

ide

Informationen zur Deutschdidaktik
Zeitschrift für den Deutschunterricht
in Wissenschaft und Schule

Krimi

Herausgegeben von Werner Wintersteiner

Heft 2-2004
28. Jahrgang

Editorial

WERNER WINTERSTEINER

Moderne Märchen 5

Magazin

Termine 120

Das Gedicht im Unterricht 121

Neu im Regal 127

Link-Tipps 130

Zeitschriftenschau 131

Deutsch-Standards 134

ide empfiehlt 138

Aktuell 140

Vor-Geschichten

KLAUS SCHENK: Detektorisches Erzählen und Lesen.	8
ELISABETH K. PAEFGEN: »Ich werde einen Menschen töten.« Redende »Mörder« in Kriminalromanen und Kriminalnovellen.	14

Aspekte, Beispiele, Themen

MELANIE WIGBERS: Mit Menschen wie mit Schachfiguren. Ein Vergleich der Kriminalromane <i>Der Richter und sein Henker</i> und <i>Selbs Justiz</i> als Unterrichtslektüren	23
WALTRAUD STERLING: Deutschsprachige Psychokrimis von Frauen	35
ARNO RUSSEGGER: Krimis intermedial. Zu Helmut Zenkers <i>Kottan ermittelt</i>	46
MICHAEL SCHWEIZER: Wenn Menschen aufeinander prallen. Interkulturelle Konflikte im Krimi	57
HELMUT METER: Entwicklungslinien des italienischen Kriminalromans	64
KARL MELLACHER: Ein skeptischer Chronist: Über Vázquez Montalbáns Krimireihe um Pepe Carvalho	74

Unterrichtsmodelle

ERICH PERSCHON: »Die Stadt braucht eine Verhaftung!« Sozialkritische Aspekte in neueren Jugendkrimis	83
KARL-WILHELM SCHMIDT: Lustmord oder Liebestod? Im Anatomiesaal der Postmoderne. <i>Der Fall Arbogast</i> von Thomas Hettche	100
CHRISTIAN HOLZMANN: Leichen in fremden und eigenen Kellern. Über ein Krimi-Projekt einer fünften Klasse	113

Service

FRIEDRICH JANSHOFF: Krimis im Deutschunterricht. Bibliographische Notizen zu einem polymedialen Genre	116
--	-----

*Die Themen »Krimi« und »Literaturdidaktik«
in bisherigen ide-Heften*

- ide 4-1996 Texte interpretieren
ide 1-2003 Arno Rußegger: Alte Regel, solange du liest, bist du nicht tot

Das nächste ide-Heft
Shopping – Warenwelten als Lebensvisionen
erscheint im September 2004

- Vorschau*
ide 4-2004 Konjunktiv – Grammatik, Stilistik, Rhetorik – und ein bisschen mehr!
ide 1-2005 Adalbert Stifter – zum 200. Geburtstag eines Klassikers
ide 2-2005 Deutsch als Zweitsprache / Deutsch als Fremdsprache

www.uni-klu.ac.at/ide

Besuchen Sie die *ide* Website! Sie finden dort den Inhalt aller *ide*-Hefte seit 1988 sowie »Kostproben« aus den letzten Heften und ein aktuelles Diskussionsforum. Sie können die *ide* auch online bestellen.

Werner Wintersteiner

Moderne Märchen

Und es leuchtet ein, daß von hier aus leicht eine Brücke zu schlagen ist zum Märchencharakter des Kriminalromans [...]. Hatte der Fortschritt des Romans im 19. Jahrhundert darin bestanden, daß von Autor zu Autor das Fundament der psychologischen und gesellschaftlichen Motivation tiefer gelegt wurde, bis hin zu deren Ursprung im Bewußtsein selbst, so war und ist es die Aufgabe des Krimis, Märchen zu erzählen, die doch die ganze Bitterkeit und Problematik des Lebens im 20. Jahrhundert in sich einschließen. Das macht sie so lesenswert. (Helmut Heißenbüttel, »Krimi als Literatur«, *Süddeutsche Zeitung*, 1. Juni 1973).

Geschichten über Verbrechen und ihrer Aufdeckung, so scheint es, erzeugen eine eigenartiges Gefühl märchenhafter Unwirklichkeit. Vielleicht weil wir bei ihrer Lektüre mehr »Sicherheit« verspüren als im wirklichen Leben. Kein Zweifel, Krimis handeln vom »wirklichen Leben«, aber – zumindest in der traditio-

nellen Version – in einer unwirklichen Weise: Die Verbrechen werden aufgeklärt, die Gesellschaft wird »geheilt«. Dass es Verbrecher gibt, wissen wir ohnehin, dass sich jemand darum kümmert, sie aufzuspüren und hinter Schloss und Riegel zu bringen, ist für uns beruhigend oder zumindest ein kleines Zeichen von Hoffnung, wie es die Arbeit der Heroen des 11. September, der Feuerwehrleute, für die New Yorker gewesen sein mag.

Der Kriminalroman, der »Krimi«, ist längst nicht nur beim Publikum, sondern auch in der Literaturwissenschaft ein anerkanntes Genre. Ein Genre, in dessen Wandlungen sich deutlicher als in anderen gesellschaftliche Veränderungen spiegeln: Vom wackeren Kommissar oder Privatdetektiv, der durch seinen Kampf gegen das Verbrechen die gestörte Ordnung wieder herstellt bis zum Detektiv oder Agenten, dessen moralische Legitimität nicht höher ist als die seiner kriminellen Gegenspieler und der in einer Welt von Chaos und Verbrechen agiert, ist es ein weiter Weg. Das Pathos früherer Ordnungshüter ist häufig in Parodie umgeschlagen, aus dem selbstbewussten Helden ist meist ein selbstironischer Held geworden. Und oft hat bereits eine Heldin den männlichen

Protagonisten abgelöst. Der Märchencharakter ist aber, so scheint es, durch die Spielregel des Detektorischen, trotz allem geblieben.

Mit dem Krimi werden philosophische Probleme abgehandelt und Fragen nach der Natur des Menschen gestellt. Wenn es auch den Krimi gibt, der bloß von der spannenden Handlung oder vom Flair einer bestimmten Landschaft oder Stadt lebt, so besteht daneben nach wie vor der Krimi, der auf vergnügliche Art eine Bilanz und Kritik der Gesellschaft zum Ausdruck bringt. Kritik an Rassismus und Fremdenfeindlichkeit, an Korruption und Ausbeutung, an den Schattenseiten der Globalisierung wird nirgendwo so aktuell und so massenwirksam geäußert wie im Krimi.

Aber ist der Krimi wirklich nur ein Genre? Ist er nicht längst eine Erzählhaltung, eine »Weltsicht«, ein *Dispositiv* geworden, das im weiten Bereich literarischen Schreibens zur Verfügung steht, und von dem auch viele AutorInnen Gebrauch machen, die keine eigentliche Kriminalliteratur verfassen? Wenn diese These sich als plausibel erweist, was sagt dies wiederum über unsere Gesellschaften aus?

Auch in der Kinder- und Jugendliteratur hat der Krimi längst Einzug gehalten, und nicht selten sind dort Jugendliche auch zu Helden geworden, die manchmal alleine, meist aber in Zusammenarbeit mit Erwachsenen, den Kampf gegen das Verbrechen aufnehmen.

Krimis sind außerdem transmediale Phänomene. Viele Helden finden sich in Romanen genauso wie in Comics oder in Kino- und Fernsehfilmen. Der Film ist wohl überhaupt das Medium, in dem die breiteste Masse Krimi-Erfahrungen machen kann. Und das gilt für die heu-

tigen SchülerInnen-Generationen in viel stärkerem Maße als für ihre Lehrkräfte. Es gibt also genügend Gründe, sich mit diesen »Märchen« didaktisch zu beschäftigen, »die doch die ganze Bitterkeit und Problematik des Lebens in sich einschließen«.

In seinem einleitenden Beitrag zeigt Klaus Schenk, dass zwar nicht die Detektivgeschichte, wohl aber die Erzählhaltung des *detektorischen Erzählens* eine literarische Grundform ist, die im Idealfall *detektorisches Lesen* als semiotische Deutungsarbeit zum Pendant hat. Elisabeth K. Paefgen spürt *redenden Mördern* in deutschen Kriminalnovellen des 18. und 19. Jahrhunderts nach und verfasst damit so etwas wie eine Vorgeschichte der heutigen deutschsprachigen Kriminalliteratur. – Einen Krimi-Klassiker (*Der Richter und sein Henker*) und eine Neuerscheinung (*Selbs Justiz*) vergleicht Melanie Wigbers in *Mit Menschen wie mit Schachfiguren*. Es sind zwei Beispiele literarisch hochwertiger Texte, in denen sich die Grenzen von Gut und Böse, von Detektiv und Täter, verwischen. Einen aktuellen Trend zeichnet Waltraud Sterling mit ihrem Aufsatz über deutschsprachige Psychokrimis von Frauen nach. Sie ortet ein zeitgeistiges Spielen mit Tabubrüchen, das sie nicht zuletzt mit ökonomische Faktoren in Zusammenhang bringt – *crime and sex sell*. Arno Rußegger widmet sich den Korrespondenzen zwischen Literatur, Film und anderen Medien anhand der österreichischen TV-Kultfilmserie *Kottan ermittelt*. Er betrachtet Helmut Zenkers Werk in seiner Ironie, Selbstbezüglichkeit und im Spiel mit der Realität als einen Vorläufer heutiger Popliteratur.

Wenn Menschen aufeinander prallen, also im weitesten Sinne *interkulturelle Konflikte* stattfinden, ist das ureigenstes Terrain des Krimis, meint Michael Schweizer und belegt dies an Beispielen aus Deutschland und Österreich, anhand der Pole *Deutsche Türken, türkische Deutsche, Männer und Frauen, Stadt und Land*. Krimis sind auch insofern interkulturelle Phänomene, als bei ihnen (vielleicht deutlicher als in anderen Gattungen) Einflusslinien quer zu nationalen Literaturtraditionen bemerkbar sind. Helmut Meter zeigt, dass der italienische Krimi, der sich thematisch als Kritik inneritalienischer Verhältnisse positioniert, vom Konzept des Detektivs her stark von der französischen Krimitradition (Simenon) geprägt ist. Einen herausragenden Vertreter einer anderen romanischen Kriminalliteratur stellt Karl Mellacher mit Manuel Vásquez Montalbán vor. Sein Detektiv und Antiheld Pepe Cavalho ist durch Buch und Film zu Weltruhm gelangt.

Sozialkritische Aspekte in Jugendkrimis sind manchmal nur ein Vorwand für ein plattes, auf Spannung ausgelegtes Erzählen, findet Erich Perschon. Er stellt hingegen qualitätsvolle Texte für Jugendliche vor, in denen Gesellschaftskritik ein genuiner Bestandteil ist.

Weitere Unterrichtsmodelle: Karl-Wilhelm Schmidt entwirft verschiedene Unterrichtsszenarien für die Arbeit mit Thomas Hettches *Der Fall Arbogast*. Dieser Krimi beruht zwar auf realen Fakten, diese wurden jedoch vom Autor in signifikanter Weise verändert, was weitere didaktische Möglichkeiten bietet. Dass Krimis SchülerInnen ideal zu literarischen und interkulturellen Vergleichen anregen können, beweist Christian Holzmann mit seinem Krimiprojekt, in

dem die Jugendlichen sich als LiteraturkritikerInnen betätigten.

Die Texte der hier versammelten AutorInnen zeigen vor allem eines: Als Beitrag zu Leservermittlung, als Einführung in die Analyse von Erzähltexten, als Anreiz für Literaturkritik, als Anstoß für eine interkulturelle Auseinandersetzung mit Literatur, als Medium für gesellschaftspolitische Debatten – der Krimi bietet zahlreiche Möglichkeiten für die Literaturdidaktik und die Deutschdidaktik insgesamt. Dass die Chancen dieser »modernen Märchen« auch stärker genutzt werden, dazu möchte dieses *ide*-Heft einen Beitrag leisten. Wer sich noch stärker auf die Materie einlassen möchte, dem werden Friedrich Janshoffs bibliographische Notizen weiterhelfen.

*

In letzter Zeit zeichnen sich Veränderungen der schulischen Rahmenbedingungen ab, denen auch die Deutschdidaktik Rechnung tragen muss. In diesem Heft eröffnen wir deshalb eine Debatte über *Bildungsstandards*, wie sie gerade den Deutschunterricht stark betreffen, ein Fach, dessen Bildungsziele sich wohl schwerer als andere standardisieren lassen (S. 134).

Klaus Schenk

Detektorisches Erzählen und Lesen

1. Vom erpressten Geständnis zum Indizienverfahren

Die literarische Entwicklung der Detektivgeschichte hat ein Feld der Spurensuche hervorgebracht: nach dem Verbrechen, nach dem Täter, nach dem Tathergang, nach dem Detektiv und schließlich nach den Kriterien der Gattung selbst. Vor allem die Unterscheidung zwischen »Krimi« und Detektivgeschichte hat eine rege Merkmalssuche entfacht.¹ Dabei handelt es sich zum Teil um Spuren, die das narrative Genre bemüht ist zu verwischen, wenn es literarisches Niveau erreichen will; im Unterschied zu den die *facts* plakativ mitteilenden Groschenheften. Verwischt werden die Spuren des Faktischen aus gutem Grund: Schließlich sind auch Detektiverzählungen und deren Instanzen nur fiktive Hervorbringungen; Figuren, deren zeichenhaftes Dasein sich dem Faktischen entzieht. Was unterhalb der Indizien liegt, ist tiefgreifender – beunruhigender, die von der literarischen Sprachgebung entfachte Spurensuche selbst. Hilfreich gegen philologische Krieriensucht ist es daher, daran zu erinnern, daß Erzählen sich verschiedener Techniken bedient, die dem Spuren-

KLAUS SCHENK ist Lehrbeauftragter an der Universität Konstanz. Schwaketenstraße 108, D-78467 Konstanz. E-Mail: Schenk_Klaus@web.de

1 Im folgenden soll zwischen den verschiedenen Genres nicht streng geschieden werden. Zur Begriffsbestimmung vgl. Alewyn (1998), S. 53: »Der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens.« Zur weiteren terminologischen Klärung vgl. Nusser (2003).

suchen des Kriminologischen bzw. des Psychologischen nahe stehen. Ein Begriff, mit dem Ernst Bloch in seinen Bemerkungen zur *Philosophischen Ansicht des Detektivromans* diese grundlegende Arbeit der Spurensuche gekennzeichnet hat, ist das *Detektorische*. Für frühere Erzählformen und Texte, die nicht unmittelbar der Gattungsgeschichte des Detektiv- oder Kriminalromans zugerechnet werden können, räumt Bloch (1998, S. 45) ein:

Es fehlt ihrem Aufdecken erklärterweise, wegen des nicht vorhandenen oder nicht zur Diskussion stehenden Indizienverfahrens, alles namentliche Detektivhafte oder es bleibt sporadisch, wieder dagegen fehlt nicht im mindesten das Detektorische, das ausgrabend Rekonstruktive.

Besonders Ödipus bilde den Urstoff für das Detektorische. Der von Bloch entworfene Begriff ist freilich weit angelegt und reicht von der psychoanalytischen Spurensuche bis hin zum Systemzwang ideologischer Geschichtsphilosophie. Aber auch in Mythenbildungen und in der Zeichenhaftigkeit von Erzählen selbst kann die Rekonstruktionsarbeit des Detektorischen gegenwärtig sein. Als historische Grenzlinie, wo die eigentliche Detektivarbeit beginnt, weiß Bloch das Indizienverfahren anzugeben. Mitte des 18. Jahrhunderts wird das zumeist durch Folter erpresste Geständnis überlagert von der Macht der Indizien (Bloch 1998, S. 39):

Seitdem also sind Indizien nötig, und sie müssen herbeigebracht werden; auf ihnen basiert in den allermeisten Fällen die Beweisaufnahme vor Geschworenen und Gericht. [...] Selbst das Geständnis ersetzt oder entwertet die Beweisaufnahme durch Indizien gegebenenfalls nicht, denn es kann ja falsche Selbstbezeichnung sein, etwa um einen anderen zu decken oder um die Untersuchung weiterer, noch unbekannter Verbrechen zu stoppen. Derart ist die Darstellung der auf Indizien gerichteten *Detektivarbeit* nicht älter als das Indizienverfahren selber.

Auch vorher hatte sich schon eine Kriminalliteratur herausgebildet, jedoch »eine rein berichtende, fertig referierende, ohne detektivische Haken« (Ebd.). Die Detektivarbeit wäre somit aus einem Verfahren der Beweisführung hervorgegangen, dessen Indiziencharakter sie nochmals verdoppelt. So einfach ist die literaturhistorische Sachlage sicher nicht. Dennoch öffnet Bloch mit der Kategorie des *Detektorischen* die von philologischen Indizienbeweisen gesteckten Gattungsgrenzen.

Eine zweite Überlegung zum Zusammenhang von literarischer Gattung und Rechtssystem läßt sich daran knüpfen. Für das 19. Jahrhundert beschreibt Michel Foucault die Auswirkungen eines neuen Strafsystems, dessen Technik ihren Gegenstand produziert als Delinquenz: »Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Straftat zugleich Freiheitsberaubung und technische Umformung der Individuen.« (Foucault 1976, S. 298) Was beginnt, ist eine Disziplinartechnik zur Umformung von Individuen, wie sie nach Foucault vielen gesellschaftlichen Institutionen zueigen wird: Gefängnis, Militär, Schule, Fabrik. Letztlich ist so die Wissenschaft vom Menschen auch ein Produkt ihrer zu Merkmalen umgeformten Disziplin. Dem Schreiben über Delinquenz hat Foucault dabei eine ambivalente Funktion zugeordnet. Während die zeitgenössische Kriminalberichterstattung diese Merkmale als Wahrnehmung von Delinquenz aufzwingt, spielt der Kriminalroman dabei eine gegen-

läufige Rolle: »Er hat vor allem zu zeigen, daß der Delinquent einer ganz anderen Welt zugehört, ohne Beziehung zur täglichen und vertrauten Existenz.« (Foucault 1976, S. 370) Ambivalente Zeichenspiele zwischen Deutbarem und Undeutbarem, zwischen nahe und fremd, so ließe sich zusammenfassen, sind die Effekte, die der Raster zwischen Indizienbeweis und Delinquenz produziert. Das Detektorische könnte dann in Anlehnung an Bloch verstanden werden als Versuch, diesem ambivalenten Zeichenspiel nachzuspüren noch unterhalb der auf Indizien ausgerichteten Detektivarbeit.

2. Frühe Formen detektorischen Erzählens

Einige prominente literarische Texte sind genau an diesem Schnittpunkt angesiedelt. Allen voran E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*. Wurde die Romantik und beispielhaft Hoffmanns Erzählung lange Zeit als »die geistige Heimat des Detektivromans« (Alewyn 1963, S. 136) gesehen, so scheint das *Fräulein* einem gattungskritischen Indizienbeweis nicht mehr standzuhalten. Wie das *Marbacher Magazin* (1996, S. 5) *Mord in der Bibliothek* die Forschungsindizien für den Ausstellungsbesucher zusammenfaßt:

Die Aufdeckung des Geheimnisses geschieht in der Geheimniserzählung auf ganz andere Weise als in der Detektivgeschichte. Das Fräulein von Scuderi sieht die Wahrheit, die Unschuld Oliviers, des jungen Goldschmiedgehilfen, mit einem inneren Auge; sie wird von ihrem Gefühl geführt, während der Detektiv den Täter überführt. In der von E. T. A. Hoffmann (1776–1822) erzählten Welt ist gar kein Raum für einen Detektiv.

Noch präge die Folterung die Strafverfolgung und das *Fräulein* sei lediglich die als Antipodin zur Pariser Welt des 17. Jahrhunderts eingesetzte Heldin einer Künstlergeschichte. Dagegen kann eingewendet werden, daß in der Sprachgebung des Textes ein Spiel von Zeichen und Anzeichen entfacht wird, das um nichts weniger dem detektorischen Erzählen und Lesen zugeordnet werden kann. Eine Zeichenhaftigkeit, die sich im Umbruch befindet, von der inneren Gewißheit zur Notwendigkeit des äußeren Beweises. Doch um eine Diskussion der Gattungsgrenzen soll es hier nicht gehen, sondern vielmehr um den Modus eines Erzählens als Spurensuche.

Einige andere Texte ließen sich über das detektivische Gattungsschema hinaus diesem Modus des Erzählens zuordnen und werden zumeist auch als Vorläufer und Grenzfälle in der Geschichte des Detektivischen genannt. Einige Novellen von Kleist, voran *Der Zweikampf*, aber auch ein Text wie *Die Marquise von O ...* erweist sich als ambivalente Spurensuche, wenn die Heldin in eine Unsicherheitsrelation geführt wird, die sich durch körperhafte Anzeichen kundtut und dem Leser erst spät im Textprozeß erschließbar wird. Ebenso einige dezente »Krimis« des literarischen Realismus, wie etwa Fontanes *Unterm Birnbaum* oder Rabes *Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte* oder gar Storms *Aquis submersus*. Vor allem im letztgenannten Text wird deutlich, daß es bei der Aufdeckung des Geheimnisses um eine Lektüre der Textzeichen – förmlich der verschlüsselten Buchstaben geht. Die Rätselstruktur wird eröffnet bei dem wiederholten Besuch einer Kirche, wo der Ich-Erzähler auf ei-

nem Gemälde »unten in einer dunkeln Ecke des Bildes vier mit roter Farbe geschriebene Buchstaben entdeckt«²:

... »Sie lauten C.P.A.S.«, sagte ich zu dem Vater meines Freundes; »aber wir können sie nicht enträtseln.«

... »Nun«, erwiderte dieser, »die Inschrift ist mir wohl bekannt; und nimmt man das Gerücht zu Hilfe, so möchten die beiden letzten Buchstaben wohl mit Aquis submersus, also mit ›Ertrunken‹ oder wörtlich ›Im Wasser versunken‹ zu deuten sein; nur mit dem vorangehenden C. P. wäre man dann noch immer in Verlegenheit! Der junge Adjunktus unseres Küsters, der einmal die Quarta passiert ist, meint zwar, es könne Casu Periculoso – ›Durch gefährlichen Zufall‹ – heißen; aber die alten Herren jener Zeit dachten logischer; wenn der Knabe dabei ertrank, so war der Zufall nicht nur bloß gefährlich.«

... Ich hatte begierig zugehört. »Casu«, sagte ich; »es könnte auch wohl ›Culpa‹ heißen?«

... »Culpa?« wiederholte der Pastor. »Durch Schuld? – aber durch wessen Schuld?«

Da trat das finstere Bild des alten Predigers mir vor die Seele, und ohne viel Besinnen rief ich: »Warum nicht: Culpa Patris?«

Im Gespräch scheint bereits eine Lösung des Rätsels auf, obwohl der »eigentliche Sinn der Inschrift nach wie vor ein Geheimnis der Vergangenheit« bleibt. Die Erzählweise gibt sich so ein Rätsel vor, dessen Aufdeckung in der weiteren Darstellung betrieben wird. Ohne detektivische Instanz und ohne Delinquenz wird so das detektorische Erzählen selbst zum Modus der Spurensuche.

3. Zwischen Spurensicherung und Spurenverwischung

Besonders seit dem Anbruch der Moderne hat sich das Erzählen von Detektivgeschichten ein Spiel der Zeichen und Anzeichen zum Modus gemacht. In eine destabile Zeichen-Lage geriet dabei nicht nur der Tathergang, sondern auch der Täter. Schon in Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue* (1841) – »die erste echte Detektivgeschichte der Weltliteratur« (vgl. Wellershof 1998, S. 506) – erweist sich der Täter als Orang-Utan, weshalb der Tathergang dem Zeichensystem der Verstandeskraft allein nicht entspricht, sondern vielmehr die imaginative Kraft des Analytikers erforderlich wird. Die Geschichte des modernen Detektivromans hat nicht nur eine Ahnengalerie klassischer Detektive hervorgebracht, wie C. Auguste Dupin, Sherlock Holmes u.a., sondern ebenso eine Reihe merkwürdiger Täter. Phantome, Psychopaten, *freaks* verunsichern immer wieder die »Krimi«-Szene. Diese Spurenverwischung durch Deformation des Personenhaften kehrt wieder bei Friedrich Dürrenmatt in *Der Verdacht* als ein affenhafter dem Konzentrationslager Stutthof entronnener Zwerg:

Was wollen wir nun mit diesem kleinen Tierchen machen, das doch ein Mensch ist, mit diesem Menschlein, das man doch vollends zu einem Tier entwürdigte, mit diesem Mörderchen, das allein von uns allen unschuldig ist, aus dessen traurigen, braunen Augen uns der Jammer aller Kreatur entgegensieht? (Dürrenmatt 1980, S. 262)

² Die Erzählpassage wird zitiert nach: Storm (1988), S. 7f.

Zeichendestabilisierungen allenthalben auf der Seite der Delinquenz, aber auch auf der Seite des Detektivischen. Thematisch und strukturell stark ausgeprägt funktioniert diese Ambivalenz zwischen Spurensicherung und Spurenverwischung in dem Publikumserfolg *Der Name der Rose* von Umberto Eco: Die Instanz des Mörders löst sich auf in eine Serie von Mördern und schließlich wird ein Buch zur Mordwaffe: die verlorengegangene Schrift über die Komödie von Aristoteles. Der detektivische Held William von Baskerville muß erkennen, daß er die gefundenen Indizien zu Ordnungen vernetzte, die nur aus dem Akt seiner Spurensuche hervorgingen:

»Ich habe nie an der Wahrheit der Zeichen gezweifelt, Adson, sie sind das einzige, was der Mensch hat, um sich in der Welt zurechtzufinden. Was ich nicht verstanden hatte, war die Wechselbeziehung zwischen den Zeichen. [...] Wo ist da meine ganze Klugheit? Ich bin wie ein Besessener hinter einem Anschein von Ordnung hinterhergelaufen, während ich doch hätte wissen müssen, daß es in der Welt keine Ordnung gibt.«

... »Aber indem ihr euch falsche Ordnungen vorgestellt habt, habt ihr doch schließlich etwas gefunden ...«

... »Da hast du etwas sehr Schönes gesagt, Adson, ich danke dir. Die Ordnung, die unser Geist sich vorstellt, ist wie ein Netz oder eine Leiter, die er sich zusammenbastelt, um irgendwo hinaufzugelangen. Aber wenn er dann hinaufgelangt ist, muß er sie wegwerfen, denn es zeigt sich, daß sie zwar nützlich aber unsinnig war.« (Eco 1982, S. 625)

Das kleine Lehrgespräch zwischen William und Adson über die unsinnige Nützlichkeit von Ordnungen schließt besonders den semiotischen Umgang mit Zeichen ein – bezieht sich William hier doch postmodern anachronistisch auf Ludwig Wittgensteins *Tractatus*. Gezeigt und durchgeführt wird im Roman von Eco ein semiotisches Zeichenspiel, wenn Adson nach Williams Schlußfolgerungen auf den Namen des Pferdes Brunellus bemerkt (ebd., S. 35): »So war er, mein Herr und Meister. Er vermochte nicht nur im großen Buch der Natur zu lesen, sondern auch in der Art und Weise, wie die Mönche gemeinhin die Bücher der Schrift zu lesen und durch sie zu denken pflegten.« Ecos in die Postmoderne (vgl. Lauretis 1986) hineinspielende Fortschreibung der Gattung – mit häufigem Rekurs auf Arthur Conan Doyles *The Hound of the Baskervilles* – macht deutlich, daß sich unter der Detektivarbeit allererst eine semiotische Deutungsarbeit verbirgt, die im weiten Sinn als detektorisches Lesen verstanden werden kann. Weniger die Indizien, als vielmehr der semiotische Deutungsprozeß stehen dabei im Vordergrund. Es ist wohl ein literarisches Qualitätsmerkmal, wenn es gelingt beide Bereiche zu verbinden. Erinnerung sollte hier in Anlehnung an die von Bloch entworfene Kategorie des Detektorischen an die vielfältige sprachliche Vernetzung und Vernetzbarkeit des »Krimis« im literarischen Diskurs. Die Indienstnahme der Indizien bildet dabei nur die eine Seite der Lektüre – der interpretative Umgang mit der Zeichenhaftigkeit von Krimi-Literatur die andere. Weniger als Sozio- oder Psychogramm, sondern mehr als Netz von Zeichen gewinnt der »Krimi« dabei didaktische Relevanz. Oder mit Eco (1984, S. 63) formuliert:

Ich glaube, daß Krimis den Leuten nicht darum gefallen, weil es in ihnen Mord und Totschlag gibt; auch nicht darum, weil sie den Triumph der (intellektuellen, sozialen, rechtlichen und moralischen) Ordnung über die Unordnung feiern. Sondern weil der Kriminalroman eine *Konjektur*-Geschichte im Reinzustand darstellt. Eine Geschichte, in der es um das Vermuten geht.

