

Lokalkolorit. Oder: Honka erzählen.

Paratexte in Heinz Strunks Roman *Der goldene Handschuh* (2016)

Wertungen: Genre, Werk, Autor

In der Einleitung dieses Bandes ist von einer Floskel die Rede, die in der Literaturkritik in Bezug auf Texte der Kriminalliteratur häufig Verwendung findet. Der Roman, so heißt in den Besprechungen, sei ›mehr als nur ein Krimi‹. Dass diese Wendung inzwischen häufiger im Feuilleton zu lesen ist, dass Texte der Kriminalliteratur also häufiger besprochen werden, könne, so Sandra Beck und Johannes Franzen, als Ausdruck einer wertungsgeschichtlichen Wende in der Literaturkritik verstanden werden.¹ Beck und Franzen verweisen jedoch auch auf den *double bind*, der mit dieser Formulierung verbunden ist, wird doch die Nobilitierung des Textes mit der Überwindung des Genres verbunden, das er bedient.

Überlegungen wie diese lassen sich auch zu Heinz Strunks Erfolgsroman *Der goldene Handschuh*² anstellen. In der Rezeption des Textes spielten Fragen der literaturkritischen Wertung eine große Rolle – und das sowohl im Hinblick auf das Genre der Kriminalliteratur als auch in Bezug auf den Autor. Der Text kreist um die Geschichte des Serienmörders Fritz Honka, der zwischen 1970 und 1975 vier Frauen tötete und die zerstückerelten Leichen im Hof einer leerstehenden Fabrik, in seiner Wohnung und auf dem Dachboden des Hauses versteckte. Die ermordeten Frauen wurden nie als vermisst gemeldet. Entdeckt wurden Honkas Taten erst, als es zu einem Brand in dem Mehrfamilienhaus kam und die Feuerwehr während der Löscharbeiten auf die Leichen stieß.

Strunks Roman setzt mit dem Fund der ersten Leiche auf dem Hof der Fabrik ein und berichtet von den ins Leere laufenden Ermittlungen

1 In der Literaturwissenschaft ist einer solchen Wende seit den späten 1960er Jahren unter anderem durch Richard Alewyn zugearbeitet worden. Besondere Wirkmacht für die germanistische Auseinandersetzung mit der Kriminalliteratur kommt den Grundlagenarbeiten von Jochen Vogt zu. Vgl. exemplarisch: Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte*, München 1998.

2 Zitiert wird der Text hier nach der Ausgabe: Heinz Strunk: *Der goldene Handschuh*. Roman, Reinbek bei Hamburg 2016. Alle Zitate aus diesem Text werden im Folgenden mit Seitenzahl in Klammern nachgewiesen.

der Polizei. Danach folgt der mit »Ich lernte auf St. Pauli eine ältere Frau kennen« überschriebene »Teil 1«, der den Protagonisten Fritz (genannt »Fiete«) Honka einführt – und zwar im »Goldenens Handschuh«, einer 365 Tage im Jahr und 24 Stunden am Tag geöffneten Kiezkleinepe, deren Publikum sich so zusammensetzt, dass ein Mann zwei Tage lang am Tresen sitzen kann, bevor jemandem auffällt, dass er tot ist. Aber auch sonst sind die Gäste hier besonders:

Den Nebenmann nennen sie hier Leiche. In Wirklichkeit heißt er Helmut Berger, wie der berühmte Filmschauspieler und amtierende schönste Mann der Welt. Seine Augen sind halb geschlossen, man weiß nie genau, ob er was mitkriegt oder nicht. Er schläft mehr als er wach ist, seine Schenkel sind wundgerieben vom In-die-Hose-Pissen. [...] Würde sich das Wort »sterbliche Überreste« nicht ausschließlich auf Verstorbene beziehen, es würde auf Leiche exakt passen. (16)

Hier ist Fritz Honka Stammgast. Hier lernt er auch die Frauen kennen, die er mit in seinem Wohnung nimmt, dort einsperrt, quält und umbringt.

Diese Geschichte wird flankiert durch von zwei weiteren Handlungssträngen. Einer widmet sich der Reeder-Familie von Dohren, deren einst florierende Firma kurz vor dem Ruin steht. Die Handlung kreist um das jüngste Mitglied der Familie, den siebzehnjährigen, vom Noonan-Syndrom betroffenen Wilhelm Heinrich 3 (genannt WH3), der verzweifelt versucht, eine seiner Mitschülerinnen als Freundin zu gewinnen. Den Gegenstand des zweiten Handlungsstrangs bildet der Rechtsanwalt Karl von Lützow. Von seinem Beruf gelangweilt, widmet er sich dem Alkoholkonsum und dem Ausleben devianter, größtenteils gewaltvoller Sexualpraktiken. Honkas Morde werden erst im letzten Fünftel des Textes erzählt. Der Roman folgt, immer wieder zwischen diesen Handlungssträngen springend, der Geschichte der drei Männer, die schließlich alle im »Goldenens Handschuh« landen. Ein Postskriptum, das von Honkas Entdeckung, dem Prozess und seinem anschließenden Aufenthalt in der Psychiatrie und seinem Tod berichtet, beschließt den Roman.

Die Kriminalfallerzählung wurde im deutschsprachigen Feuilleton breit und durchgängig positiv, ja geradezu euphorisch besprochen. Jürgen Kaube lobt in seiner Besprechung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* Strunks »unglaubliche erzählerische Leistung« und bezeichnet den Ro-

man als eine »große und zugleich humane Zumutung«;³ Dirk Knipphals kategorisierte den *Goldenen Handschuh* in der *taz* als einen »richtig böse[n]« aber auch »erfindungsreich[en] und genau[en]«⁴ Text; Jenni Zylka beschreibt den Text als gleichzeitig faszinierend und nachhaltig verstörend.⁵ Diese enthusiastische Rezeption der Kriminalfallerzählung lässt sich einerseits als ein weiterer Beleg für die Wertschätzung des Genres in der Literaturkritik lesen. Andererseits ist auch im Falle von Strunks Roman das Lob für den Text oft mit einer ganz unterschiedlich ausfallenden Absetzung vom Genre verbunden. So notiert etwa Ulf Pape im *Spiegel*, Strunk erzähle »diese Kriminalgeschichte, ohne ein einziges Mittel des Krimis zu gebrauchen«.⁶ Genauer ausgeführt wird das in der Rezension jedoch nicht.

In anderen Kritiken wird Kriminalliteratur als Genre gar nicht oder nicht prominent aufgerufen. Tobias Rüther kategorisiert den Text in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* beispielsweise als einen »dokumentarische[n] Roman«⁷. In weiteren Besprechungen wird der *Goldene Handschuh* als Milieustudie etikettiert und in anderen Rezensionen wird die Genrefrage gar nicht erst gestellt – stattdessen wird der Text, auch das lässt sich als Nobilitierungsgeste verstehen, in allgemeine Tendenzen der deutschsprachigen Literatur eingeordnet. Björn Hayer beispielsweise bezieht den Roman auf das Interesse der deutschen Gegenwartsliteratur, sich »auf die künstlerische Suche nach jenen [zu] begeben, die weder in der sozialen Gemeinschaft noch in der Literatur eine Stimme hatten«⁸. Ob sich all das als Beleg dafür lesen lässt, dass es mit der wertungsgeschichtlichen Wende der Literaturkritik zum ›Krimi‹ vielleicht doch nicht so weit her ist, wie Beck und Franzen glauben, ließe sich diskutieren. Vielleicht sind diese Kontextualisierungen auch ganz einfach Ausdruck eines avancierteren Verständnisses literarischer Formen im Feuilleton der

3 Jürgen Kaube: Solange es solche Menschen gibt, in: FAZ, 17.02.2016, S. 9.

4 Dirk Knipphals: Was wir gerade noch ertragen, in: taz am Wochenende, 20./21.02.2016, S. 12.

5 Vgl. Jenni Zylka: »Ich habe mir auch Humor erlaubt«, in: taz, 17.03.2016, S. 3.

6 Ulf Pape: Eine Zumutung – aber eine dringend nötige, in: Der Spiegel, 26.02.2016, www.spiegel.de/kultur/literatur/der-goldene-handschuh-von-heinz-strunk-ein-ungeheuerlicher-roman-a-1078852.html (02.07.2022).

7 Tobias Rüther: Das Märchen von St. Pauli, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 21.02.2016, S. 44.

8 Björn Hayer: Kneipenblues und Elend, in: NZZ, 17.02.2016, www.nzz.ch/feuilleton/kneipenblues-und-elend-ld.99945 (02.07.2022).

Gegenwart, in der ein Text eben nicht mehr nur auf *ein* Genre festgelegt wird.

Bemerkenswert im Hinblick auf Fragen der literaturkritischen Wertung ist jedenfalls, dass ausgerechnet die Kriminalfallerzählung *Der goldene Handschuh* den Blick auf den Autor Heinz Strunk radikal verändert hat. Zwar reihe sich, so Rüther, der Roman nahtlos in das »Werk des Autors und Unterhaltungskünstlers Strunk [ein], der in seinen Büchern immer wieder von gequälten, hoffnungslos auf Besserung ihres beschädigten Lebens hoffenden Existzenzen« berichtet habe. Qualitativ aber handele es sich um eine Zäsur im Schaffen des Schriftstellers, denn

dieser neue Roman [...] [ist] der nächste große Schritt des Erzählers Heinz Strunk, der größte, den er bislang gemacht hat. Weg vom existentiell komischen Pubertätshorror wie in *Fleisch ist mein Gemüse* oder *Fleckenteufel*, hin zum vorgefundenen, in Prosa ausgemalten und angereicherten und verwandelten Schicksalsstoff.⁹

Von einem »Quantensprung« spricht auch Ijoma Mangold in Bezug auf den *Goldenen Handschuh* und bemerkt zu dessen Verfasser: »Wer so etwas schreibt, darf als Schriftsteller angesprochen werden wollen.«¹⁰ Gerade der Wechsel von autobiographischen (oder autobiographisch inspirierten) Schreibprojekten zur literarischen Aufarbeitung eines historischen Kriminalfalls macht also aus dem *Autor* Strunk einen *Schriftsteller*.¹¹ Dass dieser neue Blick auf Strunk in nahezu allen Rezensionen vorkommt, zeigt

9 Rüther: Das Märchen von St. Pauli, S. 44. Auch Kniphals erklärt, dass Strunk mit seinem Roman nun »in der Hochliteratur« gelandet sei. Kniphals: Was wir gerade noch ertragen, S. 12.

