

Ist Peter Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung* eine postmoderne hybride, Bildungs-Detektivgeschichte'?

Noorie Narang

Den Literaturkritikern und der Leserschaft von Peter Handke ist die Tatsache keineswegs entgangen, dass seinem Werk mit einem einzigen literaturtheoretischen, philosophischen, oder medientheoretischen Ansatz nicht beizukommen ist. Viele finden gerade das an seinem Schreiben anregend. Unerkannt geblieben ist auf dem Gebiet der Forschung auch nicht sein Interesse an und die Beschäftigung mit populären Genres. Populäre sowie Hohe Kunst, Literaturtheorie, Philosophie und kanonisierte Werke sind alle für ihn im gleichen Maße wert, beachtet und untersucht zu werden. Durchaus spannend in dieser Hinsicht ist aber die Art seines Engagements sowohl mit den etablierten Gattungen der populären Literatur als auch mit den etablierten Schemata der hohen Literatur. Natürlich ist dies schon der Gegenstand von unzähligen wissenschaftlichen Studien gewesen, aber wie der Autor selbst, der nie damit aufhört, seine Leser jedesmal mit etwas Neuem zu überraschen, bieten auch seine Texte immer Anlass, über sich etwas Neues sagen zu lassen.

So versucht dieser Aufsatz unter anderem auf der Grundlage von Klaudia Seibels Essay *Mixing Genres: Levels of Contamination and the Formation of Generic Hybrids* zu veranschaulichen, dass Handkes Erzählung *Die Stunde der wahren Empfindung*, die bislang überwiegend als ein Experiment mit der populären Gattung des Krimis interpretiert worden ist, sich eigentlich auch als eine postmoderne hybride ‚Bildungs – Detektivgeschichte‘ bestimmen lässt.

Das Ziel ist zu zeigen, dass Handkes Erzählung nicht nur die von Seibel ausgelegten Bedingungen für den Fall einer starken Kontaminierung/Hybridisierung einhält, sondern auf eine exemplarische Art viel mehr leistet.

Was sind Gattungen?

Das Gattungsproblem ist eines der ältesten und bis heute am heftigsten umstrittenen Probleme der Literaturwissenschaft, mit dem nicht zuletzt auch die Frage nach ihrer Wissenschaftlichkeit berührt wird“ (Müller-Dyess 2005[1996]: 323). Marion Gymnich und Birgit Neumann (2007) beginnen ihren Artikel *Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und*

Dimensionen des Gattungskonzepts: Der Kompaktbegriff Gattung mit diesem Zitat von Klaus Müller-Dyes (2007: 31), um zu zeigen, wie schwierig es ist, eine einheitliche Definition für das Phänomen Gattung zu schaffen. Noch schwieriger scheint es, einen Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Gegenstandsbereichen und Dimensionen der Gattungsforschung zu stellen. Gymnich und Neumann erklären in ihrem Aufsatz, dass der Begriff Gattung in dem gegenwärtigen Kontext in hauptsächlich drei Bedeutungen gebraucht wird:

Erstens metatheoretisch als Oberbegriff zur Benennung verschiedener Typen von Textgruppenbildung; zweitens dient er der Bezeichnung der drei traditionellen Großbereiche der Literatur, d.h. Lyrik, Drama und Erzähltext; und drittens wird der Begriff Gattung zur Differenzierung verschiedener Ausprägungen bzw. Untergruppen dieser drei Großbereiche wie, Tragödie, Schauerroman oder Elegie, genutzt. (2007: 31)

Die äußerst heterogenen Aspekte und Dimensionen, die den Begriff Gattung charakterisieren, bereiten große Schwierigkeiten für die Forscher, insofern man Gattung nur unter dem einen oder dem anderen Gesichtspunkt zu analysieren versucht. Deshalb macht Hempfer (1973: 32) darauf aufmerksam, dass es notwendig sei, im Rahmen der aktuellsten Gattungsforschung, um die „Pluralität der Differenzierungskriterien“ einig zu sein. Gymnich und Neumann listen in diesem Zusammenhang vier grundlegende Konzeptualisierungen und Untersuchungskriterien von Gattungen auf, die für eine aufschlussreiche Beschäftigung mit dem Gattungskonzept von großer Bedeutung sind.

Die strukturalistischen Ansätze stellen die textuellen, d.h. sowohl inhaltlichen als auch formalen Dimensionen der Gattungen in den Vordergrund. Die kognitiven Ansätze heben die individuell-kognitive Dimension hervor. Die erinnerungskulturwissenschaftlichen Ansätze widmen sich der kulturell-historischen Dimension der Gattungen und schließlich fokussieren die feministischen, institutionengeschichtlichen und postkolonialen Ansätze auf die funktionale Dimension der Gattungen.

Eine kognitive Theorie der Gattungen, so Wolfgang Hallet (2007) geht davon aus, dass:

Gattungen nicht ontologisch außerhalb der Rezeption von Texten existieren [...], sondern Konstrukte sind, die einerseits im Lesevorgang auf der Grundlage textueller Informationen und Daten zu Stande kommen, die andererseits aber offensichtlich bei jedem Lesevorgang aufs

Neue aktiviert werden, 'an instantiation of models we carry in our own minds [...]. (2007: 57).

Nach Gymnich und Neumann demonstriert die literaturwissenschaftliche Praxis eben, „dass individuelle Texte kaum sinnvoll interpretiert werden können, ohne zumindest implizit auf ein übergeordnetes Gattungskonzept zu rekurrieren“ (2007: 32)

Ausgerechnet dieser Aspekt von Gattungen ist von Interesse für Peter Handke. Erst wenn die Gattungen als Teil eines kollektiven, kulturellen Wissens wahrgenommen werden, entsteht für ihn die Möglichkeit, aus den konventionalisierten Schemen etwas Neues, Anderes zu schaffen. Für Handke ist die Auseinandersetzung mit populären, nach rigiden Regeln aufgebauten Gattungen deshalb wichtig, weil die bewusste Umkehrung deren Form, diese wieder produktiv machen kann.

