zusammen mit weiteren Indizien – vom „abgeblätternen Lack“ (59, 81) auf den Fingernägeln ist die Rede – abermals an Molly denken lässt, die hier eben ihren Mann Krüss besucht. Wenn Krüss dann ihr gegenüber von beider gemeinsamem „Vorhaben“ spricht und meint: „Du weißt, wir können das abblasen“, dann antwortet die Frau „geradezu hitzig“: „Um Gottes willen. Dann wäre ja alle Qual sinnlos gewesen.“ Und „energisch“ beendet sie das Gespräch: „Ich werde handeln.“ (84) Am selben Tag trifft sich Krüss noch mit seinem Freund, dem Bibliothekar Menzel, und

13 Ebd.

erklärt dann: „Das war unser letztes Treffen hier.“ Menzel, offenkundig eingeweiht, reagiert mit der Frage: „Dann ist es jetzt also so weit?“ Und Krüss antwortet unter anderem: „Gegen ihren starken Willen zur Erzwingung des Glücks komme ich nicht an. Sie wird die Sache zu einem Ende bringen.“ (92)

Erst wenn man das Ende des Romans kennt, kann man erschließen, worum es hier geht und worauf es sich bezieht, wenn Frederike noch zu Lebzeiten Irma von Seefelds etwas ratlos über Mollys Verbleib in deren Haus gemeint hat: „Irgend etwas bindet sie, das ist es [...], was ich nicht verstehe“ (186). Was sie bindet, ist Mollys starker Wille „zur Erzwingung des Glücks“, und dies mittels der Ermordung Irma von Seefelds um der in Aussicht stehenden dreihunderttausend Euro willen.

Die Erzählweise besitzt gewisse spielerische Züge, indem der eigentlich allwissende auktoriale Erzähler wiederholt in nachträglichen eingeklammerten Äußerungen sich selbst zu hinterfragen scheint, sich also unsicher zeigt oder aber das Gesagte ergänzt, präzisiert oder auch es bekräftigt – zum Beispiel:

„Aber so war Freidank nicht.
(Nein, so war er nicht!)“ (36)

„Pascal schien [...] nicht sonderlich interessiert. Er fragte dennoch (um ein Interesse vorzutauschen?):
[Usw.]“ (53)

„Molly stand wirklich unter Dampf. (Sagt man so?)“ (57)

„ungefähr noch hundert Meter (hunderteinundzwanzig Meter) auf einer kaum befahrenen Straße“ (85)

Wie erwähnt, bildet die von Carola angenommene Einsamkeit des allwissenden Erzählers den Ausgangspunkt für diejenigen Überlegungen, in deren Zusammenhang sie dann die „Marsmenschen“ einführt. Der Hinweis auf den auktorialen Erzähler ist eine der Selbstreferenzen, die hier wiederholt begegnen. So ist von der allgemeinen „Beliebtheit von Kriminalromanen“ (92) die Rede. Später überlegt Carola: „Ich könnte einen Kriminalroman schreiben, in dem eine Schriftstellerin vorkommt, die einen Kriminalroman schreibt“ (213), und ignoriert den Einwand: „Sind diese selbstreferentiellen Romane nicht etwas aus der Mode?“ (214) – eine selbstreferentielle Infragestellung von Selbstreferenzen, also quasi eine Selbstreferenz im Quadrat. Gleichsam noch überboten wird dies dadurch, dass man am Ende erfährt, Carola schreibe „so etwas Ähnliches wie einen Kriminalroman, in den sie [...] diese Urlach-Geschichte verweben will“. Freilich, „so ein richtiger Krimi“ werde das „nicht werden“ (325). Also, so mag der Leser vermuten, wohl eher eine „Mordgeschichte“.

Im Übrigen wird zudem noch im Schreibtisch des toten Urlach ein handschriftliches Manuskript mit der Überschrift „Von den menschlichen Abgründen“ (150) gefunden, das nicht von Urlach stammt, sondern von Norbert Krüss. Darin werden „Gemeinheiten und Bosheiten“ behandelt, „die Menschen Menschen antun“ (217), und es kommen auch Personen vor, um die es im vorliegenden Fall geht, unter anderem Urlach (vgl. 219) und die zwielichtige Leiterin des Alten- und Pflegeheims, die das Manuskript wahrscheinlich an sich gebracht und an Urlach weitergegeben hat (vgl. 302). Molly beansprucht am Ende das Manuskript als ihr gehörig, da es ihrem Mann wichtig gewesen sei. Von der Autorin Bovenschen her gesehen stellt es indessen ein weiteres selbstreferentielles Moment dar.

Und zu guter Letzt: Gleich eingangs klagt die Autorin Carola: „[...] ich kann meinen Helden nicht mehr leiden“, woraufhin ihr Mann vorschlägt: „Dann bring ihn doch um“

und der Erzähler kommentiert: „Ja, Töten ist in Texten leicht“ (15f.). Sollte sich Bovenschen daran nicht erinnert haben, als sie gegen Ende meint, von dem ausgesprochen unsympathischen Sachbuchautor Florian Kuhn habe man nichts mehr gehört – „Er wurde drei Tage später von einem Lastwagen überfahren“ (307)?

Wie geht es Georg Laub?

2011 erscheint *Wie geht es Georg Laub?*,¹⁴ ein Roman, der vor allem diejenigen zu fesseln vermag, die nicht lediglich an einer spannenden Handlung interessiert sind, sondern einer eigenartig gebrochen-variablen Erzählweise etwas abzugewinnen vermögen. Indessen sei zunächst doch die Handlung skizziert.

Der Schriftsteller Georg Laub muss registrieren, dass die vormaligen Erfolge ausbleiben. Für sein „letztes Buch gab es zwar ein paar laue Kritiken, aber es wurde nicht gekauft. Da kommt nichts mehr rein.“ (22) Zudem hat Laub bei einem Finanzgeschäft viel Geld verloren. Und als ihn dann auch noch seine Freundin Margit Maneckel verlässt, da „der Geldfluß ins Stocken“ (26) geraten ist, bricht Laub mit seinen bisherigen Lebensverhältnissen und vor allem mit seiner die letzten zehn Jahre dominierenden Selbstinszenierung als erfolgreicher „Eventschriftsteller“ (40). Er will nunmehr eine „Verkargung“ (5, 7 u.ö.) zu seinem Lebensprinzip machen und zieht nach Berlin in das heruntergekommene Haus, das ihm seine verstorbene Tante Charlotte Chronwitz vermach hat.

Hier findet er neue Bekannte und Freunde, mit denen er sich gut versteht, während Fred Mehringer, ein unverhofft auftauchender früherer Bekannter, ihm eher lästig ist. Mehringer, ein Filmausstatter, hat gehört, dass vielleicht ein Roman Laubs verfilmt werden soll, und hofft, daran beteiligt zu werden (vgl. 68f.). Laub lässt sich darauf ebenso wenig ein wie später auf ein Projekt Margit Maneckels, die „Promi-Interviews“ für „ein neues Magazin“ (147) machen und sich dabei der Hilfe des routinierten Schriftstellers versichern will. Laub wird „wahrscheinlich aufhören mit der Schreibung“ (70), und er will mit seinem bisherigen „Partyleben“ (39) im Literatur- und Kulturbetrieb nichts mehr zu tun haben (vgl. 22f., 27, 39f.).

Außerordentliche Ereignisse begegnen nicht im Fortgang der Handlung. Mehringer taucht, wie von ihm angekündigt, bereits nach zwei Tagen nochmals bei Laub auf. Ansonsten beschäftigt Laub sich in Gedanken mehrfach mit Stella Remota, der Mieterin der Wohnung im ersten Stock (ihr Name lautet übersetzt: entfernter Stern). Wiederholt erinnert Laub sich an seine Tante, die er in ihrem Pflegeheim besucht hat. Auch weit zurückreichende Erinnerungen Laubs kommen zur Sprache, so die an Anja, eine Jugendliebe (vgl. 65f.). Mehrfach ist ausführlicher von Laubs neuen Bekannten und Freunden die Rede.

Bei seinem ersten Besuch bei Laub hat Mehringer ein „Manuskript“ entdeckt, das – so Laub – ihm zugeschickt worden sei. In dem Text werden „Orte beschrieben, hier in Berlin, vielleicht Verstecke oder Fluchtorte“, „alles sehr unbestimmt“, „diffuse Hinweise auf eine Bedrohung“. „Wirres Zeug“ (73). Laub findet später noch mehrfach in seinem Briefkasten Texte mit surrealen Zügen und der Aufforderung, sich innerhalb

¹⁴ Silvia Bovenschen: *Wie geht es Georg Laub? Roman*. Frankfurt am Main 2011. – Zitatnachweise im Folgenden durch Seitenangabe im Fließtext.

Berlins an bestimmte Orte zu begeben. Er folgt diesen Aufforderungen tatsächlich und protokolliert hernach die Ereignisse; seine Aufzeichnungen sind dann unter der Überschrift „Das Manuskript“, beziffert mit „I“ (82ff.) bis „IV“ (191), in den Roman integriert. Diesen ‚Manuskripten‘ zufolge sieht Laub sich an den Orten, zu denen er sich zu begeben hat, jeweils mit vier Personen konfrontiert: einem Hünen, einem Blonden, einem Alten, einer dünnen Frau. Am Ende erfährt Laub, dass die Vier ein „Theaterkollektiv“ (200) bilden und gehofft haben, ihn als Textschreiber gewinnen zu können. Er lehnt das ab. Im Übrigen sind diese ‚Manuskripte‘ mittels der Verwendung einer anderen Schrift als heterogene Elemente der Erzählung markiert.

