



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Komik und Satire
in der Katharina Kafka-Reihe Edith Kneifls“

Verfasserin

Mag. Rebecca Ungerboeck

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Ingrid Cella

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Frau Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Ingrid Cella für die gute Betreuung, vor allem vor dem Hintergrund des auslaufenden Diplomstudiums Deutsche Philologie. Auch Frau Dr. Kneifl sei für ihre Bereitschaft und Offenheit, sich interviewen zu lassen, an dieser Stelle herzlich gedankt. Ich möchte auch meinem Freund, meiner Familie und meinen Freunden für ihre emotionale Unterstützung danken.

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung.....	1
2	Grundlagen: Definitionsversuche	4
2.1	<i>Komik</i>	4
2.1.1	Abgrenzung von den Termini Humor, Groteske, Ironie und Polemik	4
2.1.2	Zuordnung der Komik zu Menschen von geringem gesellschaftlichen Status	6
2.1.3	Das Überlegenheitsgefühl als Lachauslöser	7
2.1.4	Das Groteske als „das absolut Komische“	8
2.1.5	Lachen aus „Übermut“	8
2.1.6	Zu den „Methoden des Schwanks“	9
2.1.7	Definitionsmöglichkeiten im 21. Jahrhundert.....	10
2.2	<i>Satire.....</i>	11
2.2.1	Definitionsmöglichkeiten	11
2.2.2	Ihre gesellschaftskritische Funktion	12
2.2.3	Besonderheiten	12
3	Zum Textkorpus	14
4	Textanalysen.....	17
4.1	<i>Einzelanalysen.....</i>	17
4.1.1	<i>Schön tot</i>	17
4.1.1.1	Zum Inhalt.....	17
4.1.1.2	Komische Elemente	18
4.1.1.2.1	Orlando, der hysterische Transvestit, als Verkörperung des Komikbegriffs.....	18
4.1.1.2.2	Katharina Kafka und Orlando als Amateurermittler-Duo	22
4.1.1.2.3	Vulgärkomik	24
4.1.1.2.4	Übliche Entmystifizierung des Sexualakts und der Sexualität	25
4.1.1.2.5	Flüchtige ausgelassene Fröhlichkeit nach einem Schreckmoment.....	28
4.1.1.2.6	Lachen über eine Situation	28
4.1.1.2.7	Gourmet-Krimi: Rezepte	32
4.1.1.3	Satirische Elemente	32
4.1.1.3.1	Satirisierung des vermeintlichen Täters: Gesellschaftskritik	32
4.1.1.3.2	Spott gegenüber Männern und Frauen	33
4.1.1.4	Selbstironie	40
4.1.1.5	Das Groteske.....	41

4.1.2	<i>Stadt der Schmerzen</i>	43
4.1.2.1	Zum Inhalt.....	43
4.1.2.2	Elemente der Komik	44
4.1.2.2.1	Orlando wiederum als komischer Charakter par excellence	44
4.1.2.2.2	Kafkas und Orlandos erneutes amateurmäßiges Ermitteln	47
4.1.2.2.3	Flüchtige ausgelassene Fröhlichkeit nach einem Schreckmoment	49
4.1.2.2.4	Lachen über eine Situation	50
4.1.2.2.5	Scherze	52
4.1.2.3	Elemente der Satire	53
4.1.2.3.1	Sarkastische und spöttische Bemerkungen	53
4.1.2.3.2	Gesellschaftskritik: Menschenhandel, Prostitution und Fälschung von Parfums	59
4.1.2.3.3	Orlandos Adelsfamilie	60
4.1.2.4	Ironie.....	62
4.1.2.5	Die Groteske des Begräbnisses.....	63
4.1.3	<i>Blutiger Sand</i>	64
4.1.3.1	Zum Inhalt.....	64
4.1.3.2	Komische Elemente	65
4.1.3.2.1	Orlandos fortbestehende Schrulligkeit	65
4.1.3.2.2	Kafkas und Orlandos erneuter gemeinsamer Kampf gegen das Verbrechen	71
4.1.3.2.3	Flüchtige ausgelassene Fröhlichkeit nach einem Schreckmoment	72
4.1.3.2.4	Lachen über eine Situation	74
4.1.3.3	Satirische Elemente	75
4.1.3.3.1	Spott gegenüber Männern und Frauen	75
4.1.3.3.2	Gesellschaftskritische Momente.....	81
4.1.3.4	Ironie.....	82
4.1.3.5	Das Groteske.....	85
4.2	<i>Vergleichende Analysen</i>	85
4.2.1	Ähnlichkeiten	85
4.2.1.1	Gesellschaftskritik durch Komik und Satire	86
4.2.1.2	Sprachlicher Ausdruck	87
4.2.1.3	Die ProtagonistInnen	91
4.2.2	Unterschiede	94
4.2.2.1	Genres.....	94
4.2.2.2	Topographie.....	96
4.2.2.3	Nuancen im komischen/satirischen Gehalt	100
5	Zusammenfassung	102
6	Literaturverzeichnis	104

6.1	<i>Primärliteratur</i>	104
6.1.1	Texte Edith Kneifls	104
6.1.2	Andere Texte	104
6.2	<i>Sekundärliteratur</i>	104
Anhang		107
	<i>Interview mit Edith Kneifl</i>	107
	<i>Index</i>	113
	<i>Abstract</i>	114
	<i>Curriculum Vitae</i>	116

1 Einleitung

„Es ist nicht der Psychothriller, den der Klappentext verspricht; stattdessen gibt es 175 kurzweilige Seiten über das Leben in der großen Kleinstadt. Schwarzer Humor, scharfe Charaktere und Traditionsküche“¹. Emily Walton bringt in ihrer Rezension über Edith Kneifls *Schön tot*, dem ersten Roman innerhalb der Katharina Kafka-Reihe, exzellent auf den Punkt, was diesen ausmacht. Die Spannung oder, wie man vermuten könnte, die Kriminalhandlung selbst zieht die LeserInnen weniger in den Bann. Kneifls gekonnter Einsatz von Komik und Satire in ihrer gesamten Katharina Kafka-Reihe ist es vielmehr, wie diese Diplomarbeit zu zeigen versucht, der die LeserInnen fesselt.

Im Wintersemester 2010/11 habe ich an der Universität Wien Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Ingrid Cellas Seminar „Deutschsprachige Psychokrimis von Frauen nach 1945“ besucht. In meiner Seminararbeit, die den Titel „„Postmoderne‘ Gewaltdarstellung - Mord als ironisches Spiel: Edith Kneifls *Der Tod ist eine Wienerin* (2007) als Extremfall von Amüsement und Ironie“ trägt, habe ich mich zum ersten Mal wissenschaftlich mit einem der Werke Edith Kneifls auseinandergesetzt. Die ironischen Elemente waren in diesem Text prominent. Die Täterinnen kennen keine Reue. Sie haben alles andere als ein schlechtes Gewissen beim Männermorden. Über den Tod wird ironisch geredet.

Im Rahmen dieser Diplomarbeit möchte ich nun herausfinden, welchen Stellenwert Komik und Satire in drei ausgewählten Kriminalromanen Edith Kneifls haben. Um Abgrenzungen zu den komischen und satirischen Elementen treffen zu können, wird auch auf die ironischen und grotesken Stellen der Romane in den Einzelanalysen eingegangen. Bei den Texten handelt es sich konkret um die Katharina Kafka-Reihe, die sich aus den Bänden *Schön tot* (2010), *Stadt der Schmerzen* (2011) und *Blutiger Sand* (2012) zusammensetzt. Ist das Satirische ebenso ein ständiger Begleiter dieser Kriminalromane wie in *Der Tod ist eine Wienerin*? Tritt die eigentliche

¹ Emily Walton: Rezension. Margaret ist (fast schon) die Bronx. In: Falter. Woche 8/2010 (24.2.2010). http://www.falter.at/web/shop/detail.php?product_id=31709&show=print (20.1.2013).

Kriminalhandlung sogar teilweise in den Hintergrund? Steht sie im Schatten von Komik und Satire?

Ziel dieser Arbeit ist es, diesen Fragen auf den Grund zu gehen. Was die Vorgehensweise betrifft, so sollen zunächst die zentralen Begriffe geklärt werden. Das zweite Kapitel zielt darauf ab, Definitionsmöglichkeiten der Begriffe „Komik“ und „Satire“ zu geben. Dass es sich dabei nur um die Auflistung unterschiedlicher Versuche, diese komplexen Begriffe zu fassen, handeln kann, verdeutlicht folgender Ausschnitt aus Jean Pauls *Vorschule der Aesthetik*, in dem er auf die schon in der römischen Antike bestehende Problematik der Definitionsfindung „des Lächerlichen“² verweist:

Das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definitionen der Philosophen gehen – ausgenommen unwillkürlich –, blos [sic!] weil die Empfindung desselben so viele Gestalten annimmt, als es Ungestalten gibt; unter allen Empfindungen hat sie allein einen unerschöpflichen Stoff, die Anzahl der krummen Linien. Schon Cicero und Quintilian finden das Lächerliche widerspenstig gegen jede Beschreibung desselben und diesen Proteus sogar in seinen Verwandlungen gefährlich für einen, der ihn in einer fesseln wollte.³

Das dritte Kapitel soll schließlich einen kurzen Einblick in das Textkorpus geben. Auf Zusammenhänge und allgemeine Charakteristika, die der Katharina Kafka-Reihe gemein sind, soll eingegangen werden. Die beiden ProtagonistInnen der Reihe werden vorgestellt. Im vierten Kapitel erfolgt dann die eigentliche Textanalyse. Jedes Buch wird in Hinblick auf Komik und Satire untersucht. Den Einzelanalysen werden kurze Inhaltsangaben vorangestellt. Im zweiten Teil des vierten Kapitels sollen die Bücher schließlich miteinander verglichen werden. Auf Ähnlichkeiten sowie auf Unterschiede soll im Zuge der vergleichenden Analyse eingegangen werden. Ein wichtiger Analyseaspekt wird dabei der sprachliche sein. Die sprachlichen und stilistischen Merkmale von *Schön tot*, *Stadt der Schmerzen* sowie *Blutiger Sand* werden dabei miteinander verglichen. Die Entwicklung der Hauptpersonen Katharina und Orlando wird dabei nicht außer Acht gelassen. Auch hier wird eine vergleichende Analyse vorgenommen. Auf Edith Kneifls Wahl der Schauplätze soll ebenso eingegangen werden: Wie wirkt sich der jeweilige Schauplatz auf die komische

² Jean Paul: Jean Pauls sämtliche Werke: historisch-kritische Ausgabe. Erste Abt. Band 11: *Vorschule der Aesthetik*. Hg. von d. Preußischen Akademie der Wissenschaften. Hg. von Eduard Berend. Fotomechan. Neudr. d. Orig.-Ausg. Leipzig: Zentralantiquariat d. Dt. Demokrat. Republik u.a. 1980. S. 89.

³ Ebda. S. 89-90.

Wirkung des jeweiligen Textes aus? Im fünften Kapitel sollen die Ergebnisse noch einmal zusammengefasst werden. Die Ausgangsthesen werden reflektiert.

2 Grundlagen: Definitionsversuche

2.1 Komik

2.1.1 Abgrenzung von den Termini Humor, Groteske, Ironie und Polemik

Zunächst einmal ist es wichtig, den Begriff der Komik klar abzugrenzen von jenem des Humors. Nicolai Hartmann gesteht eine starke Zusammengehörigkeit der Begriffe zu.⁴ Man dürfe sie aber keinesfalls gleichsetzen:

Das Komische ist Sache des Gegenstandes, seine Qualität, – wenn auch nur „für“ ein Subjekt, was ja für alle ästhetischen Gegenstände gilt, – der Humor dagegen ist Sache des Betrachters oder des Schaffenden (des Dichters, des Schauspielers). Denn er betrifft die Art, wie der Mensch das Komische ansieht, aufgreift, wiederzugeben oder dichterisch zu verwerten weiß.⁵

Er lenkt die Aufmerksamkeit seiner LeserInnen auf die Nebeneinanderstellung von Humor und dem Komischen - im Sinne des Humors als „[...] ein zweites Phänomen gleicher Gattung [...]“ - beziehungsweise auf die Unterordnung des Humors „[...] als eine Spezies des Komischen“ „[i]n den Ästhetikwerken“⁶. Diese Einordnungen werden von Hartmann abgelehnt.⁷ Er versucht, den Unterschied zwischen dem Komischen und dem Humor mittels eines Beispiels zu illustrieren:

Der humoristische Mensch ist nicht komisch, man lacht nicht über ihn, sondern mit ihm über etwas anderes, nämlich über den Gegenstand seines Humors; und zwar darum, weil er das Komische an diesem Gegenstande zu zeigen versteht. Ja, auch der „Humor“ selbst ist nicht komisch! Ebenso umgekehrt: der komische Mensch ist nicht humoristisch, meist fehlt ihm sogar sehr der Humor, die eigene Komik zu sehen; und gerade das macht ihn noch komischer – wenn er sich etwa ärgert oder in helle Wut gerät, wo der Humorvolle lachen würde. Seine Komik ist eine unfreiwillige.⁸

Es ist diese „unfreiwillige Komik“, die Hartmann zufolge als „echte Komik“⁹ bezeichnet werden kann. Aus den aus Hartmanns *Ästhetik* zitierten Ausschnitten geht auch hervor, dass Humor etwas ist, über das ein Mensch verfügen kann. Bachmaier insistiert auf vergleichbare Weise darauf, dass es sich beim Humor – und

⁴ Nicolai Hartmann: *Ästhetik*. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17656), S. 113.

⁵ Ebda. S. 113.

⁶ Ebda. S. 113.

⁷ Vgl. Ebda. S. 113.

⁸ Ebd. S. 113-114.

⁹ Ebd. S. 114.

das unterscheidet ihn im Wesentlichen von der Komik - um eine Geisteshaltung des Menschen handelt:

Wird auf den Unterschied zwischen Komik und Humor abgehoben, dann kann für das Komische wohl gelten, dass es eine Form von Inszenierung, von Konstruktion ist, ein Ausdruck intellektuellen Raffinements im Gegensatz zum Humor, der eher eine Haltung, einen Charakter oder eine Lebenseinstellung festlegt: Komik wird inszeniert, humorvoll ist eine Person.¹⁰

Wesentlich ist auch, dass der Humor nicht auf das Verlachen, sondern auf das Lachen abzielt.¹¹ Er kann als „[...] Mittel der Selbstkritik und der Selbstbehauptung im unsinnigen Dasein zugleich [...]“ verstanden werden. Seine „[...] milde, humane Nachsicht [...]“ sowie seine „[...] distanzierte Gelassenheit der direkten Betrachtung [...]“ unterscheiden ihn „[...] vom scharfen Spott der Satire, der uneigentlichen Redeweise der Ironie, der derben Komik und dem intellektuellen, teils grausamen Witz [...]“¹². Nun da der Begriff Ironie gefallen ist, soll dieser in Bezug auf die Komik erläutert werden.

Durch Ironie wird das, was gesagt und gemeint ist, verkehrt. Sie versteht sich als „[...] kom. Vernichtung eines berechtigt oder unberechtigt Anerkennung Fordernden, Erhabenen [...]“¹³. Sie verspottet dieses Achtung Gebietende, entlarvt es als hinfällig, macht es lächerlich; sie gibt dabei aber vor, ernsthaft zu sein, es zu billigen oder zu loben. Bei der Ironie steht das Kritische und nicht das Versöhnliche im Vordergrund, wie es beim Humor der Fall ist. Sie kann heiter, aggressiv oder sogar bitter sein.¹⁴

Wie unterscheidet sich die Ironie aber von der Polemik? Als „[...] scharfe, nicht unbedingt sachl., bis zum persönl. Angriff gehende Kontroverse [...]“¹⁵ in Bereichen wie Politik, Ethik, Religion, Wissenschaft, Philosophie oder Literatur kann die Polemik verstanden werden.¹⁶

¹⁰ Helmut Bachmaier: Nachwort. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17656), S.125.

¹¹ Vgl. Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner ⁸2001. S. 357.

¹² Ebda. S. 357.

¹³ Ebda. S. 381.

¹⁴ Vgl. Ebda. S. 381.

¹⁵ Ebda. S. 619.

¹⁶ Vgl. Ebda. S. 619.

Die Groteske kann wiederum als „[...] Dichtart des Derbkomischen, Nürrisch-Seltsamen [...]“¹⁷ definiert werden. Es liegt eine von Skurrilität geprägte Nebeneinanderstellung von Dingen, die gegensätzlich und unvereinbar wirken, vor. Beispielsweise ist eine Kombination von etwas, das als komisch und etwas anderem, das als grausig gilt, durchaus nicht unüblich. Es kann dabei das Humoristische oder das Ironische zum Einsatz kommen. Darüber hinaus bestehen viele Ähnlichkeiten zwischen der Groteske und dem absurden Drama sowie dem schwarzen Humor.¹⁸ Als Charakteristika der Groteske macht Gero von Wilpert aber „[...] das Umschlagen der Form ins Formlose, des Maßvollen ins Sinnlose bis geradezu Dämonische, des Lächerlichen ins Entsetzliche, Monströse“¹⁹ fest.

Den begrifflichen Abgrenzungen der Komik folgt nun ein kurzer Einblick in die Fülle an Definitionen, die um den Komikbegriff im Laufe der letzten Jahrhunderte entstanden sind.

2.1.2 Zuordnung der Komik zu Menschen von geringem gesellschaftlichen Status

Martin Opitz, wie aus folgendem Ausschnitt seines Werkes *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) hervorgeht, verbindet Erheiterndes und dessen Darstellung nicht nur mit dem Genre Komödie, sondern auch mit dem gesellschaftlichen Stand eines Menschen:

Die Comedie bestehet in schlechtem wesen vnnd personen: redet von hochzeiten / gastgeboten / spielen / betrug vnd schalckheit der knechte / ruhmträgigen Landtsknechten / buhlersachen / leichtfertigkeit der jugend / geitze des alters / kupplerey vnd solchen sachen / die täglich vnter gemeinen Leuten vorlauffen. Haben derowegen die / welche heutiges tages Comedien geschrieben / weit geirret / die Keyser vnd Potentaten eingeführet; weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuewieder laufft.²⁰

¹⁷ Ebda. S. 320.

¹⁸ Vgl. Ebda. S. 320.

¹⁹ Ebda. S. 321.

²⁰ Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17656), S. 15.

Bachmaier schlussfolgert daraus Opitz' Zuordnung der „Comedie“ zu „[...] den niedrigen Themen und Personen [...]“²¹. Das – so hat der Leser/die Leserin dieses Ausschnitts den Eindruck – was das „gemeine[]“ Volk beschäftigt, möge in der Komödie zum Ausdruck gebracht werden.

2.1.3 Das Überlegenheitsgefühl als Lachauslöser

Thomas Hobbes fasst den Komikbegriff etwas weiter. Seine Schrift „Vom Menschen“ (1658) gibt Einblick in sein Verständnis von Komik: Der Mensch habe die Neigung dazu, zu lachen, wenn er der Annahme ist, jemand anderem in einer Situation überlegen zu sein. Dieser Eindruck, überlegen zu sein, wurzelt in dem, was er gesagt oder getan hat oder aber auch in dem, was sein Gegenüber schlecht ausgedrückt oder falsch gemacht hat.²² Hobbes stellt dahingehend auch eine Verallgemeinerung darüber an, wie es zum Lachen kommt:

Allgemein ist das Lachen das plötzliche Gefühl der eigenen Überlegenheit angesichts fremder Fehler. Hierbei ist die Plötzlichkeit wohl erforderlich; denn man lacht über dieselben Dinge oder Scherze nicht wiederholt. Fehler bei Freunden und Verwandten reizen nicht zum Lachen, da hier die Fehler nicht als fremde empfunden werden.²³

Hobbes fasst im Anschluss darauf kurz zusammen, was notwendig ist, um Lachen entstehen zu lassen. Das Empfinden eines Fauxpas sei Voraussetzung. Es dürfe sich dabei aber dann um keinen eigenen handeln. Auch die Plötzlichkeit beim Eintreten des Eindrucks muss laut Hobbes gegeben sein, um über etwas lachen zu können.²⁴

Hobbes Überlegenheitstheorie hallt in Charles Baudelaires Essay „Vom Wesen des Lachens“ (1855) nach: „[...] im Geiste des Lachenden [findet man] unweigerlich einen gewissen Hochmut“²⁵. Menschen, so Baudelaire, lachen, wenn sie jemand anderes Sturzes – etwa vom Gehsteig – miterleben. Er erklärt, dass dieses Gefühl,

²¹ Helmut Bachmaier (Hg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17656), S. 15.

²² Vgl. Thomas Hobbes: Vom Menschen. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17656), S. 16.

²³ Ebda. S. 16-17.

²⁴ Vgl. Ebda. S. 17.

²⁵ Charles Baudelaire: Vom Wesen des Lachens. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17656), S. 68.

überlegen zu sein, in der Annahme liegt, Derartiges könne einem nicht passieren.²⁶ Lachen sei „[...] von Grund auf menschlich [...]“²⁷. Nur der Mensch könne sich vorstellen, anderen überlegen zu sein. Kein Tier fühle sich einer Pflanze überlegen. Und auch eine Pflanze sei niemals der Annahme, dass die Mineralien ihr unterlegen seien.²⁸ Lachen ist aber nicht nur „[...] Anzeichen einer unendlichen Größe [...]“, sondern auch „[...] eines unendlichen Elends im Vergleich mit dem absoluten Wesen [...]“²⁹.

2.1.4 Das Groteske als „das absolut Komische“

Auf diesen Thesen aufbauend betrachtet Baudelaire das Lachen differenziert. Neben dem Lachen aus einem Überlegenheitsgefühl heraus gebe es auch Unschuldiges, das beim Menschen Lachen hervorrufe. Unter letztere Kategorie falle beispielsweise „[...] so mancherlei, das den Künstlern zur Unterhaltung dient [...]“³⁰. „[D]as Groteske“³¹, das auch für das Auslösen von Lachen verantwortlich sein kann, wird als weitere Dimension angeführt. Als Beispiel dafür gibt er die nur in unserer Fantasie existierenden Geschöpfe. Unbändiges Gelächter, so Baudelaire, wird durch diese bei uns initiiert. Das Groteske wird bei Baudelaire als „das absolut Komische“ bezeichnet. Baudelaire grenzt es klar vom „gewöhnlichen Komischen“ ab. Dieses wird infolge als „das signifikant [...] Komische“³² definiert. Unter dem signifikant Komischen versteht er „die Kunst“ sowie „den moralischen Gedanken“. Vom absolut Komischen, also dem Grotesken, aber könne nur bei „sofortige[m] Lachen“³³ die Rede sein.³⁴

2.1.5 Lachen aus „Übermut“

Nietzsche findet eine andere Antwort darauf, woher das Komische kommt. Er definiert „das Komische“ als den „[...] Übergang aus momentaner Angst in kurz

²⁶ Vgl. Ebda. S. 68.

²⁷ Ebda. S. 70.

²⁸ Vgl. Ebda. S. 70.

²⁹ Ebda. S. 70.

³⁰ Ebda. S. 71.

³¹ Ebda. S. 72.

³² Ebda. S. 72.

³³ Ebda. S. 72.

³⁴ Vgl. Ebda. S. 71, 72.

dauernden Übermut [...]“. Diese Definition entspringt seiner Erwägung, beim Menschen habe es sich um ein „Tier“³⁵ über sehr lange Zeit hinweg gehandelt, das sich sehr leicht vor etwas fürchtete. Wenn etwas plötzlich und unerwartet eintrat, musste er zum Kampfe oder sogar zum Sterben bereit sein. Widerfährt dem Menschen etwas, das ungefährlich ist, obgleich plötzlich und unerwartet geschieht, kann man eine Unbeschwertheit bei ihm feststellen - es tritt das Lachen ein.³⁶

2.1.6 Zu den „Methoden des Schwanks“

Bergson wiederum identifiziert „[...] Repetition, Inversion und Interferenz der Serien oder Reihenfolgen [...]“ als „Methoden des Schwanks“³⁷. Handelt es sich um das mehrmalige Wiederkehren einer Situation spricht Bergson von der Repetition. Diese Wiederholung ist als Unterschied zum herkömmlichen Leben zu nennen, das sich ständig ändert. Trifft man beispielsweise ein und denselben Menschen, den man gut kennt, nach langer Zeit zufällig wieder, ist dies noch nicht als komisch zu erachten. Wiederholt sich die zufällige Begegnung aber mehrmals an ein und demselben Tag, löst dies Lachen aus. Von Inversion ist beim Umkehren von Situationen und Vertauschen von gewissen Rollen die Rede. Wenn ein Inquisit den Richter moralisch belehren will, so regt das zum Lachen an. Als weiteres Beispiel für die Inversion führt Bergson den Belehrungsversuch eines Kindes an, der an seine Eltern gerichtet ist und merkt im Anschluss darauf an, dass „[w]ir [...] eigentlich über alles [lachen], was in die Rubrik „verkehrte Welt“ gehört“³⁸. Unter der Wirkung der Interferenz der Serien versteht Bergson schließlich, dass „[...] eine Situation immer dann [komisch ist], wenn sie gleichzeitig zwei völlig unabhängige Ereignisreihen hervorbringt und gleichzeitig auf zwei ganz verschiedene Arten gedeutet werden kann.“³⁹ Als Beispiel ist die Verwechslung einer Figur im Theater mit einer anderen angeführt. Es ist nun jedoch nicht rein die Verwechslung, das Ambigüose, sondern Folgendes, worüber

³⁵ Friedrich Nietzsche: Aphorismen zum Lachen. In: Dietzsch, Steffen (Hg.): Luzifer lacht: philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori. Leipzig: Reclam 1993. (Reclam-Bibliothek 1480), S. 22.

³⁶ Vgl. Ebda. S. 22.

³⁷ Henri Bergson: Das Lachen: ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übers. von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Meiner, 2011. (Philosophische Bibliothek 622), S. 68.

³⁸ Ebda. S. 71.

³⁹ Ebda. S. 73.

man lacht: „Jeden Augenblick droht alles aufzufliegen, und jedesmal [sic!] wird alles wieder geflickt. Das ist das Spiel, das uns zum Lachen bringt [...]“^{40 41}

Als zentral für Bergsons Komikbegriff kann seine Vorstellung von der „*Mechanisierung* des Lebens“⁴² gelten. Diese Mechanisierung ist das Ziel der Methoden, mit denen versucht wird, Komik entstehen zu lassen – also die Methode der Repetition, der Inversion und der Interferenz.⁴³

Dabei ist es wichtig, festzuhalten, dass nicht unbedingt überall auf der Welt über das gleiche gelacht wird. Gero von Wilpert weist darauf hin, dass das, was als komisch empfunden wird, von Nation zu Nation variieren kann, weil die in einem Land/einem gesellschaftlichen System lebenden Menschen nicht dieselben Wertvorstellungen und Einstellungen zum Leben haben müssen, mit denen dieses Empfinden eng verknüpft ist.⁴⁴ Doch was ist nun Komik?

2.1.7 Definitionsmöglichkeiten im 21. Jahrhundert

Nach diesem kurzen Einblick in die unterschiedlichen Facetten des Komikbegriffes soll der Terminus, wie er in der vorliegenden Diplomarbeit hauptsächlich gebraucht wird, definiert werden. Im Duden online wird der Begriff „komisch“ folgendermaßen festgelegt: „durch eigenartige Wesenszüge belustigend in seiner Wirkung, zum Lachen reizend“⁴⁵. Gero von Wilpert führt darüber hinaus noch aus, worüber genau gelacht wird:

e. zum Lachen reizende, harmlose Ungereimtheit, beruhend auf e. lächerl. Mißverhältnis [sic!] (Diskrepanz, Inkongruenz) von erstrebtem, erhabenem Schein und wirkll., niedrigem Sein von Personen, Gegenständen, Worten, Ereignissen und Situationen, also auch dem Mißverhältnis von Stil und Inhalt.⁴⁶

Das Stichwort Harmlosigkeit soll in dieser Diplomarbeit als wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen Komik und Satire festgehalten werden, bevor

⁴⁰ Ebda. S. 74.

⁴¹ Vgl. Ebda. S. 69, S. 71, S. 73, S. 74.

⁴² Ebda. S. 75.

⁴³ Vgl. Ebda. S. 75.

⁴⁴ Vgl. Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, S. 420-421.

⁴⁵ Komisch. In: Duden online. <http://www.duden.de/rechtschreibung/komisch> (7.6. 2012).

⁴⁶ Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, S. 420.

nun die eigentliche Begriffsbestimmung der Satire erfolgt. Die Frage, worin sich die Komik von der Satire unterscheidet, findet man bei Zeller beantwortet: Für ihn ist die Satire „[...] Komik, die über sich selbst hinausgeht“⁴⁷. Als Beispiel dafür führt er unter anderem die politische Satire an, in welcher es möglich ist, dass „[d]ieses Hinausgehen über sich selbst [...] im Zeitbezug oder gesellschaftlichen Zusammenhang besteh[t] [...]“⁴⁸.

Auch Jean Paul trifft eine Unterscheidung zwischen den Termini Komik und Satire:

Das satirische Reich ist, als die Hälfte des moralischen, kleiner, weil man nicht willkürlich verhöhnen kann; das lachende [sic!] ist unendlich groß, nämlich so groß als das des Verstandes oder der Endlichkeit, weil zu jedem Grade sich ein subjektiver Kontrast erfinden lässt, der kleiner macht.⁴⁹

Für Jean Paul ist die Satire im Gegensatz zum Humor begrenzt. Das macht es, wie im Folgenden gezeigt wird, aber nicht einfacher, den Terminus Satire auf den Punkt zu bringen.

2.2 Satire

2.2.1 Definitionsmöglichkeiten

Aden verweist auf die Schwierigkeit, die Satire zu definieren: „One of the acknowledged stumbling blocks in the criticism of satire is that of terminology, a problem so extensive (historically as well as logically) that criticism may never wholly succeed in overcoming it.“⁵⁰

Auch wenn die folgende Definition, die der Onlineversion des Duden entstammt, sicherlich diese Problematik nicht gänzlich zu überkommen mag, so bietet sie eine gute Ausgangsbasis für die weitere Beleuchtung des Begriffs: „Kunstgattung (Literatur, Karikatur, Film), die durch Übertreibung, Ironie und [beißenden] Spott an Personen, Ereignissen Kritik übt, sie der Lächerlichkeit preisgibt, Zustände

⁴⁷ Bernd Zeller: Komik und Satire: Lehrbuch für Journalisten und Autoren. Berlin: Autorenhaus-Verlag 2008. S. 18.

⁴⁸ Ebda. S. 18.

⁴⁹ Paul: Vorschule der Aesthetik, S. 103.

⁵⁰ John M. Aden: Towards a Uniform Satiric Terminology. In: Fabian, Bernhard (Hg.): Satira. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire. Hildesheim, New York: Olms 1975. (Olms Studien 39), S. 72.

anprangert, mit scharfem Witz geißelt“⁵¹. Im Unterschied zur Komik steht die Aggression bei der Satire im Vordergrund, ein Element, das die Satire, so könnte man argumentieren, zu einer gesellschaftskritischen literarischen Form werden lässt.

2.2.2 Ihre gesellschaftskritische Funktion

Die Satire, so Gero von Wilpert, kann als „engagierte Spott- und Strafdichtung“⁵² verstanden werden. Es handelt sich bei der Satire um Literatur, die „[...] Mißstände[] [sic!], Unsitten, Anschauungen, Ereignisse[], Personen [...], Stände[], Institutionen, Parteiungen, Literaturwerke[] [...]“⁵³ verspottet. Alles, was als normwidrig, kleinlich, schlecht oder ungesund erscheint, wird entlarvt und erfährt Missbilligung in der Satire. Die Satire ist dabei auf kein einzelnes Genre beschränkt. Was den Großteil der Satiren aber verbindet, ist ihre Tendenz zu belehren. Der Satiriker/die Satirikerin kann dabei einen absolut erbarmungslosen oder aber auch einen etwas weniger scharfen Ton anschlagen. Die Palette reicht von Sarkasmus, Bissigkeit, Zorn, Ernst, Pathos, über Ironie, Komik, Witz, bis hin zu Humor, Heiterkeit und Liebenswürdigkeit. Die Satire prangert schlechte Gewohnheiten und Schwächen an. Dadurch fühlen sich die Leser und Leserinnen dazu aufgefordert, über die geschilderte Situation zu richten. Es wird vorausgesetzt, dass diesen die Problematik vertraut ist. Der Satiriker/die Satirikerin macht es sich zum Ziel, etwas zu verbessern, indem er/sie Mängel aufdeckt.⁵⁴

2.2.3 Besonderheiten

Die verstärkt ausgeprägte Gebundenheit der Satire an eine gewisse Zeit und eine gewisse Nation aufgrund ihrer Funktion „[a]ls Verzerrung des polit., geistigen und Volkslebens [...]“⁵⁵ steht im Gegensatz zu so manch literarischem Genre. Damit die Satire zu einem späteren Zeitpunkt überhaupt verstanden werden kann, müssen die geschichtlichen Ereignisse, die der jeweiligen Satire zugrunde liegen, häufig erklärt werden.⁵⁶

⁵¹ Satire. In: Duden online. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Satire#Bedeutung1> (7.6.2012).

⁵² Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, S.718.

⁵³ Ebda. S.718.

⁵⁴ Vgl. Ebda. S.718.

⁵⁵ Ebda. S. 719.

⁵⁶ Vgl. Ebda. S.719.

Des Weiteren verweist Gero von Wilpert auf die Unterscheidung zwischen „direkte[r]“ und „indirekte[r]“ Satire. Liegen „[...] e. Sprecher in 1. und e. Gegner in 2. Person [...]“⁵⁷ vor, so spricht man von ersterer. Von der indirekten Satire ist beim sich selbst Lächerlichmachen der in einer Narration dargestellten Charaktere, ohne dass ihnen ihre Verhaltensweisen bewusst wären, die Rede.⁵⁸

In den folgenden Textanalysen wird der Begriff *Komik* immer im Sinne eines Lachens über eine Situation verwendet, sofern nicht auf eine spezielle Facette des Begriffs Bezug genommen wird. Die Satire, so haben die obigen Ausführungen gezeigt, ist aggressiver als Komik. Im Zentrum der Analysen stehen die Fragen, worin das Komische in Edith Kneifls ausgewählten Kriminalromanen besteht und was satirisiert wird.

⁵⁷ Ebda. S.718.

⁵⁸ Vgl. Ebda. S.718.

3 Zum Textkorpus

Bei der Katharina Kafka-Reihe handelt es sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch um eine Trilogie. Die Autorin schmiedet allerdings Fortsetzungspläne:

R.U.: [...] Bleibt es bei dieser Trilogie, würden Sie überhaupt sagen, dass man die Reihe als Trilogie einordnen kann?

E.K.: Ich sage das gern in Interviews, sage das so leicht vor mich hin. In diesem Fall habe ich eigentlich einen vierten Roman geplant. Und zwar aus mehreren Gründen. Der eine Grund ist der, dass der Roman *Blutiger Sand* eigentlich kein richtiges Ende hat. Katharina Kafka überlebt, das weiß man. Wo bleibt Orlando? Und wo bleibt der fescbe Indianer Simon? Ich muss jetzt eigentlich noch einen Roman schreiben, um zu einem Happy End zu kommen. Ich möchte unbedingt ein Happy End. Der zweite Grund, der wahrscheinlich wichtigere, ist, dass ich immer schon einmal etwas über die Donauländer schreiben wollte, über die ehemaligen Kronländer, das heißt über das Donaudelta und Rumänien vor allem. Ich weiß noch nicht genau, wo der Roman spielen wird, aber sicher auf der Donau. Vielleicht auch wieder in Wien. Es kann durchaus sein, dass es wieder zurück nach Wien geht.⁵⁹

Aus Edith Kneifls Antwort lässt sich schlussfolgern, dass die Handlung des nächsten Katharina Kafka-Romans – ebenso wie jene der drei bisher erschienen Romane – in der Gegenwart angesiedelt sein wird, wenn die Abenteuer Orlandos und Kafkas fortgesetzt werden sollen. Einzig und allein im dritten Band gibt es immer wieder Rückwendungen zu den Morden, die noch eine Bedeutung für die gegenwärtige Zeit haben. Die Handlung verläuft aber ansonsten linear. Die Reihenfolge der Bände ist chronologisch angeordnet. So erfahren die LeserInnen beispielsweise im ersten Katharina Kafka-Roman von Orlandos italienischer Abstammung und auch davon, dass Kafkas Eltern in Amerika vor vielen Jahren ums Leben gekommen sind. Der zweite Roman handelt dann auch von Orlandos in Mord und Verbrechen verwickelten Familie in Italien und der dritte von der Aufklärung des Mordes an ihren Eltern, die bei weitem nicht als einzige eiskalten Killern zum Opfer gefallen sind.

Was die Erzählperspektive der Reihe betrifft, so werden die Geschehnisse überwiegend aus der Sicht Kafkas geschildert. Die LeserInnen erhalten so einen Einblick in das Gefühlsleben und die Gedanken der Ich-Erzählerin, die oft für Komik und Satire in den drei Kriminalromanen sorgen. Allerdings gibt es auch immer wieder personale Erzählsituationen im zweiten Band der Reihe. Ein personaler Erzähler

⁵⁹ Interview der Verfasserin mit Edith Kneifl am 20.12.2012 in Wien. Die Vollversion des Interviews befindet sich im Anhang dieser Diplomarbeit.

begegnet den LeserInnen beispielsweise als Francesco in *Stadt der Schmerzen* umgebracht wird. In *Blutiger Sand* liegen ebenso immer wieder durch kursive Schrift vom übrigen Text abgegrenzte Textstellen vor, in denen Kneifl die personale beziehungsweise auktoriale Erzählperspektive wählt, um den genauen Hergang der Morde zu schildern, über die ein Ich-Erzähler naturgemäß durch seine Abwesenheit nicht berichten könnte. Durch die Verwendung der auktorialen Erzählperspektive im Prolog des dritten Bandes werden – obwohl dieser Teil des Romans nicht kursiv gedruckt ist – die LeserInnen Zeugen der Ermordung von Kafkas Eltern im Jahre 1992.

Während *Schön tot* in Wien angesiedelt ist, spielt *Stadt der Schmerzen* in Florenz. Die USA sind wiederum der Schauplatz von *Blutiger Sand*. In allen drei Romanen finden sich immer wieder Anspielungen auf den jeweiligen vorhergehenden und/oder nachfolgenden Band. Obwohl deutliche Zusammenhänge zwischen den drei Romanen bestehen, ist es für das Textverständnis eines einzelnen Katharina Kafka-Bandes nicht unbedingt erforderlich, die gesamte Reihe zu kennen, weil das Wichtigste zu den ProtagonistInnen innerhalb jedes Buches noch einmal erörtert wird. Ein schlüssiges Bild vom Leben der ProtagonistInnen ergibt sich aber erst nach der Lektüre aller Bände.