Eine spezielle Affinität zur Form des Detektivromans hat Handke schon seit dem Anfang seiner literarischen Karriere gezeigt. *Der Hausierer*, sein zweiter Roman, erschienen im Jahr 1967, ist nach dem Muster eines Krimis gebaut. Der Text ist eine haargenaue Auseinandersetzung mit den formalen Aspekten der Krimi-Gattung und versucht, etliche Möglichkeiten, eine Mordgeschichte zu erzählen, zum Ausdruck zu bringen. Weiter ist die umkehrende Anwendung von den Elementen des Detektivromans konstitutiv für die folgenden Texte: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970), *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) und *Die Stunde der wahren Empfindung* (1979). Obwohl in allen vier Texten die strukturellen- und formalen Prinzipien des Kriminalromans in stets neuen Varianten verwendet werden, ist der Text *Die Stunde der wahren Empfindung* von großer Bedeutung für diesen Beitrag, weil sein Versuch, hier die Gattungselemente von dem Bildungsroman auf eine einzigartige Art und Weise, miteinzubeziehen, oder anders gesagt, zu vermischen, sich unmöglich übersehen lässt.

Die erfahrenen Leser von Handke wissen schon, dass sein Umgang mit den populären Genres ihn von vielen anderen gegenwärtigen Autoren eindeutig absetzt. Dies gilt besonders im Fall von seiner Neigung zum Bildungsroman, zu dem er sich fast bewahrend verhält.

Interessant ist zu bemerken, dass diese simultane Mitaktualisierung von zwei sehr unterschiedlichen Gattungen in dieser einer Erzählung bei der Forschung kaum beachtet worden ist. Vermutlich liegt der Grund für die Bedenken, sich diesem Aspekt des Textes zu widmen daran, dass es für viele einfach mit einer Gattung zu tun hat, die irgendwie nicht besonders ‚zeitgemäß‘ ist oder die Form, in der die Bearbeitung vom Bildungsroman in Handkes Text zu Stande kommt, für viele weitgehend unzugänglich bleibt.

Über ein klar definiertes Schema der Gattung Bildungsroman gibt es keine übereinstimmende Meinung unter den Forschern und Kritikern. Diese Ansicht vertritt auch Seibel über Gattungen im Allgemeinen, wenn sie auf Dundes Bezug nimmt und zitiert: „not so much as one genre has been completely defined“ (Dundes 1964: 264).

Ganz allgemein gesagt, geht es in einem klassischen Bildungsroman des 19. Jahrhunderts, so Gymnich und Neumann, um „die Darstellung der psychischen Entwicklung einer zu einem relativ hohen Maße an Selbstreflexivität fähigen Figur über einen längeren Zeitraum hinweg.“ (2007: 37) Diese ursprüngliche Formel hat sich aber im 20. Jahrhundert weit reichend geändert. Rolf Selbmann weist in seinem Buch *Der deutsche Bildungsroman* darauf hin:

Während im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts der Bildungsroman außer im trivialen Unterhaltungsroman keine Fortsetzung mehr findet, läßt sich mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts eine merkwürdige Renaissance der Gattung beobachten. Der neue Bildungsroman orientiert sich vielmehr an einem verwässerten und zugleich verkürzten Wilhelm Meister-Schema, bei dem Goethes Bildungsroman auf sozialen Aufstieg, privates Glück und höchstens noch ökonomischen Erfolg reduziert ist. (1994: 146-47)

Die Bildungsromane der 60er und 70er Jahre sind meistens Parodien und viel mehr ‚Anti-Bildungsromane‘ und in Bezug auf den gegenwärtigen Bildungsroman informieren Gymnich und Neumann, dass „der zeitgenössische Bildungsroman zunehmend Elemente anderer Genres, wie des Spionageromans, des historischen Romans oder des pikarischen Romans integriert“ (2007: 42)

Überzeugt davon, dass Handkes Behandlung der Gattung Bildungsroman kaum einsträngig sein kann, will dieser Beitrag behaupten, dass Handkes Bildungs-Detektivgeschichte, wie erwartet, sämtliche Bildungs- und Krimidiskurse der Gattungsgeschichte zum Thema macht und in den Dienst einer kritischen, aber kreativen Umkehrung setzt. Von Goethe zu Musil finden alle ihren Ort in diesem spannungsreichen Text.

Die wesentlichen Fragen, die die Analyse dieser Erzählung leiten, lassen sich so formulieren: Wie setzt Handke die inhaltlichen und formalen Konstruktionsprinzipien zweier ziemlich grundverschiedener Gattungen in seinem Text ein? Der Akzent im Hinblick auf dem Zweck dieses Aufsatzes liegt ausdrücklich auf der Methode, wie dieses Verfahren von Vermischung der Gattungen künstlerisch durchgeführt wird und mit welchem Ziel?

Außerdem will dieser Aufsatz untersuchen, ob Handkes Art von Vermischung der Gattungen sich im Sinne von Seibel als Hybridisierung bezeichnen lässt?

Hybridisierung/ Kontamination: Definition und Verfahrensweise

Eine Auseinandersetzung mit dem vielschichtigen Themenfeld der Gattungstheorie ist an sich ein schwieriges Vorhaben, denn Gattungen sind, wie die oben ausgeführte Diskussion ahnen lässt, heikle Sachen und lassen sich auf keinen Fall leicht definieren. Eine Beschäftigung mit ‚generic mixtures‘ und ‚hybrids‘, so informiert Seibel, ist bis in die jüngste Zeit deswegen immer ein Thema gewesen, von dem sich die Gattungstheoretiker lieber ferngehalten haben. Das Verfahren, verschiedene Gattungen in einem literarischen Text zu mischen, ist nach Seibel in keiner Weise neu. In der Tat erläutert sie, dass diese Tendenz geschichtlich von den Literaturkritikern sogar verachtet wurde. In den Worten von Seibel heißt es:

Nevertheless, modern genre theory tended to ignore generic mixtures and hybrids because very often mainstream genre theory deals with categorising literary texts or drawing up taxonomical trees that settle each work of literature on one branch – and on one branch alone. Not only in genre theory, ‘[h]ybrids are a nuisance to taxonomists’ [...]. They tend to be ignored in taxonomies or marginalised in studies of a single genre – mainly for logical and practical purposes. (2007: 137)

Sie stellt fest, dass es erst die Gattungstheoretiker der Postmoderne waren, die Hybridisierung als eines der wichtigsten Kennzeichen der postmodernen Schreibpraxis hervorhoben und ihr eine befreiende Kraft zuschrieben.