Im Ganzen ist Laub körperlich und seelisch nicht in guter Verfassung, er wirkt „schlaff und schlapp“ (96), leidet wiederholt unter Schwindelanfällen (vgl. auch 160, 189f.) und sucht einen Arzt auf, der aber vor einer Diagnose erst „die Laborwerte abwarten“ (116) will. Als Laub den Beinahe-Verkehrsunfall eines kleinen Mädchens miterlebt, reagiert er so mitgenommen, dass er weint und sich auf dem Heimweg übergibt (vgl. 99). Auch in der Folgezeit geht es Laub nicht gut. „Die Übel häuften sich.“ (202) Er fragt sich, welche Lebensform für ihn die richtige wäre und ob er vielleicht immer noch nicht radikal genug aus seiner bisherigen Existenz ausgestiegen sei, nachdem er, „der Netzphobiker“ (206), sich vordem bereits kulturkritisch gegen das Internet engagiert hat und „gegen die Banalisierung des kulturellen Lebens“, gegen die „allgemeine Verblödung und den grassierenden Unernst“ (250f.). In seinem letzten Buch, so wirft er sich selbst vor, habe er sich einer „Anbiederung an wohlfeile Formen des Publikumsgeschmacks“ (254) schuldig gemacht, und trotzdem ist das Buch kein Erfolg geworden.

Laub findet einen Brief seiner Tante an ihn („Meinem lieben Neffen [...] nach meinem Tod zu übergeben“, 209), in dem diese sich auf vergangene Gemeinsamkeiten, Konzertbesuche und die Liebe zur Musik bezieht, auch Anja erwähnt und vor allem erzählt, dass sie sich immer mehr in ihrer „*geheimen Welt*“ (213) und immer weniger in der Normalwelt heimisch fühle. Sie berichtet auch von ihrer „*ersten Liebe*“, einem Mann, mit dem sie sich jetzt oft unterhalte, der es bis zum Chefarzt einer Klinik gebracht und sich dann das Leben genommen habe. „*Er bereut das inzwischen, sagte er mir, als er mich kürzlich besuchte*“ (216f.). Im letzten Winter habe er ihr sogar einen Heiratsantrag gemacht. „*Der Idiot. Der Tod ist ihm nicht gut bekommen*“ (218). Die Tante – in ihrer „*geheimen Welt*“ – kennt keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Leben und Tod.

Laub überlegt, welche „Möglichkeiten“, welche „Spielräume“ (231) er selbst noch hat. Immerhin: „Diffus bestärkt“ (230), so fühlt er sich durch den Brief seiner Tante. Dazu passt wohl seine Einsicht: „Es gab diese Zwischenreiche, zwischen Tag und Nacht, zwischen heute und morgen, zwischen Schlafen und Wachen, zwischen Gedanken und Tat“ (231). Das könnte bedeuten: Man ist nicht zwanghaft fixiert auf die Normalwelt mit ihren Polaritäten, zu denen man – mit Blick auf Laubs Tante – vielleicht auch noch die von Leben und Tod zählen könnte.

Laub befindet sich im Keller seines Hauses, als er diese Überlegungen anstellt und sich dann zum Aufbruch entschließt: „Er verließ erst den Keller und dann das Haus.“ (232) In der Überschrift des nächsten Abschnitts wird die Frage gestellt: „Wo ist Georg Laub?“ (233) Die Frage wird nicht beantwortet. Laub ist weg.

Im Fortgang des Romans geht es dann noch um Laubs Freunde, um Mehringer und eine Journalistin, die eine Reportage über Laub plant, sowie um einen Einbruch in

Laubs Haus. Es wird bekannt, dass Laub seine Habseligkeiten an seine Freunde verteilt und das Haus an eine Immobiliengesellschaft verkauft hat (vgl. 271).

Unter Laubs hinterlassenen Papieren findet sich ein „Manuskript“ oder „Fragment“ oder „Torso“, „Was auch immer“, ein nicht eigentlich „realistischer Text“ (275) jedenfalls, der an die ‚Manuskripte‘ anknüpft und der – unter der Überschrift *„Die Völkerwanderung der Seelen“* (279 – alle Kursivierungen wie im Original) – am Ende des Romans steht. Er gibt eine Art Antwort auf die eben zitierte Frage: „Wo ist Georg Laub?“ (233) Laub befindet sich demnach nicht mehr in der Normalwelt, in der es in der vergangenen Nacht einen Sturm gegeben hat, der „gewaltige Zerstörungen hinterlassen“ (261) hat. Davon ist Laub nicht mehr betroffen, nachdem ihn selbst „ein wunderbarer Sturm“ „hochgewirbelt“ und dann „abgesetzt“ hat „auf der goldenen Waage der Zeit“ – in einer „nahe liegende[n] Ferne“: „sanfte Hügel“ am „Saum eines Gewässers“ (279) – eine Traumlandschaft. Hierher gelangt ist er, nachdem er „noch ein letztes Mal“ einer „Anweisung“ gefolgt ist wie im Fall der Anweisungen des Theaterkollektivs, jetzt aber eben „einer milden Anweisung“ (ebd.).

Laub fühlt sich genesen. In einer Folge von Fragen und Antworten geht es um die Rolle, die die Liebe in seinem Leben gespielt hat, um Erinnerungen an die Eltern, an Anja, auch um die Musik, die er verraten habe, um einen „Stern“ (vielleicht Stella Remota) und zuletzt um Tante Charlotte: „Ja, sie habe ich geliebt“ (282). Am Ende dieses Textes *„Die Völkerwanderung der Seelen“* weiß Laub, „wohin er zu gehen“ hat. „Wie würde Charlotte ihn loben.“ (283) Der Leser freilich weiß nur, dass Laub nun ein Ziel hat, aber das Ziel wird nicht genannt. Der Roman liefert Andeutungen, die keine bestimmte Schlussfolgerung zwingend erscheinen lassen.

Mit einem „Nachtrag“ endet der Roman dann wirklich, indem er wie mit einer Kamera („Kann man das schärfer stellen und etwas näher ranholen?“) Bilder präsentiert, in denen Zeit und Vergänglichkeit negiert sind: (die eigentlich tote) Charlotte freut sich auf einen „Jugendfreund“, der sie besuchen will; sodann geht es um mehrere Freunde Laubs, hernach wird Laub erwähnt, er ist in Begleitung, aber Genaueres „ist nicht zu erkennen“, und am Schluss läuft der vorher wiederholt erwähnte Hund Cato – „wieder jung und schlank“ – „über eine große Wiese“ (284f.).

Die gewisse Heterogenität der Elemente, die hier zusammengeführt sind, wird deutlich geworden sein. Da ist zunächst der Hauptstrang des Romans, die Handlung, in deren Mittelpunkt Laub steht. Eingefügt (und abgehoben durch eine Schrift ohne Serifen) sind sodann die ‚Manuskripte‘ I bis IV, in denen es um das Theaterkollektiv geht. Durch Kursivsatz abgehoben sind des Weiteren der Brief der Tante (vgl. 213-220), anschließend der offenbar von Laub selbst geschriebene Text *„Die Völkerwanderung der Seelen“* (vgl. 279-283) und dann noch ein „Nachtrag“ (vgl. 284f.). Trotz dieser Heterogenität gibt es immer wieder kleine Verbindungen zwischen den Elementen. Von Laubs Jugendliebe Anja zum Beispiel ist im eigentlichen Hauptstrang des Romans die Rede (vgl. 65f.), im Brief der Tante (vgl. 217) und unter der Überschrift *Die Völkerwanderung der Seelen* (vgl. 281). Wenn dann bei diesem letzteren Textteil erwähnt wird, dass Laub „noch ein letztes Mal“ einer „Anweisung“ (279) gefolgt sei, dann stellt dies eine Verbindung zu den Anweisungen des Theaterkollektivs her. Und der Begriff der „Tirade“ parallelisiert Äußerungen Laubs (vgl. 40, 251) und solche der Mitglieder des Theaterkollektivs (vgl. 86, 104, 174, 196).

Was den Stil betrifft, wird alles dies, von dem bislang die Rede gewesen ist, in einem eingängigen realistischen Stil vermittelt. Indessen wird der lineare Fortgang der Erzählung einmal in einer durchaus befremdlichen Weise gestört. Als nämlich Mehringer zum dritten Mal und nunmehr in Begleitung Margit Maneckels auftaucht, lässt Laub die beiden vergeblich klingeln und steigert sich dann angesichts der Belästigung in eine „unbestimmte Wut“ (125) hinein. Um zu prüfen, ob Mehringer verschwunden ist, wirft er einen Blick aus dem Fenster: Zu sehen ist auf der Straße „ein alter Mann, tief gebeugt auf einen Stock gestützt“. Laub schiebt dann „Stuhl und Schreibtisch in die Zimmermitte“ (123). Er öffnet die Wohnungstür und meint im Flur des Hauses eine unbestimmte Gestalt zu sehen, die er freilich nur „wie durch einen dichten Schleier wahrnehmen“ (125) kann und in der er Mehringer vermutet, so dass er die Gestalt attackiert. „Wieder verschwamm alles um ihn herum“ (126). Vielleicht handelt es sich bei der Gestalt jedoch um eine Frau. „Er hatte die Frau angesprungen!“, möglicherweise Stella Remota, die Mieterin. Mit ihr kommt es daraufhin – immer noch im Flur – vermeintlich zum Geschlechtsverkehr, während Laub gleichzeitig mitten in seinen wahnhaften Phantasien von Erinnerungen an seine Jugend („Er ist wieder neun Jahre alt“, 127) und an den kürzlichen Arztbesuch (vgl. 128) überflutet wird. Als er wieder zu sich kommt, ist da „keine Frau“ (130). Er wirft sich auf sein Bett. „Todmüde und fiebergelühend“ (131) schläft er ein.