Wie der Name der Reihe unschwer erkennen lässt, ist Katharina Kafka die Protagonistin in allen drei Romanen. Eine ebenso wichtige und in allen drei Romanen präsente Figur ist ihr homosexueller Freund Orlando. Die Freundschaft zwischen den beiden wird mit jedem Band inniger. Die beiden sorgen vor allem als Team für Komik und Satire. Kafka ist etwa 40 Jahre alt, verdient sich ihren Lebensunterhalt als Kellnerin und lebt in Wien. Als Historikerin hat sie nicht Fuß fassen können. Kafka ist kinderlos und ein Single, leidet unter Bindungsängsten. Sie ist dafür umso abenteuerlustiger, auch was sexuelle Abenteuer betrifft. Sie wirkt auf viele Männer sehr attraktiv und ist sich ihrer weiblichen Reize durchaus bewusst. Sie ist offen für andere Kulturen, was wohl nicht zuletzt in der Tatsache wurzelt, dass sie eine Romni ist. Orlando hingegen wirkt weit unreifer als Kafka. Oftmals legt der etwa Dreißigjährige ein überaus kindlich anmutendes Benehmen an den Tag. Aus diesem Grund haben die LeserInnen an vielen Stellen den Eindruck, es handle sich bei Orlando vielmehr um einen Teenager als um einen erwachsenen Mann. Orlando ist

sehr sensibel und Vegetarier. Seine unpassende Kleidung behindert ihn nicht nur einmal in einer Gefahrensituation. Der Wiener Transvestit liebt es anfänglich, sich ganz im Stile der Kaiserin Sisi zu kleiden und herzurichten, legt dies aber im Laufe der Trilogie ein wenig ab. Seine Allüren und seine Ichbezogenheit sorgen an vielen Stellen für Komik. Nichtsdestotrotz agiert er furchtlos, wenn die Situation dies erfordert. Auch wenn er an vielen Stellen naiv und dummlich wirken mag, ist er doch auch maßgeblich an der Aufklärung so manches Mordfalles beteiligt.

Es ist essenziell, festzuhalten, dass weder Kafka noch Orlando eine professionelle Detektivausbildung absolviert haben, keine Kriminalisten sind. Sie sind Amateurdetektive, verdienen nichts mit dem Aufklären der Morde. Kafka arbeitet als Kellnerin, überlegt, irgendwann womöglich eine Doktorarbeit zu verfassen und Orlando verdient gelegentlich Geld. Das Ermitteln wird von Band zu Band aber zu einer immer größeren Leidenschaft der beiden. Ihre Neugierde, ihre Unerschrockenheit, ihre Beharrlichkeit und vor allem ihr persönliches Engagement bewirken, dass kein Mordfall unaufgeklärt bleibt.

4 Textanalysen

4.1 Einzelanalysen

4.1.1 *Schön tot*

4.1.1.1 Zum Inhalt

Der Kriminalroman *Schön tot* spielt in Margareten, dem fünften Wiener Gemeindebezirk. Die Kellnerin Katharina Kafka und ihr Freund Orlando, ein Transvestit, werden zunehmend zu Ermittlern in einer Reihe von Mordfällen. Eine hübsche Frau wird mit einer Flasche in einem Park ermordet. Eine weitere stirbt im Zuge einer Gasexplosion. An dem scheinbar für eine Frau gehaltenen Orlando wird ein Mordversuch verübt. Schließlich kommt eine Rechtsanwältin ums Leben. Darüber hinaus wird noch eine weitere Frau im Filmcasino tot aufgefunden. Kafka geht von einem Serienkiller aus.

Bald ist Kafka davon überzeugt, dass die Frauen einem jungen Mann, der den Versuch gemacht hat, eine junge Frau zu vergewaltigen und auch Kafka zudringlich geworden ist, zum Opfer gefallen sind. Orlando hingegen verdächtigt Kafkas Liebhaber, Tony Meyers, weil er zu jeder eine sexuelle Beziehung eingegangen ist.

Es stellt sich allerdings heraus, dass Frau Bischof für die Morde verantwortlich ist, die sie aus Rache an ihrem ehemaligen Mann verübt hat. Drei der Mordopfer sind in die Trennung der Bischofs auf unterschiedlichste Art und Weise involviert gewesen. Die bei der Gasexplosion umgekommene Frau ist allerdings gestorben, weil Frau Bischof es auf die Zerstörung der Praxis ihres Ehemannes abgesehen hat. Da Orlando von Doktor Bischofs Affäre gewusst hat, aber nicht dazu gewillt gewesen ist, dies vor Gericht zu bestätigen, ist er ebenfalls attackiert worden. Am Ende versucht Frau Bischof, auch Tamara, die Doktor Bischof seiner Frau vorgezogen hat, umzubringen. Während diese aber nicht ums Leben kommt, verunglückt Frau Bischof mit ihrem Wagen. Ihr Schicksal bleibt offen.

4.1.1.2 Komische Elemente

4.1.1.2.1 Orlando, der hysterische Transvestit, als Verkörperung des Komikbegriffs

Schon in der ersten Begegnung der LeserInnen mit Orlando wird ihnen klar, dass es sich bei ihm schon allein aufgrund seiner Aufmachung nicht um einen gewöhnlichen, farblosen Menschen handelt:

Das erste, was ich sah, war ein Traum von einem bordeauxroten Lackschuh mit zehn Zentimeter hohem Bleistiftabsatz. Ich machte Licht. Und da lag Kaiserin Sisi in einem langen weißen Kleid zusammengekrümmt auf den kalten Fliesen. Ihr lockiges braunes Haar, das ihr fast bis zum Po reichte, war zerzaust. Kleine blitzende Sternchen waren auf dem Boden verstreut. (S. 23)⁶⁰

Orlando macht um seine Bewunderung für die ehemalige österreichische Kaiserin Sisi keinen Hehl. Genau das Gegenteil ist der Fall. Für ihn ist sie ein Ideal, dem es nachzueifern gilt. Wie aus obiger Beschreibung hervorgeht, setzt er alles daran, diesem zu entsprechen. Dass ein Mann, der in seinen späten Zwanzigern ist (vgl. S. 24), Sisi verkörpern will, amüsiert die LeserInnen und bringt sie zum Lachen. Hinter seinem die LeserInnen erheiternden „Sisi-Tick“ (S. 43) steckt aber eine traurige Geschichte. Orlando ist ohne seinen italienischen Vater, mit dem seine Mutter im Urlaub nur eine kurze Affäre gehabt hat, aufgewachsen. Seine Mutter, die Ähnlichkeiten mit der Kaiserin gehabt hat, hat sich selbst das Leben genommen als Orlando ein Teenager gewesen ist (vgl. S. 43-44).

Orlandos übersteigerte Verehrung der Kaiserin bringt dennoch an vielen anderen Stellen Komik in die Handlung: „Liebevoll begann er seine Sisi-Perücke zu bürsten, man könnte fast sagen, zu striegeln“ (S. 37). „Striegeln“ assoziieren viele LeserInnen wohl mit der Fellpflege eines Pferdes. Neben seiner übertriebenen Sorgfalt ist es diese Assoziation, die diesen Satz komisch wirken lässt. Sogar die Essgewohnheiten Sisis möchte Orlando einhalten. Ihm wird beispielsweise ein Käsebrot angeboten. Seine Reaktion darauf lässt die LeserInnen erneut schmunzeln: „Um Himmels willen! Ich kann doch um diese Zeit keinen fetten Käse mehr essen. Sisi hat nach achtzehn Uhr nichts Festes mehr zu sich genommen...“ (S. 60). Sein übertriebenes Benehmen verleiht der Situation eine komische Wirkung.

⁶⁰ Im Folgenden wird aus dem Werk *Schön tot* im Lauftext zitiert und zwar nur mit Seitenangaben.

Seine Bewunderung für Sisi wirkt auch äußerst komisch, als er ausgerechnet Kafka, die seine Begeisterung für diese nicht teilen kann, mit einer „Sisi-Figur“ beschenken möchte:

Orlandos Lustschrei unterbrach unser Gespräch. Mit einem triumphierenden Lächeln reichte er Frau Klaric eine etwa zehn Zentimeter große Sisi-Figur aus Porzellan. Bat sie, diese in Geschenkpapier einzupacken. Ich schüttelte den Kopf und verdrehte die Augen zur Decke. „Das ist mein Gastgeschenk für dich, mein Schatz“, sagte er. „Damit du mich nie mehr vergisst!“ Sein schmachsender Blick war einfach unwiderstehlich. Frau Klaric und ich brachen in schallendes Gelächter aus. (S. 117)

Unmittelbar davor lauscht Frau Klaric Kafkas Bericht über den Vergewaltigungsversuch, der im Möbelgeschäft Grünbeck stattgefunden hat. Kafkas Erwähnung, kurz vor dem Besuch bei ihr gegen ihren Willen von demselben Mann sexuell berührt worden zu sein, löst Bestürzung bei Frau Klaric aus (vgl. S. 117). Die beiden scheinen ganz in diese Materie vertieft. Der „Lustschrei“, den Orlando vor lauter Begeisterung und Entzücken über seinen Fund ausstößt, verleiht der Situation eine lächerliche Wirkung: Kafka schildert Frau Klaric, wie der Wiederholungstäter aussieht und unterhält sich mit dieser über ihn (vgl. S. 117). Orlando hingegen hat nichts Besseres zu tun, als sich für eine Porzellanfigur zu begeistern. Seine Kindlichkeit lockert die Situation aber durchaus auf. Er erklärt Kafka, dass dieses Geschenk für sie bestimmt sei und legt dabei eine derartige Theatralik an den Tag, dass die beiden Frauen laut loslachen.

Kafka ist sich Orlandos Wirkung durchaus bewusst: „Ich fand Orlando witzig, wenn auch manchmal ein bisschen zickig“ (S. 24). Sie spricht dabei auch gleichzeitig seinen divenhaften Charakter an. Seine Exzentrik kommt regelmäßig zum Ausdruck. Kafka vermutet beispielsweise, dass das Nähenlassen der offenen Stelle, die er sich bei der Attacke zugezogen hat, unabdingbar sei. Er sträubt sich aber vehement dagegen, weil ihm vor der Narbenbildung graut (vgl. S. 26). Seine einzige Sorge in diesem Moment ist, dass er sich infolge „[...] ja nie mehr in einem Muscle-Shirt sehen lassen [könnte], geschweige denn nackt“ (S. 26). Die LeserInnen müssen über seinen übertriebenen Schönheitswahn in Anbetracht seines glimpflichen Davonkommens schmunzeln.

Sein ungewöhnliches Styling hat ihm aber vielleicht sogar das Leben gerettet: „[...] der Ice Pick, mit dem ich attackiert worden bin, [hatte] sechs Zacken. Zum Glück hat der Kerl nur meinen Busen damit zerfetzt. Meine Brustprothese“ (S. 25). Dass er das, was der Attacke eigentlich zum Opfer gefallen ist, erst am Schluss preisgibt, macht diese Schilderung wiederum komisch. Das Zerfetzen seines Busens, das er zunächst erwähnt, stellt sich als Übertreibung heraus, weil es sich nur um eine Prothese handelt. Auch als ihm Kafka in ihrer Wohnung Zuflucht gewährt, hält sich Orlando mit seinen exzentrischen Allüren nicht zurück. Seine „in theatralischem Ton“ (S. 29) an Kafka gerichtete Bitte wirkt wieder komisch auf die LeserInnen: „Hol deine Karten und sag mir, ob ich überleben werde oder nicht“ (S. 29).

Des Weiteren belustigt Orlandos ausschweifendes Erzählen die LeserInnen. Da er gern im Mittelpunkt zu stehen scheint, kostet er jede Minute aus, in der Kafka ihm ihr Ohr leiht. In der Nacht, in der er Kafka von seinem schaurigen Fund im Park erzählt, ist seine komische Wirkung aufgrund seiner viel zu detaillierten Schilderung und seines gelegentlichen Abschweifens vom eigentlichen Thema besonders groß. Beispielsweise stellt er seinem ins Detail gehenden Bericht, nachdem er Kafkas Interesse für den Vorfall geweckt hat, eine völlig irrelevante Einleitung voran: „Okay. Ich ging in jener Nacht sehr spät nach Hause. Kam von einem Typen, der in der Nähe vom Bacherplatz wohnt. Ich war ziemlich fertig, denn der hatte es mir auf die ganz harte Tour besorgt“ (S. 31). Kafka unterbricht diese und andere seiner für die Thematik bedeutungslosen Ausführungen mehrmals. Dabei ist ihm seine kleine Schwäche ohnehin bewusst. Im Folgenden stellt er seine Geschwätzigkeit auf erheiternde Weise dar:

„Ich rede zu viel, ich weiß eh. Ist ein altes Leiden von mir. Einer meiner Lover, ein Psychologe mit einem Sprachtick, er stotterte ganz schrecklich, wenn er erregt war, und das war er meistens in meiner Gegenwart, behauptete mal, ich würde unter Logorrhö leiden. Weißt, was das auf Deutsch heißt? Sprechdurchfall.“ (S. 31-32)

Die Komik besteht – neben seiner Selbstüberzeugtheit, die aus dieser Stelle deutlich hervorgeht – im Offenlegen der Diagnose, die er amüsanter Weise vor dem Hintergrund eines seiner Liebesabenteuers erzählt. Die Aneinanderreihung von Satzfragmenten unterstreicht dabei die komische Wirkung seiner Aussage auf syntaktischer Ebene. Orlandos angeblich als pathologisch einzustufende Geschwätzigkeit wird den LeserInnen auf diese Weise glaubhaft gemacht. Die

LeserInnen erfahren, dass sich auch Kafka ihr Lachen nicht verkneifen kann (vgl. S. 32).

Orlando scheint zudem in vielen Situationen von seinem Sexualtrieb gesteuert zu sein. Dieser Umstand heitert so manch düstere Situation auf. Als er kurzzeitig unter Tatverdacht steht und festgenommen wird, bedauert er in Retrospektive, dass er sich nicht mit anderen Häftlingen eine Zelle teilen konnte (vgl. S. 34). Auf diese Weise sei ihm „[...] also nicht einmal ein kleiner flotter Dreier mit anderen Knackis vergönnt gewesen“ (S. 34). Die komische Wirkung besteht darin, dass es nicht die Inhaftierung an sich, sondern die ihm verwehrte Chance auf Geschlechtsverkehr ist, die ihm zu schaffen macht. Darüber hinaus wird Orlandos Abscheu dem weiblichen Körper gegenüber äußerst amüsant geschildert. Er empört sich über den Verdacht der Polizei: „[...] Sowas muss man sich mal vorstellen. Igitt, igitt, ich greif doch keine Frau an!“ (S. 36). Dass Orlando ein derartiger Gedanke in Anbetracht der Umstände kommt, erscheint den LeserInnen als absurd. Die Komik dieser Situation wurzelt in gerade dieser Absurdität. Seine Mimik, die Kafka beinahe erneut zum Lachen bringt, unterstützt das Gesagte noch auf bildlicher Ebene: „Sein Gesicht war [...] von Ekel verzerrt [...]“ (S. 36).

Orlandos Hysterie bringt auch immer wieder Komik in die Handlung. Als man einen Transvestiten für die Morde in einer der Artikel über die möglichen Täter verantwortlich macht, erfahren die LeserInnen von seinem hysterischen Lachen. Er hört gar nicht so rasch wieder mit dem Lachen auf (vgl. S. 100). Er hält diese Anschuldigungen, die sich auf ihn beziehen, offensichtlich für derart absurd, dass er nur noch in ein – zumindest für Kafka – stark übertriebenes Gelächter darüber ausbrechen kann. Seine Unbeherrschtheit und Zügellosigkeit belustigen die LeserInnen an vielen Stellen des Romans. Aussagen wie „Diese Klos sind ja viel geiler als die verspiegelten Toiletten im Motto“ (S. 114) zeugen beispielsweise davon. Orlandos Schwärmen über die sanitären Anlagen im Haasbeisl wirkt amüsant. Seine Ausdrucksweise unterstützt den komischen Effekt. Er benützt die Wörter „Klos“ anstelle von *Toilette* und „geiler“ für *schöner* oder *beeindruckender*. Durch seine umgangssprachliche Ausdrucksweise wird ein noch größerer komischer Effekt erzielt. Allein die Tatsache, dass Orlando einen Vergleich zum WC eines anderen Lokals zieht, wirkt lächerlich. Schließlich hat dies für die meisten

BesucherInnen wohl einen dem Essen und/oder Trinken untergeordneten Stellenwert.

Auch Kneifl selbst bestreitet Orlandos komische Züge keinesfalls. Auf die Frage, ob Orlando als Verkörperung des Komikbegriffs betrachtet werden könnte, antwortet die Autorin:

Im weitesten Sinne vielleicht ja. Natürlich erinnert er mich an meine homosexuellen Freunde, für die der Körper noch viel mehr Bedeutung hat als für uns Frauen. Insofern mag das dann komisch wirken, eine Übersteigerung sein in meinen Romanen, noch dazu, wenn ich ihn in Frauenkleidern losschicke.⁶¹

4.1.1.2.2 Katharina Kafka und Orlando als Amateurermittler-Duo

In ihren Bemühungen, den Täter zu ermitteln, wirken Kafka und Orlando an vielen Stellen als Team sehr komisch. Orlandos kindlich anmutende Naivität leistet dazu einen großen Beitrag. Während Kafka beispielsweise mit dem Offenhalten ihrer Augen vor lauter Müdigkeit kämpft, schmiedet Orlando euphorisch Pläne, was die Überführung des Täters anbelangt: „Weißt was, wir beide zeigen's den Bullen“ (S. 30). Durch die Verwendung der umgangssprachlichen Redensart *es jemandem zeigen* verleiht er seinem Ausdruck etwas Übersteigertes, das komisch auf die LeserInnen wirkt.

Dass Katharina als Ermittlerin einen komischen Eindruck auf ihre Umwelt macht, zeigt sich beispielsweise darin, dass ihr Dr. Mader, ein Psychiater, dazu rät, nicht länger als „Amateurdetektivin“ (S. 52) zu agieren. Aus folgendem Dialog geht ebenfalls hervor, wie belustigend Kafkas Ermittlungen auf manche wirken:

„[...] Könnte das nicht dein Killer sein?“, fragte Jürgen Geyer. [...]
„Mein Killer?“, fragte ich.
„Na, wer spielt denn hier Detektiv?“, fragte Romanski grinsend. (S. 84-85)

Die umgangssprachliche Verwendung des Possessivpronomens „dein“ verleiht Jürgen Geyers Aussage einen sarkastischen Unterton. Gemeint ist nicht, dass es sich um den Mörder Kafkas handelt, sondern um jene Person, nach der Kafka eigenmächtig ermittelt.

⁶¹ Interview der Verfasserin mit Edith Kneifl am 20.12.2012 in Wien.

Kafka präsentiert sich generell als eine sehr furchtlose Frau. Trotz Drohanrufen und der Belästigung, der sie ausgesetzt ist, ermittelt sie weiter. Dass Tony Meyers mit den Opfern Sex gehabt hat, schreckt sie nicht sonderlich ab. Sie trifft sich trotzdem mit ihm. Orlando und Kafka sind gespaltenen Meinung, was den vermeintlichen Täter betrifft. Auch dies sorgt für eine bestimmte Komik, weil sie nicht als Team, sondern als Einzelkämpfer agieren. Einerseits wollen beide denselben Fall aufklären, andererseits unternimmt jede/r auch ihre/seine eigenen Versuche.

Orlando geht beispielsweise ohne Kafkas Wissen zur Polizei und erklärt dieser, dass er Tony Meyers für verdächtig halte (vgl. S. 163). Einerseits will Orlando Kafka mit dieser Vorgehensweise vermutlich beschützen. Er befürchtet, dass Tony Meyers auch Kafka umbringen wird. Für Kafka ist dies aber abwegig, passt er als gutaussehender Mann nicht in das Bild des erfolglosen, sich an Frauen rächenden Killers (vgl. S. 116). Die LeserInnen amüsiert Orlandos Vorgehensweise. Sein Vorgehen wirkt kindlich und naiv. Schließlich ist es aber doch der immer etwas körperlich und seelisch zerbrechlicher als Kafka wirkende Orlando, der den Fall löst. Kafka ist überzeugt, dass der festgenommene Mann auch tatsächlich die Morde verübt hat (vgl. S. 164). Jener hat unter anderem die Vergewaltigungsversuche unternommen (vgl. S. 164). Orlando bleibt aber hartnäckig. Es ist seinen Ermittlungsversuchen zu verdanken, dass die Wahrheit ans Licht kommt. Er durchschaut, dass all die Frauen von Frau Bischof getötet worden sind (vgl. S. 165). Sie übt Vergeltung für das, was ihr ehemaliger Ehemann ihr angetan hat (vgl. S. 165).

Kafka ist allerdings irritiert darüber, dass Frau Bischof für die Morde zur Verantwortung zu ziehen ist, zumal die Scheidung länger her und von Auskommen der beiden früheren Ehepartner miteinander die Rede ist (vgl. S. 165). „Rache“, so hat Orlando aber begriffen, „muss man kalt genießen“ (S. 165). Orlandos Ausspruch wirkt recht komisch auf die LeserInnen. Assoziationen mit dem Genuss von Speisen und Getränken kommen auf. Es wird der Anschein erweckt, es handle sich um ein Gericht. Diese Metapher signalisiert allerdings sein Verständnis dafür, dass es taktisch unklug gewesen wäre, wenn Frau Bischof gleich nach der Scheidung ihre Rachepläne verwirklicht hätte. Dies wäre schließlich zu offensichtlich für die

ErmittlerInnen gewesen. Es hätte Frau Bischof dringend tatverdächtig gemacht. Orlando ist es auch, der durchschaut, dass der Täterin der junge Mann, der es auf das Vergewaltigen von Frauen abgesehen hat, genau gelegen kommt (vgl. S. 165). Auf diese Weise konnte sie es so aussehen lassen, als würden die Morde von ihm begangen worden sein. Die beiden Amateur-ErmittlerInnen konnten trotz Fehlverdächtigungen, die die LeserInnen amüsieren, den Fall aufklären.

4.1.1.2.3 Vulgärkomik

Wie auch noch aus dem Unterpunkt zum schwarzen Humor hervorgehen wird, spart Orlando nicht mit Details in seiner Beschreibung einer ungarischen Frau, die er tot in einem Park entdeckt hat. Seine vulgäre, saloppe Ausdrucksweise – er verwendet im Folgenden das Wort „Muschi“ anstelle von *Vulva* – verleiht der Schilderung eine gewisse Komik: „[...] Es schauten ein paar Scherben aus ihrer Muschi. Hoffentlich hat sich der Gerichtsmediziner nicht geschnitten, als er sie rausholte“ (S. 33). Obwohl solch ein tragisches Szenario gezeichnet wird, müssen die LeserInnen lachen, weil Orlando absurderweise an das Wohl des Arztes denkt.

Aber nicht nur Orlandos Aussagen sind teilweise von Vulgärkomik geprägt, sondern auch Kafkas, als sie beispielsweise den auf dem Gehsteig sitzenden Orlando rügt, sich spätnachts nicht zu Hause aufzuhalten: „Willst du hier übernachten? Ich warne dich, du wirst dir deinen Schwanz verkühlen‘ [...]“ (S. 59). Um der Sorge um ihren Freund Ausdruck zu verleihen, hätte Kafka lediglich auf die Gefahr einer Verkühlung hinweisen müssen. Stattdessen wird die Aufmerksamkeit der LeserInnen auf einen in Gefahr schwebenden intimen Körperteil gelenkt. Das kann als komische Anspielung Kneifls auf das männliche Geschlecht, das sich gemäß Klischeevorstellungen über seinen Penis definiert, verstanden werden. Der derbe Ausdruck „Schwanz“ für das männliche Glied verleiht Kafkas Warnung eine vulgärkomische Wirkung. Ähnliches wird erzielt, als Kafka Tony Meyers ganz beiläufig „kleines Arschloch“ (S. 128) titulierte. Dieses vulgärsprachliche Schimpfwort lässt die Situation deshalb so komisch wirken, weil ihm das Adjektiv „kleines“ vorangestellt ist. Es ist aus diesem Grund weniger abwertend als belustigend in seiner Gesamtwirkung.

Ein weiteres Beispiel von Vulgärkomik findet sich in folgender Stelle: „Die Dämmerung senkte sich über das Schlossquadrat. Dohlen und Kolkraben kehrten mit lautem Gekreische auf ihren geliebten Kastanienbaum zurück. Morgen früh würden wieder alle Tische und Stühle angeschissen sein“ (S. 144). Kneifl baut zunächst eine beinahe romantische Atmosphäre auf, die aber durch den Ausblick auf den morgigen Tag vernichtet wird. Durch den derben Ausdruck „angeschissen“, der verwendet wird, um auszudrücken, dass die Vögel beispielsweise die Sitzgelegenheiten mit ihrem Kot beschmutzen, wird das idyllische Bild prompt zerstört. Durch Kneifls plötzliches Übergehen von der einen literarischen Stilebene zur nächsten entsteht die Komik.

4.1.1.2.4 Übliche Entmystifizierung des Sexualakts und der Sexualität

Im Geschäft von Frau Klaric sieht Kafka Tony Meyers zum ersten Mal. Beim Umziehen zeigt er sich in Unterwäsche. Kafka sticht dabei die unübersehbare „[...] Ausbuchtung in seiner Unterhose [...]“ (S. 41) ins Auge. Durch die Verwendung des Wortes „Ausbuchtung“ wird der männliche Genitalbereich humorisiert. Dieser bildhafte Vergleich löst Lachen bei den LeserInnen aus. Frau Klaric' belustigtes Zwinkern (vgl. S. 41), das Kafka gilt, unterstreicht die komische Wirkung dieser Stelle. Sie signalisiert Kafka damit, dass ihr die „Ausbuchtung“ auch nicht entgangen ist.

Im Folgenden unterstreicht Kneifl den in Film, Fernsehen und Literatur oftmals entmystifizierten Sexualakt zweier Menschen durch den Einsatz von Komik:

Ich trieb es nicht so gern im Sitzen. Schon gar nicht auf diesen Chorstühlen. Und ich legte auch keinen gesteigerten Wert darauf, obenauf zu sein, diesem Faulpelz mit all dem Bier und Wein in meinem Bauch einen wildern Ritt zu besorgen. Vor allem aber wusste ich nicht, wohin mit meinen langen Beinen. Ich blieb also stehen und fasste beinahe widerwillig seinen Schwanz an. Spielte ein bisschen mit ihm herum. Er rutschte ein Stück vor, fasste mich an den Hüften und drehte mich um, bis ich rücklings auf seinem Schoß saß. Als er in mich eindrang, stöhnte ich. Nicht aus Lust, sondern weil ich einen Krampf in meinem linken Bein hatte. Dieser Idiot bildete sich aber anscheinend ein, ich wäre von der Größe seines Schwanzes überwältigt, und bearbeitete mich fester. Seine Stöße wurden schneller und schneller. Ich klammerte mich verzweifelt an ihn, bohrte meine Fingernägel in seine Schenkel. „Oh du kleine Wildkatze“, flüsterte er mir begeistert ins Ohr. Ich musste mich sehr beherrschen, um nicht lauthals loszulachen. (S. 149)

Allein die Tatsache, dass Kafka ihren Liebhaber als „Faulpelz“ abtut, verleiht der Beschreibung des sexuellen Aktes eine komische Wirkung. Die Vorstellung, dass die alkoholischen Flüssigkeiten im Abdomen der Protagonistin sie davon abhalten, sich in die Reiterstellung zu begeben, löst Lachen bei den LeserInnen aus. Ihre aufgrund ihrer Länge im Weg stehenden Beine machen die Situation noch komischer. Über Tonys Missinterpretation von Kafkas Aufstöhnen müssen die LeserInnen erneut lachen. Während Kafka nur ihren Schmerz durch das Stöhnen äußert, interpretiert Tony dies als Lustbekundung angesichts seines Penis. Das Missverständnis wird bis am Schluss nicht geklärt. Das Gegenteil ist der Fall: Die LeserInnen erfahren von einer Steigerung seines sexuellen Agierens. Der Ausdruck „bearbeite[n]“ wirkt hierbei vor allem komisch, weil es zu einer Verdinglichung Kafkas kommt. Kafka erzielt einen komischen Effekt durch die Distanzierung vom Geschilderten. Sie stellt sich selbst als Gegenstand dar, an dem körperliche Arbeit verrichtet wird. In ihrer Verzweiflung versucht sie, sich von ihrem körperlichen Unwohlsein abzulenken, indem sie seinen Körper ihren Schmerz fühlen lässt. Tony wiederum fasst ihr Verhalten als Ausdruck gesteigerten sexuellen Lustempfindens auf und gibt Kafka seine Begeisterung zu verstehen. Die komische Wirkung, die in der Diskrepanz zwischen eigentlich Gemeintem und tatsächlich Verstandenem liegt, wird noch durch die Erwähnung Kafkas Bemühen, nicht in Gelächter auszubrechen, gesteigert.

Diese eigentlich an Komik kaum zu übertreffende Situation geht nahtlos in die nächste über. Durch den gekonnten Einsatz von Komik werden auch hier wiederum Sex und Sexualität auf eine triviale Ebene gebracht:

Plötzlich ertönte ein unheimliches Geschrei. Es erinnerte mich an das Geschrei kleiner Kinder. Erleichtert kletterte ich von ihm runter. „Läufige Katzen“, sagte Tony und presste seine Lippen auf meinen Mund. Ich begann zu lachen. Ein halbes Dutzend Katzen vergnügte sich in dem lauschigen Gastgarten. Ich erkannte Koriander, der sich immer in den Kräutergärten herumtrieb und mit Vorliebe den Koriander auffraß. Der arme Kerl kam wieder einmal nicht zum Zug. (S. 150)

Zunächst ist Kafkas Erleichterung, einen Vorwand für eine Unterbrechung des Geschlechtsverkehrs gefunden zu haben, angesichts des Gewimmers, das ihr nicht ganz geheuer ist und das sie mit Kleinkindern in Verbindung bringt, überaus belustigend. Eigentlich, so sollte man aufgrund ihrer Assoziation meinen, wäre es nachvollziehbarer, wenn sie sich ängstigte und nicht daran erfreute. Die verspürte Erleichterung wertet den Sexualakt mit Tony Meyers auf amüsante Weise ab. Dass

das Gewimmer von geschlechtlich erregten Tieren stammt, erzeugt eine gewisse Komik. Die Parallelhandlung – also das parallele Ablaufen des menschlichen und des tierischen Sexualverkehrs – bildet den Kern der sich im Anschluss darauf entfaltenden Komik. Die Vermenschlichung des Katers durch den Ausdruck „Kerl“ lässt die LeserInnen schmunzeln, vor allem vor dem Hintergrund seiner von Kafka vermuteten unfreiwilligen sexuellen Abstinenz. Kafkas Mitleid für Koriander, der vom geschlechtlichen Spiel der anderen Katzen ausgeschlossen ist, amüsiert die LeserInnen.

Kneifl setzt die Komik des letzten Absatzes gleich darauf fort:

Tony nahm mein Gesicht in seine Hände und versuchte, meinen Kopf zwischen seine Beine zu zwingen. Vielleicht hatte ihn der süße barocke Blasengel über dem Eingang zu Gergelys Gartenloge auf diese Idee gebracht oder das große Bild von Raja Schwahn-Reichmann nebenan im Gastgarten des Silberwirts, auf dem die lustigen Engerl Schwänze hatten. (S. 150)

Die Autorin entwirft Bilder, die die LeserInnen zum Lachen bringen. Engel, die herkömmlicherweise mit Unschuld in Verbindung gebracht werden, werden an dieser Stelle sexualisiert. Kafkas Überlegung, dass Tony von diesen als überirdisch geltenden Wesen zu weltlichen Dingen wie Oralsex angeregt worden sein könnte, wirkt dabei komisch. Es wird mit der Doppeldeutigkeit des Wortes „Blasengel“ gespielt. Beim Blasengel könnte es sich um einen ein Blasinstrument spielenden Engel handeln. In diesem Kontext signalisiert der Blasengel für Kafka aber den Motivator für Tonys Verlangen nach Fellatio. Die Ambiguität liegt also im Wort „blasen“ (S. 150), unter welchem zum einen das Spielen eines Blasinstruments verstanden werden kann. Umgangssprachlich verwendet kann es aber, wie es hier der Fall ist, auch Oralsex, der zur Ejakulation führen kann, bezeichnen. Dass Tonys Einfall nicht auf ihn selbst, sondern perverser Weise auf eine Engelsfigur bzw. ein Engel zeigendes Gemälde zurückgehen soll, zerstört jeglichen romantischen Gedanken.

Die erneute Unterbrechung des Liebesspiels durch Orlando und Kafkas Erleichterung darüber setzen dem Fass die Krone auf: „Was treibst du da, Katharina?“ Er klang wie meine Religionslehrerin in der Volksschule“ (S. 150). Kafkas Begrüßung fällt überschwänglich aus (vgl. S. 150). Sie untergräbt dabei die Vorstellung vom romantischen Liebesglück zu zweit. Darüber hinaus erheitert der

Vergleich Orlandos mit einer Frau, die Kindern Religion vermittelt, die LeserInnen. Schließlich kann man sich den sich kaum an Normen haltenden Transvestiten in diesem Szenario nur schwer vorstellen.

4.1.1.2.5 Flüchtige ausgelassene Fröhlichkeit nach einem Schreckmoment

Nietzsches Gedanke des Lachens, das seinen Ursprung im Entweichen der kurzzeitigen Furcht nimmt, findet sich in *Schön tot* wieder. Kafkas vorübergehende und sich in ihrem Lachen äußernde Ausgelassenheit, nachdem sie einen Schreckmoment erlebt hat, entspricht beispielsweise diesem Prinzip: „Plötzlich tauchte ein dunkles Ungetüm vor mir auf. Erschrocken zuckte ich zusammen. Dann entkam mir ein erleichtertes Lachen. Ich war fast in Gergelys alten Traktor reingerannt“ (S. 54). Zunächst denkt Kafka, sie sei in Gefahr. Als sich herausstellt, dass es sich bei dem „dunkle[n] Ungetüm“ nur um ein Fahrzeug handelt, muss sie lachen. Sie verspürt kurzzeitige Erleichterung darüber, dass sie keiner Bedrohung ausgesetzt ist.

4.1.1.2.6 Lachen über eine Situation

Der Traktor sorgt auch noch zu einem späteren Zeitpunkt im Roman für Ausgelassenheit: „[...] der ‚Bezirkshauswart‘ Gergely [soll] neuerdings früh morgens Traktorfahren im Hof üben [...] und letztens mit dem grünen Ungetüm beinahe die Küche vom Silberwirt niedergewalzt habe[n]“ (S. 87). Allein die Tatsache, dass Gergely als „Bezirkshauswart“ bezeichnet wird, entlockt den LeserInnen schon ein Schmunzeln. Die Erzählung, die dieser scherzhaft gemeinten Betitelung folgt, unterstreicht den komischen Effekt, weil die kaiserlich anmutenden Allüren angeführt werden. Nur jemand, der einflussreich ist, kann sich ein derart für die Stadt Wien aus dem Rahmen fallendes Benehmen leisten. Die Vorstellung des Niederwalzens einer Lokalküche löst auch Lachen bei den LeserInnen aus: Die LeserInnen lachen womöglich aus Schadenfreude, dass ein normwidriges Verhalten fast schwerwiegende Konsequenzen nach sich gezogen hätte. Zum anderen ist die bloße Vorstellung, dass eine Küche nicht von einer geeigneteren Maschine – wie etwa

einer Walze – fast „niedergewalzt“ wird, sondern von einem für die Feldarbeit vorgesehenem Traktor, komisch.

Auch Kafka reizt die LeserInnen zum Lachen. Es handelt sich im Folgenden um ein Lachen ohne Schadenfreude, ein unschuldiges Lachen: „Horrorfilme interessierten mich eigentlich nicht. ‚Strahlen des Bösen‘, war, laut Orlando, ein Kult-Film, den man unbedingt gesehen haben musste. Ich setzte während der Vorstellung trotzdem mein kleines Schläfchen fort“ (S. 92). Die LeserInnen müssen zum einen darüber schmunzeln, dass jemand in einer Filmvorführung angesichts dieses schaurig klingenden Filmtitels problemlos schlafen kann. Diese Diskrepanz verleiht dieser Situation eine gewisse Komik. Die Verwendung von „laut“ schafft darüber hinaus eine kritische Distanz zum Behaupteten. Den LeserInnen wird kommuniziert, dass möglicherweise nur Orlando vom Kultstatus überzeugt ist und seine persönliche Bewertung des Films nicht zwangsläufig von vielen Menschen geteilt wird.

Als eine Frau im Anschluss an die Filmvorführung tot aufgefunden wird, denkt Kafka an die Behauptung ihrer Großmutter zurück, dass das Schließen der Augen von Menschen, die gerade den Tod gefunden haben, eine Notwendigkeit sei. Auf diese Weise könnte ein mit in den Tod Reißen von erspähten Todeskandidaten verhindert werden (vgl. 92-93). Kafkas gehetztes Agieren im Anschluss darauf wirkt komisch auf die LeserInnen: „Rasch vergewisserte ich mich, dass weder der Platzanweiser noch Orlando hersahen, und schloss der Toten die Augen. Vermied es dabei, ihr ins Gesicht zu sehen“ (S. 93). Sie verhält sich so, als ob sie eine Straftat oder etwas Unrechtes begehen und vertuschen wollte. Ihr durch Selbstschutz motiviertes Handeln wirkt in Anbetracht ihres Aberglaubens lächerlich. Darüber hinaus verleiht die Tatsache, dass es sich bei Kafka um eine sonst so rationale Frau handelt, der Situation Komik. Sie möchte nicht, dass irgendjemandem ihr Aberglaube auffällt und sie ihr Gesicht verliert. Für die LeserInnen, die diese Passage erheitert, macht gerade dieser aber Kafka zu einer noch sympathischeren Figur.

Im Folgenden müssen die LeserInnen lachen, weil eine Bezeichnung nicht mit der allseits bekannten kongruent ist: „In allen drei Zeitungen gab es, wie vorauszusehen war, Anspielungen auf den legendären und nie überführten Jack the Ripper. Nur bezeichneten sie den Täter halt als den ‚Ripper von Margareten‘“ (S. 100). Diese

Allusion wirkt sprachlich komisch, weil ein österreichisches Pendant zum englischen geschaffen wird. Verwendete die Autorin *Aufschlitzer* oder *Frauenmörder* anstelle von „Ripper“ hätte dies nicht denselben komischen Effekt, denn es wäre für die LeserInnen nicht mehr offensichtlich, dass auf den Mörder Jack the Ripper angespielt wird. Darüber hinaus verleiht die Partikel „halt“ der Aussage noch eine zusätzliche komische Wirkung. Das Gesagte erlangt dadurch den Anschein der Selbstverständlichkeit. Es wird den LeserInnen kommuniziert, dass ein derartiger Vergleich naheliegt. Diese Lockerheit und diese Lässigkeit, die durch diese Partikel vermittelt werden, aber angesichts der ernsten Thematik ungewöhnlich sind, bringen die LeserInnen zum Lachen.