10 Ijoma Mangold: »Der Schmiersuff ist das Schrecklichste«, in: Die Zeit, 18.02.2016, S. 43.

11 Während die Reaktion auf die beiden folgenden Bände *Jürgen* (2017) und *Das Teemännchen* (2018) eher verhalten ausfielen, sind die beiden jüngsten Bücher Strunks, *Es ist immer so schön mit Dir* (2021) und *Ein Sommer in Niendorf* (2022), von der Literaturkritik geradezu euphorisch besprochen worden. *Ein Sommer in Niendorf* wurde dabei mit Thomas Manns *Tod in Venedig* und dem *Zauberberg* verglichen. Vgl. exemplarisch: Edo Reents: Spaßbremse im noblen Zwirn. Heinz Strunks neuer Roman, in: FAZ, 15.06.2022, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/heinz-strunks-roman-ein-sommer-in-niendorf-bei-rowohlt-18102424.html (02.07.2022). Mit diesem Thomas-Mann-Vergleich schreibt die Kritik das Marketing des Verlags aus. Auf der Homepage des Rowohlt-Verlages heißt es zum Roman: »Das neue Buch von Heinz Strunk erzählt eine Art norddeutsches *Tod in Venedig*, nur sind die Verlockungen weniger feiner Art als seinerzeit beim Kollegen aus Lübeck.« (www.rowohlt.de/buch/heinz-strunk-ein-sommer-in-niendorf-9783498002923). Vgl. für eine kritische Perspektive auf Strunks Texte: Katharina Herrmann: Mann in der Krise. Heinz Strunks *Sommer in Niendorf*, in: Deutschlandfunk Kultur, 17.06.2022, www.deutschlandfunkkultur.de/heinz-strunk-sommer-in-niendorf-buchkritik-rezension-100.html (02.07.2022).

freilich auch, dass das Feuilleton gute Narrative zu schätzen weiß: Wie Geschichten von (zu Unrecht) vergessenen und endlich wiederentdeckten Autor*innen sich gut erzählen lassen, so handelt es sich auch bei der Variation eines solchen Entdeckungsnarrativs, in dem durch ein exzeptionelles Werk aus einem bisher eher belächelten Autor ein großer Schriftsteller wird, um eine gute *story*.¹²

Als Schriftsteller nobilitiert, findet Strunk in der Folge jedenfalls den Weg auf die Preislisten des deutschsprachigen Literaturbetriebes: *Der goldene Handschuh* wird für den Preis der Leipziger Buchmesse nominiert und schafft es auf die Shortlist des Hubert-Fichte-Preises¹³, Strunk wird für seinen Roman mit dem Wilhelm-Raabe-Preis ausgezeichnet. Und der auf diese Weise Geadelte greift das Narrativ der Literaturkritik in seiner Dankesrede für den Raabe-Preis umgehend auf. Dort erklärt er einleitend:

Es ist mir eine außerordentliche Freude und Ehre, heute den Wilhelm Raabe Preis in Empfang zu nehmen. Ich war bisher davon ausgegangen, dass ich aufgrund meiner Nebentätigkeiten im unterhaltenden Gewerbe für Literaturpreise per se nicht infrage käme oder, schlimmer, dauerhaft in der Kategorie *Pop-Literat* abgelegt wäre. Umso erfreulicher, dass die Jury ohne Ansehen der Person entschieden hat, sondern aufgrund von Lektüre.¹⁴

Es ist nicht ohne Ironie, dass Strunk, der mit einer *Kriminalfallerzählung* den Durchbruch zum angesehenen Autor schafft, gerade die *Justitia* zum Vorbild einer Preisjury erklärt, die – zumindest in der Perspektive des Ausgezeichneten – für Gerechtigkeit gesorgt habe und die literarische Qualität seines Textes erkannte, weil sie ihre Entscheidung ohne »Ansehen der Person [des Autors]« getroffen hat.¹⁵

12 Beispiele dafür wären in jüngster Zeit die – im Feuilleton ausgiebig besprochenen – Wiederentdeckungen von Gabriele Tergit und Hans Fallada. Im Falle von Strunk nutzt die Literaturkritik die Neubewertung des Autors, um die eigene Expertise hervorzuheben. So bemerkt Rüther in seiner Besprechung abschließend: »Wer genau gelesen hat, der wusste zwar schon immer, was für ein Tragiker Heinz Strunk ist. Alle anderen wissen es jetzt nach diesem Buch.« Rüther: Das Märchen von St. Pauli, S. 44.

13 Der Vergleich mit Fichtes *Palette* wurde in der Literaturkritik mehrmals gezogen. Auch Baßler geht darauf in seinem Beitrag ein. Moritz Baßler: Verstehen heißt Verzweifeln. Laudatio auf Heinz Strunk und seinen Roman *Der goldene Handschuh*, in: Hubert Winkels (Hrsg.): Heinz Strunk trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2016, Göttingen 2017, S. 114–127, hier S. 115.

14 Heinz Strunk: Elend und Humor. Dankrede, in: Hubert Winkels (Hrsg.): Heinz Strunk trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2016, Göttingen 2017, S. 128–142, hier S. 128.

15 Inwiefern das zutrifft, ließe sich diskutieren. Dass neben der Qualität des Textes – der Wilhelm-Raabe-Preis wird einem Autor bzw. einer Autorin für ein Werk verliehen –

Paratexte I: Genrefragen und Selbstpositionierungen

Der hier rekapitulierten Rezeption des Romans wird in den Paratexten des *Goldenen Handschuhs* offensiv zugearbeitet. Dort wird das Erzählprojekt explizit in ein Bezugssystem von bundesrepublikanischer Kriminalhistorie und internationaler Literaturgeschichte eingeordnet. Dem Titelblatt, auf dem der *Goldene Handschuh* mit dem Genrelabel »Roman« versehen ist, folgt eine Danksagung an verschiedene Personen – und an eine Institution: »Dank außerdem an das Staatsarchiv Hamburg, das mir die bis dato unter Verschluss befindlichen Akten zum Fall Honka zugänglich gemacht hat.« (4) Mit diesem Verweis auf die »Akten« wird Strunks Roman einerseits mit einem Anspruch auf Exklusivität versehen (die Akten waren »bis dato« unter Verschluss), andererseits wird explizit gemacht, dass der literarische Text einen historischen Fall zur Grundlage nimmt. Literarhistorisch und genretheoretisch ist das von Bedeutung, weil der Roman auf diese Weise an das Genre der Fallgeschichte und die in der deutschen Literatur wirkmächtige Pitaval-Tradition anschließt.¹⁶ Neben dieser diachronen Genreverortung¹⁷ ist aber auch eine synchrone möglich: Der *Goldene Handschuh* schreibt sich in das – in der internationalen Gegenwartsliteratur – enorm populäre *True-Crime*-Genre ein,¹⁸ das in den

auch die Person (und die Persona) des Autors oder einer Autorin eine Rolle bei der Entscheidung gespielt haben könnte, ist zumindest nicht unwahrscheinlich, schließlich sorgte die Entscheidung der Jury, Strunk mit Preis auszuzeichnen, für ein großes Medienecho.

16 Baßler verweist allerdings auf die Unterschiede zu dieser Erzähltradition: »Honka interessiert in diesem Roman [...] nicht als ›Fall‹ oder gar Monster. Entsprechend erschwert das Erzählverfahren dem Leser die Distanznahme, indem der Text immer wieder in die Innensicht der Figuren gleitet. So haben wir Teil an der dumpfen Verzweiflung Gerdas ebenso wie an der Geilheit, dem Machtwahn, aber auch den Normalitätsphantasien Fieles, an seiner Sentimentalität, wenn er wieder mal ›Es geht eine Träne auf Reisen‹ auflegt.« Baßler: Verstehen heißt Verzweifeln, S. 116.

17 Vgl. zur Genrediskussion auch Svea Hundertmark: Portrait eines Mörders: Die Darstellung Fritz Honkas in Heinz Strunks Roman *Der goldene Handschuh* (2016), in: Simone Hansen/Jill Thielsen (Hrsg.): Tendenzen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Narrative Verfahren und Traditionen in erzählender Literatur ab 2010, Berlin u.a. 2018, S. 71–83, hier S. 71. Vgl. zum Bezug des Textes diese Tradition: Björn Hayer: Die Welt ganz unten. Erkundungen mit Lesetagebüchern. Heinz Strunk: *Der goldene Handschuh* (2016), in: Björn Hayer/Gabriele Scherer (Hrsg.): Vermessungen. Neuere Tendenzen in der Gegenwartsliteratur. Konzepte für den Unterricht, Trier 2016, S. 131–138, hier S. 131.

18 Vgl. zur transmedialen Erfolgsgeschichte von *True Crime* folgende grundlegenden Beiträge: Laura Browder: True Crime, in: Catherine Nickerson (Hrsg.): The Cambridge Companion to American Crime Fiction, Cambridge 2010, S. 121–134; Jean Murley: Ma-

letzten Jahren zum Gegenstand einer literaturethischen Debatte um die Frage geworden ist, welche Konsequenzen mit der Verarbeitung von echten Verbrechen und der damit verbundenen literarischen Schilderung von Gewalt einhergehen.

Laura Browder hat beispielsweise darauf verwiesen, dass sich *True-Crime*-Texte von Detektiv- oder Kriminalgeschichten im Hinblick auf den »contract with the reader« unterscheiden: »[The] perceived factuality removes the responsibility for aestheticizing violence from both the writer and the reader of such work.«¹⁹ Werden echte Fälle erzählerisch aufgearbeitet, so wird die Narrativierung und Ästhetisierung von Gewalt *per se* als ebenso legitimiert verstanden wie die Rezeption derselben. Auch Strunk ist in einem Interview mit Jenni Zylka auf mögliche Probleme des *True-Crime*-Genres angesprochen worden, allerdings mit einer anderen Schwerpunktsetzung. Gefragt, ob er die Forderung verstehen könne, dass man »solche Schicksale nicht zu seinem eigenen kreativen Vorteil nutzen darf«, antwortete Strunk:

Nee – was sollte das heißen? Dass ich mich am Leid von anderen Menschen bereichere? Das ist Schwachsinn. Ich verstehe nicht, wie man so denken kann. Aber ist doch klar, dass bei diesem Buch auch manche Leute aussteigen. Eine Zeitung wollte eigentlich einen Vorabdruck machen, hat dann in den Text reingeleSEN und ist zurückgetreten, weil man es dem Leser nicht zumuten wollte. Jetzt, wo ich für den Leipziger Buchpreis nominiert bin, sieht das plötzlich anders aus.²⁰

king Murderers. The Evolution of True Crime, in: Chris Raczkowski (Hrsg.): *A History of American Crime Fiction*, Cambridge 2017, S. 288–299. Vgl. zum *True-Crime*-Genre im Allgemeinen auch den Beitrag von Simon Sahner in diesem Band. Zudem ruft der *Goldene Handschuh* die medienübergreifend erfolgreiche Narrativierung von Serienmorden auf. Neben *American Psycho* ließe sich beispielsweise auf die erfolgreiche Serie *Dexter* verweisen. Von diesen intelligenten, reflektierten und überlegten Serienmördern unterscheidet sich der Protagonist des *Goldenen Handschuhs* allerdings deutlich. Vgl. zum Serienmord im Film grundlegend: Marcus Stiegler: Der dunkle Souverän. Zur Faszination des allmächtigen Serial Killers im zeitgenössischen Thriller und Horrorfilm, in: Stefan Höltgen/Michael Wetzel (Hrsg.): *Killer culture. Serienmord in der populären Kultur*, Berlin 2010, S. 61–70.