Seibel befasst sich mit einer Reihe von wichtigen Gattungsfragen in ihrem Text. Dabei ist ihr Ziel, ein Modell zu erstellen, das erklärt, auf welchen Ebenen eines literarischen Textes Kontaminierung zu erkennen wäre und unter welchen Bedingungen sie zu Stande käme. Hybridisierung oder Kontaminierung ist ein künstlerisches Konstruktionsprinzip, wobei Strukturmerkmale verschiedener, schon relativ durchgesetzter Gattungen in einem literarischen Text angewendet werden. Seibels Theorie von ‚generic contamination‘ beruht auf der Annahme, dass Genres im Prinzip ‚cognitive categories‘ sind. Das bedeutet, dass Hybridisierung oder Das Zusammenbringen von unterschiedlichen Gattungskonzepten ein wichtiger Teil von dem Akt des Lesens ist. So erklärt sie:

A single text signals its genericity by textual clues that induce the reader to apply a certain schema. The most

obvious generic signal is a paratextual genre label – like ‘a novel’, ‘a romance’, usually referring to “grand genres” [...], but more often than not the reader draws his conclusions from the signals given by the text. Since [a]most any feature [...] can become genre-linked” [...], the reader might sift every word, every sentence or structure as to whether it belongs to a specific genre. For this process, the genre signals given at the beginning of the text are most important: “They help to establish, as soon as possible, an appropriate mental ‘set’ that allows the work’s generic codes to be read” (ibid: 88). Empirical studies have proved that readers “reconstruct an appropriate frame for the discourse with a minimal amount of text” and “will then rely on a fuzzy fit” [...]. (2007: 138)

Nach Seibel ist Kontaminierung „a matter of degrees“ (2007: 137) und sie listet eine Reihe von ‚tools‘ auf, die darstellen, wie Kontaminierung funktioniert und versucht Indikatoren dafür zu finden, die die Intensität oder den Grad der Kontaminierung zwischen den ‚elements of the contaminating genre‘ und dem ‚contaminated genre‘ erkennen lassen. Sie nennt dies „generic distance – the contaminating tension between two or more textual elements.“ So schreibt sie:

From these indicators, conditions for ranging contaminating elements on a scale according to their intensity in relation to the contaminated text can be derived for five areas: (1) textual world formation; (2) textual structure; (3) textual texture; (4) textual dynamics; and (5) textual tagging. (2007: 138)

Für alle fünf Ebenen bietet sie ausführliche Beispiele von bekannten literarischen Texten, die als Vertreter einer schwachen oder starken Kontaminierung gelten können. Eine ziemlich starke Kontaminierung ist eine erforderliche Voraussetzung, um einen Text als Hybrid zu bezeichnen.

Bei dem Versuch, Handkes Text als eine hybridisierte Bildungs-Detektiv-Erzählung zu analysieren, scheinen drei von Seibel herausgearbeiteten Indikatoren besonders nützlich zu sein. In Frage kommen ‚Textual structure‘, ‚textual dynamics‘ und ‚textual tagging‘. Sie machen erstens auf die Rolle des Lesers und anschließend auf den Prozeß der Rezeption bei der Zuordnung von Gattungen aufmerksam und sie bringen zweitens die künstlerischen Strategien des Autors zum Vorschein, die die typischen Merkmale der ‚contaminating‘ Gattungen umkehren und in den Dienst neuer Funktionen stellen.

Wenn von Kontaminierung auf der Ebene der inhaltlichen Elemente die Rede ist, dann steht die Handlung eines Textes im Mittelpunkt. So heißt es:

„Plot patterns are probably the most eminent feature by which genres might be distinguished, though not all patterns are tightly linked to a genre and not all genres are characterised by a distinct plot pattern. From the angle of reception “generic considerations [...] are the means by which the reader is able to handle the task of making a ‘whole’ of the parts of the text” [...]. They form the readers’ expectations concerning what will happen next. (Seibel 2007: 143)

„Plot patterns’ lassen sich, so Andrea Gutenberg, durch fünf Charakteristika, kennzeichnen: ‚character constellation’, ‚direction/ending’, ‚plot structure/ configuration’, ‚conflicts’, und ‚action sequences/ motives’. Seibel beschreibt, dass eine starke Kontaminierung auf dieser Ebene dann stattfindet, wenn „the elements of the plot of the contaminating genre are taken from a generic repertoire in which the dynamics of plot differ from those of the contaminated genre“ (2007: 143).

‚Textual dynamics’ bezieht sich auf die Dynamik des Lesevorgangs. Die Ordnung des Textes ist der Schlüsselbegriff hier. Schon nach den ersten textuell erkennbaren oder kategorisierbaren Signalen ordnet der Leser automatisch den Text einer Gattung zu, auch wenn diese Verbindung relativ vage ist. Eine starke Kontaminierung wird in dieser Hinsicht sichtbar, wenn „the text triggers numerous frame switches, frame revisions and/or triggers the co-presence of more than one frame“ (Seibel 2007: 145)

Schließlich stellt Seibel fest, dass „we can speak of a hybridised text if it becomes impossible to decide which is the contaminating and which is the contaminated genre.“ (2007: 146-47)

Höchst interessant ist nun das Vorhaben, die Erzählung unter den oben geschilderten Gesichtspunkten zu untersuchen, nicht zuletzt deswegen, weil Handke nie direkt darauf hingewiesen hat, dass er in seiner Geschichte die Gattungselemente des Bildungsromans mitaktualisieren wollte, er greift allerdings unbestritten sowohl auf die bekannten inhaltlichen Motive der Gattung als auch deren formale Aspekte zurück.

Die Stunde der wahren Empfindung als Exemplifizierung einer ‚hybriden’ Bildungs – Detektivgeschichte

Handkes Erzählung *Die Stunde der wahren Empfindung* beginnt damit, dass der Protagonist, Gregor Keuschnig, der nicht zufällig an Kafkas Figur Gregor Samsa erinnern lässt, direkt am Beginn der Geschichte einen Traum

erlebt, indem er eine alte Frau ermordet hat. Der erste Satz „Wer hat schon einmal geträumt, ein Mörder geworden zu sein und sein gewohntes Leben nur der Form nach weiterzuführen?“ (Handke 1979: 7) macht den Leser sofort auf Krimi-Elemente aufmerksam. Wie in einem herkömmlichen Kriminalroman findet am Anfang ein Verbrechen statt, das die harmonische Ordnung zerstört.