Die Erzählung fährt fort: „Wie geht es Georg Laub?“ „Nicht gut.“ Er wirft einen Blick aus dem Fenster: Auf der Straße zu sehen ist „ein alter Mann, der an einem Stock geht“. Dann „schiebt“ Laub „seinen Stuhl und seinen Schreibtisch in die Zimmermitte“ (132). Er tritt aus der Wohnung hinaus auf den Flur. Was er dort macht, bleibt offen. Danach „wankt er zurück“ und „verschwindet [...] in seinem Schlafzimmer.“ (133). „Er wirkt panisch, hektisch, fiebrig, hysterisch, delirierend“ (133). Ohne Zweifel: Laub „ist krank“ (134).

Wie ist das zu verstehen? Zweimal der Blick aus dem Fenster und der alte Mann mit seinem Stock, zweimal werden die Möbel verschoben, zweimal tritt Laub hinaus auf den Flur. Beim zweitenmal fragt der Erzähler: „Was treibt er da in dem dunklen Flur die ganze Zeit?“, und er antwortet selbst: „Keine Ahnung.“ (133) Der Leser indessen kennt die wahnhaften Fieberphantasien und Halluzinationen Laubs, nachdem dieser (in der ersten Schilderung) auf den Flur hinausgetreten ist. Die Folgerung liegt nahe, dass hier eine und dieselbe kurze Zeitspanne zweimal beschrieben wird, einmal aus der Sicht Laubs selbst („Sie stößt mich nicht zurück“, 129) und ein andermal aus der Sicht eines Erzählers, der wie ein Außenstehender wirklich nicht weiß, was Laub (der ersten Schilderung zufolge) zu erleben meint.

Diese erzählerische Merkwürdigkeit lenkt den Blick überhaupt auf die Erzählweise. Der Roman setzt sich zusammen aus einer Folge kleinerer Erzähleinheiten von meist wenigen Seiten Länge. Die Bezugsperson für den Erzähler ist vor allem Laub, aber mitunter auch Fred Mehringer (z. B. 11 ff.). Es gibt zunächst einen auktorialen Erzähler, der sich im Inneren der Figuren auskennt:

[...] so hatten [...] die Tage in den letzten fünf Monaten begonnen.

Und so gefiel es ihm.

Noch besser gefiel ihm der Gedanke, daß [usw.]. (5)

Mitunter tritt an die Stelle der auktorialen vorübergehend eine personale Erzählperspektive: Fred Mehringer

hatte [...] ein professionelles Interesse an solchen Orten. Vielleicht würde er diese Straße einmal einem Regisseur andienen können für einen spießigen spießerkritischen Film. (14)

Der Gedanke, die Straße vielleicht als Drehort empfehlen zu können, entspricht der Sicht natürlich nicht des auktorialen Erzählers, sondern Mehringers; auch die Wertung – ein spießerkritischer Film, der jedoch selbst spießig ausfällt – ist Mehringers Wertung. Indessen, komplexer werden die Verhältnisse dann, wenn die Erzählung als Folge von Fragen und Antworten gestaltet ist, wie es sehr oft geschieht. Ein Beispiel:

Er verharrt, horcht oder späht.
Hat da jemand geklingelt?
Nein, weit und breit kein Mensch zu sehen.
Warum steht er dann an der Tür? Worauf wartet er?
Das ist nicht zu erkennen.
Hat er Angst, hinauszugehen?
Sieht ganz so aus. Nein, er geht doch hinaus. (132f.)

Der Erzähler simuliert hier gleichsam ein inneres Sprechen, einen inneren Dialog, bei dem er Fragen aufwirft und dann selbst beantwortet, wobei er des Öfteren nur wie ein unbeteiligter Beobachter erscheint, der sogar auf Annahmen angewiesen ist („Sieht ganz so aus“) und der keineswegs im Voraus weiß, wie eine Figur sich verhalten wird („Nein, er geht doch hinaus“). Dieser Erzähler kennt sich offensichtlich nicht mehr ohne Weiteres im Inneren der Figuren aus, er besitzt – zumindest zeitweise – nicht mehr die Überlegenheit des ‚allwissenden‘ auktorialen Erzählers von ehemdem. Dass dieser Erzähler dann auf einer und derselben Seite tastende Formulierungen wählt wie „Vermutlich“, „vielleicht“, „[es] könnte sein“, „wahrscheinlich“, „wie es scheint“ (35), dies ist bezeichnend für eine Erzählweise, die die Wirklichkeit nicht mehr als problemlos durchschaubar und damit auch verfügbar erscheinen lässt.

Dem entspricht eine Bemerkung gleich am Beginn des Romans, als nämlich Georg Laub erwacht und es dann heißt: „Er wußte, wo er war, und er wußte, wer er war – so gut man das wissen kann“ (5). Unterstellt ist damit ganz allgemein, dass das Wissen des Menschen von sich selbst begrenzt ist. Und es ist nur konsequent, dass hier auch der Erzähler nur über begrenzte Einsichten verfügt und dass nicht das Wissen und dessen ‚auktoriale‘ Präsentation, sondern das Fragen charakteristisch für diesen Roman ist. Bezeichnenderweise wird immer wieder die Frage gestellt „*Wie geht es Georg Laub?*“ (9, 35, 41, 96, 132, 166), kursiv gesetzt, als wäre es die Frage eines Außenstehenden, und schließlich die Frage „Wo ist Georg Laub?“ (233, 243).

Die Auflösung eines ehemdem souverän progredierenden Erzählens in eine Folge von Fragen und Antworten, dieses quasi eher tastende Vorgehen scheint dem Weg, den Laub geht, ganz angemessen. Es ist dies der Weg, wie erwähnt, heraus erst aus dem Keller und dann aus dem Haus in eine Welt jenseits der Normalwelt, eine Welt, wie eben erwähnt, jenseits von Zeit und Vergänglichkeit.

Nachgetragen sei der Hinweis, dass die „Manuskripte“, die Laub in seinem Briefkasten findet, als Aufschrift die Worte „Folge der Fährte!“ (82) tragen. Diese Worte begegnen auch in Bovenschens Roman *Wer Weiß Was* und sind dort die Übersetzung für „Gardeviaz“, nämlich für die provenzalische Inschrift auf einer Hundeleine in dem mittelalterlichen Epos *Tituel* (Fragment II) von Wolfram von Eschenbach. (82)

Nur Mut

Nur Mut,¹⁵ erschienen 2013, ist ein schlanker Roman, der wieder einmal mit den Genres und den Genre-Erwartungen der Leser spielt. Das eigentliche Geschehen ist am Anfang und am Ende eingerahmt durch eine Urlaubsszene: „Da sitzen sie, sagen wir in Malibu, sagen wir auf einer Terrasse, vielleicht können sie das Meer sehen [usw.].“ Vorausgreifend sei hier bereits vermerkt, dass der Erzähler Zweifel an seiner wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe von tatsächlich Geschehenem aufkommen lässt, wenn er schon in diesem ersten Satz zweimal „sagen wir“ einfügt und das Adverb „vielleicht“ verwendet.

‚Sie‘, das ist „ein attraktives junges Paar, Jean und Mary, ein Drehbuchautor und eine Journalistin in den besten mittleren Jahren“ (7). Jean erzählt von seiner Großtante Charlotte und den Geschehnissen in deren Villa. Er weiß zwar „selber nichts Genaues“ (7), denn es „gibt keine brauchbaren Informationen.“ Aber Mary fordert ihn auf: „Dann erzähl eben, wie es gewesen sein könnte. Füll die Lücken“ (8). Das tut er dann.

Charlotte, seine alte und reiche Großtante, war früher Professorin für Paläontologie und lebt in ihrer großen, an einem Fluss gelegenen Villa zusammen mit drei Freundinnen, die sie zu sich geholt hat. Eine der Freundinnen ist die „weitgehend bettlägrige Johanna“, eine „vergessene“ Schriftstellerin (12), die immer dann, wenn etwas in ihrer Lektüre, im Fernsehen oder im Internet sie empört, sehr laut „Unerhört“ ausruft und die an dem Tag, um den es nun im Folgenden geht, nach langer Zeit doch wieder einmal das Bett verlässt. Dann ist da die frühere Lehrerin Leonie, die um Mann und Kinder trauert, die sie bei einem Verkehrsunfall verloren hat, und die ständig vor sich hin murmelt oder summt. Und schließlich gibt es noch Nadine, die ehemals in der Modebranche tätig war und sich immer noch extravagant kleidet.

Eher am Rand stehen Dörte, „Sexy-Dörte, wie sie in ihrer Clique genannt“ wird (13), nämlich Charlottes siebzehnjährige Enkelin, die sich einiges an „demikriminellen Eskapaden“ (36) geleistet hat und die von ihren ratlosen Eltern seit einer Woche bei Charlotte untergebracht worden ist, sowie Flocke, ein Neunzehnjähriger, der in Dörte verliebt ist und den diese zu sich bestellt hat, weil sie einen „Kumpel brauchte“ (14); Flocke hat Zahnweh. Außerdem ist da noch Janina, die den Haushalt besorgt und kocht.

Gegliedert ist die Romanerzählung in eine Vielzahl kurzer Abschnitte von einer bis vier, gelegentlich auch acht Seiten Länge; nur der letzte Abschnitt ist umfangreicher (133–152). Überschriften sind die Abschnitte meist mit Orts- und Zeitangaben, etwa: „Bibliothek (11 Uhr 00)“ (36), „Küche (zur selben Zeit)“ (39), „Salon (währenddessen)“ (40). Das verleiht der Darstellung etwas Protokollartiges und sorgt für Spannung, dies auch indem die Überschrift des ersten Abschnitts – „In der weißen Villa (10 Uhr 03, noch 8 Stunden)“ – auf das Ende vorweist (die letzte Zeitangabe lautet tatsächlich „18 Uhr 03“ [112]).