Literatur

- ECO, UMBERTO: *Der Name der Rose*. Übers. von Burkhard Kroeber. München 1982.
- DÜRRENMATT, FRIEDRICH: *Der Richter und sein Henker*. Der Verdacht. Kriminalromane. Werkausgabe in dreißig Bänden, Bd. 19. Zürich 1980.
- STORM, THEODOR: *Aquis submersus*. Novelle. Stuttgart 1988.
- ALEWYN, RICHARD: Das Rätsel des Detektivromans. In: Frisé, Adolf: *Definitionen. Essays zur Literatur*. Frankfurt/M. 1963.
- ALEWYN, RICHARD: Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Jochen: *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München 1998, S. 52–72.
- BLOCH, ERNST: Philosophische Ansicht des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen: *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München 1998, S. 38–51.
- ECO, UMBERTO: Die Metaphysik des Kriminalromans. In: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*. Übers. von Burkhard Kroeber. München–Wien 1984, S. 63–68.
- FOUCAULT, MICHEL: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. von Walter Seitter. Frankfurt/M. 1977.
- FRISÉ, ADOLF: *Definitionen. Essays zur Literatur*. Frankfurt/M. 1963.
- LAURETIS, TERESA DE: Das Rätsel der Lösung – Umberto Ecos »Der Name der Rose« als postmoderner Roman. In: Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hamburg 1986, S. 251–269.
- MARBACHER MAGAZIN 75/1996. *Mord in der Bibliothek*. Eine Ausstellung des Studiengangs Kulturpädagogik der Universität Hildesheim. Bearbeitet von Hans-Otto Hügel, Regina Urban und Hermann Hoffmann.
- NUSSER, PETER: *Der Kriminalroman*. Stuttgart 2003, 3. Aufl.
- VOGT, JOCHEN: *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München 1998.
- WELLERSHOF, DIETER: Vorübergehende Entwirklichung. Zur Theorie des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen: *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München 1998, S. 499–522.

Elisabeth K. Paefgen

»Ich werde einen Menschen töten.« Redende »Mörder« in Kriminalromanen und Kriminalnovellen

1. *The Beast Must Die*

Ich will einen Menschen töten. Ich weiß nicht, wie er heißt, ich weiß nicht, wo er wohnt, ich habe keine Ahnung, wie er aussieht. Aber ich werde ihn finden und ihn töten [...]. (Blake 1995, S. 7)

So beginnt ein Kriminalroman, den Nicholas Blake im Jahre 1938 zum ersten Mal unter dem Titel *The Beast Must Die* publizierte.¹ Wenn man über die Wirkungsmächtigkeit von »ersten Sätzen« nachdenkt, bleibt man bei diesem Beispiel schnell hängen. Die entschiedene Ankündigung eines Mordes, zumal an einem Unbekannten, erzeugt unmittelbare Aufmerksamkeit. Die schnelle Steigerung vom eine bloße Absicht bekundenden »Ich will« hin zu einem bestimmten futuristischen »Ich werde« verwickelt den Leser sofort in die Überlegungen dieses Ich-Erzählers. Dieser Erfolg wird nicht geschmälert, wenn derselbe Ich-Erzähler sich mit dem nächsten Absatz

ELISABETH K. PAEFGEN lehrt Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Freien Universität Berlin. Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin. E-Mail: e.k.paefgen@gmx.de

1 Der deutsche Titel für die Ausgabe von 1995 lautet *Mein Verbrechen*, wobei rätselhaft bleibt, warum man nicht einfach die Übersetzung des Originals gewählt hat (wie es im übrigen Claude Chabrol auch für seinen Film aus dem Jahr 1969 getan hat, aber dann natürlich auf Französisch: *Que la bête meure*). Auch die ersten Sätze unterscheiden sich ein wenig von denen der deutschen Übersetzung: »I am going to kill a man. [...] But I am going to find him and kill him ...«, nicht »ich will« und »ich werde«, sondern beide Male das ankündigende »I am going to do«, was wohl auch beide Male besser mit dem entschieden-entschlossen »ich werde ...« übersetzt wäre (weswegen dieser Aufsatz auch diesen Titel trägt). So beginnen die Übersetzungsprobleme bei der im Deutschen sogenannten »Trivilliteratur« schon im ersten Satz. – Vgl. Blake (1999), S. 9.

für »diese melodramatische Einleitung« entschuldigt; er – bzw. sein Verfasser – weiß, dass ihm mit diesen Eingangssätzen ein kleines »Kabinetstückchen« gelungen ist.

Getötet werden soll der Mensch, der den sechsjährigen Sohn des Ich-Erzählers mit seinem Auto so angefahren hat, dass das Kind sofort tot war. In einem Tagebuch hält er fest, wie er die Suche nach dem Mörder seines Sohnes gestaltet, auf welche Weise er ihn kennen lernt, wie er diesen Mann und seine Familie erlebt und wie er seinen gewaltsamen Tod plant. Frank Cairnes, der unter dem Pseudonym Felix Lane Kriminalromane schreibt (!), erhält auf einem guten ersten Drittel des Romans Gelegenheit, in eben diesem Tagebuch dem Leser seine Mordabsichten mitzuteilen, sich zu rechtfertigen und zahlreiche Details auszubreiten, die den Leser ebenfalls gegen George Rattery – so der Name des »mordenden« Autofahrers – einnehmen.

The Beast Must Die ist ein Kriminalroman. Es handelt sich bei diesem Genre um eine Schemaliteratur, die aber zahlreiche Modifikationen und Varianten ermöglicht, ja provoziert. Mit Schema ist gemeint, dass es einige feststehende Größen gibt, die in einem solchen Roman vorkommen bzw. die man als Leser erwartet: mindestens ein Verbrechen muss geschehen sein – möglichst ein Mord; es muss einen oder mehrere Täter bzw. Mörder geben; mindestens ein weiterer Verdächtiger gehört in der Regel dazu, meistens sind es mehrere; und nicht zuletzt erwartet man einen oder mehrere »Aufklärer«, die – meistens erfolgreich – daran arbeiten, den/die Täter der Tat zu überführen.² Diese »Fakten« sind kaum zu umgehen, wenn man sich innerhalb des Genres bewegen will. Gleichwohl gibt es unzählige Abweichungen, Erweiterungen und Varianten, mit denen die immer gleiche Geschichte vom gewaltsamen Tod neu erzählt und ausgeschmückt wird. Eigentlich orientiert sich fast jeder Krimi am Schema, sucht aber gleichzeitig nach Formen und Inhalten, um Abwechslung in eben dieses Schema zu bringen.

Täter, die über ihre Tat reden, sind in der Kriminalliteratur des 20. Jahrhunderts keine Seltenheit. Wenn Täter beginnen, über einen Mord zu sprechen, *reflektieren* sie die Tat und machen sie zu einer Handlung, die Nachdenken lohnt. Wenn ihnen in der Kriminalliteratur Gelegenheit gegeben wird, über ihr Verbrechen zu reden, wird ihnen in gewisser Weise ein »Mitspracherecht« an den erzählten Ereignissen zugestanden. Wenn der Mörder in einem auf dem Krimi-Schema aufgebauten Roman »ich« sagen und ungeschützt aus seiner Sicht über sein unrechtmäßiges Handeln berichten kann, kommt er dem Leser näher, kann er von diesem eher *verstanden* werden. All diese Momente werden noch gewichtiger, wenn der Mörder *vor* seiner Tat Gelegenheit erhält, sein zukünftiges Handeln zu erläutern und seine Motive und Gefühle mitzuteilen. Dann werden die Leser noch stärker auf seine Seite gezogen, weil sie schon *vor* der Tat Verständnis für sein – ansonsten – doch so klar und eindeutig verurteiltes Tun entwickeln: sie werden nicht nur zu Mitwissern, sondern in einem weiten Sinn auch zu »Mitschuldigen«. Nicholas Blake hat Mitte des 20.

² Ein immer noch uneingeholtes Standardwerk zu diesem Thema: Marsch (1983).

Jahrhunderts – nachdem die erfolgreichen englischen Rätselkrimis um Sherlock Holmes und Hercule Poirot sehr viel eher dem Aufklärer das Wort gaben als dem Täter – reichlich Material gehabt, um über die Wirkung einer solchen Perspektivverschiebung nachdenken zu können. Bei Blake ist nicht nur der Aufklärer ein »kluger Kopf«, sondern auch der planende (und schreibende) Täter. Nicht zuletzt aufgrund dieser Konstruktion kann Blake den Leser wirkungsvoll hinter das Licht führen: Auf das Tagebuch-Muster fällt der Leser auch dann herein, wenn es Geständnisse eines zukünftigen Mörders sind: da will einer zwar eine unrechtmäßige Tat begehen, aber im Tagebuch sagt er die Wahrheit. Die minutiöse Mordplanung, die der Leser Stück für Stück nachvollziehen lernt, macht ihn auf geschickte Art und Weise zum Komplizen der Tat. Hinzu kommt, dass der von Rattery verursachte tödliche Unfall und die anschließende Fahrerflucht ein so vernichtendes moralisches Urteil erfahren, dass dieser Täter beim Leser auf keine Gnade und kein Verständnis hoffen kann.³ Leser – wie auch George Rattery – fallen unter diesen Bedingungen auf den Tagebuch-Trick hinein, nicht aber der Detektiv Nigel Strangeways. So weit hält Blake die Regeln des Musters doch ein, dass auch der Detektiv zu den Aufgeweckten gezählt werden muss. Dieser Detektiv hat – wie so viele seiner Kollegen – zudem »lesen gelernt« und deckt durch philologisch genaue Lektüre Cairnes' Taktik auf.

Blakes Roman macht deutlich, worum es bei folgendem Blick auf herausgehobene Beispiele der deutschen Novellenliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts gehen soll: Die Täter sollen im Mittelpunkt stehen; im Mittelpunkt soll stehen, *wie* und *ob* in den Anfängen der deutschen Kriminalliteratur – und als solche werden die vier ausgewählten Novellen eingeschätzt – die Täter Gelegenheit erhalten, ihr Tun zu erklären. Frank Cairnes vermochte die Leser auf seine Seite zu ziehen, aber wie geht es Christian Wolf, René Cardillac und Abel Hradtscheck? *The Beast Must Die* wurde so ausführlich vorgestellt, weil die Nähe zwischen der neuen und neueren Krimi-Literatur und den »alten« Novellen gezeigt werden soll: So weit entfernt von dem, was wir heute als Unterhaltungsliteratur lesen, sind die Novellen des 19. Jahrhunderts nicht. Sie verhandeln dieselben Fragen, dieselben Probleme, finden aber andere sprachästhetische Lösungen und perspektivische Konstruktionen für das Konflikt- und Widerspruchspotential zwischen Menschen.

3 Nur am Rande sei angemerkt, dass Blake mit diesem Einfall seiner Zeit wohl um einiges voraus war. Vergleichbare Unfälle und Fahrerfluchten sind 1938 aller Wahrscheinlichkeit nach selten gewesen. Blake hat ein sehr »modernes Verbrechen« konstruiert, was dazu führt, dass der heutige Leser nicht wenig überrascht ist, wenn er das Jahr des ersten Erscheinens dieses Romans liest: er wirkt erstaunlich frisch und »heutig«. – Das wird besonders deutlich, wenn man Chabrols Film aus dem Jahr 1968 sieht: Er zeigt anfangs sehr lange die mörderische Autofahrt: Man sieht nur die leere Landstraße, die das Auto durchschneidet; Auto und Fahrer kann man nicht erkennen. Die Schnelle und Aggressivität der Fahrt wird ebenso in Szene gesetzt wie die latente tödliche Gefahr, die mit einem vergleichbaren Umgang mit einem technischen Fortbewegungsmittel verbunden sind. Sofort wird der Filmzuschauer darauf eingestellt, dass es bald ein Unglück geben wird.

2. Novellen des 19. Jahrhunderts

Friedrich Schiller: *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786): Der Täter erhält unmittelbar Wort.

Der Held muß kalt werden wie der Leser, oder, was hier ebensoviel sagt, wir müssen mit ihm bekannt werden, *eh'* er handelt; wir müssen ihn seine Handlung nicht bloß *vollbringen* sondern auch wollen sehen.⁴

Das sind nicht die ersten Sätze der Schillerschen Novelle, aber sie gehören zur Vorrede, in der u. a. die »Machart« dieser Erzählung erläutert wird, und sie werden hier zitiert, weil sie wie eine Erklärung des Verfahrens wirken, das Nicholas Blake 140 Jahre später so gekonnt in Szene zu setzen versteht. Wenn der Leser weiß, aus welchen Gründen ein »Mensch« zum »Mörder« wird, kommt ihm der Täter näher. 1786, als Schiller seine Novelle veröffentlichte, ist diese Erkenntnis »revolutionär«, weil sie um Verständnis wirbt für die sozial und gesellschaftlich Geächteten, deren Taten als bloßes Vergehen verurteilt werden. Im Unterschied zu Frank Cairnes ist Christian Wolf, der *Verbrecher aus verlorener Ehre*, ein »einfacher Mann«, der in einer sozial benachteiligten Umgebung groß wird und mit vielerlei Handicaps geschlagen ist: Vaterlosigkeit, Unwissenheit, mangelnde Ausbildung, Armut, ein unschönes Äußeres, von Natur aus stolz und bequem zugleich. Eine unglückliche und verhängnisvolle Mischung von schicksalhaften Benachteiligungen und gesellschaftlich-sozialen Fehlentwicklungen kennzeichnet seine Existenz. Wolfs Entwicklung vom Kavaliersdelikt der Wildddieberei hin zu einem »Mörder« wird von Schiller denn auch mit psychologisch-soziologischer Genauigkeit geschildert. Schiller macht den Leser damit vertraut, dass es – auch für ihn –, hätte er unter Wolfs Bedingungen gelebt, nur ein kleiner Schritt gewesen wäre vom Status des »Außenseiters« hin zum »Verbrecher«.

Dabei schont der Erzähler seinen »Helden« nicht; Christian Wolf erscheint durchaus als rauer und unsympathischer Gesell, der die Arbeit auf dem Felde scheut und deswegen mit Wildddiebereien Anerkennung bei der Geliebten zu gewinnen sucht. Eine »gewisse Größe« gewinnt die Figur erst, als sie nach drei Jahren brutaler Festungshaft in eine zweifelhafte »Freiheit« entlassen wird; und genau zu diesem Zeitpunkt übergibt der Erzähler dem »Verbrecher« das Wort. Dass der Mörder in Schillers Erzählung aus dem späten 18. Jahrhundert »ich« sagen kann, ist an dieser Novelle vielleicht das Bemerkenswerteste: Nicht nur ein neutraler Erzähler vertritt die Interessen des Geächteten, sondern ein Ausgestoßener kann für sich selbst sprechen. Das macht Christian Wolf – bei allen Unterschieden – vergleichbar mit Frank Cairnes (und vielen anderen »modernen« Mördern): Er erhält Gelegenheit, dem Leser die Gründe für seinen Mord aus seiner Sicht vorzutragen. Kurz bevor er seinen Rivalen und Feind Robert umbringt, hält Schiller die Zeit der Erzählung an (vgl. *Ver-*

⁴ Zitiert wird hier und bei den nachfolgenden Erzählungen aus Ausgaben, die für den Schulgebrauch üblich sind: Schiller (1981), hier S. 5 (zukünftig zitiert als: *Verbrecher*).

brecher, S. 13/14).⁵ Die eigentliche Tragik der Geschichte um Wolf liegt darin, dass dieser ausgerechnet im Augenblick des Mordes über sich hinaus wächst: er erkennt, dass er »Unrechtes« tut, kann aber nicht anders handeln. Geschildert wird denn auch der Mord von Christian so, als sei es eine »andere Macht«, die ihn zum Schusse drängt. Er erlaubt »der Flinte die Wahl« zwischen Mensch und Hirsch, drei mit Pünktchen gedehnte Minuten lang; parallel zu dem faktischen »Mensch und Hirsch« wird wenig später der große moralische Kampf zwischen »Rache und Gewissen« genannt. Dass es die Rache ist, die gewinnt, scheint nicht mehr in Christians Verantwortung zu liegen, sondern Ergebnis anderer Mächte zu sein. Es ist kein geplanter Mord – wie in *The Beast Must Die* –, sondern er entsteht durch die Mischung von zufälligem Zusammentreffen, dem Vorhandensein von tötungsfähiger technischer Ausrüstung und starken menschlichen Gefühlen wie Demütigung, Hass, Rache. Dabei reichen Zufall und Technik allein nicht aus, sondern der in der Festungshaft gemacht Schwur, »unversöhnlichem, glühendem Haß« zu empfinden auf alles, »was dem Menschen gleicht« sowie der »Hunger nach Rache« sind die eigentlichen Antriebskräfte für die »Entscheidung«, den Menschen zu erschießen und den Hirschen zu verschonen (*Verbrecher*, S. 10). Und nicht zuletzt der »Hunger nach Rache« macht Christian Wolf vergleichbar mit Frank Cairnes.

Viele Momente in Schillers Erzählung arbeiten wirkungsvoll daran, dem Leser Christian Wolfs Tun nahe zu bringen; aber besonders wirkungsvoll ist der Wechsel von der Er- zur Ich-Erzählung, ist der Sachverhalt, dass es der »Verbrecher« selbst ist, der mit eigenen Worten seinen endgültigen Niedergang schildern kann: von der Festungshaft bis zum Eintritt in die Räuberbande: Auch für unrechtmäßiges Tun gibt es nachvollziehbare Gründe. Es ist insbesondere die Tatsache, dass der Täter seine Motive und Gefühle in fiktiver Unmittelbarkeit schildern kann, die aus einer der ersten deutschen krimiähnlichen Erzählung eine moderne psychologische Sozialstudie werden lassen.⁶

5 Gerd Sautermeister (1985) nennt diese Passage einen »weltliterarischen Höhepunkt«, hier S. 276.

6 Die Wirkung dieses redenden und reflektierenden Täters fällt insbesondere dann auf, wenn man Schillers *Verbrecher* mit der 1841 erschienenen Novelle *Die Judenbuche* von Annette von Droste-Hülshoff vergleicht. Friedrich Mergel – so der Name des »Helden« der *Judenbuche* – ist in vielerlei Hinsicht »verwandt« mit Christian Wolf; er gehört wie dieser zu den sozial Unterprivilegierten und Außenseitern. Aber im Unterschied zu Schiller ist Annette von Droste-Hülshoff in keiner Weise um »Aufklärung« bemüht und – was die Aufklärung der Morde angeht – so radikal, dass sie bis zum Schluss offen lässt, *wer* den Förster Brandis und *wer* den Juden Aaron erschlagen hat. Die Erzählerin schweigt so konsequent wie ihr »Held« (oder umgekehrt). Friedrich Mergel redet nicht, weder über den Mord, bei dem er vielleicht Beihilfe geleistet hat, noch über den Mord, den er (wahrscheinlich) selbst begangen hat. Er verschwindet aus der Erzählung und kehrt unter falschem Namen zurück. Bei einem Vergleich mit Mergels Schweigsamkeit wird deutlich, wie entlastend die Ich-Passsage im *Verbrecher aus verlorener Ehre* ist, für den Täter, aber auch für den Leser! Dass Annette von Droste-Hülshoff ihren Täter über seine Tat schweigen lässt, trägt nicht unwesentlich zu der düster-dunklen Wirkung der *Judenbuche* bei. – *Das Sittengemälde aus dem gebirgichten Westfalen* – so der Untertitel der *Judenbuche* – hätte einen Platz in dieser Analyse gehabt, aber aus Platzgründen musste auf die Darstellung verzichtet werden.

**E. T. A. Hoffman: *Das Fräulein von Scuderi* (1818):
Der Täter erhält mittelbar das Wort.**

Gerade zu der Zeit war Paris der Schauplatz der verruchtesten Greuelthaten, gerade zu der Zeit bot die teuflischste Erfindung der Hölle die leichtesten Mittel dazu dar. (Hoffmann 1980, S. 8)

So leitet der Erzähler die Analepse (Rückblende) ein, die auf den furiosen Auftakt der Erzählung folgt und die die Angst der Figuren in dieser spannungsgeladenen Anfangsszene erklären soll. Im *Fräulein* gibt es nämlich nicht nur einen oder zwei Morde; im *Fräulein* gibt es eine Unzahl von Mordtaten, die sich über- und nebeneinander zu stapeln scheinen. Fast wie in den *showdowns* der hard-boiled-Krimis von Dashiell Hammett und Raymond Chandler und in den Kriminalfilmen der »Schwarzen Serie« sind die Morde in Hoffmanns Erzählung unübersichtlich – und das gleich zu Anfang. Das unheimliche Todesgrauen lauert von Beginn der Erzählung an in jedem Winkel, ist unberechenbar und trifft willkürlich. Dieser mörderische Hintergrund ist für den Kern der Erzählung, der sich um den schmuckraubenden Dolchmörder dreht, nicht unwichtig. Er mildert dessen Tun nicht, er erklärt es auch nicht. Im Gegenteil: die Giftmordserie, auf die »die teuflischste Erfindung« anspielt, und die Dolchstiche René Cardillacs scheinen nichts miteinander zu tun haben und stehen eher nebeneinander. Gleichwohl werden die Einzeltaten René Cardillacs eingebettet in ein vom Verbrechen verseuchtes Umfeld, das die gesamte Gesellschaft ebenso ergriffen hat wie die staatlichen Aufsichts- und Kontrollorgane.

Der berühmte und geachtete Goldschmied René Cardillac ist begabt, er ist wohlhabend. Seine Motive für das nächtliche Morden unterscheiden sich von denen Frank Cairnes' und Christian Wolfs. Rache treibt ihn nicht. Seine psychische Störung ist komplexer. Aber auch René Cardillac erhält – indirekt – Gelegenheit, seinen Zuhörern und Lesern mitzuteilen, warum er zum Mörder geworden ist. Eingebaut in die von einem neutralen Erzähler vorgetragene Passage ist eine ausführliche intradiegetische Erzählung, die Olivier, der Hauptverdächtige, nächtlich dem Fräulein von Scuderi vorträgt. Eingefügt in diese intradiegetische Erzählung ist ein Bericht, besser: eine Beichte, die René Cardillac seinem Angestellten gegenüber abgelegt hat. Olivier »zitiert« diese Beichte so, als erzähle in Scuderi's Stube der zu diesem Zeitpunkt bereits tote Cardillac über sein Leben: Wir sollen *Cardillacs Stimme* hören, obwohl eigentlich Olivier »spricht«. ⁷ Dieser erzähltechnische Schachzug hat Erfolg. So eigenartig Cardillacs angebliche pränatale Traumatisierung auch erscheint – der Leser ist geneigt, Cardillacs schicksalhafte Sucht nach Gold und Edel-

⁷ Wie komplex die Verteilung der Erzählerstimmung im *Fräulein* ist, zeigt sich auch daran, dass – Gérard Genette folgend – die Erzählung Cardillacs als metadiegetisch-homodiegetisch bezeichnet werden müsste und sie damit von den »vier fundamentalen Erzählertypen« abweicht. (Der homodiegetische Erzähler ist Teil der erzählten Welt. Eine intradiegetische Erzählung ist eine Erzählung, die – in den Haupttext eingeschoben – gleichwohl dieser Erzählwelt angehört. *Red.*) Die Erzählung Christian Wolfs wie auch die Oliviers hingegen gehören als intradiegetisch-homodiegetische Erzählungen durchaus zu diesen vier Grundtypen (Genette 1994, S. 178).

steinen als Begründung für die Raubmorde zu akzeptieren. Er ist um so mehr geneigt, dem zwanghaft Tötenden zu glauben, als dieser in fiktiver Unmittelbarkeit von seinem Leiden, seinen Qualen und seiner Besessenheit zu berichten weiß. Indem der Erzähler und Olivier indirekt das Wort an den mehrfachen Mörder abgeben, wird dessen widersinniges Töten nachvollziehbar, erscheint es unausweichlich – und wie auch schon in Christian Wolfs Schilderung – als Einfluss anderer Mächte. »Gespenst«, »Stimme«, »Satan«, »böser Stern« – das sind Cardillacs Bezeichnungen für die Kräfte, gegen die er sich nicht wehren kann (vgl. *Fräulein*, S. 57/58). *Seine Kunst gehört ihm*, und das vermag Cardillac dem Leser anschaulicher zu begründen als Erzähler und Olivier. Obwohl Hoffmann mit seiner Erzählung nicht aufklären wollte, hat er doch in einer frühen deutschen Kriminalerzählung eine widersprüchliche Täterfigur geschaffen, die zwar viele suspekten Züge aufweist, die aber gleichwohl das Recht bekommt, ihr Tun zu erläutern und um Verständnis für sich zu werben.

**Theodor Fontane: *Unterm Birnbaum* (1885):
Der Täter redet, aber nicht über seine Tat.**

Vor dem großen und reichen Oderbruchdorfe Tschechin um Michaeli 20 eröffneten *Gasthaus und Materialwarengeschäft von Abel Hratscheck* (so stand auf einem über der Tür angebrachten Schilde) wurden Säcke, vom Hausflur her, auf einen mit zwei mageren Schimmeln bespannten Bauernwagen geladen. (Fontane o. J.)

So lautet der erste Satz von *Unterm Birnbaum* und in dem Wort »reich« versteckt sich gleich der Grund für den Mord, um den es in dieser Erzählung geht. Abel Hratscheck tötet, weil er in ökonomischer Bedrängnis ist; das deuten die »mageren Schimmel« an, die ebenfalls im ersten Satz erwähnt werden. Er will seinen Lebensstandard halten, für sich, für seine Frau Ursel, aber wahrscheinlich auch, weil es sich arm nicht angenehm lebt in einem »reichen Oderbruchdorfe«; »[...] nur nicht arm ... Armut ist das Schlimmste, schlimmer als Tod, schlimmer als ...« (*Birnbaum*, S. 16), sagt Ursel, als Hratscheck mit ihr die finanzielle Misere bespricht, in die das Geschäft geraten ist. *Sie* beendet den Satz nicht, und Abel führt sie in den Garten, um ihr die Fortsetzung dieses Satzes zu erläutern. Aber der Leser darf nicht mitgehen, so dass er nur vermuten kann, was Abel seiner Frau erläutert: »Armut ist schlimmer als Mord« könnte er sagen, und auf diese Weise überzeugt er sie davon, bei dem Mordplan mitzumachen.

Hratscheck plant – wie Frank Cairnes – seine Tat, und zwar genau wie dieser so, dass er als Unschuldiger aus der Sache hervorgehen soll. Cairnes' Plan gelingt nicht, weil es im 20. Jahrhundert schon neue Detektive gibt. Hratscheck Plan gelingt es nicht, weil es im 19. Jahrhundert noch den alten Aberglauben gibt. Es ist kein Mord im Affekt wie bei Christian Wolf und keine Mordserie aufgrund einer psychischen Störung wie bei René Cardillac. Hratscheck ist im Unterschied zu diesen drei Tätern kühler, beherrschter, raffinierter – vielleicht gerade wegen seines sanguinisch-heiteren Temperaments auch gefährlicher als diese drei. Hratscheck plant die Tat, aber er bekennt sich nicht redend-reflektierend zu dem von ihm begangenen Mord. Er macht Andeutungen, aber eindeutige Bekenntnisse hören wir aus seinem Mund

nicht: weder vor noch nach der Tat. Hratscheck ist ein Spieler, der bei seiner Mordplanung sogar eine Zeit im Gefängnis einplant, der aber aus dieser Haftzeit mit der »ihm eigenen Jovialität« zurückkehrt und sich abends in seiner Wirtsstube zu vergnügen scheint. »Wenn so das Gespräch ging, ging unserm Hratscheck das Herz auf, trotzdem er eigentlich für Freiheit und Revolution war. Wenn es aber Revolution nicht sein konnte, so war er auch für Tyrannei. Bloß gepfeffert mußte sie sein. Aufregung, Blut, Totschießen, – wer ihm das leistete, war sein Freund [...]« (*Birnbaum*, S. 72). Hratscheck redet über das Töten und Sterben anderer, aber nicht über das von ihm verursachte Töten. Ursel, die den gemeinsam geplanten Mord nicht verwirklichen kann, stirbt. Dieser Tod macht Hratscheck nachdenklich, aber nur für kurze Zeit. Schnell nimmt er das »gesellige Leben wieder auf« (*Birnbaum*, S. 89), macht Reisen nach Frankfurt und Berlin, geht dort ins Theater und erzählte abends seinen Gästen von diesen Erlebnissen; hin und wieder singt er ihnen gar etwas vor. So gewinnt er – nach dem Mord und nach dem Tod seiner Frau – als kleiner Unterhaltungskünstler im Dorf an gesellschaftlichem Ansehen, denn seine Gäste sind begeistert.

Anscheinend hat Hratscheck das Leben nach dem Mord im Griff. Aber Hratscheck redet zu viel; er redet vor allem über das Falsche. Der Erzähler deutet kein Misstrauen an; das überlässt er dem Ladenjunge Ede und der Nachbarin Jeschke, die die Funktion haben, den redenden, aber nicht geständigen Täter an den Toten im Keller zu mahnen. Beide Figuren sind nicht ohne Komik, insbesondere wegen ihrer dialektal geprägten Aussagen. Sie sind das Kontrastprogramm zu dem schwadronierenden Hratscheck, der gekonnt und ausführlich (falsche) Geschichten erzählt. Besonders Edes Aussagen wirken hilflos, stammelnd und abgerissen; aber der wortkarge Ede spricht über das, was Hratscheck verschweigen will, muss. »Ick jrul mi so«, sagt er, als er zu den Umständen nach Szulskis Abreise bzw. Verschwinden befragt wird. Auf Nachfragen gesteht er, dass er sich vor »Hratscheckecken« graule; aber als Begründung vermag er nur wiederholt anzugeben: »Ick weet nich ... He is so anners.« (*Birnbaum*, S. 49) In dem »anners« liegt die »Erkenntnis« verborgen, dass in Hratscheck nicht mehr nur sein »Herr«, sondern nunmehr auch ein Mörder steckt. Ede ahnt noch hilfloser als die schlaue Nachbarin Jeschke, dass mit seinem Arbeitgeber etwas nicht stimmt. Von Jeschke angestachelt, bringt Ede es fertig, sich zu weigern, noch länger in den Keller zu gehen; diese Weigerung ist letztlich die Ursache für Hratschecks Tod: »Es spökt [...] Unnen ... Unnen in'n Keller«, ist Edes Begründung (*Birnbaum*, S. 94). Edes »dummer« und stotternd vorgetragener Aberglaube besiegt den redenden, aber nicht geständigen Hratscheck. Ein Geständnis bekommen wir im übrigen von ihm bis zum Schluss nicht, wenngleich es für den Leser keinen Zweifel an seiner Täterschaft gibt. Dabei ist Hratscheck das, was man gemeinhin einen »Filou« nennt; bei aller Durchtriebenheit doch nicht skrupellos gezeichnet, gewinnt er nicht gerade – wie Patricia Higsmitths talentierter Mr. Ripley – alle Leserherzen, aber er verscherzt sie sich auch nicht. Er ist kein schicksalhafter Täter, wie in unterschiedlicher Weise und Abstufung Christian Wolf und René Cardillac, sondern jemand, der überlegt zur Tat schreitet. Das lässt ihn verwandt werden mit Frank Cairnes, der in diesen Ausführungen die Kriminalliteratur des 20. Jahr-

hundreds vertrat; das macht Abel Hradtscheck aber überhaupt zu einem Vorläufer der vielen modernen Kriminalromane und -erzählungen, die kurz nach Erscheinen von *Unterm Birnbaum* folgen sollten: Finanzielle Engpässe sind auch in diesen nicht selten das Motiv für Morde. Überlegtes Handeln vor und nach der Tat; Einplanen und Durchstehen einer Haftzeit; eine gehörige Portion Nervenstärke – das alles sind Eigenschaften, die spätere und aktuelle Täter ebenfalls vorzuweisen haben. Und es ist Fontane hoch anzurechnen, dass er seinen »Mörder« nicht schwarz gemalt, sondern in ihm einen »Lebenskünstler« entworfen hat, der trotz seiner finsternen Seiten auch ein »netter Mensch« ist. Fontanes Kriminalnovelle ist – mit Blick auf den Aberglauben – ihrer Zeit verhaftet; mit Blick auf das Täterprofil aber durchaus ihrer Zeit weit voraus und ein Vorläufer vieler späterer Erzählungen des 20. Jahrhunderts.

