

Georg Klein: Roman unserer Kindheit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010. 446 S.

Georg Klein, Jahrgang 1953, lebt in Ostfriedland; er hat eine Reihe beachteter Romane und Erzählungen vorgelegt. Für seine Lesung aus *Libidissi* (1998) erhielt er im Jahr nach dessen Erscheinen den Ingeborg-Bachmann-Preis. 2010 dann folgte der Preis der Leipziger Buchmesse für den hier besprochenen *Roman unserer Kindheit*. Es sind die Fülle der Stilmittel und das Interesse für Genres sowie ein eigener Zugang zum jeweils gewählten Stoff, die auch die Erzählungen (*Von den Deutschen* 2002; *Sünde, Güte, Blitz* 2008) Georg Kleins auszeichnen.

Vor allem die Romane müssen genannt werden, neben dem erwähnten preisgekrönten *Libidissi* (1998) namentlich *Die Sonne scheint uns* (2004) sowie *Barbar Rosa. Eine Detektivgeschichte* (2001). *Die Sonne scheint uns*, ebenfalls preiswürdig, entwickelt in außergewöhnlich präzise durchformten Perioden atmosphärisch dichte Bilder, die, den Welten in Alfred Kubins *Die andere Seite* ähnlich, mit zunehmendem Verlauf ein schwer bestimmbares und in der deutschen Literatur seltenes Unheimliches heraufbeschwören: eine Spannweite zwischen sprachlicher Präzision, atmosphärischer Dichte und sachlicher Unbestimmtheit. In Jürgen H. Petersens Terminologie ein inkohärentes, zweifaches Erzählsystem.¹

¹ „Bei Rahmenerzählungen, in deren Binnenerzählung eine Erzähler-Figur das Erzählte als bloß fiktiv preisgibt, oder in geschlossenen fiktionalen Systemen, in denen eine Figur als fiktiv deklarierte Geschichte erzählt [...], wird das Leserbewußtsein deshalb nicht instabilisiert, weil hier die Erzählerfigur ihrerseits eine fiktionale Sphäre besitzt, nämlich zur fiktionalen Welt gehört und darum dem Leser nur bewußt wird, daß eine fiktionale Person etwas Ausgedachtes erzählt; dies bleibt – da aus dem Mund der erzählenden Figur stammend – der fiktio-

Regelmäßig entwickelt der profund arbeitende Stilist Klein für seine größeren Texte Kapitelüberschriften, die die unter sie gefassten Vorgänge ironisch fassen: In *Die Sonne scheint uns* sind dies im ersten Teil Stoffe (Glas, Papier, Öl, Kalk, Phosphor), im zweiten Objekte (Keule, Sichel, Diskus, Gürtel, Sonne). In *Barbar Rosa* zählt er durch („eins“ bis „sechszwanzig“, das letzte Kapitel bleibt als Coda unbeziffert). Der *Roman unserer Kindheit* kennt in Variation und Wiederholung neben „Sonntag“ auch „Regentag“, ausnahmsweise dann „Sommernacht“. Das Buch enthält zudem eine doppelseitige Zeichnung unbekannter Provinienz.²

In einer in der Gegenwartsliteratur seltenen Formbewusstheit sind alle Motive und Handlungsstränge des Romans im ersten Absatz und konzentriert. Dabei gibt dieser in Ton und Stil die Lage vor, von der im Weiteren nicht ein einziges Mal abgewichen wird:

Es blutet und blutet. Und weil diese Kinder – da mitten in meinem Sommer! – noch allesamt mit starken Augen geschlagen sind, so lange, bis ihnen die aufstrebenden Götter, bis ihnen der kleine Schrecken des Sex und das Schwarzweiß des Fernsehens den Blick lindern werden, sieht der Ältere Bruder das Blut von der Ferse auf den Asphalt tropfen, als liefe eine Wabe seiner Seele aus. Noch tut es nicht weh. Unter der Saugglocke des Schocks spürt er nicht einmal, wie heiß der Granit des Bordsteins an seinem Ellenbogen bereits ist. Weicher als Bären-

nen Welt zugehörig.“, Jürgen H. Petersen: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993, S. 131.