Typisch wie bei einem Krimi wird bereits einerseits eine Atmosphäre von Spannung erzeugt, in dem der auktoriale Erzähler sich der gängigen Adjektive und Satzmuster eines Krimis bedient und einen typischen Krimianfang kunstvoll nachahmt und so den Lesern das Folgende vermittelt:

In der Nacht aber, wenn nach neun Uhr abends keine Züge mehr fuhren, war es an dem Boulevard so still, dass man bei dem leichten Wind, der oft hier ging, ab und zu die Blätter der Platanen vor den Fenstern rieseln hörte. In solcher Nacht Ende Juli hatte Gregor Keuschnig einen langen Traum, der damit anfang dass er jemanden getötet hatte. (Handke 1979: 7)

Andererseits weicht dieser Text bereits in diesem Satz vom Modell des herkömmlichen Krimis ab, indem der Leser sofort erfährt, wer der Mörder ist, und die allerwichtigste Frage, ‚whodunit‘ ganz zwecklos wird.

Mit dieser Erkenntnis, dass er zum Mörder geworden ist, fällt Keuschnig plötzlich aus seiner gesellschaftlichen Rolle und fühlt sich seiner Umwelt total entfremdet. Hier lässt sich fragen, ob dies nicht ebenso gut als der Beginn eines Bildungsromans gelten könnte.

Gregor Keuschnig, zugleich der Held und der Verbrecher in einer Figur, ist ein gebildeter Charakter wie z.B. Wilhelm Meister oder eher Gregor Samsa, der als Pressereferent der österreichischen Botschaft in Paris arbeitet und in einem französischen Bürgerhaus aus der Jahrhundertwende wohnt. Wie fast jeder Bildungsromanheld befindet sich Keuschnig nun in einem Zustand der existenziellen Entfremdung seiner Umwelt gegenüber und steht vor einem Bildungsweg oder Entwicklungsprozess.

Laut Gymnich und Neumann ist es an dem Umgang mit Gattungen leicht zu erkennen, dass unter der umfangreichen Merkmalsmatrix es eigentlich nur wenige Merkmale gibt, die sich für eine bestimmte Gattung als konstitutiv erweisen (2007: 37).

Jackendoff unterscheidet beispielsweise zwischen konstitutiven Merkmalen (necessary conditions) und typischen Merkmalen (typicality conditions). Konstitutive Merkmale, so Jackendoff, stellen die Voraussetzung für die Zuordnung eines literarischen Textes zu einer bestimmten Gattung dar.

Typische Merkmale hingegen sind für die Zuweisung zu einer Gattung zwar nicht erforderlich, erleichtern aber die Kategorisierung erheblich. Je mehr typische Merkmale einer Gattung ein Text aufweist, desto näher kommt er dem Status eines Prototyps der betreffenden Gattung (1983: 123).

Für den Bildungsroman schreiben Gymnich und Neumann:

Merkmale wie die zeitliche Ausdehnung der Entwicklungsspanne von der Kindheit bis ins Erwachsenenalter oder die sehr stark teleologisch-progressive Ausrichtung des Plotmusters sind typisch für den Bildungsroman, sind aber nicht konstitutiv für diese Gattung. Daher können durchaus auch Werke, die diese typischen Merkmale nicht aufweisen, der Gattung des Bildungsroman zugerechnet werden (2007: 37).

Auch die Aufhebung von Zeit kann man schon auf der ersten Seite merken. Die Handlung dieser Bildungs - Detektivgeschichte läuft einerseits insgesamt über zwei Tage (innerhalb eines geringen Zeitraums), die Anwendung aber von Formulierungen wie „Zeit, die noch andauert“ (1979: 7) deutet andererseits auf den Versuch hin, die erzählte Zeit im mythischen Sinne als ahistorisch darzustellen.

Nachgeahmt werden auch tradierte Erzählmuster, die die Fiktionalität der Geschichte hervorheben. So erlebt Keuschnig sich „wie die Figur einer längst zu Ende erzählten Geschichte“ (1979: 116) oder hingegen am Ende „als Held einer unbekanntenen Geschichte ...“ (1979: 166).

Wie bei einem hard-boiled Krimi wird die Geschichte hier auch fortlaufend erzählt und aus der Perspektive des Mörders. So spielt schließlich die Ermittlung hier keine Rolle, denn die Aufmerksamkeit des Lesers richtet sich auf die Konsequenzen des Mordes für den Mörder und die Geschichte wird nicht rückwärts, sondern vorwärts erzählt.

Der Augenmerk liegt im Sinne von einem Bildungsroman viel stärker auf der Innenwelt des Protagonisten, der durch seine Untat zu einem anderen, eben zum Mörder geworden ist, sich dies aber nicht anmerken lassen darf. Diese Änderung stellt sich für Keuschnig als endgültig dar, so heißt es im Text, „Es war etwas passiert, dass er nicht mehr rückgängig machen könnte“ (Handke 1979: 11) und diese Änderung merkt er sofort auch an seiner körperlichen Haltung, was von der folgenden Stelle aus dem Text klar zum Ausdruck kommt: „Er war aufgerichtet stehengeblieben, drehte den Kopf zur Seite wie auf einem Verbrecheralbumfoto und sagte nur, als ob er etwas oft gesagtes wiederholte.“ (1979: 12).

Keuschnig befindet sich nach dem Mord im Traum in einem prekären Zustand. Er ist nun gezwungen, sein früheres Leben (sein Leben vor dem

symbolischen Mord) möglichst genau nachzuahmen, damit er seine neue Identität (die des Mörders) nicht verrät und nicht verhaftet wird. Die Handlung erzählt weiter über die Erfahrungen, die Keuschnig, während er ganz orientierungslos durch die Stadt geht, macht.

Im traditionellen Bildungsroman spielt das Motiv des Reisens eine zentrale Rolle. Das Motiv ist enorm wichtig, um den Bildungsweg des Helden in der Form von Reisestationen, als Sammlung von Erfahrungen und den Entwicklungsweg darzustellen.