Eigentlich hat die deutsche Kriminalliteratur ganz hoffnungsvoll begonnen. Warum es dann aber eine so dürftige und magere Fortsetzung im 20. Jahrhundert gibt, ist ein neues Thema.

Literatur

- FONTANE, THEODOR: *Unterm Birnbaum*. Frankfurt/M.–Berlin: Ullstein 1970.
- HOFFMANN, E. T. A.: *Das Fräulein von Scuderi*. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten. Mit einem Nachwort. Stuttgart: Reclam 1980.
- SCHILLER, FRIEDRICH: *Der Verbrecher aus verlorener Ehre und andere Erzählungen*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 3–30.
- BLAKE, NICHOLAS: *Mein Verbrechen*. Aus dem Englischen von Eberhard Gauhe. Zürich: Diogenes 1995 (leider ist diese Übersetzung zur Zeit vergriffen).
- BLAKE, NICHOLAS: *The Beast Must Die*. With an introduction by P. D. James. London: Pan Books 1999.
- GENETTE, GÉRARD: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop. Mit einem Vorwort herausgegeben von Jochen Vogt. München: Fink 1994.
- MARSCH, EDGAR: *Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse*. München: Winkler 1983, 2. durchges. u. erw. Aufl.
- SAUTERMEISTER, GERD: Unverjährte Aufklärung. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre«. In: *Die Horen* (30) 1985, S. 273–279.

Melanie Wigbers

Mit Menschen wie mit Schachfiguren Ein Vergleich der Kriminalromane *Der Richter und sein Henker* und *Selbs Justiz* als Unterrichtslektüren

1. Einleitende Überlegungen

Im März 1935 hielt die bekannte Krimi-Autorin Dorothy L. Sayers in Oxford einen Vortrag, in dem sie engagiert die literarischen Qualitäten des Kriminalromans verteidigte. Dass eine Textform mit Aktion und Spannung arbeite, dass sie Wert auf äußere Handlung lege, berechtige, so meinte Sayers, keineswegs dazu, sie als nicht-künstlerisch abzuwerten. Selbst Aristoteles habe seinerzeit eine Form der Tragödie bevorzugt, die sich durch eben diese Eigenschaften auszeichnete. Im Hinblick auf den Kriminalroman, der wie die Tragödie seine Charaktere der Handlung unterordne, habe Aristoteles sich geradezu als »Prophet der Zukunft« erwiesen: »[...] was er zuinnerst wünschte, war eine gute Detektivgeschichte, und es war nicht die Schuld des Ärmsten, daß er zwei Jahrtausende zu früh lebte [...].« (Sayers 1998, S. 13)

Sayers Verteidigungsrede für das kriminalliterarische Genre würde heute vermutlich auf weniger Kritik oder Unverständnis stoßen, als es noch in den 1930er Jahren der Fall gewesen sein mag. Der Kriminalroman hat an Prestige gewonnen – und das nicht nur als spannende Freizeitlektüre. Über die mögliche Komplexität und Mehrschichtigkeit kriminalliterarischer Texte besteht heute in der Literaturwissenschaft weitgehend Konsens: Das Krimi-Genre wird zunehmend nicht mehr pauschal der Trivialliteratur zugeordnet, sondern dieses Verhältnis wird differenzierter bespro-

chen. Bei genauerem Hinsehen sind es zwei grundlegende Gedanken, die sich in diesem Zusammenhang abzeichnen und die nicht zuletzt für die Didaktik der Textform bedeutsam erscheinen.

Zum einen wird die *Überschneidung von Kriminalliteratur und »Hochliteratur«* im engeren Sinne hervorgehoben. Insbesondere Autoren, die sich in ihren Arbeiten gründlichen Einzelanalysen von Kriminalerzählungen widmen, betonen nicht selten deren literarische Qualität.¹ Die Ausgrenzung einzelner qualitativ hochwertiger Kriminalromane aus der Sparte des »Trivialen« wird damit eingefordert. Zum anderen deutet sich eine Sonderposition des Kriminalromans auch *innerhalb* der Unterhaltungsliteratur an, wobei diese vor allem mit seiner *spezifischen Leseweise* begründet wird. So weist zum Beispiel Peter Hühn in seinem Aufsatz »Der Detektiv als Leser« auf das akribische Sammeln und Deuten von Indizien hin, das dem fiktiven Detektiv eines Kriminalromans ebenso wie dem Leser abverlangt werde (Hühn 1998). Elisabeth Schulze-Witzenrath spricht in ihrer Arbeit von einer »eigenständigen Aufklärungshandlung des Lesers«, welche dieser leisten müsse, um die unerzählten »Geschichten« des Kriminalromans zu rekonstruieren (Schulze-Witzenrath 1998, S. 226). Elisabeth Paefgen transportiert den Gedanken explizit auf die didaktische Ebene. Sie formuliert »detektivisches« Lesen als eine Intention des Literaturunterrichts und stellt heraus, dass Verfahren der Textanalyse sich nicht zuletzt an Kriminalerzählungen lernen und üben ließen (Paefgen 1997).

Der vorliegende Beitrag greift die oben vorgetragenen Gedanken auf. Sein Anliegen ist eine Untersuchung zweier ungewöhnlicher und zugleich qualitativ überdurchschnittlicher Kriminalromane: Es geht um einen Vergleich der Erzählung *Der Richter und sein Henker* von Friedrich Dürrenmatt mit dem aktuellen Kriminalroman *Selbs Justiz* von Walter Popp und Bernhard Schlink unter besonderer Berücksichtigung ihrer Leseweisen.² Eine vergleichende Betrachtung der ausgewählten Erzählungen scheint aus zwei Gründen interessant. Beide Kriminalromane sind literarisch anspruchsvoll, ohne aber die Sparte »Unterhaltungsliteratur« ganz zu verlassen, womit sie auf einem *vergleichbaren literarischen Niveau* liegen: Sie gehen inhaltlich über das schlichte Rätselspiel des klassischen Unterhaltungs-Kriminalromans hinaus, behalten aber die besondere Attraktivität des Krimi-Genres bei.³ Be-

1 Vgl. z. B. Marsch (1983), S. 59 und Düsing (1993), S. 7 ff.

2 Dürrenmatts Roman *Der Richter und sein Henker* (1952) ist mit der Erzählung *Der Verdacht* (1953) fortgesetzt worden. *Selbs Justiz* (1987) ist der erste Teil einer Trilogie, wobei die folgenden Bände (*Selbs Betrug*, 1994 und *Selbs Mord*, 2001) von Bernhard Schlink allein geschrieben wurden. Im Folgenden gelten die Abkürzungen RH für Friedrich Dürrenmatt: *Der Richter und sein Henker*. Zürich: Diogenes 1985 (erstmalig: 1952) und SJ für Schlink, Bernhard; Popp, Walter: *Selbs Justiz*. Zürich: Diogenes 1987.

3 Aufgrund eben dieser Verbindung erscheinen beide Texte als Unterrichtslektüren attraktiv. Ihre aktuellen Positionen unterscheiden sich indes deutlich. Während Dürrenmatts Roman seit langer Zeit als Schulklassiker gilt, gehört *Selbs Justiz* zum aktuellen Werk eines Autorenteam, dessen bekannterer Verfasser gerade erst beginnt, mit seinen *nicht-kriminalliterarischen* Texten in Schulen Fuß zu fassen. Als Kriminalliteratur mit unterhaltendem Charakter und Gegenwartsliteratur zugleich wurde der Roman Popp/Schlinks als Unterrichtslektüre bisher nicht in Betracht gezogen.

merkenswert an den beiden Texten ist zudem, dass sie eine *thematische Parallele* aufweisen: Ein Detektiv wird zum Richter und – einmal direkt, einmal indirekt – zum Mörder eines Täters. Sowohl Dürrenmatt als auch Popp/Schlink spielen mit den klassischen kriminalliterarischen Rollen, rücken den Detektiv auf die Mörder-Seite und lassen auch die übrigen Rollen, wie noch zu zeigen sein wird, weniger eindeutig werden. Beide versuchen eine Art kriminalliterarisches Rollen-Experiment, das aber – nicht zuletzt, weil Popp/Schlink ca. 30 Jahre später schreiben – ganz unterschiedlich ausfällt. Wie lassen sich Kriminalromane lesen, in denen Rollen und Fronten nicht mehr klar sind, moralische Zuordnungen schwierig werden, in denen die Spielregeln des Rätselkrimis nicht mehr zuverlässig gelten? Lassen sich diese Texte überhaupt noch – im oben angesprochenen Sinn – »detektivisch« lesen, oder treten andere Aspekte, und damit auch andere Leseweisen, in den Vordergrund? Welche Schwierigkeiten und Herausforderungen sind für SchülerInnen mit der Lektüre der beiden Texte verbunden? Diesen Fragen soll im Rahmen des Beitrags nachgegangen werden.

2. Friedrich Dürrenmatt: *Der Richter und sein Henker* (1952)

2.1. Zum Inhalt

Der Polizeibeamte Ulrich Schmied wird erschossen in seinem Wagen aufgefunden. Kommissar Bärlach und sein Helfer Tschanz konzentrieren sich auf eine rätselhafte Figur namens Gastmann, zu der Bärlach, wie sich zunehmend herausstellt, in einem besonderen Verhältnis steht. Jahre zuvor haben die beiden eine Wette abgeschlossen, im Rahmen derer Bärlach die These aufstellte, dass es ein perfektes, unnachweisbares Verbrechen nicht geben könne, da es unmöglich sei, mit Menschen »wie mit Schachfiguren« zu operieren. Gastmann hielt dagegen, eben die menschliche Fehlbarkeit führe dazu, dass die Mehrzahl aller kriminellen Aktionen unentdeckt bliebe. Um seine Wett-These zu beweisen, begeht Gastmann in der folgenden Zeit immer kühnere Verbrechen, während Bärlach ihn zu überführen versucht. Da Bärlach in seinen Bemühungen erfolglos bleibt, strebt er schließlich an, Gastmann eines Verbrechens zu überführen, das dieser nicht begangen hat, bzw. ihn bei den Ermittlungen zu Tode kommen zu lassen. Der Mord an Schmied wurde, wie Bärlach weiß, nicht von Gastmann, sondern von Tschanz begangen, der auf seinen besser gestellten Kollegen neidisch war. Bärlachs Rechnung, nach der Tschanz Gastmann, den er zur eigenen Entlastung unbedingt als Mörder entlarven muss, töten wird, geht auf: Tschanz erschießt Gastmann und dessen Diener. Er selbst kommt kurz darauf zu Tode, nachdem Bärlach ihm sein Wissen kundgetan und ihm seine Rolle transparent gemacht hat.

2.2. Die Figuren und ihre Rollen

Dürrenmatts gesamter Kriminalroman erweist sich als ein Verwirrspiel um Figuren, ihre Rollen und die Motive ihrer Handlungen. Der Kreis der Akteure ist klein, der Roman konzentriert sich auf die drei Protagonisten Bärlach, Gastmann und Tschanz.

Wenige Figuren wie etwa Bärlachs Vorgesetzter Lutz oder die Freundin des toten Schmied werden als Nebencharaktere behandelt; sie erfüllen für den Handlungszusammenhang bestimmte Funktionen, sind aber ansonsten nicht wesentlich von Interesse.

Bemerkenswert und ungewöhnlich ist die Art der Bindung, die zwischen den beiden Hauptfiguren Bärlach und Gastmann besteht, und die in dem Roman sukzessive offen gelegt wird. Verbunden sind die Figuren nicht – wie im traditionellen Kriminalroman üblich – durch ein Verbrechen, sondern vielmehr durch ein Ereignis in ihrer Vergangenheit, die Wette, die sie aneinanderkettet und sie in ihrem Vorgehen lenkt.

Die Wette ist alles andere als ein nachvollziehbares und pragmatisches Handlungsmotiv, das die extremen Verhaltensweisen der beiden Protagonisten einsichtig machen würde. Sie wirkt wie ein Mysteriosum, wird ohne besondere Motivation, unter Alkoholeinfluss, in unbestimmter Vergangenheit, in einem exotischen Land und – so scheint es – fast gegen den Willen der beiden Beteiligten abgeschlossen. Die Wette gibt der Beziehung zwischen den Kontrahenten und ihrem nachfolgenden Verhalten etwas Geheimnisvolles und Undurchsichtiges: Bärlachs und Gastmanns Handlungsmotive sind nicht im engeren Sinne »menschlich«, d. h. psychologisch nachvollziehbar, sondern die beiden Figuren bewegen sich im Roman wie Akteure einer von ihnen selbst gegebenen Regieanweisung. Sie verhalten sich – lange bevor Tschanz überhaupt auf den Plan tritt und in seine Rolle manövriert wird – selbst als nach abstrakten Regeln funktionierende Schachfiguren und belegen damit streng genommen von Beginn an Gastmanns Wett-These.⁴

Interessant an der Bärlach-Gastmann-Beziehung ist jedoch nicht nur die Undurchsichtigkeit ihres Anlasses, sondern auch ihre Ambivalenz. Während beide Figuren einerseits als füreinander tödlich-gefährliche Gegner agieren, hat die Beziehung auf der anderen Seite freundschaftliche und fast erotische Anteile. »Wir liebten uns sofort«, bemerkt Gastmann mit großer Selbstverständlichkeit, als er Bärlach an die Wette erinnert (RH, S. 65). Die spätere Szene, in der Bärlach den toten Gastmann zudeckt, wirkt nahezu zärtlich und bringt die Nähe der beiden Gegenspieler zueinander zum Ausdruck.

[...] doch waren die Augenhöhlen jetzt noch tiefer und es lauerte nichts Schreckliches mehr in den Abgründen. [...] Bärlach ahnte, daß sich nun das Leben beider zu Ende gespielt hatte [...]; und nun war dem Alten nichts mehr geblieben als ein müdes Zudecken, als eine demütige Bitte um Vergessen [...].« (RH, S. 108f.)

Ambivalente Beziehungen und mehrdeutige Rollen kennzeichnen nicht nur die beiden Protagonisten, sondern die Konfiguration des Romans insgesamt. Die klassi-

4 Die Bedeutung des Schachspiels als Leitmotiv für den Roman betont u.a. Marsch. Er sieht dabei die Wette als den Auslöser einer Rollenzuweisung. »Sie [die Erzählung] spielt die Konsequenzen einer absurden Wette zwischen zwei Menschen durch, von denen einer zum rechtsbrechenden Detektiv, der andere zum Zufallstäter wird. Bärlach ist kein echter Detektiv und Gastmann kein richtiger Verbrecher.« (Marsch 1983, S. 258)

schen Kriminalroman-Rollen, die zu Beginn scheinbar angeboten werden (Schmied als Opfer, Gastmann als Verdächtiger, Bärlach als Detektiv, Tschanz als dessen Helfer), erweisen sich als Trugbilder, die sich mit fortschreitender Handlung auflösen. Dürrenmatt demonstriert, dass die Identität als Mörder und die als Opfer bzw. die als Täter und die als Detektiv sich nicht ausschließen. Gerade die Rollen, die im traditionellen Kriminalroman einander konträr gegenübergestellt sind, fließen zusammen, womit auch die krimi-typischen moralischen Eindeutigkeiten aufgelöst werden (vgl. Tschimmel 1981, S. 101).

2.3. Die Themen »hinter dem Plot«

Dürrenmatts Kriminalroman grenzt sich vom klassischen Rätselkrimi nicht nur durch die Demontage der tradierten Figurenrollen ab. Ein Unterschied im Anspruch wird vor allem darin deutlich, dass in *Der Richter und sein Henker* der Krimi-Plot mit hintergründigeren Themen verbunden wird, die in die kriminalistische Handlung integriert sind bzw. ihren Background bilden.

Im weiteren Sinne kann Dürrenmatts Roman als gesellschaftskritisch gesehen werden.⁵ Kritisch betrachtet wird einerseits die Rolle der Schweiz in der jüngsten Geschichte (vgl. z. B. RH, S. 8). Andererseits erfolgt übergreifend ein sarkastischer Blick auf eine Welt, in der Reichtum und politische Macht sogar das Funktionieren der Justiz bestimmen. So ist die Verbrecherfigur Gastmann nicht nur durch ihre Geschicklichkeit untangierbar, sondern vor allem durch ihren gesellschaftlichen Status und ihre Kontakte (vgl. z. B. RH, S. 41).

Absurde »Machtgefälle« spielen in dem Roman Dürrenmatts indes auch außerhalb der gesellschaftskritischen Exkurse eine Rolle. Das Beherrschtsein und Gelenktwerden von Menschen durch andere bildet – programmatisch angekündigt in der Wette – eine abstrakte Leitthematik und prägt die gesamte Figurenkonstellation. Nicht nur Bärlach funktionalisiert Tschanz als Henker seines eigenen Gegenspielers, sondern auch Gastmann lenkt und bestimmt seinen schwächeren Kontrahenten Bärlach, der nichts weiter tun kann, als den Spuren Gastmanns zu folgen. Dass Bärlach Gastmann schließlich töten lässt, ist kein Versuch mehr, seine eigene Wett-These zu beweisen, sondern die letzte verbleibende Möglichkeit eines »Rollen-Ausbruchs«.⁶ Schmied wird von Tschanz aus dem Wege geräumt, da Letzterer seine Position einzunehmen wünscht und nach geglücktem Mord nahtlos in die Rolle seines Opfers schlüpft (sein Auto fährt, seine Freundin übernimmt). Das Verhältnis zwischen Bärlach und Tschanz ist durchaus doppelbödig, da Bärlach nicht nur seinen Untergebenen, sondern auch Tschanz seinen Vorgesetzten zu »benutzen« gedenkt.

5 Die gesellschaftskritische Ausrichtung wird in der Forschungsliteratur vielfach angesprochen; vgl. z. B. Tschimmel (1979), S. 130 f.; Marsch (1983), S. 249; Riedlinger (2000), S. 133.

6 Auf die Paradoxie dieser Lösung wurde in der Forschungsliteratur vielfach eingegangen. U. a. Tschimmel verweist darauf, dass Bärlach mit dem Mord an Gastmann »ironischerweise nicht seine eigene Wett-These, sondern die seines Gegners belegt« (Tschimmel 1981, S. 181).

Die gesamte Handlung des Romans ist geprägt von dem Bemühen der Figuren, jeweils andere ihren eigenen Interessen gemäß zu lenken und funktionieren zu lassen, ihre Bewegungen zu bestimmen oder sie, wenn sie stören, aus dem Feld zu schlagen. Das Motiv des »Schachspiels« ist übergreifend.⁷ Nur an einer Stelle wird indes dieses »Funktionalisiert-Werden« von einem der Beteiligten selbst angesprochen: Kurz vor seinem Tod wirft Tschanz Bärlach vor, dieser habe ihn »wie ein Tier« auf Gastmann gehetzt und gegen seinen Willen in die Rolle des Henkers gedrängt (vgl. RH, S. 116f.). Mit Ausnahme dieser kurzen Textstelle bleibt das »Schachspiel der Figuren« aus der Figurenperspektive unreflektiert.

2.4. Der Roman als Lese-Herausforderung

Mit Dürrenmatts Kriminalroman wird eine Erzählung geboten, die auf verschiedenen Ebenen als Lese-Herausforderung zu sehen ist. Der Roman führt den Leser gleichsam hinters Licht, indem er zu Beginn die klassischen kriminalliterarischen Muster anbietet (den Mord als Anfangspunkt, die tradierten Figurenrollen) und somit das Funktionieren des Textes nach bekannten kriminalliterarischen Spielregeln suggeriert. Eben diese Erwartungshaltung wird jedoch im Verlauf der Handlung enttäuscht: Die Figurenrollen sind mehrdeutig und lassen sich nicht in die bekannten einfachen Kategorien sortieren; der Mord ist nicht das zentrale Ereignis, für das er gehalten wird, und zu keinem Zeitpunkt geht es wirklich um seine Aufklärung. Die Aufgabe des Lesers ist es nicht, an einem nach bekannten Regeln funktionierenden Spiel teilzunehmen – wie im Rätselkrimi –, sondern herauszufinden, in welcher Weise die tradierten Spielregeln verschoben und umgekehrt wurden. Anders als im klassischen Kriminalroman gibt es bei Dürrenmatt indes kein »fair play«. Das durchaus vorhandene Hinweissystem ist so konstruiert, dass es erst im Nachhinein, bei einer zweiten Lektüre insgesamt verstanden werden kann.⁸

Für Irritation sorgen nicht nur das Experiment mit den Figurenrollen und die Undurchsichtigkeit der Aufklärungshandlung, sondern auch die Identifikationsangebote an den Leser innerhalb des Textes. Kommissar Bärlach wird als Identifikationsfigur sowohl angeboten als auch entzogen. Sein anfängliches Bild eines integren, verlässlichen Kriminalkommissars wird sukzessive dekonstruiert, jedoch nicht so vollständig, dass der Leser sich schließlich einfach zu einem Irrtum bekennen und sich von dem Protagonisten distanzieren könnte. Nicht zuletzt durch das Fehlen anderer positiver Charaktere (und insbesondere durch die negative Kontrastfigur Gastmann) bleibt Bärlach bis zum Ende des Romans eine Bindungsfigur für den Leser, mit deren Zwielfichtigkeit er sich arrangieren muss.

Einfluss auf die Leseweise des Romans nimmt zudem die Tatsache, dass substantielle Probleme und Wertungsfragen aufgeworfen, diese aber auf der Textebene

⁷ Vgl. hierzu auch Marsch (1983), S. 267.

⁸ Auf die Unmöglichkeit für den Leser, dem Detektiv bzw. dem Auflösungsprozess bei der Erstlektüre zu folgen, verweist u. a. Edgar Marsch (1983), S. 269f.

nicht oder kaum reflektiert werden. Der Leser bleibt allein mit der sich geradezu aufdrängenden Frage nach der Wertung der Wette und der Hinrichtung Gastmanns durch Bärlach. Es bleibt ihm selbst überlassen, eine Antwort darauf zu finden, inwiefern Menschen »wie Schachfiguren« funktionalisiert werden können oder dürfen – eine Frage, die von Bärlach und Gastmann zwar aufgeworfen, aber nicht explizit beantwortet wird. Der Text bietet – so lässt sich zusammenfassend sagen – trotz seiner spannenden Elemente eine »anstrengende« Lektüre.

3. Bernhard Schlink; Walter Popp: *Selbs Justiz* (1987)

3.1. Zum Inhalt

Der Privatdetektiv Selb wird von seinem Freund und Schwager Korten, dem Generaldirektor der »Rheinischen Chemiewerke«, für einen Auftrag engagiert: Am Computersystem der Firma werde manipuliert; Selb soll ermitteln. Im Rahmen seiner Arbeit kommt Selb zunehmend der Verdacht, dass der Fall wesentlich komplexer ist, als man ihn wissen lässt. Seine Ermittlungen führen ihn auf unvermutete Spuren, die sowohl mit dunklen Machenschaften des Werkes als auch mit seiner eigenen Vergangenheit als NS-Staatsanwalt zu tun haben. Er findet nicht nur heraus, dass der unbequeme Mitarbeiter Mischkey im Auftrage der Firma getötet wurde, sondern auch, dass Korten während des Nazi-Regimes für die Denunzierung und Inhaftierung zweier Zwangsarbeiter verantwortlich war. Selb fungierte in dem damaligen Prozess, in dem beide Angeklagten zum Tode verurteilt wurden, als Staatsanwalt.

Der Einsicht, wiederholt von Korten benutzt worden zu sein, lässt Selb eine drastische Aktion folgen: Er sucht Korten in dessen Ferienhaus auf und tötet ihn. Anschließend begibt er sich zurück in seine gewohnte Umgebung, um sein normales Leben fortzusetzen. Sein Mord bleibt unentdeckt.

3.2. Die Figuren: Identitäten und Beziehungen

Anders als in der Kriminalerzählung Dürrenmatts ist der Figurenkreis des Romans groß und umfasst zahlreiche Nebencharaktere. Viele Figuren erfüllen Aufgaben in den Institutionen, die im Roman eine Rolle spielen (den »Rheinischen Chemiewerken«, dem »Regionalen Rechenzentrum«), andere sind dem privaten Umfeld des Detektivs zuzuordnen. Wie in *Der Richter und sein Henker* rankt sich die Handlung jedoch um ein Kontrahentenpaar: den Protagonisten Selb und seinen Gegenspieler Korten.

Das Verhältnis zwischen Selb und Korten erinnert in einigen Aspekten an die Beziehung Bärlach-Gastmann. Auffällig ist der schillernde Charakter der Bindung, die negative wie positive Anteile umfasst: Freundschaft und Vertrautheit spielen eine Rolle, wie auch Neid, das Empfinden von Abhängigkeit bzw. Macht und – am Ende – Hass, der in einen Mord gipfelt. Noch in der Szene des Mordes bestehen die verschiedenen Beziehungsebenen nebeneinander.

»Ich bin gekommen, um dich umzubringen.« [...] Dann stieg das Grinsen in sein Gesicht, das ich an ihm kannte und mochte, seit wir jung waren. [...] »Mensch, Gerd, das ist ja verrückt. Zwei alte Freunde wie du und ich ... Komm, laß uns frühstücken. [...]« Er sah mich mit dem Ausdruck grenzenlosen Erstaunens an, als ich ihn mit beiden Händen vor die Brust stieß, er das Gleichgewicht verlor und mit wehendem Mantel in die Tiefe stürzte. (SJ, S. 333f.)

Wie in der Bärlach-Gastmann-Beziehung erscheint auch in diesem Roman der Detektiv (zunächst) seinem Gegenspieler unterlegen. Nach Selbs Darstellung war Kortens schon in ihrer Jugendfreundschaft der bessere Schüler und stammte aus wohlstättigeren Verhältnissen (vgl. SJ, S. 9), er half Selb in der Nachkriegszeit (vgl. z. B. SJ, S. 10) und fungiert auch in dem aktuellen Fall als freundschaftlicher wie autoritärer Auftraggeber (vgl. z. B. SJ, S. 11, 25).

Kortens eigentliche Macht besteht indes darin – was Selb zunächst nicht weiß und nicht wahr haben will –, den »Freund« unmerklich in seinem Verhalten zu lenken und ihn für die eigenen Ziele einzuspannen. Selb hat eine enge, von Anfang an ambivalente Beziehung zu Kortens, deren dunkle Anteile aufzudecken ihm unmöglich ist, ohne gleichzeitig zu schwer belastenden Einsichten über sich selbst zu kommen. Kortens ist nicht nur Freund und Gegenspieler zugleich, sondern er ist auch die Figur, die Selb einen Spiegel vorhält, ihn an seine Vergangenheit erinnert und ihn mit seiner eigenen Rolle konfrontiert. Wie Gastmann in dem Dürrenmatt-Roman bildet Kortens damit eine Reibungsfläche, die dazu verhilft, verborgene Anteile des Detektivs offen zu legen und diesen als schwierigen und uneindeutigen Charakter zu zeichnen.

Selb ist eine wesentlich kompliziertere und psychologisch differenzierter ausgestaltete Figur als der eher flächenhafte Bärlach. Mehr als dieser lädt Selb zu Identifikation ein: Er tritt als Ich-Erzähler auf, legt lebenswerte Charakterzüge an den Tag, er liebt, leidet unter den Krisen seines Liebeslebens und unter dem eigenen Älterwerden, versorgt eine Katze, pflegt seinen Freundeskreis und behängt, um sich von einem spießbürgerlichen Weihnachtsfest abzugrenzen, seinen Tannenbaum mit Thunfischdosen. Dass Selb eine Figur mit einer schwierigen Vergangenheit ist, wird an keiner Stelle des Romans verheimlicht oder abgestritten; die Tatsache rührt jedoch kaum an seinem Bild, weil er als ein selbstkritischer und hochgradig *reflektierter* Charakter erscheint. Selb wirkt wie eine Figur, die nach einer schwierigen Biographie mit sich ins Reine gekommen ist, die Ehrlichkeit schätzt, und für die alles »aussprechbar« ist.⁹ Der Detektiv erscheint – bei oberflächlichem Lesen – als ein Charakter ohne verbleibende dunkle Anteile.