19 Browder: *True Crime*, S. 125.

20 Zylka: »Ich habe mir auch Humor erlaubt«, S. 3. Die Frage danach, wer mit Geschichten über reale Verbrechen Geld verdienen darf oder soll, wurde immer wieder diskutiert. In den Vereinigten Staaten wurden sogar Gesetze erlassen (bekannt als »Son-of-Sam-Laws«), die verhindern sollten, dass Verbrecher sich mit ihren Geschichten Geld bereichern. Profite aus Büchern, Verfilmungen etc. sollen auf diese Weise den Opfern zukommen. Zum *double bind* eines solchen Unternehmens notiert Johannes Franzen: »Initiativen wie die ›Son of Sam Laws‹ erscheinen auf den ersten Blick wie der Versuch,

Gut sechs Jahre später wirkt Zylkas Frage auffallend aktuell. Denn die Debatte über das Recht an der eigenen Geschichte und ihren Schutz vor der literarischen Aneignung durch Schreibende ist in den letzten Jahren im Feuilleton am Beispiel von Kristen Roupenians Erzählung *Cat Person* oder Carole Angiers Sebald-Biografie *Speak, Silence. In Search of W. G. Sebald* intensiv geführt worden.²¹ Vor dem Hintergrund dieser späteren Debatte ist auffallend, dass Strunk in seiner (harsch klingenden) Antwort der Frage aus dem Weg geht. Stattdessen verschiebt er den Fokus von der Produktion des Textes (Wer darf wessen Geschichte wie erzählen?) auf dessen Rezeption und die Frage, wer sich als Leser*in für die im Roman geschilderten Abgründe interessiere (und wer genug Mut habe, solche Texte seinem Publikum zu präsentieren). Rhetorisch wird die Problematik von Strunk aus dem Verantwortungsbereich des Autors verbannt.

Tatsächlich ist das Verhältnis von Literatur und Leben, mithin der Status von Authentizität im *Goldenen Handschuh* in den Interviews, die Strunk im Kontext der Publikation der Romans geführt hat, immer wieder zum Thema gemacht worden: Der Autor erklärt in diesen Gesprächen, das Aktenstudium um eine Milieuforschung in Form einer teilnehmenden Beobachtung auf dem Kiez ergänzt zu haben. Über Monate hinweg habe er viele Stunden im *Goldenen Handschuh* verbracht. Die Stimmung des Romans, die Beschreibung der sozialen ›Typen‹, die im »Handschuh« verkehren, die Rekonstruktion der Sprache (etwa im Hinblick auf Spitzna-

ein empörendes Profitstreben aufseiten der Täter einschränken zu wollen. Bei näherem Hinsehen handelt es sich aber auch um eine kulturelle Disziplinierungsmaßnahme. Sie bringt einen Mangel an Vertrauen in eine Gesellschaft zum Ausdruck, der man jederzeit zutraut, noch den schlimmsten Verbrechern ihre Geschichten gierig abzukaufen.« Johannes Franzen: Der Mörder ist immer der Partner, in: FAZ, 29.06.2022, www.faz.net/aktuell/wissen/geist-soziales/true-crime-boomt-der-moerder-ist-immer-der-partner-18133403.html (22.06.2022).

21 Vgl. Johannes Franzen: Ich bin nicht so, wie alle Welt vermutet. Neue Debatte um *Cat Person*, in: FAZ, 31.07.2021, www.faz.net/aktuell/wissen/geist-soziales/cat-person-von-kriesten-roupenian-debatte-um-fakten-und-fiktion-17455843.html (02.02.2022); Felix Stephan: Zum 20. Todestag: Streit um W. G. Sebald. Ein deutscher Plünderer?, in: Süddeutsche Zeitung, 14.12.2021, www.sueddeutsche.de/kultur/wg-sebald-carole-angier-speak-silence-literatur-holocaust-1.5487043?reduced=true (02.02.2022); Wolfgang Matz: Verteidigung von W. G. Sebald. Er hat keine Leben gestohlen, in: FAZ, 29.12.2021, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/autor-w-g-sebald-wird-zu-unrecht-kulturrelle-aneignung-vorgeworfen-17704811.html (02.02.2022). Vgl. für eine grundlegende Diskussion der ethischen und fiktionstheoretischen Implikationen dieses Zusammenhangs: Johannes Franzen: Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015, Göttingen 2018, S. 76–98.

men, die Bezeichnungen von unterschiedlichen Formen des Betrinkens und des Rausches) – all das entspringe, so Strunk, der direkten Anschauung. Wie faszinierend diese Form der »factuality« (Browder) selbst für professionelle Leser*innen ist, zeigt sich daran, dass Ijoma Mangold für seinen Artikel zum *Goldenen Handschuh* selbst zum ›Milieutouristen‹ wurde und mit dem Autor einen Abend auf der Reeperbahn verbrachte. Zusammen kehrten Kritiker und Autor auch im »Goldenen Handschuh« ein und produzierten entsprechendes Bildmaterial.²²

Paratexte II: Quellen, Prätexte, Bezugsrahmen

Während die Pitaval-Tradition, zu der der *Goldene Handschuh* in nahezu allen literaturwissenschaftlichen Beiträge in Verbindung gesetzt wird, in den Paratexten des Romans nur implizit aufgerufen wird, werden andere Prätexte des Erzählprojektes explizit genannt. Im Anhang des Romans findet sich in der diesem Aufsatz zugrundeliegenden sechsten Auflage des *Goldenen Handschuhs* ein »Quellennachweis«. Neben den rechtlich erforderlichen Nachweisen von Schlagertexten, die im Roman zitiert werden, gibt es dort noch eine weitere Auflistung, in der Strunk verschiedenen Autoren dankt. Genannt werden unter anderem David Foster Wallace, Nick Cave, Jeffrey Eugenides, Philip Roth, Botho Strauß, Michel Houellebecq und J.M. Coetzee. Als »Chronisten der Nachtseiten«, deren »Bücher er mit Gewinn für sein eigenes« gelesen habe, nennt Strunk unter anderem Charles Bukowski, Heinz Sobotta, Michel Ruge, Ariane Barth und Jörg Fauser. »Über Verbrechen gelesen«, so heißt es weiter, habe er unter anderem bei Truman Capote, Bret Easton Ellis, Thomas Alexander Staisch und Axel Petermann.

Der Bezugsrahmen für das eigene Schreibprojekt ist damit denkbar breit gezogen: Genannt werden bekannte und eher unbekannte Autoren aus der deutschsprachigen und der internationalen Literatur, aufgelistet

22 Als einen Text »voller recherchierter Welthaltigkeit« bezeichnet Baßler den *Goldenen Handschuh*. Das betreffe »das Aktenstudium ebenso wie die lokale Kenntnis der Hinterzimmer von St. Pauli«. Baßler: Verstehen heißt Verzweifeln, S. 126. Es ist deshalb nur konsequent, dass Strunk mit Faith Akin in Vorbereitung der filmischen Adaption des Romans ebenfalls mehrmals im »Goldenen Handschuh« einkehrte, um den Regisseur mit dem Milieu vertraut zu machen. Wie diese Form der teilnehmenden Beobachtung zu bewerten ist – als problematischer ›Milieutourismus‹ oder als Versuch, marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen Sichtbarkeit zu verschaffen –, bleibt eine offene Frage.

werden Verfasser von fiktionalen und faktuellen Texten, von Autobiographien, Reportagen, Sachbüchern und Romanen. Während Strunk in Interviews seine Vor-Ort-Recherchen hervorhebt, wird im Band der literarische Kontext des Schreibprojektes aufgerufen, der Autor präsentiert sich als emphatischer Leser, der das Schreiben über Verbrechen quer durch alle Genres ebenso aufgearbeitet hat wie die Höhenkammliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts. Strunk reiht sich mit seinem Quellennachweis implizit in eine Reihe ›großer Männer‹ ein (bis auf Ariane Barth wird keine Autorin genannt) – und die Auswahl der genannten Autoren lässt sich programmaticisch verstehen.

Um den symbolischen Gehalt einiger Referenzen exemplarisch aufzuschlüsseln: Während Truman Capote mit *In Cold Blood* einen Roman vorgelegt hat, der gemeinhin als Gründungstext einer anspruchsvollen *true crime fiction* angesehen wird,²³ gelten die Texte Bukowskis als grundlegend für die Beat-Literatur. Fausers Texte werden wiederum als Gründungstexte der deutschsprachigen Pop-Literatur gelesen, Ellis' Romane zählen zu den wichtigsten Werken der (amerikanischen) Postmoderne. Alle drei, Bukowski, Fauser und Ellis, sind außerdem für ihre explizite, teils zum Obszönen tendierende Schilderung von Gewalt, Sexualität und Drogenkonsum berüchtigt und als Skandalautoren kanonisiert; am Beispiel ihrer Werke wurden Grundsatzdiskussionen zum Verhältnis von Fakt und Fiktion, von Ethik und Ästhetik geführt.²⁴ Diese paratextuelle Rahmung lässt

23 Vgl. dazu Browder: »Whether or not Capote invented something called the ›nonfiction novel‹, he ushered in the serious, extensive, non-fiction treatment of murder. In the years since *In Cold Blood* appeared, the genre of true crime regularly appears on the best-seller list. [...] *In Cold Blood* made reading about gory crime – in this case, the random murder of a farm family in Holcomb, Kansas – respectable.« Browder: True Crime, S. 121. Browder verweist auf die Popularität von *true crime fiction* im 19. Jahrhundert, zurückgehend bis auf die Morde Jack the Rippers, und zieht die Linie bis zur Literatur des 18. Jahrhunderts.