Auch Orlandos und Kafkas Streitigkeiten bieten oft eine gewisse Situationskomik:

Georg Haas brachte das Beuschl für Herrn Schramm. Orlando wurde leicht hysterisch. „Wie können Sie so was essen“, fragte er mit schriller Stimme. „Nicht nur ich, auch Kaiserin Sisi war Vegetarierin“, teilte er uns lautstark mit. „Wer’s glaubt, wird selig“, warf ich ein. „Soviel ich weiß, ernährte sie sich vor allem von Kalbsbrühe. Angeblich ließ sie Unmengen von frischem Kalbsfleisch auspressen und trank den puren Fleischsaft – sozusagen eine Fleischblut-Diät.“

„Warum musst du sie immer runtermachen? Sie hatte für Zigeuner viel übrig, ließ sie bei ihren Festen in Ungarn immer aufgehen. Das weiß ich aus den Sisi-Filmen.“

„Sei nicht so teppert, Orlando!“, seufzte ich. (S. 112-113)

Dass Orlando Sisi in seine anklagenden Worte einbringt, muss auf die ZuhörerInnen befremdlich, aber dennoch aufgrund der Absurdität seines Vergleiches Sisis mit sich selbst amüsant und komisch wirken. Die Situation gewinnt zunehmend an Komik, als Kafka Orlandos Behauptung, Sisi habe sich dem Vegetarismus geschworen, mit ihrem Einwurf, der Verzehr von Kalbssaft sei ein zentraler Bestandteil ihrer Ernährung gewesen, vor allen untergräbt. Orlandos Kommentar darauf rundet die komische Situation ab. Seine Komik ist eine nicht intendierte und er wirkt daher umso komischer. Auch die Autorin selbst bestätigt diesen Eindruck: Sie spricht davon, dass Orlando vielmehr „unfreiwillig komisch“⁶² sei. Er möchte, dass Kafka der ehemaligen Kaiserin gut gesinnt ist. Er diskriminiert Kafkas Volksgruppe aber unwissentlich durch die Verwendung des Wortes „Zigeuner“. Darüber hinaus demonstriert Orlando amüsanter Weise die angebliche Sympathie Sisis für die Sinti und Roma am Engagieren dieser als Musikanten, was diese wiederum abwertet, weil sie nicht als

⁶² Interview der Verfasserin mit Edith Kneifl am 20.12.2012 in Wien.

Gäste geladen, sondern als Arbeitskräfte eingesetzt wurden. Dem Fass wird die Krone noch durch Orlandos Quellenangabe, den Filmen über die Kaiserin, aufgesetzt, die seiner Aussage weitere Glaubwürdigkeit raubt und seine Bemühungen, die Kaiserin in gutem Licht darzustellen, komisch wirken lässt. Kafkas Verwendung des typisch österreichischen umgangssprachlichen Wortes „teppert“ im Rahmen ihrer Zurechtweisung ihres Freundes verleiht der Situation eine weitere komische Dimension.

Auf ein weiteres Beispiel für eine Unstimmigkeit zwischen den beiden, die für Komik im Roman sorgt, stößt man an jener Stelle des Romans, in der Orlando Tony Meyers und Kafka schlecht macht. Kafkas Vorwurf, auf Tony Meyers eifersüchtig zu sein, bringt er nur Ignoranz entgegen (vgl. S. 121-122). Stattdessen zielt er auf einen Gegenangriff ab, der aber nicht unbedingt als ein derartiger intendiert ist: „Keine Ahnung, warum ausgerechnet du dich, als echtes Proletenkind, zu solchen Parvenüs hingezogen fühlst“ (S. 122). Das Komische dieser Situation liegt wieder einmal in Orlandos Ahnungslosigkeit. Er verwendet den umgangssprachlichen Ausdruck „Proletenkind“ und das bildungssprachliche Wort „Parvenüs“ ganz unbedacht und macht sich keine großen Gedanken darüber, dass er Kafka damit verletzen könnte. Orlandos Mischen von Umgangs- und Bildungssprache erzeugt eine komische Wirkung. Kafka als „Proletenkind“ zu bezeichnen, also ihr zu unterstellen, dass sie aus einem Elternhaus kommt, in dem schlechte Umgangsformen herrschten, erscheint den LeserInnen angesichts ihres Bildungsstatus und ihres für gewöhnlich gesitteten Benehmens absurd. Die Bezeichnung „Parvenüs“ für *Emporkömmlinge*, die er verwendet, um Tony Meyers abzuwerten, zeugt von seiner Angst, Kafka mit Tony teilen zu müssen. Kafka hat im Übrigen auch kurz davor ihre Vermutung geäußert, dass er eifersüchtig auf Tony Meyers sei (vgl. S. 121). Orlandos Eifersuchtsszene wirkt aufgrund seiner sexuellen Orientierung sehr komisch auf die LeserInnen, zieht er seine Freundin doch, wie Kafka festhält (vgl. S. 121), keinesfalls als Liebhaberin in Betracht.

Herrn Radschieners Naivität belustigt die LeserInnen ebenso. Tony Meyers, wie sich später herausstellt, hat bei ihm eine Reisebuchung gemacht und sich dabei merkwürdig verhalten (vgl. S. 155). Herrn Radschiener sei die Frage gestellt worden, „[...] mit welchen Ländern der österreichische Staat kein Auslieferungsabkommen

habe“ (S. 155). Bei Herrn Radschiener hat die von Tony Meyers geplante Reise leichte Verwunderung ausgelöst (vgl. S. 155). Obwohl er das kriminelle Interesse gewittert haben zu scheint, hat Herr Radschiener nichts unternommen. Dass er sich vor Kafka dermaßen naiv und ahnungslos gibt, bringt die LeserInnen zum Lachen.

4.1.1.2.7 Gourmet-Krimi: Rezepte

Der eigentlichen Handlung des Kriminalromans folgt „[d]as Menü zum Krimi in zehn Akten“ (S. 168), das sich über acht Seiten erstreckt und passend zu den zehn Akten zehn Rezepte präsentiert. Diese Tatsache verleiht dem Roman eine komische Note. Die Mordfälle rücken nach ihrer Aufklärung völlig in den Hintergrund. Die LeserInnen können die Rezepte der im Laufe der Handlung verzehrten Gerichte/konsumierten Getränke wie der „Selleriecremesuppe“ (S. 169), die der vermeintliche Täter zu sich genommen hat, nachkochen. Es handelt sich bei *Schön tot* daher an manchen Stellen um einen Gourmet-Krimi.

4.1.1.3 Satirische Elemente

4.1.1.3.1 Satirisierung des vermeintlichen Täters: Gesellschaftskritik

Die Beschreibung des vermeintlichen Killers legt den Grundstein für dessen Satirisierung: „Am Nebentisch saß ein junger Mann mit einem Kindergesicht und löffelte eine Suppe. Er war mittelgroß und ziemlich mollig. Seine Gliedmaßen waren rund, seine Hände plump. Auf seinem bartlosen Kinn klebte Sellerie“ (S. 109). Abgesehen von seiner Körperfülle sind auch noch Essensreste in seinem kindlichen Gesicht zu finden, was den Vergleich zu einem Kleinkind, das erst appetitlich essen lernen muss, nahelegt und seine Gesamterscheinung lächerlich wirken lässt. Tony Meyers, Kafkas Geliebter, bezeichnet ihn sogar als „Baby-Face“ (S. 109), wodurch der Beschriebene einer noch stärkeren satirischen Betrachtungsweise unterzogen wird. Kafka übernimmt auch sogleich diese Bezeichnung für ihn: „Die Selleriecremesuppe im Haasbeisl war eine Delikatesse. Doch als ich dem Baby-Face dabei zusah, wie er die köstliche Suppe schlürfte, verging mir der Appetit“ (S. 109-110). Der vermeintliche Täter wird auf sein kindlich anmutendes Erscheinungsbild

reduziert und dadurch satirisiert. Zudem führt der Artikel vor seinem Spitznamen noch zu einer Verdinglichung seiner Person, was zur Satirisierung beiträgt.

Entscheidend ist, dass durch den Einsatz von Satire auch Kneifls Kritik an Sexualstraftaten zum Ausdruck kommt. Der oben beschriebene Mann, der, obwohl er nicht für die Mordserie im fünften Wiener Gemeindebezirk verantwortlich ist, einen Vergewaltigungsversuch gemacht und auch Kafka gegen ihren Willen sexuell berührt hat, wird satirisch dargestellt. Er will den beiden Frauen ein Gefühl der Ohnmacht geben, wird durch die Beschreibung seines Äußeren aber selbst als machtlos dargestellt. Es werden jene Menschen kritisiert, die über andere Macht ausüben wollen, um sich selbst stärker zu fühlen.

4.1.1.3.2 Spott gegenüber Männern und Frauen

Durch ihre Figur Katharina Kafka satirisiert Kneifl das männliche Geschlecht. Ihr Liebesabenteuer - oder viel mehr direkt ihren Liebhaber - wertet sie ab, indem sie meint, dass „[ihr] One-Night-Stand [...] die schlaflose Nacht leider nicht wert gewesen [ist]“ (S. 6). Auch Tony Meyers verspottet sie anfangs. Da seine Visitenkarte, die sie beim ersten Kennenlernen von ihm erhält, keinerlei Auskunft darüber zu geben scheint, womit er sein Geld verdient, macht sie sich bei Frau Klaric über ihn lustig: „Beruf hat er anscheinend keinen. Vielleicht ist er Zuhälter? [...]“ (S. 42).

Besonders amüsant ist auch Kafkas satirische Sichtweise, die sie einem der auf Fahrrädern Demonstrierenden entgegenbringt. Die nicht bekleideten Radfahrer werden von älteren Damen attackiert. Auf Kafkas Frage, die die Sorge „[...] um sein bestes Stück [...]“ (S. 45) anbelangt, erklärt ihr der darauf angesprochene Fahrer, dass Vorsicht geboten sei. Ein mit diesem befreundeter Radfahrer fügt hinzu, dass „[...] die meisten von [ihnen] eh nicht so gut bestückt“ (S. 45) seien. Die LeserInnen erfahren, wie Kafka darauf reagiert: „Lachend gab ich ihm, nach einem Blick auf seinen Schwanz, der sich bei der Kälte verkrümmelt hatte, Recht“ (S. 45). Diese Reaktion sowie der Einblick in Kafkas Gedanken verleihen dieser Situation eine unbestreitbar satirische Note.

Als Kafka das WC im Motto aufsucht, sind ihr die vielen Spiegel zunächst ein Dorn im Auge (vgl. S. 58). Relativ schnell findet sie sich damit aber ab und verhöhnt gedanklich wieder einmal die Männerwelt:

Ich pinkelte trotzdem seelenruhig und stellte mir dabei vor, wie es auf der Herrentoilette zuing. Gut gebaute schwule Männer neben Heteros mit hochroten Köpfen, die nicht mehr wussten, wohin sie schauen sollten. Womöglich mit geschlossenen Augen pinkelten? Wahrscheinlich konnten es die meisten doch nicht lassen, ihre Schwänze mit denen der anderen zu vergleichen. Spieglein, Spieglein an der Wand, war hat den Größten im ganzen Land? (S. 58)

Das Satzfragment „Womöglich mit geschlossenen Augen pinkelten?“ ist von hyperbolischen Charakter. Dieses Übertreiben bewirkt einen satirischen Effekt. Darüber hinaus werden die Männer durch die Anspielung auf das bekannte Grimmsche Märchen „Schneewittchen“ satirisiert. Sie werden mit der von ihrem Schönheitswahn besessenen Stiefmutter Schneewittchens verglichen. Diese pflegte immer dieselbe Frage an ihren Spiegel zu richten: „„Spieglein, Spieglein an der Wand, Wer ist die Schönste im ganzen Land?““⁶³ Die LeserInnen haben den Eindruck, dass sie sich nur über ihre Schönheit definiert. Die Männer in Kafkas Fantasie stellen sich beinahe dieselbe Frage – nur ist diese nicht auf ihre Schönheit an sich, sondern auf ihren Penis bezogen. Sie unterstellt den Männern damit eine Penisbesessenheit und rückt sie damit in ein satirisches Licht.

Auch Frau Klaric' Kommentar „„Ich finde es wichtig, dass ein Mann Humor hat, dann sieht man ihm viele Fehler nach““ (S. 117) kann als satirisch gewertet werden. Es bezieht sich in diesem Kontext auf Gergely, Kafkas Vorgesetzten (vgl. S. 117). Es unterstellt den Männern auf subtile, wenn auch aggressive Weise, dass sie fehlerhafter sind als Frauen und diesen Umstand wieder wettmachen müssen, indem sie humorvoll sind. Wie diese Anspielung aber genau gemeint ist, bleibt Kafka und damit den LeserInnen weitgehend verborgen, weil es nie zu einem Gespräch zwischen Kafka und Herrn Gergely kommt (vgl. S. 118). Frau Klaric' dezenter Hinweis „„[...] Er ist halt kein typischer Wiener, sondern sagt, was er denkt. Aber wenn er will, kann er auch sehr charmant sein. [...]““ (S. 118) gibt den LeserInnen aber eine vage Ahnung, in welchem Bereich Gergelys Fehler liegen. Möglicherweise

⁶³ Brüder Grimm: Schneewittchen. In: Projekt Gutenberg-DE. SPIEGEL ONLINE. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6248/150> (20.01.2013).

versucht Frau Klaric durch den Einsatz der Satire ihre Kritik an Herrn Gergely auf geistreiche, aber vor allem verdeckte Art und Weise zu üben. Schließlich möchte sie ihn nicht als Kundschaft verlieren.

Nachdem Orlando attackiert worden ist, quartiert ihn Kafka zwangsläufig bei sich ein (vgl. S. 26). Um Orlandos Schmerzen zu lindern, serviert sie ihm Whisky (vgl. S. 27). Sie hat sich vorgenommen, früh schlafen zu gehen (vgl. S. 28). Doch der Alkohol verfehlt seine Wirkung: „Die Whiskyflasche war leer und diese Nervensäge hellwach“ (S. 29). Orlando wird damit als whiskytrinkende, lästige Person auf satirische Art und Weise dargestellt. Satirisiert wird Orlando auch, als Kafka sich notgedrungen nach einer Brustprothese für ihn umschauen muss. In Frau Klaric' Geschäft gibt es allerdings nur ein großes Exemplar, das sicher nicht zu ihrem schwächlichen Freund passte (vgl. S. 39). Nichtsdestotrotz entscheidet sie sich für dieses (vgl. S. 39). Kafka zieht einen spöttischen Vergleich zwischen der Oberweite der Kaiserin Sisi, die Orlando verkörpern möchte, und jener der Pornodarstellerin Dolly Buster und rückt ihren Freund damit in ein satirisches Licht: „Von mir aus konnte aus der schmalbrüstigen Sisi ruhig eine vollbusige Dolly Buster werden“ (S. 39).

Auch Orlandos Überzeugung, von ehrwürdigen Ahnen abzustammen, wird satirisiert. Orlando behauptet, dass der Architekt Herzmanovsky-Orlando zu seinen Ahnen zähle. Als er meint, es handelte sich bei diesem um „ein Genie“, kontert Kafka: „So wie alle Orlandos' [...]“ (S. 61). Trotz Kafkas Murmeln ist Orlando die spöttische Aussage seiner Freundin nicht entgangen: „Mach dich nur lustig über uns“ (S. 61). Die Verwendung des Plurals - „uns“ anstelle von *mich* - macht diesen Satz komisch, weil in ihm Kafkas Aussage im Plural – „alle Orlandos“ – unreflektiert widerhallt.

Ebenso können die für Orlando gedachten „[k]nallrote[n] Filzpantoffel mit der pinkfarbenen Aufschrift ‚Pretty Woman‘“ (S. 84), die Kafka kauft, als satirische Anspielung auf seine Verkleidungsvorliebe verstanden werden. Da Kafka diese aber als „lustig[]“ (S. 84) bezeichnet, könnte der Erwerb derartiger Schuhe weniger Spott gegenüber Orlando als Kafkas Akzeptanz für Orlandos Frausein signalisieren. Andererseits wäre es in Anbetracht Kafkas genereller Präferenz, Orlando in Männer- anstelle von Frauenkleidung zu sehen, auch vorstellbar, dass sie durchaus diese Botschaft auf satirische Art und Weise an ihn transportieren sollen.

Orlandos und Kafkas Zankereien, die Kafka satirisch kommentiert, lösen auch an weiteren Stellen Lachen bei den LeserInnen aus:

Seit Orlando bei mir wohnte, war mein Kühlschrank ständig leer. Obwohl er andauernd betonte, nichts essen zu wollen, hatte er alle meine Vorräte aufgefressen. Fast hatte ich den Verdacht, dass er unter Bulimie litt. Wer weiß, vielleicht kotzte er mein Klo voll, wenn ich nicht zuhause war? (S. 91)

Das Wort „aufgefressen“ anstelle von *aufgegessen* verleiht der Schilderung eine aggressive Note, weil sie einen Vergleich zu einem alles, was sich ihm in den Weg stellt, verschlingenden, wilden Tier nahelegt. Darüber hinaus ist diese Vorstellung angesichts des filigranen, zarten Orlandos äußerst witzig. Der Gedanke an eine mögliche Essstörung vernichtet den aufflackernden komischen Moment allerdings rasch wieder.

Ein weiteres Beispiel für ihre Unstimmigkeiten und Kafkas satirischem Kommentieren dieser folgt dem letzten unmittelbar: „Wenn man den Boden aufwischt oder eine versaute Abwasch scheuert, denkt man weniger an Sex und noch weniger an Mord und Totschlag. Als ich mich mit Kübel und Fetzen in mein Bad begab, tauchten aber sehr wohl Mordgelüste gegenüber Orlando auf“ (S. 91). Da Orlando das Bad ihrer Meinung nach verwüstet hat, hegt sie kurzzeitig Aggressionen gegen ihn. Diese Aggression kommt in ihrem beißenden Witz zum Ausdruck, Orlando umbringen zu wollen. Nachdem Kafka per Telefon belästigt worden ist, ist es wiederum Orlando, der sie in Wut versetzt: „Anstatt mich wegen der perversen Anrufe zu beruhigen oder zu fragen, warum ich geheult hatte, erzählte er mir das Ende der Komödie, die er gerade gesehen hatte. Sehr sensibel! Meine Sympathie für Schwule geriet stark ins Schwanken“ (S. 97-98). Aufgrund von Orlandos Egozentrik und Verslossenheit gegenüber ihren Problemen kommentiert Kafka Orlandos fehlendes Mitgefühl auf ironische Art und Weise. Mit „Sehr sensibel!“ ist natürlich genau das Gegenteil der wörtlichen Äußerung gemeint. Sie zeichnet im Scherz ein verallgemeinerndes Bild vom egoistischen Homosexuellen, indem sie Orlandos Schwäche auf alle homosexuellen Männer projiziert. Das Satirische liegt in dieser Übertreibung.

Die Figur des Orlando neigt aber auch durchaus zur Selbstsatirisierung. Kurzzeitig rivalisiert er mit einem der Mordopfer, das vor seinem kritischen Kommentar nicht gefeit ist:

Ilona sah einige Jahre jünger aus und hatte noch ihre echten Brüste. Zumindest behauptete das Orlando, nachdem er einen Blick auf das Aktfoto geworfen hatte: „Was sind denn das für mickrige Dinger? Diese Frau hatte einen Wahnsinnsbusen! – Ich wusste natürlich sofort, dass all diese Pracht aus reinem Silikon war. So was sieht unsereins ja auf den ersten Blick“ (S. 100).

Die Ironie besteht darin, dass sich gerade ein Transvestit, der im Regelfall über keinen natürlich gewachsenen vollen Busen verfügt, über eine kleine Oberweite einer Frau lustig macht. Orlandos Aussage wirkt dadurch lächerlich. „[U]nsereins“ impliziert die Gesamtheit aller Transvestiten, die, sofern sie Orlando ähneln, mit der Thematik von „mickrige[n] Dinger[n]“ und dem Tragen von Brustprothesen bestens aus eigener Erfahrung vertraut sein müssten. Durch die Selbsternennung zum Experten - mit der impliziten Berufung auf die Travestie - auf dem Gebiet der weiblichen Brust satirisiert Orlando sich selbst.

Abgesehen von Kafkas satirischen Anmerkungen gegenüber Orlando und dessen selbstsatirischen Momenten, werden die LeserInnen auch Zeugen davon, wie Kafka gegenüber Frauen spöttisch wird. Als Frau Bischof Kafka im Cuadro besucht, gibt sie ihr geringschätzig zu verstehen, dass sie in dieses Lokal für gewöhnlich keinen Schritt setze. Ihr von Arroganz geprägtes Mustern der jungen BesucherInnen entgeht Kafka dabei nicht (vgl. S. 20). Über Frau Bischofs Klage „Wohin man auch schaut, Schwule, nichts als Schwule und Lesben! Was ist bloß aus dem guten alten Margareten geworden“ macht sich Kafka lustig, indem sie ihr entgegnet „Ein Schwulenbezirk?“ (S. 20). Auch wenn die LeserInnen erfahren, dass Kafkas „zynische[r] Unterton“ (S. 20) von Frau Bischof nicht wahrgenommen wird, so entlarvt Kafkas Zynismus die Beschränktheit homophober Charaktere wie Frau Bischof.

Kafka macht sich ebenso über die Russin Tamara lustig. Ihre Attraktivität, von der sich die mit ihrem Großvater befreundeten männlichen Gäste an Kafkas Tisch im Haasbeisl überzeugt geben (vgl. S. 80-81), untergräbt Kafka in Gedanken durch ihren Hohn:

Mich wunderte, dass ich diese Russin nicht kannte, obwohl sie anscheinend in den Lokalen des Schlossquadrats verkehrte. Wahrscheinlich war sie gar keine solch außergewöhnliche Schönheit. Schön genug für alte Männer, aber eben nicht in den Augen anderer Frauen, dachte ich. (S. 81)

Der letzte Satz des obigen Zitates weist ein hohes Maß an Aggression auf. Die Russin wird abgewertet, indem vermutet wird, dass sie lediglich den Ansprüchen älterer Herrschaften gerecht werde. Spott gegenüber Frauen wird auch an Kafka geübt, als Jürgen Geyer mit Kafka über seine Spekulationen, um wen es sich bei dem Mörder handeln könnte, spricht: „[...] Er [...] hat anscheinend eine Vorliebe für ältere Damen. Ich hab beobachtet, dass er dauernd Frauen in deinem Alter auf der Straße anquatscht“ (S. 85). Die Nebeneinanderstellung von Frauen reiferen Alters und Kafka kann als Verspottung verstanden werden. Kafka reagiert prompt darauf mit einer Antwort, die von Ironie geprägt ist: „Dankeschön, lieber Jürgen“, sagte ich und schenkte ihm einen bösen Blick“ (S. 85). Das, was sie wörtlich sagt, stellt das Gegenteil von dem, was gemeint ist, dar. Dies wird durch die Beschreibung Kafkas Mimik auf nonverbaler Ebene verdeutlicht. Die Tatsache, dass Jürgen Geyers Aussage für Gelächter sorgt, zeugt umso mehr von deren spöttischem Gehalt: „Da sind Sie jetzt aber ordentlich ins Fettnäpfchen getreten“, sagte Frau Käferböck lachend zu Jürgen“ (S. 85). Ihm scheint die Verhöhnung aber nicht bewusst zu sein. Es stellt sich heraus, dass er diese nicht intendiert hat: „Im Ernst, der Kerl ist höchstens 25, macht sich aber immer an Frauen ran, die mindestens zwanzig Jahre älter sind als er“ [...].“ (S. 85).

Auch die „Leitungswasserschnorrer“ (S. 21), deren Extrawünschen Kafka auch nachkommen muss, sind nicht vor ihrem Spott gefeit: „Einmal lauwarmes Wasser und einmal eiskaltes Leitungswasser – hier, bitte schön“, sagte ich zu den beiden leicht übergewichtigen Frauen in meinem Alter und unterdrückte ein Grinsen“ (S. 21). Kafka macht die Frauen lächerlich, indem sie ihnen das Wasser auf jene Art und Weise serviert wie es bei anderen Getränken im Gastgewerbe üblich ist. Durch Angabe der unterschiedlichen Temperaturen des Wassers wird ein satirischer Vergleich zu sich im Geschmack unterscheidenden, aber sich in ihrer äußereren Erscheinung ähnelnden Getränken – wie es etwa beim Servieren eines Glases Most und eines Glases Apfelsaft am selben Tisch denkbar wäre - gezogen.

Auch den JournalistInnen, die über die mörderischen Vorfälle in Margareten berichten, fühlen sich Kafka und Orlando überlegen. Sie kommentieren die Berichterstattung satirisch, wie aus folgendem Ausschnitt einer ihrer Dialoge deutlich hervorgeht:

„Ein Sexualmörder läuft weiterhin frei in Wien herum. Die Polizei tappt im Dunkeln. Der Bürgermeister von Wien reagierte auf die Frage, was er gegen diesen Serienkiller zu unternehmen gedächte, ebenfalls ratlos.“ [...]

„Vielleicht sollte der Häupl des Nachts schwer bewaffnet durch Margareten ziehen“, sagte ich erbost zu ihm und wollte die Zeitungen in den Papiermüll werfen.

Orlando schnappte sich eines der Blättchen und sagte: „Im nächsten Absatz schlägt tatsächlich ein FP-Politiker vor, dass man in Margareten eine Bürgerwehr gründen solle. Mit lauter aufrechten deutschstämmigen Österreichern...“

„Hör auf, mir wird gleich schlecht.“

„Der Kriminalpolizei wird jedenfalls komplettes Versagen vorgeworfen. Da krieg ja selbst ich Mitleid mit den Kieberern“, sagte er grinsend. (S. 100-101)

Kneifl geht auf satirische Art und Weise darauf ein, dass die Gesellschaft immer jemand schuldig machen möchte, für das, was nicht gut verlaufen ist. In diesem Fall wird der Bürgermeister im Bericht als wenig hilfreich dargestellt und schlecht gemacht. Kneifl stellt es als abwegig dar, dass ein einzelner Mensch, in diesem Fall das Oberhaupt der Stadt, persönlich das Verbrechen bekämpfen soll, indem sie ein satirisches Bild von einem nächtlich mit einer Waffe herumziehenden Bürgermeister entwirft und die Unsinnigkeit der Interviewfrage dadurch entlarvt. Sie führt die Erwartungen der JournalistInnen, dass der Bürgermeister Initiative in den Mordfällen ergreifen muss, ad absurdum. Die Autorin bekräftigt auch noch Kafkas verhöhnenden Vergleich durch das Wort „erbost“ in ihrer Unterhaltung mit Orlando und verleiht dem satirischen Unterton ihrer Protagonistin damit Nachdruck. Auch an der Aussage „„deutschstämmige[] Österreicher[]““ wird Kritik geübt. Auf der dieser inhärenten Widersprüchlichkeit wird unter anderem durch die drei Gedankenpunkte am Ende des von Orlando Zitieren hingewiesen und dient den LeserInnen als Hinweis dafür, dass diese Aussage kritisch zu hinterfragen ist. Spöttisch merkt Orlando schließlich auch an, dass ihm die Kriminalbeamten, die mit dem Vorwurf konfrontiert sind, gänzlich versagt zu haben, sogar ihm leid täten. Er fühlt absolut nicht mit den Gesetzeshütern, sondern ist eher schadenfroh darüber, dass deren Ruf geschädigt wird, wie aus seinem Grinsen geschlussfolgert werden könnte. Seine Aussage ist zudem vor dem Hintergrund seiner kurz darauf folgenden Festnahme (vgl. S. 104) ironisch zu werten.

Kafkas Unterhaltung über den sich im Umbruch befindenden fünften Wiener Gemeindebezirk und dessen mögliche Auswirkungen auf das Schlossquadrat mit Jürgen Geyer (vgl. S. 106-107) weist ebenso satirische Züge auf:

„[...] Außerdem kann ich mit diesen Adabeis sowieso nichts anfangen.“

„Ich rede von Künstlern, Kafka.“

„Du meinst also nicht all diese eitlen Leuten, die vor laufender Kamera unbedingt ihren niedrigen IQ beweisen müssen.“

„Die sind auch wichtig fürs Geschäft. Hast du das denn noch immer nicht kapiert?“ (S. 107)

Kafka verwendet bewusst den pejorativen Ausdruck „Adabeis“, um ihre Abneigung gegen sich wichtigtuende Menschen kundzutun. Sie möchte scheinbar keine Wichtigtuere als Kellnerin bedienen oder kann sich zumindest nicht mit deren Lebensstil identifizieren. Sie verspottet diese Menschengruppe zusätzlich noch mit einem Witz, der die LeserInnen durch seinen äußerst aggressiven Kern belustigt. Kneifl schreibt nicht einfach, dass es sich bei Wichtigtuern um nicht intelligente Menschen handelt, denn darüber würden die LeserInnen vermutlich nicht lachen. Sie verhüllt die Aggression, die Kafka gegen die Adabeis hegt, geschickt in einer satirischen Äußerung, die die LeserInnen leicht als solche erkennen und die ihnen ein Schmunzeln entlockt. Jürgen Geyers Reaktion darauf verstärkt die Verspottung dieser Menschengruppe noch, denn er verneint den Hohn gegen diese nicht, sondern verweist auf den Profit, der sich durch diese machen lässt.

4.1.1.4 Selbstironie

Es ist wichtig, festzuhalten, dass Kneifls Kriminalroman nicht nur Gesellschaftskritik übt, sondern auch viele selbstironische Momente, die die Protagonistin durchlebt, aufzeigt. Die Autorin zeichnet ein sehr selbstkritisches Bild ihrer weiblichen Hauptfigur. Kafka behauptet im Folgenden nicht, dass sie besser als andere wäre: „Außerdem war das Motto ein Paradies für voyeuristisch veranlagte Menschen wie mich“ (S. 6). Kafka weiß zudem, dass ihre Kräfte – seien es ihre körperlichen oder ihre geistigen – nur begrenzt sind. Generell hat sie den Eindruck, dass sich ihr Großvater in einem Margaretner Altersheim wohlfühlt. Kafka, über die die LeserInnen wissen, dass sie erst 40 Jahre alt ist, spielt mit dem Gedanken, „[...] [sich] zeitgerecht um einen Platz dort [zu] bemühen“ (S. 15). Als wäre dies nicht schon

Ausdruck der puren Selbstironisierung, führt Kneifl noch den Grund für dieses Denken an: „Denn wenn ich so weitermache, würde ich bald selbst pensionsreif sein“ (S. 15).

Als Kafka ihre Kollegin Diana nach Make-up fragt, um die Schatten unter ihren Augen zu kaschieren, fügt sie selbstironisch an, dass sie einer „Schleiereule“ (S. 19) gleiche. Diana verpasst Kafka daraufhin einen verbalen Seitenhieb, indem sie Kafkas selbstironischen Kommentar bejaht: „Du sagst es“ (S. 19). Schließlich vergleicht Kafka das Leuchten „[ihre][r] ohnehin nicht gerade unauffällige[n] Nase [...]“ mit dem „[...] eine[r] rote[n] Ampel“ (S. 20) und ironisiert sich damit wieder selbst. Ihr Verbrauchen der Hälfte des geliehenen Make-ups (vgl. S. 20) unterstreicht diesen selbstironischen Moment.

Nachdem Kafka Tony Meyers gemustert hat und ihm verfallen ist, möchte sie das Geschäft von Frau Klaric nicht so schnell wieder verlassen. Ihr ist bewusst, dass sie nur nach einer Ausrede sucht, dort länger verbleiben zu können, und ironisiert sich im Folgenden selbst: „Ich interessierte mich plötzlich brennend für eine alte Schreibmaschine [...]“ (S. 41). Die Ironie besteht darin, dass sie das Gegenteil von dem, was sie eigentlich meint, zum Ausdruck bringt. Die Hyperbel, die in ihrem maßlosen Übertreiben – ihrem „plötzlich brennend[en]“ Interesse – besteht, dient den LeserInnen als Hinweis dafür, dass es sich dabei nur um einen Vorwand handelt.

4.1.1.5 Das Groteske

Im Sinne von Baudelaires Theorie des Grotesken als „das absolut Komische“ wirkt auch das übersteigerte Auftreten des Täters im Möbelgeschäft Grünbeck lächerlich. Stefan Grünbeck berichtet Kafka von der versuchten Vergewaltigung, der eine seiner MitarbeiterInnen fast zum Opfer gefallen wäre:

„[...] Als ich zu ihr eilte, stürzte sich ein maskierter Clown, der sich hinter einer Schranktür versteckt hatte, auf mich und schlug mir eine Nachttischlampe auf den Kopf. [...] Sein Glied hing schlaff aus seiner offenen Hose. Ich gab ihm einen Tritt zwischen die Beine. Er krümmte sich vor Schmerzen. Die ganze Situation war vollkommen grotesk. Die großen kugelrunden Augen, der grinsende Mund, der ausgestopfte Bauch, die weite offene Hose ... [...]“ (S. 46-47).

Die beschriebenen äußeren Merkmale des Clowns, die den durchaus typischen entsprechen, und das Offenstehen der Hose wirken unvereinbar. Grünbeck zeigt ein Bewusstsein für das Groteske, in dem er den Vorfall als „grotesk“ bezeichnet. Es ist die Absurdität, das Groteske, das sogar beinahe Lachen bei Stefan Grünbeck ausgelöst hat: „[...] Wenn das weinende Mädchen nicht gewesen wäre, hätte ich wahrscheinlich zu lachen begonnen“ (S. 47).

Einige Beispiele, die von schwarzem Humor zeugen, finden sich weiters in *Schön tot* wieder. Vor makabren Darstellungen schreckt Kneifl durchaus nicht zurück: „Ein Dutzend Kolkraben tummelte sich auf der Brandruine, delektierte sich an verkohlten Überresten. Hoffentlich stammten sie nicht von einem Menschen“ (S. 14). Die bloße Andeutung, dass Vögel ihre Freude an Leichenteilen haben, lässt die LeserInnen schon erschauern. Kafkas darauf folgender Gedanke bringt aber noch die Möglichkeit mit ein, dass es sich dabei um menschliche Körperteile gehandelt haben könnte. Dadurch wird die Beschreibung erst so richtig kontroversiell.

Des Weiteren schildert Orlando Kafka sein Auffinden der toten Ungarin Ilona detailgetreu. Auch diese Schilderung weist ein hohes Maß an schwarzem Humor auf:

„[...] Sie war mit einer Flasche erschlagen worden. Glassplitter zierten ihr schwarzes Haar. Die Scherben leuchteten im Mondlicht. Und neben ihrem Kopf lag eine zerbrochene Flasche kubanischer Rum. Noch dazu ein Añejo. Echt schade um den guten Rum!“ (S. 33)

Dadurch, dass Orlando beim Erzählen den Rum betrauert, wird das um das Leben und Sterben existierende Tabu gebrochen. Der Mord an der jungen Frau findet eine kurzzeitige Humorisierung, weil er für einen Moment in den Hintergrund gerückt wird.

Schwarzer Humor kommt ebenso an jener Stelle zum Einsatz, in der Georg Haas erzählt, dass sich in seiner Gaststätte bereits ein Todesfall ereignet habe (vgl. S. 111). Das Grauen wird humoristisch dargestellt: „Der Besitzer eines Messerschleifergeschäfts fiel eines Tages beim Schnapsen tot vom Sessel. Dabei hatte er ein gutes Blatt gehabt...“ (S. 111). Hier ist es wiederum so, dass das Sterben an und für sich nichts Lustiges ist, nichts, worüber man für gewöhnlich lacht. Die Beifügung, dass das Glück im Spiel mit dem Verstorbenen gewesen und daher kein nachvollziehbarer Grund zum Sterben vorgelegen sei, macht die Erzählung aber überaus grotesk. Die Tatsache, dass es sich um eine Person, die sich beruflich mit

Messern beschäftigte, handelt, macht die beschriebene Situation umso grotesker. Immerhin wäre es naheliegender gewesen, wenn er in seinem Arbeitsumfeld und nicht in einem Gasthaus ums Leben gekommen wäre.

4.1.2 *Stadt der Schmerzen*

4.1.2.1 Zum Inhalt

In *Stadt der Schmerzen*, dem zweiten Roman der Katharina Kafka-Reihe, reisen Kafka und ihr Freund Orlando gemeinsam nach Florenz. Sie möchten bei dem Begräbnis von dessen Vater zugegen sein. Mitten in den Begräbnisfeierlichkeiten erfahren die Trauernden von der Ermordung von Riccardo, Orlandos Cousin. Der Verdacht fällt immer wieder auf Livio, der den leblosen Körper seines Neffen entdeckt hat.

Die beiden Freunde finden rasch heraus, dass Orlandos italienische Familie nicht nur in die Fälschung von Parfum und Schwarzarbeit, sondern sogar in Menschenhandel verstrickt ist. Junge Romni, darunter auch Maria, ihre Schwester Sofia sowie deren Freundin Cecile, die von Rumänen nach Italien verschleppt worden sind, werden dazu gezwungen, Parfum auf dem Landgut der Familie abzufüllen. Auch für das Verpacken der Fälschungen sind sie zuständig. Es ist unklar, wer von der Familie darüber Bescheid weiß. Maria berichtet Kafka schließlich von Ceciles Verschwinden und teilt ihr ihre Vermutung mit, dass diese nun vielleicht dazu gezwungen wird, sich zu prostituieren. Dann wird Maria getötet. Auch Kafka und Sofia werden Opfer eines Angriffes, den sie aber beide überleben. Sofia verschwindet, taucht aber nach einiger Zeit wieder auf, um Orlando und Kafka zu Cecile zu führen, welche diese in letzter Minute noch vor dem Übergriff durch einen Kinderschänder retten können. Die beiden rumänischen Mädchen tauchen danach unter. Schließlich wird auch Francesco getötet. Sofia wird noch ein letztes Mal von Kafka in der Nähe dessen Leichnams gesehen.

Es stellt sich heraus, dass Orlandos Halbbruder Francesco um seine Beteiligung des von der illegalen Parfumherstellung lukrierten Gewinns von Riccardo gebracht worden ist und sich dafür gerächt hat. Maria ist Zeugin dieses Mordes geworden, hat

Francesco mit diesem Wissen unter Druck setzen wollen und ist daraufhin ebenfalls von Francesco umgebracht worden. Es wird davon ausgegangen, dass einer der rumänischen Kriminellen Francesco ums Leben gebracht hat, weil er und sein Bekannter Salvatore, deren Zwang, sich zu prostituieren, die Kinder ausgesetzt gewesen sind, der Bande in die Quere gekommen sind. Es ist unklar, wie das Leben der beiden untergetauchten Mädchen weitergehen wird.