Eine genaue Lektüre entlarvt dieses Bild als zu einfach. Wiederholt finden sich Textstellen, die Selb vorübergehend in einer befremdlichen Rolle zeigen. Die Textabschnitte, die oftmals seinen Umgang mit jetzigen Verdächtigen und Zeugen betreffen, wirken nahezu wie Einblendungen aus seiner Vergangenheit als NS-Staatsanwalt und machen ihn in dieser Position vorstellbar.

⁹ Vgl. z. B. SJ, S. 146 f., 186 und S. 261.

Sein Pech, daß er in die Akten des Werkschutzes geraten war. [...] Wenn ich den nicht mehr kleinkriege, kann ich meinen Beruf an den Nagel hängen. (SJ, S. 62)

Ich schaffte es nicht, ihm so weh zu tun, daß er lieber die Folgen des Geständnisses eines Mordes in Kauf nehmen als den Schmerz länger ertragen würde. (SJ, S. 202)

Ich hatte ihn, wo ich ihn haben wollte. Ich fühlte mich nicht fairer als gestern bei Fred, aber genauso gut. (SJ, S. 208)

Mehrfach sind es die anderen Charaktere, welche auf die Ambivalenz in der Selb-Figur hinweisen¹⁰; eindrücklicher als die Nebenfiguren erfüllt diese Rolle jedoch Kortens.

»Selb, unser Seelchen«, lachte Kortens. »Das hast du nie gelernt, die Sachen ganz oder gar nicht zu machen. [...] sensibel kommst du hinter Sachen und Leute, sensibel pflegst du deine Skrupel, und letztlich funktionierst du doch« [...] Kortens Bemerkung hatte mich erwischt, wo es weh tat, und er wußte das und blinzelte vergnügt. [...] Selbst wenn an seinen Worten was dran war – heißt Freundschaft nicht, behutsam mit den Lebenslügen des anderen umzugehen? (SJ, S. 115)

Wenn Selb Kortens am Ende tötet, ist dies nicht ausschließlich als Bestrafungsaktion oder als Abgrenzung Selbs gegen Kortens Skrupellosigkeit zu verstehen. Vielmehr bricht Selb durch seinen Mord am Freund und Gegenspieler – wie Bärlach – auch aus einer Rolle aus, die für ihn nicht mehr erträglich ist. Mit Kortens tötet Selb den Menschen, der ihn unlöslich mit seiner eigenen Vergangenheit verbindet, ihn auf die Rolle hinweist, die er gespielt hat, der über ihn urteilt und in dessen Haltung Selb wiederholt erschrocken sich selbst erkennt (vgl. z. B. SJ, S. 331).

Die zwischenmenschlichen Beziehungen sind – den psychologischen und »runder« gezeichneten Figuren entsprechend – in *Selbs Justiz* vielfältiger und komplexer als in der Erzählung Dürrenmatts. Dennoch ist auch in diesem Roman das »Benutzt-Werden« einer Figur durch eine andere (oder durch ein politisches System) ein übergreifendes Thema, das sich durch die gesamte Handlung zieht. Die Ahnung, skrupellos benutzt worden zu sein, quält Selb und bringt ihn endlich dazu, auch Spuren zu verfolgen, die zu Kortens als Schuldigem führen, und die er bis dahin gerne ignoriert hat.

Das Komplott, für das ich den nützlichen Idioten abgegeben hatte. Eingefädelt und durchgeführt von meinem Freund und Schwager. Den nicht in den Prozeß ziehen zu müssen, ich auch noch froh gewesen war. Er hatte sich meiner überlegen bedient. (SJ, S. 321)

Natürlich hatte ich mich als Staatsanwalt mißbrauchen lassen, das hatte ich nach dem Zusammenbruch gelernt. Man mag sich fragen, ob es besseren und schlechteren Mißbrauch gibt. Dennoch war es für mich auf Anhieb nicht das gleiche, ob ich im Dienst einer vermeintlich großen schlechten Sache schuldig geworden war, oder ob man mich als dummen Bauern, meinethalben auch Offizier, benutzt hatte auf dem Schachbrett einer kleinen schäbigen Intrige, die ich noch nicht verstand. (SJ; S. 256)

¹⁰ Vgl. z. B. SJ, S. 171 und S. 293 (Auseinandersetzungen Selbs mit Judith); S. 298 (Gespräch Selbs mit Tyberg).

Ungeachtet seines Widerwillens gegen das eigene Funktionalisiert-Werden benutzt indes auch Selb andere Figuren für seine Zwecke; so etwa die Sekretärin Judith Buchendorf, die ihm unwissentlich hilft, ihren Geliebten Mischkey zu überführen, und die Lehrerin Babs, die er über ihre Statistenrolle bei einem für Mischkey fatalen Tennisspiel nicht aufklärt. Als Judith ihm sein Verhalten zum Vorwurf macht, verteidigt Selb eine Haltung, die er bei seinem Gegenspieler Korten als hochgradig verwerflich beurteilt.

Ich kann den Vorwurf in deinem Blick nicht annehmen. Ich habe meine Arbeit getan, und dazu gehört es nun einmal, andere zu benutzen, bloßzustellen, zu überführen, auch wenn sie sympathisch sind. (SJ, S. 170)

Ein auffälliger Unterschied zu den Figurenbeziehungen bei Dürrenmatt liegt darin, dass in dem Text Popp/Schlinks *die Figuren selbst ihre Beziehungen zum Thema machen*. So wird das Benutzt-Werden von Menschen durch andere, das bei Dürrenmatt wie ein stummes Schachspiel vorgeführt wird, in diesem Roman durchdacht, besprochen, von verschiedenen Seiten und mit unterschiedlichem Urteil erörtert. Dadurch, dass der Protagonist seine (selbstkritischen) Gedanken wiedergibt, aber auch dadurch, dass die Parteien den Dialog miteinander suchen, entsteht eine Reflexionsebene, die in dem Dürrenmatt-Roman fehlt.

3.3. Die Themen der Erzählung als Themen der Figuren

Das zentrale Thema des Popp/Schlink-Romans bildet zweifellos die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit. Die Frage nach Eigenverantwortung und Schuld wird in diesem Zusammenhang zu einem eigenständigen Thema, das von den Figuren oft abstrakt und fast philosophisch behandelt wird. So thematisiert Selb mit seinen Freunden wiederholt, inwiefern persönliche Schuld überhaupt möglich ist, und ob es letztlich nicht Kausalitätenketten seien, die zu menschlichen Fehlhandlungen führten.

»Bin ich an seinem Tod schuld?« [...] »Alle Menschen sind an allem schuld.« (SJ, S. 68)

»Was ich mit all dem sagen will, ist, daß es das Mordmotiv im klassischen Sinn hier gar nicht geben muß. Der Mörder ist bloß ausführendes Organ ohne Motiv, und wer das Motiv hatte, wollte drum noch nicht den Mord.« [...] »Das kann doch aber nicht sein, Rudolf. Wenn man dich hört, dann ist der einzige, den man bei solchen Befehlsketten drankriegen kann, das letzte Glied. Und die anderen sollen alle unschuldig sein?« (SJ, S. 227f.)

Selbs Einstellung zur Existenz persönlicher Schuld wandelt sich nachweislich im Verlauf der Handlung. Während er anfangs vor der Schuldfrage ausweicht und an die Macht einer Hierarchie lieber als an persönliche Schuld glauben möchte, resultiert sein Mord an Korten aus der Überzeugung, dass eigene Schuld existiert und diese ihn selbst wie auch den Freund und Gegenspieler betrifft (vgl. z. B. SJ, S. 331). Das Funktionalisieren von Menschen, das als Thema schon bei Dürrenmatt eine Rolle spielt, wird in Popp/Schlinks Roman mit der Frage nach der persönlichen Schuld derer verbunden, die andere figurengleich verschieben oder sich selbst verschieben

lassen. Dass diese zweite thematische Ebene einzubringen möglich ist, hängt insbesondere mit der veränderten Figurengestaltung zusammen. Um das Schuld-Thema, die abstrakte Frage nach der Eigenverantwortung aufzuwerfen, braucht es Figuren, die reflektieren, nachdenken, kontrovers diskutieren; es braucht Figuren, die Rolidistanz gewinnen und in der Lage sind, ihre eigenen Haltungen zu überprüfen. Dürrenmatts flächenhafte Charaktere leisten dies noch nicht.

3.4. Leseattraktivität und Leseanforderungen des Romans *Selbs Justiz*

Der aktuelle Roman des Autorenteams Popp/Schlink erscheint spontan leserfreundlicher als der ältere Text Dürrenmatts und in verschiedener Hinsicht leichter. Während der Leser sich bei Dürrenmatt selbstständig in einem unübersichtlichen Figurengefüge zurechtzufinden hat, sowohl das Verbrechen als auch die Aufklärungshandlung für ihn undurchschaubar sind und er mit den Kernproblemen des Textes allein bleibt, bietet *Selbs Justiz* eine »begleitete« Lektüre: Der Ich-Erzähler bildet einen konstanten Punkt, an den sich zu binden möglich ist, er lenkt, teilt seinen jeweiligen Wissensstand unverfälscht mit und bespricht und überdenkt alle relevanten Themen ausführlich.

Popp/Schlinks Roman ist deutlich weniger als *Der Richter und sein Henker* an traditionellen detektivliterarischen Mustern orientiert. Eine klassische (begrenzte) Figurenkonstellation wird nicht mehr angeboten, der Detektiv gibt seine Distanz und seinen Wissensvorsprung auf, der Plot verliert an zentraler Wichtigkeit, ein Spurensystem, das dem Leser zur Fallauflösung verhelfen könnte, existiert nicht einmal mehr – wie bei Dürrenmatt – in Fragmenten. Der Roman *kann* wie ein Unterhaltungsroman rezipiert werden, wobei das spurensuchende Moment der klassischen Detektivzählung einem (durchaus auch gespannten) Warten auf den Fortgang der Handlung weicht.

Über diese Leseweise hinaus ist jedoch eine andere Form der Lektüre möglich. Popp/Schlinks Roman bietet anders als *Der Richter und sein Henker* eine psychologisierte und vielschichtige Zeichnung der einzelnen Figuren und ein kompliziertes Beziehungsgefüge zwischen diesen, das sich obendrein – ebenfalls anders als bei Dürrenmatt – als flexibel erweist: Das Figurensystem muss nicht, wie in dem älteren Roman, lediglich *einmal* durchschaut werden, sondern der Leser muss die Entwicklung der Charaktere und ihre Beziehungen zueinander die *gesamte Handlung* über verfolgen, ihre Veränderungen registrieren und zu verstehen versuchen. Während bei Popp/Schlink die klassische Rätselqualität des Falls in den Hintergrund tritt, erweisen sich die *Figuren* als Textelement mit eigenem Rätsel- und Deutungspotential.

Als besonderer Anspruch des Romans ist neben seiner komplexen Figurenkonstellation die Verbindung zu sehen, die zwischen dem Krimi-Plot und dem zentralen Thema des Nationalsozialismus hergestellt wird. Der Text provoziert eine Auseinandersetzung sowohl mit dem konkreten geschichtlichen Abschnitt als auch mit abstrakten Themen wie Schuld, Eigenverantwortung und Funktionieren von Hierarchien. Er bricht dabei tradierte und klischeehafte Sichtweisen, indem er den vielfach schuldig gewordenen NS-Staatsanwalt als Identifikationsfigur und reflektierende

Instanz nutzt und so ein neues Suchen nach Wertungen und den Zweifel an klaren Kategorien provoziert. Eine gründliche Lektüre des Romans fordert somit nicht nur akribisches und »spurensuchendes«, sondern auch aufgeschlossenes Lesen, das eigene Maßstäbe in Frage stellt.

4. Resümee

Anliegen des Beitrags war es, auf das Lernpotential hinzuweisen, das in den beiden untersuchten Kriminalerzählungen angelegt ist. Die Kriminalromane *Der Richter und sein Henker* und *Selbs Justiz* erweisen sich gerade deshalb als didaktisch interessant, weil sie Qualitäten und attraktive Momente des kriminalliterarischen Genres mit den Herausforderungen komplexer Literatur verbinden. Die Texte eignen sich für anspruchsvollere und vielseitigere Analysen und Interpretationen, als sie an einem schlichten Unterhaltungskriminalroman möglich wären. Sie fordern aber dennoch – da es wesentlich um Unerzähltes, um verdeckte Motive, um Geheimnisse und »dunkle Ecken« der Figuren geht – zu einem genauen, »entschlüsselnden«, hinterfragenden Lesen heraus. Eine detektivische Lektüre, so lässt sich die eingangs gestellte Frage nun beantworten, verlangen auch diese ungewöhnlichen, Genre-Regeln brechenden Kriminalromane ihren Lesern ab. Sie tun dies jedoch auf eine andere, anspruchsvollere und – insbesondere *Selbs Justiz* – auf eine weniger »spezifisch kriminalliterarische« Art als der klassische Kriminalroman. An beiden Texten muss der lesende Schüler erst einmal ermitteln, wo die untersuchenswerten Anteile liegen, und er muss akzeptieren, dass die Suche nach Anhaltspunkten und Sinnzusammenhängen zeitweise erfolglos bleibt. Die Lektüre wird zu einer »Spurensuche ohne Gebrauchsanweisung« – wie sie üblicherweise komplexe literarische Texte einfordern.

Literatur

- DÜSING, WOLFGANG: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): *Experimente mit dem Kriminalroman*. Frankfurt/M.: Lang 1993, S. 7 ff.
- HÜHN, PETER: Der Detektiv als Leser. Narrativität und Lesekonzepte in der Detektivliteratur. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München: Fink 1998, S. 239–255.
- MARSCH, EDGAR: *Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse*. München: Winkler 1983.
- PAEFGEN, ELISABETH K.: Haben Detektive abgedankt? Spurensuche und Aufklärung als literaturdidaktische Chance. In: *Praxis Deutsch* (1997), H. 145, S. 6–9.
- RIEDLINGER, STEFAN: *Tradition und Verfremdung. Friedrich Dürrenmatt und der klassische Detektivroman*. Marburg: Tectum 2000.
- SAYERS, DOROTHY L.: Aristoteles über Detektivgeschichten. Vorlesung in Oxford am 5. 3. 1935. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München: Fink 1998, S. 13–22.
- SCHULZE-WITZENRATH, ELISABETH: Die Geschichten des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München: Fink 1998, S. 216–239.
- TSCHIMMEL, IRA: *Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung. Eine vergleichende Untersuchung zu den Werken von Christie, Simenon, Dürrenmatt und Capote*. Bonn: Bouvier 1979.
- TSCHIMMEL, IRA: Kritik am Kriminalroman. In: Knapp, Gerhard P.; Labrousse, Gerd (Hrsg.): *Facetten. Studien zum 60. Geburtstag Friedrich Dürrenmatts*. Bern: Lang 1981, S. 175–190.

Waltraud Sterling

Deutschsprachige Psychokrimis von Frauen

1. Im Namen der Liebe

Das Nachdenken über ein Subgenre der Kriminalliteratur – Psychokrimis – erfordert die Erinnerung an Folgendes: Die überwiegende Zahl von Kriminalromanen zeigt eine Doppelstruktur: Die Geschichte eines Verbrechens steht explizit oder subtextuell im Zusammenhang mit einer Liebesgeschichte. Gedacht ist hier an jene ermittelnden Figuren, die sich im Handlungsverlauf in jemanden, der/die im Umfeld des Verbrechens auftaucht, verlieben. Mit der Aufklärung des Verbrechens findet auch die Liebesgeschichte ihr happy ending.¹ Die Präsenz von Liebesdingen in Verbrechensgeschichten lässt sich zum einen mit dem verlässlichen Spannungsfeld *eros-thanatos*, zum anderen mit der fortwirkenden Tradition der *gothic novel* des späten 18. Jahrhunderts erklären.

Untersucht man das der Liebesgeschichte zugrunde liegende Konzept von *Liebe*, so erweist sich dieses als *romantischer Mythos*, der folgendermaßen konnotiert wird: Tief, statisch, ewig, irrational, entgrenzend, an den *Einen* anderen gerichtet, von diesem erwidert, festgeschrieben durch äußere Zeichen wie Rose oder Ring.

WALTRAUD STERLING ist Lehrerin für Deutsch und Französisch am ibc-international business college Hetzendorf. Hetzendorferstraße 66-68, A-1120 Wien. E-Mail: wsterling@ibc.ac.at

1 Auch die aktuellen »Lesbenkrimis« greifen auf dieses Muster zurück – vgl. u. a.: Kate Delafield und Ellen O'Neill (Katherine V. Forrest).

2. Spurensuche

Bereits als klassisch zu werten ist die Präsenz von Frauen im Genre Kriminalroman – sowohl in ihrer Funktion als Autorinnen (Agatha Christie > Ingrid Noll) als auch in jenen Funktionen, die das Genre bestimmen: Als Opfer allemal, als Ermittlerinnen (Miss Marple > Bella Block), als Täterinnen (Eunice Parchman [Ruth Rendell] > Rosemarie Hirte [Ingrid Noll]). Dominierend im Genre sind bis heute Texte aus dem anglo-amerikanischen Bereich, was auf den solide verwurzelten und lang gewachsenen Traditionsstrang zurückzuführen ist.

Völlig anderes zeigt der Blick auf die deutschsprachige Kriminalliteratur: Hier ist die Tradition von Diskontinuität gekennzeichnet – und dies trifft sowohl bei der Frage der Autorenschaft (Mann/Frau) als auch bei jener der Zuordnung der Texte (U-/E-Literatur) zu.

Die brüchige Genretradition ist wohl mit dem besonderen Verhältnis deutschsprachiger Literatur im Allgemeinen zum *Guten, Wahren und Schönen*, mit der seit langem festgeschriebenen rigiden Trennung von U- und E-Literatur (Krimi und Hochliteratur sind hierzulande noch immer einander ausschließende Wertzuordnungen im System Literatur²) bzw. mit dem ungebrochenen Fortwirken aufklärerischer Tendenzen zu erklären. Anzumerken ist, dass der pädagogisch-moralinsaure Zeigefinger immer wieder allzu plakativ erhoben wird, was der deutschsprachigen Kriminalliteratur – nicht ganz zu Unrecht – den Ruf von Langeweile und Provinzialität eingetragen hat.

Nach den singular bleibenden Glanzlichtern Dürrenmatt und Glauser erhält die deutschsprachige Kriminalliteratur erst im Umfeld des Neuen Deutschen Krimis (Martin, Werremeier, Hey³, Molsner, -ky, Huby, Andresen) Mitte der 60er Jahre wesentliche Impulse, die mit den psychologisch motivierten Texten von Irene Rodrian, Lydia Tews und Helga Riedel auch weibliche Handschrift tragen.

Ideen der zweiten Frauenbewegung und die etwas verspätet rezipierten Texte angloamerikanischer Autorinnen wie Muller, Paretsky, Cody u. v. a. eröffnen Mitte der 1980er Jahre⁴ den deutschsprachigen Autorinnen ein neues Feld – die feministisch bewegte Ermittlerin: Serienheldinnen wie Anna Marx (Christine Grän), Bella Block (Doris Gercke), Karin Lietze (Pieke Biermann) und Beate Stein (Sabine Deitmer) – Marlowes *ausgekochte* deutsche Töchter – klären Verbrechen auf, die letzten Endes durch das Patriarchat und seine Mechanismen motiviert sind. Evident wird hier auch die Funktionalisierung und Einengung des Genres.

Auf der Suche nach neuen, bislang wenig ausgereizten Terrains ist jedoch seit Mitte der 1980er Jahre eine verstärkte Hinwendung des Genres auf den psychologi-

² Unterhaltung = trivial = ohne Wert und im Umkehrschluss : Belehrung = sinnstiftend = Qualität.

³ Er ist der Schöpfer der bereits 1973 ermittelnden unkonventionellen Kommissarin Katharina Ledermacher.

⁴ Die Männer bleiben nicht untätig, denn Haefs, Lens, Pirinçi und Arjouni u. a. erschreiben dem Genre zu dieser Zeit beachtlichen Erfolg.

schen Bereich festzustellen. Wieder entdeckt werden die Meisterinnen des Subgenres Psychokrimi, die bis zu diesem Zeitpunkt bereits den Großteil ihres Œuvres veröffentlicht haben: Ursula Curtiss, Margaret Millar, Patricia Highsmith, Celia Fremlin und Ruth Rendell, deren Karriere als Psychokrimiautorin 1965 beginnt.

3. Indizien

Die steigende Zahl literaturwissenschaftlicher Arbeiten dokumentiert, dass die deutschsprachige Kriminalliteratur ihr Image als Stiefkind der Forschung verloren hat. Wie in anderen Bereichen literaturwissenschaftlicher Forschung (z. B. »Arbeiterliteratur«) ist auch für den Psychokrimi eine applikable und exakte Definition nicht zu leisten, ist Variation doch ein wesentliches, das Genre bestimmendes Element. Folgende Aspekte sind jedoch tauglich, das Subgenre Psychokrimi zu beschreiben:

Psychokrimis, veröffentlicht vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sparen das Element der Detektion bzw. die ermittelnde Figur aus oder präsentieren diese in extrem reduzierter Form. Die vorangestellte Formel *Psycho-* verweist dabei auf den Einfluss des Filmes (Hitchcock), die Rezeption psychoanalytischer Forschung und das grimmige Erbe des 19. Jahrhunderts (Ambros Bierce, E. A. Poe, E. T. A. Hoffmann).

Spannung konstruiert der Psychokrimi dadurch, dass jene Figur, die unmittelbar als potentieller oder tatsächlicher Täter ausgewiesen wird, im Mittelpunkt des Handlungsverlaufes steht.

Signifikante Merkmale charakterisieren diese textuell eindeutig zugeordnete Figur: Sie weist eine defekte seelische Disposition auf, wobei das Spektrum möglicher Defizite und deren Ursachen ein breites ist: Es umfasst einzeln und/oder in Kombination physische (Hässlichkeit), mentale (Schizophrenie), soziale (Analphabetentum) und psychische (Ängste) Defizite, die für eine gestörte Ichwahrnehmung bzw. für brüchige Beziehungen zur Umwelt verantwortlich sind. Latent als scheinbare Idylle düsterer Vergangenheit oder manifest als brüchige Gegenwart erfüllen diese Beschädigungen die Täterfigur mit Leid und Angst, beide verschärfen sich in der Begegnung mit anderen Menschen. Tatsächlicher oder empfundener Verlust ist die Folge – Verlust, der die Identität des Täters, die Wahrnehmung seiner Wirklichkeit und damit seine Beziehungen zu anderen Menschen immer unheilvoller betrifft. Dass damit im Zusammenhang dem Phänomen *Liebe* in allen Varianten, Schädigungen und Leerstellen eine besondere Bedeutung zukommt, ist offensichtlich: Erfahren in ihrer Absenz, in ihrem Scheitern aufgrund von Verrat, Verlust, Zurückweisung, Enttäuschung und Demütigung bzw. erfahren als Perversion kann *Liebe* zu einem entscheidenden, die Psyche steuernden und die Handlung motivierenden Faktor werden. Erloschene *Liebe*, zerbrochene Identität und verlorener Realitätsbezug bringen es mit sich, dass es für die Täterfigur kein Korrektiv mehr gibt und ihre Gedanken, ihr Handeln, ihr Empfinden und Wahrnehmen immer obsessiver werden. Der Handlungsspielraum verengt sich somit notwendigerweise immer mehr und gipfelt in einer folgenschweren Grenzüberschreitung, die sich als Mord manifestiert, wobei es, wie es amerikanische Autorinnen (vor allem Millar) immer wieder zeigen,

für die Entwicklung des Spannungsbogens reicht, dieses Potenzial in den Raum zu stellen.

Die sich im Handlungsverlauf bis zur völligen Brüchigkeit zerrüttende seelische Disposition der Täterfigur liefert das Motiv für das Verbrechen, dessen Opfer jene Personen werden, die Einfluss auf die Täterfigur haben. Letztere ist somit auch Opfer – wenngleich nicht mehr aufgrund von soziopolitischen Bedingungen wie im Neuen Deutschen Krimi, sondern aufgrund ihrer individuellen traumatischen Verletzungen.

Damit im Zusammenhang steht die Problematisierung des für das Genre essentiellen Elementes der Schuld: Zum einen ist der Täterfigur aufgrund ihrer spezifischen seelischen Disposition die Fähigkeit, Schuld zu erkennen, abhanden gekommen oder kann von ihr nur mehr in Fragmenten geahnt werden. Zum anderen werden aber auch Täterfiguren vorgestellt, die gewissenhaft wissen⁵, was sie tun, bzw. Mord als Akt der Selbstjustiz als »gerechtfertigt« werten. Damit rückt auch der Gedanke an die Sühne des Verbrechens in beängstigenden Hintergrund oder wird gänzlich verworfen. »Die Wiederherstellung einer heilen Welt« (Leonhardt 1990, S. 258) ist daher das einzige für den Psychokrimi gültige Tabu.

Weil die Seele zum Verhandlungsort wird, zeigt sich der Psychokrimi an äußeren Handlungselementen arm. Das Augenmerk narrativen Gestaltens richtet sich auf die Präsentation mehrerer Möglichkeiten, wobei sich die Spannung des Lesers auf die Lösung der Frage konzentriert, welches der angebotenen Potenziale tatsächlich wirksam wird. Der nach vorwärts gerichtete Handlungsverlauf verlagert sich dabei nach innen, wobei die Schilderung seelischer Abläufe die Aufmerksamkeit auf feine Zwischentöne lenkt. Das Nachvollziehen *sanften* Abgleitens in einen Alptraum, *leiser*, kaum merkbarer Verschiebungen des seelischen Gleichgewichtes, das *langsame* Entwickeln der Handlung erfordern dabei sorgfältige Handhabung narrativer Elemente und eine genaue Sprache.

Die im Leser geweckte Spannung als das Ausloten von Möglichkeiten steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Prozess des Wiedererkennens: Psychische Defizite, heimliche Leidenschaften – *dunkle* Seiten – sind Teil jedes Menschen, die Reise in exotische Seelenwüsten und das Bloßlegen von Fassaden und Abgründen in anderen impliziert auch *kalten* Schauer über das Erkennen erloschenen Empfindens im eigenen Herzen: »A faint *cold* fear thrills through my veins ...«

4. Motivsuche

Die Untersuchung der Frage, was aus der im Kriminalroman konstatierten Doppelstruktur geworden ist, zeigt, dass Psychokrimis dort beginnen, wo *Liebe* ihr Ende gefunden hat. Das Scheitern der *Liebe* kann zu einem entscheidenden Motiv für das Verbrechen werden. Und hier zeigt sich ein deutlicher Unterschied zwischen Psy-

⁵ Vgl. den schillernd bösen Massenmörder Tom Ripley (Patricia Highsmith).

chokrimis aus dem angloamerikanischen und jenen aus dem deutschsprachigen Raum:

Während Erstere eine breite Palette von Defiziten in der Täterfigur vorstellen, reduziert sich das Motivrepertoire im deutschsprachigen Psychokrimi: Impulsgeber für Mord ist hier ausschließlich die in ihrem Scheitern erfahrene Liebe, wobei sich die Aktivität der Täterinnen allein auf die Mordtat einengt. Das Ende der Liebe setzt den Erzählauftakt, wobei für von Frauen verfasste Texte doch überrascht, dass das zugrunde liegende Konzept von Liebe – der romantische Mythos – nur ausnahmsweise (Hahn, Grän) dekonstruiert und als obsolet verworfen wird.

Wo die Liebe entbehrt und in ihrer Absenz wirksam wird, werden die Leerstellen mit Gewalt, Sadismus, Bluttausch, Verstümmelung und Mord – überraschend selten mit Wahn, wie eigentlich zu vermuten gewesen wäre – besetzt, deren Opfer vor allem Männer in den unterschiedlichen Beziehungsmustern sind, deren Opferstatus sich qua Geschlecht ergibt, denn das Scheitern der Beziehung wird ausschließlich dem Mann überantwortet.

Frauen beschließen das Scheitern der Liebe als Täterinnen, die Ursachen ihrer folgenschweren Grenzüberschreitungen, ihre persönliche Verantwortung und Schuld bleiben dabei allerdings ausgespart.

Die Untersuchung deutschsprachiger, von Frauen verfassten Psychokrimis, die in den letzten 30 Jahren erschienen sind⁶, lässt die folgenden Entwicklungen und Tendenzen offenkundig werden:

5. Kick und Kalkül: Vom Tabubruch zum Tabuverlust

Binsenweisheit bleibt, dass sich *crime* und *sex* gut verkaufen. Um dem Kalkül ökonomischer Gewinnmaximierung Rechnung zu tragen, setzt frau daher in den letzten Jahren auf die immer radikalere Darstellung eines Tabubruches. Dieser ist bekanntermaßen ein in langen Traditionen verhaftetes (auch) literarisches Kunstmittel, dessen Zweck aus Funktion und Bedeutung des Tabus resultiert: Als Schutz des *Heiligen* vor profaner Berührung, aber auch als Schutz des Individuums vor Gefährlichem, funktioniert das Tabu als Regulativ sozialen Handelns und ist Wert- und Orientierungsmuster einer Gesellschaft. Wesentlich ist dabei, dass die Darstellung des Tabubruches als Mittel der Gesellschaftskritik bzw. als Auseinandersetzung mit den Irrwegen menschlicher Existenz eingebettet bleibt in ein unberührt (*tabu*) bleibendes System von Strafe und Sanktion. Von höchster Brisanz erweist sich daher die Frage nach den Folgen, die ein Tabubruch für den Einzelnen oder eine Gruppe zeitigt.