24 Moritz Baßler und Heinz Drügh haben den *Goldenen Handschuh* als eine Art Refaktur von Ellis' *American Psycho* gelesen: »Eine bemerkenswerte Adaption des Pop-Klassiker [American Psycho] hat [...] Heinz Strunk mit *Der goldene Handschuh* vorgelegt [...]. Dem fiktiven ›Ganz oben‹ des reichen New Yorker Brokers Patrick Bateman [...] entspricht das dokumentarische ›Ganz unten‹ der Randexistenzen und ›Schimmligen‹, der ›Säberalmas‹ und ›Tripperschicksen‹ im durch ›Fako‹ (i.e. Fanta-Korn) induzierten ›Schmiersuff‹ von St. Pauli. [...] Bei Ellis und Strunk ist die Musik durchgängig schlecht und der Sex erst erbärmlich und dann tödlich; wo Bateman die Nailgun einsetzt, greift Honka zu Würstchen und Kochlöffel. Disturbed gar kein Ausdruck.« Moritz Baßler/Heinz Drügh: Das richtige Leben, in: POP. Kultur und Kritik 9 (2016), S. 101–114, hier S. 109.

sich als Strategie einer Werkpolitik verstehen, die einzelne, für das jeweilige Genre, das Sujet oder die Darstellungsweise ›kanonische‹ Autoren aufruft. Genannt werden Schreibende, die als Kultautoren gelten. Die Drastik des Erzählers und des Erzählten im *Goldenens Handschuh*s wird in diesem Paratext also *nicht* aus dem Aktenstudium oder der teilnehmenden Beobachtung hergeleitet, sondern literarhistorisch kontextualisiert.

Im Hinblick auf die Wertung von Literatur kommt der Nennung von Jörg Fauser noch einmal besondere Bedeutung zu. Fauser hat als ›verkannter Autor‹ Eingang in die deutsche Literaturgeschichte gefunden. Vor allem das Interesse am Genre des Krimis sorgte dafür, dass Fauser im Feuilleton als Autor nicht ernst genommen wurde; als er 1984 in Klagenfurt las, etikettierte Marcel Reich-Ranicki Fausers Text als »Unterhaltungsware« und erklärte, dass der Autor nicht über den geringsten literarischen Ehrgeiz verfüge.²⁵ Postum hat sich der Blick auf Fauser radikal geändert. Inzwischen ist der zu Lebzeiten als ›Unterhaltungsautor‹ Geschmähte mit zwei Werkausgaben versehen, regelmäßig wird im Feuilleton an Fauser erinnert, Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barre nennen ihn als Vorbild.²⁶ Wenn Strunk sich in seiner Rede zur Verleihung des Wilhelm-Raabe-Preise ebenfalls als bisher verkannter Autor präsentiert, dem nun, mit dem Erfolg des *Goldenens Handschuh*s, das Fauser-Schicksal der postumen ›Entdeckung‹ und Wertschätzung erspart geblieben sei, so führt er damit einen Modus der Selbstinszenierung fort, der bereits in den Paratexten seines Buches aufgerufen worden ist.

Über die »Quellenachweise« präsentiert sich Strunk auf diese Weise als großer *und* als verkannter Autor gleichermaßen. Interessant ist, dass sich in der Erstauflage des Romans die hier analysierte Auflistung unter dem Quellenachweis noch *nicht* findet. Die zu Beginn dieses Kapitels

25 Vgl. dazu den grundlegenden Artikel von Magdalena Gronau: Genre Trouble: Jörg Fauser zwischen *Spiegel*, *Playboy* und Gesamtausgabe, in: dies./Gunhild Berg/Michael Pilz (Hrsg.): Zwischen Literatur und Journalistik. Generische Formen in Periodika des 18. bis 21. Jahrhunderts, Heidelberg 2016, S. 285–305, hier S. 285–287. Nah an Fauser ist Strunk auch durch die größtenteils autobiographische (oder als solche verstandene) Fundierung seines Werkes. Pointiert spricht Gronau von Fausers Inszenierung und Wahrnehmung eines »direkt aus den Bierlachen des eigenen Lebens schöpfenden Schriftstellers«. Ebd., S. 289. Gerade diese Form der Selbstinszenierung habe in Verbindung mit einem in den Texten gepflegten ›Gestus der Authentizität‹ dazu geführt, dass das »Artifizielle seiner Texte [...] nur in den seltensten Fällen gewürdigt [wurde]«. Ebd.

26 Vgl. Klaus Bittermann: Autobiografie von Stuckrad-Barre. Rausch als Haltung, in: taz vom 10.03.2016, <https://taz.de/Autobiografie-von-Stuckrad-Barre/!5280394/> (22.06.2022).

aufgerufene Formulierung, der Autor habe einer entsprechenden Rezeption des Textes zugearbeitet, ist also zum Teil zu modifizieren. Sie gilt für die Betonung (und die Stiftung) von Authentizität durch die Erwähnung des Aktenstudiums sowie für die Beschreibung der Recherche vor Ort in den Interviews, die Strunk im Kontext der Erstpublikation geführt hat. Der Quellenachweis, in dem Strunk die Paratexte seines Bandes aufzählt, ist allerdings erst *nach* der Erstpublikation und der euphorischen Aufnahme des Romans hinzugefügt worden. Sie findet sich nachweislich in der sechsten Auflage des *Goldenens Handschuhs* aus dem September 2016. Ganz offensichtlich hat der Autor also, auf den Erfolg seines Romans reagierend, das Narrativ des Feuilletons vom Werden des Schriftstellers Strunk in den folgenden Auflagen seines Erfolgstextes aufgegriffen, indem er das Schreibprojekt und damit sich selbst in lange Traditionslinien gestellt und als ›großer Autor‹ positioniert hat.²⁷ Der Band bestätigt also über die paratextuelle Rahmung *nachträglich* das Urteil der Literaturkritik. Und dabei konnte Strunk einige der genannten Vorbilder direkt aus dem Feuilleton übernehmen: So findet sich beispielsweise der Vergleich des *Goldenens Handschuhs* mit Ellis' *American Psycho* auch in Papes Rezension für den *Spiegel* angestellt hat.²⁸

Paratexte III: Das Monster und ich. Serienmord im Kontext

Der Romanhandlung vorangestellt ist ein auffallend langes, fast eine Seite umfassendes Zitat. Es handelt sich um den Auszug aus einem Brief des Serienmörders Jürgen Bartsch, der zwischen 1962 und 1966 vier Jungen im Alter zwischen acht und dreizehn Jahren tötete:

Wie lange aber, so frage ich, hält das ein Mensch aus, der trotz allem sein Herz und sein Gewissen nicht verloren hat? [...] Warum muß es überhaupt Menschen geben, die so sind? [...] Lieber Gott, was haben sie vor ihrer Geburt verbrochen? [...] Das Furchtbare, was geschehen ist, und das können Sie mir

27 Wann genau dieser Absatz zu den Quellennachweisen hinzugefügt wurde, lässt sich nicht rekonstruieren. Mir lagen nur die Erstauflage und die sechste Auflage des Bandes vor. Eine entsprechende Anfrage an den Verlag blieb unbeantwortet. Für den Hinweis auf das Fehlen dieser Passage in der Erstauflage danke ich Simon Sahner.

28 Pape notiert in seiner Besprechung: »Die Täterperspektive so sehr in die Richtung der Empathie zu neigen, ist ein nicht ganz ungefährliches literarisches Spiel – egal ob bei Bret Easton Ellis' *American Psycho*, dessen vergewaltigender Erzähler irgendwie selbst Opfer des Wall-Street-Rausches ist – oder hier im *Handschuh* als verzögter Nachkriegsschauplatz.« Pape: Eine Zumutung.

glauben, das kam nicht von meiner Seele. Nein, aus der Seele nicht! Denn sie ist nicht mit mir groß geworden. Sie ist mit mir klein geblieben. [...] Und dann stirbt auch die kleine Seele, die von Schmerzen verkrümmte Seele. [...] Sie hat einen aussichtslosen Kampf gekämpft, von Anfang an. [...] In meinem ganzen Leben war ich nie auch nur eine Sekunde ungetrübt froh oder glücklich! Weil ich immer wußte wie ich war und selbst nie dagegen ankam! Ich konnte mich selbst nicht verstehen – wußte doch genau, daß es bis zum bitteren Ende weitergehen würde, daß es niemals ein Zurück von meinem Trieb geben würde. [...] (5)

Interpretieren lässt sich dieses Zitat als Lektüreschlüssel für das im *Goldenen Handschuh* Entwickelte. Bartschs Selbstdarstellung ruft Aspekte der Nature-Nurture-Debatte auf,²⁹ der Mörder verortet die Ursprünge seiner Devianz in einem Verbrechen vor der Geburt und bestimmt das eigene Handeln als Schicksal. Für die Konzeptualisierung von Täterschaft, wie sie für Honka in Strunks Roman entworfen wird, ist das von großer Bedeutung.

Entnommen ist dieses Schreiben dem Briefwechsel des Serienmörders mit dem Journalisten Paul Moor, der während Bartschs Zeit im Gefängnis 1968 begann und bis zu dessen Tod im Jahr 1976 andauerte. 1972 publizierte Moor eine Auswahl der Briefe unter dem Titel *Das Selbstporträt des Jürgen Bartsch*. Ergänzt durch zahlreiche weitere Briefe und psychoanalytische Überlegungen Moors wurde der Titel in der folgenden Auflagen geändert zu *Jürgen Bartsch. Opfer und Täter* und schließlich zu *Jürgen Bartsch. Selbstbildnis eines Kindermörders*.³⁰ Über die Adäquatheit des ersten und des letzten Titels ließe sich diskutieren. Zwar liefern beide Bände briefliche Selbstbeschreibungen Bartschs, aber sowohl das »Selbstporträt« als auch das »Selbstbildnis« sind Produkte einer Präsentation Bartschs durch den Briefpartner und Herausgeber Moor, der die Schreiben auswählt, einleitet, kontextualisiert und interpretiert. Dabei folgt diese Editionsarbeit dem Programm, den von der zeitgenössischen Boulevardpresse als »Monster« beschriebenen Bartsch seinem Publikum als Menschen zu präsentieren.

29 Fast scheint Bartsch als Nachfahre von E.T.A. Hoffmanns mordendem Goldschmied Cardillac aus dem *Fräulein von Scuderi*, der sein Handeln ebenfalls auf eine pränatale Prägung zurückführt.