² Die Zeichnung auf S. 284/285 stammt wahrscheinlich von Anke Feuchtenberger, mit der der Autor häufiger zusammenarbeitet.

dreck, weicher als die Lakritze, die er allen anderen Süßigkeiten vorzieht, wird der Teer der Fugen in den nächsten Sekunden werden. Am Glanz kann man ihm dieses Erweichen schon ansehen. Bald lässt er sich ganz leicht aus seiner Rille heben und schwärzt die Hornhaut der Sohlen auf eine besonders nachhaltige Weise, wenn man barfuß in ihn tritt. Zwischen zwei Lidschlägen stellt sich der Ältere Bruder beides vor, das Herauspulen wie die klebrigen Flecken, kippt dann auf den Rücken, staunt ohne Eile über das Knallblau des Himmels, bis er den Oberkörper wieder aufrichtet, um sich die blutige Angelegenheit erneut genau anzuschauen, als ein Ganzes und in allen Einzelheiten: seinen rechten Fuß, der noch immer nicht schmerzt, obwohl ihn die rostigen Drähte so gründlich aufgefleischt haben. (S. 7)

Die gänzlich dialogfreie Handlung entwickelt nebenhin eine Fülle von Themen, zuvorderst das der Gewalt. In der Vergangenheit durch Krieg (im Zweiten Weltkrieg, dafür stehen Kriegsveteranen wie „der Mann ohne Gesicht“, der „Fehlharmoniker“ und deren Vorgeschichten) und Vertreibung (die offenbar ostvertriebene Familie „Hulenhäusler“, deren Söhne in ihrer Gewaltneigung von sich selbst irritiert sind), durch Unfall (die leitmotivische Fersenverletzung des „großen Bruders“, mit der der Roman anhebt), durch Traumatisierung und bedrückende Lebensumstände, als sexuelle Traumatisierung im Alltag und in Tagträumen (vgl. S. 355), durch Erinnerung an mythische Vorzeit (Bäregeschichte, vgl. S. 416).

Der Text bedient sich unterschiedlicher Figurenperspektiven und szenischer Blendetechniken. Exemplarisch angeführt sei hier die Perspektive des Nachbarschaftsarztes, der einen verletzten Jungen auf sein Haus zukommen sieht und von einer Deckungser-

innerung aus dem zweiten Weltkrieg unvermittelt erreicht wird:

Während er sich zum dritten Mal an diesem Sprechstundenvormittag die Hände wäscht, beobachtet Ernst Junghanns, Arzt für Allgemeinmedizin, durch das Fenster des vorderen Behandlungszimmers drei Buben und ein Mädchen, die einen etwa Zehnjährigen Richtung Praxistür schleppen. Wie der Springteufel aus der Schachtel schnellt ihm ein anderer Sommertag vor dieses Bild. In einem ähnlich gleißenden, in einem vergleichbar mit seiner Reinheit protzenden Sonnenlicht wurde an einem Pariser Augustsonntag ein übel Verletzter quer über den Hof der weit offen stehenden Tür des Militärarztes Junghanns entgegengetragen. Zuvor hatte es von der Straße her mehr gepufft denn gekracht. Die französische Bombe, ein mickriges, dilettantisch zusammengebasteltes Ding, war von einem Motorrad aus auf die Wache am Portal geschleudert worden. Der Verwundete stand unter Schock, brachte keinen Ton heraus, zuckte nur spastisch mit den Gliedern. Einer seiner Kameraden stützte ihm den Kopf, ungefähr so, wie da draußen das Mädchen die Hände unter den Nacken des Knaben geschoben hat, der bloß am linken Fuß eine Sandale trägt. Das Übereinander der Szenen, ihre historische Transparenz, nimmt den alten Arzt in den Würgegriff der Wehmut. Dieser Krieg, sein zweiter und vermutlich letzter, jene dreieinhalb Jahre in der Hauptstadt der Hauptstädte waren das edelsüße, das marzipangefüllte Stück seines Lebenskuchens. (S. 10)