Enttabuisierung lässt sich generell als Phänomen der Massen-Kultur-Industrie am Beginn des 21. Jahrhunderts konstatieren, wobei sich dies nicht nur in Shows, in denen im wörtlichen Sinn *über* die Verhältnisse *getalkt* wird, sondern auch in der *mainstream*- (z. B. Urs Allemann: *Babyficker* 1991) und Genreliteratur präformiert zeigt.

6 Siehe Literaturhinweise.

Der deutschsprachige Psychokrimi von Frauen, so lässt sich nachweisen, konstruiert Tabubruch zum einen durch Akkumulation (z. B. Verbrechen, Opferzahl), Diversifikation und Visualisierung von Sex und Gewalt, zum anderen durch die Ausparung der traditionellen Elemente Schuld und Sühne.

5.1. Töten ist geil

Mord bleibt zentrales Thema des Psychokrimis, wobei dieser auch die aus sadistischer Folter resultierende seelische Vernichtung des anderen (Hahn) einschließt. Die chronologische Untersuchung zeigt eine deutliche Qualitätsänderung: Werden Frauen zunächst aufgrund einer (großzügig gewerteten) Notwehrsituation (vor allem bei Rodrian, Riedel, Thommes) zu Mörderinnen, so inszenieren sie mit Beginn der 1990er Jahre bewusst Gewaltorgien (Hahn) und blutrünstige Massaker (Kneifl, Dorn). Nicht mehr der Mord selbst, sondern seine dynamisierte Form, das Morden, steht im Mittelpunkt detaillierter Darstellung, wobei auch das »Vorspiel« in Form des Folterns, Verstümmelns und Schändens in voyeuristischem Blickwinkel, jenem der Täterin, vorgeführt wird.

Der *crimen*-Komplex zeigt sich heute als Häufung und Kombination von Sadismus, Vergewaltigung, Leichenschändung, Tierquälerei, Drogenmissbrauch, Prostitution und menschenverachtender Brutalität (vor allem Kneifl, Dorn). Immer beliebter wird daher der Schauplatz Gerichtsmedizin, eröffnet dieser Ort doch gute Möglichkeiten des Blickes auf Leichen, deren Zustand, Verwesungsgrad, Madentätigkeit und Geruch – Möglichkeiten, die denn auch von den Autorinnen mittels amplifizierender Erzähltechnik bis ins letzte Detail genützt werden (Dorn).

Mord wird aber auch Element eines unbekümmert heiteren, postmodern-ironischen Spiels, wie dies die Texte von Venske und Noll belegen.

Ins Rampenlicht der Darstellung rückt neben exzessiven Gewaltorgien aber auch die dynamisierte und visualisierte Präsentation des sexuellen Aktes. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass homoerotisches Agieren als Mittel, einen Tabubruch vorzustellen, an Relevanz verliert, was aufgrund der gesellschaftlichen Liberalisierung bzw. der Herausbildung eines neuen Genres (»Schwulen-/Lesbenkrimi«) erklärbar ist. Der Hinweis auf eine homosexuelle Orientierung bleibt somit redundantes Beiwerk (Riedel, Kneifl, Venske, Noll).

Als taugliche Mittel, Tabus zu brechen, zeigen sich nicht nur die Häufung sexueller Perversionen (Sodomie, SM, Nekrophilie, Kannibalismus) in Kombination mit der Schilderung eines Blutrausches, sondern auch die visualisierten, detailverliebten, voyeuristischen Bilder der Konsistenzen, Farben und Gerüche von Exkrementen, Tierkadavern, sterbenden Tieren, Unrat, der Entnahme von Gehirnen bzw. jene von *Körpersekreten*. Erbrochenes, Urin, Sperma, Schweiß und der *besondere* Saft Blut – Stichwort: Kettensäge und Bohrmaschine (Kneifl) – alles fließt in Strömen, nur keine Tränen.

Das Verblässen bzw. die Absenz der traditionellen Elemente Schuld – Sühne zeigt einen weiteren, sich mit Beginn der 1990er Jahre vor allem im Psychokrimi manifestierenden Tabubruch: Sind bei Rodrian und Thommes rechtsstaatliche Mechanis-

men bzw. verwahrende Institutionen (Psychiatrie) noch in Funktion, so verlieren diese immer schwerwiegender an Bedeutung oder werden außer Kraft gesetzt. Obwohl die Täterinnen ein Gewissen haben, empfinden sie in den Texten von Hahn, Kneifl, Venske, Noll, Grän, Hammesfahr, Duve und Dorn weder Reue noch Schuld. Selbstjustiz wird immer offener sanktioniert, jenseits aller moralischen Kategorien werden die Täterinnen immer häufiger in ein emotional und materiell besseres Leben entlassen.

5.2. Frauen im Abseits

Der Psychokrimi bedingt, dass sich die Aktivität der handelnden Figur verlagert: Frauen klären das Verbrechen nicht mehr auf, sondern verüben es.

Nicht nur auf inhaltlicher Ebene werden Frauen in relevanter Position platziert⁷, sondern auch im narrativen Gestus: Als sprechende Subjekte kontrollieren die Täterinnen das Erzählen, allerdings, und das ist nicht unwesentlich, reduziert auf die Monoperspektive (Personale bzw. Ich-Form). Ohne Korrektiv erzählen und bewerten ausschließlich sie ihr Verbrechen, da den Opfern Stimme und Sprache verwehrt bleiben.

Was das äußere Erscheinungsbild der Protagonistinnen betrifft, so ist nachzuweisen, dass keine der Täterinnen expressis verbis als hässlich gezeichnet wird, wenngleich vor allem die Frauenfiguren von Kneifl und Dorn schlampig, verwahrlost und ungepflegt sind. Überraschenderweise sind hierzulande die Täterinnen nur in Ausnahmefällen ökonomisch unabhängig (Grän, Hahn, Noll), was mit einem modernen Frauenbild nicht im Einklang steht. Vorgestellt als in Gefühl und Wahrnehmung reduzierte, seelisch und körperlich verwahrloste Frauen, denen es an Selbstreflexion, Herzensbildung und Charakterstärke fehlt, die von Autonomie und Selbstverwirklichung meilenweit entfernt, sich selbst und anderen fremd geblieben sind, sind die Protagonistinnen keineswegs, wie von den Autorinnen immer wieder betont, »Alltagsfrauen«. Als monströse Rumpfexistenzen hätten sie sich allerdings einen genaueren Blick in ihre leeren Seelen verdient.

Identifikationstauglich für das weibliche Publikum könnte daher im Psychokrimi von Frauen nur mehr zweierlei sein: Zum einen die – nicht immer stichhaltige – Festschreibung des Status der Frauen als *Opfer männlicher Gewalt*, auf die sie, vor allem in den späteren Psychokrimis, ohne unmittelbaren Anlass mit Gegengewalt reagieren und sich so von unsympathischen und gewalttätigen Männern »befreien«. Nicht zu ergründen ist in dem Zusammenhang die Tatsache, dass neuerdings auch Frauen zu Opfern weiblicher Gewalt werden (Hammesfahr, Kneifl). Könnte als zweiter Aspekt diese *Strategie der »Befreiung«* für manche Leserinnen als taugliches Ventil für geheime Wünsche Gültigkeit haben, so bleiben die vorgeführten blutrünstigen Formen bestialischer Gewalt, aber auch das Ausblenden moralischer Kate-

⁷ Ausnahmen bestätigen die Regel: Ingrid Noll etwa verweist vor allem in den jüngst erschienenen Romanen die Täterin in den narrativen Nebenstrang.

gorien irritierend. Mord als *einzig*e Möglichkeit der Konfliktlösung, ohne Rekurs auf solidarische (Frauen)figuren oder funktionierende Netzwerke bzw. die Ausweitung der Opfergruppe auf Frau, Kind und Tier sind verstörend. Die *Todbringende Frau* hat damit ihren Mythos und die Faszination ihrer verhängnisvollen Rätselhaftigkeit verloren: Textuell im Mittelpunkt, sind die Täterinnen dennoch Frauen im Abseits.

5.3. Ohne Stimme, ohne Sprache: Die Opfer

Die weitaus größte Zahl der männlichen Opfer im deutschsprachigen Psychokrimi von Frauen hat ihr Leben aufgrund des Geschlechts – »*Jeder Mann [ist] ein Feind*« (Hammesfahr, Genardy, S.163) – »verwirkt«, denn männliche Sexualität wird als Ausdrucksmittel für Gewalt, Macht, Unterdrückung und Herrschaft verstanden und erlebt (Rodrian, Riedel, Thommes, Hahn, Hammesfahr, Kneifl, Venske). Die Opfer leben zumeist für längere Zeit in engstem Umfeld mit der späteren Mörderin, da sie in deren Lebensmodell unverzichtbar sind – die kritische Auseinandersetzung mit solchen Lebensmodellen bleibt ausgespart, wie eben auch die Ursachen für die fatale Entwicklung der Täterinnen – festgeschrieben wird hier nur die dem Mann überantwortete Schuld. Nur der Kinderschänder Josef Genardy (Hammesfahr) bleibt in seiner spezifischen Disposition für seine Opfer der unbekannte, zur tödlichen Gefahr werdende Fremde.

Auf die ausführliche Schilderung eines sich fein entspinneenden Geflechts zwischen Opfer und Täterin wird jedoch, anders als im Psychokrimi angloamerikanischer Provenienz, verzichtet, denn die überwiegende Zahl der Opfer bleibt in der Darstellung ihres Erscheinungsbildes, ihres Charakters, ihrer Geschichte, ihres Denkens und Handelns äußerst blass, was sich vor allem darin äußert, dass die Mehrheit der Opfer ohne Stimme und ohne Sprache bleibt. Sie alle werden aus Sicht der Täterin als unsympathische Machos vorgestellt.

Sympathische Männergestalten zeigen eindeutig nur die Texte von Ingrid Noll, allerdings sind sie wenig schillernde Figuren und werden, so sie nicht Opfer sind, abseits des narrativen Hauptstranges platziert.

Die oben angesprochene Verschärfung des Tabubruches zeigt sich des Weiteren in der Ausweitung der Opfergruppe auf Frauen, Kinder und Tiere.

Zahllos und prominent sind die Namen jener Künstler, in deren Schaffen von der Antike bis heute das *Kind* als Opfer eines Gewaltverbrechens zum Thema wird. Dass sich sowohl die internationale als auch deutschsprachige Kriminalliteratur schon sehr früh dieses Themas annimmt, ist daher wenig verwunderlich (Dürrenmatt, Millar, Sjöwall/Wahlöö u. v. a.).

Auffallend ist heute allerdings die wahrhaft inflationäre Flut von Kriminalromanen, die sich auf diese Opfergruppe konzentrieren. Hinzuweisen ist hier darauf, dass gerade *Kinderschändung* heute eine zentrale Stellung im öffentlichen Diskurs einnimmt, denn kein anderes Verbrechen unserer Alltagswirklichkeit vermag die Öffentlichkeit weltweit in solchem Ausmaß zu mobilisieren und zu emotionalisieren wie dieses – man rufe sich nur die berechtigte Empörung im Falle Dutroux in Erinnerung oder denke an die aktuellen Berichte über portugiesische Zustände.

Als Resultat der Dominanz dieses Themas im öffentlichen Diskurs lässt sich für den Kriminalroman allgemein ein zweites Phänomen beobachten: Die in breitem Rahmen erfolgende Auffächerung des Themas Gewalt gegen Kinder: Mord, Miss-handlung, seelische und soziale Verwahrlosung, Inzest, Päderastie, Pädophilie, Prostitution, Kinder- und Organhandel lauten die dazu gehörenden Schlagwörter. Gleichzeitig ist auch in diesem Bereich eine Änderung des literarischen Diskurses zu beobachten, die sich in einem veränderten Blickwinkel – jenem des Täters – und damit in der bedenklichen Wertung des Verbrechen, aber auch in der voyeuristischen Visualisierung des Gewaltaktes offenbart.

Konzentration auf sexuellen Missbrauch von (weiblichen) Kindern in Form von Inzest oder Pädophilie zeigen deutschsprachige Psychokrimis von Frauen, was sich damit erklären lässt, dass im Zuge der Frauenbewegung »Inzest [...] zu einer Zentralmetapher der Patriarchatskritik [wird]« (Dietze 1997, S. 180), ist doch gerade dieses Verbrechen in besonderem Maße geeignet, die Herrschaft des Mannes über Frau und Kind sichtbar zu machen.

Was in den frühen Psychokrimis (Riedel) noch dezent zwischen den Zeilen gelassen wird, wird innerhalb weniger Jahre in völlig anderem, grellem Licht präsentiert, wie dies etwa Petra Hammesfahr in ihrem Roman *Der stille Herr Genardy* (1993) zeigt. Auszugehen ist dabei wohl davon, dass mit dem Bedienen voyeuristischer Züge und einschlägiger Phantasien in einem populären Genre auch auf Verkaufszahlen und finanziellen Erfolg geschielt wird – und was verkauft sich besser als *crime* und *sex* – Letzteres in trendig enttabuisiertem Gewand?

Bedenklich ist, wie angesprochen, der Blickwinkel auf das Verbrechen an den Kindern, denn er ist der des Täters. Das Verbrechen wird nicht mehr bei seinem Namen genannt, der Täter ist nicht mehr als ein »*armer Hund*«, dessen Opfer vielfach entpersonalisiert sind, ihr Leid wird entweder ausdrücklich negiert (Hammesfahr) oder verharmlost (Noll, *Röslein rot*). Die erschreckende Brisanz sexuellen Missbrauchs von Kindern in der Alltagswirklichkeit wird so verschleiert und entschärft.

Eine Verschärfung des Tabubruches zeigt sich auch an der Tatsache, dass immer häufiger Tiere zum Opfer eines blutrünstig visualisierten Gemetzels werden (Kneifl) oder als quasi-lustiges (?) Beiwerk (Venske) fungieren, beide Varianten sind dabei für den *crimen plot* irrelevant und lösen in ihrer zynischen Grausamkeit die Tabugrenzen immer konsequenter auf.

6. Conclusio

Die Untersuchung des deutschsprachigen Psychokrimis von Frauen nach 1945 zeigt die deutliche Änderung der Rede über Mord, Töten, Schuld, Sühne, Gewalt und Sexualität. Festzuhalten ist dabei, dass diese Diskursänderung in essentieller Weise mit einer immer schärfer werdenden Tabuverletzung verbunden ist, indem einzelne Genrelemente immer deutlicher ausgeblendet, andere wiederum in expressiven, visualisierten Bildfolgen transportiert werden. Diese Phänomene treffen allerdings keineswegs nur auf den Psychokrimi von Frauen zu, sie zeigen sich vielmehr im männlichen literarischen Diskurs präformiert und eingebettet in die zeitgenössi-

schen, von Männern und Frauen konstruierten fiktionalen Texte der *mainstream*- und Genreliteratur.

Psychokrimis sind als fiktionale Konstrukte dabei Teil einer weltweit agierenden Unterhaltungsindustrie mit einem weltweit veröffentlichten Diskurs. Die sich immer rasanter entwickelnde Informationsgesellschaft lässt dabei zwei Tendenzen offenkundig werden, die für die festgestellte Diskursänderung sicherlich mitverantwortlich sind: Zum einen die Flut von Bildern, die *live* ins Haus geliefert werden und der sich der Einzelne immer weniger entziehen kann. Die dadurch provozierte Reizüberflutung bedingt zum Zweiten die sich verschärfende Suche nach »authentischen« Erfahrungen und unverbrauchten Bildern, wobei das Vorführen bislang tabuisierter Bereiche eine Doppelfunktion erfüllt: Da sich die heutige Erlebnisgesellschaft vielfach an der Maxime *schneller, höher, mehr* und *intensiver* orientiert, Tabubruch zur Regel, exhibitionistische und voyeuristische Züge zur Norm werden, muss die Dosis gesteigert werden, um im Rezipienten noch den Kick zu provozieren. Die Suche nach eben diesem wird damit für Bildproduzenten, Bildhändler und Bildvermittler zum ökonomischen Faktor in Form von Quoten und Geld, und wie wir wissen – *crime and sex sell*.

Dass sich die Autorinnen von Psychokrimis der Prägung durch und der Wirkung von Bilderwelten bzw. den bereits transportierten Tabubrüchen nicht entziehen können oder wollen, ist offensichtlich, wird doch das Genrelement *Verbrechen* zunehmend als blutige Metzelei und Verstümmelung von Organen der Sinnlichkeit und Fortpflanzung vorgestellt, der Blick auf das *how to do it* des sexuellen Aktes konzentriert und gleichzeitig auf Ekel erregende Details gelenkt. Die jüngsten Texte setzen auf Deutlicheres, auf mehr: *mehr* Ekel Erregendes, *mehr* Perversion, *mehr* Sadismus, *mehr* Bestialität, *mehr* Blut ...

Literatur

Deutschsprachige Primärtexte (Auswahl)

- DORN, THEA: *Die Hirnkönigin*. Hamburg: Rotbuch 1999.
 DUVE, KAREN: *Regenroman*. Frankfurt/M.: Eichborn 1999.
 GRÄN, CHRISTINE: *Dame sticht Bube*. München: Knaus 1997.
 HAHN, ULLA: *Ein Mann im Haus*. München: DTV 1994 (= dtv 11895).
 HAMMESFAHR, PETRA: *Der stille Herr Genardy*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag 1993 (Nr. 17129).
 HAMMESFAHR, PETRA: *Der Puppengräber*. Reinbek: Rowohlt 1999 (Nr. 22528).
 HAMMESFAHR, PETRA: *Die Sünderin*. Reinbek: Wunderlich 1999.
 HAMMESFAHR, PETRA: *Lukas Erbe*. Reinbek: Rowohlt 2000 (Nr. 22742).
 KNEIFL, EDITH: *Zwischen zwei Nächten*. München: Haffmans bei Heyne 1994 (Nr. 61).
 KNEIFL, EDITH: *In der Stille des Tages*. München: Haffmans bei Heyne 1993 (Nr. 4).
 KNEIFL, EDITH: *Allein in der Nacht*. München: Diana 1999.
 NOLL, INGRID: *Der Hahn ist tot*. Roman. Zürich: Diogenes 1993 (detebe 22575).
 NOLL, INGRID: *Die Häupter meiner Lieben*. Zürich: Diogenes 1993.
 NOLL, INGRID: *Die Apothekerin*. Zürich: Diogenes 1994.
 NOLL, INGRID: *Kalt ist der Abendhauch*. Zürich: Diogenes 1996.

- NOLL, INGRID: *Röslein rot*. Zürich: Diogenes 1998.
RIEDEL, HELGA: *Ausgesetzt*. Reinbek: Rowohlt 1985 (Nr. 2715).
RODRIAN, IRENE: ... *trägt Anstaltskleidung und ist bewaffnet*. Hamburg: Rowohlt 1986 (Nr. 2419).
THOMMES, SUSANNE: *Brüderchen und Schwesterchen*. Zürich: Diogenes 1986 (Nr. 21423).
VENSKE, REGULA: *Schief gewickelt*. München: Haffmans bei Heyne 1993 (Nr. 3).
VENSKE, REGULA: *Kommt ein Mann die Treppe rauf*. Hamburg: Kellner 1993.
VENSKE, REGULA: *Rent A Russian*. Hamburg: Kellner 1995.

Fremdsprachige Primärtexte (Auswahl)

- FREMLIN, CELIA: *Die Stunden vor Morgengrauen*. [1958] Zürich: Diogenes 1987 (Nr. 21515).
FREMLIN, CELIA: *Klimax oder Außerordentliches Beispiel von Mutterliebe*. [1969] Frankfurt/M.: Fischer 1975 (Nr. 1563).
FREMLIN, CELIA: *Vaters Stolz*. [1994] Zürich: Diogenes 1998.
HIGHSMITH, PATRICIA: *Ediths Tagebuch*. [1977] Zürich: Diogenes 1978 (Nr. 20845).
HIGHSMITH, PATRICIA: *Leute, die an die Tür klopfen*. [1983] Zürich: Diogenes 1983 (Nr. 21349).
HIGHSMITH, PATRICIA: *Elsie's Lebenslust*. [1986] Zürich: Diogenes 1986 (Nr. 21660).
MILLAR, MARGARET: *Das Kannibalen-Herz*. [1949] Zürich: Diogenes 1988 (Nr. 21685).
MILLAR, MARGARET: *Liebe Mutter, es geht mir gut ...* [1955] Zürich: Diogenes 1967 (Nr. 20226).
MILLAR, MARGARET: *Die Feindin*. [1964] Zürich: Diogenes 1976 (Nr. 98/2).
RENDELL, RUTH: *Dämon hinter Spitzenstores*. [1976] Reinbek: Rowohlt 1984 (Nr. 2677).
RENDELL, RUTH: *Urteil in Stein*. [1977] Reinbek: Rowohlt 1992 (Nr. 3042).
RENDELL, RUTH: *Der Pakt*. [1984] Reinbek: Rowohlt 1984 (Nr. 2709).

Sekundärliteratur

- BIRKLE, CARMEN; MATTER-SEIBEL, SABINA; PLUMMER, PATRICIA: *Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA*. Hrsg. von Renate von Bardeleben. Tübingen: Stauffenburg 2001.
DIETZE, GABRIELE: *Hardboiled woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman*. Hamburg: EVA 1997.
LEONHARDT, ULRIKE: *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*. München 1990.
STERLING, WALTRAUD: ... *bis dass ein Mord euch scheidet ... Aspekte deutschsprachiger Psychokrimis von Frauen seit 1945*. Diss., Wien 2000.

Arno Rußegger

Krimis intermedial

Zu Helmut Zenkers *Kottan ermittelt*

1. Die Wirklichkeit als künstliches und künstlerisches Produkt

Der Ansatz dieser Ausführungen ergibt sich aus einer gesteigerten Mediatisierung unserer Selbst- und Weltbilder. Literatur und Film (wie auch andere künstlerische Ausdrucksformen) sind in ihrer Eigenschaft als ästhetische Konstrukte weniger an der Existenz einer (nur vermeintlich objektiv gegebenen) »Realität« zu messen, als an diskursiven Bestimmungen dessen, was denn – zu einer bestimmten Zeit, in einer bestimmten Gesellschaft – als »Realität« zu gelten habe. Es geht im Folgenden daher nicht um eine Medienkonfrontation, sondern um autologische, selbstbezügliche Strukturen und Aussageformationen angesichts einer fortschreitenden Technisierung und Virtualisierung des menschlichen Erfahrungsfeldes. Die von mir untersuchten Literatur-Film-Korrespondenzen (mit Exkursen zu Hörbüchern) stehen auch in einem größeren kulturgeschichtlichen Zusammenhang einer Gemeinsamkeit in Bezug auf eine »Kunst der Imitate, denen ihr Original entschwunden ist« (Fredric Jameson, zitiert nach Felix 2002, S. 9). Denn wenn die in Literatur und/oder Film darzustellende Wirklichkeit selbst einen zunehmend ästhetischen Charakter aufweist, beginnt die Kunst in jeder Form und Medienvernetzung sich selber zu reproduzieren und zu reflektieren.

Der bereits über hundert Jahre andauernde Dialog zwischen Literatur, Theater, Musik, Malerei, Fotografie und Film hat zu dem heute allenthalben zu konstatierenden, irreversiblen Zusammenschluss sämtlicher Medien in der Kunst bzw. in der Kommunikationstechnik generell geführt. Gerade der Film hatte diesbezüglich eine Vorreiterrolle inne. Rasch steigerte man seine Qualität durch Übernahmen aus anderen ästhetischen Bereichen und überprüfte sie auf ihre Eignung im eigenen medialen Kontext. Die »alten« Künste hingegen mussten sich »in Begriffen der neuen künstlerischen Sprache des Films neu definieren« (Monaco 2002, S. 37).

Exemplarisch soll nun die intermediale Aufbereitung von Geschichten untersucht werden, die sich rund um den Major Adolf Kottan vom Wiener Morddezernat ranken und vom österreichischen Schriftsteller Helmut Zenker (1949–2003) zwischen Mitte der 1970er und Anfang der 1990er Jahre geschrieben worden sind. Dass es sich dabei um Vorläufer von heute ganz aktuellen Phänomenen der Kulturindustrie für ein globalisiertes Publikum handelt, ließe sich ohne weiteres an vielen Kino-Hits der jüngsten Vergangenheit belegen, von *Matrix I–III* (1999 ff.) oder *Being John Malkovich* (1999) bis hin zu *Looney Tunes – Back in Action* (2003) oder zu *Spy Kids III – Mission 3D* (2003) u. v. a. In diesen Werken werden mit Hilfe modernster Digitalisierungs- und Tricktechniken Konzepte perfekt umgesetzt, wie sie eben in Ansätzen auch Helmut Zenker schon entworfen hat, ohne über entsprechende Mittel zu verfügen.

Um Zenkers filmliterarische Poetik genauer analysieren und in ihrer Machart an der Schnittstelle von Wort- und Bild-Semantik veranschaulichen zu können, sollte sie als Derivat einer eigenständigen Textsorte »Drehbuch« begriffen werden. Allein die Lektüre von Drehbüchern hat Oliver Schütte (1999) zu Recht als eine Kunst bezeichnet, die weit über den reinen Gebrauchswert als Arbeitsanleitung am Film-Set hinaus reicht.

2. Kottan – selbstbezügliche Wirklichkeit aus zweiter Hand

Was die Genese von *Kottan ermittelt* betrifft, so machte Helmut Zenker 1975 aus einer »neunseitigen Kurzgeschichte für eine Anthologie, die nicht erschienen ist« zunächst »ein Hörspiel für den Südwestfunk und den ORF« und schließlich »Anfang 1967 ein Drehbuch für den ORF« (Zenker 1979, S. 105), das gemeinsam mit Regisseur Peter Patzak unter dem Titel *Kottan ermittelt – Hartlgasse 16a* realisiert wurde.¹

¹ Helmut Zenker hat im Laufe seiner Karriere mit verschiedenen Regisseuren zusammengearbeitet. Die Arbeit für Film und Fernsehen hat seine schriftstellerische Tätigkeit immer begleitet. Zu erwähnen ist neben *Kottan* (in insgesamt 20 Teilen = 8 Fernsehfilme und 12 Serienepisoden zwischen 1976 und 1985) vor allem: *Tohuwabohu*, Ö 1990–1998, Drehbuch/Regie/Schnitt: Helmut Zenker. Die vierteilige Trash-Comedy für ORF und BR sollte »als aktionistisch inszeniertes TV-Chaotikum das Publikum gleichermaßen unterhalten wie irritieren und vor den Kopf stoßen.« (<http://www.amazon.de/exec/obidos/ASIN/3854153341/302-1231497-2128801> am 20.2.2004) Vgl. Traindl, Harald; Zenker, Helmut; Zenker, Jan: *Tohuwabohu*. Klagenfurt 2003.

Der Film rief, weil sich vor allem Vertreter der Exekutive und der Beamten-gewerkschaft verunglimpft fühlten, sofort einen Sturm der Entrüstung hervor, der sich mit den Sequels (Fortsetzungen) *Kottan ermittelt – Der Geburtstag* (1977) und *Kottan ermittelt – Wien Mitte* (1978) noch steigerte: »Die Aufregung nach diesem Film war noch größer und hat alle Beteiligten erschreckt. Schon eine Stunde vor Beginn der Sendung regnete es Beschwerden, obwohl nur einige Vertreter der Presse den Film vorher gesehen hatten.« (Zenker 1979, S. 107) Die Protestbewegung hatte sich offensichtlich binnen kurzem verselbstständigt – übrigens ebenfalls ein Fall von Selbstbezüglichkeit, der in der österreichischen Kulturgeschichte nicht selten anzutreffen ist.

Unser Interesse gilt aber der Frage, inwiefern sich die *Kottan*-Romane als typische mediale Interaktionsprodukte lesen lassen. Augenfällig ist, dass in ihnen Hör-funk, Film, Kino, Fernsehen und Video als die wesentlichsten ästhetischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts verarbeitet worden sind (für eine stärkere Berücksichtigung der elektronischen Datenverarbeitung und des Personal Computers war es zu früh). Darüber hinaus suchen sie eine kalkulierte Nähe zur Populärkultur (vgl. »Volksstückkrimis«; Zenker 1979, S. 91) und kaschieren nicht ihre Vermarktungsabsichten im Medienverbund. Daraus leitet sich ein neues Verständnis von Autorschaft zwischen individuell-künstlerischer, kollektiv-künstlerischer und industriell-konfektioneller Produktionsweise ab, die auch in arbeitsteilig organisierten Teams (zusammen etwa mit Ehefrau Margit oder Sohn Jan Zenker) erfolgen kann. Die explizit Drehbücher genannten Texte stellen in dieser Hinsicht nur eine Steigerungsstufe, eine einschlägige Formatierung des Stils, dar. Wenn daher im Folgenden allgemein von »Filmbüchern« die Rede ist, sind Drehbücher, in einem erweiterten Sinn aber auch alle daraus ableitbaren, film-orientierten Texte Helmut Zenkers gemeint.

Darin inszeniert er eine hyper-realistische Wirklichkeit »aus zweiter Hand«. Beschrieben wird eine Antizipation von Eindrücken, wie sie sich sonst nur im Kino als Effekt der miteinander koordinierten Filmapparaturen ergeben. Der wesentlichste Unterschied zu einem gewöhnlichen Roman besteht darin, dass in diesem fiktiv ein Geschehen vergegenwärtigt werden soll, das in der Realität stattfindet bzw. zumindest stattfinden könnte, während hier so getan wird, als bezöge sich der Text von vornherein auf eine Geschichte, deren eigentliche Konkretisation in einem anderen (eben dem filmischen) Medium erfolgt. Die Repräsentations- und Referenzebenen überlagern und potenzieren einander. Der Diskurs des Erzählens splittet sich auf, verschiedene Diskurse durchmischen sich; die erzählte Geschichte wird durchschaubar als Sammelbecken einer Vielzahl von Prätexten, Überformungen und Collagierungsprozessen. Selbstbezüglichkeit gerät zu einem ausschlaggebenden Merkmal filmischen Schreibens, das völlig unabhängig davon ist, ob der beschriebene Film jemals realisiert wird oder nicht.