30 Der Band entwickelte sich zu einem veritablen Bestseller und ist bis heute ein Teil des Rowohlt-Programms.

Die Gründe dafür erläutert Moor im Vorwort. Der ›Fall Bartsch‹ habe ihn »psychologisch« interessiert,³¹ deshalb rekonstruiert Moor in seiner Einleitung die Kindheit des Täters; Bartsch wurde als Adoptivkind jahrelang in einem Keller eingesperrt, kam schließlich ins Heim und wurde dort sexuell misshandelt. Moor setzt diese Kindheit in Bezug zu den Taten des Erwachsenen. Damit folgt er der Verteidigungsstrategie des Anwaltes Rolf Bossi, der vor Gericht die Revision des ersten Urteils anstrebte, indem er auf die Traumatisierungen des Angeklagten verwies. Moor geht aber noch einen Schritt weiter. Er berichtet von seinen eigenen Misshandlungen, von dem sexuellen Missbrauch, dem er als Elfjähriger ausgesetzt war, und erklärt:

Ich wußte nur zu gut, [...] welche Narben, welche nie ganz verheilenden Wunden solche Erlebnisse im späteren Leben werden konnten. Meine eigenen Kindheitserlebnisse hatten mich, im Gegensatz zu Jürgen Bartsch, nicht einmal in die Nähe von Mord geführt [...]. Ich sah in mir zwar keinen Vorgänger des zwanghaften Kindermörders Jürgen Bartsch, aber ich sah mich doch als einen Menschen, der unter ungünstigeren Umständen ein solcher Verbrecher hätte werden können.³²

Diese Frage nach den günstigen und ungünstigen »Umständen«³³ führt genau ins Zentrum von Strunks Roman: Auch der *Goldene Handschuh* interessiert sich für die Geschichte ›hinter den Morden‹.³⁴ Und durch die

31 Paul Moor: Jürgen Bartsch – Selbstbildnis eines Kindermörders, Reinbek bei Hamburg 2017, S. 10. »Da stimmt etwas nicht«, so erklärt Moor im Vorwort im Hinblick auf die in der Boulevardpresse entwickelte Erzählung von Bartschs Leben. Ebd.

32 Moor: Jürgen Bartsch, S. 11. Moor schließt damit (*nolens volens?*) an einen Gründungs- text der aufklärerischen Kriminalliteratur an. Bei August Gottlieb Meißner heißt es: »Dagegen hoffe ich, wird man keine Geschichte darunter finden, die nicht in dieser oder jener Rücksicht einen merkwürdigen Zug des menschlichen Herzens darstellte; die nicht Anlaß zu Betrachtungen über die sonderbare Verkettung vom Guten und Bösen, über die dünne March zwischen Tugend, Schwäche und Laster, über die Unsicherheit menschlicher Urtheile, über den Selbstverrath des Lasters, oder über andere verwandte Wahrheiten darbiethe.« August Gottlieb Meißner: Sämmliche Werke. Bd. 15: Kriminal-Geschichten, Erster Theil, Wien 1813, S. 7f. Vgl. zu diesem Zusammenhang: Holger Dainat: »Wie wenig irgend ein Mensch für die Unsträflichkeit seiner nächsten Stunde sichere Bürgerschaft leisten könnte!« Kriminalgeschichten in der deutschen Spät- aufklärung, in: Jörg Schönert (Hrsg.): Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920, Tübingen 1991, S. 193–204. Für den Hinweis danke ich Sandra Beck.

33 Auch das lässt sich als Verweis auf die Nature-Nurture-Debatte lesen.

34 Hayer notiert: »Statt das Böse zu mystifizieren, besteht Strunks Anspruch augenscheinlich darin, es zu plausibilisieren.« Hayer: Die Welt ganz unten, S. 131.

Entwicklung mehrerer Handlungsstränge stellt der Text die Frage, inwiefern es die ›Umstände‹ sind, die einen Menschen zum Mörder werden lassen – oder nicht.³⁵

Fritz Honka wurde im Strafprozess ebenfalls von Rolf Bossi vertreten, der durch die Übernahme spektakulärer Mandate zu einem der bekanntesten Anwälte der alten Bundesrepublik wurde. Bossi, so heißt es im Postskriptum, habe Honka als einen »durch Alkoholmissbrauch völlig zerstörten Menschen« gezeichnet und auf die »verzweifelte[n] Versuche« verwiesen, sich gegen »sein Schicksal« zu stemmen. (250) Honkas Taten seien »[a]ngesichts seiner Persönlichkeitsentwicklung und des Umstands, dass die Opfer ihn zuvor schwer beleidigt hatten«, als »sog. Situations- oder Milieutaten« zu werten (ebd.). Diesen Hinweis auf die Bedeutung, ja die Wirkmacht des Milieus setzt auch Strunks Roman prominent, wenn er nicht, wie man es marketingtechnisch erwarten würde, den Namen des Täters in den Titel des Textes hebt, sondern dessen Stammkneipe.³⁶

Wie eng Ort und Person, Täter und Milieu als miteinander verbunden verstanden werden, macht der Text durch die Text-Bild-Schere auf dem Titel deutlich: Das Cover zeigt über dem Titel *Der goldene Handschuh* nämlich nicht die Kneipe, sondern ein gemaltes Porträt des Serienmörders. Honka ist also ohne den »Goldenen Handschuh« nicht denkbar.³⁷

35 Damit schließt der Text an eine aufklärerische Tradition an, für die in der deutschen Literatur Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* als besonders wirkmächtig gilt. Darauf verweisen auch Mattern und Neuhaus: Intermediale Verhandlungen des Bösen, in: Andrea Bartl/Corina Erk/Jörn Glasenapp (Hrsg.): Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien, Paderborn 2022, S. 113–126, hier S. 120. Akins Adaption rücke diese Kontextualisierung in den Hintergrund, das Monsterhafte der Figur werde betont, aber auch problematisiert. »In Strunks Roman [...] werden Honkas körperliche und psychische Deformationen durch seine erzählte Biografie motiviert, wodurch die literarische Figur weniger als ein Monster, sondern als ein Produkt der Gesellschaft, der (Nach-)Kriegszeit und ihrer negativen Erfahrungen erscheint. Das Monsterhafte der Filmfigur wird aber durch groteske Elemente [...] kontrahiert.« Ebd. S. 122.

36 In seiner Dankrede erklärt er dazu: »Rolf Bossi, der Verteidiger Honkas, meinte damals, Honka sei ohne Hamburg nicht denkbar; ich würde noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, dass er ohne den Goldenen Handschuh nicht denkbar gewesen wäre.« Strunk: Elend und Humor, S. 129.

37 Im Text selbst verzichtet der Roman auf (zeitgenössisches) Bildmaterial, obwohl das Einbinden von »dramatic, shocking, or chilling photographs oft the killer and the victims« im *True-Crime*-Genre aus Vermarktungsgründen durchaus populär ist. Browder: True Crime, S. 125. Browder zitiert einen »true crime editor«: »[P]ictures are at least 60 percent of the initial draw and you can't sell a paperback if you don't have solid pictures.« Ebd.

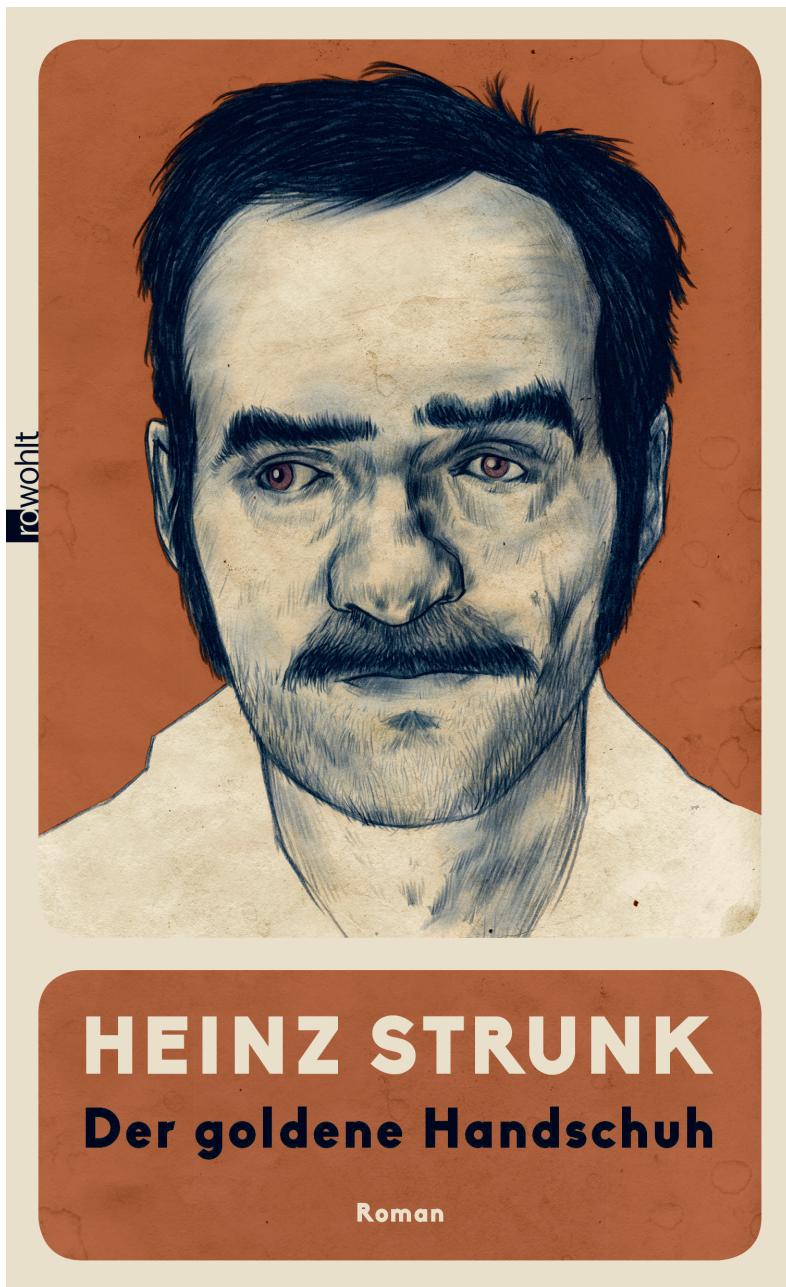


Abb. 1: Cover des Romans

Diese Verknüpfung von Lokalität, Milieu und Täter setzt der Text auch in seiner ›Namenspolitik‹ fort, denn der Protagonist heißt nicht »Fritz Honka«, sondern Fiete – und zum »Fiete«³⁸ wird Honka im »Goldenens Handschuh«:

»Was willst du trinken, Fiete? Ich geb einen aus.« [...] Diesen Spitznamen hat der Schiefe [Honka] erst vor kurzem verpasst bekommen. Er weiß nicht mehr, von wem und warum, aber er hatte noch nie einen, und es macht ihn richtig stolz. Fiete, das klingt sympathisch, pfiffig. Ein schmales Grienens huscht über seine Züge, richtig zu lächeln traut er sich nicht, wegen seines verzogenen Gesichts. Er kommt sich vor wie was Besonderes. Ein Spitzname, obwohl »Fiete« nur einer zweiter Klasse ist, bedeutet hier eine Auszeichnung und kommt einem Adelstitel gleich. Spitznamen erster Klasse: Ritzen-Schorsch, Glatzen-Dieter, Nasen-Erni, Bulgaren-Harry, Dornkaat-Willy. (18f.)