Während hier das gewohnte und für viele Bildungsromane konstitutive Reisemotiv angeschlagen wird, erfüllt er eine völlig andere Funktion. Keuschnig wandert durch die Stadt, um nicht verhaftet zu werden. Er ist auf der Flucht wie ein Verbrecher, aber dieses Wandern soll nicht zu neuen Erfahrungen und Kenntnissen führen, sondern zu einer autonomen und authentischen Art der Wahrnehmung. Keuschnig ist auf der Suche nach einem Augenblick der wahren Empfindung. Seine neue Art von Leben, die Keuschnig sich anzueignen versucht, kommt ihm in erster Linie als eine Verstellung vor. Den inneren Verlust des Zusammenhangs erlebt er in äußerlichen Begebenheiten und Erscheinungen. Alles, dem er ab diesem Zeitpunkt begegnet, erweist sich als etwas Künstliches, etwas Vorgetäushtes. Und deswegen heißt es ganz ironisch auch an einer Stelle:

Im nächsten Moment, während er bewegungslos auf der Place Blanche stand, wollte er sofort von Paris wegfahren. Aber dann machte er sich klar, daß eine Reise vielleicht früher etwas geändert hatte – jetzt nicht mehr. Für das, was ihm zugestoßen war, gab es keine Fluchtmöglichkeit. (1979: 42).

Es besteht konsequent in der Erzählung eine starke Atmosphäre von Angst und Ekel, zusammen mit der Gefahr, dass Keuschnig vor Ekel und Angst plötzlich besonders gewalttätig sein wird und eine schreckliche Tat begehen wird. Hier rekonstruiert Handke zum einen die Stimmung von Bedrohung, die typisch für den hard-boiled Krimi ist, schreibt aber diesen Motiven in eigener Erzählung ganz andere Funktionen zu.

Keuschnig befindet sich mehrmals in Situationen, wo er eine furchtbare Angst erlebt, weil er denkt, dass er sich in seiner neuen Identität erkennen lassen wird. Dann übt er plötzlich Tätigkeiten aus, die ihm sonst ganz unüblich sind. So wird an einer Stelle beschrieben:

Ein Beobachter würde aufhören, ihn auffällig zu finden, wenn er ihn in dieses Blumengeschäft treten sähe. Er war

nur einer unter vielen, beschäftigt mit Alltäglichem, so sorglos, dass er Blumen kaufte. (1979: 25).

Oder an einer anderen Stelle heißt es:

Was sich so vertraut ereignen sollte, vollführte er als zeremonielle Vorgänge, ängstlich bedacht, nicht aus der Rolle zu fallen: das-den-Korken-aus-der-Flasche-Ziehen, das-die-Serviette-auf-die-Knie-legen. (1979: 28).

Im Laufe der Handlung wird diese Angst größer und stiftet eine Stimmung von immer intensiver werdender Bedrohung. Zum Beispiel:

Gut, dass Keuschnig jetzt niesen musste. Das war doch ein Harmlosigkeitsbeweis, oder? Aber er fühlte, daß mit seinem Gesicht an diesem Tag niemand ihn vergessen könnte. Jeder Versuch, sich unbefangen zu geben, würde ihn nur noch auffälliger machen. (1979: 63).

Ekel, Angst und Gewalt kennzeichnen stark die Erfahrung der Entfremdung, die Keuschnig erlebt. Gewalt und Ekel sind für Handke aber nicht unbedingt negativ belegte Begriffe. Das Erleben von Ekel und Gewalt sind für ihn viel mehr notwendige Erfahrungen, die zu der Bildung einer autonomen Existenz führen. Die Dichotomie von „Eigentlichkeit“ und „Uneigentlichkeit“ (Huber 2005: 51) bildet für Huber die Basis dieser Erzählung, der glaubt, Handke bewege sich zu dieser Zeit im Einflussbereich von Heidegger.

Neben Angst und Ekel sind Tod und Verwandlung ebenfalls wichtige Motive bei Handke im früheren Werk aus ähnlichen Gründen. Mord verkörpert für Handke nicht ein Tabu, sondern eine Form des Anderssein. Tod oder Mord als Extremerlebnisse zeigen sich als Übergang von einem unfreien Leben zu einem anderen, einem autonomen Leben. Diese Erfahrungen beschreiben einen Augenblick der Transzendenz, einen „Sprung“ in das ganz Andere, auch einen Begriff, so Huber, den Handke von Kierkegaard und Heidegger (Huber 2005: 58-59) übernimmt, und wiederholt in seinen Texten verwendet.

Damit kommt ein weiteres Strukturprinzip ins Spiel: die Metamorphose. Außerdem verbindet das Motiv der Metamorphose wiederum diesen Text unmittelbar mit Kafkas *Die Verwandlung*. Im Unterschied zu Kafkas Held, der eine äußere Metamorphose erlebt, erfährt Handkes Protagonist eine symbolische Metamorphose durch den Traum, indem er zum Mörder geworden ist und markiert in diesem Text den plötzlichen Bruch des Protagonisten mit seiner gesellschaftlichen Rolle und Keuschnig gehört auf einmal, so steht es im Text, „nicht mehr dazu.“ (Handke 1979: 8)

In diesem Moment wird Keuschnig bewusst, dass er sich in einem Zwischenzustand befindet oder anders gesagt, in einer Schwellenposition zwischen einer Vergangenheit, die für ihn nicht mehr existiert und einer Zukunft, die er sich noch nicht vorstellen kann. Er wird zum Mörder an sich selbst und an seinem bisherigen Leben. So beschreibt der Erzähler: „Ab heute fühle ich also ein Doppelleben, dachte er. Nein, gar kein Leben: weder das gewohnte, noch ein neues; denn das gewohnte werde ich nur vortäuschen, und das neue wird sich erschöpfen müssen im Vortäuschen des gewohnten.“ (Handke 1979: 13)

Die Stelle, in dem Text, an der die Verwandlung Keuschnigs zum Ausdruck gebracht wird, lässt noch einmal stark an Kafkas Text erinnern und stellt Keuschnigs Loslösung von seiner vorgeschriebenen Rolle als endgültig fest:

In diesem Moment – er hatte gerade einen großen Pfirsichkern im Mund – erlebte Keuschnig bei vollem Bewusstsein etwas, was er sonst nur manchmal träumte: sich selber als etwas zum SCHREIEN Fremdes, das aber alle kannten und von dem jeder alles wusste – eine wie in einem Nest zur Besichtigung freigegebene, sich über den Tod hinaus schämende, sich UNSTERBLICH BLAMIERENDE Kreatur, mitten im Ausbrüten aus dem Zusammenhang geschwemmt und nun unabsehbar ein monströser, nicht zu Ende gebrüteter Hautsack, eine Verirrung der Natur, ein ZWISCHENDING, auf das alle Welt mit dem Finger zeigen konnte – und so ekelhaft, dass man, indem man darauf zeigte, gleichzeitig woanders hinschauen musste! – Keuschnig schrie auf. Er spuckte dem Schriftsteller den Kern ins Gesicht und begann sich auszuziehen. (Handke 1979: 99, 100)