Mit den dauernden Ortswechseln innerhalb der Villa werden wechselnde Bezugspersonen allein oder auch im Zusammensein mit anderen in den Blick gerückt. Man erfährt mancherlei über das frühere Leben der alten Damen, über ihre Eigenarten

15 Silvia Bovenschen: *Nur Mut. Roman*. Frankfurt am Main 2013. – Zitatnachweise im Folgenden durch Seitenangabe im Fließtext.

oder auch Marotten; zum Teil geht es auch um Gesundheitsprobleme. Eine besondere Rolle spielen indessen in unterschiedlichen Facetten das Altern und damit auch das Lebensende. Charlotte war ja – als Professorin für Paläontologie – mit den Lebewesen weit zurückliegender Zeiten beschäftigt, von denen noch Fossilien vorhanden sind. Leonie hat Mann und Kinder verloren. Johanna zögert den letzten Satz ihres aktuellen Romans hinaus, weil sie, wie sie meint, vor dessen Fertigstellung noch nicht sterben könne. Und für Nadine ist ihr extravagantes Outfit der Protest gegen den Verfall. Im Übrigen gehören zum Umgang der alten Damen miteinander auch die kleinen Bosheiten, mit denen sie einander gelegentlich bedenken, aber ebenso Momente von Warmherzigkeit und wechselseitigem Respekt. Erwähnt sei, dass auch Dörte und Flocke – als jugendliche Kontrastfiguren – und die Haushälterin Janina mit individuellen Zügen ausgestattet werden.

Das Geschehen ist zwar auf die Villa konzentriert, aber gelegentlich fällt ein Blick einer der beteiligten Personen aus dem Fenster auf die Uferpromenade und den Fluss. Und was da zu sehen ist, wird zum Teil später nochmals eine Rolle spielen. Was etwa Leonie auffällt, ist ein Hund, ein „sehr altes Tier“, das nurmehr „schleppend“ zu gehen vermag (30). Später schwimmt auf dem Fluss ein Schwan (vgl. 52), der Charlottes Aufmerksamkeit auf sich zieht. Johanna sieht wiederum später einen „kleinen rundlichen Mann“ mit einem „Panamahut“ (59). Und Nadine schließlich, deren Blick auf einen von Kindern errichteten Sandhaufen und ein „blaues Schäufelchen“ fällt, meint „zu sehen, wie ein kleines blondes Mädchen wegrannte“ (102).

Doch zurück zum Geschehen in der Villa. Wie Janina weiß, bilden „die geordneten Abläufe“, „die alltäglichen Routinen“ das „Gerüst des Gemeinschaftslebens“ (56). Eine Störung, so Janinas „Witterung“ (57), könnte mit dem unmittelbar bevorstehenden Besuch des Herrn von Rungholt verbunden sein, der Charlottes Vermögensverwalter ist (vgl. 156). Charlotte, die sich in der Tat Sorgen wegen der Finanzen macht (vgl. 75), verhält sich anders als sonst, indem sie am Nachmittag Janina ungewöhnlich früh nach Hause gehen lässt, dann Dörte „Ausgeherlaubnis“ (99) bis in die Nacht hinein erteilt und Flocke auffordert, zum Zahnarzt zu gehen.

Als Herr von Rungholt kommt, zieht Charlotte sich mit ihm in die Bibliothek zurück. Die im Salon verbliebenen drei Frauen sind etwas beunruhigt und versorgen sich dann mit Grappa, Rotwein und Champagner. Leonie, in der Hand eine Champagnerflasche, noch nicht entkorkt, aber schon ohne Aluminiumfolie und Haltedraht, gestikuliert heftig beim Reden, so dass der Korken plötzlich hinauf an die Decke schießt. Er trifft den Kristalllüster, und viele der Kristalle fallen herunter, während gleichzeitig nebenan in der Bibliothek Charlotte „im Ton höchster Empörung“ schreit: „Sie geben es also frech zu!“ (111) Dann folgen dort „ein dumpfes Poltern“ und „Stille“ (ebd.). Charlotte tritt in den Salon, einen Schürhaken in der Hand, und erklärt, sie habe Rungholt mit Vorbedacht erschlagen, weil dieser ihr „ganzes Vermögen veruntreut“ (114) habe.

Den vier Frauen wird klar, dass sie nicht mehr in der Villa bleiben können. Ihr Gespräch wird immer „bizarrer“ (123), zusammenhangloser. Nach dem Kristalllüster geht nun erst nur ein „Kuchentellerchen zu Bruch“, dann verlieren die Frauen alle Hemmungen, sie gehen immer willkürlicher, ja, geradezu „böswillig“ (124) dazu über, die Einrichtung zu verwüsten. Schließlich kommen sie wieder zur Ruhe, und Johanna erklärt mit Bezug auf die „Bremer Stadtmusikanten“: „Jetzt ist die Zeit gekommen, da der Märchensatz ‚Etwas Besseres als den Tod finden wir überall‘ seine Trostmacht

verloren hat.“ (130) Dieser ursprünglich zuversichtliche Satz überzeugt somit jetzt nicht mehr – und das bedeutet: eine Alternative zum Tod ist jetzt nirgendwo mehr zu finden, es gibt sie nicht.

Es klingelt. Herein kommen „ein weißer Schwan, ein sehr alter Hund, ein rundlicher Herr“, der einen „Panamahut“ trägt, „und ein kleines Mädchen, das ein blaues Schälchen in der Hand“ hält (133). Auf die Frage, was die Ankömmlinge wollen, antwortet der Schwan: Ihr „braucht uns jetzt, ihr habt uns herbeigesehnt“ (134). Das kleine Mädchen übernimmt mit wohlgesetzten Worten die Regie, erzählt, dass der Hund Leonies Trauer riechen könne, und fragt, ob Leonie für „die letzte Strecke“ den Hund als „Tröster“ (138) akzeptieren wolle. Leonie stimmt zu. Daraufhin bietet das kleine Mädchen Nadine seine „Begleitung“ (142) an; Nadine ist einverstanden. Nun wendet sich der rundliche Herr an Johanna, in deren noch unveröffentlichtem Roman er gelesen hat, und legt seinerseits ihr seine „Begleitung“ nahe (146). Mit Erfolg. Zuletzt ist der Schwan dran, der mit Charlotte spricht und ihr „das letzte Kapitel“ ankündigt, „die letzte Reise, eine Dampferfahrt auf der Styx“ (149), also auf dem Fluss, der in der griechischen Mythologie die Welt der Lebenden vom Totenreich trennt. Charlotte protestiert zunächst noch, sieht dann aber, dass das vergeblich ist. Am Ende ruft der Schwan: „Das war der Höhepunkt der Show. [...] Nur Mut! Auf! Auf! [...] jetzt ist die Zeit zu gehen ...“ (151f.).

Den Schluss des Romans bildet die Rückkehr zur Rahmenerzählung „in Malibu“. Mary, die Journalistin, ist auf puren „Realismus“ fixiert, ja sogar auf „dreckigen Realismus“, wie Jean zu sagen pflegt. Sie protestiert daher gegen den „Märchenkram“, das „Fabelzeug“, „diese spukigen Ausflüge ins Phantastische“ (153). Jean, der Drehbuchautor, versucht, seine Ausgestaltung des Endes der Geschichte unter anderem mit dem Hinweis zu rechtfertigen, dass die Leute „die mörderischsten Bilder, die brutalsten Szenen“ hinnehmen, dass sie aber „die banale [...] Ausweglosigkeit“, „das auslaufende Leben, den Tod als Normalfall“ (153f.) nicht schätzen. Andererseits: Mit der statt des Ausflugs ins Phantastische angebotenen Alternative, nämlich dem lakonischen Schluss – „Sie waren plötzlich alle weg“ (154) – ist Mary auch nicht zufrieden. Wunschgemäß schmückt Jean den Schluss noch ein wenig aus: Die Frauen seien mit Charlottes Mercedes weggefahren, Dörte sei zu ihren Eltern gegangen, Janina habe die Polizei verständigt. Als Jean dann freilich neu ansetzt: „Ich stelle mir vor, dass der Schwan ...“, bremst ihn Mary¹⁶: „Nun mach mal einen Punkt.“ (159)

Zwar gibt der Roman einerseits die Fiktion, von tatsächlich Geschehenem zu berichten, nicht auf. So verweist Jean etwa auf „Fotografien vom Tatort“ (157), die er in den Zeitungen gesehen habe. Andererseits aber spielt der Roman offensichtlich mit den Kategorien des Wahrscheinlichen und des Phantastischen, indem er – wie im Disput zwischen Jean und Mary – den fiktionalen Charakter des Erzählten besonders hervorkehrt und Fragen offen lässt. So weiß man einfach nicht, wie die Frauen aus dem von innen „verriegelten Haus“ (158) nach draußen gelangt sind. Und: „Wahrscheinlich wird man nie wissen, was in dieser Villa zum Schluss geschah.“ (159)

Spielerische Souveränität kennzeichnet auch die Sprache. Da ist einerseits der vornehme Stil, dem zufolge der Raum, in dem sich die Bücher befinden, als ‚Bibliothek‘ bezeichnet wird und das Wohnzimmer – freilich ein „elegantes Wohnzimmer in den

16 Hier unter dem Namen „Marie“.

Ausmaßen eines Tanzsaals“ (24) – der ‚Salon‘ ist, eine Bezeichnung, die von Charlotte „verfallsbewusst nicht ohne Ironie“ (25) verwendet wird. Andererseits sollen Dörtes Äußerungen in mitunter etwas forcierter Weise den Eindruck von Jugendsprache suggerieren, so zum Beispiel, wenn sie von „der madigen Geronten-WG“ spricht, in der sie bei ihrer Großmutter und deren „gruftigen Freundinnen“ (17) untergebracht ist. Amüsant kann es wirken, wenn beide Stile und die ihnen entsprechenden Einstellungen direkt aufeinanderstoßen, also die vornehm-distanzierte Haltung einerseits und die lakonische Gleichgültigkeit andererseits. Zum Beispiel betritt Charlotte die Bibliothek, in der sich Dörte und Flocke befinden: „‘Willst du mir deinen jungen Freund nicht vorstellen?’ ‘Das ist Flocke’, sagte Dörte“ (20).