Mit dieser Namensgebung wird Fiete zum Teil der ›gehobenen Gesellschaft‹ im »Goldenens Handschuh«. Und in dieser Gesellschaft ist Gewalt nichts Außergewöhnliches, selbst ein Mord sorgt dort nicht für Entsetzen, sondern für einen Lacher, wie man als Leser*in gleich auf der ersten Seite des Romans lernt: »Leiche hat dreizehn Jahre gesessen, wegen Mordes, als ihn mal jemand fragte, was für einer, hat er ›heimtückischer‹ geantwortet. Da haben alle gelacht.« (15)

In einem grundlegenden Beitrag zum Roman hat Moritz Baßler den »Goldenens Handschuh«, wie er bei Strunk beschrieben wird, als einen Ort des »ganz unten«³⁹ bezeichnet. Selbst in diesem »ganz unten« spielen Hierarchien aber eine zentrale Rolle. Und ihre Aufrechterhaltung wird mit verbaler und physischer Gewalt gesichert. Das betrifft die Spitznamen, mit denen die Gäste des »Handsuhus« in unterschiedliche Klassen geteilt werden, und es gilt auch für die Sitzordnung in der Kneipe, die sklatisch eingehalten werden muss: strikt getrennt von denjenigen, die an der Theke ihre Stammplätze haben (von denen alle Nichtberechtigten zur Not mit Gewalt vertrieben werden), sind die »Schimmligen«, die im hinteren Teil der Kneipe an den Tischen trinken, weinen und schlafen. Hierarchien gelten aber nicht zuletzt im Hinblick auf Geschlechterverhältnisse,

38 Eine andere Lesart dazu liefert Hundertmark: »In der Romanhandlung fällt der Name ›Honka‹ nur selten [...], wodurch eine Distanz zwischen der Figur Fiete und der historischen Person Fritz Honka geschaffen wird. Auf diese Weise wird das von der Presse heraufbeschworene Bild des monströsen Mörders zunächst in den Hintergrund gesetzt, sodass ein anderer Blick auf den Täter möglich werden kann.« Hundertmark: Portrait eines Mörders, S. 74.

39 Baßler: Verstehen heißt Verzweifeln, S. 116.

denn Beziehungen zwischen Männern und Frauen sind im »Goldenens Handschuh« stets Machtverhältnisse, die mit physischer und psychischer Gewalt einhergehen. Der Protagonist Fiete, der nur einen Spitznamen zweiter Klasse trägt, von eher kleiner Statur ist, schielt und dessen Gesicht nach einem ›Unfall‹ entstellt ist, kompensiert seine marginale Position, seine versehrte und fragile Männlichkeit, indem er Frauen gegenüber als dominante Figur auftritt. Dabei richtet sich ein Interesse explizit auf von der Alkoholsucht körperlich schwer geschädigte Frauen in ökonomischen Notlagen. Zu diesen Frauen zählt Gerda, die Fiete im »Goldenens Handschuh« kennenlernt:

Gerdas eingefallener Mund arbeitet gegen die Speichelflut. Eine Säberalma. Die heißen so, weil sie ihren Speichelfluss nicht mehr unter Kontrolle haben. Der Alkohol hat das Hirn zerfressen, die Nerven zerstört, und irgendwann rinnt ihr dann der Speichel aus den Mundwinkeln. Erna, Inge, Herta, Ilse. Die anderen Almas, auch wenn sie noch so abgerissen sind, benutzen noch irgendwas, Lippenstift, Lidschatten, Rouge. Gerda nicht. (27)

Gerdas Not erkennt Fiete auf den ersten Blick, ihn erregt ihre Abhängigkeit. Als sie in der Folge bei ihm einzieht, entwirft er ein Disziplinierungs- und Folterprogramm. Er sperrt Gerda in der Wohnung ohne Essen ein. Er rationiert, das ist für die Süchtige die größte Qual, den Alkohol oder enthält ihn ihr gleich komplett vor. Er zwingt sie, zu enge Kleider zu tragen und für ihn zu arbeiten. Er nimmt ihr den Pass ab und setzt einen Vertrag auf, mit dem sie jegliche Rechte abgibt und ihre Absicht erklärt, ihm ihre Tochter zuzuführen. Er schlägt sie und missbraucht sie sexuell, penetriert sie beispielsweise, die eigene Impotenz kompensierend, mit Würstchen, Kochlöffeln und anderen Gegenständen. Es sind diese Szenen, in denen der im Roman entworfene Honka dem Monster, das die Zeitungen beschrieben haben, am nächsten kommt. Gleichzeitig aber wird diese Monstrosität auf erzählerisch irritierende Weise vermittelt. Hayer hat von einer »im höchsten Grad immersiv wirkende[n] Fiktionalisierung«⁴⁰ gesprochen, Baßler hat die Erzählanlage als eine »kunstvolle[] Halbdistanz« bestimmt, die es erlaube,

eine offensive Sprache auszustellen, was, etwa in der allgegenwärtigen Charakterisierung von Frauen, durchaus auch im Sinne von offensive ausfallen kann, ohne dass sich der Roman selbst dabei je des misogynen Gedankenguts verdächtig machen würde. Denn durch das Mit-Sehen und Mit-Fühlen, in das die personale Erzählweise uns zwingt, wird nichts, aber auch gar nicht vom Erzäh-

40 Hayer: Die Welt ganz unten, S. 131.

ten erträglicher oder gar gut. Verstehen heißt hier nicht verzeihen, sondern verzweifeln.⁴¹

Inwiefern ein solches auf ein Verstehen des Täters ausgelegtes Erzählen, auch wenn es zur Verzweiflung führt, prinzipiell problematisch ist, ließe sich diskutieren. Die Geschichte der weiblichen Opfer bleibt jedenfalls, mit Ausnahme der Figur Gerda, die mit Bruchstücken einer *backstory* versehen wird, im Gegenteil zu derjenigen des männlichen Täters größtenteils unerzählt. Damit wiederholt der Roman das Schicksal der realen Opfer Honkas, für die keine Vermisstenanzeige gestellt wurden, für deren Geschichte sich also niemand interessierte.⁴²

Diesem ›Verstehen‹ arbeitet der Roman jedoch nicht nur durch seine Erzählanlage, sondern auch durch die Komposition der einzelnen Teile zu. Nach dem ersten Teil, der von der Unterwerfung Gerdas handelt (die ihrer Ermordung nur durch Zufall entgeht, weil Honka einen Arbeitsunfall hat und ins Krankenhaus muss), kreist die Handlung des zweiten Teils um Honkas Versuch, ein ›normales Leben‹ zu leben. Er erhält eine Anstellung als Nachtwächter (inklusive einer Uniform, die er mit Stolz trägt, weil er glaubt, dadurch Autorität zu erlangen), besucht den ›Handschuh‹ nur noch selten und hegt Hoffnungen auf eine ›normale‹ Beziehung mit einer Kollegin. Als sein übergriffiger Annäherungsversuch scheitert, verfällt er wieder dem Alkohol, steigert sich in Gewaltphantasien und tötet drei Frauen.

Fiete unternimmt also den Versuch, sich (zumindest teilweise) vom Milieu des ›Goldenens Handschuhs‹ zu distanzieren, indem er sich Arbeit sucht und sich selbst eine Erziehung zur Normalität auferlegt, inklusive

41 Baßler: Verstehen heißt Verzweifeln, S. 116f.

42 Mit der Frage nach den ethischen Implikationen eines solchen Verstehens ist Strunk in verschiedenen Interviews konfrontiert worden. In einem Gespräch für die *taz* mit Jenni Zylka antwortet er auf die Frage, ob er Honka verstehe: »Na ja, hoffentlich merkt man in meinem Buch, dass ich versucht habe, mich nicht nur in Honka, sondern vor allem auch in die Frauen einzufühlen, die seine Opfer wurden. Vielleicht ist falsch, was ich geschrieben haben, aber ich denke, dass es so hätte sein können. [...] Für die Frauen dieser Generation, die um die Jahrhundertwende und kurz danach geboren sind, hatte ich zum Beispiel meine Großmütter vor Augen. Das waren einfache Frauen, zum Teil aus der Zone geflohen – was die mitgemacht haben, Vergewaltigungen, Hunger, Entwurzelung, Vertreibung, solche Schicksale sind wirklich kaum zu fassen. Dann stirbt der Mann, und die Frauen haben nichts – keinen Beruf, kein Geld, keine Perspektive. So habe ich mir die Gerda vorgestellt, Honkas erstes Opfer: Sie versucht ihr grässliches Leben auszuhalten, bis sie endlich das Rentenalter erreicht hat und der Staat sich um sie kümmert, sie eine winzige Wohnung mit Bett, Stuhl und Heizung bekommt. Sie hat nicht einmal mehr Erinnerung.« Zylka: »Ich habe mir auch Humor erlaubt«, S. 3.

einem Wochenendprogramm mit Hafenrundfahrten und Zoobesuchen. Irritierend sind diese Passagen des Textes, weil sie einen Protagonisten zeigen, der nicht, wie man das in einer Serienmörder-Erzählung erwarten würde, von Gewaltphantasien umgetrieben wird, sondern von geradezu erschreckend einfachen »Normalitätsphantasien«⁴³. Fletes Projekt der ›Verbürgerlichung‹ scheitert schließlich – und diesem gescheiterten Versuch des ›Aufstiegs‹ zur Normalität folgt erzählchronologisch der erneute Absturz in die Perversion, die schließlich in den Morden gipfelt. Wenn Bartsch im Zitat, das dem *Goldenen Handschuh* als Motto vorangestellt wird, das eigene Leben und damit auch seine Taten als einem Schicksal folgend beschreibt, so präsentiert Strunks Roman einen Protagonisten, der diesem Schicksal fast verzweifelt zu entgehen versucht.

Der Schilderung des Milieus und Fletes Versuch einer Normalisierung räumt der Roman dabei mehr Erzählzeit ein als den Morden selbst. Der *Goldene Handschuh* ist stärker an der Entwicklung Fletes zum Mörder interessiert als an den Taten selbst. Dafür spricht auch, dass der Protagonist – wie der Serienmörder Bartsch im Briefband des Journalisten Moor – mit einer *backstory* versehen wird: In Rückblenden wird erzählt, wie Honka als schwächerer Jugendlicher auf einem Bauernhof landet, auf dem er schwere körperliche Arbeit leisten muss und misshandelt wird. Als Honka zu fliehen versucht, wird er in einer feuchten Kammer ans Bett gefesselt, in dem er in seinen Exkrementen liegen muss. Die Torturen nicht aushaltend, wagt Honka einen weiteren Fluchtversuch, für den er das Fahrrad des Bauern stiehlt. Dieser verfolgt ihn, überfährt ihn und lässt ihn zum Sterben zurück. Honka wird gerettet, trägt aber bleibende körperliche Schäden davon. Es folgen weitere versehrende Ereignisse wie die Vergewaltigung in einem Heim.