4.1.2.2 Elemente der Komik

4.1.2.2.1 Orlando wiederum als komischer Charakter par excellence

Orlando stellt auch in *Stadt der Schmerzen* eine äußerst amüsante Figur dar, weil er sich immer wieder unpassend in den ungünstigsten Momenten äußert. Auf der Begräbnisfeier seines Vaters nehmen die LeserInnen eigentlich an, dass sein Jammern „Ich muss mich gleich übergeben“ (S. 13)⁶⁴ auf seine Trauer über den Verlust eines Menschen zurückzuführen ist. Dem ist aber nicht der Fall, denn sogleich gibt er den LeserInnen zu verstehen, dass die Übelkeit durch etwas Banaleres verursacht werde: „Dieser verdammte Weihrauch ...“ (S. 13). Die Komik besteht nicht zuletzt in Orlandos Unbedarftheit, was die Wahl seines Ausdrucks betrifft. Naiv stellt er Begriffe, die für viele Menschen einen inhärenten Gegensatz aufweisen - ein Schimpfwort und ein mit Religiosität in Verbindung gebrachtes Wort -, gegenüber.

Auf ein weiteres Beispiel für Orlandos unangebrachte Äußerungen, die die LeserInnen immer wieder amüsieren, stößt man, als Livio Kafka und Orlando Näheres über seinen Neffen Riccardo berichtet:

„Sein Vater war ein bekannter Parfümhersteller. Leider ist er vor einigen Jahren bei einem Verkehrsunfall ums Leben gekommen. Riccardo hat mit Hilfe von Orlandos Vater die Profumeria so recht und schlecht über die große Krise gerettet.“ „Dass es so was hier gibt! Unglaublich!“, unterbrach uns Orlando mit einem lauten Aufschrei. Auf der Dessert-Karte hatte er Veilcheneis entdeckt. (S. 25)

⁶⁴ Im Folgenden wird aus dem Werk *Stadt der Schmerzen* im Lauftext zitiert und zwar nur mit Seitenangaben.

Zunächst werden die LeserInnen auf die falsche Fährte gelockt. Obwohl sie an Orlandos Abschweifen vom Thema, das immer eine gewisse Komik verursacht, bereits aus dem ersten Katharina Kafka-Roman gewohnt sind, tapen sie in die Falle und nehmen an, dass Orlando Livios Geschichte erstaunt und schockiert. Kneifl verdeutlicht den LeserInnen aber rasch, dass Orlando seine Aufmerksamkeit etwas anderem gewidmet hat, das in diesem Kontext eigentlich eine untergeordnete Rolle spielen müsste. Seine kindlich anmutende Unbeschwertheit lässt die Situation wieder komisch wirken.

Ebenso komisch wirkt seine Sorge um sein Aussehen, die er kurz nach dem Verlassen der Grabstätte seines Vaters äußert: „Wie ich aussehe! Einfach schauderhaft“, stöhnte er nach einem Blick in den Rückspiegel“ (S. 18). Wieder erscheint Orlandos Jammern in Anbetracht der Umstände den LeserInnen als lächerlich. Sein Äußeres macht aber anfangs tatsächlich einen beängstigenden Eindruck auf die jungen Rumäninnen, was Kafka ganz und gar nicht verwundert: „Kein Wunder, wahrscheinlich hielten sie ihn für ein Gespenst. Er trug sein bodenlanges, cremefarbenes und mit hübscher Spitze besetztes Nachthemd, hatte aber seine Perücke nicht aufgesetzt“ (S. 35). Dieses Bild des gespenstisch aussehenden Orlando löst bei den LeserInnen Lachen aus. Es belustigt die LeserInnen, dass sich der ansonsten modern gestylte Orlando in etwas derart Antiquiertem blicken lässt. Das Sichzeigen eines Mannes in Frauenkleidern ohne das seine Gesamterscheinung weiblicher wirken lassende Kunsthaar verstärkt darüber hinaus die komische Wirkung, muss man sich Orlando schließlich als halb Frau, halb Mann vorstellen.

Orlandos Äußeres sorgt auch zu einem späteren Zeitpunkt für Komik. Er hat die rumänischen Mädchen, auf die er aufpassen sollte, verloren. Kafka ist mehr als wütend auf ihn und startet sogleich einen Versuch, die beiden zu finden (vgl. S. 225). Orlandos Schuhwerk hindert ihn aber daran, mit Kafka Schritt halten zu können: „Unschlüssig wartete ich auf Orlando, der graziös auf seinen High Heels über das Kopfsteinpflaster tänzelte“ (S. 225). Der Ausdruck „tänzelte“ mutet hier sehr komisch an. Es ist seine Schuld, dass Sofia und Cecile nun nicht mehr bei ihnen sind und er sollte dies eigentlich wieder gut machen, indem er sie so rasch wie möglich wiederfindet. Doch sein Schritt ist eher von Leichtigkeit als von Hast geprägt. Seine

Grazie angesichts der beklemmenden Situation, in der er und Kafka sich befinden, löst Lachen bei den LeserInnen aus.

Orlandos hedonistische Lebenseinstellung ist eine weitere Quelle der Komik in *Stadt der Schmerzen*. Das ist vor allem der Fall, weil diese mit dem Hang, andere für ihre Laster zu tadeln, einhergeht. Im Folgenden möchte er verhindern, dass Kafka eine Zigarette raucht:

„[...] Ich weigere mich, deine Sucht zu unterstützen!“ „Heuchler. Wenn du einen Joint rauchen dürftest, würdest du mir sehr wohl dein Feuerzeug borgen.“ „Hast du was mit?“, fragte er gierig. „Nein. Natürlich nicht. Ich meine ja nur.“ (S. 109)

Orlando spielt hier die Rolle des Moralapostels. Er macht sich lächerlich, weil er selbst nicht einmal auf das Rauchen von Haschisch oder Marihuana verzichten würde, wenn die Möglichkeit dazu bestünde. Seine regelrechte Gier auf das Rauschgift lässt diese Situation komisch wirken, will er Kafka doch davon abhalten, ihrem Körper zu schaden, selbst aber nicht gesund leben. Zu Recht nennt ihn Kafka einen „Heuchler“. Seine Scheinheiligkeit verleiht Orlando eine wohl nicht intendierte komische Wirkung.

Für äußerste Komik sorgt Orlando auch in seiner Reaktion auf Kafkas Vorschlag, „Trippa“ (S. 177) zu essen:

„Tripper?“, fragte Orlando. „Ist das was Vegetarisches?“ „Kutteln“, sagte ich knapp und musste mich sehr beherrschen, nicht lauthals loszulachen. Ich wusste, was nun kommen würde. „Bist du wahnsinnig! Du bist echt pervers!“, schrie er. Lachend entschied ich mich für das Piatto del Giorno, Lampredotto con Carciofi. (S. 177)

Zunächst amüsiert die LeserInnen die Schreibweise, die wohl Orlandos Aussprache des italienischen Wortes *trippa* gerecht werden soll. Durch die falsche Schreibung kommt es zunächst zu einem Missverständnis – die LeserInnen müssen an Gonorrhö denken. Es wird der Eindruck erweckt, Orlando halte das italienische Wort *trippa* und das deutsche *Tripper* für bedeutungsident. Dass gerade dem sexuell umtriebigen Orlando ein derartiger Interferenzfehler unterläuft, mutet komisch an. Kneifl spielt, so könnte man meinen, um der Komik willen mit dem Potential dieses Wortes, bei Muttersprachlern des Deutschen Assoziationen mit der Geschlechtskrankheit statt mit Kutteln zu wecken. Darüber hinaus ist Orlandos Ahnungslosigkeit, um welches

Gericht es sich handelt, durchaus unterhaltsam. Lachen wird bei den LeserInnen ausgelöst, als sie Zeugen davon werden, wie ungehemmt er auf Kafkas Erklärung reagiert. Sein Aufschrei erinnert an den eines protestierenden Kindes, das sich nicht darum kümmert, was seine Umwelt über es denkt, was Orlando wiederum komisch wirken lässt. Da Kafka ein derart übersteigertes Verhalten schon gewohnt ist, ist sie alles andere als irritiert. Sie nimmt es mit Humor und lacht. Ihre Wahl fällt auf eine den Kutteln ähnliche Speise, was davon zeugt, dass sie völlig unbeeindruckt von den Allüren des Vegetariers ist. Kafkas Ignoranz Orlandos Vegetarismus gegenüber lässt die Situation noch komischer wirken.

Orlandos eben erwähnte sexuelle Umtriebigkeit gepaart mit seinem blinden Vertrauen lassen ihn später auch nochmals in einem komischen Licht erscheinen. Kafka ist entsetzt darüber, dass Daniele, „[...] einem Wildfremden [...]“ (S. 185), mit dem Orlando erst seit kurzem ein Verhältnis hat, schon etwas über die Verbrechen anvertraut worden ist (vgl. S. 185). Orlandos Naivität scheint grenzenlos: „Daniele ist kein Wildfremder“, empörte er sich. ‚Er ist mein Freund. Wir lieben uns.‘ ‚Du bist nicht ganz dicht. Du hast zweimal mit diesem Menschen gefickt und sprichst von Liebe?‘“ (S. 185). Anstatt sich verlegen zu geben, kontert Orlando: „Zweimal? Mindestens sechsmal!“ (S. 185). Seine Antwort wirkt sehr amüsant, weil er Kafkas Aussage wörtlich nimmt oder zumindest vorgibt, dies zu tun. Die genaue Anzahl der Geschlechtsakte zwischen Orlando und Daniele ist in diesem Zusammenhang für Kafka und auch für die LeserInnen völlig irrelevant. Kafka will einfach nur zum Ausdruck bringen, dass er Daniele nicht gut genug kennt, um ihn schon in derartige Geheimnisse einzuweihen. Orlandos Naivität ist auch hier der Garant für das Gelingen der komischen Handlung.

4.1.2.2 Kafkas und Orlandos erneutes amateurmäßiges Ermitteln

Auch in *Stadt der Schmerzen* sorgen Kafka und Orlando wieder im Zuge ihrer gemeinsamen Ermittlungsversuche für reichlich Komik. Orlando verdächtigt seinen Onkel zu diesem Zeitpunkt, seinen Cousin Riccardo getötet zu haben und schlägt Kafka vor, „[...] ihn demnächst gemeinsam näher unter die Lupe [zu] nehmen [...]“ (S. 109). Da Orlando das Wort „Lupe“ in den Mund nimmt, kann man sich die

beiden Protagonisten gut im Detektivmantel vorstellen, wie sie nach jeder noch so kleinen Spur suchen, die sie der Aufklärung des Verbrechens näher bringt. Natürlich ist die Redewendung „unter die Lupe nehmen“ nicht wortwörtlich aufzufassen. Gemeint ist, dass Orlando Livio beobachten und möglicherweise auch Nachforschungen anstellen will. Allerdings erscheint Kafka Orlandos Vermutung, es handle sich beim Mörder um Livio, als unwahrscheinlich. Die beiden versuchen jedenfalls in *Stadt der Schmerzen* alleine zu ermitteln. Sie haben kein großes Vertrauen in die Polizei.

Dabei wird Kafka nicht nur beinahe selbst zum Mordopfer, sondern sie erhält auch eine Warnung, die man aber auch als Drohung interpretieren könnte:

„Hören Sie auf, sich in Dinge einzumischen, die Sie nichts angehen, sonst ergeht es Ihnen womöglich genauso wie diesem Zigeunermädchen. Die Leute, mit denen Sie es hier zu tun haben, sind gefährlich. Ein Menschenleben ist dort, wo sie herkommen, nicht viel wert. Verlassen Sie Florenz so rasch wie möglich“, zischte der Unbekannte hinter mir. (S. 171)

Es wird angedeutet, dass Kafka das Schicksal Marias teilen könnte. Auch sie könnte getötet werden. Es wird auch auf den geringen Wert eines Lebens hingewiesen. Dies lässt reichlich viel Interpretationsspielraum offen. Könnte Kafka auch zur Prostitution gezwungen werden? Oder Opfer der Verschleppung werden, wenn sie ihre Ermittlungen nicht aufgibt? Dass ihr Einmischen nun Konsequenzen auf ihr eigenes Leben haben könnte, ist sehr schockierend für sie (vgl. S. 171). Die Furchtlosigkeit, die Kafka immer wieder an den Tag legt, ist kurzzeitig durch diese Warnung verfliegen. Aber eben nur kurzzeitig. Vor dem Hintergrund ihrer momentanen Einschüchterung kann sich die komische Wirkung zu einem späteren Zeitpunkt umso besser entfalten.

Als die beiden sich in einer mentalen Sackgasse befinden, was die Aufklärung der Verbrechen betrifft, fassen Orlando und Kafka neuen Mut:

„Sollen wir unsere Festplatten löschen?“, fragte er zögernd. „Du meinst, wir sollten ganz von vorne anfangen? Alles, was wir bisher über die Morde zusammengetragen haben, einfach vergessen?“ Er nickte begeistert. In diesem Moment traf mich ein Gedanke wie ein Blitz. Ich war die ganze Zeit blind gewesen. (S. 188-189)

Orlandos Frage wirkt sehr komisch. Er vergleicht sein und Kafkas Gedächtnis mit einer „Festplatte“. Damit zieht er einen erheiternden Vergleich zwischen dem

menschlichen Gehirn und dem Speicher eines Computers. Das intendierte Löschen von Informationen, das bei Rechnern durchaus möglich ist, erscheint nicht umsetzbar beim Menschen. Die Bildhaftigkeit Orlandos Ausdruck scheint trotzdem eine positive Wirkung auf Kafka zu haben. Prompt hat sie einen Einfall. Es scheint, als hätte das Loslassen festgefahrener Ansichten den Weg für neue Ermittlungsrichtungen geebnet.

Wichtig ist festzuhalten, dass Orlando und Kafka prinzipiell sehr menschlich und nicht unbedingt immer als Superhelden porträtiert werden. Diese Menschlichkeit in ihrer Darstellung sorgt oftmals für Komik. Was Kafkas vorhin erwähnten Geistesblitz folgt, ist ihr selbstkritischer Moment, den sie im Zuge ihrer Ermittlung durchlebt:

Ich wusste nicht, wonach ich in der Wohnung des Verstorbenen suchen sollte, war mir überhaupt nicht sicher, dort irgendetwas zu finden, das mir helfen würde, den Mörder von Riccardo und Maria zu überführen. Aber vielleicht besaß ich den sechsten Sinn? Auf jeden Fall war ich betrunken genug, um das in Erwägung zu ziehen. (S. 190)

Die rhetorische Frage nach dem „sechsten Sinn“ wirkt sehr komisch. Dass sie sich diese aber noch selbst beantwortet und dabei auf ihre Trunkenheit verweist, ist noch amüsanter für die LeserInnen. Sie macht sich auf diese Weise über sich selbst lustig – sie stellt ihre Ermittlungen in ein unterhaltsames Licht. Der Besitz eines übernatürlichen Wahrnehmungsvermögens stellt eine amüsante Übertreibung ihres detektivischen Gespürs dar, über das Kafka aber zweifellos verfügt. Sie scheint aus Rudolfo Pazzinis verschlossener Zimmertür (vgl. S. 190) zu schlussfolgern, dass sich dahinter ein gut gehütetes und vor allem dunkles Geheimnis verbergen muss und liegt damit alles andere als falsch, auch wenn ihr Einfall nicht auf das Vorliegen eines übernatürlichen Instinkts schließen lässt.

4.1.2.2.3 Flüchtige ausgelassene Fröhlichkeit nach einem Schreckmoment

Ähnlich wie in *Schön tot*, werden die LeserInnen in *Stadt der Schmerzen* auch Zeugen eines Lachens, das direkt unmittelbar großer Erleichterung folgt: „Ich bildete mir ein, dass sich an der kahlen Wand zu meiner Rechten jemand bewegte. Erschrocken beobachtete ich die zitterigen Umrisse auf der Mauer. Dann musste ich unwillkürlich lachen. Es war mein eigener Schatten“ (S. 113-114). Zunächst fürchtet sich Kafka ungemein. Sie ist offensichtlich sehr verunsichert von den Geschehnissen

der letzten Zeit. Die LeserInnen vermuten, dass sie in großer Gefahr schwebt, getötet zu werden. Sie bricht in Lachen aus, als sie feststellt, dass ihr ihre Silhouette einen derartigen Schrecken eingejagt hat. Etwas Gefährliches entpuppt sich als etwas völlig Harmloses und Natürliches – Komik entsteht. Auch die LeserInnen werden zum Lachen animiert, sind sie doch in die von der Autorin gelegte Falle hineingetappt. Sie haben anfänglich den Eindruck gehabt, dass sich Kafka tatsächlich in großer Gefahr befindet und sind über den Ausgang überrascht.

4.1.2.2.4 Lachen über eine Situation

In *Stadt der Schmerzen* gibt es auch immer wieder Situationen, über die die LeserInnen herzlich lachen müssen. Die LeserInnen lachen beispielsweise darüber, dass Orlandos Pfeifen Erinnerungen an den Radetzkymarsch, die wohl bekannteste Militärmarschmusik Österreichs, bei Kafka weckt:

Während er sich auf die Suche nach den Lichtschaltern machte, gab er pfeifende Geräusche von sich, die mich an den Radetzkymarsch erinnerten. Keine einzige Ratte suchte das Weite. Entweder gab es hier keine oder sie hassten diese Verunglimpfung des Radetzkymarschs und blieben in ihren Verstecken. (S. 31-32)

Dass Orlando durch das Pfeifen des Militärmarschs versucht, den Ratten zu trotzen, ist mehr als komisch: Er vermittelt den Eindruck, dass er in eine große, gefährliche Schlacht zieht und allen Mut dafür zusammennehmen muss. In Wirklichkeit soll er aber nur das Licht aufdrehen. Eine der Vermutungen Kafkas, warum die Ratten nicht flüchten, macht die Situation noch unterhaltsamer für die LeserInnen, weil sie den Tieren musikalisches Feingespür zuschreibt. Orlando, so deutet sie scherzhaft an, habe den Radetzkymarsch verunglimpft und damit möglicherweise die Ratten derartig angewidert, dass sie sich versteckt halten.

Eine weitere Quelle der Komik ist auch der im Folgenden beschriebene Aberglaube, der um eine Wildschweinstatue besteht:

Als ich eine Gruppe japanischer Touristen vor der bronzenen Statue eines Wildschweins erblickte, wollte ich gleich kehrtmachen. Aber Carla hielt mich zurück. „Man muss seine Schnauze streicheln und ihm eine Münze ins Maul legen. Wenn sie in den Brunnen rutscht, bringt das Glück“, sagte sie. Entschuldigend lächelnd drängte sich Orlando vor. Die höflichen Japaner schauten ihn verwundert an, protestierten aber nicht. Sie waren viel zu

wohlerzogen und inzwischen wohl auch an unhöfliche Europäer gewöhnt. Hastig berührte Orlando die Schnauze des bronzenen Wildschweins und streckte ihm einen Euro ins Maul. (S. 61)

Kneifl spielt auf das um die Japaner existierende Stereotyp an, jeder Sehenswürdigkeit, und sei sie noch so unbedeutend, Beachtung zu schenken. Ob Kafka vor ihnen oder vor dem Wildschwein die Flucht ergreifen will, bleibt offen. Beide Interpretationen ergeben aber ein durchaus komisches Bild. Die LeserInnen müssen auch über das Brauchtum schmunzeln, dem Kafka eher ablehnend gegenübersteht. Umso amüsanter ist Orlandos Vordrängen, mit welchem er seinen Aberglauben unter Beweis stellt. Seine Entschlossenheit und Hast in diesem Unterfangen sind dabei äußerst komisch zu beobachten. Schließlich agiert er, als handle es sich um einen Notfall. Sein übersteigertes Verhalten sorgt wieder einmal für eine gewisse Komik.

Eine weitere die LeserInnen zum Lachen veranlassende Situation bietet jene Stelle im Roman, in der Orlando und Kafka gemeinsam mit Livio in einem Opernhaus sind:

„Ich muss dringend auf die Toilette“, flüsterte ich Orlando ins Ohr und stand auf. Livio drehte sich bestürzt zu mir um. Er befürchtete wohl, dass ich nach Hause gehen wollte. „Sie muss nur aufs Klo“, sagte Orlando laut und deutlich, sodass es fast jeder im Saal hören konnte. „Idiot“, fauchte ich. (S. 137-138)

Kafkas Flüstern soll Orlando eigentlich zu verstehen geben, dass ihr Gang zu den sanitären Anlagen unter ihnen bleiben soll. Die anderen Besucherinnen und Besucher sollen vermutlich nicht durch lautstarkes Reden gestört werden. Sie möchte ihn wohl nur davon in Kenntnis setzen, damit niemand von ihrem plötzlichen Verschwinden irritiert ist oder sich Sorgen um sie macht. Orlando meint es mit Sicherheit nur gut, als er Livio erklärt, wohin Kafka gerade gegangen ist. Dass er allerdings das Wort „Klo“ statt *Toilette* benutzt, belustigt die LeserInnen. In solch gediegenem Ambiente einen derartigen Ausdruck zu verwenden sorgt für reichlich Komik. Die Lautstärke und Deutlichkeit, die Orlando dabei an den Tag legt, machen die Situation umso komischer. Kafkas ursprünglicher Wunsch nach Diskretion, den sie aber nicht verbalisiert hat, sondern nur durch ihren Flüsterton Orlando zu kommunizieren versucht hat, wird nicht nachgekommen. Orlandos Unwissenheit und Ungeschick sind hier wesentliche Komponenten, die zur Entfaltung der komischen Handlung beitragen.

4.1.2.2.5 Scherze

Obwohl in *Stadt der Schmerzen* Themen wie Menschenhandel und Mord aufgegriffen werden, ist der Grundtenor des Buches ein an vielen Stellen lockerer, unbeschwerter. Dies ist vor allem Kneifls Einsatz von Komik zu verdanken. Die Scherze der Charaktere sorgen für eine gewisse Leichtigkeit und Unbeschwertheit. So nimmt Carla beispielsweise Kafka auf den Arm, als diese sich wundert, wie sie so schnell in den Dom gelangt sind und nicht so lang wie die anderen Touristen darauf gewartet haben, an die Reihe zu kommen:

„Was hast du ihm denn für ein Märchen aufgetischt, dass er uns vorgelassen hat? Oder hast du ihn gar bestochen?“, fragte ich leise. „Ich hab ihm eine Nacht mit mir versprochen“, erwiderte Carla grinsend. „Waaas?“, entfuhr es mir laut. „Das war ein Scherz“, lachte Carla. „Wir haben einfach Glück, dass heute der Sohn unserer Putzfrau Dienst hat.“ (S. 59)

Kafkas entsetzter Aufschrei macht die Situation zunächst schon einmal amüsant für die LeserInnen. Carlas Auflösung der Irreführung mutet auch komisch an. Es löst auch bei ihr Lachen aus. Der Grund für das Vorlassen erscheint banal und unspektakulär und genau darin besteht die Komik. Da die LeserInnen wissen, dass Carla nicht vor einer Affäre mit ihrem eigenen Cousin Riccardo zurückschreckt und sie sich an manchen Stellen im Roman sexy gibt, ist es für die LeserInnen nicht gänzlich abwegig, dass sie einen Verführungsversuch startet, um schneller in den Dom zu gelangen. Ihre Verwendung des umgangssprachlichen „hab“ statt *habe* setzt Kneifl bewusst ein, um die Lockerheit der Situation, in der sich Carlas Scherz entfalten kann, zu unterstreichen. Es ist aber, wie sich herausstellt, ihr gesellschaftlicher Status, der ihnen den Vorteil verschafft.

Auch Kafka selbst ist in *Stadt der Schmerzen* zum Scherzen aufgelegt. Ihr Mischen der Karten mit nur einer Hand kommentiert sie folgendermaßen: „Ich weiß, ich könnte im Zirkus auftreten“, scherzte ich“ (S. 120). Sie möchte die Stimmung durch diesen Kommentar ein bisschen auflockern, doch es gelingt ihr nicht. Carlas Angespanntheit und Ernst verfliegen nicht (vgl. S. 120). Kafka ist von Carla zum Legen der Karten aufgefordert worden, die in erster Linie Auskunft über deren Liebesglück geben sollen (vgl. S. 119).

Zudem möchte Livio einmal in einer angespannten Situation einen Scherz machen. Dabei handelt es sich wiederum um einen erfolglosen Versuch: „Dein Verhältnis zu den Pazzinis scheint nicht gerade das beste zu sein“, sagte ich. „Wie hast du das erraten?“, versuchte Livio zu scherzen“ (S. 159). Seine Frage ist nicht ernstgemeint. Er erwartet keine Antwort darauf, weil es ohnehin auf der Hand liegt, warum Kafka diesen Eindruck von ihm und seiner Familie hat. Es handelt sich um eine rhetorische Frage, die zudem ein hohes Maß an Sarkasmus aufweist. Trotz des sarkastischen Gehalts entfaltet sich die Wirkung Livios Scherzes nicht. Zu evident ist die seinem Scherz zugrunde liegende Traurigkeit und Verzweiflung über die familiären Probleme, als dass die LeserInnen darüber lachen könnten.

4.1.2.3 Elemente der Satire

4.1.2.3.1 Sarkastische und spöttische Bemerkungen

Kafka äußert sich immer wieder sarkastisch. Im Folgenden gilt ihr Sarkasmus Orlando: „Leise fluchend keuchte ich die unzähligen Stufen zu San Miniato al Monte hoch. Orlando hatte sich bei mir eingehängt. Ich schüttelte seinen Arm ab. „Ich schleppe genug eigene Kilos mit mir herum“, zischte ich ihn an“ (S. 11). Die LeserInnen müssen schadenfroh über das Sanktionieren Orlandos Unverschämtheit schmunzeln. Kneifl beschreibt zunächst den mühevollen Weg, der durch Orlando noch beschwerlicher für ihren weiblichen Protagonisten zu werden droht. Die LeserInnen müssen bereits über das Abschütteln Orlandos lachen, weil es einen satirischen Vergleich zu einem unliebsamen, ekelerregenden Insekt, von dem man sich schleunigst befreien muss, nahelegt. Dadurch, dass Kafka Orlandos Aufmerksamkeit auf das von ihr zu befördernde Körpergewicht zieht, macht sie ihren Freund lächerlich. Sie gibt ihm auf sarkastische Weise zu verstehen, dass er Eigenverantwortung tragen muss und nicht andere zusätzlich belasten darf.

Kafkas Sarkasmus kommt kurz darauf erneut zum Ausdruck, als sich Orlando trotz seines Versprechens, auch einen Teil des Weges nach Italien mit dem Auto zu bewältigen (vgl. S. 12), wiederum egoistisch gibt: „Als ich ihn dann kurz vor Bologna bat, sich ans Steuer zu setzen, hatte er vorgegeben, unter heftigen Bauchkrämpfen zu leiden. Wahrscheinlich besaß er in Wirklichkeit gar keinen Führerschein“ (S. 12).

Das Wort „vorgegeben“ bringt Kafkas spöttische Haltung gegenüber Orlando zum Ausdruck. Sie unterstellt ihm, ein Simulant zu sein. Zudem ist ihr sarkastischer Unterton beim Anzweifeln des Besitzes eines Führerscheins nicht zu überlesen. Sie zweifelt nicht ernsthaft daran. In Anbetracht von Orlandos Allüren kommuniziert sie aber den LeserInnen mithilfe von Sarkasmus ihren Ärger über Orlando.

Kafka macht sich auch über Orlando in folgendem Dialog lustig:

„Kannst du nicht ein bisschen sanfter auf die Bremse steigen?“, knurrte er mich [...] an. „Beinahe hätte ich mir mit dem Kajalstift das Auge ausgestochen.“ „Kannst du deine Renovierung nicht auf der Toilette des Lokals erledigen?“ (S. 24)

Orlandos Frage wird mit einer Gegenfrage beantwortet und dadurch lächerlich gemacht. Seine übertriebene Darstellung der Gefahr, der sein Auge ausgesetzt ist – dem Ausstechen dieses -, wird durch die Verwendung des Wortes „Renovierung“ innerhalb Kafkas Antwort auf Orlandos Klage satirisiert. Renoviert werden bekanntlich Häuser, aber keine Menschen. Orlando wird damit einer Verdinglichung unterzogen, in der der satirische Effekt dieser Situation wurzelt. Es wird impliziert, dass Orlando sich einer Kompletterneuerung hingibt. Kafka verwendet den Ausdruck spöttisch und spielt damit auf Orlandos übertriebenen Hang zum Schminken an.

Des Weiteren kritisiert Kafka Orlandos geiziges Verhalten mit einem Kommentar, der Orlando zwar verborgen bleibt, weil sie ihren Gedanken nicht verbalisiert, dafür die LeserInnen umso mehr amüsiert: „Natürlich bezahlte ich und nicht der neugeborene Großgrundbesitzer“ (S. 89). Dieser Satz ist von Sarkasmus und Spott geprägt. Nachdem Orlando Kafka unter Alkoholeinfluss geschildert hat, wie herrlich sein und auch Kafkas Leben verlaufen wird – angesichts der Hinterlassenschaft seines Vaters – (vgl. S. 89), wäre es nur allzu logisch, dass er die Rechnung im Speiselokal begleicht. Kafka ist bewusst, dass er aber alles andere als reich ist. Ihr Gedanke ist also in zweifacher Hinsicht satirisch zu werten. Einerseits soll die Absurdität verdeutlicht werden, dass sie für das Konsumierte allein aufkommen muss. Andererseits ist die Bezeichnung „neugeborene[r] Großgrundbesitzer“ auch sarkastisch aufzufassen, weil das Land höchstwahrscheinlich nicht zum Verkauf angeboten werden kann. Seine kapriziöse Tante Aurora, in deren Besitz der halbe Teil ist, wird nicht einwilligen (vgl. S. 89). Vor dem Hintergrund, dass er

voraussichtlich aus seinem Erbe also keinen großen finanziellen Nutzen ziehen wird, können die LeserInnen Kafkas Kommentar als einen äußerst sarkastischen entlarven.

Wichtig ist auch festzuhalten, dass Kneifl durch den Einsatz von Anführungszeichen Kafkas Distanz zu Orlandos Aussage auf satirische Weise zum Ausdruck bringt: „Orlando beschwerte sich über [...] meine mangelnde Begeisterung für seine ‚Heimatstadt‘, wie er als geborener Wiener das schöne Florenz neuerdings bezeichnete“ (S. 97). Das unter Anführungszeichen gesetzte „Heimatstadt“ sorgt für eine gewisse satirische Distanzierung zum Erzählten. Kafka spielt darauf an, dass die toskanische Stadt alles andere als das für Orlando ist. Die LeserInnen müssen darüber lachen, dass sich Orlando derartig stark mit Florenz identifiziert, dass er sogar den Vorwurf äußert, Kafka interessiere sich dafür nicht in ausreichendem Maße.

Orlando ist zudem schon in aller Früh sehr ausgelassen und unbekümmert, was Kafka nervlich strapaziert (vgl. S. 194). Nachdem sie seine Bitte, ihm ein Frühstück herzurichten, abgeschmettert hat (vgl. S. 194), lässt sie ihn erneut spüren, wie lästig er ihr in diesem Moment ist: „Ich habe mal gelesen, dass gute Laune am frühen Morgen ein Zeichen mangelnder Intelligenz ist“, setzte ich hinzu. „Nur phantasielose, unsensible Menschen können einen neuen Tag vergnügt beginnen“ (S. 194). Ihr spöttischer Unterton ist unverkennbar. Sie verbirgt ihre beleidigenden, aber sicher nicht ganz ernst gemeinten Worte geschickt in der Wiedergabe des angeblich Gelesenen. Sie möchte ihn damit aufziehen und ein bisschen ärgern. Sie gibt ihm auf satirische Weise zu verstehen, dass er unintelligent sein muss, weil er morgens gut aufgelegt ist. Sie spielt weiters auf seine vermeintliche Phantasielosigkeit und fehlende Sensibilität, die dem morgendlichen Stimmungshoch zugrunde liegen sollen, an und macht sich auf diese Weise über ihn lustig.

Doch auch Orlando zieht Kafka auf spöttische Weise auf. Er hat schnell begriffen, dass Kafka sich für Livio interessiert (vgl. S. 27). Als diese unbemerkt in Erfahrung bringen will, ob Livio schon vergeben ist, gibt ihr Orlando zu verstehen, dass er ihre Absichten durchschaut hat und lässt ihre Frage lächerlich wirken: „Mich würde eigentlich mehr interessieren, wie er privat so ist.“ „Du meinst, ob er verheiratet ist?“, fragte Orlando grinsend“ (S. 28). Orlando setzt das Wort „privat“ mit dem

Beziehungsstatus gleich. Er versteht sofort, dass Kafka nicht über Livios Charaktereigenschaften oder Hobbies informiert werden möchte, auch wenn sie einen bewusst vagen Begriff verwendet hat, um ihre wahre Intention vor ihm zu verbergen und auf diese Weise einem spöttischen Kommentar nicht ausgesetzt zu sein.

Als Kafka Orlando vor seinem Halbbruder warnt, macht er sich auch über sie lustig: „Ich bin ein großes Mädchen, ich kann schon auf mich selbst aufpassen“, antwortete er mit einem breiten Grinsen“ (S. 103). Grundsätzlich ist es Kafka, die rational und verantwortungsbewusst agiert und Orlando des Öfteren zurechtweist. Orlando reagiert auf Kafkas protektives und mütterliches Verhalten in diesem Fall mit Spott. Er gibt dabei vor, die Rolle des mittlerweile erwachsenen Kindes, das nun seiner Mutter verdeutlichen muss, dass es ihrem Schutze nicht mehr bedarf, zu spielen. Besonders amüsant ist in diesem Zusammenhang seine Verwendung des Wortes „Mädchen“, das als Anspielung auf seinen Kafka verhassten Wahn, wie die Kaiserin Sisi auszusehen, interpretiert werden kann. Die Tatsache, dass er grinst, unterstreicht die spöttische Wirkung noch auf nonverbaler Ebene.

Orlando legt darüber hinaus ein ungewöhnliches Maß an Zynismus an den Tag, als er mit seinem Halbbruder über sein Erbteil spricht: „Wir stecken in der Scheiße“, begann Francesco gereizt. „[...] Ich kann dir nur raten, auf dein Erbe zu verzichten, denn sonst steckst du bis zum Hals mit drin.“ [...] „Ich bin seit meiner Geburt an Scheiße gewöhnt“, sagte Orlando“ (S. 76-77). Die LeserInnen erwarten eigentlich nicht, dass sich Orlando zu einem derartigen Wortspiel hinreißen lässt. Der sonst so auf Reinlichkeit bedachte, sensible Vegetarier nimmt das Wort „Scheiße“ in den Mund und veranlasst die erstaunten LeserInnen dazu, zu schmunzeln. Kneifl weist im Anschluss darauf sogar hin, dass diese Ausdrucksweise sehr ungewöhnlich für Orlando ist: Die LeserInnen erfahren, dass „[s]eine zynische Antwort [...]“ (S. 77) für Kafka eine Überraschung darstellt.

Orlando lehnt sich auch einmal gegen seine Tante Aurora auf, was nicht gerade typisch für ihn ist. Normalerweise verliert Kafka eher die Geduld mit der Alkoholikerin, ist sie es doch auch, die von dieser mehr Verachtung als Orlando erfährt. An jenem Tag wird Aurora im Krankenhaus von Orlando und Kafka besucht. Doch anstatt

dankbar für ihren Besuch zu sein, äußert Aurora ihren Groll gegen ihre eigenen Verwandten und betrauert gleichzeitig den Verlust ihres Sohnes:

„Weder Carla noch Francesco haben sich bisher bei mir blicken lassen. Ja, wenn mein kleiner Riccardo noch am Leben wäre ...“ Sie begann zu schluchzen. „Riccardo wäre Tag und Nacht an meinem Bett gesessen“, fuhr sie weinend fort. (S. 175)

Orlando kann sich seinen spöttischen, verhöhrenden Kommentar nicht verkneifen: „„Wer's glaubt, wird selig“, sagte Orlando leise auf Deutsch zu mir“ (S. 176). Das, was die LeserInnen von seinem verstorbenen Cousin im Laufe der Handlung erfahren, lässt darauf schließen, dass Orlando vermutlich recht behielt, lebte Riccardo noch. Der in kriminelle Geschäfte verwickelt gewesene Riccardo dürfte wohl nicht gerade sehr fürsorglich gewesen sein. Vor diesem Hintergrund erscheint es unwahrscheinlich, dass Aurora ständig von ihm besucht worden wäre. Orlando bekommt für seinen Kommentar sofort die Rechnung präsentiert. Seine Tante dürfte zwar nicht der deutschen Sprache mächtig sein, scheint aber zu ahnen, dass er sich über sie lustig gemacht hat: „„Sprich Italienisch“, herrschte sie ihn an“ (S. 176). Sie hat allen Grund zur Annahme, dass Orlando etwas geäußert hat, dass nicht für ihre Ohren bestimmt ist, wenn auf einmal Worte in einer ihr fremden Sprache in ihrer Gegenwart fallen. Ihr Anherrschen Orlandos bestätigt Orlandos Anspielung, dass Riccardo mit Sicherheit keine Skrupel gehabt hätte, von der Seite seiner im Krankenhaus liegenden Mutter zu weichen, weil sie eine unleidliche Person ist, deren Aggressionen und Launen kaum jemand gewillt ist, ausgesetzt zu sein.

Die LeserInnen erfahren auch von Kafkas gedanklicher Satirisierung des Geistlichen am Begräbnis: „Ich war erleichtert, dass er auf eine Grabrede verzichtete. Wahrscheinlich hatte er keine Lust, sich eine Lungenentzündung zu holen, er war nicht mehr der Jüngste“ (S. 17). Der letzte Satz ist ein Euphemismus für das hohe Alter des Priesters, der Kafkas Gedanken amüsant für die LeserInnen macht.