Die Handlung von *Roman unserer Kindheit* spielt in einem nicht genau datierten Sommer der erweiterten Nachkriegszeit (1950/60-iger Jahre). Ort der Handlung ist eine aus jeweils in einer anderen Farbe angestrichenen, gleichförmigen Wohnblöcken

zusammengesetzte Neubausiedlung am Rande des Ruhrgebiets („Oberhausen“). Viele Figuren bevölkern die Szenerie. Die Personage setzt sich zusammen aus diversen gesellschaftlichen Schichten zugehörigen Familien ebenso wie aus Einzelpersonen. Wesentliche Teile der Handlung befassen sich mit einer Gruppe von Kindern, die sich durch die Nachbarschaft bewegt und in dieser Bewegung die Mitglieder der eigenen Gruppe ebenso charakterisiert wie die Figuren der Umgebung. Die naheliegende Annahme, es hier mit einem coming-of-age-Roman zu tun zu haben, der zentrale Figuren durch Ereignisse führt und auf diese Weise eine prägende Entwicklung nachvollzieht, erfüllt sich nur äußerlich. Der „Schlusskampf“ (S. 410) beendet den Handlungsstrang für den Leser, eine Entwicklung findet nicht statt. Zwar durchleben die Figuren eigenes Handeln, dies allerdings wird nur erzählerseitig reflektiert und bleibt äußerlich.

Mindestens zwei Dinge verbinden alle größeren Texte Kleins: die Wahl wechselnder, perspektivisch eng begrenzter Figurenperspektiven und die Vorliebe für lange Showdowns, die ausgangs der Exposition derart entwickelt werden, dass die Haupthandlung immer schon teleologisch und – in der Leserlenkung – katastrophisch gerichtet ist. Im vorliegenden Text erstreckt sich dieser „Schlusskampf“ über die lang währende Kapitelsequenz der „Sommernacht“.³

Je weiter der „Schlusskampf“ voranschreitet, desto häufiger meldet sich der Erzähler zu Wort: „Habe ich alle gut versorgt?“ (S. 312) Seine narrative Potenz legt er offen („Der Kikki-Mann hat es, dies will ich, [...] noch schnell verraten [...]“, S. 340f.), seine olympische Übersicht ironisiert er („Sput-

nik und Sputniks Herrchen sehen den Taubstummen lautlos fallen. Mir bleibt genügend Zeit, um ihm beim Denken zuzuhören.“, S. 349; „Selbst ich in meiner glubschäugigen Allsicht könnte ihn in diesem Moment beneiden“, S. 353f.; „mein goldener August“, S. 422). Einige Seiten vor dem Schluss zieht sich dieser Erzähler mit Emphase zurück, früher als es sein Vetter in Manns *Zauberberg* tut:

Ich schwinde. Pling-plang! Schon bin ich schlüpfrig auf meinem letzten Weg. Erneut ist es nicht weit. Gerade mal eine Hand lang Gleitbahn, und unsereine ist aus der Welt. [...] Hat wieder schaurig schönen Spaß gemacht! Die Kinder waren erneut mit Leib und Lieb und Seele bei der Sache, sie haben erzbrav aufgepasst und eine Menge mitbekommen. Manchmal war es ein bisschen viel auf einmal, bisweilen ging es halt arg hurtig zu. (S. 438f.)

Bonn, Markus Symmank

³ Sie überdauert die Kapitel S. 286, S. 297, S. 317, S. 333, S. 347, S. 360, S. 375, S. 387, S. 403, S. 414, S. 425.