Die Verfahren der Selbstbezüglichkeit sind natürlich medienspezifisch: So gibt es in Zenkers Romanen einen wahren Wildwuchs von Palimpsest-artiger Literatur »auf zweiter Stufe« (vgl. Genette 1993), die einer Inszenierung des Haupttexts dient und nicht ohne weiteres transformierbar ist.

Arbeitsaufgaben:

- Suche Beispiele für miteinander verknüpfte Fußnoten, Fußnoten in Fußnoten, Rätsel, Preisausschreiben, Anmerkungen, (ironische) Stellenkommentare und Hinweise auf andere literarische und musikalische Werke, Übersetzungen, Kochrezepte, Inserate, Rahmen- und Binnengeschichten. Welche Funktionen haben diese Paratexte?
- Welche allgemeine Bedeutung haben Rätsel/»Mysteries« in Kriminalgeschichten? Was bewirkt Zenker im Vergleich dazu mit seiner Fülle an aberwitzigen Meta-Rätseln?

Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang auch Alfred Schrammel, der sich als Amateurschriftsteller betätigt, ganz im Stile Zenkers schreibt (vgl. die Gleichstellung Zenker-Schrammel in Zenker 1990a, S. 160/Fn. 34) und vorgeblich alle Texte produziert (vgl. Zenker 1990b, S. 146 bzw. S. 152/Fn. 28). In *Geschichte aus dem Wienerwald* schließlich gibt es den markanten Kunstgriff, dass wiederholt innere Monologe des Mörders einmontiert werden, als hörte man ihn aus dem Off.

In Analogie dazu verselbständigt sich in den Filmen etwa die Fernsehansagerin, die eingeschlafene TV-Konsumenten weckt oder plötzlich zu ihnen auf Besuch kommt (vgl. Zenker 1979, S. 32). An anderer Stelle wird ein Programmausfall wiederholt, der in einem bestimmten Sendegebiet nicht empfangen werden konnte. Typisch sind auch direkte Ansprachen des Rezipienten, wenn etwa Kottan seinen Blick aus der diegetischen (erzählerischen) Welt heraus und direkt in die Kamera wendet, um mit einem lapidaren Ausspruch wie: »Unglaublich, was?« (Zenker 1979, S. 48) uns Zuschauer zu seinen Komplizen zu machen.

Erkenntnistheoretische Grundlage einer solchen Poetik ist eine radikale Infragestellung authentischer Erfahrungen im Zeitalter der Simulationen und elaborierter Kopiertechniken. Jean Baudrillard sprach einmal vom »Verschwinden der Objekte in ihrer Repräsentation« (zitiert nach Felix 2002, S. 18); Helmut Zenker hat aus solchen Überlegungen radikale Konsequenzen gezogen. Seine Filmbücher fungieren als Institutionen im Dienste einer kritischen Selbstbeobachtung, durch die ein Begriff von der diskursiven Aushandlung gesellschaftlicher Leitbilder und kultureller Imaginationen, die unter bestimmten historischen Bedingungen einen kollektiv anerkannten Wirklichkeitsstatus zugesprochen erhalten, vermittelt wird.

Tatsächlich hat man am Anfang der Serie von Seiten der wohlwollenden Kritik die Widerspiegelung des Wiener Alltags gelobt, die »außergewöhnlich gute Milieuschilderung« der kleinen Leute und gesellschaftlichen Außenseiter (siehe Zenker 1979, S. 101 f.). Die ersten Kottan-Geschichten blieben einem eher sachlichen, moralisch fundierten, wenn auch zynisch verbrämten Stil der Aufdeckung von herrschenden Missständen und Verbrechen in der Gesellschaft verpflichtet. Peter Vogel als »unkonventionelle [...] Variante sämtlicher bekannter Ermittler« (siehe Zenker 1979, S. 88) war in diesem Kontext der perfekte Antiheld, auf den der Autor die Rolle deziert zugeschnitten hatte (siehe Zenker 1979, S. 107). Erst nach und nach polemisierte Zenker gegen einen »kretinösen Realismus« (Zenker 1990a, S. 159/Fn. 27) und forcierte die Neigung zur ironischen Brechung der eigenen künstlerischen Prämissen.

sen, zur mitunter schrillen Übertreibung inhaltlicher und formaler Gestaltungsmittel der Literatur bzw. des Films. Humoristische, komödiantische Passagen wurden interpoliert, ohne in einem kausalen Zusammenhang mit der Aufklärung eines Verbrechens zu stehen. Subversiver schwarzer Humor, Klamauk, Slapstick und kabarettistische Einlagen kamen hinzu und verliehen den gängigen Klischees von Krimis bzw. des *Roman/Film Noir* eine charakteristische österreichische Note:

Die aufschwingende Tür trifft einen Spaziergänger im Rücken. Der Mann strauchelt und will an einer entgegenkommenden Frau Halt finden. Die macht einen flotten Schritt zur Seite, wartet den Sturz des Spaziergängers ab und traktiert ihn mit ihrem Stock. (Zenker 1990, S. 57)

Arbeitsaufgabe:

- Suche andere typische Slapstick-Einlagen. Welche verschiedenen Typen von Komik gibt es?

3. Kottan – Vorläufer der Popliteratur

Nachdem in einem weiteren Intermezzo einige Male der Schauspieler und Autor Franz Buchrieser die Rolle des Adolf Kottan übernommen hatte, führte ab *Kottan ermittelt – Räuber und Gendarm* (1979) vor allem die Mitwirkung des nach wie vor populären Kabarettisten Lukas Resetarits zu einem durchschlagenden Erfolg. In seiner Periode wurde Paradoxien und Absurditäten ein überproportionales Ausmaß an Eigendynamik zugestanden, das mitunter bis zu völliger Nonsense-Ästhetik führte. Es überwogen parodistische (vgl. Genette 1993, S. 32f.), spitzfindige multi-mediale, intertextuelle Verweise auf Polizei- und Literaturbetrieb, Genre-Konventionen, andere Filme und Fernsehprogramme sowie auf Phänomene und vorhandene Angebote der Alltagskultur (Songs und Popmusik, Tanz, Showbusiness, Sexgewerbe u. ä.). Auf Kosten der ursprünglich vorhandenen politischen und sozialen Systemkritik steigerten sich die Resetarits-Folgen der Serie in eine immer anarchischere Albernheit hinein. Über zwanzig Jahre später freilich verfügt man zwar über einen geeigneten Fachausdruck wie »Popliteratur«, manche Anspielungen, die sich dem Rezipienten nicht mehr ohne weiteres erschließen, wirken aber überholt, altmodisch und verstärken einen hermetischen Eindruck.

Arbeitsaufgabe:

- Suche Definitionen von »Popliteratur« im Internet und vergleiche sie mit den bisherigen Befunden zu Helmut Zenkers Filmbüchern.

An Filmbüchern lässt sich nachvollziehen, welche Konsequenzen es hat, wenn nicht eine Geschichte erzählt wird, sondern eine Geschichte als Film. Dabei geht es nicht um ein sogenanntes »technisches Drehbuch«; das Filmische steht nicht im Sinne der (ohnein stets unbeholfen bleibenden) Imitation und/oder eines Verzeichnisses bestimmter technischer Vorgänge bei der konkreten Herstellung eines Films im Vordergrund. Es genügt nicht, einfach ein paar filmaufnahmepraktische Anweisungen auf Einstellungsgrößen, Perspektiven, Kamera- und Objektbewegungen, Achsver-

hältnisse, Mise en scène, Beleuchtung, Kulissen, Requisiten, Musik, Geräusche oder dergleichen zu geben.² Die schriftstellerische Herausforderung besteht vielmehr darin, partiturhaft einen Text zu schreiben, in dem ein komplexer Code aus sprachlichen, bildlich-visuellen, musikalischen und auditiven Elementen erstellt wird, der die Semantik/Symbolik des im Wortlaut Geschilderten infiltriert.

Arbeitsaufgaben:

- Joachim Paech (1988, S. 122 ff.) beschreibt »filmische« Schreibweisen, die heutzutage ein gängiges Repertoire literarischer Verfahrensweisen darstellen: Multiperspektivierung der Erzählhaltung, Heterogenität in Inhalt und Form, Simultaneismus anstelle narrativer Linearität, Montage, Reihung, Dekonstruktion bestehender und Konstruktion neuer Kontexte, Overlapping, Close-ups. Es sind Passagen in Helmut Zenkers *Lonely Boys* zu suchen, die sich mit Hilfe solcher Begriffe beschreiben lassen.
- Analysiere die »filmische Inszenierung« des Mords in Zenker 1990a, S. 26–29 (mit besonderer Berücksichtigung der knappen Beschreibungen des Schauplatzes; der »ins Bild« gerückten Details und ihrer optischen Konstellationen; der »Schnittfolge« Schremser beim Angeln – im Auto – Schremser beim Angeln; der Querverweise auf Popmusik und andere Filme; *Der Mann mit dem goldenen Colt*; der »coolen« Dialogführung).
- Analysiere Zenker (1990b, S. 40 ff.), wo ein verzweigtes Geflecht aus dem Mienenspiel, koordinierten Blicken und Gesten mehrerer Personen beschrieben wird.

Ein Schriftsteller, der für den Film arbeitet, muss auch zum Bild- und Tonsteller werden. Er rekurriert auf eine Umwandlung bereits der (diegetischen) Erzählwirklichkeit in eine kinematographische Montage; sein Text verweist auf eine (zumindest) »doppelte« Wirklichkeit. Pier Paolo Pasolini sprach einmal allgemein vom Drehbuch als von einer »Struktur, die eine andere Struktur sein will« (zitiert nach Brunow 1990, S. 25). Erkennbar wird das vor allem durch einen stillschweigend vorausgesetzten Bezug auf einen fensterhaften Ausschnitt der Außenwelt (nach dem Vorbild der Leinwand bzw. des Bildschirms). Erst in einem zweiten Schritt bauen Filmbücher ihre Erzählungen aus audiovisuellen Arrangements.

Während gängige Romane noch im ausführlichsten, wortreichsten Bericht etwas Beliebiges haben und es jedem Leser anheim stellen, sich eine Szene im Geiste auszumalen, sind Filmbücher auf eine vorgegebene, fest umrissene, daher nur andeutungsweise wiedergegebene Anschauung der Welt bezogen – auch wenn diese, wie im Falle von Drehbüchern, erst später durch eine Auffüllung entsprechender Leerstellen im Text nur von bestimmten, relativ wenigen Lesern (Filmregisseur samt Stab von MitarbeiterInnen) umgesetzt wird. Film- und Drehbücher sind Belege für

² Zur Begriffserklärung siehe: Rußegger (2003).

ein historisch vermitteltes, durch das Medium Film initiiertes, standardisiertes und global verbreitetes kollektives Erfahrungspotenzial. Sie artikulieren ein kritisches Verhältnis zum hohen Ton der Tradition bürgerlicher Hochliteratur und transkribieren ein Denken und einen Diskurs in Bildern, in denen Allgemeinbegriffe und sinnliche Erscheinungen zu einer Synthese verschmelzen.

4. Ellipse, Karikatur und Hybridisierung

Zentrales stilistisches Merkmal ist eine ausgefeilte Technik der Ellipse; alles wird in die knappste, einfachste Form gebracht. Geschichten werden in kleinen Einheiten erzählt, die den Erfordernissen der Filmdramaturgie entsprechen. Meist haben die einzelnen Szenen und Sequenzen in ihrem Kern irgendein Ereignis, dem etwas Novellistisches, Unerhörtes anhaftet.

Arbeitsaufgabe:

- Analysiere folgende Szene (= Zenker 1990b, S. 39) und vergleiche sie mit anderen, selbst gewählten Dialog-Szenen: Polizisten-Small-Talk. Der Beamte als Chauffeur hält nicht in zweiter Spur. Er parkt dicht neben einer frisch gepflanzten Ulme. Die Vorderräder landen in einem umrandeten Erdstück. Schrammel, der das Auto noch vor Kottan verläßt, weicht einem getrockneten Taubendreck mit weitem Schritt aus, um in einen hellen Hundehaufen zu steigen.

Die Formalisierung der fiktiven Wahrnehmung bewirkt eine Reduktion der beschreibenden Passagen und eine Ausweitung kurzer szenischer Abschnitte, die meist mit pointierten Dialogen in einer volksnahen, authentischen Sprechweise versehen und ähnlich wie Bühnenszenen ausgeführt werden, ohne dass sie an die theatralische Trägheit von Raum und Zeit gebunden wären.

Psychologie und Psychoanalyse karikiert Helmut Zenker bis aufs Blut; man denke bloß an den zynischen Umgang mit Polizeipräsident Pilchs Kindheitstrauma der ermordeten Mutter und dessen daraufhin erfolgten Fetischisierung von Fliegen als Objekten seiner neurotischen Hass-Liebe (vgl. Zenker 1990c, S. 167–199: *Kottans letzter Fall: Mord 1927*). Ebenso wenig zieht sich Zenker aber auf die Gegenposition eines Tatsachenkults zurück, der vor den einzelnen Gegenständen seiner Wahrnehmung kapitulieren würde. Die Dinge, die er beschreibt, wirken vielmehr wie Schlackenrückstände kollektiver Vorstellungen (von der Welt), die der Autor zu einer paradoxen, ungreifbar-realen Wirklichkeit verarbeitet. Seine Sprache ist das stilisierte Konzentrat einer Umgangssprache, die das Vulgäre, den Kalauer oder Zeitgeist-Jargons nicht scheut. Zenkers Prosa bestätigt die Herrschaft des Auswechselbaren und der Indifferenz; tendenziell erhebt sie das Klischee³ zum Idol.

3 Vgl. Zenker (1990b, S. 90): »Sie haben 23 Stunden Zeit.« »Warum 23 Stunden?« will Schrammel wissen [...]. »24 Stunden sagen wir immer.«

Weitere auffällige Methoden und Kunstgriffe beruhen auf Delinearisierung und Hybridisierung. Zenker löst sowohl inhaltliche als auch formale Entitäten und Sinngefüge konsequent auf und re-kombiniert die so gewonnenen Teile nach Belieben. Kriminalgeschichten eignen sich aufgrund ihrer etablierten Kunstgriffe und Paradigmen besonders gut zu solchen Planspielen. Zenker spottet jeder Hermeneutik, die (noch) an narrative Kontinuitäten glaubt. Einerseits setzt er bei den Archetypen des Kriminalgenres an bzw. bei ihren trivialen Schwundformen in Feuilletonroman und Groschenheftchen⁴; andererseits bei der Unterhaltungsindustrie, vor allem bei beliebten Fernsehprogrammen⁵, und beim Boulevard-Journalismus (der *EZ*, Sigle für *Einheitszeitung*, eine unverhohlene Darstellung der österreichischen *Kronen Zeitung*; siehe Zenker 1990b, S. 12).

5. Exkurs »Hörbuch«

Am zurückhaltendsten erfolgte die Adaption der *Kottan*-Krimis als Hörbücher. Es hat den Anschein, als würde eine Präsentationsform, die völlig vom Gegenständlichen absieht, keine zusätzliche Abstraktion mehr vertragen. Die den sichtbaren Koordinaten der Wirklichkeit entzogene akustische Welt hat ohnehin ihre eigene Realität (vgl. Klippert 1977, S. 107 ff.). Die gestalterischen Ausdrucksmittel sind reduziert auf die Stimme von Gerald Pichowetz. Nimmt man etwa die CD-Edition von *Geschichte aus dem Wienerwald* zur Hand, stellen sich folgende

Arbeitsaufgaben:

- Welcher situationsstiftende Gebrauch kann von einer Stimme allein gemacht werden? Beschreibe den akustischen Erlebnis- und Beziehungsraum, der so vor unserem geistigen Auge entsteht. Wie unterstützt die Stimme unsere akustische Imagination?
- Welche Gestaltungsunterschiede gibt es zwischen dem gelesenen Erzähltext und den Dialogen? (Verwende zur Analyse Begriffe wie Klangfarbe, Klangfülle, Modulation, Betonung, Intonation, Lautstärke, Stimmhöhe, Rhythmus, Dialektfärbung, Pausen.)
- Wie werden bestimmte Textmerkmale (Motti, Kapitelgrenzen, einmontierte Briefe u. ä.) und Szenenwechsel markiert? Welcher Eindruck entsteht, wenn die Übergänge fließend erfolgen?
- Vergleiche die rein stimmliche Charakterisierung der Figuren mit deren Verkörperungen im Film. Welchen Eindruck vermitteln die von Gerald Pichowetz gelesenen

4 Vgl. das Namensspiel Cotton vs. Kottan, wobei Frau Kottan eine dezidierte Liebhaberin von Jerry-Cotton-Heften ist und gerne »etwas Ruhmeslicht von Jerry auf ihren Dolferl übertragen« würde; Peter Patzak zitiert nach Zenker (1979), S. 85.

5 Vgl. Zenker (1990b), S. 40: »Schrammel zieht die linke Augenbraue wie Mr. Spock hoch«; an anderer Stelle, S. 39, wird Kottan als »Herr Marek« angesprochen, ein Konkurrent aus der Riege der altbackenen ORF-Kriminalkommissare der 1970er und 1980er Jahre.

Frauen-Figuren? (Vgl. Dieter Hasselblatt: »Die Stimme ist näher »am Menschen dran« als die neutrale allgemeine Lese-Sprache, und sie ist stilistisch unfixierter als gestische Gestalt und mimisches Gesicht«; zitiert nach Klippert 1977, S. 98.)

Die Einfachheit der Zenker'schen Syntax kommt sicherlich auch der Aufnahme-fähigkeit beim Zuhören entgegen. Das Einzelwort nimmt eine entscheidendere Stellung ein als in der Literatur oder im Film. Als Klangkörper wird es zum Träger komplexer Ideenassoziationen – ein Eindruck, den die »innere Drehbühne« eines immateriell bleibenden medialen Rahmens noch verstärkt. Die Dialoge wirken viel unmittelbarer, die rhetorische Zugespitztheit tritt deutlicher hervor. Es macht beispielsweise einen Unterschied, obszöne Dinge (leise) zu lesen oder jemand anders bei anstößigen (lauten) Reden zuzuhören. Die Intimität der Rezeptionssituation (allein oder in kleinen Gruppen) und die verkappte Sinnlichkeit einer auf das Auditive beschränkten Wahrnehmung tragen das Ihre zur speziellen ambivalenten Atmosphäre bei, die durch Hörbücher verbreitet wird und in letzter Zeit auf eine beachtliche Resonanz beim Publikum stößt.

6. Kottan – ein Phantom?

Zenker verstand es ausgezeichnet, jenes allgemeine Interesse an der Populärkultur für seine Zwecke auszunützen, das sich seit den späten 1950er Jahren artikuliert. Seine *Kottan*-Bücher sind nicht in sich geschlossen, sondern in scheinbar endlosen Retro- und Feedback-Schleifen ineinander verschachtelt. So tritt Adolf Kottan nicht nur in seinen eigenen Geschichten auf, sondern auch in den (Fußnoten der) Stories mit Rummy Blach (vgl. Zenker 1990d). Im Extremfall wurden narrative Bausteine und Schlüsselepisoden mehrfach verwendet und mehreren (fiktiven) Urhebern zugeschrieben. Der mit dem bezeichnenden Titel »Replay« versehene Text beispielsweise – für sich genommen übrigens auch eine Wiedergänger-Geschichte rund um das Attentat auf John F. Kennedy – taucht in verschiedenen Kontexten auf, als ob er ein von Zenker unabhängiges Eigenleben führen würde (vgl. Zenker 1990b, S. 43 ff. und Zenker 1990d, S. 35 ff.). So verliert die statthabende Entwirklichung der Welt aufgrund der mitunter ungestüm und chaotisch anmutenden Kreativität auf allen semantischen Ebenen ihre schicksalhafte Verfassung; in den Filmbüchern wird sie in ein lustvoll betriebenes Spiel mit Zeichen, Zitaten und variablen Versatzstücken aus einer trivial gewordenen Realität verwandelt.

Entsprechendes könnte man auch von den Protagonisten behaupten, deren ganze Existenzweise auf einen Playback-Modus ausgerichtet ist. Keiner wüsste das besser als Major Kottan selbst. Immer wieder zitiert er Mike Hammer oder Kojak, aber auch Batman, Superman oder Asterix, richtet sich scheinbar in den Vorbildern ein, macht sie im nächsten Augenblick aber zur Farce.

Arbeitsaufgabe:

- Man suche möglichst viele Anspielungen auf Comic-Helden. Inwiefern übernimmt Kottan Eigenschaften von ihnen, inwiefern nicht?

Mit Hilfe von Verzerrungen und Verdrehungen, von Häufung und Überaffirmation vermag Zenker in dem von ihm geschaffenen multimedialen Universum die von ihm vordergründig bedienten Regeln aufzuzeigen, zu durchbrechen und ad absurdum zu führen. Manche Szenen spielen plötzlich im Wilden Westen von Wien (vgl. Zenker 1979, S. 28), in Saloons und mit Taxis, die die Aufschrift »Wells and Fargo« tragen. An anderer Stelle richtet sich eine Leichendarstellerin zu früh auf, wird von Kottan deswegen zurechtgewiesen (»Bleibens liegen. Die Szene is' noch net aus.«) und entschuldigt sich höflich (vgl. Zenker 1979, S. 44f.). Kottan selbst verwirklicht sich nie so sehr wie als Leader einer skurrilen Musik-Band, deren restliche Mitglieder sich aus den Dezernatskollegen rekrutieren. Während »Kottans Kapelle« in den Romanen Cover-Versionen klassischer Popsongs von Elvis Presley bis Ray Charles, von Countrymusik oder Eddie Cochran bis zu den Rolling Stones zum Besten gibt, um bei Nachwuchswettbewerben zu reüssieren, spezialisiert sich die Combo in den Filmen auf bloße Gebärden zu Einspielungen der Originalversionen vom Band. Dafür krakeelt und pfeift Kottan gerne live zu Musiknummern aus dem Autoradio. Das sind nicht nur Reflexe auf ein typisches filmisches Gestaltungsmittel (= die spezielle Bearbeitung der Tonspur). Es trägt zur Kommentierung der Handlung bei, die durch ständig präsente Radios, Musicboxes, Walkmen, einschlägige Erinnerungen udgl. erfolgt. Mitunter hat man den Eindruck, die Handlung entsteht überhaupt erst nach Vorgabe der musikalischen Samples. Die Existenz der Protagonisten wird dadurch nachhaltig geprägt, erscheint als eine Art Konservenmenü, das eine bestimmte Auswahl vorgibt, der man sich kaum entziehen kann. Kottan erlebt sein Dasein als Luftgitarist und Playback-Sänger aber keineswegs als degradierend. Seine Begeisterung und Teilnahmslosigkeit halten sich die Waage; das einzig erreichbare Glück für einen wie ihn ist und bleibt eben die Langeweile. Daran ändern auch die (eher peinlichen) Einblicke in sein Privat- und Familienleben nichts.

Arbeitsaufgabe:

- Die Schülerinnen und Schüler stellen – wie Kottan – zu einer selbst gewählten Musiknummer rein pantomimisch die Musiker dar.

Manchmal hat Kottan deshalb etwas Morbides, Phantomhaftes an sich, wenn er wie ein Zombie durch die Szenerie stolpert. Außerdem werden bei ihm, wie auch bei anderen Menschen, körperliche Besonderheiten bzw. Gebrechen betont (vgl. Kottans Gesichtslähmung, Schremser's Einbeinigheit oder Pilchs auffällige Kleidung). Zenker verzichtet darauf, in immer neuen (und immer vergeblicheren) Anläufen eine Wiederherstellung der menschlichen Seele als metaphysische Ganzheit zu betreiben; im Gegenteil: Oft werden die Figuren auf schematische Verhaltensweisen und Blicke (als weiteres Signum für filmdramaturgische Gliederungen) reduziert. Adolf Kottan ist kein sozusagen von Natur aus komischer Mensch; er ist (wie Schremser) »verstümmelt«, geprägt von Erlösungsbedürftigkeit und Aggression, befangen in einem grotesken Kampf gegen sich selbst, um die Entfremdung zu überwinden, die ihm allegorisch eingeschrieben ist. Die trostlose Wirklichkeit der kommerziell propagierten Lebenserfahrungen, der Slogans und leeren Glücksverspre-

chungen in Werbesprüchen und Popsongs hebt sich letztlich immer wieder selbst auf und kippt ins krass Überzeichnete. Nicht einmal vieles Lachen kann darüber hinwegtäuschen.

Literatur

- ZENKER, HELMUT: *Drohbriefe*. Aus der Kriminalserie »Kottan ermittelt«. Fernsehspiel-Bibliothek. Hrsg. vom ORF (Dr. Gerald Szyszkowitz). Salzburg und Wien 1979.
- ZENKER, HELMUT: *Kottan ermittelt: Lonely Boys*. Roman. Wien–Klosterneuburg 1990a.
- ZENKER, HELMUT: *Kottan ermittelt: Geschichte aus dem Wiener Wald*. Roman. München–Zürich 1990b, 1. Aufl. 1988.
- ZENKER, HELMUT: *Spottbuch*. Geschichten, Gedichte, visuelle Texte, Artikel, Beleidigungen, Lieder, Satiren u. a. (1967–1990). Wien–Klosterneuburg 1990c.
- ZENKER, HELMUT: *Nichts geht mehr*. Kriminalstories mit Rummy Blach. Wien–Klosterneuburg 1990d.
- ZENKER, MARGIT UND HELMUT: *Kottan ermittelt: Nachtruhe*. München 1988.
- BRUNOW, JOCHEN: Erzählen in Bildern. Das Drehbuch als Nahtstelle zwischen literarischer und filmischer Narration. In: Ernst, Gusta; Pluch, Thomas (Hrsg.): *Drehbuch schreiben. Eine Bestandsaufnahme*. Wien–Zürich 1990, S. 21–30.
- FELIX, JÜRGEN (HRSG.): *Die Postmoderne im Kino*. Ein Reader. Marburg 2002.
- GENETTE, GÉRARD: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt/M. 1993.
- KLIPPERT, WERNER: *Elemente des Hörspiels*. Stuttgart 1977 (= Universal Bibliothek 9820).
- MONACO, JAMES (2000): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Mit einer Einführung in Multimedia. Deutsche Fassung hrsg. von Hans-Michael Bock. Übersetzt von Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben. Reinbek 2002 (= 4. Aufl. der überarb. und erw. Neuausgabe).
- PAECH, JOACHIM: *Literatur und Film*. Stuttgart 1988.
- RUSSEGGGER, ARNO: Nulla dies sine kinema. Eine kleine Einführung in die Filmanalyse in 7 Abschnitten. In: *ide. Informationen zur Deutschdidaktik* 4/2003, 27. Jg. Innsbruck–Wien–München–Bozen: StudienVerlag, S. 17–35.
- SCHÜTTE, OLIVER: *Die Kunst des Drehbuchlesens*. Bergisch-Gladbach 1999.

Michael Schweizer

Wenn Menschen aufeinander prallen Interkulturelle Konflikte im Krimi

Es gibt mindestens so viele Kulturbegriffe wie Kulturen. Arbeitshypothetisch soll jetzt, freihändig definiert, dieser gelten: Kultur ist, was dem Menschen so selbstverständlich ist, dass er normalerweise nicht danach fragt; wofür er sich nicht entscheiden muss, sondern was er einfach ist; was ihn ausmacht; das, worin er nicht anders zu können glaubt. So verstanden, hat jede Gruppe, aber auch jeder Einzelne seine eigene Kultur, und keine Begegnung mehrerer Menschen oder Gruppen kann konfliktfrei sein. Davon handeln Krimis.

1. Deutsche Türken, türkische Deutsche

Kati Hirschel, 43, betreibt eine Krimibuchhandlung in Istanbul. Ersteres, weil sie Krimis, Letzteres, weil sie die Stadt liebt und sich nirgendwo anders so zugehörig fühlt. Studiert hat sie aber in Berlin, zusammen mit Petra Vogel, die es mittlerweile zur berühmten Filmschauspielerin gebracht hat. Als Petra zu Dreharbeiten nach Istanbul kommt, treffen sich die Freundinnen. Petra erzählt, dass ihr kleiner Sohn vor Jahren missbraucht und ermordet worden ist. In der Nacht nach diesem Gespräch wird der Regisseur Kurt Müller umgebracht. Gerüchte kursieren: Er soll sich von Petra getrennt, er soll ihr die Hauptrolle weggenommen haben. Von seinem Tod profi-

tiert die Assistentin Annette Bauer, die nun Regie führen soll. Doch wieso hat der erfolglose Müller überhaupt den Auftrag bekommen, mit einem internationalen Star einen Bestseller zu verfilmen?

Als Krimi ist *Hotel Bosphorus*, der erste Roman der 1970 in Edirne, Türkei, geborenen Esmahan Aykol nicht recht ernst zu nehmen. Kati ist zwar die richtige Hauptfigur für einen Roman, der in zwei Ländern spielt. Sie muss 1960 oder kurz davor geboren sein und hat einen türkischen Pass. Ihr Vater war ein deutsch-jüdischer Strafrechtler, der vor den Nazis in die Türkei geflohen ist. Was sie aber nun in der Gegenwart erlebt, wirkt quotiert: die Beinahe-Liebschaft mit einem Polizisten, die alternende Mutter, der schwule, wenn verliebt, dann unzuverlässige Buchladen-Mitarbeiter, peinliche deutsche Touristen, die Filmwirtschaft, die Mafia, die anstrengende Freundschaft mit einer Chefredakteurin, Kleider-, Schmink- und Handy-Fragen, das wilde Kurdistan. Das klingt wie das Inhaltsverzeichnis einer Frauenzeitschrift für selbstbewusste Midlife-Singles.