Honka, wie er im Roman präsentiert wird, trägt also ein ganze Bündel an Traumatisierungen mit sich. Durch diese *backstory* erscheint die Gewalt, die Honka gegenüber Gerda ausübt, ihr Einsperren etc. als Wiederholung dessen, was ihm geschehen ist, allerdings mit einer anderen Verteilung von *agency*: Aus dem Opfer wird ein Täter. Die Story um den Serienmörder Honka beginnt erzählchronologisch im »*Goldenen Handschuh*«, im Milieu also. Die Geschichte des Serienmörders Honka aber nimmt ihren Anfang in der Kindheit, sie ist mindestens so sehr eine Frage der Sozialisation. Fiete ist das Ergebnis einer Gesellschaft, in der ein sol-

43 Baßler: Verstehen heißt Verzweifeln, S. 116.

cher Umgang mit Kindern möglich ist. Auch wenn der Duktus des Textes und die Drastik des Ausdrucks vollkommen unterschiedlich sind, schließt Strunks Roman auf diese Weise an jenes spätaufklärerische Programm an, das Schiller im Falle des Sonnenwirts im *Verbrecher aus verlorener Ehre* zum Prinzip erhoben hat, nämlich die Frage danach, inwiefern ein Mensch nicht als Verbrecher geboren, sondern zu einem solchen gemacht wird.

Männlichkeit und Triebeschicksal?

Flankiert ist die Geschichte des Serienmörders im *Goldenen Handschuh* von zwei weiteren Erzählsträngen. Moritz Baßler hat das als Strategie gegen »die Gefahr des Milieu-Voyeurismus, des intellektuellen Slumming«⁴⁴ bezeichnet:

Auch hier, bei den Reichen und Degenerierten, tun sich die Abgründe zwischenmenschlicher Verrohung auf, entsprechend landen auch sie gelegentlich ganz unten, im Goldenen Handschuh, auch wenn sie nicht dort enden müssen. Das Milieu, so wird jedenfalls deutlich, ist bei Strunk nicht die Ursache von Bosheit und Verzweiflung, sondern allein das Sammelbecken der von ihnen Gezeichneten.⁴⁵

Mit der Parallelhandlung um die Reederfamilie der von Dohrens, so Baßler weiter, setze der Autor der hanseatischen *Palette*-Tradition (Hubert Fichte) damit gleich noch die der *Buddenbrooks* an die Seite. Tatsächlich erscheint Strunks Roman aus dem Jahr 2016 durch das Gesellschaftspanorama, das er entwirft, fast wie ein Text des späten 19. oder des frühen 20. Jahrhunderts: Der Geschichte des Gelegenheitsarbeiters Fritz Honka gegenübergestellt ist das Bürgertum in der Reedersfamilie von Dohren und in der Figur des Rechtsanwalts Karl von Lützow.

Versteht man von Lützows Namen als Lektürehinweis – von den Farben des Lützow'schen Freikorps leiten sich die deutschen Nationalfarben Schwarz-Rot-Gold her –, so zeigt sich, dass Strunks Roman auch *deutsche* Geschichte verhandelt. Dazu zählt zunächst einmal die Geschichte des Serienmörders Honka selbst, schreiben sich doch auch aufsehenerregende Verbrechen in das kollektive Gedächtnis ein. Das macht der von Hubert Winkels aus Anlass des Raabe-Preises für Heinz Strunk herausgegebene Band klar: Die Autor*innen widmen sich in ihren Aufsätzen nicht, wie

44 Baßler: Verstehen heißt Verzweifeln, S. 115.

45 Ebd., S. 115f.

sonst üblich, den Texten des Preisträgers, also Strunks Roman, sondern schildern Erinnerungen an die Serienmörder, die ihn ihrer Kindheit ›populär‹ waren. Geschrieben wird, wie es in der Einleitung heißt, eine »dunkle Alternativgeschichte Deutschlands«⁴⁶. Verhandelt wird im *Goldenen Handschuh* aber auch Gesellschaftsgeschichte im Großen.

So sind die Dohrens in gewisser Weise eine ganz typische deutsche Unternehmerfamilie: Die Basis der Reederei bildet eine Enteignung, die Familie übernimmt im Zuge der Arisierung ein jüdisches Unternehmen und baut ihren Reichtum darauf auf. Als die Firma dafür nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in die Kritik gerät, ist die einzige ›Sanktion‹, die die Familie erfährt, dass der Patriarch das Unternehmen an seinen Sohn abgeben muss. Dass die Enteignung überhaupt zum Thema wird, verstehen die Dohrens als Intrige, mithin als Versuch konkurrierender Unternehmen, die Reederei zu schwächen. Und es spricht einiges dafür, dass diese Einschätzung zutrifft, dass es bei der Bestrafung der Dohrens tatsächlich nur um ökonomische Aspekte geht, denn moralische Fragen werden von den Beteiligten fast nie oder nur um Rande thematisiert. Eine grundlegende Aufarbeitung der Unternehmensgeschichte findet an keiner Stelle statt. Dohrens Sohn tritt in die Fußstapfen des Vaters, er macht in der Folge zunächst großen Gewinn mit halblegalen Geschäften. Sein letztes Projekt besteht darin, die Ehre des Vaters wieder herzustellen, um das ›Bild‹ der Familie (und der Familienfirma) von diesem Makel zu befreien.

Weitere Beispiele für einen solch spezifischen, auf Verdrängung setzenden Umgang mit Geschichte ließen sich aufzählen: SS-Norbert hat seinen Namen mit seiner Vergangenheit ›verdient‹, und diese Vergangenheit verschafft ihm im ›Handschoh‹ Respekt. Ihm stehen die Tränen in den Augen, wenn Heintje aus der Juke Box kommt. Diese Vorliebe für Schlager teilt er mit Honka, der »Es geht eine Träne auf Reisen« von Salvatore Adamo laufen lässt, während er seine Opfer umbringt.⁴⁷ SS-Norbert und

46 Hubert Winkels: Vorwort. Oder: Stimmenzauber mit Untoten, in: ders. (Hrsg.): Heinz Strunk trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2016, Göttingen 2017, S. 9–14, hier S. 12.

47 Hayer liest das Musikprogramm als eine Art Kulturredit: »Anders als der sich im ausgehenden 19. Jahrhundert formierenden Arbeiterbewegung fehlt es den hier skizzierten Personen an aktivem, revolutionärem Geist. Stattdessen klammern sich jene Abgehängten der Hafenkneipe in Strunks Roman an nostalgische Träumereien. In der Jukebox laufen alte deutsche Schläge wie ›Du sollst nicht weinen‹ von Heintje, die sich sowohl als banale Sehnsuchtsmelodien als auch ironische Kontrafakturen zur Aporie der Figu-

Fiete sind »ganz normale Männer«, sind sentimentale Mörder, die von Schlagertexten und darin entworfenen Idyllen oder Sehnsüchten zu Tränen gerührt sind, Menschen aber kaltblütig umbringen können. Auch in anderer Hinsicht lässt sich der *Goldene Handschuh* als eine (finstere) Mentalitätsgeschichte der alten Bundesrepublik lesen. Präsentiert wird ein „David-Lynch-artige[r] Blick“⁴⁸ auf die BRD: Der alltägliche Rassismus der 1970er Jahre zeigt sich beispielsweise darin, dass Fiete den Geruch verwesender Leichen mit dem unter ihm wohnenden Griechen erklären kann, ohne dass jemand diese Erklärung in Frage stellt. Die ubiquitäre Gewalt gegen Frauen, die alle männlichen Figuren des Romans ausüben oder auszuüben phantasieren, wird als etwas Normales verstanden und an keiner Stelle sanktioniert.⁴⁹

Mit der Funktionsstelle Gender ist ein Aspekt benannt, der im Hinblick auf die erzählerische Parallelstellung der Handlungsstränge besondere Bedeutung entfaltet. Denn was die drei Figuren Honka, WH3 und Karl von Lützow verbindet, ist eine ähnliche Konzeptualisierung von männlicher Sexualität: Alle drei sind ihrem Trieb ausgeliefert, alles erregt sie, Sex bestimmt ihre Gedanken und ihre Handlungen. Dabei sind sie sich diesem Ausgeliefertsein bewusst, sie verstehen die eigene Sexualität aber als (Trieb-)Schicksal, auch wenn sie teilweise sogar schockiert von der eigenen Erregung sind und sich dafür schämen.⁵⁰ Strunks Roman entwickelt eine Konzeptualisierung von Männlichkeit respektive von männlicher Se-

ren verstehen.« Hayer: Die Welt ganz unten, S. 134. Hayers Lesart ist überzeugend, festzuhalten ist freilich, dass der Text mit den Schlagern Heintjes die Gegenwartskultur der späten 1960er und frühen 1970er Jahre aufruft. Innerhalb der Diegese handelt es sich um zeitgenössische Musik, nicht um »alten« Schlager. Heintjes »Du sollst nicht weinen« erschien 1968, die Morde beginn Honka in den frühen 1970er Jahren.

48 Baßler/Drügh: Das richtige Leben, S. 113.

49 Vgl. dazu auch Zylka: »Ich habe mir auch Humor erlaubt«, S. 3 sowie Knipphals: Was wir gerade noch ertragen, S. 12: »In solchen Szenen zeichnet Heinz Strunk ein düsteres Gegenbild zu den hellen Selbstentwürfen der alten Bundesrepublik. Vielleicht liegt darin so etwas wie ein unterschwelliges Glimmen, das einen jenseits der Identifikation doch noch angeht: Einer klassischen These zufolge wird, was verdrängt wurde, einem unheimlich. In genau diesem Sinn ist »Der goldene Handschuh« ein faszinierend unheimlicher Roman, der Facetten aufzeigt, die die Gegenwart hinter sich gelassen hat, die aber weiterhin in ihr gären.«

50 Browder verweist darauf, dass *True-Crime*-Texte subversiv sein können, weil sie dazu tendieren, »the very foundation of patriarchal culture« in Frage zu stellen und die Familie als Traumatisierungsmaschinerie zu zeigen. Browder: *True Crime*, S. 126.

xualität, in der die Individuen hoffnungslos ihrem Begehrten ausgesetzt, in ihre sexuellen Phantasmen verstrickt sind.⁵¹

Das haben die Figuren mit nahezu allen anderen männlichen Figuren in Strunks Erzähluniversum gemein: Auch in *Fleisch ist mein Gemüse* und im *Fleckenteufel* ist die dauernde Erregung das Schicksal der Protagonisten – und der Anlass zur Scham.⁵² »Besonders« an den Figuren im »Goldenen Handschuh« im Gegensatz zu den anderen beiden Romanen ist, dass sie diese Konstellation in Gewalt, ja in Sadismus übersetzen, die Abscheu gegen sich selbst durch die Unterdrückung, Verletzung und Tötung des Sexualpartners ausagieren. Einerseits ließe sich diese Konzeptualisierung von Sexualität kritisieren, weil sie *agency* aufhebt und als Erklärung höchst problematischer Verhaltensmuster gelten kann: Es handelt der Trieb, dem man nichts entgegenzusetzen weiß. Andererseits entwirft der Roman eine Welt, in der männliche Sexualität als prinzipiell deviant gezeichnet wird, weil sie nahezu ausschließlich mit Gewalt gekoppelt ist. Fletes Verhalten sticht dabei zwar als Extrem heraus, die Differenz zwischen ihm und den anderen männlichen Figuren ist aber irritierend gering. Denn auch für WH3 und von Lützow gilt mithin das, was Paul Moor über Jürgen Bartsch geschrieben hat: Unter »ungünstigeren Umständen« (und die Umstände von WH3 und Lützow sind überaus