Als Livio sich nach Orlandos Plänen bezüglich seines Erbteils erkundigt, macht er sich im Zuge dessen einmal über Francesco lustig:

Orlando zuckte mit den Achseln. „Eventuell würde ich dir deine Hälfte abkaufen. Ich hätte große Lust, meinen eigenen Wein zu produzieren.“ „Ich weiß nicht, ob ich verkaufen möchte. Aurora hat gemeint, dass die Pacht ziemlich viel einbringt.“ „Mit meiner Schwester käme ich schon

zurecht.“ „Francesco ist ebenfalls an Orlandos Anteil interessiert“, warf ich ein.
„Was will der denn mit den Weingärten? Sie malen?“ Orlando kicherte. (S. 160)

Indem Livio „der“ anstelle von *er* oder *Francesco* verwendet, als er sich auf diesen bezieht, wertet er ihn ab. Gleich im Anschluss darauf spielt er mit der Malerei auf Francescos Künstlertum und damit auf das Klischee des überlebensunfähigen Künstlers an, mit dessen lebenspraktischer Erfahrung es nicht weit her ist. Livio bringt spöttisch zum Ausdruck, dass er Francesco für unfähig hält, sich um den landwirtschaftlichen Betrieb zu kümmern. Das einzige, was er damit machen könnte, so deutet Livio zumindest an, ist das Gut als Vorlage für künstlerische Betätigungen zu nutzen. Damit aber so umzugehen, dass der Betrieb einen finanziellen Gewinn bringt, traut er diesem nicht zu. Orlandos Kichern verstärkt den Wahrheitsgehalt Livios satirisch anmutender Aussage. Da auch Orlando diesen Eindruck mit Livio zu teilen scheint, ist Francescos Unfähigkeit diesbezüglich wirklich naheliegend. Dies verleiht Livios sarkastischer Äußerung eine zusätzliche Schärfe. Orlando ist sichtlich erfreut über den Spott, den Livio seinem Halbbruder entgegenbringt, weil er ohnehin ein wenig neidisch auf diesen ist.

Auch der Gesellschaft im Allgemeinen wird Kafka spöttisch gegenüber. Die Gäste einer Vernissage werden beispielsweise einer kritischen Beobachtung im Folgenden unterzogen:

Auch die Schnorrer, die ewig Hungrigen und im Leben zu kurz Gekommenen hatten sich eingefunden und plünderten die Delikatessen am Buffet. Die Menschen sind in allen Städten mehr oder weniger gleich – die gleiche Gier, die gleiche Egozentrik, die gleiche Wut, dachte ich nicht zum ersten Mal. (S. 20)

Satirisch bezieht sich Kneifl auf all jene, die auf Kosten anderer etwas genießen wollen. Der umgangssprachliche Begriff „Schnorrer“ meint *Schmarotzer*. Dieser Ausdruck weckt auch Assoziationen mit Parasiten und legt damit auf satirische Art und Weise den Vergleich zu schmarotzenden Tieren oder Pflanzen nahe. „[...] [D]ie ewig Hungrigen und im Leben zu kurz Gekommenen [...]“ sind nicht wortwörtlich, sondern viel mehr satirisch aufzufassen. Gemeint sind damit nicht jene, die tatsächlichen Hunger leiden oder mit einem schweren Schicksal leben müssen, sondern die sich stets benachteiligt fühlenden Menschen. Das Wort „plünderten“ unterstreicht die gesellschaftskritische Position, die Kneifl den Schmarotzern gegenüber einnimmt. Sie hat sich scheinbar bewusst für einen derartig

übersteigerten Ausdruck entschieden, um der satirischen Wirkung Nachdruck zu verleihen. Das Wort impliziert in diesem Zusammenhang ein alles andere als gesittetes Bedienen an den Köstlichkeiten in unvernünftig großen Mengen. Es wird satirisch angedeutet, dass die Gastgeber von den Gästen ausgebeutet werden. Eine Plünderung werden viele LeserInnen wohl mit Piraten in Verbindung bringen, die andere ausrauben. Der gesellschaftskritische Moment, den Kneifl ihren LeserInnen mittels Satire zu kommunizieren versucht, wird noch durch ihren Vergleich mit anderen Städtern unmissverständlich gemacht.

4.1.2.3.2 Gesellschaftskritik: Menschenhandel, Prostitution und Fälschung von Parfums

Gesellschaftskritik übt Kneifl auch unter anderem gegen Ende des Buches. Nichts scheint sich seit Kafkas Abreise aus Florenz geändert zu haben. Livio informiert sie telefonisch über die weitere Aufklärung der Verbrechen. Schließlich kommt Kafka auch auf die jungen Rumäninnen zu sprechen:

„Und wo sind die Mädchen?“ „Spurlos verschwunden. Eigentlich ist das sogar eine gute Nachricht. Wenigstens wurden sie nicht abgeschoben.“ „Sehr beruhigend“, murmelte ich zynisch. „Du musst sie finden“, sagte ich dann laut und energisch, „sonst landen sie wieder auf der Straße oder in den Händen von irgendwelchen anderen Schweinen.“ (S. 236)

Natürlich ist Kafkas Reaktion auf Livios Bericht, dass die Mädchen nicht entdeckt worden sind, alles andere als ernst gemeint. Sie möchte das Gegenteil von ihrer wörtlichen Aussage zum Ausdruck bringen – sie ist sehr beunruhigt darüber, dass es keinerlei Anhaltspunkte bezüglich des Aufenthaltsortes von Sofia und Cecile gibt. Kafka bringt nicht nur Livio im eigentlichen Sinne Zynismus entgegen, sondern seiner gesamten Familie und damit auch der italienischen Gesellschaft. Während sich Livio schon damit zufrieden zu geben scheint, dass es zu keiner Abschiebung der Mädchen gekommen ist, verlangt Kafka von ihm, die Suche nach diesen aufzunehmen. Livio ist zwar nicht in die kriminellen Geschäfte seiner Familie verwickelt gewesen, durch seine Gleichgültigkeit – oder zumindest durch seine Gelassenheit –, was das Schicksal von Sofia und Cecile betrifft, macht er sich aber auch ein wenig schuldig. Kneifl macht ihren LeserInnen bewusst, dass Wegschauen zu keinerlei Verbesserung im Leben der jungen Mädchen führen wird. Kafka versucht Livio zu verdeutlichen, dass die Gefahr für die Mädchen noch lange nicht gebannt ist,

indem sie unter anderem auf das „[...] von irgendwelchen anderen Schweinen“ ausgehende Unheil verweist. Damit spielt sie darauf an, dass das Böse niemals schläft. Die Mädchen sind immer noch von Prostitution, Menschenhandel und Schwarzarbeit umgeben. Es wird, wenn sich Kafkas Befürchtungen erfüllen sollten, nur eine Frage der Zeit sein, bis sie erneut in die Spirale des Verbrechens geraten. Da weder Sofia noch Cecile über Dokumente verfügen, sind sie völlig perspektivlos in Florenz. Ob Livio Kafkas Aufforderung tatsächlich nachkommt, bleibt ungewiss. Durch ihren Zynismus möchte Kafka Livio und nicht zuletzt auch die LeserInnen jedenfalls wachrütteln.

4.1.2.3 Orlando's Adelsfamilie

Auch den Reichen wird in *Stadt der Schmerzen* durch eine etwas boshafte Bemerkung Orlando's - entgegen den Bemühungen Francesco's - Spott zuteil:

„Man muss den reichen Florentinern zugutehalten, dass sie eine soziale Ader hatten. Sie kümmerten sich auch um die Armen, gründeten Bruderschaften, wie zum Beispiel La Misericordia.“ „Weil sie ihr schlechtes Gewissen geplagt hat“, warf Orlando kichernd ein. (S. 72)

Francesco ist bemüht, ein nicht allzu schlechtes Licht auf die Reichen zu werfen. Aus diesem Grund verweist er auf die Gründung der Bruderschaft. Er möchte seinen Halbbruder von der Nächstenliebe der Wohlhabenden in seiner Stadt überzeugen. Orlando untergräbt das von ihm Gesagte durch eine gewisse Scharfzüngigkeit, die allerdings relativ untypisch für ihn ist. Normalerweise sind es eher Kafkas Kommentare, die etwas boshaft sein können. Die LeserInnen erfahren auch von Orlando's Kichern, das seinen Einwurf begleitet. Dies verstärkt den satirischen Gehalt seiner Aussage noch zusätzlich. Francesco erweckt den Eindruck, sich stark mit den Wohlhabenden zu identifizieren, weil er einer Adelsfamilie angehört.

Gedanklich wird insbesondere die Familie Pazzini von Kafka satirisiert, nachdem Carla ihr erläutert hat, warum man die Paläste in Florenz bewusst architektonisch unästhetisch konzipiert hat:

„Die Florentiner Paläste sind Festungen, die gebaut wurden, um Menschen abzuhalten, nicht, um sie zu empfangen. Zumindest fehlt ihnen von außen die Farbe und Eleganz. Alle Palazzi und vornehmen Häuser stehen außerdem mit der Rückseite zur Straße. Die schönen Fassaden und Gärten sind innen“, sagte Carla. Ich fragte mich, ob dies nicht auch etwas über den Charakter der

Bewohner dieser Stadt aussagte. Und mein Verdacht bestätigte sich, als Carlas Mutter uns begrüßte. (S. 56)

Kneifl zieht einen satirischen Vergleich zwischen den Palästen und den wohlhabenden Menschen in Florenz. Die LeserInnen erfahren im Anschluss darauf sogleich den Grund dafür. Auroras Verhalten kann man nicht als gastfreundlich bezeichnen (vgl. S. 56). Kafka fühlt sich nicht willkommen in ihrem Haus (vgl. S. 56). Aurora ist stark alkoholkrank und verhält sich Carla, ihrer Tochter, gegenüber gebieterisch (vgl. S. 56). Durch Kafkas Metapher wird scharfe Kritik an der Adelsfamilie und darüber hinaus an den reichen Florentinern geübt, die andere an ihrem Reichtum nicht teilhaben lassen wollen.

Dementsprechend erbarmungslos und spöttisch fällt auch Auroras Beschreibung durch Kafka aus. Die Schwächen Carlas Mutter werden in den Vordergrund gerückt:

Aurora Pazzini besaß eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Vogelscheuche. Ihr ärmelloser champagnerfarbener Overall war voller Flecken – ich tippte auf Rotwein – und schlotterte um ihren dünnen Körper. Er war ihr mindestens zwei Nummern zu groß. Das blond gefärbte Haar hatte sie schlampig hochgesteckt. Ausgebleichte Fransen hingen ihr ins straff gespannte Gesicht. Da hatte irgendein Schönheitschirurg gewaltig gepfuscht. Die Haut unter ihrem Kinn war faltig wie Krokodilhaut. (S. 56)

Aurora als „Vogelscheuche“ zu beschreiben ist mehr als spöttisch. Kneifl hält sich genau an die äußerlichen Merkmale dieses Gestells, das beispielsweise auf Feldern platziert wird, um Vögel abzuschrecken, als sie den LeserInnen das Aussehen dieser Figur schildert. Auroras Kleidung wird aus diesem Grund zunächst als ungepflegt und weit beschrieben. Ähnlich wie die Haare einer Vogelscheuche wirken auch ihre zerzaust. Ihr Haar hat derart an Farbe verloren, dass es dem einer Vogelscheuche gleicht, die den ganzen Tag über der Sonne ausgesetzt gewesen ist. Als wäre der Vergleich mit einer Vogelscheuche nicht genug, erfahren die LeserInnen von Auroras „straff gespannte[n] Gesicht“, das Kafka wiederum Anlass zu einem satirischen Kommentar gibt. Den LeserInnen wird erst gar kein Spielraum für eine eigene Interpretation gegeben. Die Autorin hält unmissverständlich fest, dass Auroras „straff gespannte[s] Gesicht“ das Resultat eines missglückten schönheitschirurgischen Eingriffs ist. Eine besondere satirische Note erhält die Beschreibung noch durch das Wort „gepfuscht“, das in der Umgangssprache dazu verwendet wird, um eine Nachlässigkeit beim Arbeiten auszudrücken. Durch den Vergleich „[der] Haut unter

ihrem Kinn“ mit jener eines Krokodils erfährt der satirische Effekt eine weitere Steigerung.

4.1.2.4 Ironie

Dass es sich bei Aurora um eine alles andere als freundliche Person handelt, wird auch noch zusätzlich zu einem späteren Zeitpunkt durch den Einsatz von Ironie verdeutlicht: „Unsere lebenswürdige Gastgeberin rauschte, eine betörende Ginfahne hinterlassend, von dannen“ (S. 91). Der Satz ist ironisch aufzufassen. Interessant ist, dass die Autorin gleich mehrere Wörter verwendet, um das Gegenteilige von deren eigentlichen Bedeutung auszudrücken. Die LeserInnen wissen aus dem Kontext – also der Art und Weise, wie Aurora sich Kafka gegenüber verhält – dass Orlandos Tante nicht „lebenswürdig“, sondern vielmehr boshaft ist. Ähnliches gilt für ihren Atemgeruch. Gemeint ist nicht, dass er tatsächlich als „betörend“ beschrieben werden kann. Es wird den LeserInnen durch den Einsatz von Ironie vermittelt, dass es sich um einen abschreckenden Geruch handelt. Die Verwendung des archaischen, gewählten Ausdrucks „von dannen“ sorgt für eine weitere ironische Note auf sprachlicher Ebene. Dieser erweckt den Eindruck von Eleganz und Grazie, steht aber in Widerspruch zu Auroras äußerem Erscheinungsbild und Auftreten. Dadurch, dass der Ausdruck wiederum ironisch verwendet wird, ist es für die LeserInnen ein Leichtes, zu verstehen, dass Aurora die gegenteiligen Eigenschaften zuzuschreiben sind.

Kneifl versteht es aber in *Stadt der Schmerzen* auch, Ironie subtil zum Einsatz zu bringen. Dies ist bei der Begräbnisfeier von Orlandos Vater deutlich erkennbar: „In der Eile wurde der Sarg schief in die Gruft hinuntergelassen, was nach dem Glauben der Roma bedeutet hätte, dass der Tote in die Hölle fährt“ (S. 17-18). Erst später erfahren die LeserInnen von den Verbrechen, in die der Vater Orlandos zu Lebzeiten angeblich verstrickt gewesen ist. Kneifl spielt vermutlich auf ironische Weise auf die Vergeltung für seine Verbrechen im Jenseits an und lockt ihre LeserInnen damit auf eine falsche Spur. Wie sich am Schluss der Handlung herausstellt, trägt er keine Schuld an den Verbrechen. Die Beobachtung Kafkas könnte aber durchaus als ironische Vorausdeutung auf die Lüftung des dunklen Familiengeheimnisses der Pazzini verstanden werden.

4.1.2.5 Die Groteske des Begräbnisses

Eine der eindrucksvollsten Stellen des Romans *Stadt der Schmerzen* stellt auch gleichzeitig eine der grotesksten dar. Auf die „[...] groteske[n] Szenen beim Begräbnis [...]“⁶⁵ im zweiten Teil der Katharina Kafka-Reihe macht Wagner-Wesemann ihre LeserInnen in ihrer Rezension aufmerksam. Orlando und Kafka befinden sich am Begräbnis seines Vaters. Die Nachricht über den plötzlichen Tod Riccardos, dem Neffen des Verstorbenen, macht eine Frau ohnmächtig und führt in weiterer Folge zu großer Unruhe (vgl. *Stadt der Schmerzen*, S. 14-15). Das Groteske kommt im Folgenden zum Ausdruck:

Ein lautes Poltern und Krachen. Der Ministrant war weniger vorsichtig gewesen als ich und über den Saum seines langen Gewandes gestürzt. Er hatte Francesco ebenfalls zu Fall gebracht. Der Sarg war ihnen entglitten und rutschte über die Stiegen. Entsetzt folgten hunderte Augenpaare diesem makabren Schauspiel. Der Sarg wurde immer schneller und schneller, raste unter dem Schreien und Stöhnen der Trauergesellschaft die steile Treppe hinunter. (S. 15)

Das Beschriebene wirkt tatsächlich „makab[er]“. Gerade darin besteht das Eindrucksvolle. Eine an sich bedrückende Situation wird zu einer äußerst unterhaltsamen für die LeserInnen. Der erste Satz des zitierten Absatzes weist einen fragmentarischen Satzbau auf. Die Ellipse bietet die Ausgangsbasis für die Komik, weil sie den Text vom Typischen, also vom Trauern auf einer Begräbniszeremonie, durch ihre Unkonventionalität sprachlich abhebt. Das für eine derartige Zeremonie ungewöhnliche „Poltern und Krachen“ wird in seiner belustigenden Wirkung durch die Kürze des Satzes unterstützt. Dass Francesco, Orlando's Halbbruder, beim Begräbnis seines Vaters gerade aufgrund des Verschuldens eines Ministranten stürzt, ist grotesk. Der ohnehin schon dieser Situation innewohnende Gedanke der Vergänglichkeit des Lebens wird noch zusätzlich verdeutlicht. Eine gewisse Ironie des Schicksals offenbart sich den LeserInnen, vor allem vor dem Hintergrund von Riccardos Ermordung. Das Entgleiten des Sarges lässt die LeserInnen Grauen empfinden, belustigt diese aber gleichzeitig, weil der Sarg in der darauffolgenden

⁶⁵ Renate Wagner-Wesemann: Rezension. *Stadt der Schmerzen*. In: Homepage von Edith Kneifl – Presse. http://www.kneifl.at/index.php?cat=08_Presse&page=73_Stadt-der-Schmerzen (16.3.2013).

Schilderung bei Kneifl zum eigentlichen Handlungsträger des Satzes wird. Seine Verselbstständigung auf inhaltlicher Ebene wird durch die Subjektivierung auf syntaktischer Ebene verstärkt.

4.1.3 *Blutiger Sand*

4.1.3.1 Zum Inhalt

In *Blutiger Sand* begeben sich Kafka und Orlando gemeinsam auf die Suche nach einem der beiden Mörder ihrer Eltern, die, als Kafka eine junge Frau gewesen ist, einem Raubmord, als sie an der Route 66 gecamppt haben, zum Opfer gefallen sind. Sie ist von Simon Hunter, einem Detektiv des FBI, darüber in Kenntnis gesetzt worden, dass man Dick Carson, einen der beiden Täter, gefasst hat. Nun wollen sie auch seinen Komplizen „The Snake“ ausfindig machen. Seine Identität ist unklar. Als Orlando und Kafka auf eigene Faust ermitteln, haben sie eine Autopanne und werden von einem Vorbeifahrenden namens Jamie abgeschleppt, der sie zufällig zu gerade jener Tankstelle bringt, an der Dick Carson die damaligen Eigentümer getötet hat. Dort angekommen lernen sie Tom und Claire kennen, die – ebenso wie Jamie – nun dort leben. Orlando und Kafka ziehen gemeinsam mit Simon Hunter weiter. Schließlich begegnen die beiden Freunde Mike, den Orlando als Mörder verdächtigt. Später erzählt Claire Kafka, dass Tom und Jamie nur darauf warten, bis Menschen verunglücken, um diese dann auszurauben und umzubringen. Simon erlässt daraufhin einen Haftbefehl gegen die beiden.

Simon fühlt sich dem Hohn des Mörders ausgesetzt, denn er treibt sein Unwesen in seiner, Kafkas und Orlandos unmittelbaren Nähe. Schließlich erfährt er von der Festnahme Jamies. Allerdings muss die Fahndung nach Tom fortgesetzt werden. Als sich herausstellt, dass Mike nichts mit den Morden zu tun hat, droht Simon Hunter zu resignieren. Orlando, Kafka und Simon scheinen völlig im Dunkeln zu tappen. Doch die Festnahme Jamies entpuppt sich zufällig als Schlüssel zur Aufklärung aller Morde. Die Fingerabdrücke und die am Tatort von Kafkas Eltern hinterlassenen Spuren von Blut lassen keinen Zweifel darüber, dass Jamie Kafkas Eltern getötet hat. Darüber hinaus kann bewiesen werden, dass er die vielen anderen länger zurückliegenden sowie die aktuellen Morde verübt hat. Allerdings hat Jamie aus der

Polizeiwache flüchten können. Kafka schwebt nun in Lebensgefahr. Sie wird von Jamie entführt, in sein Auto verfrachtet und zur Tankstelle gebracht. Jamie rechnet bereits mit der dort auf ihn wartenden Polizei. Er bringt die beiden Polizeibeamten sowie Tom um. Claire attackiert ihn allerdings und sie beginnen, miteinander zu kämpfen. Jamie erliegt seinen Verletzungen. Kafka wird von Claire aus dem Kofferraum befreit.

4.1.3.2 Komische Elemente

4.1.3.2.1 Orlandos fortbestehende Schrulligkeit

In dem Moment, als die LeserInnen zum ersten Mal im Roman auf dessen Protagonisten treffen, gibt sich Orlando sogleich wieder von seiner schrulligen, komischen Seite. Kafka, die unter Flugangst leidet, fordert ihn auf, sie abzulenken (vgl. S. 11)⁶⁶. Doch der ansonsten äußerst gesprächige Orlando denkt nicht daran, ihr diesen Gefallen zu tun: „Gib Ruh, Kafka. Ich möchte den Start genießen. Spürst du nicht dieses Kribbeln im Unterleib? Beim Start krieg ich immer fast einen Orgasmus“ (S. 11). Seine Begeisterung für das Fliegen versucht er mit einem komischen Vergleich zu verdeutlichen. Die Freude, die er dabei empfindet, setzt er mit einem sexuellen Höhepunkt gleich. Die meisten Menschen können die Parallele wohl nicht nachvollziehen. Durch diese Absurdität entsteht die Komik. Orlandos Beschreibung seiner körperlichen Empfindung beim Fliegen, die er seinem Vergleich voranstellt, lässt ihn noch komischer wirken.

Darüber hinaus müssen die LeserInnen über folgende Metaphorik unweigerlich lachen: „Konzentrier dich. Horch in deinen Körper hinein. Ich liebe diesen erhabenen Moment. Wenn sich der große Vogel in die Lüfte erhebt, überkommen mich beinah religiöse Gefühle“ (S. 11). Seine an Kafka gerichtete Forderung nach Konzentration wirkt sehr komisch, weil sie den Anschein eines Meditationsversuches erweckt. Die Imperative „[k]onzentrier“ und „[h]orch“ indizieren, dass Orlando gerade versucht, gemeinsam mit Kafka zu meditieren. Die Erhabenheit, die Orlando dem Starten zuschreibt, wirkt sehr übersteigert. Seine Metapher „de[s] große[n] Vogel[s]“, mit der das Flugzeug gemeint ist, amüsiert zudem die LeserInnen. Das Abheben des

⁶⁶ Im Folgenden wird aus dem Werk *Blutiger Sand* im Lauftext zitiert und zwar nur mit Seitenangaben.

Fliegers wird auf einmal mit Natur und Spiritualität in Verbindung gebracht. Es wird zu etwas Religiösem, etwas Heiligem, was die LeserInnen belustigt. Weiters verstärkt auch der gediegene Ausdruck „Lüfte“, der von poetischem Charakter ist, die Komik auf sprachlicher Ebene. Das Fliegen verliert damit absurderweise den Anschein des Banalen und Gewöhnlichen.

Manche Orlandos Aussagen wirken auch komisch, weil sie zu unpassenden Zeitpunkten geäußert werden. Obwohl gerade von Bedenklichem und Besoragnerregendem die Rede ist, scheint Orlando nur mit sich selbst beschäftigt zu sein:

„Die US Air Force testet hier ihre Bomben“, unterbreche ich Orlando, der mir von den muskulösen Schenkeln des Highway Patrol Man vorschwärmt. „Bis in die 90er-Jahre haben sie auf dieser Trainingsbasis sogar überirdisch Atombomben getestet. Kein Mensch hat sich damals Gedanken darüber gemacht, wie viel Radioaktivität dabei ausgetreten ist. Angeblich hat man von den Hotels am Strip in Vegas aus die Atompilze aufsteigen gesehen.“ „Echt geil.“ „Spinnst du? Was soll daran geil sein.“ „Verzeih, was hast du gesagt? Ich habe gerade an den Bullen gedacht. Der Typ hat echt scharf ausgesehen.“ (S. 71)

Im ersten Moment haben die LeserInnen den Eindruck, dass Orlando alles andere als bestürzt über den Vorfall ist. Er bringt der Atomexplosion, über die Kafka erzählt, eine die LeserInnen schockierende Begeisterung entgegen. Kafkas Bericht sollte ihn aber in Anbetracht seiner Anschaulichkeit – immerhin sind die beiden am Ort des Geschehens – zumindest nachdenklich stimmen. Sein Ausruf wirkt daher mehr als unangebracht. Kneifl spielt hier mit der Doppeldeutigkeit des Wortes „geil“. Zunächst haben die LeserInnen den Eindruck, Orlando wolle seine Begeisterung über den Bericht ausdrücken. Doch anstelle von *phänomenal*, *beeindruckend* oder *interessant*, trägt das Wort hier eine andere Bedeutung, wie sich erst etwas später herausstellen soll. Kafka stellt ihn zur Rede. Auch sie interpretiert „geil“ in diesem Kontext als Ausdruck der Bewunderung und ist dementsprechend irritiert, oder gar schockiert, über seinen Kommentar. Dieser Ausdruck bezieht sich aber auf etwas ganz anderes, was ans Licht kommt, als er ihr gesteht, gar nicht zugehört zu haben. Er ist nur physisch anwesend. In Gedanken ist er ganz bei dem Polizisten, mit dem er geflirtet hat, um Kafka vor einer Strafe für ihr zu schnelles Fahren zu bewahren, was ihm tatsächlich gelungen ist (vgl. S. 70). Sein Ausruf gilt, wie sich herausstellt, diesem und nicht der Testung von Atombomben. Orlando fügt an, dass er ihn für

sehr attraktiv halte. „[G]eil“ ist also Ausdruck Orlandos sexueller Begierde und Erregung. Orlando scheint stets auf die Erfüllung seiner eigenen Bedürfnisse aus zu sein, was seinen teilweise etwas kindhaft wirkenden Charakter unterstreicht. Seine Gedankenlosigkeit und sein Abschweifen vom eigentlichen Thema belustigen die LeserInnen ungemein.

Dabei ist es allein schon Orlandos äußeres Erscheinungsbild, das für viel Komik in *Blutiger Sand* sorgt:

Ein nixenhaftes Wesen verlässt gerade den Lift und stöckelt auf Mörderabsätzen durch die Eingangshalle. Ich muss mir ein Lachen verkneifen. Heute hat es mein Freund wirklich übertrieben. Er trägt ein türkisfarbenes, knallenges Röckchen und dazu ein grünblaues, mit silbernen Pailletten besticktes Top mit Spaghettiträgern. Die funkelnden Pailletten sehen aus wie Fischeschuppen. Auf seinem Kopf thront eine weißblonde Perücke. Er hat es geschafft, selbst in Las Vegas aufzufallen. Fast alle Leute im Foyer drehen sich nach ihm um. Detective Hunter starrt ihn verblüfft an. „Du siehst aus wie eine Forelle blau“, sage ich kichernd auf Deutsch. (S. 44)

Sein Aussehen zeugt von einer derartigen Übertriebenheit und Übersteigerung, dass es schon mehr als komisch anmutet. Als Mensch mit einer Nixe in Verbindung gebracht zu werden, wirkt – sofern man nicht vorhat, auf einen Kostümball zu gehen – etwas absurd. Sein von Blautönen dominiertes Outfit legt den Vergleich mit dieser nahe. Die Erwähnung der extremen Enge seines Rockes evoziert die Vorstellung von einem farbigen Fischeschwanz im Kopf der LeserInnen, den Orlando anstelle von Beinen in diesem Moment zu besitzen scheint. Der Vergleich der an seinem Oberteil befindlichen „funkelnden Pailletten“ mit „Fischeschuppen“ verstärkt darüber hinaus den Eindruck, dass es sich bei Orlando nicht mehr um einen Menschen, sondern eher um einen Fisch handelt. Das Wort „thront“ impliziert weiters, dass Orlando ganz und gar keinen gewöhnlichen Kopfschmuck trägt. Sein komisches Potential ist leicht zu erkennen. Ähnlich wie eine Krone ziert das Kunsthaar sein Haupt. Dieser Ausdruck unterstreicht die Übertreibung, die Orlandos Aufmachung prägt, auf lexikalischer Ebene. Kafka spielt auch auf die letzten Abenteuer mit Orlando an. Die Aufmerksamkeit der Wiener oder der Florentiner auf sich zu ziehen hat kein großes Problem für eine Person wie Orlando dargestellt. Sein Auffallen in der Stadt der Sünde ist aber sogar für Kafka, die schon einiges von ihm gewohnt ist, überraschend. Dies unterstreicht wiederum die Kafkas Feststellung zugrunde liegende Absurdität und damit auch das Komische Orlandos Aufmachung.

Während die LeserInnen lachen können, unterdrückt Kafka wohl, wie ebenso aus der oben zitierten Passage hervorgeht, ihren Drang danach aus Rücksichtnahme auf Orlando. Ihr Kichern kann sie aber schließlich doch nicht zurückhalten. Im Scherz zieht sie einen erheiternden Vergleich zwischen ihm und einem zum Verzehr zubereiteten Fisch. Damit sie ihren Freund vor Simon Hunter nicht bloßstellt, entscheidet sich Kafka wohl dafür, in einer dieser fremden Sprache mit Orlando zu kommunizieren. Andernfalls wäre ihr Kommentar nicht als erheiternd, sondern viel mehr als spöttisch einzustufen.

Orlando erheitert die LeserInnen auch an einer weiteren Stelle im Dialog mit Kafka:

„Pfui Teufel!“ Er spuckt das Wasser gleich wieder aus. „Schmeckt wie Pipi ...“ „Lauwarmes Wasser ist gut für die Verdauung.“ „Apropos Verdauung. Ich müsste mal.“ „Lass dich nicht aufhalten.“ Ich deute auf die Wüste. „Da ist weit und breit kein Baum, nicht einmal ein Busch. Man würde mich meilenweit sehen.“ „Seit wann bist du so g’schamig? Dein Hintern ist doch recht ansehnlich.“ (S. 81)

Es ist Orlandos Unverblümtheit, die den LeserInnen ein Lachen entlockt. Er macht aus seiner Meinung nie ein großes Geheimnis gegenüber Kafka, spricht sie offen und ehrlich aus, ohne sich Gedanken darüber zu machen, dadurch lächerlich zu wirken. Sein angewiderter Aufschrei, auf das das Ausspucken der Flüssigkeit direkt folgt, würde wohl von den meisten Menschen als unhöflich empfunden werden. Orlando scheint die Anwesenheit Kafkas dabei ganz egal zu sein. Ähnlich wie ein kleines Kind hat er keine Hemmungen vor einer derartigen Entledigung des Wassers. Auch der Vergleich, den Orlando zieht, um den Geschmack zu beschreiben, wirkt überaus komisch und kindhaft. Es hätte die LeserInnen bereits unterhalten, hätte er das Wasser mit Harn verglichen. Durch die Verwendung des Wortes „Pipi“ wird aber eine weitere komische Dimension in die Situation gebracht. Dieser umgangssprachliche Ausdruck wird schließlich eher von Kindern synonymisch für *Urin* verwendet. Wie eine Mutter agiert Kafka, als sie ihm die Vorteile der Temperatur vor Augen führt. Orlando wiederum verwendet ihren Ratschlag dafür, um erneut Komik zu erzeugen, indem er ihr zu verstehen gibt, dass seine Blase voll ist. Sein Einwand gegen Kafkas Andeutung belustigt die LeserInnen. Seine Sorge, dem Blick eines Fremden in einer einsamen und verlassenem Gegend ausgesetzt zu sein, wirkt sehr komisch. Eine derartige Verklemmtheit ist man, wie es auch Kafka andeutet, nicht gewohnt vom freizügigen Orlando, der seinen Körper bei allen möglichen

Gelegenheiten zur Schau stellt und sich liebend gern in Szene setzt. Kafkas sprachlicher Ausdruck verstärkt zudem die Wirkung der Komik, die dem Dialog innewohnt. „[G]’schamig“ meint *verschämt* oder *verlegen*. Nachdem Orlando weder Scham noch Verlegenheit zu kennen scheint, müssen die LeserInnen über Kafkas Frage, bei welcher es sich nur um eine rhetorische handeln kann, schmunzeln. Kafkas Loben seines Gesäßes lässt die Situation umso komischer wirken. Die LeserInnen rechnen nicht damit, dass sie dem homosexuellen Orlando gerade in diesem Moment ein Kompliment macht und sind verblüfft.

Orlando wirkt auch noch an vielen anderen Stellen unverblümt und kindhaft, was meine These, er personifiziere das Komische, bekräftigt. Orlandos Reaktion auf den Ausblick, den die Wohnung von Simon Hunter bietet, ist ein weiteres gutes Beispiel dafür: „Fantastisch“, kreischt Orlando, der mit der Nase an der Scheibe klebt. „Du siehst den ganzen Strip und die Berge. Komm her, Kafka“ (S. 110). Er agiert an dieser Stelle wieder als komische Figur, erinnert sein Verhalten doch erneut an jenes eines kleinen Kindes, das sich für alles begeistern kann. Orlando versucht nicht, seine Begeisterung in irgendeiner Weise zu verbergen. Sein gesamter Habitus mutet hier komisch an. Die LeserInnen können sich richtig gut vorstellen, dass seine Nase in diesem Moment jener eines Schweines ähnelt und müssen darüber schmunzeln. Er macht sich – zumindest zu diesem Zeitpunkt – keine Gedanken um sein Äußeres, ist einfach gepackt von dem, was er gerade betrachtet und scheint alles rund um sich zu vergessen. Dabei ist sein Begeisterungsschrei – sein Kreischen – durchaus charakteristisch für ihn. Dass er Kafka herbeiruft, unterstreicht seine kindhaften Züge ungemein, die so oft eine komische Wirkung in *Blutiger Sand* erzielen. Sein Sprechen im Imperativ und das Auslassen der Höflichkeitsformel *bitte*, als er sie zum Herkommen auffordert, kommunizieren den LeserInnen seine kindhafte Egozentrik. Er erweckt den Eindruck, nach seiner Mutter oder einer anderen Bezugsperson zu rufen, um seine Begeisterung mit jemandem teilen zu können.

Dass Orlando auch als „Tratschweib“ (S. 111) bezeichnet wird, unterstreicht den kindhaften Eindruck, den die LeserInnen bereits in diesem sowie im ersten und zweiten Teil der Katharina Kafka-Romane von Orlando gewonnen haben, noch zusätzlich:

„Seid vorsichtig, haltet euch vor allem an die Geschwindigkeitsbeschränkungen“, sagt Simon und zwinkert mir zu. „Tratschweib“, fauche ich Orlando an. Offensichtlich hat er Simon von unserer Begegnung mit der Highway Patrol erzählt. (S. 111)

Kafka spielt darauf an, dass der Detective von Orlando über ihr zu schnelles Fahren, das beinahe sanktioniert worden wäre, eingeweiht worden ist. Natürlich liegt es ganz und gar nicht in ihrem Interesse, dass Simon Hunter davon weiß. Immerhin hat sie eine Schwäche für ihn und möchte nicht, dass dieser ein schlechtes Bild von ihr hat. Orlando mithilfe eines derartigen Ausdrucks zu rügen, wirkt recht komisch, bezieht er sich doch für gewöhnlich auf Frauen. Der Wortbestandteil „[t]weib“ bezeichnet schließlich pejorativ eine Frau und keinen Mann. Gemäß gängigen Genderstereotypen sind es die Frauen als Gesamtheit und weniger die Männer, die „[t]ratsch[en]“, also über andere reden und womöglich sogar über diese lästern. Umso amüsanter ist es, dass dieses umgangssprachliche Schimpfwort als Tadel Orlandos mangelnder Verschwiegenheit verwendet wird. Kafkas Äußerung macht aber keinen boshaften, sondern vielmehr einen erheiternden Eindruck auf die LeserInnen. Kafka möchte sich schließlich nicht vor Simon Hunter mit Orlando streiten. Vermutlich verübelt sie ihm sein Ausplaudern auch gar nicht, gibt ihm nur zu verstehen, dass sie genau weiß, von wem der Detective darüber in Kenntnis gesetzt worden ist. Sie dürfte es einfach schon gewohnt sein von Orlando, dass er nichts für sich behalten kann. Wichtig ist es jedenfalls in diesem Kontext festzuhalten, dass Kafka sich mit dem an Orlando gerichteten Wort „Tratschweib“ über Genderstereotype hinwegsetzt. Sie entlarvt diese als arbiträr. Ähnlich wie ein kleines Kind, äußert Orlando einfach das, was ihm gerade in den Sinn kommt, ohne über mögliche Konsequenzen nachzudenken. Sein Ausplaudern legt wiederum den Vergleich mit einem Schulkind nahe, das sich dadurch, dass es andere in ein schlechtes Licht rückt, selbst in einem besseren präsentieren möchte. Orlando wirft durch seine emotionale Unreife ein komisches Licht auf sich.

Im Gespräch mit Mike erheitert Orlando die LeserInnen auch durch einen absurden Vergleich, der sofort von Kafka gerügt wird:

„Die Männer der Hopi haben übrigens nur eine Frau. Scheidungen sind allerdings häufig und sehr einfach abzuwickeln. Das Haus gehört der Frau und das wahre Zuhause des Mannes ist das Haus seiner Mutter.“ Orlando beginnt zu kichern. „Was ist daran so witzig?“, fahre ich ihn an. „Das ist bei uns in Europa genauso. Zurück in Mamas Hotel ...“ „Halt den Mund!“ (S. 145)

Die LeserInnen merken sofort, wie peinlich Orlando Kafka in diesem Moment ist. Ihre Ungeduld angesichts seines Kicherns ist mehr als ersichtlich. Von ihrem Anfauchen lässt sich Orlando allerdings wenig beeindrucken. Unbeirrt verrät er ihr den Grund seines Lachens und veranlasst die LeserInnen dazu, auch in Gelächter auszubrechen. Orlando tritt in ein Fettnäpfchen. Er vergleicht das Vorurteil des auf Kosten seines Elternhauses lebenden, alleinstehenden, europäischen Mannes mit der Wohnsituation der geschiedenen Hopi-Männer. Er spielt dabei auf die klischeehafte Vorstellung an, dass männliche Europäer, die in der Liebe gescheitert sind, wieder bei ihren Eltern einziehen. Der Komik erzeugende Ausdruck „Mamas Hotel“ impliziert dabei ein sorgenfreies, unbeschwertes Leben, in dem man sich um nichts zu kümmern braucht. Man genießt ein Leben wie man es sonst nur im Hotel führen könnte. Man muss weder einkaufen gehen noch wird von einem erwartet, sich im Haushalt in irgendeiner Form einzubringen. Gemäß diesen Klischeevorstellungen können Männer weder kochen noch putzen. Da die Männerwelt als ohne weibliche Unterstützung vom Aussterben bedroht betrachtet wird, ist es dieser Denkart entsprechend, legitim für sie, bei der Mutter Unterschlupf zu finden. Die LeserInnen verübeln dem scheinbar völlig ahnungslosen Orlando seinen verbalen Fehltritt allerdings nicht allzu sehr, regt sie dieser doch zum Lachen an. Seine unpassenden Aussagen sorgen immer wieder für Komik.