Amüsant sind zudem mancherlei Bosheiten und Spitzen, von denen auch die Sprache der alten Damen nicht frei ist. So ist eine langweilige Fernsehsendung in Leonies Augen nur „Rentnertrash“ (73). Und die Feststellung: „Früher war es besser“ wird als „ein tödlicher Gebissträgersatz“ (126) eingestuft. Im Übrigen kommt die wechselnde personale Erzählperspektive auch in der Wortwahl zum Vorschein. Es handelt sich nicht um eine wörtliche Rede, sondern um die Übernahme von Flockes Sicht, wenn der Erzähler einmal meint: „Scheiße, die Zahnschmerzen wurden immer schlimmer.“ (86)

Nebenbei: Der Roman enthält ein paar literarische Reminiszenzen. So will Johanna ihren Roman mit Versen aus einem Gedicht enden lassen: „April und Mai und Julius sind ferne, / Ich bin nichts mehr, ich lebe nicht mehr gerne“ – Verse aus einem von Hölderlins spätesten Gedichten. Einen selbstrefentiellen Scherz indessen erlaubt sich Bovenschen, als Johanna gefragt wird: „Wovon handelt Ihr aktueller Roman?“ Sie antwortet: „Von alten Frauen in einer Villa.“ Das bezieht sich natürlich auf den vorliegenden Roman. Aber dann kommt auch noch die Frage: „Weil Sie mit dieser Alters-Thematik früher einmal Erfolg hatten?“ Johanna verneint die Frage. Tatsächlich ist von einem Erfolg Johannas mit dieser Thematik nicht die Rede gewesen. Bekannt jedoch ist, dass Bovenschen selbst mit ihrem oben erwähnten Text „Älter werden“ aus dem Jahr 2006 einen großen Erfolg gehabt hat – es handelt sich somit um eine kleine Selbstbespiegelung der Autorin in der Figur der Johanna.

Lug und Trug und Rat und Streben

Postum erscheint 2018 *Lug und Trug und Rat und Streben*,¹⁷ ein Roman, der insofern erneut auf der Linie von Bovenschens erzählenden Texten liegt, als er, was den Realitätsgehalt des Erzählten betrifft, sich nicht mit nur einer Ebene begnügt. Im Vordergrund steht das realistisch vermittelte Agieren und Denken mehrerer Bewohner eines Hauses, vermittelt in zahlreichen Einzelabschnitten. Oft aber wird dann am Ende dieser Abschnitte jeweils ein Passus eingefügt, in dem sich, kursiv gesetzt, also schon optisch abgehoben, ein „Greis“, eine „gute Tante“ und ein „Junge“, mit anderen Themen beschäftigten. Von welcher Art diese seltsamen Personen sind, wenn es denn Personen sind, wird noch zu überlegen sein.

Zunächst das Haus und seine Bewohner. Im Erdgeschoss wohnt Agnes Lupinski, Anfang vierzig, ohne Beschäftigung, seit die Buchhandlung, deren Geschäftsführerin sie war, Pleite gemacht hat; sie hat einen Freund, von dem sie sich aber am Ende

17 Silvia Bovenschen: *Lug und Trug und Rat und Streben. Roman*. Frankfurt am Main 2018. – Zitatnachweise im Folgenden durch Seitenangabe im Fließtext.

trennt. Im ersten Stock lebt Agnes' Tante Alma Lupinski, die das Haus kaum mehr verlässt; sie beschäftigt sich mit der Neuübersetzung eines mittelalterlichen Epos, wahrscheinlich des *Willehalm* von Wolfram von Eschenbach (vgl. 35f.). Und im Kellergeschoss wohnt Almas' alter Schwager von Bärenrost mit einer Betreuerin. Bärenrost, altersstarrsinnig, fertigt den ganzen Tag lang zeitkritische Aufzeichnungen an (zum Beispiel über die „digitale Versklavung“ [79]); er ist der Bruder von Almas' geschiedenem, verschollenem und vor zehn Jahren für tot erklärtem Mann (vgl. 163f.) Titus von Bärenrost. Alma, wiederholt als „Großmutter Alma“ bezeichnet, und Bärenrost, dementsprechend der „Großschwager“, besitzen das Haus gemeinsam, das auch Bärenrost nicht mehr verlässt. Des Öfteren zu Besuch und gern gesehen bei Agnes ebenso wie bei Alma ist der zwölfjährige Max, Agnes' Neffe und Almas Enkel. Max ist der Sohn von Agnes' Schwester, die bei der Geburt von Max verstorben ist, und ihres Schwagers Ulli. Max befindet sich ansonsten in einem Internat. Unbewohnt und mit altertümlichem Mobiliar vollgestellt ist die Dachwohnung, in der Max gerne herumstöbert.

Neu hinzu kommt ein pensionierter Professor der Altphilologie, der seit seiner Jugend den Namen Mr. Odino trägt. Vor Jahrzehnten ein Liebhaber Almas, hat er es sich in den Sinn gesetzt, Alma wiederzusehen und die Dachwohnung zu beziehen. Er erreicht dies gegen Almas anfänglichen Widerstand und untersucht dann gemeinsam mit Max, dessen Vertrauen er gewonnen hat, die in der Wohnung abgestellten Truhen und Schränke. Sie finden unter anderem alte Kleider, Schuhe, Perücken, Masken und schließlich ausgestopfte Tiere und Jagdtrophäen, Gebisse und Prothesen. Max' Interesse erlischt. Mr. Odino schlägt Alma vor, gemeinsam einen Ausflug mit Max zu machen und „irgendetwas Exotisches“ zu unternehmen, das Max „ähnlich fasziniert wie zuvor der Dachboden“ (96). Alma stimmt zu, obwohl sie eigentlich das Haus kaum mehr verlässt.

Um diese ‚exotische‘ Unternehmung geht es im dritten und umfangreichsten der insgesamt fünf Teile des Romans. In einem seltsamen Dorf namens Mispelheim steigen die Ausflügler aus einem Bus, da der Fahrer sich weigert weiterzufahren. „Verlassene Häuser, tote Fenster“ (103). Die Ausflügler klopfen vergeblich an mehrere Türen und gehen dann einfach in ein Haus, in dem sie die Nacht verbringen. Mr. Odino will am nächsten Morgen die Umgebung erkunden und gelangt in die Dorfkneipe, in der an einem Tisch „der Oberstudienrat (Physik und Geschichte), der Schauspieler, der reine Tor, der Dorfdepp und der Spaßvogel“ (108) sitzen. Als ein schwarzes Tier hereinhuscht, wird es vom Spaßvogel und vom Dorfdeppen getötet und zerrissen. Auch Alma ist zusammen mit Max aufgebrochen, sie gelangen in eine Villa, in der ihnen eine alte Dame Tee anbietet und ein alter Mann im Rollstuhl Geschichtsdaten schreit, zum Beispiel:

„418. Das Königreich der Westgoten.
451. Die Hunnen.
Attila – Einfall in Gallien.“ (115)

Mit Bezug auf den alten Mann meint die alte Dame: „Die Kopftransplantation ist nicht ganz gelungen.“ Dann geleitet ein „japanisch kostümierter Roboter“ (117) Alma und Max hinaus. Alma ruht sich aus; als sie wieder erwacht, ist Max verschwunden. Er hat inzwischen „einen Freund“ (119) gefunden. Es ist „*der Junge*“, also eine der oben erwähnten seltsamen Personen, von denen nur im Kursivsatz die Rede ist:

Sagt Max: Wohin läufst du?

Sagt der Junge: *Vielleicht weit, weit weg der Sonne entgegen Tag und Nacht [...].*

Sagt Max: Die Sonne kannst du doch nachts gar nicht sehen.

Sagt der Junge: *Wir können die Sonne auch nachts sehen.*

Sagt Max: Wer seid ,ihr'?

Sagt der Junge: *Das darf ich dir nicht sagen.* (119)

Bald verabschieden sie sich voneinander, und jeder macht sich wieder auf den Weg zu den Seinen. Alma, auf der Suche nach Max, stößt auf Mr. Odino. Sie erleben eine „große Gala im Colosseum Mispelheim“ (124), nämlich unter anderem eine „Elendskarawane“ (128), ein „Pferd mit acht Beinen“ (129), ein „Untier“, „blutrot und riesig“ (130), einen von einem Körper abgetrennten Kopf, der eine Prophezeiung liefert (vgl. 131), eine Tänzerin mit drei Beinen (vgl. 133). Alma findet Max wieder. Gemeinsam mit Mr. Odino treffen sie auf einen Schauspieler „und seinen Doppelgänger“, die Zitate miteinander vermengen (Beckett, die Bibel, Brecht ...) und deren Speicher bereits gelöscht werden; die beiden wissen, dass sie hernach „abgeschaltet“ werden, da ihre „Vorfahren [...] nicht genug Zeit kaufen“ konnten (143). Es handelt sich hier offenkundig um Mischformen von Mensch und Maschine, neben denen noch weitere eigenartige Existenzformen vorkommen, etwa bezeichnet als „Duplikate“ (128) oder „Körpervarianten“ (135).

Nach einigen weiteren Begegnungen können die Ausflügler wieder ihren Bus besteigen, und sie überlegen dann auf der Heimfahrt, wo sie eigentlich gewesen sind, vielleicht in der Zukunft, vielleicht in der Vergangenheit, was ja möglicherweise das Gleiche ist, wenn nämlich „Silicon Valley im Neandertal“ liegt (154).