51 In seiner Rezension fasst Kaube es pointiert als ein »Eingesperrtsein in sich und in ihrer Phantasie«. Kaube: Solange es solche Menschen gibt, S. 9. Zu einer anderen Bewertung im Hinblick auf den Protagonisten kommt Hundertmark: »Neben einem übermäßigen Alkoholkonsum vereint die Figuren in Strunks Roman, dass kaum eine von ihnen ohne seelische Abgründe ist. Während die meisten sich dieser bewusst und ihretwegen selbstkritisch sind [...], scheinen Fiete seine eigenen besonders zu gefallen, beispielsweise wenn ihm der Gedanken an die Versklavung Gerdas wohlige Schauer bereitet [...]. So mit unterscheiden sich auch die ihn spiegelnden Figuren in ihrer Gesamtkonstruktion deutlich von Fiete, da sie ihr Verhalten und ihre Gedanken in Beziehung zu einem Werte- und Normensystem setzen und Abweichungen von diesem verurteilen«. Hundertmark: *Portrait eines Mörders*, S. 79. Das ist prinzipiell zutreffend, denn Honkas Devianz wird im Text klar als Extrempunkt markiert. Deutlich wird aber auch, dass von Lützow die Werte- und Normensysteme zwar kennt, aus deren Transgression aber Lust gewinnt. Die Differenz ist also vielleicht weniger stark, als Hundertmark sie hier zeichnet. Gerade darin liegt das irritierende Moment der parallelen Handlungsstränge.

52 Für *Fleisch ist mein Gemüse* herausgearbeitet hat das Mascha Vollhardt: Groteske, Ekel, Unbehagen. Zur Problematisierung männlicher Körperfürzen in Texten von Heinz Strunk, Ingo Niermann und Alexander Wallasch, in: Corina Caduff/Ulrike Vedder (Hrsg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*, Paderborn 2017, S. 95–104. Sexualität erscheine in Strunks Roman, so Vollhardt, als eine »dem ‚Ich‘ fremde, körperliche Reaktion mit einer eigenen Gesetzmäßigkeit«. Ebd. S. 98.

»günstig«) hätten sie »ein solcher Verbrecher« werden können.⁵³ Im Gegensatz zu Fiete aber erfährt Lützows Verhalten keinerlei Sanktion, sein gesellschaftlicher Status, sein Beruf und sein Geld schützen ihn, er kann sich sein Verhalten ›leisten‹. Strunks Roman, so könnte man es vor diesem Hintergrund zusammenfassen, zeigt nicht das Monster als Mensch, sondern Männlichkeit als monströs.

Literaturverzeichnis

Baßler, Moritz/Heinz Drügh: Das richtige Leben, in: POP. Kultur und Kritik 9 (2016), S. 101–114.

Baßler, Moritz: Verstehen heißt Verzweifeln. Laudatio auf Heinz Strunk und seinen Roman *Der goldene Handschuh*, in: Hubert Winkels (Hrsg.): Heinz Strunk trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2016, Göttingen 2017, S. 114–127.

Bittermann, Klaus: Autobiografie von Stuckrad-Barre. Rausch als Haltung, in: taz vom 10.03.2016, <https://taz.de/Autobiografie-von-Stuckrad-Barre/!5280394/> (22.06.2022).

Browder, Laura: True Crime, in: Catherine Nickerson (Hrsg.): The Cambridge Companion to American Crime Fiction, Cambridge 2010, S. 121–134.

Dainat, Holger: »Wie wenig irgend ein Mensch für die Unsträflichkeit seiner nächsten Stunde sichere Bürgerschaft leisten könne!« Kriminalgeschichten in der deutschen Spätaufklärung, in: Jörg Schönert (Hrsg.): Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920, Tübingen 1991, S. 193–204.

Franzen, Johannes: Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015, Göttingen 2018, S. 76–98.

Franzen, Johannes: Ich bin nicht so, wie alle Welt vermutet. Neue Debatte um *Cat Person*, in: FAZ, 31.07.2021, www.faz.net/aktuell/wissen/geist-soziales/cat-person-von-kristen-roupenian-debatte-um-fakten-und-fiktion-17455843.html (02.02.2022).

Franzen, Johannes: Der Mörder ist immer der Partner, in: FAZ, 29.06.2022, www.faz.net/aktuell/wissen/geist-soziales/true-crime-boomt-der-moerder-ist-immer-der-partner-18133403.html (22.06.2022).

53 Das führt zu einem interessanten Nachträglichkeitseffekt, lässt es doch in der Rückschau die in der ersten Lektüre nur tragisch-komisch erscheinenden männlichen Figuren aus *Fleisch ist mein Gemüse* und *Fleckenteufel* sehr viel verstörender wirken. Auch Baßler verweist darauf, dass Strunks Debüttext damit »keineswegs mehr jenes leichtgewichtige Buch [sei], als das wir es damals nahmen – man denke nur an die Passagen über die Mutter!« Baßler: Verstehen heißt verzweifeln, S. 126.

Gronau, Magdalena: Genre Trouble: Jörg Fauser zwischen *Spiegel*, *Playboy* und Gesamtausgabe, in: dies./Gunhild Berg/Michael Pilz (Hrsg.): Zwischen Literatur und Journalistik. Generische Formen in Periodika des 18. bis 21. Jahrhunderts, Heidelberg 2016, S. 285–305.

Hayer, Björn: Die Welt ganz unten. Erkundungen mit Lesetagebüchern. Heinz Strunk: *Der goldene Handschuh* (2016), in: Björn Hayer/Gabriele Scherer (Hrsg.): Vermessungen. Neuere Tendenzen in der Gegenwartsliteratur. Konzepte für den Unterricht, Trier 2016, S. 131–138.

Hayer, Björn: Kneipenblues und Elend, in: NZZ, 17.02.2016, www.nzz.ch/feuilleton/kneipenblues-und-elend-ld.99945 (02.07.2022).

Herrmann, Katharina: Mann in der Krise. Heinz Strunks *Sommer in Niendorf*, in: Deutschlandfunk Kultur, 17.06.2022, www.deutschlandfunkkultur.de/heinz-strunk-k-sommer-in-niendorf-buchkritik-rezension-100.html (02.07.2022).

Hundertmark, Svea: Portrait eines Mörders: Die Darstellung Fritz Honkas in Heinz Strunks Roman *Der goldene Handschuh* (2016), in: Simone Hansen/Jill Thielsen (Hrsg.): Tendenzen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Narrative Verfahren und Traditionen in erzählender Literatur ab 2010, Berlin u.a. 2018, S. 71–83.

Kaube, Jürgen: Solange es solche Menschen gibt, in: FAZ, 17.02.2016, S. 9.

Knipphals, Dirk: Was wir gerade noch ertragen, in: taz am Wochenende, 20./21.02.2016, S. 12.

Mangold, Ijoma: »Der Schmiersuff ist das Schrecklichste«, in: Die Zeit, 18.02.2016, S. 43.

Mattern, Nicole/Stefan Neuhaus: Intermediale Verhandlungen des Bösen, in: Andrea Bartl/Corina Erk/Jörn Glasenapp (Hrsg.): Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien, Paderborn 2022, S. 113–126.

Matz, Wolfgang: Verteidigung von W. G. Sebald. Er hat keine Leben gestohlen, in: FAZ, 29.12.2021, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/autor-w-g-sebald-wird-zu-unrecht-kulturelle-aneignung-vorgeworfen-17704811.html (02.02.2022).

Meißner, August Gottlieb: Sämtliche Werke. Bd. 15: Kriminal-Geschichten, Erster Theil, Wien 1813.

Moor, Paul: Jürgen Bartsch – Selbstbildnis eines Kindermörders, Reinbek bei Hamburg 2017.

Murley, Jean: Making Murderers. The Evolution of True Crime, in: Chris Raczkowski (Hrsg.): A History of American Crime Fiction, Cambridge 2017, S. 288–299.

Pape, Ulf: Eine Zumutung – aber eine dringend nötige, in: Der Spiegel, 26.02.2016, www.spiegel.de/kultur/literatur/der-goldene-handschuh-von-heinz-strunk-ein-ung-eheuerlicher-roman-a-1078852.html (02.07.2022).

Reents, Edo: Spaßbremse im noblen Zwirn. Heinz Strunks neuer Roman, in: FAZ, 15.06.2022, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/heinz-strunks-roman-ein-sommer-in-niendorf-bei-rowohlt-18102424.html (02.07.2022).

Rüther, Tobias: Das Märchen von St. Pauli, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 21.02.2016, S. 44.

Lokalkolorit. Oder: Honka erzählen.

Stephan, Felix: Zum 20. Todestag: Streit um W. G. Sebald. Ein deutscher Plünderer?, in: Süddeutsche Zeitung, 14.12.2021, www.sueddeutsche.de/kultur/wg-sebald-car-ole-angier-speak-silence-literatur-holocaust-1.5487043?reduced=true (02.02.2022).

Stiglegger, Marcus: Der dunkle Souverän. Zur Faszination des allmächtigen Serial Killers im zeitgenössischen Thriller und Horrorfilm, in: Stefan Höltgen/Michael Wetzel (Hrsg.): *Killer culture. Serienmord in der populären Kultur*, Berlin 2010, S. 61–70.

Strunk, Heinz: Der goldene Handschuh. Roman, Reinbek bei Hamburg 2016.

Strunk, Heinz: Elend und Humor. Dankrede, in: Hubert Winkels (Hrsg.): Heinz Strunk trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2016, Göttingen 2017, S. 128–142.

Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998.

Vollhardt, Mascha: Groteske, Ekel, Unbehagen. Zur Problematisierung männlicher Körperfürzen in Texten von Heinz Strunk, Ingo Niermann und Alexander Walasch, in: Corina Caduff/Ulrike Vedder (Hrsg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*, Paderborn 2017, S. 95–104.

Winkels, Hubert: Vorwort. Oder: Stimmenzauber mit Untoten, in: ders. (Hrsg.): Heinz Strunk trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2016, Göttingen 2017, S. 9–14, hier S. 12.

Zylka, Jenni: »Ich habe mir auch Humor erlaubt«, in: *taz*, 17.03.2016, S. 3.