4.1.3.2.2 Kafkas und Orlandos erneuter gemeinsamer Kampf gegen das Verbrechen

Orlando und Kafka wollen auch in diesem Teil der Katharina Kafka-Reihe einen Mordfall aufklären. In ihren Bemühungen dabei wirkt das Duo wieder äußerst amüsant. Die ersten Worte, die Kafka mit dem Detektiv Simon Hunter von Angesicht zu Angesicht wechselt, sind beispielsweise äußerst komisch: „Katharina Kafka, und das ist mein ..., Orlando“, stammle ich. ‚Ihre Schwester?‘ Sehen Orlando und ich uns mittlerweile tatsächlich ähnlich? So wie alte Ehepaare oder Herrchen und Hund?“ (S. 28). Kafkas Stammeln ist auf ihre Erklärungsnot zurückzuführen. Die LeserInnen haben kurz davor erfahren, dass sie Simon Hunter für sehr attraktiv hält (vgl. S. 27). Sie möchte anscheinend nicht, dass der Detektiv glaubt, sie sei schon vergeben. Die LeserInnen müssen herzhaft über Simon Hunters Vermutung lachen, es handle sich bei Orlando um Kafkas Schwester. Dass er glaubt, Orlando sei eine Frau, mutet

schon komisch an. Ihn aber noch für eine nahe Verwandte Kafkas zu halten, amüsiert die LeserInnen noch mehr. Der Vergleich, den Kafka zieht, regt die LeserInnen erneut zum Lachen an. Sie spielt auf das Klischee an, dass verheiratete Menschen, die ihr ganzes Leben miteinander verbracht haben, eine gewisse äußerliche Ähnlichkeit miteinander aufweisen. Diese Vorstellung existiert auch über Hundebesitzer, die ein besonders inniges Verhältnis zu ihrem Tier aufgebaut haben. Diese Vergleiche kommen meist dann zum Einsatz, wenn jemand über eine enge Beziehung Scherze macht. Dass sich Kafka nun um das Bestehen einer derartigen Ähnlichkeit zwischen Orlando und ihr sorgt, ist mehr als belustigend für die LeserInnen, kann der Verweis auf die Klischeevorstellungen doch nur scherzhaft gemeint sein. Ihr Vergleich wirft jedenfalls ein erheiterndes Bild auf das Duo, das in *Blutiger Sand* nun zum dritten Male amateurmäßig ermittelt.

Fest steht, dass Kafka die Aufklärung des Mordes an ihren eigenen Eltern nicht allein dem Detektiv überlassen will. Auch wenn sie diese Intention anfangs noch nicht explizit macht, begreift Orlando rasch, dass Kafka erneut zur Ermittlerin werden möchte: „Oh nein! Willst du wieder selber Detektiv spielen?“ „Auf jeden Fall werde ich mir die Schauplätze der anderen Morde, die Simon Hunter erwähnt hat, ansehen“ (S. 40). Orlandos Anspielung auf das Detektivspielen könnte für LeserInnen, die die ersten beiden Romane der Katharina Kafka-Reihe nicht kennen, ein laienhaftes, unprofessionelles Vorgehen bei Ermittlungen implizieren. Den Amateurdetektiven Orlando und Kafka kann man, wie die letzten beiden Romane gezeigt haben, allerdings nicht gerade vorwerfen, ungeschickt agiert zu haben. Trotzdem mutet Orlandos Frage komisch an. Kafkas ausweichende Antwort veranlasst die LeserInnen dazu zu schmunzeln. Sie bejaht Orlandos Frage zwar nicht, doch trotzdem können die LeserInnen aus ihren Worten schließen, dass sie sich bestimmt nicht aus diesem Fall heraushalten wird. Dafür kennen sie die neugierige und ehrgeizige Kafka mittlerweile auch zu gut.

4.1.3.2.3 Flüchtige ausgelassene Fröhlichkeit nach einem Schreckmoment

Nietzsches Konzept des Lachens aus Erleichterung findet sich auch in *Blutiger Sand* wieder:

Die dunkle Silhouette hat jetzt den Schatten der Scheune verlassen, kommt geradewegs auf uns zu. Gebückt und lautlos. Plötzlich erklingt ein furchterregendes Geheule. Beinahe wäre ich in lautes Gelächter ausgebrochen. „Ein Kojote“, flüstere ich. Greife nach einem Stein und werfe ihn nach dem blöden Vieh. (S. 100)

Die Anspannung, die Kafka und Orlando hier durchleben, ist für die LeserInnen gut nachvollziehbar. Immerhin übernachten die beiden in einem Zelt und sind damit nicht wirklich geschützt vor etwaigen Überfällen oder Angriffen. Sie können nicht ausschließen, von Tom überfallen oder gar getötet zu werden. Immerhin hat dieser alles andere als einen positiven Eindruck auf sie gemacht (vgl. S. 97). Es ist auch durchaus nicht abwegig, dass es jemand anderer in der Gegend auf sie ihres Geldes wegen abgesehen hat. Der Umriss, den die beiden wahrnehmen, wirkt deshalb äußerst angsteinflößend auf sie. Die Richtung, die die vermeintliche Person dabei einschlägt, macht sie noch ängstlicher. Das Annähern an Kafka und Orlando erfolgt ohne Umwege, was auf eine klare Absicht schließen lässt. Die Körperhaltung lässt dabei auch nichts Gutes vermuten. Schließlich bückt man sich eher, wenn man sich anschleicht, um nicht sofort gesehen zu werden. Die Lautlosigkeit unterstreicht wiederum, dass es sich um ein Anschleichen handelt, das natürlich möglichst unbemerkt geschehen soll, um die vermeintlichen Opfer nicht auf sich aufmerksam zu machen. Die Kontur nimmt etwas derartig Unmenschliches an, dass die LeserInnen von einem Schauer ergriffen werden. Die Tatsache, dass das schauerliche Unbekannte auch noch beginnt, zu heulen, verstärkt diese Wirkung noch zusätzlich. Wie aus dem nichts ist Kafka nun auf einmal zum Lachen zumute. Sie kann sich aber noch beherrschen. Die LeserInnen erfahren, dass es sich nicht um einen menschlichen Angreifer gehandelt hat, sondern nur um einen Präriewolf. Die Protagonistin muss sich nicht mehr fürchten. Sie ist derartig froh darüber, keiner großen Gefahr ausgesetzt zu sein, dass sie sich das Lachen wirklich verkneifen muss. Natürlich ist ein Kojote auch nicht ganz ungefährlich. Deshalb spricht sie im Flüsterton, um ihn schließlich in die Flucht zu schlagen. Die anfänglich furchteinflößende Kontur wird dann als „blöde[s] Vieh“ beschrieben. Der umgangssprachliche Ausdruck „Vieh“ sorgt dabei auf sprachlicher Ebene für etwas Komik. Die zunächst gewählte Ausdrucksweise „dunkle Silhouette“, die dem Unbekannten Respekt verschafft, weicht damit einer umgangssprachlichen und lässt das Erzählte in einem komischen Licht erscheinen.

4.1.3.2.4 Lachen über eine Situation

Kneifl versteht es auch, die LeserInnen durch komisch anmutende Beschreibungen zu unterhalten. Die LeserInnen glauben sich fast in einer Fantasiewelt, in der sie regelrecht von Komik umgeben sind:

Die Nachmittagssonne lässt die gigantischen Felsen golden leuchten. Wind und Wasser haben ihr eigenes Spiel mit ihnen getrieben und bizarre Formen entstehen lassen: riesige Pilze, gewaltige Trommeln, aneinandergereihte Michelin-Männchen mit wulstigen Speckfalten um die Mitte und daneben grazile, fingerförmige Figuren, die an Alberto Giacomettis elegante Plastiken erinnern. Jeder noch so kleine Kaktus bildet sich ein, er wäre eine stolze Rose, und wirft einen langen Schatten. Die Summe aller Schatten malt kuriose Muster auf die kahlen Felsen. (S. 133-134)

Durchaus amüsant ist zunächst einmal der Vergleich des Gesteins mit Pilzen, deren imposantes Ausmaß komisch anmutet. Fast haben die LeserInnen den Eindruck, Kafka sei auf Drogen. Der komische Effekt wird noch dadurch verstärkt, dass die Felsen auch mit Musikinstrumenten verglichen werden. Dass manche Felsen von Kafka als Aneinanderreihung von „Michelin-Männchen“ beschrieben werden, ist weiters äußerst amüsant. Die LeserInnen werden durch die explizite Nennung des Reifenherstellers Michelin dazu eingeladen, sich das Firmenlogo in Erinnerung zu rufen. Vor allem der Oberkörper sowie die Extremitäten der Figur bestehen aus Reifen. Ein derart verformter Fels muss also ins Auge stechen. Der umgangssprachliche Ausdruck „Speckfalten“ unterstreicht den komischen Effekt noch zusätzlich, wird dieser doch zumeist in Bezug auf übergewichtige Menschen und nicht auf Gestein verwendet. Er impliziert, dass jemand vor allem am Bauch Fettablagerungen aufweist. Für Kafka ist eine Unförmigkeit gewisser Felsen hinsichtlich deren „Mitte“, die dem menschlichen Bauchfett ähneln dürfte, mehr als ersichtlich. Der Kontrast, den Kneifl diesem Vergleich folgen lässt, bringt die LeserInnen wiederum zum Schmunzeln. Kafka berichtet von Gestein, das Fingern ähnlich sieht. Auch schreibt sie diesem eine gewisse Zierlichkeit zu, was die LeserInnen wiederum amüsiert.

Darüber hinaus zeichnet sie ein durchaus erheiterndes Bild von den Kakteen. Kneifl schreibt nicht einfach, dass deren Schatten jenem einer Rose ähnelt. Sie verwendet stattdessen bewusst das Stilmittel der Personifikation, um Komik entstehen zu lassen. Die LeserInnen erfahren vom falschen Selbstbild der Kakteen und müssen darüber lachen. Dem Kaktus wird dabei eine menschliche Eigenschaft zugewiesen – der

Stolz. Darüber hinaus lässt der letzte Satz der oben zitierten Passage ein erheiterndes Gesamtbild im Kopf der LeserInnen entstehen.

4.1.3.3 Satirische Elemente

4.1.3.3.1 Spott gegenüber Männern und Frauen

Orlandos Erwartungen an den Besuch des Casinos sind hoch. Der erste Eindruck ist aber ernüchternd. Sein Enthusiasmus wird von Kafka mit einem satirischen Kommentar bestraft:

„Und jetzt wird gespielt!“, sagt Orlando. „Das meinst du nicht im Ernst!“ „Ich will endlich die Luft der großen weiten Welt schnuppern.“ Die Enttäuschung folgt auf dem Fuß. Im ersten riesengroßen Raum stehen hunderte Slotmaschinen. Es ist sehr dunkel und ziemlich laut. Gleich neben dem Spielbereich befinden sich Self-Service-Restaurants. „Ist das hier das Flair der großen weiten Welt?“, frage ich spöttisch. (S. 21)

Orlandos Begeisterung ähnelt der eines Kindes, für das nun ein lang ersehnter Traum in Erfüllung geht. Die „große[] weite[] Welt“ hat Orlando allerdings nicht mit Dunkelheit und Lärm in Verbindung gebracht, sondern viel mehr mit Glamour und edlen Speiselokalen. Statt Luxus erwartet Kafka und Orlando eher das Gegenteil. Seine Naivität wird sogleich von Kafka verhöhnt, als sie das Casino betreten. Kafkas Spöttelei basiert dabei vor allem auf dem Stilmittel der Repetition. Sie wiederholt das von ihm Gesagte, um dessen Inhalt einer satirischen Darstellung zu unterwerfen. Darüber hinaus verwendet sie das Wort „Flair“, unter dem zumeist ein besonders gediegenes Ambiente verstanden wird. Dadurch wird das Verspotten Orlandos zusätzlich auf lexikalischer Ebene unterstrichen.

Orlando wird auch noch an einer weiteren Stelle in *Blutiger Sand* Kafkas Spott zuteil. Er hat Kafka zum gemeinsamen Besuch einer Dragshow überredet (vgl. S. 23). Dabei macht sich Kafka nicht nur über die Darbietung lustig, sondern gleichzeitig, wenn auch auf subtilere Art und Weise, über Orlando:

Orlando ist wild entschlossen, Frank Marinos Show „Divas Las Vegas“ zu genießen, und beginnt wie wild zu klatschen, als der Transvestit die Bühne betritt. Ein paar eingefleischte Fans in der ersten Reihe jubeln Franky ebenfalls lauthals zu. Wahrscheinlich bezahlt er sie dafür. (S. 24)

Kafka spielt spöttisch darauf an, dass sich niemand freiwillig den Auftritt ansähe. Kafka satirisiert seinen Auftritt, indem sie den LeserInnen ihre Vermutung mitteilt, dass die Jubelrufe erkaufte seien. Da Orlandos Begeisterung für das Spektakel offensichtlich ist, er diese aber nicht gegen Bezahlung kundtut, rückt sie ihn in ein ebenso satirisches Licht. Kafka möchte ausdrücken, dass sie Orlandos Geschmack, was die Darbietung betrifft, nicht annähernd teilen kann. Als Orlando Kafkas Langweile bemerkt, meint er: „Du hast einfach keinen Humor, Kafka. So was Tolles habe ich in Wien noch nie gesehen!“ (S. 24). Kafka unterzieht ihn gleich darauf einer weiteren Satirisierung: „Armes Schwein, denke ich“ (S. 24). Sie bringt wiederum ihre ablehnende Haltung gegenüber Frank Marino zum Ausdruck. Zudem macht sie auch nochmals deutlich, wie wenig sie Orlandos Begeisterung für diesen nachvollziehen kann. Durch ihren Mitleidsgedanken, den sie mit den LeserInnen, nicht aber mit Orlando teilt, verspottet sie ihren Freund. Wenn es sich bei dieser Darbietung um die beste seines bisherigen Lebens handelt, so kann man aus ihrem verhöhnendem Kommentar schließen, muss ihm ihr Mitleid zu teil werden, weil Frank Marinos eine derartig minderwertige für Kafka ist. Ihren Freund als mitleiderregendes „Schwein“ darzustellen – eine Darstellung, die in der Umgangssprache durchaus in diesem Kontext nicht ungewöhnlich ist – verstärkt die spöttische Wirkung ihres Gedankens.

Orlando ist auch vor Kafkas Spott, den sie wie gewohnt auf geistreiche Art und Weise zum Ausdruck bringt, nicht gefeit. Orlando und Kafka unterhalten sich im Beisein von Simon Hunter über Autos:

„Die Amis fahren hauptsächlich japanische Autos“, sagt Orlando. „Oder deutsche. Deutsche Autos gelten bei uns als Statussymbol.“ [...] „Bei uns fahren nur Spießer deutsche Autos“, sagt Orlando. „Oder Angeber. Denk an die BMW-Fahrer“, werfe ich ein. Orlando hatte mir unlängst gestanden, dass er, wenn er genug Geld hätte, sich am liebsten ein BMW-Cabrio kaufen würde. (S. 105)

Sobald Kafka auf das Prestige deutscher Fahrzeuge in Österreich hinweist, wertet Orlando diese Autofahrergruppe ab. Orlando möchte scheinbar Simon Hunter vermitteln, dass er kaum Wert auf Materielles legt. Wie sich allerdings herausstellt, ist der Kauf eines von deutschen Herstellern auf den Markt gebrachten Fahrzeuges alles andere als abwegig für ihn. Kafka scheint vorzugeben, nicht über Orlandos Faible für die von ihr erwähnte spezifische Automarke Bescheid zu wissen. Das

Satirische dieser Situation besteht darin, dass sie ihn mit seinen eigenen Waffen schlägt. Kafkas Art wäre es ganz und gar nicht, ihn an seinen Wunsch zu erinnern, sehr wohl gern Besitzer eines deutschen Modells zu sein. Auf diese Weise würde sie ihn vor dem Detective, um dessen Gunst Orlando ständig wirbt, bloßstellen. Vielmehr beteiligt sie sich an Orlandos Lästerei und Selbstverleumdung. Sie entlarvt ihn damit nicht nur als spießhaft, sondern auch als angeberisch. Orlando kann sich gegen Kafkas Satirisierung seiner Person gar nicht zur Wehr setzen, denn es erscheint den LeserInnen als unwahrscheinlich, dass er riskieren möchte, sein Gesicht vor Simon Hunter zu verlieren. Immerhin hat er sich selbst in diese Situation gebracht, um sich in einem besseren Licht zu präsentieren. Es kann aber nicht ausgeschlossen werden, dass Orlando wirklich eine derart schlechte Meinung über die Besitzer dieser Wagen hat und einfach nur nicht weiß, dass auch das „BMW-Cabrio“ von deutschen Herstellern stammt. Im Falle einer Aufklärung durch Kafka vor Simon Hunter wäre diese Unwissenheit aber fast noch peinlicher für Orlando als seine Heuchelei. Schließlich kann man davon ausgehen, dass der Großteil der Amerikaner weiß, dass es sich bei der Automarke BMW um eine deutsche handelt, was eine derartige Wissenslücke bei einem Mitteleuropäer als schockierend erscheinen ließe.

Orlando legt auch teilweise eine übertriebene Furcht an den Tag. Kafka kann nicht widerstehen, ihn damit aufzuziehen. Die LeserInnen erfahren vom Äsen eines Elchrudels (vgl. S. 121). Orlandos Erleichterung, keiner unmittelbaren Gefahr ausgesetzt zu sein, veranlasst Kafka wiederum dazu, das von ihm Gesagte zu verhöhnen: „Gut, dass der Fluss dazwischen ist“, sagt Orlando. „Elche können schwimmen“, necke ich ihn. „Außerdem soll es hier sogar Berglöwen geben“ (S. 121). Die LeserInnen müssen über Kafkas Satirisierung Orlandos lachen. Sie empfinden kein Mitleid für Orlando, zeigen die Tiere keinerlei Interesse an Orlando oder Kafka, sind sie doch mit der Nahrungsaufnahme beschäftigt. Zunächst unterhält die LeserInnen die Tatsache, dass Orlando sich durch seinen eigenen Kommentar scheinbar selbst zu beruhigen versucht. Kafka macht diesen Versuch aber zunichte, indem sie auf die Schwimmfähigkeit der Tiere verweist. Sie spielt darauf an, dass ein Gewässer keinen Hindernisgrund für einen Elch darstellt, wenn er dieses überqueren möchte. Dass sie ihm noch von der vermeintlichen Existenz von Berglöwen erzählt, macht die Situation umso satirischer. Für sie ist es selbstverständlich, sich über seine Ängste, die ihr äußerst übertrieben erscheinen dürften, lustig zu machen. Orlando

scheint dabei nicht zu durchschauen, dass ihre Neckereien nicht ernstgemeint sind. Anstatt einzusehen, wie unbegründet seine Sorge in diesem Moment ist, droht er ihr mit einer Umkehr, sollte sie mit ihrem Sticheln fortfahren (vgl. S. 121).

Es kommt aber auch durchaus vor, dass sich Kafka und Orlando nicht gegenseitig in einem satirischen Licht darstellen, sondern auch andere satirisieren. Im Folgenden macht sich zunächst Orlando über jemanden lustig, um Kafka Mut zu machen:

„Du schaffst das, Kafka! Wenn die das kann, ist es für dich ein Kinderspiel.“ Orlando deutet auf die dicke Amerikanerin, die als Letzte der Gruppe die Leiter in Angriff nimmt. Er stupst mich an. „Mach schnell. Zur Not kannst du dich an ihren fetten Hintern klammern, wenn dir schwindlig wird. [...]“ (S. 154)

Zunächst wird Orlandos spöttische Haltung gegenüber der Dame durch die abwertende und umgangssprachliche Verwendung von „die“ anstelle des Personalpronomens sie deutlich. Orlando macht sich über die Größe ihres Gesäßes lustig, indem er Kafka zum Umklammern dieses im schlimmsten Falle rät. Ein Festhalten am Vordermann beziehungsweise an der Vorderfrau als letzten Ausweg aufgrund eines Schwindelgefühls ist natürlich nicht gänzlich abwegig. Sein Rat zur Verwendung des Gesäßes ausgerechnet als Rettungsanker kann aber nur als spöttische, satirische Bemerkung verstanden werden. Ihr Gesäß wird zudem noch durch die explizite Nennung dessen Üppigkeit satirisiert.

Kafka scheint Gefallen an Orlandos satirischem Kommentar gefunden zu haben. Sie möchte sich nun auf ähnliche Art und Weise selbst zum Hinaufklettern motivieren. Auch sie verspottet die bereits erwähnte Frau:

„Scheiße, scheiße, scheiße“, fluche ich, während ich mich die nächsten Sprossen hinaufschwingen. Erst als ich mir ausmale, wie sich meine klammen Finger um die ausladenden Hüften der Dicken krallen und ich mich halb bewusstlos von ihr hochziehen lassen würde, muss ich selber lachen und schaffe die letzten Meter, ohne ohnmächtig zu werden. (S. 155)

Kafka unterzieht die aus Amerika stammende Frau einer Satirisierung. Diesmal aber ist es nicht das Gesäß, sondern die Hüften, über deren Ausmaße Kafka sich lustig macht. Anders als Orlando verbalisiert sie ihre Worte nicht. Über die von Kafka imaginierte „halb[e]“ Bewusstlosigkeit schmunzeln die LeserInnen aufgrund der übersteigerten Bildhaftigkeit. Die satirische Darstellung erfolgt nur in Kafkas Gedanken und ist daher nur den LeserInnen zugänglich. Kafka möchte sich

scheinbar nicht die Blöße vor Orlando geben, aus derartig satirischen und vor allem verhöhnenden Gedanken Kraft zu schöpfen. Ihren Spott auch noch laut auf Englisch kundzutun würde noch weniger zu Kafka passen, weil dies taktlos wäre. Sie möchte sich nur selbst zum Weitermachen motivieren, die Amerikanerin dabei aber nicht beleidigen. Wichtig ist in diesem Kontext festzuhalten, dass Kafka ihre satirischen Gedanken zum Lachen anregen. Auch den LeserInnen entkommt ein Schmunzeln angesichts Kafkas Fantasievorstellung, in der die Amerikanerin verhöhnt wird.

Orlando bringt auch Simon Spott entgegen. Es ist allerdings zu bezweifeln, dass dies seiner Absicht entspricht. Vielmehr möchte er Simons Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Simon fühlt sich aber von ihm verspottet. Er entlarvt Orlandos satirischen Einwurf sogleich als solchen und gibt ihm auch zu verstehen, dass er sich angegriffen fühlt:

„Ich war der erstgeborene Sohn. Wurde ‚South Wind‘ oder ‚Elder First Son‘ genannt und gehöre dem Hawk Clan an.“ Orlando beginnt zu kichern. „Bei uns bezeichnen sie die verschiedenen Altersgruppen im Kindergarten mit Tiernamen.“ „Idiot!“ Ich versetze ihm einen Stoß in die Rippen. „Mach dich ruhig darüber lustig“, sagt Simon. „Dieses Clan-System ist bis heute für die Winnebago von großer Bedeutung. Es gibt zwei große Clan-Gruppen: die Sky Clans und die Earth Clans. Die vier Sky Clans heißen Donner, Falke, Adler und Taube. Der Donner-Clan stellt die Anführer. Mein Clan, die Falken, waren die Krieger. [...]“ (S. 168)

Orlandos Kichern ist vollkommen unangebracht. Er ist sich im Klaren darüber, dass „[h]awk“ *Falke* auf Englisch bedeutet und möchte scheinbar zu erkennen geben, dass er weiß, dass es sich dabei um ein Tier handelt. Er zieht allerdings einen unpassenden, spöttischen Vergleich aus seiner eigenen Lebenswelt und Erfahrung. Der Name des „Hawk Clan[s]“ wird satirisiert, indem er mit den Gruppennamen, die österreichische Kindergartenkinder oftmals erhalten, verglichen wird. Orlando spielt auf ein relativ banales Einteilungsschema der Kinder ihrem Alter entsprechend in Gruppen an, das angewandt wird, um eine bessere Organisation gewährleisten zu können. Die Tiere, die als Symbol für die jeweiligen Gruppen stehen, haben dabei keinen tiefgründigen Sinn. Kafka erkennt diese Satirisierung sofort und schreitet ein, weil sie sie offensichtlich als unmöglich in dieser Situation empfindet. Obwohl es durchaus nicht abwegig ist, dass sich auch Kindergartenkinder mit ihrem Gruppennamen zu einem gewissen Ausmaß identifizieren, dürfte das Identifikationspotential der Winnebago mit diesem in keiner Relation dazu stehen.

Simon bemerkt den Hohn auch, setzt seine Erklärungen aber, nachdem er auf Orlandos Kommentar kurz eingegangen ist, unbeirrt fort. Interessanterweise ist diese satirische Stelle eine der wenigen, in der Kritik an der satirisierenden Person geübt wird.

Nicht nur Menschen erfahren in *Blutiger Sand* eine Satirisierung. Ein Hund der ehemaligen Frau Simon Hunters wird im Folgenden satirisch dargestellt:

Als ich mich nach dem letzten Drink erhebe, bin ich nicht mehr trittsicher. Steige einem der kleinen doofen Ungeheuer, das meine Beine mit einem Geschlechtsorgan verwechselt, auf die Pfoten. Unabsichtlich natürlich. Aber das jämmerliche Gejaule des Pudelchens ist nichts gegen Susans Gekreische. (S. 63)

Beide „Zwergpudel“ (S. 59) werden durch Kafka verhöhnt, indem sie sie als „Ungeheuer“ bezeichnet. Es wird angedeutet, dass die Tiere abscheulich und alles andere als liebenswert sind. Der Ausdruck ist vollkommen übertrieben und übersteigert in Anbetracht der geringen Körpergröße der Hunde, stellt man sich darunter doch etwas Monströses vor. Die Attribute „klein[]“ und „doof[]“, die diesem vorangestellt sind, verstärken die spöttische Wirkung von Kafkas Gedanken. Letzteres misst den Hunden einen geringen Intelligenzquotienten bei. Auf satirische Weise wird zudem auf die sexuelle Lust einer der Hunde verwiesen, die dieser zu befriedigen versucht. Die LeserInnen müssen über die satirische Darstellung seines Aufreitens auf Kafka lachen. Die Verwendung des Diminutivs „Pudelchen[]“ schmälert zudem noch das Ansehen eines ohnehin schon nicht großen Hundes. Da der Pudel der unsympathischen Susan gehört, wird er satirisiert. Durch seine Satirisierung lassen sich Rückschlüsse auf seine Besitzerin ziehen. So ist nicht die Rede von deren Aufschreien im Zuge ihres Entsetzens, sondern vielmehr von ihrem „Gekreische“. Durch die Verwendung dieses Wortes bringt Kafka spöttisch Susans Hysterie, aber vor allem ihre Gekünsteltheit zur Geltung. Dass sich Hundebesitzer um das Wohl ihrer Vierbeiner sorgen, ist natürlich mehr als berechtigt. Ihre Reaktion auf den kurzen Vorfall wirkt aber völlig übertrieben und aufgesetzt, zumal es sich um einen Unfall und keine böse Absicht handelt. Um die Situation in einem kritischen Licht darzustellen, wird Susans Handeln satirisiert.

Nicht nur anderen gegenüber äußert Kafka ihren Spott auf subtile und vor allem geistreiche Weise. Kafka neigt auch in *Blutiger Sand* dazu, sich selbst zu satirisieren:

„Plötzlich taucht der Campanile von Venedig vor uns auf. Bin ich wirklich so besoffen?, frage ich mich“ (S. 14). Dass Kafka den venezianischen Markusturm auf einmal in Amerika stehen sieht, veranlasst sie, sich kritisch zu hinterfragen. Sie scheint den Turm für eine Art Halluzination infolge ihrer Trunkenheit zu halten. Ihre Verwendung des umgangssprachlichen Ausdrucks „besoffen“ für *betrunken* lässt darauf schließen, dass sie sich selbst in dieser Situation nicht allzu ernst nimmt und ihre eigene Person in ein satirisches Licht rücken möchte. Die LeserInnen schlussfolgern aber bereits aus Orlandos Kreischen „Kanäle und Gondeln, echt irre!“ (S. 14), dass es sich bei dem Turm schlicht und ergreifend um einen Nachbau handelt. Es ist anzunehmen, dass Kafka sich dessen, obwohl sie etwas berauscht ist, im Grunde genommen bewusst ist. Durch ihre Selbstsatirisierung – unabhängig davon, ob sie den Turm nun für das Original hält oder nicht – schafft sie es aber, in kritischer Distanz zu Las Vegas zu gehen. Sie veranschaulicht das übertriebene Ausmaß der dargebotenen Attraktionen. Sie scheint sich mit Nachbauten von berühmten Gebäuden nicht anfreunden zu können – eine Einstellung, die sie ihren LeserInnen auf satirische Art und Weise vermittelt.

4.1.3.3.2 Gesellschaftskritische Momente

Satire bringt Kneifl auch dann zum Einsatz, wenn sie Kritik an der Gesellschaft üben möchte. *Blutiger Sand* gibt an vielen Stellen Einblick in die Lebensbedingungen der indigenen Bevölkerung Nordamerikas. Kneifl satirisiert das hegemoniale Denken „der Weißen“ (S. 113), wie aus dem folgenden Dialog zwischen Kafka und Simon Hunter hervorgeht:

„Gibt es irgendwelche Verhaltensregeln, die wir beachten sollten, wenn wir mit den Leuten in den Reservaten reden?“, frage ich. „Nein, die Indianer sind an das merkwürdige Benehmen der Weißen mittlerweile gewöhnt.“ Simon grinst mich spöttisch an. (S. 113)

Kafka meint es mit ihrer Frage sicherlich gut. Sie möchte den Ureinwohnern Nordamerikas ihren Respekt erweisen. Deshalb holt sie Simon Hunters Rat ein, wie man sich möglichst gut verhält. Weiters kann angenommen werden, dass sie versucht, sich durch diese Frage abzusichern. Schließlich möchte sie ausschließen, dass Orlando und sie in Schwierigkeiten aufgrund vermeidbarer Missverständnisse geraten. Sie scheint sich nicht bewusst zu sein, dass ihre Aussage eine gesellschaftliche Hegemonie „der Weißen“ impliziert. „[D]ie Indianer“ erhalten so

den Anschein der Andersartigkeit – der Andersartigkeit im Vergleich mit Menschen, die zum Beispiel europäischer Abstammung sind. Kneifl möchte zum Ausdruck bringen, dass sie – oftmals gar nicht bewusst – beispielsweise von vielen EuropäerInnen oder AmerikanerInnen nicht als Menschen wahrgenommen werden. Die Autorin satirisiert das Verhalten vieler Fremder, sich im Umgang mit der indigenen Bevölkerung so zu verhalten, als handle es sich um gefährliche Tierarten, bei denen man spezielle Vorkehrungen treffen müsse und bei denen besondere Vorsicht geboten sei. Eine gewisse Scheu Kafkas, wenn es sich dabei auch keinesfalls um Ablehnung handelt, vor dem Unbekannten wird, so könnte man argumentieren, an dieser Stelle evident. Simon Hunter gibt Kafka aber auf satirische Art und Weise zu verstehen, dass die „Weißen“ ebenso eine Andersartigkeit für „die Indianer“ aufweisen. Seine Antwort ist dabei überaus gesellschaftssatirisch. Sein Grinsen verstärkt den satirischen, gesellschaftskritischen Effekt seiner Worte auf nonverbaler Ebene. Kneifl möchte durch den Einsatz von Satire zum Ausdruck bringen, dass Menschen jeglicher Herkunft gleichwertig sind trotz unterschiedlicher Lebensweisen. Mensch ist Mensch.

4.1.3.4 Ironie

Neben komischen und satirischen finden sich auch ironische Kommentare in *Blutiger Sand* wieder:

„Die Augen sind ein Spiegel der Seele. Simon hat gute Augen. Es tut mir leid, dass ich so gemein zu ihm gewesen bin. Er hat mich beim Abschied so traurig angesehen...“, schluchze ich. „Es würde mich nicht wundern, wenn er nichts mehr mit dir zu tun haben möchte“, baut mich Orlando auf. (S. 65)

Kafka sinniert über Simon Hunters Charakter. Sie gibt sich überzeugt von seiner Menschlichkeit. Sie bringt Orlando ihre Reue über ihr Verhalten gegenüber Simon zum Ausdruck. Sie befürchtet, ihm seelischen Schmerz zugefügt zu haben. Ihre Worte werden von einem Schluchzen begleitet. Kafka sehnt sich in diesem Moment nach Trost. Sie hofft auf Orlandos Einfühlsamkeit und Verständnis. Vor dem Hintergrund dessen wirkt Orlandos Kommentar alles andere als tröstlich, was Kafka durch den Einsatz von Ironie ihren LeserInnen zu kommunizieren versucht. Wie die LeserInnen aus Kafkas gedanklicher Kommentierung Orlandos Aussage erkennen können, wird das Geben von Zuversicht nur auf wortwörtlicher Ebene ausgedrückt.

Vermittelt werden soll den LeserInnen die gegenteilige Bedeutung, was in Anbetracht Orlandos harter Worte im gegebenen Kontext ein Leichtes für sie ist.

Eine ironische Beschreibung gibt Kafka auch von der Tankstelle, zu der Orlando und sie gebracht werden, um dort Hilfe beim Reparieren ihres Autos zu erhalten (vgl. S. 84):

Über dem Eingang steht auf einem schmutzigen Schild in Großbuchstaben „BAR“. Irgendjemand hat ein einladendes „Fuck off“ hinzugefügt. Ein altmodischer, dickbauchiger Campingwagen, ein Dutzend Autowracks, ein flügelloser Doppeldecker, verrostete Ölfässer und ein zweites riesiges Schild mit der Aufschrift „Gebrauchtwagen“ ergänzen die Idylle. Hinter der Hütte türmen sich alte Autowracks. (S. 85)

Kneifl begnügt sich nicht mit einer gewöhnlichen Beschreibung der heruntergekommenen Tankstelle. Zunächst zeichnet sie aber durchaus auf wortwörtlicher Ebene ein Bild von jener, das von Schmutz und Abnutzung geprägt ist. Ihre Beschreibung geht aber darüber hinaus. Sie verhüllt sie geschickt in ironische Worte. Das Wort „einladend“ ist natürlich ironisch aufzufassen. Liebend gern würden Kafka und Orlando vermutlich in diesem Moment in ein gepflegtes, sauberes Gasthaus einkehren, das vor allem einen gastfreundlichen Eindruck auf sie macht. Der vulgärsprachliche Ausdruck „Fuck off“ bedeutet allerdings so viel wie *Hau ab*. Deshalb ist es für die LeserInnen mehr als ersichtlich, dass man sich auf der Tankstelle alles andere als willkommen fühlt. Kafka und Orlando schreckt dies ab, auch wenn dies nicht explizit erwähnt wird. Kneifl gibt dies ihren LeserInnen auf eine subtilere Art und Weise zu verstehen, indem sie den Ort ironisiert. Kafka beschreibt im Anschluss darauf zunächst relativ nüchtern, was sie sieht. Ihre Aufzählung veranschaulicht den LeserInnen die vorherrschende Öde und Tristesse. Dass eine derartige Umgebung mit einer „Idylle“ in Verbindung gebracht wird, ist wiederum ironisch aufzufassen. Dieser Ausdruck kann gerade in diesem Kontext seine ironische Wirkung hervorragend entfalten. Kafka und Orlando befinden sich tatsächlich an einem abgeschiedenen Ort. Dieser ist allerdings alles andere als von Schönheit und Harmonie geprägt, wie sich aus Kafkas Beschreibung unschwer erkennen lässt. Die LeserInnen müssen über Kafkas ironische Kommentierung lachen.

Ein Hauch von Ironie kommt auch im folgenden Teil der Unterhaltung zwischen Jamie und Kafka zum Einsatz:

Zu fortgeschrittener Stunde fragt er mich, was wir eigentlich in dieser gottverlassenen Gegend zu suchen hätten. „Touristen lieben zwar das Death Valley, aber nicht ausgerechnet diese Gegend hier. Oder seid ihr Charles-Manson-Fans?“ Er lacht allein über seinen blöden Witz. „Nicht wirklich. Allerdings interessiere ich mich für Kriminalfälle“, sage ich mit ironischem Unterton. „Hat hier nicht vor einigen Jahren mal ein Raubüberfall stattgefunden?“ (S. 93)

Kafka macht Jamie gegenüber im darauffolgenden Austausch mit ihm nicht explizit, dass Orlando und sie auf der Suche nach dem zweiten Mörder ihrer Eltern sind (vgl. S. 93). Dass es sich aber nicht lediglich um ein Interesse handelt, kommt zumindest für die LeserInnen durch die Ergänzung „[...] mit ironischem Unterton“ zum Ausdruck. Kafka spielt darauf an, dass es sich eigentlich nicht um bloße Neugier handelt, sondern um eine ihr am Herzen liegende Aufgabe, die in der letzten Zeit immer wieder ihr Leben bestimmt hat. Sie ruft den LeserInnen der Katharina Kafka-Reihe die Aufklärung der vorangegangenen Morde in Erinnerung. Sie hat auch schon mehr als Interesse an den Mordfällen in Margareten oder jenen in Florenz gezeigt. Sie war nicht nur neugierig, davon zu erfahren, sondern hat sich aktiv an der Verbrechensaufklärung beteiligt und ermittelt nun zum dritten Male mit Orlandos Hilfe. Die LeserInnen müssen schmunzeln, als sie ihren Aufenthalt in einer derartigen Gefahrenzone mit Interesse, nicht aber mit einer eindeutigen Ermittlungsabsicht, zu rechtfertigen versucht. Die Ironie, die bei ihrer Erklärung mitschwingt, ist allerdings nur für die LeserInnen, vor allem jene, die die gesamte Reihe gelesen haben, und weniger für Jamie, der Kafka nicht kennt, als solche zu erkennen. Ein weiteres Schmunzeln wird ihnen angesichts Kafkas Tatendrangs entlockt, als sie sich über einen Vorfall erkundigt. Die LeserInnen verstehen dies als Bestätigung dafür, dass es sich nicht um bloßes Interesse handelt und erkennen, dass Kafka nur unter diesem Vorwand ermittelt. Kafka teilt Jamie schließlich mit, dass dieser Raubmörder ihre Eltern aller Wahrscheinlichkeit nach ebenso auf dem Gewissen hat (vgl. S. 93). Ob er erkennt, dass Kafka nun auf eigene Faust Ermittlungen anstellt, ist in Anbetracht des von ihm konsumierten Rauschgiftes zu bezweifeln (vgl. S. 93-94).