Im starken Gegensatz zu den früheren Figuren, hängen aber die Erfahrungen von Angst und Ekel auch mit plötzlichen Momenten der Hoffnung und Befreiung zusammen. So steht an einer Stelle: „Vielleicht ergab sich dabei eine Möglichkeit... Irgendwo unterwegs ergab sich vielleicht ein System für dieses Weder – Noch in seinem Kopf.“ (Handke 1979: 15)

Angst wird im Laufe der Erzählung von einem existenziell bedrohenden Gefühl sogar zu einem notwendigen und befreienden Gefühl. Sie ist viel mehr eine wichtige Stufe der Entwicklung für ein Individuum, das ein autonomes Subjekt werden will. So heißt es an einer Stelle:

Im Weitergehen fiel ihm ein, daß er gerade Angst gehabt hatte. Ein Gefühl; - erinnere dich. Wie war das gewesen? Die Muskel und Sehnen im ganzen Körper hatten sich mit

einem Schlag verhärtet, zu einer eigenen Struktur ... wie zu einem zweiten Skelett. Ja, so hatte er die Angst gefühlt. Ich muß alle Gefühle neu entdecken! Dachte er. (Handke 1979: 62)

Keuschnigs Wahrnehmung von und sein Verhältnis zu der Welt wird äußerst fragwürdig. Ihm wird alles „zuwider“, „langweilig“, „ewig gleich“ (Handke 1979: 14, 41, 37). Deprimiert beklagt er die „Lächerlichkeit des gewöhnlichen Lebens“ (Handke 1979: 27). Die Menschen kommen ihm „ekelhaft“ vor (Handke 1979: 134) und er kommt sich selbst „ekelhaft“ (Handke 1979: 100) vor. Hier denkt man an Nietzsche, auf dessen Worte Handke sich zu beziehen scheint. „Alles ist leer, alles ist gleich, alles war!“, heißt es in *Also sprach Zarathustra* (1968: 168).

So besteht die durch den Mord zu Stande gekommene Zerstörung der Ordnung darin, dass das scheinbar Natürliche, Gewohnte Keuschnig nun als entleerte Form, als inhaltsleere Konvention wird. Mit dem Mord verliert das Selbstverständliche für Keuschnig seine Legitimität. Sein Leben kommt ihm ganz vorgegeben vor: „Er kam sich vor wie der Gefangene von Disneyland.“ (Handke 1979: 23)

Diese Veränderung in seinem Bewusstsein bringt für Keuschnig ganz interessante Folge mit sich. Wie bei den früheren Helden Handkes erlebt Keuschnig zuallererst eine Art Sprachverlust als direkten Effekt dieser Veränderung. Es fällt ihm schwer, sich mit den gewohnten Sprachkonventionen auszudrücken, und seine alltägliche Welt als ‚normal‘ wahrzunehmen. Er arbeitet als Pressereferent der sterreichischen Botschaft in Paris und merkt zuallererst bei seiner Arbeit die Künstlichkeit seiner Umgebung. Ganz blind und unbewusst wie die anderen hat er bis jetzt seine berufliche Tätigkeit durchgeführt, deren Scheinheiligkeit und Trivialität ihm erst nach dem Traum ins Auge fällt. Seine Rolle nicht nur in dem persönlichen, sondern besonders im öffentlichen Leben kommt ihm streng vorbestimmt vor und wird ihm nun zuwider. Seine berufliche Tätigkeit beschreibt der Erzähler, um dessen Künstlichkeit hervorzuheben, folgendermaßen:

Seine Haupttätigkeit war es, französische Zeitungen und Zeitschriften zu lesen, Artikel oder einfach nur Meldungen anzukreuzen, die Österreich betrafen, dann dem Botschafter möglichst jeden Tag eine Zusammenfassung vorzutragen und zweimal im Monat einen Bericht für das Außenministerium in Wien zu schreiben, der das Bild Österreichs in den französischen Massenmedien behandeln sollte. Er hatte dabei den neuen Richtlinien zu folgen, die ein Bild von dem Land entwarfen, an dem die

jeweiligen Österreichbilder in der französischen Presse zu messen waren. Dieses Richtlinienbild besagte, dass Österreich nicht nur das Land der Lipizzaner und der Schifahrer sei. Keuschnig war verpflichtet, an die Zeitungen oder an das Fernsehen korrigierende Briefe zu schreiben, wenn dort das überlieferte Österreichbild erschien. Einen Musterbrief dafür hatte er sich über den Schreibtisch geklebt. (Handke 1979: 18)

Das fast paranoische Bedürfnis von Menschen, einer stabilen und harmonischen gesellschaftlichen Ordnung zu gehören, stellt er nun in Frage:

Mit welcher Scheinheiligkeit ich die Sachen hier geordnet habe! Dachte er. Ich rede mir damit eine Sicherheit ein, die es gar nicht gibt. Als ob allein mit der Vorbereitung der Arbeitsgeräte alles den üblichen Gang nehmen würde, und es könnte mir nichts mehr zustoßen. (Handke 1979: 52)

Das Erzählverfahren in *Die Stunde der wahren Empfindung* ist von Anfang bis Ende von zwei simultanen Impulsen bestimmt. Bartmann beschreibt die als „diese Dichotomie von Auflösung und Rekonstruktion“, die nach ihm besonders bestimmend für Handkes frühes Werk ist (1984: 2). Der Text operiert gleichzeitig als Erzähl- und Reflexionstext. So wird diese Kriminalerzählung immer mehr zu einem erläuternden Beispiel dafür, wie Handkes Held sich von den Diktaten der Gesellschaft, in diesem Text, vertreten durch die Zeitungen, Werbung, die Vorschriften des beruflichen Lebens, befreit und eine autonome Identität zu etablieren versucht.

Es scheint sehr schwierig zu entscheiden, welche Vorstellung vom Bildungsroman Handke sich zum Vorbild macht und in dieser Geschichte realisieren will. Seien es die Metamorphose- und Harmonievorstellungen von Goethe, Kafka oder die zwischen Bewegung und Ruhe fortlaufende und reflektierende Erzählweise von Novalis Heinrich von Ofterdingen, sie besitzen alle den gleichen Stellenwert in Handkes Erzählung.