Die Erzählung kehrt in die Realität zurück. Großschwager Bärenrost stirbt (vgl. 161). Agnes Lupinski nimmt sich eines Hundes an, der ihr zuläuft und für den sich dann Max begeistert. Mr. Odino kann den Aufzeichnungen Bärenrosts nicht viel abgewinnen. Und an diese Aufzeichnungen eines „Eigenbrötler[s], der einzig für sich selbst schrieb“ (207), knüpft das „Traumbild der Alma Lupinski“ an, mit dem der Roman schließt, der Traum von einem Schiff, „beladen mit [...] nie gekannten Schriften“, unbekannt geblieben aus den verschiedensten Gründen, der Traum somit von einem „Schriftgeisterschiff“ (ebd.).

So weit das Hauptgeschehen, in das hier auch die phantastischen Vorgänge in der wirren Welt von Mispelheim mit hereingenommen worden sind. Auf den phantastischen Charakter dieser Welt verweist im Übrigen der Name „Mispelheim“. Er entstammt nämlich der altnordischen Edda. Mispelheim (oder Muspellsheim) ist demnach ein feuriges Gebiet im Süden, das einen Gegenpol zum eisigen und dunklen Niflheim im Norden bildet und das mit seinem Feuer Wärme und Leben ermöglicht und zugleich eine zerstörerische Kraft darstellt.

Es gibt jedenfalls einerseits die Realität, in der Alma Lupinski, Mr. Odino und Max leben, und andererseits die phantastische Welt von Mispelheim, in die sie einen Ausflug unternehmen und aus der sie in die Realität zurückkehren. Indessen, wie soll man dann die schon erwähnten anderen Wesen einordnen, „Greis“, „gute Tante“ und „Junge“, die keinen Anteil an der Handlung haben und deren Äußerungen, wie erwähnt, schon optisch abgehoben sind? Angeführt seien ein paar dieser Äußerungen. Gleich eingangs bezieht sich der Junge auf eine vorausgehende, aber nicht mitgeteilte Erzählung von irgendwelchen „Monstern“; er fragt: Warum wollten die „*Monster uns ausrotten damals?*“ Die Tante antwortet: „*Sie hatten die Ängste und bösen*

Träume mit uns bestückt und sich allerlei schaurige Mären erdacht.“ (11) Sie mahnt den Jungen: *„Halte dich verborgen. [...] Sie dürfen uns nicht finden.“* (21) Der Junge weiß selbst, *„dass sie [...] aus der Entfernung töten können.“* (25) Und die Tante bestätigt, dass einer von der gleichen Art wie Greis, Tante und Junge *„erschossen“* worden ist (31). Der Junge bemerkt: *„[...] sie machen alles kaputt, auch unseren Wald“* (38). Der Greis erwähnt hernach nochmals die *„Monster“*, während die Tante von *„großmächtigen Mörderwesen“* spricht (66).

Diese und weitere Äußerungen erklären nicht nur nicht, wer der Junge, die Tante und der Greis eigentlich sind; sie werfen vielmehr noch zusätzlich die Frage auf, von welchen Monstern da gesprochen wird. Es gibt keine klaren Antworten auf diese beiden Fragen, aber doch sprechende Indizien. Wie bereits zitiert, findet Max in Mispelheim vorübergehend „einen Freund“, bei dem es sich um den Jungen handelt, der nach einer gemeinsamen Wegstrecke beschließt, wieder zu den Seinen zurückzukehren, und seinerseits Max empfiehlt, ebenso zu verfahren. Darauf bezieht sich hernach die folgende Passage:

*„Sagte die gute Tante: [...] ich ahne, wo der Junge war. Ich kann es immer noch riechen.
Sagte der Greis: [...] Wird er wieder zu den Monstern gehen wollen?
Sagte die gute Tante: Ich glaube nicht.“* (169)

Demnach meinen beide die Menschen, wenn sie von *„Monstern“* sprechen. Dazu passt ja durchaus, dass die Monster *„aus der Entfernung töten können“*, also über Schusswaffen verfügen.

Akzeptiert man diese Annahme, dann bedeutet das, dass es die Menschen sind, vor denen die Tante den Jungen warnt. Die Tante muss ein Wesen anderer Art sein, wenn sie das vorübergehende Zusammensein des Jungen mit einem Menschen *„immer noch riechen“* kann, was einen sehr hoch entwickelten Geruchssinn annehmen lässt. *„Sobald du einen witterst“* (21), so mahnt sie den Jungen, solle er verschwinden; und der Junge selbst sagt über die Menschen: *„Sie riechen komisch“* (25). Dass, wie schon zitiert, der Junge meint, *„sie“* machten *„unseren Wald“* kaputt, lässt den Wald als Lebensraum dieser Wesen vermuten.

Es gibt noch weitere Indizien in Bezug auf die Frage, um welche Wesen es sich hier handelt. So mag man sich an das erste Gespräch zwischen Alma Lupinski und ihrem Enkel Max erinnern. Auf Almas Frage, was Max sich zu seinem bevorstehenden dreizehnten Geburtstag wünsche, sagt er: *„Einen Wolf oder einen Hund, der ein bisschen so aussieht.“* (36) Später meint er sogar, er wolle ein Wolf werden (vgl. 73). Und als er und Mr. Odino auf dem Dachboden die dort gefundenen Perücken anprobieren, erscheint ihm Mr. Odino wie ein *„Mähnenwolf“* (77). Das Thema *„Wolf“* durchzieht jedenfalls den Roman. Nach einer Fernsehreportage *„über die Rückkehr der Wölfe“* (57) beschäftigt Bärenrost im Kellergeschoss sich mit diesem Thema. Max entdeckt auf dem Dachboden Bilder mit Wölfen (vgl. 88).¹⁸ Alma unterhält sich mit ihm und dann mit Mr. Odino über Wölfe (vgl. 88–91). In Mispelheim ist in der Dorfkneipe von einem Wolf die Rede (vgl. 108), der alte Mann im Rollstuhl unterbricht

18 Alma weiß, dass diese Bilder von einer Freundin gemalt worden sind und dass sie die „Tierbilder“ – hauptsächlich „Hunde und Wölfe“, aber auch „ein Bär“ (197) – seinerzeit in Rom gesehen hat. Dies ist eine Anspielung Bovenschens auf Sarah Schumann; vgl. dazu *Sarahs Gesetz*, S. 193 (vgl. auch die Abbildungen ebd., S. 192, 225 [der Bär]). Vgl. auch *„Über die Tier-Bilder Sarah Schumanns“*, ebd., S. 226-233.

sein Geschichtsdaten-Geschrei für den Satz: „Ein Wolf jagt den Mond“ (116), und unter anderem auch um Wölfe geht es bei der großen „Gala im Colosseum Mispelheim“ (130). Gegen Ende des Besuchs in Mispelheim sagt Max zu Alma: „Ich weiß jetzt etwas“: „Wenn das Kämpfen nicht mehr lohnt, musst du in Deckung gehen, aus der Sichtbarkeit. Du musst bei denen bleiben, die du liebst und die dich lieben.“ Auf die Frage, woher er das wisse, antwortet er: „Von den Wölfen.“ (148) Das erinnert sehr an die Mahnungen der guten Tante gegenüber dem Jungen, sich „*verborgen*“ zu halten, eine „*Lichtung*“ zu meiden (21) und „*in Deckung*“ zu bleiben (25), und es erinnert an den Entschluss des Jungen, zu den Seinen zurückzukehren, und an die entsprechende Empfehlung an seinen „Freund“ Max (120f.).

Schon jetzt kann man kaum mehr den Gedanken unterdrücken, dass der Greis, die gute Tante und der Junge Wölfe sind.¹⁹ Es gibt aber noch mehr Fingerzeige, die just das nahelegen. Als der Junge meint, „*welche von uns*“, also Artgenossen, bei den Menschen gesehen zu haben, widerspricht die Tante: „*Diese Begleitwesen gehören nicht wirklich zu uns. Früher vielleicht einmal. Ganz, ganz, ganz früher einmal. [...] Der Legende nach, so wird es erzählt, haben sich einst welche von uns mit ihnen [also mit den Menschen] gemeingemacht. Und haben, so wird erzählt, auch geduldet, dass ihre Jungen bei ihnen aufwuchsen.*“ (43f.) Aus diesen Artgenossen – der Gedanke liegt nahe – haben sich dann die Hunde entwickelt. Die Tante erzählt auch von früher: „*Wir haben sogar einige von ihnen [von den Menschen], die im Wald ausgesetzt wurden, großgezogen, aber das machen wir nicht mehr.*“ Man denke an die Wölfin, die Romulus und Remus, die Gründer Roms, säugt. Und als der Junge sich von seinem Freund Max verabschiedet, meint er, er müsse zu den Seinen zurückkehren oder „*gewaltige Strecken einsam*“ (120) hinter sich bringen; er sagt nicht „*allein*“, sondern „*einsam*“, was eben das Bild vom ‚einsamen Wolf‘ evoziert. Und als er sich dann entfernt, heißt es: „*Der Junge schnürt davon.*“ (121) ‚Schnüren‘ bezeichnet die Gangart von Wölfen, auch von Füchsen und Luchsen. Für eine gewisse Affinität spricht im Übrigen der Umstand, dass hernach der Junge mit Bezug auf Max meint: „*[...] ich mochte den Kleinen.*“ (174). Und: „*Ich bin sicher, er mochte mich.*“ (177)

So weit der Inhalt des Romans. Demnach begegnet in diesem Roman zunächst eine realistisch beschriebene Szenerie, nämlich ein mehrstöckiges Haus und dazu eine Anzahl von Bewohnern, die allenfalls den einen oder anderen skurrilen Zug besitzen. Die städtische Umgebung, z.B. die Nachbarschaft, wird dabei kaum mit einbezogen. Auch in Bezug auf die Bewohner des Hauses liefert der Roman zum Teil nur knappe Informationen.²⁰ Offenkundig legt der Roman weniger Wert auf die stimmige Ausgestaltung realistischer Details. Wichtiger sind allem Anschein nach die Ausflüge ins Phantastische, das ja zweifellos – im Zusammenhang mit dem Besuch in Mispelheim – einen vergleichsweise großen Raum einnimmt. Indessen, so bunt und vielgestaltig

19 In diesem Sinne spricht Ulrich Rüdenauer von eingestreuten „Fabelpassagen“: Es „warnen da zwei alte Wölfe einen jungen davor, sich mit den Menschen einzulassen.“ Ulrich Rüdenauer: „Silvia Bovenschens: Lug & Trug & Rat & Streben“. *SWR2: Buch der Woche* vom 25.3.2018. – Jutta Person erwähnt eine „Wolfsfamilie, die man nicht gleich als solche erkennt“. Person: „Deutsche Literatur: Traumbild mit Wolf. Memento mori und Monstertrip: Silvia Bovenschens nachgelassener Roman ‚Lug & Trug & Rat & Streben‘. In: *Süddeutsche Zeitung*, 4.5.2018.