Aber eines ist doch schön – Istanbul. Esmahan Aykol schafft es, dass man ihr glaubt: Für eine Frau, die ihren Beruf, ihre Unabhängigkeit und männliche Männer liebt, ist diese Stadt genau richtig.

Feridun Zaimoglu, Jahrgang 1964, lebt seit über 30 Jahren in Deutschland und hat in Kiel Kunst und Medizin studiert. Er ist ein Meister des gesprochenen Worts. Die *Kanak Sprak* (1995) erfand er, indem er tat, als protokollierte er sie: Die 24 jungen türkischstämmigen Männer, die er in diesem Buch ihr Leben erzählen lässt, reden so ähnlich, wie er es aufgeschrieben hat. Aber eben nicht genauso – das tut niemand. Zaimoglu hat dem Türkendeutsch eine Kraft und derbe Schönheit anpoliert, wie sie die mündliche Sprache über längere Strecken, auf denen sie immer auch blubberig und redundant ist, nicht durchhält. Er hat, was er hörte, zur Kenntlichkeit entstellt.

In seinem Roman *Leinwand* macht er das mit allen. Nicht nur mit dem Kieler Kriminalbeamten Seyfeddin Karasu, sondern auch mit den Halbstarcken Remzi und Kemal, den Pennern Ulli und Freibeuter, der angehenden forensischen Psychologin Claudia Preetz und einem politisch korrekten Bundeswehrsoldaten. Sie alle reden nicht ganz so wie in Wirklichkeit, sondern um die Nuance anders, die einen meinen lässt, wie jemand spreche, sage alles über ihn. Das ist lustig (Seyfeddin zu Remzi: »Beamtenbeleidigung ist strafbar. Du Bimsmichel.«), weil es nicht seicht, sondern der Abgrund stets in Sicht ist: »Beim Totschlagen hast du Rhythmus im Blut«, sagt der Freibeuter.

Einen klassischen Krimi mit Verbrechen und Aufklärung, vielleicht auch mit Rätselcharakter für den detektivischen Leser, schreibt Zaimoglu nicht. Erster Krimi-Handlungsfaden: Seyfeddin verhaftet den Dealer Remzi, dafür hassen ihn die jungen Türken als Volksverräter. Zweiter: Jugendliche haben einen Obdachlosen verbrannt – dieser Fall wird geklärt, ohne dass Seyfeddin etwas dafür tun muss. Dritter: In einem See bei Lütjenburg wird eine tote Frau gefunden, um die fünfundzwanzig und »im Ostblock aufgewachsen«. Sie ist in eine mit wasserunlöslichen Farben künstlerisch bemalte Leinwand eingewickelt. Das wäre das Rätsel, aber bevor die Polizisten einen Schritt vorangekommen sind, hört das Buch auf.

Am schönsten lesen sich die Wortgefechte zwischen Seyfeddin und seiner Praktikantin Claudia. Es sind, lange ohne Wissen der Kombattanten, liebesvorbereitende Sprachscharmützel wie bei Shakespeare, den Zaimoglu, der mit Günter Senkel für die Münchner Kammerspiele wunderbar den *Othello* nachgedichtet hat, vorsichtshalber gleich auf der zweiten Seite nennt: *Viel Lärm um nichts* klingt an, *Was ihr wollt* und *Der Widerspenstigen Zähmung*. Auch dort kämpfen Frauen und Männer gegen ihre Lust, um ihr wonnig zu erliegen. Das beruht immer auf einem: Beide sind stark.

2. Männer und Frauen

Ian Rankins dreizehntes Buch um Detective Inspector John Rebus aus Edinburgh *Resurrection Men* – der deutsche Titel *Die Tore der Finsternis* trifft die Nuancen weniger genau – handelt über weite Strecken von Männern, die, so das Wörterbuch, dringend eine »Errettung« brauchen, ein »Wiederaufleben« als soziale Wesen. Manchen könnte nur noch eine »Exhumierung« helfen. Und im Grunde liegt das nicht an irgendeinem individuellen Unglück, das sie produziert haben. Sondern daran, dass sie Männer sind.

Sechs Polizisten sind ihren Vorgesetzten derart auf die Nerven gegangen, dass sie auf das Scottish Police College in Tulliallan zu einem Strafkurs geschickt wurden. Unter Leitung des strengen Detective Chief Inspector Tennant sollen sie Teamwork lernen. Doch einer ist ein Maulwurf: John Rebus wurde vom Polizeipräsidenten auf die Glasgower Kollegen Gray, McCullough und Ward angesetzt. Sie stehen im Verdacht, vor Jahren das Vermögen des Drogendealers Bernard Jones an sich gebracht und dessen Ermordung in Auftrag gegeben zu haben. Wenn das stimmt, ist es kein Einzelfall: Fast jeder hat Dreck am Stecken, auch Rebus. Korrupte, unfähige, geldgierige Beamte haben die Finger überall drin, andere, frustriert darüber, dass die Verbrecher auch nicht besser sind, dulden oder verüben Selbstjustiz. Die schottische Polizei, wie Rankin sie schildert, fälscht Beweise, stiehlt, prügelt und mordet. Jede Abteilung kämpft gegen alle anderen. Zweckbündnisse und sogar Freundschaften bilden sich, aber auch in denen wird viel verschwiegen und gelogen.

Für Rankin sind das Merkmale einer Männergesellschaft. Der Kurs in Tulliallan versammelt eine Horde von Primaten, jeder gewillt, den anderen zu demütigen. Stets liegt eine Schlägerei in der Luft. Die, die alleine leben, ernähren sich von Bier und bügeln ihre Hemden nicht. Vom Testosteron gebeutelt, haben sie für jede Frau einen ordinären Spruch, je einsamer sie sind, desto zotiger. Ob das damit zu tun hat, dass diese Männer Schotten sind, wird nicht klar; ein Marsmensch jedenfalls könnte dem Roman nicht entnehmen, dass es noch andere britische Länder gibt. Dafür würde er viel über Edinburgh und Glasgow erfahren, einiges über Dundee und Fife, wo Rankin 1960 geboren wurde, und sehr viel über Pubs.

Jeder männliche Polizist misstraut den anderen, und zwar im Prinzip zu Recht: Jeder kann eine Gefahr sein, als Krimineller oder als Anständiger, der nach Kriminellen sucht. Das Misstrauen ist also im Wortsinn grenzenlos, und damit hängen Hauptstärke und Hauptschwäche von Rankins Roman zusammen. Die Stärke: Die

vielen Szenen, zusammen mehrere hundert Seiten, in denen Polizisten sich gegenseitig belauern, unter Druck setzen, täuschen, in denen jedes gesprochene Wort einen doppelten Boden hat, zeigen bewundernswert genau, was zwischen diesen Verehrten des Berufs- und Geschlechterkampfes vor sich geht. Nähme man die Dialoge heraus und ersetzte sie durch ungenießbare Substantive auf -ung, hätte man eine Reihe erstklassiger soziologischer und psychologischer Mikrostudien. Wahrscheinlich könnte Rankin auch analysieren, wie ein Unternehmen oder eine Partei tickt, und daraus eine Reihe ausgefeilter Kleindramen machen.

Die einzige Schwäche dieser Dramen: Es sind zu viele. Der Roman läuft aus dem Ruder. Der Leser erfährt über die immerhin vier Fälle, die zu lösen sind, viele Seiten lang wenig Neues, weil Rankin immer wieder erst noch den nächsten Hahnenkampf schildert. Wieder brillant, aber auch wieder eine Illustration von etwas, das man schon weiß. Selbst ein weiterer Mord wirkt wie beiläufig eingestreut. Man könnte *Die Tore der Finsternis* leicht um 200 Seiten kürzen oder um 200 Seiten Männer-Mobbing verlängern. Der Inhalt frisst die Form. Rankin hat zugelassen, dass das grenzenlose Misstrauen, von dem er erzählt, die Grenzen sprengt, die er seiner Beschreibung kompositorisch hätte setzen müssen.

Zum Glück gibt es noch eine zweite Perspektive, die von Detective Sergeant Siobhan Clarke. Es sind die Frauen, die etwas Licht in den schottischen Sumpf bringen, und Siobhan ist die faszinierendste: intelligent, tüchtig, ehrgeizig, realistisch, unzynisch. Rebus zeigt ihr seine gewinnendsten Seiten. Die beiden wären ein Traum-paar. Deshalb wird, wie das in Krimis so ist, wohl auch nichts aus ihnen.

3. Stadt und Land

Für den, der sich keine Freunde und Feinde schafft, ist Edinburgh anonym. Auf dem Dorf ist das anders. Alfred Komareks vier Romane um Gendarmerieinspektor Simon Polt spielen im Weinviertel, das heißt in Burgheim, wo Polt sein Presshaus hat, und in den kleinen Ortschaften darum herum. Die Weinbauern, Gastwirte, Pfarrer, Beamten und verkrachten Existenzen dort sind nicht besser und nicht schlechter als die Leute in Wien, aber anders. Manchmal heißt das nicht mehr, als dass sie schon lange zusammen in einem Dorf wohnen, in dem alle anderen nicht wohnen. Doch schon das würde genügen, um einen Polizisten scheitern zu lassen, der als Städter, als Fremder gilt. Sie würden ihm einfach nichts sagen. Polt aber ist einer von ihnen. Er hört jedem zu, lässt jeden reden, merkt sich alles. Und er kennt den Wein.

In *Himmel, Polt und Hölle*, dem dritten Polt-Roman des 1945 geborenen Komarek, ist der Wein Medium und Gegenstand sozialer Zelebration. Er verbindet Mörder, Opfer, Verdächtige, Unverdächtige und die Polizei. So symbolisiert er die Stabilität und Lebendigkeit der dörflichen Gesellschaft, aber auch ihre Probleme. Am unübersehbarsten als Mordwaffe: Die Pfarrköchin Amalie Pröstler stirbt an einem vergifteten edlen Tropfen. Polt findet heraus, dass sie vor zwanzig Jahren in einem Wiener Spitzenlokal gekocht hat. Was hat die junge Frau veranlasst, diese Karriere aufzugeben und sich bei einem Provinzpfarrer zu verdingen? War das Gift überhaupt für sie bestimmt?

Zwar geschieht Böses in Burgheim und Brunndorf, aber eben über diese Wertung, über die Grenze zum Verbotenen, sind sich alle einig, auch der Mörder. Die kleine Gesellschaft regelt sich gewaltarm selbst. Polt gehört dazu, unterschlägt ein Beweismittel, plaudert Dienstgeheimnisse aus. Damit zeigt er, dass auch er die in der Stadt gemachten Gesetze, die für alle gelten, nicht so wichtig findet. Das ist falsch, aber erfolgreich: Der Täter wird sich stellen.

Dorf- und Kleinstadtmoral lassen sich auch im Hessischen studieren. *Schneesterben*, der neueste Roman Anne Chaplets, fragt, was Erinnerung für Land- und Stadtmenschen Unterschiedliches bedeutet. Am Anfang steht ein unglücklicher Zufall: Der kleine David Ferber stirbt während einer einfachen Operation. Davids Eltern behaupten, der Kinderarzt Dr. Thomas Regler habe gefuscht. Auch Reglers Team steht nicht mehr hinter ihm, und die Zeitung der hessischen Kleinstadt Feldern hat endlich einmal etwas Interessantes zu schreiben. Wenig später gesteht Reglers Frau Krista, ihren Liebhaber, den Kriegsberichterstatler Michael Hansen, erschlagen zu haben. Das ist gelogen, denn Krista kennt, anders als Thomas, die Tatwaffe nicht. Nach einem ebenso falschen Geständnis kommt Thomas in Untersuchungshaft. Hier gilt er als Kinderschänder – auch das stimmt nicht. Die Akten kennen aber noch einen anderen roten Klinker: Damit haben 1979 zwei Jugendliche einen kleinen Jungen getötet. Sie haben eine Jugendstrafe abgesessen und eine neue Identität bekommen. Wie hängt das alles zusammen?

Die Publizistin Cora Stephan, die sich für ihre Krimis Anne Chaplet nennt, ging von einem bekannten historischen Fall aus: Robert Thompson und Jon Venables, zwei Zehnjährige aus Liverpool, entführten den zweijährigen James Bulger und folterten ihn zu Tode. Sie wurden vor ein Erwachsenengericht gestellt, dessen Verhandlung sie, wie auch die Tragweite ihrer Tat, wohl kaum verstanden. Nach acht Jahren Haft wurden sie im Jahr 2001 freigelassen. Ein Urteil garantiert ihnen, dass ihre neue Identität nicht aufgedeckt werden darf, auch nicht von der britischen Boulevardpresse. Aber im Internet wimmelte es von Morddrohungen selbst ernannter Rächer, die die Täter finden und töten wollten.

Auch der Roman handelt von später Rache. Damit verbindet sich die Erinnerungsdiskussion. Erinnerung gilt als nötig und gut, Vergessen und Beschweigen dagegen als Verdrängen, als individuelle Krankheit oder als Vertuschung von Schuld. Die zwei Jugendlichen in *Schneesterben* waren aber keine Monster. Sie haben auf recht gewöhnliche Familien- und Schulprobleme recht durchschnittlich reagiert. Einen Tag lang lief alles furchtbar aus dem Ruder, danach wurden die Täter niemandem mehr gefährlich. Dieser Schilderung liegt das Argument zugrunde, dass Menschen sich nicht kontinuierlich entwickeln, sondern mit unerklärlichen Katastrophen zu rechnen ist wie auch mit ebenso unerklärlichen Wandlungen zum Besseren. Wenn es aber richtig ist, solche Menschen vor Lynchjustiz zu bewahren, dann ist es auch richtig, die Erinnerung an ihre Tat amtlich zu behindern: Der Staat muss lügen, um Menschen zu schützen, die furchtbares Leid verursacht haben. Das ist schwer zu schlucken, und wo hört es auf?

Die Theoretiker und Freunde der Erinnerung arbeiten zum Beispiel als Professoren, Journalisten, Schriftsteller. Sie wohnen in der Stadt und können sich aus dem Weg gehen. Auf dem Dorf leben Leute, die wissen, dass sie nie wegziehen werden. Sie müssen, egal was geschehen ist, miteinander auskommen. Also wird, was sie daran hindern würde, verschwiegen, erst recht gegenüber Fremden. Das ist genauso falsch wie Polts Rechtsbrüche. Es anders zu machen kann aber unter Dorfbedingungen heißen, das eigene Leben zu ruinieren. Dergleichen ist leichter empfohlen als getan.

4. Sprache

Wechseln wir den Kulturbegriff: Gemeint sei von jetzt an das, was man sich selbst zuschreibt, während die anderen, zum Beispiel Verwandte, Nachbarn und Ausländer, zu verludert dafür sind. Also Leistung, Anstand, Reife und so weiter. Dann tobt der Konflikt in jedem Einzelnen: zwischen Behauptung und Empfindung, Tünche und Trieben, »Kultur« und Wirklichkeit. Wenn jemand für die Fallhöhe zwischen dem, was Menschen sind, und dem, was sie zu sein vorgeben, die richtige Sprache findet, liest sich das komisch. Zum Beispiel in *Das ewige Leben*, dem leider angeblich letzten Roman von Wolf Haas um den Grazer Ex-Polizisten Brenner.

Zur Frage, ab wann man einer Witwe den Hof machen darf, klingt das so:

Man kann vielleicht beim Leichenschmaus anfangen mit den ersten Komplimenten, man kann, wenn es sein muss, vielleicht während dem Begräbnis die Witwe ein bisschen fester stützen als unbedingt notwendig, dass man ihr, während die Totengräber den Sarg hinunterlassen, vielleicht den Arm ein bisschen um die Taille gleiten lässt, damit sie nicht zusammenklappt, man kann meinetwegen sogar, wenn viel Konkurrenz da ist, schon bei den Begräbnisvorbereitungen mit Rat und Tat zur Seite stehen, dass man, falls der Leichnam im Haus aufgebahrt ist, die Totenwache bis tief in die Nacht hinein hält. [...] Aber Sterbezimmer, wo noch immer eine gewisse Hoffnung besteht, das ist schon ein bisschen ding.

Dieser Ton, von lobenden Rezensenten geschickt nachgeahmt und doch nicht erreicht, ist Haas' Patent und das Besondere der Brenner-Bücher. Und nicht die Handlung, deren Versatzstücke der Krimileser längst kennt. Korrupte Polizei, rassistische Spießer, ein mutiger, unreifer Held und Antiheld, eine Femme fatale, die alles durcheinander bringt. Die Macht der alten Geschichten: Brenner, über 50, kehrt nach Graz zurück, wo er 1973 mit drei anderen Polizeischülern eine Bank überfallen hat. Einer ist dabei gestorben, die anderen sind nie erwischt worden, und der jetzige Polizeichef will besonders dringend, dass das so bleibt. Dazu eine selbst ernannte Sicherheitswacht, die die Stadt von »Zigeunern« und Drogenhändlern säubern will, eine Grazer Bar, über die auch andere Dichter schon geschrieben haben, die Landesnervenlinik Sigmund Freud. Und ein Allzweckkraut, routinierte Misanthropie Marke Bernhard, Doderer, Jelinek: »Ich rede jetzt gar nicht großartig von der Liebe, weil natürlich Liebe geht mit Anwesenden grundsätzlich nicht, das versteht sich von selbst.«

Wer spricht da eigentlich? Wolf Haas, Jahrgang 1960, hat wohl etwas erfunden, das man den immateriellen Du-Erzähler nennen könnte. Der redet den Leser mit

»du« an, weiß wie ein allwissender Erzähler, was Brenner denkt, ist aber nicht Brenner und weiß andererseits vieles über Brenner, das der selbst nicht weiß. So steht er, weniger gesprächig, auch zu anderen Mitwirkenden; von wieder anderen schildert er nur das Sichtbare. Dieses Verhältnis von Wissen und Nichtwissen ist unmöglich, der Sprecher, sei er handelnde Figur oder verlässliche Instanz hinter den Kulissen, müsste entweder mehr wissen oder weniger. So wie es ist, stimmt es nicht. Der Erzähler stellt sich zwar am Schluss als Brenners Mitbewohner vor, aber das ist Unsinn oder Selbstpersiflage, dieser Mann könnte, was der Erzähler sagt, überwiegend gar nicht wissen. Eine Erklärung wäre, dass abwechselnd mehrere Erzähler aus unterschiedlichen Perspektiven das Wort führen, aber nein: eindeutig einer. Nur kann es ihn so nicht geben.

Natürlich macht Haas das mit Absicht. Ein Erzähler, der nicht existiert, muss nicht ordentlich berichten. Er kriegt Freispruch von der Logik und darf in aller Ruhe seine mäandernde Suada verbreiten. Virtuos launisch rückt er mit dem heraus, was ihm gerade passt. Er verhunzt die Grammatik – zum Beispiel mit falschen »Weil«-Anschlüssen –, um das Wichtige zu betonen. Vor allem aber: Er ufert aus. Wenn er überhaupt greifbar wäre, stünde er an einer Theke, bestellte laufend nach und quatschte einen klaren Kopfes zu. Schnell hätte er gewonnen mit seinem versteckt psychoanalytischen, materialistischen, todesfaszinierten Gegrummel. So ein Dauersprecher braucht keinen Zuhörer, aber ein Gegenüber, deshalb das ständige »du«.

Der Plot ist ebenfalls geschickt konstruiert, doch das schaffen andere auch. Das Eigentümliche an dem Buch, mit dem es steht und herausragt, ist der Ton. Nicht vielen Krimis merkt man so an, dass der Verfasser die Sprache liebt, und noch seltener wird sein Werben so üppig erhört. Man muss in einem fort laut lachen; blättert zurück und lacht nochmal. Man nickt sogar: Doch, so ist das Leben, ich leider auch. Hier schreibt ein weiser Mann, und das mit gewinnendstem Understatement.

Literatur

AYKOL, ESMAHAN: *Hotel Bosphorus*. Roman. Aus dem Türkischen von Carl Koß. Zürich: Diogenes Verlag 2003.

CHAPLET, ANNE: *Schneesterben*. Roman. München: Verlag Antje Kunstmann 2003.

HAAS, WOLF: *Das ewige Leben*. Roman. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 2003.

KOMAREK, ALFRED: *Himmel, Pöhl und Hölle*. Kriminalroman. Innsbruck: Haymon-Verlag 2001.

RANKIN, IAN: *Die Tore der Finsternis*. Roman. Aus dem Englischen von Claus Varrelmann und Annette von der Weppen. München: Manhattan 2003.

ZAIMOGLU, FERIDUN: *Leinwand*. Roman. Hamburg: Rotbuch Verlag 2003.

Helmut Meter

Entwicklungslinien des italienischen Kriminalromans

1. Die Ausgangslage

Wie in den diversesten Einzelliteraturen hat der Kriminalroman seit den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts auch in Italien eine bedeutende Konjunktur zu verzeichnen. Dies ist um so bemerkenswerter, als das bislang wirkungsmächtigste Genre trivialliterarischer Herkunft sich ursprünglich nicht als ein auffallendes Attribut der neueren italienischen Kultur erwies. Zu sehr präsentierte sich die Textsorte als importierter Erzählmodus, zu ausgeprägt waren insgesamt die Nachahmungen angelsächsischer Modelle, als dass das Publikum der ersten Jahrhunderthälfte dem *giallo* zu einem signifikanten Platz im Spektrum der literarischen Gattungen hätte verhelfen können. Daran ändert auch nichts der Umstand, dass die ersten Gattungsexemplare *ante litteram*, hervorgegangen aus der realistisch-naturalistischen Erzähltradition des 19. Jahrhunderts, eine ausgewählte Leserschaft zu finden vermochten. Doch Texte wie Emilio De Marchis *Il cappello del prete* (1887) leiteten nicht die Herausbildung einer genuin italienischen Variante des Genres ein, und das Leserinteresse wandte sich alsbald anderen Genres unterhaltender Natur zu wie den Liebesgeschichten des *romanzo rosa*. Wenn schließlich die faschistische Zensur das Verlegen und den Verkauf von Kriminalliteratur untersagte, so ist darin eher ein xenophober Reflex zu sehen denn eine ideologisch schlüssige Vorsichtsmaßnahme. Jenseits des einen oder anderen rückblickenden Versuchs, eine be-

scheidene Genre-Tradition zu beschönigen, gilt sicherlich, dass ein authentischer Kriminalroman *made in Italy* sich erst seit der Nachkriegszeit herausgebildet hat.

Seither freilich ist ein buntes Feld kriminalliterarischer Werke entstanden, das insgesamt schwer zu vermessen ist, weil kein anderes Genre sich als ebenso aufnahmefähig für die Spezifika und Entwicklungsformen der italienischen Gesellschaft gezeigt hat. Der Kriminalroman ist zum bald zaghaften, bald kruden, zum ironisch-distanzierten oder auch hyperbolischen Ausdrucksmodus für die Befindlichkeit eines Landes geworden, das in besonderem Maße von heterogenen Entwicklungsimpulsen geprägt ist und obendrein einer beachtlichen regionalen Ausdifferenzierung Rechnung zu tragen hat. Dies ist das fruchtbare Terrain, auf dem das Genre üppig gedeihen kann. Dabei gilt es freilich, einen oft vernachlässigten Ausgangspunkt dieser Entwicklung hervorzuheben. Es handelt sich um Carlo Emilio Gaddas erzähltechnisch wie gesellschaftskritisch hervorstechenden Roman *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), der schon 1946 in rudimentärer Form in der Zeitschrift *Letteratura* erschienen war.

Italiens qualitativ bedeutendster Erzähler im letzten Jahrhundert trägt mit diesem Text entscheidend dazu bei, die Grenzen zwischen Hoch- und Trivilliteratur produktiv zu verwischen, indem er auf das Schema des Kriminalromans zurückgreift, um die akutesten Probleme einer Gesellschaft zu erfassen, diese in ihren verborgenen Winkeln auszuloten. Dazu fügt sich, dass der Roman ohne Abschluss bleibt und der im Zentrum stehende Mord an einer Dame aus dem gehobenen Bürgertum Roms keine Aufklärung findet. Kommissar Ingravallo aus dem Molise, schüchtern und von dem eher mütterlichen Mordopfer, ohne es sich einzugestehen, erotisch angezogen, erweist sich dementsprechend als ein Antiheld. Der Roman zielt darauf ab, das faschistische Rom von 1927 als ein unentwirrbares Knäuel, ein *gliommero* darzustellen, in dem die unterschiedlichsten Fäden aus nahezu allen Teilen Italiens zusammenlaufen. So entsteht das mit der (kulinarischen) Metapher des *pasticciaccio* umschriebene Durcheinander, das im Erzählduktus auch aus der Überlagerung der verschiedenartigsten Dialekte Italiens ersichtlich wird. Damit manifestiert sich eine richtungslose, wuchernde Gesellschaft, die nur formal in den verschlungenen – und sie zugleich nachbildenden – Satzperioden des Autors gebannt werden kann.

Gaddas Vorgehensweise hat insgesamt keine markante Nachahmung gefunden. Doch der ohnmächtige Kommissar und das nicht aufzuklärende Verbrechen im Kriminalroman leiten sich motivisch nicht unerheblich von dieser Quelle her. Ebenso verhält es sich mit der Aufwertung des Kriminalromans im Hinblick auf die Behandlung vitaler gesellschaftlicher Fragen. Gerade letzteres hat sich als folgenreich erwiesen.

Sucht man im Reigen qualitativ anerkannter Autoren nach einigen wenigen, deren Werke die Entwicklung des italienischen Kriminalromans idealtypisch begreiflich machen, so kristallisiert sich, trotz bemerkenswerter Namen wie Olivieri, Macchiavelli, Lucarelli und Fois, die Trias von Scerbanenco, Sciascia und Camilleri heraus. Ihre auch rezeptionsgeschichtlich gesehen besondere Position lässt sie als wegweisend in einer Entwicklung erscheinen, die dem Kriminalroman eine Schlüsselrolle im Konzert der

narrativen Texte zuweist, und dies nicht zuletzt auf Grund seiner stabilen Dialektik von konzeptioneller Wandlungsfähigkeit und struktureller Beharrlichkeit.

2. Drei exemplarische Beispiele

Der neuere italienische Kriminalroman beginnt in markanter Weise mit den Werken des Italo-Ukrainers **Giorgio Scerbanenco** (1911–1969) in den sechziger Jahren. Der nach der Ermordung seines Vaters mit 16 Jahren in Italien ansässig gewordene Autor schafft die Serienfigur des Polizisten Duca Lamberti, die in den vier in Mailand ambientierten Romanen dominiert, und zwar in *Venere privata* (1966), *Traditori di tutti* (1966), *I ragazzi del massacro* (1968) und *I milanesi ammazzano al sabato* (1969). Die Texte kennzeichnen sich inhaltlich durch eine ungewöhnliche Brutalität, insofern sämtliche Morde eine stark sadistische Komponente aufweisen. Dies wiederum erklärt das meist aggressive, teils außerhalb der Legalität stehende Vorgehen Lambertis, der die Täter nicht nur überführen, sondern zugleich bestrafen will. Insgesamt wird deutlich, dass die gesetzlich etablierte Moral den Verbrechen nicht mehr angemessen ist, ja in ihrer Unzulänglichkeit diese tendenziell sogar begünstigt. Ob die Leber eines amerikanischen Soldaten mit einer glühenden Stricknadel zerstört wird, ob eine junge Lehrerin von einer Klasse Halbwüchsiger bis zum Todeseintritt vergewaltigt wird oder ob eine Person bei lebendigem Leibe mit einer elektrischen Knochensäge zerteilt wird – in jedem Falle sind die Taten geeignet, gewaltige Rachegefühle hervorzurufen, bei den Verwandten der Opfer wie bei Lamberti. Dieser legt des öfteren eine reaktive Tötungsbereitschaft an den Tag, und so scheint sich ein immerwährender Kreislauf der Gewalt herauszubilden, durch den ein konturloses System gesellschaftlicher Autodestruktion befördert wird.

Anschaulich geht dies aus dem bekanntesten Roman hervor, aus *Traditori di tutti*, wo die junge Amerikanerin Susanna Paany ihren Vater rächt, der von einem opportunistischen Verbrecherpaar brutal ermordet worden ist. Die junge Frau geht bei ihrer doppelten Mordtat so geschickt vor, dass sie den Ermittlern unbekannt bleibt und, nach Arizona zurückgekehrt, unbehelligt leben könnte. Doch sie stellt sich der Mailänder Polizei, die dann erst Klarheit über den Doppelmord erhält. Nicht nur moralische Einsicht bewegt freilich die Amerikanerin zu einem Geständnis, sondern auch der Wille zur Selbstachtung. Erst indem sie die Rache öffentlich macht, verleiht sie dieser eine objektive Gültigkeit und sich selbst die Aura einer Heroin. Dies findet Anerkennung bei Duca Lamberti, der sie als »Göttin der Rache«, »Göttin der Reinheit des Herzens oder des Gewissens« (dt. Scerbanenco 2002, S. 253) feiert, zugleich aber bedauert, dass sie mit der Selbstanzeige ihr Leben ruiniert.

Ähnlich verhält es sich im Fall von *I milanesi ammazzano al sabato*, wo eine junge an Elephantiasis leidende Frau entführt, zur Prostitution genötigt und schließlich in betäubtem Zustand verbrannt wird. Der sie pflegende Vater wird auf der Täter Spur gebracht, und rasch entwickelt sich ein Gemetzel, in dessen Verlauf dieser in geradezu bestialischem Furor drei Gegner tötet. Sein späteres Unrechtsbewusstsein wird von Lamberti mit Unlust registriert, da er ihn geradezu als Emblem des aufrechten Mailänders begreift.