Orlandos Verdacht, es handle sich bei „The Snake“ (S. 157) eventuell um Mike, erscheint Kafka völlig absurd (vgl. S. 157). Sie sagt ihm aber nicht explizit, dass sie dies für mehr als unwahrscheinlich hält. Stattdessen bringt sie das von ihr Gemeinte

durch den Einsatz von Ironie in ihrer Antwort wieder einmal ausgezeichnet zur Geltung: „Ja, und wir sind Bonnie & Clyde“ (S. 157). Die LeserInnen müssen über ihre ironische Anspielung schmunzeln. Kafka möchte verdeutlichen, dass Mike genauso harmlos ist wie sie es selbst sind. Orlando und Kafka haben schließlich genau das Gegenteil von Bonnie und Clyde im Sinn. Während das amerikanische Verbrecherpaar alles andere als vor dem Begehen von Morden zurückgeschreckt ist⁶⁷, kämpfen Orlando und Kafka gegen das Böse, indem sie beispielsweise nun schon zum wiederholten Male um die Aufklärung von Mordfällen bemüht sind.

4.1.3.5 Das Groteske

Das Groteske findet sich vor allem auf den ersten Seiten des Buches. Die LeserInnen stoßen kurz auf Kafkas Eltern. Beim mehrmaligen Lesen nimmt ihr Verzehr von Steaks für den LeserInnen einen grotesken Beigeschmack an: „Zu blutig?“, fragte er nach dem ersten Bissen. ‚Nein nein, mir kann’s nicht blutig genug sein‘, antwortete Rita lachend“ (S. 7). Das Blut des Fleischstückes, das sie verzehren, kann als Vorausdeutung auf ihr Blutvergießen verstanden werden, als sie Opfer eines grausamen Mordes werden. Kafkas Vater Max dürfte sich nicht sicher sein, ob die Garstufe des Steaks ideal ist. Sein Tod ist auch kurz darauf weniger blutrünstig als der seiner Ehefrau (vgl. S. 8). Vor diesem Hintergrund muten die Antwort und vor allem das Lachen Ritas grotesk an. Als sie ermordet wird, fließt wohl sehr viel Blut (vgl. S. 9).

4.2 Vergleichende Analysen

4.2.1 Ähnlichkeiten

Vorweg ist es interessant, festzustellen, dass alle drei Romane zwar komische und satirische Elemente – wenngleich in unterschiedlichem Ausmaß – aufweisen, diese aber scheinbar eher unbewusst von der Autorin eingesetzt wurden: „Ich denke beim Schreiben nicht daran, ob die Figur komisch sein soll oder nicht“⁶⁸.

⁶⁷ Gregor Peter Schmitz: Bonnie und Clyde: Ballern für die Ewigkeit. In: SPIEGEL ONLINE. (23.05.2009). <http://www.spiegel.de/panorama/zeitgeschichte/bonnie-und-clyde-ballern-fuer-die-ewigkeit-a-626484.html> (20.02.2013).

⁶⁸ Interview der Verfasserin mit Edith Kneifl am 20.12.2012 in Wien.

4.2.1.1 Gesellschaftskritik durch Komik und Satire

Feichtner identifiziert „[...] das Aufzeigen und Anprangern sozialer Missstände und sich für ‚die Sache der Frau‘ einzusetzen“ als „[...] thematische Schwerpunkte und Anliegen der Autorin [...]“⁶⁹. Dies ist auch in der Katharina Kafka-Reihe evident. Was alle drei Romane der Reihe miteinander verbindet, sind die gesellschaftskritischen Momente, die Kneifl mittels Komik, aber vor allem mittels Satire ihren LeserInnen kommuniziert. Ernst zunehmende Themenbereiche wie Vergewaltigung oder Mord, die Kneifl in ihrer Reihe literarisch aufarbeitet, stehen immer wieder neben komischen und satirischen Elementen. Eine Unvereinbarkeit dieser Thematiken sieht Kneifl dabei ganz und gar nicht:

Ich glaube, dass Humor und Komik immer etwas Entlastendes haben, so auch in der Kriminalliteratur. Wenn vorher brutale, harte Szenen kommen und nachher eine humoristische, werden die LeserInnen dadurch ein bisschen entspannt und entlastet. Dazu kommt, wie Sie wissen, dass, nach Sigmund Freud jeder Witz eine gewisse Aggression beinhaltet. Die Aggression ist ein Teil des Witzes. Insofern wird man vielleicht auch Aggression sublimieren können, indem man lustige Szenen schreibt oder liest. Ich brauche das beim Schreiben, und lasse deshalb einer furchtbaren Mordszene gern eine lustige Passage folgen.⁷⁰

Das Vereinen ernster und komischer oder satirischer Elemente dürfte, wie aus Kneifls Verweisen auf Freuds Theorie geschlussfolgert werden könnte, also psychoanalytisch motiviert sein. Dies erscheint vor dem Hintergrund Kneifls beruflicher Tätigkeit als Psychoanalytikerin nicht verwunderlich.⁷¹ Gerade in Kriminalromanen, die naturgemäß immer ein Verbrechen beziehungsweise die Aufklärung dieses fokussieren, können komische und satirische Stellen in den Romanen demnach entlastend auf die LeserInnen wirken. Zudem kann die Gesellschaftskritik der Autorin bestens mithilfe dieser Elemente transportiert werden.

⁶⁹ Natascha Feichtner: Bluttausch auf der Psychocouch: Edith Kneifl - Leben und Werk. Ein monographischer Versuch. Diplomarbeit. Univ. Wien 2006. S. 165.

⁷⁰ Interview der Verfasserin mit Edith Kneifl am 20.12.2012 in Wien.

⁷¹ Vgl. Edith Kneifl: Über mich. In: Homepage von Edith Kneifl.

http://www.kneifl.at/index.php?cat=00_Home&page=19_-Uuml-ber-nbsp-mich (19.01.2013).

4.2.1.2 Sprachlicher Ausdruck

Was alle drei Romane der Katharina Kafka-Romane miteinander verbindet, ist der sprachliche Stil. Charakteristisch für Kneifls sprachlichen Ausdruck, wie Feichtner feststellt, ist die Verwendung kurzer Sätze. Dank einer „[...] extrem reduzierte[n] Syntax oder Ellipsen“⁷², mit denen die LeserInnen typischerweise schon am Beginn der Romane konfrontiert werden, langweilen sie sich nicht. Sie sind motiviert, die Texte rasch weiterzulesen.⁷³

Dies lässt sich auch über Edith Kneifls *Der Tod ist eine Wienerin* behaupten.⁷⁴ Allerdings wäre Kneifls sprachlicher Stil damit nur ungenau beschrieben:

Was die Wahl und das Variieren von Sprachregistern betrifft, liebt Edith Kneifl extreme Stilbrüche, und es fällt auf, dass sie immer dann ‚stil-switcht‘, wenn es um die Darstellung besonders ungünstiger Bilder oder die Beschreibung stimmungsvoller, atmosphärischer Details geht. Der ansonsten unverschnörkelten und knappen Syntax stehen plötzlich adjektiv-angereicherte, überlange, poetisch anmutende Satzkonstruktionen gegenüber [...].⁷⁵

Die Kürze und Prägnanz ihrer Sätze verstärken auch den komischen Eindruck in *Schön tot*. So heißt es gleich zu Beginn von *Schön tot*: „Sonnenaufgang in Wien-Margareten. Eine Stadt, die niemals schläft, mag eine treffende Beschreibung von New York sein, gilt aber sicher nicht für Wien“⁷⁶. Der folgende Satz aus *Schön tot* zeugt nicht nur von einer gestrafften, sondern sogar von einer elliptischen Syntax und bestätigt damit Feichtners Eindruck über Kneifls sprachlichen Ausdruck: „Erwartete, meine Mitbringsel würden ihn aufheitern“⁷⁷. Anstatt dem ersten Wort des Satzes ein *Ich* voranzustellen, lässt die Autorin das Personalpronomen einfach weg. Aus dem Kontext geht für die LeserInnen ohnehin deutlich hervor, dass es sich um die Erwartung der Ich-Erzählerin handelt.

Die Verwendung umgangssprachlicher Wörter und Phrasen ist typisch für Edith Kneifls Stil, wie aus der Analyse der drei Katharina Kafka-Romane geschlussfolgert

⁷² Feichtner: Blutausch auf der Psychocouch, S. 134.

⁷³ Vgl. Ebda. S. 134-135.

⁷⁴ Vgl. Rebecca Ungerboeck: „Postmoderne“ Gewaltdarstellung - Mord als ironisches Spiel: Edith Kneifls „Der Tod ist eine Wienerin“ (2007) als Extremfall von Amüsement und Ironie. Seminararbeit [unveröffentlicht]. Univ. Wien 2011. S. 6.

⁷⁵ Feichtner: Blutausch auf der Psychocouch, S. 135.

⁷⁶ Edith Kneifl: *Schön tot: Ein Wien-Krimi*. Innsbruck, Wien: Haymon 2010. S. 5.

⁷⁷ Ebda. S. 60.

werden kann. „[E]ine besoffene Idee“⁷⁸ bezeichnet beispielsweise in *Schön tot* einen schlechten Einfall. Auch die in *Schön tot* vorkommenden Wörter „hinpinkeln“⁷⁹ für *auf etwas urinieren*, „Fetzen“⁸⁰ für *billig wirkendes Kleid*, „teppert“⁸¹ für dumm oder „Klos“⁸² für *sanitäre Anlagen* sind Beispiele für die sprachliche Komik, die auf der Umgangssprache beruht. Auch in *Stadt der Schmerzen* finden sich einige Belege dafür. Der Ausdruck „Schnapsidee“⁸³ für einen Einfall, der alles andere als sinnvoll erscheint, ist deshalb komisch, weil er – ähnlich wie die weiter oben angeführte „besoffene Idee“ aus *Schön tot* – Assoziationen mit nicht brauchbaren Gedankengängen unter Alkoholeinfluss weckt. Das Kompositum „Schnapsidee“ setzt sich über die wörtliche Bedeutungsebene der Einzelwörter *Schnaps* und *Idee* hinweg und erzielt durch das Verschmelzen dieser eine komische Wirkung. Dies gilt auch für die Kollokation „besoffene Idee“ in der Umgangssprache. Ein weiteres Beispiel für die sprachliche Komik, die auf der Verwendung umgangssprachlicher Wörter in *Stadt der Schmerzen* basiert, ist der Ausdruck „Idiotensteuer“⁸⁴. Dieses Kompositum setzt sich aus den Bestandteilen *Idioten* und *Steuer* zusammen. Damit ist natürlich keine Steuer im wortwörtlichen, sondern im übertragenen Sinne gemeint. Dieser Ausdruck impliziert, dass jemand für etwas Geld ausgibt, was im Grunde genommen nichts oder weniger kostet als von ihm verlangt wird. Er wird pejorativ verwendet, denn es wird angedeutet, dass ein gewisser Preis nur von jenen bezahlt wird, die „Idioten“⁸⁵ sind, deren Verhalten also von anderen als dumm eingestuft wird.

In *Blutiger Sand* wiederum sorgen umgangssprachliche Ausdrücke wie etwa „[...] ein harter Hund [...]“⁸⁵ für Komik. Diese Beschreibung bezieht sich nicht auf ein Tier, sondern vielmehr auf einen Menschen, insbesondere einen Mann, der sich auch unter harten – also widrigen – Bedingungen durchschlägt und sich nicht so schnell von etwas abschrecken lässt. Der Ausdruck impliziert auch eine gewisse Abgebrühtheit und raue Umgangsformen. Ein weiteres Beispiel für die Verwendung komisch anmutender umgangssprachlicher Ausdrücke in diesem Teil der Katharina

⁷⁸ Ebda. S. 8.

⁷⁹ Ebda. S. 8.

⁸⁰ Ebda. S. 25.

⁸¹ Ebda. S. 113.

⁸² Ebda. S. 114.

⁸³ Edith Kneifl: *Stadt der Schmerzen: Ein Florenz-Krimi*. Innsbruck, Wien: Haymon 2011. S. 11.

⁸⁴ Ebda. S. 64.

⁸⁵ Edith Kneifl: *Blutiger Sand: Kriminalroman*. Innsbruck, Wien: Haymon 2012. S. 83.

Kafka-Reihe stellt auch die Redensart „[...] am Arsch der Welt“⁸⁶ dar. Weder das vulgärsprachliche Wort „Arsch“ für *Gesäß* noch „Welt“ ergeben zusammen auf wortwörtlicher Ebene einen Sinn. Zusammengefügt als Wendung bewirken sie aber einen gewissen derbkomischen Effekt. Dieser bildhafte Ausdruck soll auf komische Art und Weise die Abgelegenheit der Bar verdeutlichen, zu der Orlando und Kafka gebracht worden sind.

Auch durch das Erschaffen unkonventioneller Kollokationen entsteht in allen drei Romanen eine sprachliche Komik, die den Inhalt in seiner komischen Wirkung unterstützt. In *Schön tot* stoßen die LeserInnen auf neu kreierte Wortkombinationen wie „verflucht geile[] Schuhe“⁸⁷. Gerade diese Kollokation erscheint den LeserInnen als bemerkenswert und auch komisch, weil gleich zwei Adjektive auf unkonventionelle Weise ein Nomen näher beschreiben. „[V]erflucht“ wird hier als Verstärkung des Gesagten verwendet und bedeutet hier so viel wie *überaus* oder *sehr*. Es trägt hier statt seiner eigentlichen negativen Bedeutung eine positive. Auch „geil[]“ bedeutet hier nicht *sexuell erregt*, sondern ist ein umgangssprachlicher Begriff für *schön*. „[...] [E]in teppertes Musical [...]“⁸⁸ stellt darüber hinaus eine ungewöhnliche Kollokation in *Blutiger Sand* dar. Die LeserInnen müssen zunächst einmal wieder über den umgangssprachlichen Ausdruck „teppert[]“ schmunzeln. Dass dieser vor allem in Bezug auf ein Musiktheater verwendet wird, mutet komisch an. Derartige Aufführungen werden abgewertet, in ein komisches Licht gerückt. Das ebenso in *Blutiger Sand* vorkommende „Killer-Auto“⁸⁹ ist auch als erheiternde Kollokation einzustufen. Diese Kombination von Worten besticht durch ihre Andersartigkeit. Sie ist alles andere als gebräuchlich in der Alltagssprache. Die Personifikation eines Wagens lädt die LeserInnen zum Lachen ein, weil dem Fahrzeug damit ein aktiver Wille und darüber hinaus eine Tötungsabsicht unterstellt wird. Anstatt sich in ihrer Beschreibung darauf zu beschränken, dass eine Person mit ihrem Automobil Orlando und Kafka einen großen Schrecken eingejagt hat, verwendet Kneifl diese Kollokation, die ihre LeserInnen belustigt.

⁸⁶ Ebda. S. 87.

⁸⁷ Kneifl: *Schön tot*, S. 27.

⁸⁸ Kneifl: *Blutiger Sand*, S. 23.

⁸⁹ Ebda. S. 79.

Wortspiele wie „Beislsterben“⁹⁰ und „Beisl-Renaissance“⁹¹, wie sie in *Schön tot* vorkommen, sind auch repräsentativ für die Katharina Kafka-Reihe und sorgen für das Amusement der LeserInnen. „Beisl[]“ ist der umgangssprachliche Ausdruck für *Gasthaus*. In den vorliegenden Komposita kommt es zu einer Personifikation der Wirtshäuser, was einen komischen Effekt bewirkt. Anstatt zu schreiben, dass die Gasthäuser zugesperrt werden müssen beziehungsweise neueröffnet werden, ist von Tod und Wiedergeburt die Rede. Die LeserInnen müssen über diese Metaphorik schmunzeln. Auch in *Stadt der Schmerzen* finden sich Wörter in ungewöhnlichen Kontexten: So ist die Rede von „[...] hunderte[n] Touristen [...]“, die nicht *ausgestattet*, sondern vielmehr „[...] bewaffnet [sind] mit Foto- und Filmkameras [...]“⁹². Für die meisten LeserInnen ist der Gebrauch des Wortes „bewaffnet“ in diesem Zusammenhang wohl durchaus erheiternd. Damit weist die Autorin auf die völlig übertriebene Anzahl von Aufnahmegeräten hin. Kneifl stellt einen Vergleich zu Waffen her, der übersteigert und damit komisch in diesem Kontext wirkt.

Alle Romane der Katharina Kafka-Reihe weisen darüber hinaus eine weitere sprachliche Gemeinsamkeit auf. Feichtner stellt in den von ihr untersuchten Romanen eine „Rohheit im Ausdruck“⁹³ als eine der unterschiedlichen Facetten des Stils Kneifls fest und bezieht sich dabei auf die Verwendung „ordinäre[r] Schimpfwörter“⁹⁴. Feichtner vermutet, dass diese in Anführungszeichen stehen, damit sie nicht gar so derb und gefühllos wirken.⁹⁵ Auch in der Katharina Kafka-Reihe werden die LeserInnen Zeugen davon, wie Menschen auf unflätige Art und Weise beschimpft beziehungsweise ohne ihr Wissen beleidigt werden. In *Schön tot* attackiert beispielsweise ein rüpelhafter Junge ein Mädchen mit den Worten „[...] du blöde Fotze []“⁹⁶. Im zweiten Band wiederum sinniert Kafka darüber, ob sie sich möglicherweise in Livio getäuscht hat und stellt sich im Stillen folgende Frage: „War ich nun wieder einmal auf ein Arschloch hereingefallen?“⁹⁷ Jamie beschimpft Kafka schließlich in *Blutiger Sand* als „[...] Zigeunerschlampe“⁹⁸. Die hier zitierten

⁹⁰ Kneifl: *Schön tot*, S. 16.

⁹¹ Ebda. S. 16.

⁹² Kneifl: *Stadt der Schmerzen*, S. 62.

⁹³ Feichtner: *Blutausch auf der Psychocouch*, S. 135.

⁹⁴ Ebda. S. 135.

⁹⁵ Vgl. Ebda. S. 135.

⁹⁶ Kneifl: *Schön tot*, S. 157.

⁹⁷ Kneifl: *Stadt der Schmerzen*, S. 223.

⁹⁸ Kneifl: *Blutiger Sand*, S. 255.

Anführungszeichen signalisieren lediglich die Verwendung der direkten Rede in den jeweiligen Originaltexten. Die vulgären, beleidigenden Worte wurden nicht zur Minderung ihrer Derbheit – im Sinne von Feichtners These – mit Anführungszeichen versehen. Im Falle Jamies oder des Jungen soll durchaus verdeutlicht werden, auf welcher vulgäre Art und Weise sie sich ausdrücken, sodass die LeserInnen auch Rückschlüsse auf den Charakter dieser Figuren schließen können. Vor dem Hintergrund dieser „Rohheit im Ausdruck“ können sich geistreiche sprachliche Äußerungen – vor allem die zahlreichen komischen und satirischen Stellen in der Katharina Kafka-Reihe – gut entfalten, weil sie einen starken Kontrast dazu bilden.

4.2.1.3 Die ProtagonistInnen

Elena Agazzi hält fest, dass es typisch für Kneifl sei, beim Schreiben neuer Texte nicht auf bereits den LeserInnen aus ihrem Oeuvre vertrauten ProtagonistInnen zurückzugreifen:

Die Romane der 1954 in Wien geborenen Autorin Edith Kneifl werden mit gutem Grund als Kriminalgeschichten bezeichnet, da es im Gegensatz zu den traditionellen Detektivgeschichten in ihren Werken keine feste Hauptfigur und auch keine wiederkehrende Kulisse gibt.⁹⁹

Über Kneifls Schaffen kann dies aber in Hinblick auf die Katharina Kafka-Reihe nicht mehr behauptet werden, denn sowohl in *Schön tot*, *Stadt der Schmerzen* als auch *Blutiger Sand* sorgen immer dieselben beiden Hauptcharaktere - Katharina Kafka und Orlando - für Komik und Satire. Vor allem bei Orlando handelt es sich in allen drei Romanen um eine Komik, die in den meisten Fällen nicht wirklich intendiert ist. Gerade darin besteht oftmals seine komische Wirkung. Durch sein übersteigertes Handeln und Agieren bringt er die LeserInnen zum Lachen.

Nicht zuletzt ist es Orlandos äußeres Erscheinungsbild, oder viel mehr sein gesamter Habitus, der für viel Komik in allen drei Romanen sorgt. Seine äußerliche Veränderung, über die Kafka im letzten Teil der Reihe reflektiert, stellt dabei auch einen wichtigen Faktor dar:

⁹⁹ Elena Agazzi: Psychologie und Verbrechen in Edith Kneifls Kriminalromanen. In: Moraldo, Sandro M. (Hg.): Mord als kreativer Prozess: Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Heidelberg: Winter 2005. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 222), S. 99.

Bis vor einem drei viertel Jahr ist Orlando als Kopie der österreichischen Kaiserin Sisi herumgelaufen. Seit letztem Sommer trägt er moderne Frauenkleidung und bildet sich ein, wie die berühmte, viel zu jung verstorbene Schauspielerin Romy Schneider auszusehen, die die Kaiserin in den Sisi-Filmen verkörpert hat. Ich bin heilfroh über seine Entscheidung, habe ich mich doch manchmal für ihn geniert, wenn er in seinen wallenden Kleidern und seiner Langhaarperücke nachts durch die Lokale von Wien-Margareten gezogen ist.¹⁰⁰

Trotz seiner Wandelbarkeit bleibt Orlandos Äußeres immer eine stete Quelle der Komik, wie aus Kafkas zusammenfassenden Worte über ihn geschlussfolgert werden kann. Zunächst verweist sie auf seinen lange bestehenden Wahn, Sisi gleichen zu wollen, dessen Ausmaß, wie die LeserInnen wissen, in *Schön tot* am besten zur Geltung kommt. Die LeserInnen lernen Orlando in einem derartigen Aufzug kennen. Kafkas und Orlandos diesbezügliche Streitigkeiten haben, wie der textanalytische Teil von *Schön tot* zu demonstrieren versucht hat, dabei für eine weitere Dimension der Komik gesorgt. In *Stadt der Schmerzen* hat sich durchaus eine Entwicklung bei Orlando abgezeichnet, das Äußere der Kaiserin allmählich nicht mehr zu imitieren. In diesem Roman werden Kafkas Versuche, ihn davon abzubringen, immer mehr von Erfolg gekrönt. Im letzten Teil der Katharina Kafka-Reihe erfahren die LeserInnen nun, wie sich aus der oben zitierten Passage erkennen lässt, dass Orlando diese Eigenart wohl zur Gänze abgelegt hat. Komisch wirkt aber immer noch seine Einbildung, sein Aussehen gleiche ausgerechnet jenes Romy Schneiders, was wiederum indiziert, dass er vielleicht doch noch mit dem Ablegen seiner Eigenart zu kämpfen hat beziehungsweise sich immer noch gegen dieses Ablegen sträubt.

Auch wenn Orlando sich in der gesamten Katharina Kafka-Reihe oft selbst der Lächerlichkeit preisgibt oder dieser preisgegeben wird, so ist es doch wichtig festzuhalten, dass er alles andere als negativ in den Romanen dargestellt wird. Entscheidend ist, dass die Autorin Transvestiten gesellschaftlich aufwerten möchte, indem sie Orlando als ansehnliche, humorvolle und fähige Ermittlerfigur porträtiert:

Ich wollte eigentlich eine positive Figur erschaffen, mit der man sich auch identifizieren kann, wenn man vielleicht solche Neigungen hat. Orlando ist nicht der strahlende Held im klassischen Sinn, aber er ist eine der Hauptfiguren, sieht gut aus und ist witzig. Er ermittelt eigentlich auch, hilft ja durchaus mit. Ich würde sagen, er ist ein ganz normaler Ermittler. So einen

¹⁰⁰ Kneiff: Blutiger Sand, S. 17-18.

Protagonisten gab es noch nie. Ein Transvestit als Ermittler in einem Kriminalroman - vielleicht gibt es das in den USA, aber ich glaube nicht.¹⁰¹

Dieses Identifikationspotential ist in allen drei Kriminalromanen vorhanden. Vor allem ist Orlando aber gemeinsam mit Kafka als Team amüsant. Kneifl ist zu Recht der Annahme, dass ihr weiblicher Protagonist „[...] durchaus humorvoll ist, [...] einen trockenen Humor“¹⁰² besitzt. Kafka überzeugt die LeserInnen durch diese Art von Humor und ihr Charisma. Weibliche Figuren wie sie dürften wohl Feichtners Wunsch nach „[...] eine[r] wirklich selbstbewusste[n] und charismatische[n] Frauengestalt, die in positiver Weise stark ist. Eine Heldin eben!“¹⁰³ gerecht werden.

In allen drei Kriminalromanen versuchen Kafka und Orlando sich als Ermittler. In *Schön tot* wagen sich Kafka und Orlando erstmals an die Aufklärung einer ganzen Serie von Verbrechen. In *Stadt der Schmerzen* begeben sie sich sogar über diese Ebene hinaus, wie der folgende Dialog zwischen den beiden verdeutlicht:

„[...] Bestimmt arbeiten diese rumänischen Verbrecher mit italienischen Kriminellen zusammen. Ich nehme an, die Mafia hat in Florenz sowohl Schwarzarbeit als auch Prostitution fest im Griff. Gegen das organisierte Verbrechen können wir beide beim besten Willen nichts ausrichten.“ „Denk an die Geschichte in Wien“, sagte er. „Da haben wir schließlich auch einen Serienmord gemeinsam aufgeklärt.“ „Werde jetzt bloß nicht Größenwahnsinnig.“¹⁰⁴

Dieses Mal haben sie es – anders als in *Schön tot* – mit „organisierte[m] Verbrechen“ zu tun. Interessanterweise verweist Orlando explizit auf den ersten Roman der Katharina Kafka-Reihe. Er bezweckt damit, Kafka zu erneutem Ermitteln im Alleingang – also ohne die Hilfe der Polizei – zu motivieren. Prompt wird er dabei von Kafka zurechtgewiesen. Es ist von Größenwahn die Rede. Die LeserInnen müssen schmunzeln. Orlandos Naivität wirkt wieder sehr komisch. Dieses Beispiel kann diesbezüglich als repräsentativ für alle Katharina Kafka-Bücher gelten.

Wichtig ist dabei aber festzuhalten, dass Orlando keine absolute Unfähigkeit beim Ermitteln zuzuschreiben ist. In allen drei Teilen der Reihe leistet er wertvolle Beiträge zur Aufklärung der Fälle und unterhält nebenbei die LeserInnen durch seine amüsante Art. So lobt Kafka beispielsweise Orlando in *Stadt der Schmerzen* mit den

¹⁰¹ Interview der Verfasserin mit Edith Kneifl am 20.12.2012 in Wien.

¹⁰² Ebda.

¹⁰³ Feichtner: Bluttausch auf der Psychocouch, S. 168.

¹⁰⁴ Kneifl: Stadt der Schmerzen, S. 99.

folgenden Worten, die ihm zwar verborgen bleiben, die sie den LeserInnen aber durch das Teilen ihrer Gedanken mit diesen kommuniziert:

Orlandos Leidenschaft für Verbrechen schien [...] nun erwacht zu sein. Er stellte recht vernünftige Überlegungen an: „Denkst du nicht auch, dass die rumänischen Mafiosi sowohl Riccardo als auch Maria ermordet und den gestrigen Mordanschlag auf Sofia verübt haben?“¹⁰⁵

Kafka hat in der Nacht davor eigentlich Livio verdächtigt. Sie findet Orlandos Theorie nun aber wahrscheinlicher.¹⁰⁶ Dadurch, dass explizit erwähnt wird, dass es sich um „recht vernünftige Überlegungen“ Orlandos handelt, wird den LeserInnen suggeriert, dass dieser für gewöhnlich eher weniger Geistreiches von sich gibt. In diesem Fall bringt Orlando die Morde an Riccardo und Maria sowie den versuchten Mord an Sofia miteinander in Verbindung. Ohne, dass Orlando und Kafka es zu diesem Zeitpunkt noch wissen, stellt dies einen sehr guten Ansatzpunkt für die Aufklärung der Verbrechen dar.

In *Blutiger Sand* können weder Kafka noch Orlando herausfinden, dass es sich beim Mörder um Jamie handelt. Nur durch Zufall kann dieser entlarvt werden. Dass Orlando sich aber von Anfang an vor Jamie fürchtet, zeugt aber zumindest von seiner guten Menschenkenntnis.

4.2.2 Unterschiede

4.2.2.1 Genres

Während die beiden ProtagonistInnen die gesamte Reihe hindurch dieselben bleiben, kann dies in puncto Genre nicht ganz behauptet werden. Jeder der drei Bände der Katharina Kafka-Reihe trägt im Untertitel die Bezeichnung *Kriminalroman* beziehungsweise das Kurzwort *Krimi*. Diese Zuordnung ist aber etwas problematisch. Ein wesentlicher Unterschied innerhalb der Katharina Kafka-Reihe ist, dass man nicht alle drei Bände einem einzigen Genre zuordnen kann.

In *Schön tot* erhalten die LeserInnen Einblick in die Atmosphäre und die Küche des Wiener Schlossquadrats. Dieser Roman kann deshalb durchaus als Gourmetkrimi

¹⁰⁵ Ebda. S. 146.

¹⁰⁶ Vgl. Ebda. S. 146.

bezeichnet werden. Zudem lernen die LeserInnen einen Teil Wiens durch Edith Kneifl aus einer ganz persönlichen Perspektive kennen. Der erste Band trägt deshalb zu Recht den Untertitel „Ein Wien-Krimi“. Es handelt sich bei *Schön tot* also um einen Gourmetkrimi sowie einen Wien-Krimi, der darüber hinaus auch durchaus an manchen Stellen einem Reiseführer ähnelt.

Stadt der Schmerzen kann teilweise auch als eine Art Reiseführer gelten. Kafka begibt sich immer wieder, auch durchaus im Alleingang, auf Sightseeing. Sie möchte ihren Urlaub trotz der Verbrechen, in die Orlandos Familie verwickelt ist und die sie gemeinsam mit Orlando nach und nach aufdeckt, genießen. Die LeserInnen erhalten einen Eindruck davon, wie es ist, Florenz zu erkunden. Der zweite Band kann – wie auf dem Cover versprochen – durchaus als „Florenz-Krimi“ bezeichnet werden, wie aus den Ausführungen Wagner-Wesemanns hervorgeht:

[...] [E]s ist fruchtbar, von Edith Kneifl an Schauplätze geführt zu werden. Das zum Beispiel ist wirklich ein Florenz-Krimi: Die Autorin hat durch Katharinas Mund viel Reiseführer-Wissen mit viel spürbar persönlicher Erfahrung und einer Menge amüsantem Spezialwissen gemixt, um selbst dem Leser, der diese Stadt kennt und liebt, noch von Zeit zu Zeit Neues zu erzählen.¹⁰⁷

Kneifl versteht es auch, die florentinischen Bräuche, vor allem was die kulinarischen betrifft, den LeserInnen schmackhaft zu machen. Als Gourmetkrimi kann der zweite Band aber kaum bezeichnet werden, weil die ortsüblichen Speisen weit weniger Beachtung finden als in *Schön tot*.

In *Blutiger Sand* erforschen nicht nur Kafka und Orlando beispielsweise Las Vegas oder auch die Route 66, sondern auch die LeserInnen. Kneifl schildert die Eindrücke der beiden sehr eindrucksvoll, vor allem die Beschreibungen der Naturschauspiele sind beeindruckend. Kafka ist aber nicht in die USA gereist, um deren Schönheit zu genießen. Ihr liegt die Überführung der Mörder ihrer Eltern am Herzen, um endlich dieses Trauma bewältigen zu können. Nichtsdestotrotz stehen die Mordfälle nicht immer im Zentrum der Handlung, denn die LeserInnen erhalten beispielsweise einen Eindruck von den Lebensbedingungen der Ureinwohner Nordamerikas.

Zwar ist allen drei Romanen gemein, dass die Kriminalhandlung immer wieder in den Hintergrund rückt, diese allerdings in einem unterschiedlichen Ausmaß in den

¹⁰⁷ Wagner-Wesemann: Rezension. *Stadt der Schmerzen*.

Büchern behandelt wird. So können *Schön tot* und *Stadt der Schmerzen* durchaus als Kriminalromane verstanden werden, während diese Zuordnung hinsichtlich *Blutiger Sand* problematisch ist. So stellt auch Wagner richtigerweise in Hinblick auf den dritten Band der Reihe Folgendes fest: „Mit der Krimi-Handlung gibt sich die Autorin diesmal weniger ab als sonst [...]“¹⁰⁸. Darauf im Interview angesprochen bestätigt selbst die Autorin diesen Eindruck:

[...] *Blutiger Sand* ist [...], wie Sie richtig sagen, eigentlich der am wenigsten nach Kriminalroman aussehende Roman von mir. Er ist eher wie ein Wildwestroman oder ein Roadmovie geschrieben. Das hat auch damit zu tun, dass ich genau diese Reise, die Kafka und Orlando machen, selber zu Recherchezwecken gemacht habe, übrigens gemeinsam mit diesem amerikanischen Freund. Wir sind genau diese Gebiete und die Route 66 abgefahren. Und ich habe mir auf dieser Reise oft gedacht, genau hier oder da könnte ein Mord passieren.¹⁰⁹

Wagners Versuch der Einordnung von *Blutiger Sand* in ein dem Kriminalroman entferntes Genre dürfte demnach nicht überraschend für die Autorin sein: „[...] Das Buch ist vor allem ein Reisebericht, aber ein guter, der sehr viel Information sehr lebendig verpackt [sic!]“¹¹⁰.

4.2.2.2 Topographie

Die Topographie ist als wesentlicher Unterschied zwischen den einzelnen Büchern zu nennen. In *Schön tot* hat Kneifl die Handlung in Wien Margareten angesiedelt. Bereits auf der ersten Seite dieses Kriminalromans wird der Ort mit Komischem und Satirischem in Verbindung gebracht. So erfahren die LeserInnen, dass Kafka früh morgens „[...] durch die menschenleeren Gassen des fünften Bezirks wankt[]“¹¹¹ anstatt zu gehen. Des Weiteren berichtet Kafka, dass „[v]or der Kirche, in der einst Franz Schubert aufgebahrt gewesen [ist], [...] ein Sandler seinen Rausch aus[schläft]“¹¹². Komisch wirkt auch der von Kafka durchlebte selbstironische Moment, der durch Kneifls Beschreibung der Örtlichkeit in seiner Wirkung unterstützt wird: „Plötzlich bildete ich mir ein, dass selbst die Margariten, die als Markenzeichen

¹⁰⁸ Renate Wagner: Rezension. *Blutiger Sand*. In: Online Merker. Die internationale Kulturplattform für Musiktheater, Konzert, Schauspiel, Literatur, Medien, Ausstellungen in Österreich und aller Welt! <http://www.der-neue-merker.eu/edith-kneifl-blutiger-sand> (7.11.2012).

¹⁰⁹ Interview der Verfasserin mit Edith Kneifl am 20.12.2012 in Wien.

¹¹⁰ Wagner: Rezension. *Blutiger Sand*.

¹¹¹ Kneifl: *Schön tot*, S. 5.

¹¹² Ebda. S. 5.

des Viertels über den Fahrbahnen hingen, ihre Köpfchen hängen ließen. Ich hatte eindeutig zu viel getrunken“¹¹³.

Die Nennung österreichischer Parteien wie der „SPÖ[]“ oder den „Grüne[n]“¹¹⁴ unterstreicht, dass es sich beim Schauplatz von *Schön tot* um Österreich handelt. Auch das im Buch beschriebene Schlossquadrat existiert tatsächlich in Wien. Die Morde verlieren an Außergewöhnlichkeit für all jene LeserInnen, die mit den Lokalen Silberwirt, Cuadro, Margareta oder Gergely's vertraut sind. Dies bietet eine gute Ausgangsbasis für Komik und Satire, weil das Morden an Schauerlichkeit aufgrund der Vertrautheit der LeserInnen mit den Örtlichkeiten einbüßt. Die komische und satirische Wirkung des Textes wird auch durch die Erwähnung typisch österreichischer Speisen wie etwa „Erdäpfeldatschi“¹¹⁵ unterstützt.

Doch warum wird nicht ein und derselbe Ort in jedem Roman derselben Reihe dargestellt? Auf die Frage, warum sie beschlossen hat, die Handlungen der drei Romane an drei verschiedenen Orten anzusiedeln, entgegnet die Autorin:

Das hat biographische, ganz persönliche Gründe. Ich habe ein Problem mit Regionalkrimis. Die sind momentan sehr in. In ganz Österreich und Deutschland boomen Regionalkrimis. Ich fühle mich zu kosmopolitisch dafür. Ich habe länger im Ausland gelebt. Ich reise irrsinnig gern und viel. Und ich habe eigentlich keine Lust, immer über die gleiche Gegend zu schreiben. Das finde ich langweilig. Selbst Wien langweilt mich. Ich habe schon mehrere Wien-Krimis geschrieben. Aber nur über Wien Krimis zu schreiben? - Da würde mir die Luft ausgehen.¹¹⁶

Dieser erste Teil ihrer Antwort lässt keinerlei Zusammenhang zwischen den gewählten Schauplätzen und einem intendierten komischen oder satirischen Effekt erkennen. Die darauffolgende Begründung gibt zwar auch nicht Aufschluss darüber, dafür beleuchtet sie den Hintergrund für die von Kneifl geübte Gesellschaftskritik, die vor allem durch Satire zum Ausdruck gebracht wird:

Der zweite Grund ist, dass ich, wie gesagt, gern reise und gern auch das, was ich sehe oder in diesen Ländern erlebe, in meinen Romanen verarbeite. Sowohl in *Stadt der Schmerzen*, also im Florenz-Roman, als auch im US-Roman habe ich reale Erlebnisse eingebaut. Diese Szene, die ich im Florenz-Roman beschreibe, in der die kleinen Rumäninnen oder Romni gezwungen werden, Parfum abzufüllen, die habe ich tatsächlich erlebt und zwar nicht mit

¹¹³ Ebda. S. 5.

¹¹⁴ Ebda. S. 15.

¹¹⁵ Ebda. S. 16.

¹¹⁶ Interview der Verfasserin mit Edith Kneifl am 20.12.2012 in Wien.