20 Fragen kann man sich zum Beispiel: Wie kommt Alma Lupinski dazu, sich mit einem mittelalterlichen Epos zu beschäftigen? Hat sie früher beruflich mit Literatur zu tun gehabt? Wovon lebt Agnes Lupinski heute? Was hat Bärenrost früher gemacht?

die Figuren und Ereignisse in Mispelheim sind – bis hin zu den verschiedenen Existenzformen: Mischformen von Mensch und Maschine, Duplikate, Körpervarianten –, vergleichsweise spannender ist die Frage, was man von den Figuren des Greises, der guten Tante und des Jungen halten soll, wenn es sich bei ihnen wirklich um Wölfe handelt. Von purer Spielfreude wird man bei der Erfindung und Ausgestaltung der Mispelheim-Details sprechen können. Aber das Leben der Wölfe, soweit man davon erfährt, wird doch mit einem gewissen Ernst beschrieben, und der Greis, die Tante und der Junge erscheinen nicht wie phantastische Mispelheim-Figuren, sondern wie ernstzunehmende nicht-menschliche Lebewesen, die uns fremd sind und die uns veranlassen können, entgegen unserer Egozentrik einen befremdeten Blick auf uns selbst zu werfen und uns als ‚Monster‘ und ‚großmächtige Mörderwesen‘ (vgl. 66) zu sehen.

Was die Art des Erzählens betrifft, so fügt sich auch dieser Roman aus einer Vielzahl kurzer Abschnitte mit eigenen Überschriften zusammen – im Umfang von meist ein bis drei und höchstens mal knapp sechs Seiten –, was mit der entsprechenden Vielzahl der Perspektivenwechsel wiederum für Lebendigkeit sorgt. Und auch hier scheint die Souveränität des im Prinzip auktorialen Erzählers ein klein wenig eingeschränkt, indem der Erzähler bisweilen kurz innehält, den Wortlaut überprüft und korrigiert – ein Beispiel:

Sie war verwirrt,
nein, sie war verstört,
nein, sie war außer sich. (173)

Es ist klar, dass im Zusammenhang mit den Wölfen die Erzählweise es dem Leser zumutet, ein wenig detektivischen Spürsinn zu entwickeln. Das gilt hier und da auch für andere Details. So hat ein Abschnitt die Überschrift „Großschwager von Bärenrost will nicht mehr warten“. Darin notiert Bärenrost in einer seiner Aufzeichnungen: „Er wird nicht mehr kommen. Fast glaube auch ich an sein dunkles Ende. Aber so eine juristische Bestätigung ist für mich nicht maßgebend. [...] Aber, hallo, wenn er nicht zu mir kommt, dann komme ich zu ihm. [...] Er wird sich wundern, der Lump.“ (86) Man erfährt nicht explizit, wen Bärenrost meint. Vielmehr muss man sich die Informationen zusammensuchen, die vermuten lassen, dass es um Bärenrosts verschollenen Bruder geht. Dass dieser noch am Leben sei, das nimmt Bärenrost an (vgl. 205), wengleich er hier doch ‚fast‘ an dessen „dunkles Ende“ glaubt. Dass der Bruder für tot erklärt worden ist, diese „juristische Bestätigung“, überzeugt ihn jedenfalls nicht. Wo er dem Bruder begegnen will, das bleibt freilich offen – und dies passt zu Bärenrosts ungeordneten Aufzeichnungen, so wie Mr. Odino sie charakterisiert (vgl. 205). Aber es passt auch zu der gewissen Nonchalance, mit der Bovenschen mitunter Fragen provoziert, die dann nicht beantwortet werden.²¹

²¹ Nicht gänzlich übergangen sei, dass in dem Text, den Bovenschen ja nicht mehr durchsehen konnte, ein paar Fehler stehen geblieben sind. Drei Beispiele: Agnes Lupinskis Schwager, Max' Vater, wird einmal als ihr „Bruder“ (24) bezeichnet; statt „Bärenrost“ lautet der Name von Alma Lupinskis Schwager einmal „Bärenklau“ (69); und mit „Schiaparellleid“ (98) ist natürlich ein „Schiaparellkleid“ gemeint.

Rückblick

Angehängt sei noch ein kleiner Rückblick auf die Texte, um die es hier gegangen ist. Was die Themen betrifft, gibt es zwischen den Texten allenfalls einige Berührungspunkte, etwa das Thema ‚Altern‘ in *Nur Mut* und partiell in *Lug und Trug*. Bemerkenswerter sind Ähnlichkeiten in Bezug auf die Erzählweise. *Verschwunden* ist zwar kein Roman, sondern „versammelt Erzählungen“ der Mitglieder eines Freundeskreises (*Verschwunden*, 7), besitzt aber eine zumindest romanähnliche Kohärenz, und zwar durch das gemeinsame Thema, eben das Verschwinden, durch den Freundeskreis und die Querverbindungen zwischen einzelnen Beiträgen und nicht zuletzt durch den gemeinsamen Bezug zu der Autorin Listmann. Insofern bereitet *Verschwunden* in gewisser Weise vor auf die eher lockere Erzählweise der dann folgenden Texte, eine Erzählweise, die sich bei der Gattung ‚Roman‘ nicht von selbst versteht. Gemeint ist damit die Zusammenfügung eines Ganzen aus vergleichsweise kurzen Einzelabschnitten mit regelmäßig wechselnden Bezugspersonen. In diesem Sinne ist der muntere Perspektivenwechsel kennzeichnend für Bovenschens Erzählen in allen ihren fiktionalen Texten. Besonders markiert wird dieser Wechsel noch zusätzlich in den Texten, die nicht nur inhaltsbezogene Abschnittsüberschriften bringen (wie *Georg Laub* und *Lug und Trug*), sondern eine Textsorte („Erzählung“ usw.) und ein Datum nennen (*Verschwunden*) oder Ort/Tag/Uhrzeit (*Wer Weiß Was*) bzw. Ort und Uhrzeit (*Nur Mut*).

Der Wechsel der Bezugspersonen legt es nahe, dass statt der auktorialen zeitweise die jeweils entsprechende personale Erzählperspektive führend ist. Einen durchaus spielerischen Charakter hat es, wenn das ehemals souverän progredierende auktoriale Erzählen in ein quasi eher tastendes Vorgehen, in eine Folge von Fragen und Antworten aufgelöst wird oder der auktoriale Erzähler unsicher erscheint:

Er verharrt, horcht oder späht.

Hat da jemand geklingelt?

Nein, weit und breit kein Mensch zu sehen. (*Georg Laub*, 132)

Molly stand wirklich unter Dampf. (Sagt man so?) (*Wer Weiß Was*, 57)

oder wenn der personale Erzähler scheinbar nach dem wirklich passenden Ausdruck suchen muss:

[...] hatte man ihr mitgeteilt, dass Dr. Silbermuth bereits [...] wieder verschwunden war.

Pech, nein Mist, nein Scheiße.“ (*Lug und Trug*, 199)

Man kann eine gewisse durchaus kalkulierte Lässigkeit vermuten, wenn gelegentlich Fragen provoziert, aber nicht beantwortet werden: Das gilt, wie oben erwähnt, zum Beispiel für die Frage nach dem Schicksal der verschwundenen Amerikanerin (in *Verschwunden*).

Einen Sonderfall, was die Erzählweise betrifft, stellt sicherlich der Umstand dar, dass (in *Georg Laub*) ohne weitere Erläuterung eine und dieselbe kurze Zeitspanne zweimal erzählt wird, einmal aus der Sicht Laubs, der von wahnhaften Fieberphantasien und Halluzinationen getrieben wird, und ein andermal aus der Sicht eines Erzählers, der wie ein Außenstehender nicht weiß, was Laub (der ersten Schilderung zufolge) zu erleben meint. Vermutlich hat Bovenschen dies als ein Experiment gesehen, das sie nicht wiederholt hat.

Abermals eine spielerische Qualität besitzen zweifellos die oben erwähnten selbstreferentiellen Züge, etwa wenn (in *Wer Weiß Was*) eine Schriftstellerin überlegt: „Ich könnte einen Kriminalroman schreiben, in dem eine Schriftstellerin vorkommt, die einen Kriminalroman schreibt“ (*Wer Weiß Was*, 213). Oder wenn (in *Nur Mut*) – im Disput zwischen Jean und Mary – der fiktive Charakter des Erzählten eigens markiert wird, indem die Journalistin Mary, die „Fanatikerin des dreckigen Realismus“ – so Jean –, sich über dessen „spukige[] Ausflüge ins Phantastische“ empört (*Nur Mut*, 153). Der Roman spielt da offenkundig mit den Kategorien des Wahrscheinlichen und des Phantastischen, indem er Mary die „Wahrscheinlichkeit“ (ebd.) als eine Norm setzen lässt, die nicht einmal vorübergehende „Ausflüge ins Phantastische“ toleriert.