Obwohl Handke es selber nicht behauptet, scheint seine Bildungs – Detektivgeschichte sehr stark unter dem Zeichen von Heinrich von Ofterdingen zu stehen. Es geht Handke aber nicht darum, Novalis Text zu rekonstruieren. Während Novalis seinen Text als Gegenentwurf zu Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre verstand, bedient sich Handke bestimmte Motive aus Heinrich von Ofterdingen, weil sie in gewisser Hinsicht mit seiner literarischen Intention und poetischen Ästhetik großen Einklang finden, aber im Vergleich zu Novalis einen durchaus konträren Zweck erreichen.

Zweifellos durchläuft Novalis Heinrich einen Bildungsweg, nicht aber als eine kontinuierliche, stufenweise Bewegung zu einem harmonischen Endziel. Rolf Selbmann erklärt: „Heinrich erfährt seine Dichterwerdung als absolutes Erlebnis, bei dem zeit-, raum und kausallogische Bezüge außer Kraft gesetzt oder synthetisiert werden.“ (1994: 84). Nicht nur gelingt es Handkes Held, eine andere, authentische Form der Wahrnehmung und Empfindung zu entwickeln, er schafft sogar eine harmonische Beziehung am Ende zu seiner Realität, auch wenn er beides als transitorisch versteht.

Dieses „absolute Erlebnis“ ist das allerwichtigste Motiv in Handkes Erzählung. Die ganze Geschichte dreht sich um diesen einen Augenblick von authentischer Wahrnehmung und Empfindung. Genau wie bei Novalis, ist die Dichotomie von Handeln und Betrachtung (Selbmann 1994: 86) von entscheidendem Stellenwert für Handke. Das ‚Wiedererkennen‘ (Selbmann 1994: 85) von schon längst vorhandenen Phänomenen, das ein wichtiges Motiv bei Novalis ist, ist ein immer wieder kehrendes Motiv in fast allen Texten von Handke.

Dementsprechend erlebt auch Keuschnig eine Veränderung in seiner Betrachtungsweise. Er nimmt die Welt viel verstärkter, aber fragmentierter wahr. Handkes Erzählung schenkt den Nichtigkeiten, den Abweichungen das größte Augenmerk. Im Detektivroman steuern diese isolierten Begebenheiten nach und nach zu der Nachbildung der Umstände vor der Untat und letztlich zu der Lösung des Falls.

Die haargenaue Beschreibung und enorme Betonung einzelner Gegenstände ist auch ein Aspekt vom Krimi, der von Handke rekonstruiert wird. Im Krimi bleiben die Gedanken und Meinungen des Detektivs meistens verborgen, aber die äußeren Handlungen und Gesten der Figuren werden in kleinsten Details beschrieben. Bei Suerbaum heißt es in dieser Hinsicht:

In einer Welt, in der sich Inneres nur im Ausnahmefall wahrnehmen lässt, kommt dem, was man sehen kann, erhöhte Bedeutung zu. Es wird minutiös beschrieben, wie die Personen aussehen, was sie anhaben, wie sie eine Zigarette drehen oder ein Glas füllen. (1984: 137).

Bei Handke erfüllen sie auch diese Funktion. Sie haben dabei aber einen ganz anderen Effekt. Die vereinzelt Begebenheiten werden in den flüchtigen Momenten einem geschärften individuellen und subjektiven Betrachten ausgesetzt, was darauf abzielt, sie von ihren konventionalisierten Zusammenhängen zu befreien. Sie führen letztlich zu jener ‚Stunde der wahren Empfindung‘, in der Keuschnig zum ersten Mal etwas ganz ‚authentisches‘ erlebt.

Nun beginnt für Keuschnig auch die ‚Suche nach Clues‘. Erwartungsgemäß kann Keuschnig sich nicht an alle Einzelheiten des Geträumten erinnern. Während des nächsten Tages stolpert er zufällig über Einzelheiten, die der Form des Detektivromans entsprechend, Keuschnig zu einer näheren Erläuterung des symbolischen Mords bringen.

So führt Keuschnigs Mordtraum zu einer Szene, wo der scheinbar ‚harmlose‘ Anblick eines „mit einer Plastikplane überdeckt[en]“ Kinderwagens ihm zu „Bild des Schreckens und der Panik“ wird: Es stellt eine „Ergänzung zu dem in der Nacht nicht zu Ende Geträumten“ (1979: 22) dar. Trotz großer Angst entscheidet sich Keuschnig dafür, zu dem Gegenstand zurückzukehren und ihn genau zu untersuchen. „Er zwang sich, zurückzugehen und den Kinderwagen in allen Einzelheiten anzuschauen“ (1979: 22).

Diese Szene löst dann eine Reihe von ähnlichen Traumerinnerungen aus, die als Krimi-Reminiszenzen betrachtet werden können. Im Detektivroman sind solche Rückblicke Indizen dafür, dass der Detektiv vor einer Lösung steht. Es geht um mehr oder weniger formelhafte Prägungen, die im herkömmlichen Kriminalroman indizieren, dass der Detektiv kurz vor der Lösung des Falls steht.

Auf der Suche nach einer Erfahrung ‚wahrer Empfindung‘ erlebt Keuschnig wechselhafte Situationen, in denen er einerseits davon überzeugt ist, dass er kurz vor dem befreienden Moment steht, so steht im Text: „Das ist es! Das ist es jetzt doch!“ (1979: 138), aber dann fühlt er sich im nächsten Augenblick wieder bedroht, weil er denkt, dass er etwas wichtiges übersehen hat. Für Handke ist das ein typisches Element von der Handlung eines Krimis. Über dessen Funktion erzählt er in *Der Hausierer*: „Es wird nach dem Zeichen gesucht, das übersehen wurde. [...] Etwas ist vergessen worden. Die Bedeutung einer Einzelheit ist nicht erkannt worden. [...] Es geht nur um eine Einzelheit.“ (1967: 104).

Ähnlich heißt es in *Die Stunde der wahren Empfindung*: „Er musste etwas übersehen haben, etwas versäumt haben“ (1979: 151). So wird das Erlangen jener Stunde der wahren Empfindung als ‚Lösung‘ eines ‚Falls‘ dargestellt. Hier weicht zum Schluss aber der Text markant von dem Krimimodell ab. Zwar erreicht Keuschnig seine Stunde der wahren Empfindung, das heißt, er entwirft eine eigene, autonome Art des Wahrnehmens, aber wie die Realität selbst, ist diese durch Anwesenheit und Abwesenheit gekennzeichnet und lässt sich nicht als etwas ‚fixiertes‘ feststellen.