Parfumabfüllung, sondern noch viel schlimmer. Ich habe in der Po-Gegend in so einem Landhaus gewohnt. Dort haben kleine Mädchen in der Nacht Injektionsnadeln in Folien verpackt. Und diese Injektionsnadeln waren garantiert für Afrika bestimmt, da es in Europa strenge Kontrollen gibt. Ich fand das schrecklich. Dort ist es natürlich nicht so wild zugegangen wie in meinem Roman. Das war dann meine Fantasie, habe das, was ich gesehen habe, eben weitergedacht bis hin zu Prostitution und anderen Verbrechen. In der Realität habe ich erlebt, dass diese neue Form von Sklaverei im heutigen Italien betrieben wird, und nicht nur in Italien, sicher auch bei uns.¹¹⁷

Kneifl sieht keine zwangsläufige Verbindung zwischen Topographie und komischem und satirischem Effekt ihrer Katharina Kafka-Reihe auf die LeserInnen:

[...] Ich denke, dass die Schauplätze mit Komik nicht unbedingt etwas zu tun haben müssen. Im dritten Roman Kafka/Orlando-Roman *Blutiger Sand* natürlich schon, wenn ich an Las Vegas denke. Las Vegas finde ich persönlich sehr komisch. Diese Stadt, dieses Disneyworld für Erwachsene, finde ich irgendwie lustig. Aber an der Wüste finde ich zum Beispiel nichts komisch und auch nicht an Florenz.¹¹⁸

Der Schauplatz von *Blutiger Sand* dürfte im Unterschied zu den anderen Romanen als Ort des Vergnügens in Kneifls Gedächtnis verankert sein. Diese Haltung spiegelt sich auch in den Eindrücken der Ich-Erzählerin über die Stadt Las Vegas wieder, die Kafka mit den LeserInnen teilt:

Nicht nur New York City ist eine Stadt, die niemals schläft, auch in Las Vegas machen die vierzig Millionen Touristen im Jahr die Nacht zum Tag. In diesem flimmernden, glitzernden Wunderland, das von Verlierern erbaut wurde, ist Showtime rund um die Uhr angesagt.¹¹⁹

Kafka und damit auch Kneifl verweisen auf den vorherrschenden Hedonismus in Las Vegas. Alles ist auf Vergnügen, Spaß und Unterhaltung ausgerichtet.

Aus inhaltlicher Sicht ist es aber durchaus nachvollziehbar, dass für jedes Buch der Reihe ein anderer Schauplatz gewählt worden ist. Eine genauere Analyse aller drei Romane ergibt, dass ihre Handlungen in einem größeren gemeinsamen Kontext zu sehen sind, der eine unterschiedliche Topographie rechtfertigt. So erhalten die LeserInnen in *Schön tot* Hinweise auf *Stadt der Schmerzen*, den darauf folgenden Roman: „[...] Orlandos Vater war Italiener, ein Urlaubsflirt mit verhängnisvollen

¹¹⁷ Ebda.

¹¹⁸ Ebda.

¹¹⁹ Kneifl: *Blutiger Sand*, S. 13-14.

Folgen. Der Typ hat sich bald nach seiner Geburt abgesetzt. [...]“¹²⁰. Etwas später wird sogar noch stärker auf den Schauplatz des nächsten Kriminalromans innerhalb der Katharina Kafka-Reihe angespielt: „Auch mein Vater, ein Florentiner Adeliger und begnadeter Parfümeur, hielt es in diesem spießbürgerlichen Wien nicht aus“¹²¹. Die LeserInnen, sofern sie nur *Schön tot* gelesen haben, werden diesen Satz nicht als Anspielung auf *Stadt der Schmerzen* verstehen. Nachdem man den zweiten Roman der Katharina Kafka-Reihe gelesen hat, ist allerdings klar, dass diese Bemerkung Orlandos eine Vorausdeutung auf den Schauplatz von *Stadt der Schmerzen* - Florenz - darstellt. Auch auf den Schauplatz von *Blutiger Sand* finden sich in *Schön tot* erste Hinweise. Die LeserInnen erfahren vom Mord an Kafkas Eltern in Texas 1993.¹²²

Und auch in *Stadt der Schmerzen* finden sich sowohl auf den ersten sowie auf den dritten Teil ihrer Katharina Kafka-Reihe Anspielungen:

Mord und Totschlag schienen mich buchstäblich zu verfolgen. Als ich knapp über zwanzig war, wurden meine Eltern wegen ein paar Dollar niedergemetzelt. Letztes Jahr hatte ich gemeinsam mit Orlando eine Mordserie in Wien aufgeklärt. Und nun war ich wieder in einen Mordfall involviert.¹²³

Blutiger Sand weist wiederum Hinweise auf die zwei vorangegangenen Romane auf. Als sich Kafka mit Simon Hunter über den Mord an ihren Eltern unterhält, werden die LeserInnen an Folgendes erinnert: „Ich erzähle ihm, dass ich schon zwei Mal in Mordfälle involviert war. In Wien und in Florenz. Meiner Meinung nach waren die Täter damals ebenfalls Psychopathen“¹²⁴. Damit verweist Kafka zum einen auf den Schauplatz des ersten Katharina-Kafka Romans, der in der österreichischen Bundeshauptstadt angesiedelt ist. Frau Bischof, die die Morde verübt hat, dürfte Kafka noch als psychopathisch in Erinnerung sein, was durchaus nicht verwunderlich ist. Sie hat schließlich eine ganze Reihe an Morden begangen. Auch auf den Schauplatz von *Stadt der Schmerzen* wird angespielt. Über Orlandos florentinischen Halbbruder Francesco, der nicht nur den Mord an seinem eigenen Cousin, sondern auch an einer jungen Romni zu verantworten hat, kann durchaus auch behauptet

¹²⁰ Kneiftl: *Schön tot*, S. 43.

¹²¹ Ebda. S. 62.

¹²² Vgl. Ebda. S. 66.

¹²³ Kneiftl: *Stadt der Schmerzen*, S. 21.

¹²⁴ Kneiftl: *Blutiger Sand*, S. 53.

werden, an einer gewissen Form der Psychopathie zu leiden. Kafka möchte Simon Hunter von ihrer Kompetenz, was das Ermitteln anbelangt, überzeugen, indem sie ihn nicht zuletzt über die Schauplätze ihrer letzten Ermittlungen in Kenntnis setzt. Nach dem Beitrag, den sie und Orlando zur Aufklärung zweier Fälle in Europa geleistet haben, liegt es nahe, dass Kafka auch in Amerika geschickt agieren würde. Um ihre Erfahrung noch zu untermauern, fügt Sie an: „Glauben Sie mir, ich bin nicht ganz unerfahren als Detektivin“¹²⁵.

4.2.2.3 Nuancen im komischen/satirischen Gehalt

Die Mordfälle der einzelnen Bände stehen in keinerlei Verbindung zueinander. Sie wurden aus unterschiedlichen Gründen von verschiedenen Tätern verübt. Der persönliche Bezug, den Kafka zu einem davon hat, ist allerdings von großer Bedeutung, untersucht man Komik und Satire in der gesamten Katharina Kafka-Reihe.

Obwohl *Blutiger Sand* in Las Vegas, der Stadt der Sünde, seinen Ausgangspunkt nimmt, handelt es sich bei diesem Band um jenen Roman innerhalb der Reihe, der doch den ernstesten Grundtenor aufweist. In *Schön tot* haben weder Kafka noch Orlando ein inniges Verhältnis zu den Mordopfern gehabt. In *Stadt der Schmerzen* verhält sich dies schon anders, als Orlandos Cousin Riccardo ermordet wird. Ganz unvoreingenommen lässt es sich in der eigenen Familie nur schwer ermitteln. Orlando ist geblendet vom guten Aussehen seines Halbbruders Francesco, der, wie sich herausstellt, allerdings der Mörder gewesen ist. Trotz der beschriebenen schlimmen Vorkommnisse innerhalb Orlandos Familie ist der Band von einem größeren Ausmaß an Unbeschwertheit und Heiterkeit geprägt als *Blutiger Sand*. Kneifl erzielt damit einen größeren komischen und satirischen Effekt als im dritten Band. Orlandos Familie wird oftmals in einem satirischen Licht dargestellt, was die LeserInnen unterhält und amüsiert.

In *Blutiger Sand* hingegen ist der Grundtenor ein anderer. Es konnten zwar, wie die Einzelanalyse gezeigt hat, sehr viele komische und satirische Elemente identifiziert

¹²⁵ Ebda. S. 53.

werden, doch die Verzweiflung und Trauer, die Kafka durchlebt, lassen diesen Band weniger amüsant als seine Vorgänger wirken. Auf die Frage, ob „[...] [s]ie sich bewusst für eine Tonänderung entschieden [...]“¹²⁶ hat, antwortet Kneifl:

Nein, ich denke an so etwas überhaupt nicht beim Schreiben. Das hat vielleicht damit zu tun, dass ich in den USA gelebt habe und vor vielen Jahren mit einem nordamerikanischen Indianer zusammen war. Er war meine erste große Liebe. Ich habe ihn später immer wieder besucht. Deswegen kenne ich die USA ganz gut und kenne durch ihn auch das schwierige Leben der nordamerikanischen Indianer in den Reservaten. Und ich habe, außer Psychologie, auch Ethnologie studiert. Damals gab es noch Haupt- und Nebenfach. Leider habe ich die Ethnologie zu meinem Nebenfach gemacht, was ich bis heute bereue, da ich eigentlich lieber Ethnologin geworden wäre als Psychologin. Ich interessiere mich bis heute sehr für fremde Kulturen.¹²⁷

Kneifl führt dies auch noch weiter aus:

Insofern ist *Blutiger Sand* vielleicht auch weniger komisch, weil ich mich doch sehr ernsthaft mit dem Leben der nordamerikanischen Ureinwohner beschäftigt habe. Es war für mich ein wichtiges Anliegen, einmal darüber zu schreiben. [...] ¹²⁸

Aufgrund ihres persönlichen Bezugs zu der problematischen Lebenssituation, mit der die Ureinwohner konfrontiert sind, und der Ernsthaftigkeit, von der ihre Auseinandersetzung mit dieser Thematik geprägt gewesen ist, wie die Autorin mutmaßt, hat dieser Roman eine geringere komische und satirische Wirkung als *Schön tot* oder *Stadt der Schmerzen*.

¹²⁶ Interview der Verfasserin mit Edith Kneifl am 20.12.2012 in Wien.

¹²⁷ Ebda.

¹²⁸ Ebda.

5 Zusammenfassung

Die in der Einleitung dieser Diplomarbeit gestellten Fragen können deutlich bejaht werden: Sowohl die Einzel- als auch die vergleichenden Analysen haben gezeigt, dass die Kriminalhandlung nicht immer im Vordergrund steht, obwohl es sich bei allen Texten der Katharina Kafka-Reihe gemäß der Untertitel um Kriminalromane handelt. Die Zuordnung zu einem einzigen gemeinsamen Genre ist, wie diese Diplomarbeit zu demonstrieren versucht hat, alles andere als unproblematisch. An vielen Stellen der Romane sind es das Komische und das Satirische, die primär Beachtung finden.

Edith Kneifls Katharina Kafka-Reihe weist eine Fülle komischer und satirischer Elemente auf. Unterzieht man die einzelnen Romane aber einer genaueren Analyse, so stellt sich heraus, dass diese in einem unterschiedlichen Ausmaß zum Einsatz gekommen sind. Im Unterschied zu den beiden anderen Romanen stößt man beispielsweise in *Schön tot* an manchen Stellen auf Vulgärkomik. Zudem hat die Einzelanalyse von *Blutiger Sand* ergeben, dass in diesem Band viele komische und satirische Stellen zu finden sind. Verglichen mit den beiden anderen Romanen ist die komische und satirische Wirkung insgesamt aber eine geringere. Dies ist vor dem Hintergrund der Topographie, die ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal der Romane darstellt, verständlich. Schließlich ist der Schauplatz eng mit der Thematik des jeweiligen Bandes verbunden. Der in den USA angesiedelte Band *Blutiger Sand* fokussiert die Aufklärung des Mordes an Kafkas Eltern, die Handlung ist dementsprechend davon überschattet.

Im ersten Band belustigt vor allem Orlando's Bewunderung der ehemaligen Kaiserin Sisi die LeserInnen. Er strebt es an, ihr in vielerlei Hinsicht zu ähneln, was die LeserInnen amüsiert. Durch seine Exzentrik, seine Zügellosigkeit, seine Hysterie und sein ausschweifendes Erzählen entsteht immer wieder Komik. Orlando stellt auch in *Stadt der Schmerzen* sowie in *Blutiger Sand* eine äußerst erheiternde Figur dar. Der Hauptgrund dafür ist, dass er sich wiederum in vielen Situationen nicht adäquat verhält. Weiters ist er sehr naiv, was zu der von ihm ausgehenden Komik beiträgt. Seine Unbedarftheit stellt dabei einen der Gründe für meine These, Orlando als

Personifikation des Komischen in der gesamten Katharina Kafka-Reihe zu betrachten, dar. Orlandos und Kafkas Streitigkeiten im Zuge ihrer Ermittlungen lassen sehr oft eine gewisse Komik in allen Romanen entstehen. Entscheidend dafür ist, dass Orlando oftmals gar nicht beabsichtigt, sich selbst in einem komischen Licht zu präsentieren.

Neben den komischen Momenten lassen sich auch viele satirische in der Reihe identifizieren. Kafka macht nicht nur sehr oft satirische Andeutungen gegenüber Orlando. Ihr Spott wird auch einigen Frauen und Männern zuteil. In ihrer Katharina Kafka-Reihe übt die Autorin Gesellschaftskritik. Zugleich sind ihre Protagonisten aber selbstkritisch, scheuen nicht davor zurück, sich selbst zu satirisieren.

Aufgrund der vielen komischen und satirischen Elemente innerhalb der Katharina Kafka-Reihe, deren Wirkung durch das Kreieren ungewöhnlicher Wortkombinationen oder der Verwendung der Umgangssprache verstärkt wird, können die Texte nicht als gewöhnliche Kriminalromane gelten. Aus gutem Grund vermutet Emily Walton, dass „*Stadt der Schmerzen* [...] auch ein Vergnügen für Nicht-Krimi-Leser sein [kann]. Ironie wie auch Situationskomik ziehen sich durch. Das liegt vor allem an den Charakteren, die der Psychoanalytikerin Kneifl durchaus gelungen sind[.]“¹²⁹ Dies lässt sich wohl über die gesamte Katharina Kafka-Reihe behaupten.

¹²⁹ Emily Walton: Rezension. Edith Kneifl: *Stadt der Schmerzen*. In: Webportal des Literaturhauses Wien (2.5.2011). <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8874> (17.3.2013).

6 Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

6.1.1 Texte Edith Kneifls

Kneifl, Edith: Blutiger Sand: Kriminalroman. Innsbruck, Wien: Haymon 2012.

Kneifl, Edith: Schön tot: Ein Wien-Krimi. Innsbruck, Wien: Haymon ²2010.

Kneifl, Edith: Stadt der Schmerzen: Ein Florenz-Krimi. Innsbruck, Wien: Haymon 2011.

6.1.2 Andere Texte

Brüder Grimm: Schneewittchen. In: Projekt Gutenberg-DE. SPIEGEL ONLINE. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6248/150> (20.01.2013).

6.2 Sekundärliteratur

Aden, John M.: Towards a Uniform Satiric Terminology. In: Fabian, Bernhard (Hg.): Satyra. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire. Hildesheim, New York: Olms 1975. (Olms Studien 39), S. 72-74.

Agazzi, Elena: Psychologie und Verbrechen in Edith Kneifls Kriminalromanen. In: Moraldo, Sandro M. (Hg.): Mord als kreativer Prozess: Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Heidelberg: Winter 2005. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 222), S. 99-109.

Bachmaier, Helmut: Nachwort. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17656), S.121-134.

Bachmaier, Helmut (Hg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17656)

Baudelaire, Charles: Vom Wesen des Lachens. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17656), S. 65-73.

Bergson, Henri: Das Lachen: ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übers. von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Meiner, 2011. (Philosophische Bibliothek 622)

Feichtner, Natascha: Bluttausch auf der Psychocouch: Edith Kneifl - Leben und Werk. Ein monographischer Versuch. Diplomarbeit. Univ. Wien 2006.

Hartmann, Nicolai: Ästhetik. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17656), S. 113-116.

Hobbes, Thomas: Vom Menschen. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17656), S. 16-17.

Interview der Verfasserin mit Edith Kneifl am 20.12.2012 in Wien.

Kneifl, Edith: Über mich. In: Homepage von Edith Kneifl.
http://www.kneifl.at/index.php?cat=00_Home&page=19_Uuml-ber-nbsp-mich
(19.01.2013).

Komisch. In: Duden online. <http://www.duden.de/rechtschreibung/komisch> (7.6.2012).

Nietzsche, Friedrich: Aphorismen zum Lachen. In: Dietzsch, Steffen (Hg.): Luzifer lacht: philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori. Leipzig: Reclam 1993. (Reclam-Bibliothek 1480), S. 22-32.

Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17656), S. 15.

Paul, Jean: Jean Pauls sämtliche Werke: historisch-kritische Ausgabe. Erste Abt. Band 11: Vorschule der Aesthetik. Hg. von d. Preußischen Akademie der Wissenschaften. Hg. von Eduard Berend. Fotomechan. Neudr. d. Orig.-Ausg. Leipzig: Zentralantiquariat d. Dt. Demokrat. Republik u.a. 1980.

Satire. In: Duden online. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Satire#Bedeutung1>
(7.6.2012).

Schmitz, Gregor Peter: Bonnie und Clyde: Ballern für die Ewigkeit. In: SPIEGEL ONLINE. (23.05.2009). <http://www.spiegel.de/panorama/zeitgeschichte/bonnie-und-clyde-ballern-fuer-die-ewigkeit-a-626484.html> (20.02.2013).

Ungerboeck, Rebecca: „Postmoderne“ Gewaltdarstellung - Mord als ironisches Spiel: Edith Kneifls „Der Tod ist eine Wienerin“ (2007) als Extremfall von Amüsement und Ironie. Seminararbeit [unveröffentlicht]. Univ. Wien 2011.

Wagner, Renate: Rezension. Blutiger Sand. In: Online Merker. Die internationale Kulturplattform für Musiktheater, Konzert, Schauspiel, Literatur, Medien, Ausstellungen in Österreich und aller Welt! <http://www.der-neue-merker.eu/edith-kneifl-blutiger-sand> (7.11.2012).

Wagner-Wesemann, Renate: Rezension. Stadt der Schmerzen. In: Homepage von Edith Kneifl – Presse.
http://www.kneifl.at/index.php?cat=08_Presse&page=73_Stadt-nbsp-der-nbsp-Schmerzen (16.3.2013).

Walton, Emily: Rezension. Edith Kneifl: Stadt der Schmerzen. In: Webportal des Literaturhauses Wien (2.5.2011). <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8874> (17.3.2013).

Walton, Emily: Rezension. Margareten ist (fast schon) die Bronx. In: Falter. Woche 8/2010 (24.2.2010). http://www.falter.at/web/shop/detail.php?product_id=31709&show=print (20.1.2013).

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner ⁸2001.

Zeller, Bernd: Komik und Satire: Lehrbuch für Journalisten und Autoren. Berlin: Autorenhaus-Verlag 2008.

Anhang

Interview mit Edith Kneifl

Interview mit Dr. Edith Kneifl am 20.12.2012 in Wien

R.U.: Vielen Dank, dass Sie sich die Zeit für das Interview genommen haben. In meiner Diplomarbeit behandle ich die Katharina Kafka-Reihe in Hinblick auf Komik und Satire. Kommen wir gleich zur ersten Frage: In Ihrer Katharina Kafka-Reihe stoßen die Leser und Leserinnen oft auf Komisches und Satirisches. Haben Sie sich bewusst für diese Elemente in Ihren Kriminalromanen entschieden? Wenn ja, welche Funktionen erfüllen sie für Sie?

E.K.: Ich denke beim Schreiben nicht daran, ob die Figur komisch sein soll oder nicht. Bei Orlando war das anders. Und zwar aus einem ganz bestimmten Grund. Ich habe keine Freunde, die Transgender sind, das heißt, ich musste mich in Wiener Transvestitenkreisen umsehen. Ich habe tatsächlich in einschlägigen Lokalen Transvestiten kennengelernt und auch mit ihnen gesprochen und ihnen erzählt, dass ich einen Roman schreiben möchte, in dem ein Transvestit ein Ermittler ist. Sie haben sich einerseits gar nicht dafür interessiert oder sie haben sich doch ein bisschen gefreut, aber sie haben mir dann alle freiwillig ihre Lebensgeschichten erzählt. Diese Geschichten waren dermaßen traurig, dass ich fast depressiv geworden bin. Die Schicksale dieser jungen Männer waren eben alles andere als lustig. Meistens waren es Ausländer aus Rumänien, Bulgarien, usw., die zuhause in elendigen Verhältnissen gelebt haben und eine schreckliche Kindheit hatten. Ich wollte keinen Roman über so ein tragisches Schicksal schreiben. Dazu weiß ich dann auch einfach zu wenig über die Lebensumstände dieser Menschen Bescheid. Also habe ich einen Transvestiten nach meinen Klischeevorstellungen von Travestie, und wie man sie auch kennt aus Film und Fernsehen erfunden. Dadurch habe ich sehr wohl bewusst eine lustige Figur geschaffen, und auch ein eher positives Bild. Orlando hat auch eine schwere Kindheit gehabt, das kommt gleich im ersten Roman vor. Seine

Mutter hat Selbstmord begangen. Er ist vaterlos aufgewachsen. Insofern gibt es Hinweise darauf, warum er sich sexuell so entwickelt hat, aber ich vermeide es gern, mein psychoanalytisches Wissen groß einzubauen in meine Romane. Manchmal mache ich das, wie bei dem Psychiater, den ich als Profiler agieren lasse. Aber das ist mehr oder weniger eine Spielerei. Katharina Kafka, die ja auch durchaus humorvoll ist, hat einen trockenen Humor. Es ist zwar immer blöd, wenn man das über sich selbst sagt, aber ihr Humor entspricht wahrscheinlich meinem Humor. Insofern hat sie da durchaus etwas von mir beziehungsweise auch von meinen Freundinnen, die alle schon ein wenig abgeklärt sind und ein bisschen zynisch oder manchmal eben ironisch.

R.U.: Als LeserIn nimmt man das fast an, dass das auch ein Teil von Ihnen ist. Meine Deutschlehrerin hat einmal gesagt, man kann nur das schreiben, was man sich selber in seinem Leben vorstellen kann. Deshalb habe ich mir gedacht, dass die Bücher ihrem Humor entsprechen. Nun zu den Funktionen der Romane: Wollten Sie eine gewisse gesellschaftliche Aufwertung durch die Figur des Orlando erzielen?

E.K.: Absolut. Das war sehr wohl meine Intention. Ich wollte eigentlich eine positive Figur erschaffen, mit der man sich auch identifizieren kann, wenn man vielleicht solche Neigungen hat. Orlando ist nicht der strahlende Held im klassischen Sinn, aber er ist eine der Hauptfiguren, sieht gut aus und ist witzig. Er ermittelt eigentlich auch, hilft ja durchaus mit. Ich würde sagen, er ist ein ganz normaler Ermittler. So einen Protagonisten gab es noch nie. Ein Transvestit als Ermittler in einem Kriminalroman - vielleicht gibt es das in den USA, aber ich glaube nicht.

R.U.: Das bringt mich gleich zur nächsten Frage. Verkörpert Orlando Ihrer Meinung nach durch die Travestie und den übersteigerten Körperkult, der an sehr vielen Stellen komisch wirkt und der einem zum Lachen bringt, den Komikbegriff?

E.K.: Im weitesten Sinne vielleicht ja. Natürlich erinnert er mich an meine homosexuellen Freunde, für die der Körper noch viel mehr Bedeutung hat als für uns Frauen. Insofern mag das dann komisch wirken, eine Übersteigerung sein in meinen Romanen, noch dazu, wenn ich ihn in Frauenkleidern losschicke.

R.U.: Alle drei Bücher strotzen vor Gesellschaftskritik. Wie lassen sich Vergewaltigung, Menschenhandel oder Mord mit Komik und Satire vereinbaren?

E.K.: Ich glaube, dass Humor und Komik immer etwas Entlastendes haben, so auch in der Kriminalliteratur. Wenn vorher brutale, harte Szenen kommen und nachher eine humoristische, werden die LeserInnen dadurch ein bisschen entspannt und entlastet. Dazu kommt, wie Sie wissen, dass, nach Sigmund Freud jeder Witz eine gewisse Aggression beinhaltet. Die Aggression ist ein Teil des Witzes. Insofern wird man vielleicht auch Aggression sublimieren können, indem man lustige Szenen schreibt oder liest. Ich brauche das beim Schreiben, und lasse deshalb einer furchtbaren Mordszene gern eine lustige Passage folgen. Außerdem ist es auch so, wenn diese Figuren realistisch sein sollen, dann haben sie auch ein ganz normales Leben neben der Mordaufklärung. Das heißt, sie haben einen ganz normalen Alltag. Sind mehr oder wenig witzig oder auch nicht. Meine sind witzig, vor allem Orlando oder unfreiwillig komisch eher. Aber das hat ja jetzt nicht unmittelbar etwas mit dem gesellschaftlichen Geschehen oder den Morden zu tun.

R.U.: Glauben Sie, dass ihre Leser und Leserinnen das Gesellschaftskritische durchschauen, das Sie so gekonnt in Komik und Satire kleiden?

E.K.: Ich hoffe das immer. Und ich glaube schon, ich halte meine Leserinnen und Leser für intelligente Menschen. Also ich denke, dass sie das merken. Und wenn nicht gleich, weil sie sich vielleicht zu sehr auf die Action konzentrieren oder auf die Spannung, ist es auch nicht so schlimm. Es kommt eh immer wieder mal.

R.U.: Weshalb haben Sie sich für unterschiedliche Schauplätze entschieden? *Schön tot* spielt in Wien, *Stadt der Schmerzen* in Florenz und der dritte in den USA.

E.K.: Das hat biographische, ganz persönliche Gründe. Ich habe ein Problem mit Regionalkrimis. Die sind momentan sehr in. In ganz Österreich und Deutschland boomen Regionalkrimis. Ich fühle mich zu kosmopolitisch dafür. Ich habe länger im Ausland gelebt. Ich reise irrsinnig gern und viel. Und ich habe eigentlich keine Lust, immer über die gleiche Gegend zu schreiben. Das finde ich langweilig. Selbst Wien langweilt mich. Ich habe schon mehrere Wien-Krimis geschrieben. Aber nur über Wien Krimis zu schreiben? - Da würde mir die Luft ausgehen. Der zweite Grund ist, dass ich, wie gesagt, gern

reise und gern auch das, was ich sehe oder in diesen Ländern erlebe, in meinen Romanen verarbeite. Sowohl in *Stadt der Schmerzen*, also im Florenz-Roman, als auch im US-Roman habe ich reale Erlebnisse eingebaut. Diese Szene, die ich im Florenz-Roman beschreibe, in der die kleinen Rumäninnen oder Romni gezwungen werden, Parfum abzufüllen, die habe ich tatsächlich erlebt und zwar nicht mit Parfumabfüllung, sondern noch viel schlimmer. Ich habe in der Po-Gegend in so einem Landhaus gewohnt. Dort haben kleine Mädchen in der Nacht Injektionsnadeln in Folien verpackt. Und diese Injektionsnadeln waren garantiert für Afrika bestimmt, da es in Europa strenge Kontrollen gibt. Ich fand das schrecklich. Dort ist es natürlich nicht so wild zugegangen wie in meinem Roman. Das war dann meine Fantasie, habe das, was ich gesehen habe, eben weitergedacht bis hin zu Prostitution und anderen Verbrechen. In der Realität habe ich erlebt, dass diese neue Form von Sklaverei im heutigen Italien betrieben wird, und nicht nur in Italien, sicher auch bei uns.

R.U.: Was jetzt Komik und Satire betrifft: Unterstützen die Schauplätze Ihrer Meinung nach die komische und satirische Wirkung Ihrer Kriminalromane, wenn man die drei Katharina Kafka Romane hernimmt?

E.K.: Das glaube ich eigentlich nicht. Ich denke, dass die Schauplätze mit Komik nicht unbedingt etwas zu tun haben müssen. Im dritten Roman Kafka/Orlando-Roman *Blutiger Sand* natürlich schon, wenn ich an Las Vegas denke. Las Vegas finde ich persönlich sehr komisch. Diese Stadt, dieses Disneyworld für Erwachsene, finde ich irgendwie lustig. Aber an der Wüste finde ich zum Beispiel nichts komisch und auch nicht an Florenz.

R.U.: Kommen wir auch schon zur vorletzten Frage. *Blutiger Sand* ist das meiner Meinung nach am wenigsten komische und satirische Buch der Reihe. Haben Sie sich bewusst für eine Tonänderung entschieden?

E.K.: Nein, ich denke an so etwas überhaupt nicht beim Schreiben. Das hat vielleicht damit zu tun, dass ich in den USA gelebt habe und vor vielen Jahren mit einem nordamerikanischen Indianer zusammen war. Er war meine erste große Liebe. Ich habe ihn später immer wieder besucht. Deswegen kenne ich die USA ganz gut und kenne durch ihn auch das schwierige Leben der nordamerikanischen Indianer in den Reservaten. Und ich habe, außer Psychologie, auch Ethnologie studiert. Damals gab es noch Haupt- und

Nebenfach. Leider habe ich die Ethnologie zu meinem Nebenfach gemacht, was ich bis heute bereue, da ich eigentlich lieber Ethnologin geworden wäre als Psychologin. Ich interessiere mich bis heute sehr für fremde Kulturen.

R.U.: Ja, das kommt stark heraus.

E.K.: Insofern ist *Blutiger Sand* vielleicht auch weniger komisch, weil ich mich doch sehr ernsthaft mit dem Leben der nordamerikanischen Ureinwohner beschäftigt habe. Es war für mich ein wichtiges Anliegen, einmal darüber zu schreiben. Ich habe mich sehr gefreut, dass der Haymon Verlag mir das zugestanden hat, weil normalerweise Krimis von Deutschsprachigen, die in den USA spielen, nicht sehr beliebt sind am deutschsprachigen Literaturmarkt. Aber der Roman hat schon die zweite Auflage. Also ich bin sehr zufrieden. Er wird auch in den Rezensionen meist gelobt. Und *Blutiger Sand* ist auch, wie Sie richtig sagen, eigentlich der am wenigsten nach Kriminalroman aussehende Roman von mir. Er ist eher wie ein Wildwestroman oder ein Roadmovie geschrieben. Das hat auch damit zu tun, dass ich genau diese Reise, die Kafka und Orlando machen, selber zu Recherchezwecken gemacht habe, übrigens gemeinsam mit diesem amerikanischen Freund. Wir sind genau diese Gebiete und die Route 66 abgefahren. Und ich habe mir auf dieser Reise oft gedacht, genau hier oder da könnte ein Mord passieren.

R.U.: Es wirkt sehr authentisch.

E.K.: Hoffe ich zumindest.

R.U.: Ich finde schon. Zur letzten Frage: Bleibt es bei dieser Trilogie, würden Sie überhaupt sagen, dass man die Reihe als Trilogie einordnen kann?

E.K.: Ich sage das gern in Interviews, sage das so leicht vor mich hin. In diesem Fall habe ich eigentlich einen vierten Roman geplant. Und zwar aus mehreren Gründen. Der eine Grund ist der, dass der Roman *Blutiger Sand* eigentlich kein richtiges Ende hat. Katharina Kafka überlebt, das weiß man. Wo bleibt Orlando? Und wo bleibt der fescbe Indianer Simon? Ich muss jetzt eigentlich noch einen Roman schreiben, um zu einem Happy End zu kommen. Ich möchte unbedingt ein Happy End. Der zweite Grund, der wahrscheinlich wichtigere, ist, dass ich immer schon einmal etwas über die Donauländer schreiben wollte, über die ehemaligen Kronländer, das heißt über das Donaudelta und Rumänien vor allem. Ich weiß noch nicht genau, wo der

Roman spielen wird, aber sicher auf der Donau. Vielleicht auch wieder in Wien. Es kann durchaus sein, dass es wieder zurück nach Wien geht.

R.U.: Dass sich das schließt.

E.K.: Ja. Aber viel mehr als vier Romane würde ich nicht gern schreiben, weil mich dann die Figuren nicht mehr so interessieren würden. Ich habe nie gern Serienkrimis geschrieben - habe nur einmal mit Joe Bellini, einer Psychotherapeutin, drei Bände gemacht. Jetzt bei Kafka -Orlando sind es wieder drei oder eben vier. Ich habe mittlerweile auch begonnen, historische Krimis zu schreiben. Plane auch drei oder vier mit derselben Figur, aber sicher nicht mehr nicht.

R.U.: Die Leser und Leserinnen werden Katharina Kafka vermissen. Dann sind wir gespannt, ob der nächste Roman auch voller Satire und Ironie sein wird.

E.K.: Der nächste wird wahrscheinlich wieder lustiger, ja.

R.U.: Danke für das Interview.

Index

E

Ermittlerfigur 93
Exzentrik 19, 103

G

grotesk, Groteske 1, 4, 6, 8, 41, 42, 43, 63, 64, 86, 115

H

Hohn 38, 40, 65, 80
Humor, humorvoll, humoristisch, humorisieren...1, 4, 5,
6, 11, 12, 24, 25, 34, 42, 43, 47, 76, 87, 93, 109, 110

I

Interferenz 9, 10
Inversion 9, 10
Ironie, ironisch...1, 4, 5, 6, 12, 36, 37, 38, 40, 41, 62, 63,
64, 83, 84, 85, 97, 104, 109, 113,

P

Polemik 4, 5, 6

R

Repetition 9, 10, 76

S

Sarkasmus, sarkastisch 12, 22, 53, 54, 55, 58
Schreckmoment 28, 50, 73
Spott, spöttisch 5, 12, 33, 35, 37, 38, 39, 40, 53, 54, 55,
56, 57, 58, 60, 61, 62, 68, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82,
104

U

Übertreibung 12, 20, 37, 49, 68

V

verhöhnern, verhöhnend, Verhöhnung...11, 34, 38, 39, 57,
76, 78, 79, 80
verspotten 5, 12, 33, 40, 76, 79

W

Witz, witzig 5, 12, 19, 36, 40, 71, 84, 87, 93, 109, 110

Abstract

In der vorliegenden Diplomarbeit wird die Katharina Kafka-Reihe der österreichischen Autorin Edith Kneifl hinsichtlich Komik und Satire untersucht. Bei dieser Reihe handelt es sich – zumindest zum momentanen Zeitpunkt noch – um eine Trilogie, die aus den Bänden *Schön tot* (2010), *Stadt der Schmerzen* (2011) und *Blutiger Sand* (2012) besteht. Eingangs wird ein Einblick in die Fülle an Definitionsmöglichkeiten, die um den Komik- sowie den Satirebegriff besteht, gegeben. Dieses Kapitel verdeutlicht, wie breit dieses Themenfeld ist. Zunächst werden die beiden Begriffe deshalb von anderen Termini wie etwa der Groteske oder der Ironie abgegrenzt. Das Textkorpus wird im Anschluss darauf in Hinblick auf allgemeine Charakteristika beleuchtet. Den Einzelanalysen folgen vergleichende Analysen.

Die Amateurdetektive Kafka und Orlando sorgen für eine Vielzahl komischer und satirischer Momente innerhalb der Katharina Kafka-Reihe. Orlando verkörpert den Komikbegriff regelrecht. Ihre Streitigkeiten lassen zudem immer wieder eine gewisse Komik entstehen. Zentral ist die Darstellung von Kafka und Orlando als gewöhnliche Menschen. Sie agieren zwar oftmals heldenhaft, werden dabei aber menschlich porträtiert. Auf diese Weise können die Romane ihr komisches und satirisches Potential bestmöglich entfalten.

Zu den Gemeinsamkeiten der drei Romane zählen die gesellschaftskritischen Momente. Diese kommuniziert die Autorin ihren LeserInnen durch den Einsatz von Komik und Satire. Kneifl verwendet umgangssprachliche Wörter und Phrasen und erschafft unkonventionelle Kollokationen, wodurch es zur Entstehung sprachlicher Komik kommt. Die komische Wirkung des Inhalts kann sich dadurch noch besser entfalten. Nicht zuletzt amüsiert Orlandos Habitus in allen drei Romanen die LeserInnen. Vor allem sind es aber Kafka und Orlando als Team, über die die LeserInnen schmunzeln oder gar lachen müssen.

Am Versuch, die Bücher dieser Reihe einem gewissen Genre zuzuordnen, wird man scheitern. Jeder der Romane weist Elemente verschiedener Genres auf. Auch die Wahl der Schauplätze fiel ganz unterschiedlich aus. Darüber hinaus unterscheidet

sich *Blutiger Sand* insofern von den anderen Romanen der Reihe, als dass dieser Band in seiner Gesamtwirkung am wenigsten erheiternd ist.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name:	Mag. Rebecca Ungerboeck
Geburtsdaten:	29. August 1987 in Wien
Staatsbürgerschaft:	Österreich

Ausbildung und Stipendien:

Jänner 2013	Zuerkennung des Leistungsstipendiums der Universität Wien für das Studienjahr 2011/2012 (Lehramtsstudium UF Englisch UF Deutsch)
Seit 27. August 2012	Unterrichtspraktikum am Bundesgymnasium Babenbergerring in Wiener Neustadt in den Fächern Englisch und Deutsch
Oktober 2006 – Juni 2012	Lehramtsstudium UF Englisch UF Deutsch an der Universität Wien: Mündliche Diplomprüfung mit Auszeichnung bestanden Diplomarbeit wurde mit der Note „sehr gut“ beurteilt: „[...] Every Second You're Unhappy is a Waste of Time. And that's a Sin": Challenging Traditional Concepts of Irish Female Identities. An Examination of Mary Lavin's "Sarah", Edna O'Brien's "A Scandalous Woman", and Elizabeth Gill's <i>Goldfish Memory</i> in Relation to Gender, Sexuality, and Irish Culture
Jänner 2012	Zuerkennung des Leistungsstipendiums der Universität Wien für das Studienjahr 2010/2011 (Lehramtsstudium UF Englisch UF Deutsch)
2010/2011	Fachbezogenes Praktikum (FAP) für das Unterrichtsfach Deutsch im Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Gottschalkgasse 21, 1110 Wien
September 2009 - Mai 2010	Akademisches Auslandsjahr (zwei Semester) am University College Dublin (UCD), Irland, mit dem ERASMUS-Mobilitätsstipendium
2009	Fachbezogenes Praktikum (FAP) für das Unterrichtsfach Englisch im Bundesgymnasium Zehnergasse 15, 2700 Wiener Neustadt
Seit Oktober 2006	Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien
2006	Matura

2002 – 2006	Oberstufe Klemens Maria Hofbauer Gymnasium, Katzelsdorf, 5.-8. Klasse jeweils mit ausgezeichnetem Erfolg
1998 – 2002	Unterstufe Klemens Maria Hofbauer Gymnasium, Katzelsdorf
1994 – 1998	Volksschule Katzelsdorf

Berufserfahrung:

29. August – 04. November 2011	Praktikantin im United Nations Office on Drugs and Crime (UNODC), Civil Society Team, Vienna International Centre, Wagramer Strasse 5, 1400 Wien
Juli 2008	Volontärin bei DER STANDARD Herrengasse 19-21, 1010 Wien Ressort: Chronik
Juli – Oktober 2007	Freie Mitarbeiterin bei der NÖN Wr. Neustadt Wiener Neustädter Zeitung: Adlergasse 3 Zuständig für die Leithagemeinden-Seiten