Solche „Ausflüge ins Phantastische“ stellen aber nun einen vielleicht unerwarteten und darum besonders spannenden Aspekt von Bovenschens fiktionalem Erzählen dar. *Verschwunden* ist noch durchgehend realistisch gehalten. Bereits in *Wer Weiß Was* jedoch erscheinen zwischen den exakt mit Zeit- und Ortsangaben überschriebenen Abschnitten solche mit der Überschrift „Irgendwann / Irgendwo“, in denen überlegene außerirdische Wesen sich unterhalten, die zum Beispiel „Ertzuj“, „Iopö“, „Jkln“ heißen und sich unter anderem über „Mehrörtlichkeit“ unterhalten (*Wer Weiß Was*, 44f.), also über die simultane Präsenz an mehreren Orten, und die sich speziell mit den Menschen befassen, um die es in diesem Roman geht. Dazu passt, dass die Schriftstellerin Carola Scheuer „Marsmenschen“ als ein – dem Anschein nach extemporiertes – Beispiel in einer sie beschäftigenden Frage anführt und dass später von „Marsmännchen“ (213) die Rede ist. Sehr viel weniger ironisch wirkt indessen in diesem Roman die Feststellung Mollys, sie fühle sich unter „Beobachtung“, es handle sich um eine „Observation“, „vage, wie aus unbekannter Ferne“. Krüss' spöttische Rückfrage: „Geister? Gespenster? Dämonen?“ (82f.) bleibt unbeantwortet. Indessen muss man sich fragen, ob Molly ein Gespür für die Existenz der außerirdischen Wesen besitzt – und ob die Autorin da etwas andeuten will, was nicht weiter expliziert wird.

Solche Wesen begegnen in *Georg Laub* nicht. Aber auch hier wird die Grenze der Normalwelt überschritten, und so wie Laubs Tante sich immer mehr in ihrer „geheimen Welt“ (*Georg Laub*, 213) jenseits der Alternative von Leben und Tod zuhause fühlt, so begibt sich auch Georg Laub selbst am Ende in einen Bereich, in den die „Völkerwanderung der Seelen“ (279) führt. Die Nachfrage: „Wo geht er hin?“ erbringt hier nichts. Denn: „Man kann es nicht wissen.“ (285) Laubs verstorbene Tante ist dann jedenfalls wieder da, sie war beim Friseur „und hat ihr schönsten Kleid angezogen“, und der Hund Cato „ist wieder jung und schlank“ (284f.).

Der Roman *Nur Mut* macht zwar, wie eben noch einmal berührt, die Differenz zwischen Wahrscheinlichem, das realistisch erzählt wird, und Phantastischem zum Thema, aber er bleibt doch sehr lange dem Realismus treu. Erst gegen Ende hin treten dann ein Schwan, ein alter Hund, ein rundlicher Herr und ein kleines Mädchen auf und bieten ihre Begleitung für „die letzte Strecke“ (*Nur Mut*, 138) an. Den Ernst, der sich mit dem Thema ‚Sterbebegleitung‘ verbindet, löst der vehemente Protest der Journalistin Mary gegen das „Fabelzeug“ (153) auf. Der Drehbuchautor Jean liefert daraufhin einen realistischeren Schluss – die vier Frauen fahren in Charlottes Mercedes weg –; als er aber wieder ansetzt: „Ich stelle mir vor, dass der Schwan ...“ (159), bremst ihn Mary definitiv, so dass die „Ausflüge ins Phantastische“ nur wie die Einfälle

eines Drehbuchautors erscheinen. Die Fixierung auf das Wahrscheinliche trägt hier demnach einen Sieg davon.

Auch *Lug und Trug* schließlich begnügt sich nicht mit dem Wahrscheinlichen, sondern liefert Ausflüge darüberhinaus in zweifacher Weise. Im Vordergrund steht zunächst das realistische vermittelte Agieren und Denken mehrerer Bewohner eines Hauses. Dann unternehmen Alma Lupinski, Mr. Odino und Max einen Ausflug in die phantastische Welt von Mispelheim, einen Ausflug, der von vornherein als eine ‚exotische‘ Unternehmung gedacht gewesen ist (*Lug und Trug*, 96) und von dem sie hernach problemlos und ungefährdet zurückkehren.

Deutlicher andersgeartet – und schon durch die Kursivschrift abgehoben – ist hier die Lebenswelt des Greises, der Tante und des Jungen. Wenngleich Max den Jungen, mit dem er sich anfreundet, in Mispelheim trifft, sind der Greis, die Tante und der Junge keine Einwohner von Mispelheim. Sie sind Wölfe, die im Wald leben, also in der von den Menschen beherrschten Welt, und die daher Gefahren ausgesetzt sind, die von den Menschen ausgehen. Dass der Roman dies nicht rundheraus mitteilt, sondern den Leser nötigt, es herauszufinden, das mag vielleicht auch etwas Spielerisches haben. Vor allem aber lässt die Zurückhaltung ahnen, dass Bovenschen hier – nicht ohne Ernst – der menschlichen Lebensweise eine andersgeartete an die Seite stellen will, für die der Mensch sogar eine Bedrohung darstellt, und dass die dem Leser zugemutete Lektüreaanstrengung just diesen Ernst vermitteln soll.

Die bisherigen Ausführungen legen den Gedanken nahe, dass Bovenschen zunächst einmal eine realistische Schreibweise als die ihr gemäße ansieht. Es ist dies eine Schreibweise, die, selbst wenn sie nicht geradezu ‚dreckig‘ ist (‚Dreckiger Realismus‘), doch immerhin auch krassere Details miteinbezieht, zum Beispiel einen Mord mittels eines Schürhakens und die mutwillig-enthemmte Zerstörung einer Wohnungseinrichtung (*Nur Mut*). Indessen, warum dann die verschiedenen ‚spukigen Ausflüge ins Phantastische‘? Offenkundig empfindet die Autorin die Begrenzung allein auf jenen Realismus wie eine Einengung der Imagination, der schriftstellerischen Freiheit, eine inadäquate Einengung zumal dann, wenn thematisch die Grenze zwischen Leben und Tod erreicht wird. Das gilt nicht nur für *Nur Mut* und das Angebot der Sterbebegleitung durch den Schwan, den Hund, den rundlichen Herrn und das kleine Mädchen; es gilt auch für *Georg Laub* und den Bereich, in den die „*Völkerwanderung der Seelen*“ führt, und für die „deutliche Mordgeschichte“ *Wer Weiß Was*, in der die außerirdischen Wesen über die Frage sprechen, welche Einstellung die Menschen zu ihrer Sterblichkeit haben (*Wer Weiß Was*, 253f.).

Aber davon abgesehen, dass vielleicht angesichts des heiklen Themas ‚Leben und Tod‘ die Verpflichtung auf eine rein realistische Darstellung kaum zu rechtfertigen wäre, schon der souveräne Humor Bovenschens, der in allen ihren erzählenden Texten zum Vorschein kommt, ist von vornherein darauf angelegt, Fixierungen in Frage zu stellen. Und betreffen würde das eben auch eine Fixierung wie die denkbare Maxime ‚Realismus und sonst nichts, keine Ausflüge ins Phantastische‘. Bezieht man auch noch Bovenschens Neigung zum Spielerischen mit ein, kann es kaum mehr überraschen, dass in ihren Texten die Imagination über die Grenzen der irdisch-menschlichen Existenz hinausgeht – was dann eben zu den außerirdischen Wesen führt oder zum Leben der Wölfe. Dabei geht es selbstverständlich nicht um die Diskreditierung

des Irdisch-Tatsächlichen, sondern um eine Erweiterung des Blicks über das Tatsächlich hinaus in das Vorstellbare hinein.

In diesem Sinne mag noch am Ende von *Lug und Trug* das „Schriftgeisterschiff“ in Alma Lupinskis *Traumbild* etwas Tröstliches haben. Beladen ist es mit ungelesenen Schriften. „Ein Krieg“, ein „Eigenbrötler, der einzig für sich selbst schrieb“, eine „Autorin“, der kein eigener Lebensraum zugestanden wurde, „Mörderische Verheerungen, Vulkanausbrüche, Überschwemmungen, Erdbeben [usw.]“, alles das kann zur Folge gehabt haben, dass man diese Schriften „nicht [hat] kennen können“. Aber – und das ist der Trost – sie sind nicht verloren. Denn „ein gütiger Geist“ hat sie auf das „Schriftgeisterschiff“ geladen – „eine schöne kleine Phantasie“, so die ausdrückliche Wertung (*Lug und Trug*, 207).

Ist dieser Ausklang zu sanft? Sollte nicht der ‚dreckige Realismus‘ wenigstens sprachlich noch einmal zum Vorschein kommen dürfen? Der Text endet zwar mit der beruhigenden Feststellung, dass ein „Traumbild“, um das es sich hier ja handelt, „keine zweite Sicht“ zulässt, also nicht kritisierbar und korrigierbar ist. Aber daraus zieht der Text – in nun doch sprachlich ‚dreckiger‘ Weise – die zufriedenstellende Folgerung, dass sich angesichts dieses „Traumbild[es]“ nicht „irgendein Arschloch“ melden und behaupten könne, bei dem „Schriftgeisterschiff“ handle es sich in Wahrheit „um einen elenden alten Kahn“, der „kurz davor sei, endgültig abzusaufen“ (207f.). Für das „Arschloch“, das es wahrscheinlich mit dem Realismus hält, ist die „schöne kleine Phantasie“ des Traumbildes unerreichbar.