Mit der Formel „Idee eines Geheimnisses“ (Handke 1979: 82) wird die neue, schöpferische Betrachtungsweise bezeichnet. Das Erfinden der Wahrnehmung ist Grundzug von Handkes Ästhetik. Zu dieser neuen Art

der Wahrnehmung gelangt Keuschnig mit Hilfe von seinen Erfahrungen in der Natur. Das ‚Wahre‘ oder ‚Authentische‘ offenbart sich nur in der Natur. Es bleibt versteckt und kommt plötzlich zur Erscheinung und kann in jedem Augenblick wieder verschwinden.

Dementsprechend ist das ‚Wahre‘ nur das, was sich auch sinnlich erleben lässt und nicht nur gesehen wird. An einer Stelle aus dem Text wird diese neue Erfahrung der Wahrnehmung ausführlich und genau so beschrieben:

Dann hatte er ein Erlebnis – und noch während er es aufnahm, wünschte er, daß er es nie vergessen würde. Im Sand zu seinen Füßen erblickte er drei Dinge: ein Kastanienblatt; ein Stück von einem Taschenspiegel; eine Kinderzopfspanne. Sie hatten schon die ganze Zeit so dargelegen, doch auf einmal rückten diese Gegenstände zusammen zu Wunderdingen – »Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist? (1979: 81)

Weiter erklärt der auktoriale Erzähler, dass Keuschnig mit dieser Erkenntnis vor Freude „nicht ruhig bleiben konnte“ (1979: 82) Er merkte, dass er „an ihnen kein persönliches Geheimnis“ für sich entdeckt hatte, sondern „die Idee des Geheimnisses, die für alle da ist!“ (1979: 82).

Sowohl auf der Ebene der Form als auch auf der Ebene des Inhalts wird zum Schluss dieser Erzählung der entscheidende Unterschied zur traditionellen Gattung des Krimis klar. Auf eine ganz geschickte und unvergleichliche Art gebraucht Handke die gattungstypischen Merkmale des Krimis, damit die Bildungsgeschichte von Keuschnig entstehen kann. Da der ‚Mord‘ sich schon zu Beginn als symbolisch herausstellt, wird das Krimi-Schema von Anfang an transformiert. Im starken Kontrast zu einem herkömmlichen Kriminalroman, geht es Handke nicht darum, dass die Untat aufgeklärt wird, oder den Täter gefunden wird, sondern dass der Täter oder der ‚Held‘ zu sich selbst findet.

Auf keinen Fall manifestiert sich diese neugefundene Wahrnehmungsweise als eine permanente ‚Lösung‘. Das käme für Handke nicht in Frage. Das würde implizieren, dass die Suche nach neuen Wahrnehmungs –und Deutungsmöglichkeiten und das Bedürfnis, vorgegebene Schemata, auch ständig zu erneuern, zu Ende käme.

Hans Robert Jauß beschreibt die Funktionen literarischer Gattungen, so informieren Gymnich und Neumann, als ein diskontinuierlicher „Prozeß fortgesetzter Horizontstiftung und Horizontveränderung.“ (1973: 111).

Diese außergewöhnliche Bildungs-Detektivgeschichte von Handke aktualisiert nicht nur viele ‚frame switches‘, ‚frame revisions‘ wie Seibel es

meint, sondern erweist sich ohne jeden Zweifel als eine postmoderne hybride Bildungs-Detektiv Geschichte, in dem es unmöglich wird, festzustellen, wo die typischen Merkmale der einen Gattung außer Kraft gesetzt werden und die der anderen Gattung ins Spiel kommen. Die beiden Gattungen ergänzen und überschreiten sich konsequent.

Eine radikale Wendung erlebt nicht nur der Held, sondern die Erzählung selbst. Am Ende des Textes ist Keuschnig auf dem Weg zu einem Blinddate im Café de la Paix und steht somit vor dem Beginn eines autonomen Lebens. Dass Handke aber keineswegs mit dem Ende seiner Erzählung auf die Unmöglichkeit hinweist, mit diesen Gattungen noch weiter etwas neues zu leisten, lässt sich daran erkennen, dass formal das Ende der Erzählung den Beginn einer neuen Erzählung ankündigt. Von einer veralteten und festgeschriebenen Geschichte entfaltet sich dieser Text eventuell am Ende zu einer noch ausstehenden Erzählung. Die Suche nach einer authentischer Existenz geht hier mit der Suche nach einer neuen Geschichte bzw. einer Art des Geschichtenerzählens parallel weiter.

Literatur

- Dundes, Alan, ‚Texture, Text, and Context.‘ *Southern Folklore Quarterly* 28 1964, 251-265.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* Berlin: Johann Friedrich Unger, 1795-96.
- Gymnich, Marion und Birgit Neumann, ‚Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungskonzepts: Der Kompaktbegriff Gattung‘, in Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning Hrsg, *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007, 31-52.
- Hallet, Wolfgang, ‚Gattungen als kognitive Schemata: Die multigenerische Interpretation literarischer Texte‘, in Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning Hrsg, *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007, 53-71.
- Handke, Peter, *Der Hausierer* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- Handke, Peter, *Die Stunde der wahren Empfindung*, Zweite Auflage, Berlin: Suhrkamp Verlag, 1979.
- Hempfer, Klaus W., *Gattungstheorie* München: Fink, 1973.
- Huber, Alexander, *Versuch einer Ankunft: Peter Handkes Ästhetik der Differenz* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005
- Jackendoff, Ray, *Semantics and Cognition* Cambridge, MA: MIT Press, 1983.

- Jauß, Hans Robert, ‚Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters‘, In Hans Robert Jauß and Erich Köhler Hrsg., *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Bd. 1, Heidelberg: Winter Verlag, 107-138.
- Müller-Dyes, Klaus, ‚Gattungsfragen‘, in Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering Hrsg., *Grundzüge der Literaturwissenschaft* München: dtv., 2005 1996, 323-348.
- Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen 1883 – 1885* Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1968
- Seibel, Klaudia, ‚Mixing Genres: Levels of Contamination and the Formation of Generic Hybrids‘, in Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning Hrsg, *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007, 137-150.
- Selbmann, Rolf, *Der deutsche Bildungsroman*, 2. Auflage, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1994.
- Suerbaum, Ulrich, *Krimi: eine Analyse der Gattung* Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1984.
-