Die Selbstjustiz kommt also der offiziellen Justiz häufig zuvor, und somit fällt der Polizei eine eher untergeordnete Bedeutung zu. Alle Ereignisse aber bestätigen Lambertis manichäisches Weltverständnis: Die Gesellschaft besteht aus einer statischen Mischung zweier Menschengruppen, zum einen genetisch zum Verbrechen prädestinierter Personen, zum anderen solcher, denen eine ebenso grundsätzliche Unbescholtenheit zukommt. Hinter diesem immerwährenden Dualismus und unter dem Schleier zivilisatorischer Aktualität verbirgt sich eine immobile, archaische Welt. So steht es nicht in der Macht der Polizei, eine gestörte Ordnung wiederherzustellen, erweist sich der Zustand der Störung doch als die gesellschaftliche Normalität.

Demnach stellt sich auch jeder Kriminalfall als ein isolierter dar, da keine strukturellen Konsequenzen aus ihm ableitbar sind. Eine solche Singularisierung verweist auf latente Anarchie. Folglich ist der Umgang der Personen miteinander weniger ein verbaler als ein von der physischen Aggression bestimmter. So lehnt Lamberti, indem er auf den Spuren Lombrosos eine genetische Ätiologie (Lehre von den Ursachen) der Kriminalität ansetzt, jedes egalitäre, moderne Strafrecht ab. Allein die Tötung der *Kanaillen* erscheint ihm sinnvoll. Die gesellschaftlich etablierte Moral wird zurückgewiesen.

Duca Lamberti, der Repräsentant solch atavistischen Denkens, zeigt sich andererseits als friedlicher Bürger, der seiner unverheirateten Schwester und deren kleinen Tochter ebenso zugetan ist wie seiner Lebensgefährtin Livia. Er verfügt mithin über Wertvorstellungen, die ein Relikt darstellen angesichts der tiefgreifenden Homogenisierung des sozialen Lebens durch das Verbrechen. Der Polizist – ein ausgebildeter Arzt, wegen Euthanasie verurteilt und aus der Standesorganisation ausgeschlossen – unterzieht sich einer Sisyphusarbeit. Als er am Ende als Arzt rehabilitiert wird, weiß er nicht, ob er in seinen früheren Beruf zurückkehren soll. Scerbanenco lässt dies in der Schwebe, doch sein Tod erlaubte ihm ohnehin nicht, einen weiteren Roman zu schreiben.

Mit **Leonardo Sciascia** (1921–1989) verbindet sich der Kriminalroman noch mehr mit gesellschaftspolitischen Fragestellungen. Er macht nun Probleme von nationaler Bedeutsamkeit sichtbar wie den vermeintlich nur regionalen Einfluss der Mafia. Der aus dem südsizilianischen Racalmuto stammende Sciascia, der lange Jahre als Grundschullehrer tätig war, versucht die spezifische Macht der Mafia als ein gesamtitalienisches Phänomen und nicht als ein auf die Peripherie begrenztes zu verstehen. Sizilien wird solcherart als Metapher Italiens, ja sogar transnationaler Verhältnisse begriffen. Somit schreibt Sciascia Romane, die zwar die historisch-kulturelle Besonderheit Siziliens veranschaulichen, doch das daraus auch ableitbare Paradigma einer eigentümlichen Kriminalität und ihres Weiterbestehens letztlich auf überregionale politische Strukturen zurückführen. Die Brisanz einer solchen Position liegt auf der Hand, und bei aller internationalen Anerkennung geriet Sciascia rasch in eine inneritalienische Auseinandersetzung, da er von manch einem Gegner als Exponent der Mafia im Gewand des literarischen Mafia-Denunzianten betrachtet wurde. Dass der Mafia ohne die Protektion höchster Politikerkreise in Rom eine entschieden bescheidenere Rolle zukäme, ist inzwischen jedoch kein Geheimnis mehr.

Bereits in Sciascias erstem, Furore machenden Kriminalroman tritt die Problematik idealtypisch zutage. *Il giorno della civetta* (1961) führt die Ohnmacht des norditalienischen Carabinieri-Hauptmanns Bellodi angesichts eines charakteristischen, im Ansatz lokal begrenzten Mafia-Falls vor Augen. Es handelt sich um den Mord an dem Vorsitzenden einer Baugenossenschaft wegen verweigerter Aufträge und Schutzgeldzahlungen an die Ehrenwerte Gesellschaft. Mühsam, vor allem über ein gelegentliches Durchbrechen der Mauer des Schweigens, der *omertà*, gelingt es Bellodi, den schließlich um einen zweiten Mord erweiterten Fall gedanklich zu lösen. Doch als die Schuldigen verurteilt werden sollen, kommt aus Rom, namens des zuständigen Ministers, die gegenteilige Order. Die Anklage wird niedergeschlagen dank angeblich respektabler Zeugen und das Argument mafioser Umtriebe zurückgewiesen mit der Behauptung, die Mafia existiere nur in der »Phantasie der Kommunisten« (dt. Sciascia 2002, S. 122). Der Carabinieri erfährt dies im heimatlichen Parma. So bleibt ihm nur die bittere Meditation über das »un glaubliche« Italien, dem er das Vorgefallene zuschreibt, insofern Sizilien als *pars pro toto* Italiens begriffen ist: »Unglaublich ist auch Italien. Und man muss nach Sizilien gehen, um festzustellen, wie unglaublich Italien ist.« (dt. Sciascia 2002, S. 126). Doch er möchte auf die Insel zurückkehren und die nächste Herausforderung annehmen.

Sciascia, der französischen Aufklärung verbunden und lange Zeit Mitglied der KPI, lastet die Protektion der Mafia mittelbar den bürgerlichen Parteien an. Der Roman ist spannungsgeladen und zugleich von den Reflexionen des Polizeibeamten geprägt, der die Einzelteile seiner Erkenntnisse, ergänzt um intuitive Eingebungen, zu einem schlüssigen Ganzen zusammenfügt. Trotz seines praktischen Scheiterns vermittelt Bellodi am Ende noch einen gewissen Optimismus im Hinblick auf ein erneutes Bemühen. Er repräsentiert schließlich das korrekte und demokratische Italien, nicht zuletzt als ehemaliger Partisan. Seiner von Sympathie geprägten Gestaltung entspricht allerdings kein gänzlich negativer Antagonist. Auch dem Mafia-Boss Mariano Arena wird eine respektvolle Darstellung zuteil, die ihn bei aller Qualifizierung als Verbrecher zugleich als Produkt einer eigentümlichen kulturellen Tradition ausweist. Zumal eine solche Erzählhaltung verleiht dem Text eine Dimension übergeordneter Humanität. Berühmt ist die Szene, in der Bellodi Don Mariano verhört und dieser desillusioniert seine Einteilung der Menschheit darlegt:

[...] was wir die Menschheit nennen – und wir nehmen den Mund gewaltig voll mit diesem schönen, hochtrabenden Wort Menschheit –, teile ich in fünf Kategorien ein: die Menschen, die Halbmenschen, die Menschlein, die (mit Verlaub gesagt) Arschkriecher und die Blablablas ... Ganz selten sind die Menschen, selten auch die Halbmenschen. Und ich wär's zufrieden, wenn die Menschheit bei den Halbmenschen aufhörte ... Aber nein, sie steigt noch tiefer hinab [...] (dt. Sciascia 2002, S. 110).

Zehn Jahre später hingegen, in *Il contesto* (1971), präsentiert sich Sciascias kriminal-literarische Welt in völliger Negativität. Der Titel verweist auf einen wuchernden Kontext mafioser Kriminalität, dem Vertreter der unterschiedlichsten sozialen Milieus und nicht zuletzt der staatlichen Organe angehören. Inspektor Rogas, ein scharfsinniger Intellektueller, versucht eine Serie von Morden im Bereich der Justiz aufzuklären, und es gelingt ihm, ein komplexes Netzwerk mafioser Allianzen zu

durchschauen. Als er den Präsidenten des Obersten Gerichtshofs in Gefahr sieht und warnen will, befindet er sich einem Kreis bekannter Persönlichkeiten gegenüber, die sich auf mysteriöse Weise in dessen Entourage bewegen. Im Zuge seiner Nachforschungen ist Rogas nicht vorsichtig genug gegenüber den Repräsentanten der politischen Macht und wird schließlich auch seinerseits – die grenzenlose politische Korruption macht es möglich – von unbekannter Hand ermordet.

A ciascuno il suo (1966) und *Todo modo* (1974) komplettieren lediglich das Bild der allumfassenden Korruption. Im erstgenannten Text klärt der Gymnasiallehrer Laurana einen Mordfall in einem sizilianischen Städtchen auf, verschwindet aber auf geheimnisvolle Weise gerade im Moment der Wahrheitsfindung. In dem anderen Roman erzählt ein Zeuge von dem mysteriösen Zusammentreffen exponierter öffentlicher Persönlichkeiten – es sind Minister, Abgeordnete, Bankdirektoren, Kardinäle, Industrielle – und deren mafiosen Verflechtungen. Diese und die aus ihnen resultierenden Morde vermag Staatsanwalt Scalambri nicht aufzuklären. Die gesetzlichen Instanzen sind machtlos gegenüber einer allseitigen Kriminalität.

Der ohnmächtige und der eliminierte Detektiv schaffen eine Atmosphäre höchster Beunruhigung. Zweifellos ist hiermit eine Grenzsituation der Ästhetik des Kriminalromans erreicht. Der Charakter geradezu antizipierter Realität in Sciascias nüchternen Romanen sollte sich später herausstellen, etwa in der mafiatypischen Ermordung des Carabinieri-Generals Dalla Chiesa.

Im Verhältnis zu Sciascia stellt uns **Andrea Camilleri** (geb. 1925) ein anderes Sizilien vor. Zwar ist die Mafia mitunter thematisch noch vorhanden, jedoch in marginaler Funktion. Im markantesten Falle zerstört sie sich gleichsam selbst über den mörderischen Antagonismus von alter und neuer Vereinigung, und dies auch innerhalb ein- und derselben Familie. Bei Camilleri sind die Verbrechen meist individueller Natur, und wenn sie alle in Sizilien stattfinden, so werden sie in gleichem Maße von Einheimischen wie von Kontinentalitalienern verübt. Sizilien ist der ausgewählte Handlungsraum für Vorkommnisse, die substantiell in gleicher Weise in jeder anderen Region vonstatten gehen könnten. Die Wahl Siziliens erklärt sich durch die Herkunft des betagten und Jahrzehnte lang als RAI-Regisseur in Rom lebenden Autors aus Porto Empedocle und damit auch im Hinblick auf die Entfaltung eines mal un-mittelbaren, mal geschichtlich zurückgreifenden Lokalkolorits. Im Zentrum aller Texte steht Kommissar Salvo Montalbano, der im Umkreis eines Provinzstädtchens die diversesten Delikte aufklärt. Montalbano sind die unterschiedlichsten Attribute der Sizilianität beigegeben, insbesondere aber eine starke Heimatverwurzelung, die ihn trotz spektakulärer Erfolge jede Beförderung auf eine attraktivere Stelle ausschlagen lässt. Liert ist er mit einer Ligurerin, die sporadisch auf der Insel erscheint, meist aber mit ihrem Partner von Genua aus telephonisch kommuniziert. Dieses Verhältnis erweist sich wie andere standardisierte Kommunikationssituationen als fester Bestandteil aller Montalbano-Romane, die man demzufolge als ein intratextuell verwobenes Gesamtgefüge begreifen könnte.

Das liegt auch daran, dass die Verbrechen eher grundsätzlicher Art und nicht an eine bestimmte gesellschaftliche Organisationsform gebunden sind. Habgier, Macht-

streben, Eifersucht und ideologischer Fanatismus bilden eine durchgängige Schicht der nahezu zeitlosen Verbrechensmotivation. Daraus resultiert auch Montalbanos detektorisches Geschick. Er vermag sich in Opfer wie Täter hineinzusetzen und letztlich auf intuitivem Wege die unterschiedlichsten Fälle zu lösen. So steht weniger eine gesellschaftliche Aktualität zur Debatte als das Entfalten quasi anthropologisch bedingter Verhaltensmuster.

Diese Erzählwelt manifestiert sich bislang in sieben Romanen – *La forma dell'acqua* (1994), *Il cane di terracotta* (1996), *Il ladro di merendine* (1996), *La voce del violino* (1997), *La gita a Tindari* (2000), *L'odore della notte* (2001) und *Il giro di boa* (2003) –, deren Reiz sich nicht zuletzt auch auf die kontinuierlichen Einsprengsel sizilianischer Ausdrücke gründet. Darüber hinaus zeigt sich Camilleris Fiktionswelt immer wieder ironisch gebrochen, insofern sie sich ausdrücklich als literarisches Gebilde und in ihrem ludischen Charakter offenbart. Da begreift sich Montalbano zuweilen als Comic-Figur, als Gestalt aus einem Gangsterfilm oder als Zorro und Robin Hood. Es sind dies Signale der Konstruktion eines erfolgreichen Antihelden. Gerade die Schwächen des sich vielfach als Kleinbürger zeigenden Kommissars tragen ihm Sympathie ein und sind ein offenbar überzeugendes Identifikationsangebot.

Hierzu zählt auch der Umstand, dass Montalbano sich in jeder Hinsicht als Traditionalist zu erkennen gibt, nicht zuletzt, was seine Arbeitsweise betrifft. Einer obsessiven Innovationslust, die manchem Vorgesetzten eigen ist und der erzählerischen Ironie anheim fällt, stehen seine von jenen als antiquiert betrachteten Methoden gegenüber. Doch gerade sie machen den detektivischen Erfolg aus. So wird eine komplexe soziale Welt mental beherrscht über Erkenntnisprozesse, kommunikative Register und eine emotionale Verfassung, die unabhängig sind vom technologischen Fortschritt und den von ihm bewirkten Prägungen. In einem teils noch archaischen Sizilien, in einer exemplarischen Provinz und in einem überschaubaren Milieu werden aktuelle gesellschaftliche Probleme behandelt, hinter denen sich zeitlose Fragestellungen verbergen.

Von daher erklärt sich die geistige Unverrückbarkeit Montalbanos, seine charakterliche Statik, die es auch nicht ermöglicht, das spannungsreiche Verhältnis zu seiner Geliebten schlicht in eine Ehe münden zu lassen. Unverrückbar ist der Kommissar aber auch als kompromissloser Diener des Staates. In seiner verlässlichen Moral ähnelt er Sciascias Polizeibeamten, aber ein wenig auch Scerbanencos Duca Lamberti, blendet man einmal dessen punitiven Eifer aus. Bei allen kulturhistorischen Seitentrieben seines Erzählens und trotz manch ironischen Blicks auf die eigene Fiktionswelt weiß sich Camilleri damit immer noch den Normen des Kriminalromans verpflichtet. Spielerisch suggeriert er ein Als-ob der Transgression, bleibt aber am Ende im Rahmen wiedererkennbarer Konventionen.

3. Entscheidende Merkmale

Welche Entwicklungslinien lassen sich nun aus dieser gedrängten Darstellung dreier markanter Autoren ableiten? Zunächst fällt auf, dass keine erkennbare Filiation zwischen den Erzählmodellen vorliegt. Dies resultiert nicht allein aus der jeweiligen

regionalen Spezifität der Fiktionen, sondern zumindest ebensosehr aus einem Bedürfnis an konzeptioneller Diskontinuität. Auf Sciascias Spuren wäre Camilleri kaum zu größerem Erfolg gelangt, und Scerbanencos Sicht von Welt und Gesellschaft vermag in ihrer Radikalität als einzigartiges Paradigma Aufsehen zu erregen, doch nicht als Muster eventueller Imitationen. So ist – auch über die hier behandelten Romane hinaus – die kriminalliterarische Landkarte Italiens von immer wieder unterschiedlichen Exemplaren bestimmt, denen hauptsächlich eines gemeinsam ist: der Rückgriff auf den Kriminalroman mit dem Ziel, ihn anderen Anliegen als denen der gattungsbezogenen Eigenlogik dienlich zu machen. Qualität und Erfolg solcher Texte bemessen sich dann danach, in welchem Ausmaß die positive Instrumentalisierung des Erzählmodells mit dessen unverzichtbaren Konstanten vereinbar erscheint. Ohne eine in letzter Konsequenz ausgeprägte ideologische Grundeinstellung ist ein Erfolg eher fraglich. Die Aufwertung des Genres spiegelt schließlich nicht die simple Ausbreitung eines automatisierten Schemas, sondern seine wachsende Durchlässigkeit für ganz unterschiedliche und ihm ursprünglich eher fremde Botschaften. Mithin kann man den Kriminalroman als Indikator gesellschaftlicher Bewusstseinslagen, ideologischer Überzeugungen, sozialpsychologischer Einstellungen aber auch virtueller Entwicklungen auffassen. Es eignet ihm eine geradezu didaktische Komponente, insofern die Autoren auch eine mittelbare Überzeugungsarbeit leisten möchten. In einer Gesellschaft von eher geringer Kohäsion und von prägnant individualistischem Zuschnitt gestaltet sich demnach die Ästhetik einer exponierten Gattung nicht vordringlich nach Kriterien der Literarität.

Als entscheidendes Attribut auf inhaltlicher Ebene erweist sich solcherart die anfangs relative Fremdheit des jeweiligen Erzählvorwurfs für ein größeres Publikum. Dies gilt für das – zumindest scheinbar – periphere Sizilien, aber auch für die zynisch-brutale Welt hinter der Fassade eines prosperierenden lombardischen Bürgertums. Wohl mehr noch als in anderen Literaturen ist der Kriminalroman in Italien nachgerade zur Exzentrizität verpflichtet. So bedarf etwa Camilleris Versuch, eine bestimmte Auffassung von Sizilien – die Insel als mafiose Sonderwelt – zu korrigieren, einer gegenläufigen Maßnahme, um dem Odium des allzu Normalen vorzubeugen: dem Durchsetzen der Erzählsprache mit Sizilianismen. Trotz einer solchen Situation partikularer Ausrichtungen wendet sich der Kriminalroman in der Regel vitalen Problemen der italienischen Gesellschaft zu: über Scerbanenco der verdrängten Kehrseite des norditalienischen Wirtschaftswunders, über Sciascia einem Verständnis der Mafia, wie es erst später zu deren Bekämpfung fruchtbar gemacht wurde, und mit Camilleri dem Bemühen, ein liebenswertes Sizilien im Bewusstsein der Leser wieder an das italienische Festland heranzuführen.

Das Fehlen eines längeren Traditionsstrangs begünstigt folglich die Herausbildung weitgehend autonomer Modellierungsweisen. Wenn andererseits der Kriminalroman sich allenthalben durch eine transkulturelle Intertextualität kennzeichnet, so trifft dies für die besseren Exemplare in Italien eher weniger zu. Ein begreiflicher Affekt gegen die lange Abhängigkeit von ausländischen Vorbildern in der Frühzeit und die Besinnung auf ein eigenes kulturelles Patrimonium erwiesen sich durchaus als förderlich für das Zustandekommen origineller Ergebnisse. Indessen

muss trotz alledem auf einen beträchtlichen Einfluss hingewiesen werden, der von den Kritikern meist verschwiegen wird: den Einfluss von Georges Simenon. Dabei handelt es sich nicht um die Typologie der Verbrechen in den Maigret-Romanen, nicht um eine charakteristische Atmosphäre und auch nicht um die Gestalt des Kommissars in seinem äußeren Habitus. Es ist Maigrets Methode, die entscheidend auf das Tun der italienischen Polizeibeamten abgefärbt hat. Kern dieser Methode ist die intuitive Erkenntnis. Im erfahrungsgeprägten Einfühlen in die Mentalität von Opfern wie Tätern klären sich die verschiedenartigsten Verbrechen und nur in untergeordneter Weise über das übliche kriminalistische Instrumentarium positivistischer Prägung.

Die mit der Verbrechensaufklärung befassten Figuren übernehmen damit keine engumgrenzten Rollen, sondern haben über ihre Vorstellungskraft und ihr Einfühlungsvermögen teil an einem breiten Spektrum individueller Verhaltensformen. Hierin kann ein zentraler Faktor für die Aufnahmefähigkeit des Genres gegenüber einer großen Bandbreite existentieller und sozialer Eigentümlichkeiten gesehen werden. Dabei ist die psychologische Reaktion der polizeilichen Ermittler eher nebensächlich. Sie reicht vom humanitären Mitgefühl für einzelne Delinquenten bei Camilleri bis zum offenen Hass ihnen gegenüber bei Scerbanenco und die allmähliche Sensibilisierung norditalienischer Gestalten für meridionale Sozialisationsweisen bei Sciascia. Wichtig ist, dass die Kommissare in ihrer herausgehobenen Funktion stets als intakte Subjekte gestaltet sind, was ihre geistige und psychische Verfassung betrifft. Eine komplexe Welt gilt noch als individuell erfassbar und bewertbar, auch wenn dies mit einem Scheitern oder der Ohnmacht der polizeilichen Instanz einhergeht.

Im Verhältnis zu anderen Einzelliteraturen – wie der ihr historisch besonders verbundenen Literatur Frankreichs – hat sich die italienische Literatur, gerade auf dem narrativen Sektor, seit den fünfziger Jahren abstrakten Experimenten eher selten zugewandt. Sie ist für ein breiteres Publikum lesbar geblieben – im Unterschied etwa zum *nouveau roman* und seinen Nachfolgeprodukten. Experimentelle Aspekte werden eher in den Rahmen vertrauter Schreibmodelle integriert. Dies gilt zumal für den Kriminalroman, der sich somit in Italien zu einer Art Laboratorium erzählerischer Innovation schlechthin entwickelt hat.

Literatur

Texte

Die angeführten Kriminalromane liegen zum Teil in mehreren Editionen und Übersetzungen vor. Hier sind die gegenwärtig am leichtesten verfügbaren aufgeführt.

CAMILLERI, ANDREA: *La forma dell'acqua*. Palermo: Sellerio 1994 (dt.: *Die Form des Wassers*. Aus dem Italienischen von Schahrad Assemi. Bergisch-Gladbach: Lübbe 1999).

CAMILLERI, ANDREA: *Il cane di terracotta*. Palermo: Sellerio 1996 (dt.: *Der Hund aus Terracotta*. Aus dem Italienischen von Christiane von Bechtolsheim. Bergisch-Gladbach: Lübbe 1999).

CAMILLERI, ANDREA: *Il ladro di merendine*. Palermo: Sellerio 1996 (dt.: *Der Dieb der süßen Dinge*. Aus dem Italienischen von Christiane von Bechtolsheim. Bergisch-Gladbach: Lübbe 2000).

- CAMILLERI, ANDREA: *La voce del violino*. Palermo: Sellerio 1997 (dt.: *Die Stimme der Violine*. Aus dem Italienischen von Christiane von Bechtolsheim. Bergisch-Gladbach: Lübbe 2000).
- CAMILLERI, ANDREA: *La gita a Tindari*. Palermo: Sellerio 2000 (dt.: *Das Spiel des Patriarchen*. Aus dem Italienischen von Christiane von Bechtolsheim. Bergisch-Gladbach: Lübbe 2000).
- CAMILLERI, ANDREA: *L'odore della notte*. Palermo: Sellerio 2001 (dt.: *Der Kavalier der späten Stunde*. Aus dem Italienischen von Christiane von Bechtolsheim. Bergisch-Gladbach: Lübbe 2002).
- CAMILLERI, ANDREA: *Il giro di boa*. Palermo: Sellerio 2003 (dt.: Übers. in Vorbereitung bei Lübbe, Bergisch-Gladbach).
- SCERBANENCO, GIORGIO: *Venere privata*. Milano: Garzanti 1966 (dt.: *Das Mädchen aus Mailand*. Aus dem Italienischen von Christiane Rhein. Wien: Kremayr & Scheriau 2001).
- SCERBANENCO, GIORGIO: *Traditori di tutti*. Milano: Garzanti 1966 (dt.: *Die Verratenen*. Aus dem Italienischen von Christiane Rhein. Wien: Kremayr & Scheriau 2002).
- SCERBANENCO, GIORGIO: *I ragazzi del massacro*. Milano: Garzanti 1968 (dt.: *Der lombardische Kurier*. Aus dem Italienischen von Christiane Rhein. Wien: Kremayr & Scheriau 2002).
- SCERBANENCO, GIORGIO: *I milanesi ammazzano al sabato*. Milano: Garzanti 1969 (dt.: *In Mailand mordet man samstags*. Übersetzung soll erscheinen 2004 im btb Verlag, München).
- SCIASCIA, LEONARDO: *Il giorno della civetta*. Milano: Adelphi 42002 (1961) (dt.: *Der Tag der Eule*. Aus dem Italienischen von Arianna Giachi. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2002).
- SCIASCIA, LEONARDO: *A ciascuno il suo*. Milano: Adelphi 42001 (1966) (dt.: *Tote auf Bestellung*. Aus dem Italienischen von Arianna Giachi. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2001).
- SCIASCIA, LEONARDO: *Il contesto*. Milano: Adelphi 1994 (1971) (dt.: *Der Zusammenhang*. Aus dem Italienischen von Helene Moser. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2001).
- SCIASCIA, LEONARDO: *Todo modo*. Milano: Adelphi 21997 (1974) (dt.: *Todo modo oder das Spiel um die Macht*. Aus dem Italienischen von Hansjörg Hofer. München: Dt. Taschenbuch Verlag 1990).

Studien

- CANOVA, GIANNI: Scerbanenco e il delitto alla milanese. In: Spinazzola, Vittorio (Hrsg.): *Il successo letterario*. Milano: Edizioni Unicopli 1985, S. 147–170.
- DEL MONTE, ALBERTO: *Breve storia del romanzo poliziesco*. Bari: Laterza 1962.
- DEMONTIS, SIMONA: *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*. Milano: Rizzoli 2001.
- METER, HELMUT: Die Krise der »regole morali«. Scerbanencos Kriminalromane und der Widerstreit von Selbstjustiz und offizieller Justiz. In: Pöppel, Hubert (Hrsg.): *Kriminalromania*. Tübingen: Stauffenburg 1998, S. 85–94.
- METER, HELMUT: Andrea Camilleri oder der Kriminalroman als kulturelles Gedächtnis. In: Felten, Hans; Nelting, David (Hrsg.): *... una veritade ascosa sotto bella menzogna ... Zur italienischen Erzählliteratur der Gegenwart*. Frankfurt/M. u. a.: Lang 2000, S. 149–158.
- MORALDO, SANDRO (HRSG.): *Leonardo Sciascia. Annäherungen an sein Werk*. Heidelberg: Winter 2000.
- PADOVANI, GISELLA: *L'officina del mistero. Nuove frontiere della narrativa poliziesca italiana*. Enna: Papiro Ed. 1989.
- PETRONIO, GIUSEPPE (HRSG.): *Il punto su il romanzo poliziesco*. Roma–Bari: Laterza 1985.
- PIETROPAOLI, ANTONIO: *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane 1986.
- RAMBELLI, LORIS: *Storia del giallo italiano*. Milano: Garzanti 1979.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, ULRICH: Sciascias beunruhigende Kriminalromane. In: *Italienische Studien* 1/1978, H. 1, S. 43–53.
- TRAINA, GIUSEPPE: *Leonardo Sciascia*. Milano: Bruno Mondadori 1999.

Karl Mellacher

Ein skeptischer Chronist: Über Vázquez Montalbán's Krimireihe um Pepe Carvalho

1. Wer war Manuel Vázquez Montalbán?

Das hätte eigentlich kein Nekrolog werden sollen für Manuel Vázquez Montalbán, der am 18. Oktober 2003 bei einem Zwischenstopp in Bangkok überraschend an einem Herzversagen verstarb.

Pepe Carvalho – *nuestro detective más famoso*, wie ihn sein spanischer Verlag bewirbt – machte den katalanischen Vielschreiber neben dem Mexikaner Paco Ignacio Taibo II zum berühmtesten spanischsprachigen Krimiautor im deutschen Sprachraum. Der italienische Schriftsteller Andrea Camilleri gab sogar seinem sizilianischen Kommissar den Namen Salvo Montalbano und Züge Pepe Carvalhos.

Der Erfolg der Pepe-Carvalho-Reihe, die den Protagonisten durch 27 Jahre seines Lebens und spanischer Zeitgeschichte begleitet, rechtfertigt eine Besprechung in dieser Ausgabe der *informationen zur deutschdidaktik*, wenngleich die Begründung für die Behandlung fremdsprachiger Literatur im Deutschunterricht hinterfragbar ist. »*La traducción destruye el alma del texto*« – die Übersetzung zerstört die Seele des Textes – gilt auch hier und sollte das Argument, dass jede Bestseller-Liste zu einem großen Teil aus Übersetzungen besteht und in einer globalisierten Gesellschaft auch die Literatur global rezipiert wird, relativieren. Aus diesem Grund habe ich hier aus den Originaltexten zitiert und, wenn nötig, auf Deutsch paraphrasiert. Im An-

hang finden sich neben den spanischen auch die deutschen Titel der 23-teiligen Pepe-Carvalho-Reihe.

Manuel Vázquez Montalbán, am 14. Juli 1939 – also gegen Ende des Spanischen Bürgerkriegs – im pittoresken *barrio chino* (Chinesischen Viertel) Barcelonas geboren, stammte von politisch engagierten Eltern und war selbst Zeit seines Lebens Marxist. 1962 wurde der damals 23-jährige Journalist, nachdem er bei einer Demonstration zur Unterstützung des Bergarbeiterstreiks in Galicien teilgenommen hatte, zu vier Jahren Haft verurteilt und nach 18 Monaten, in denen er an einem bis heute verwendeten Textbuch über Journalismus gearbeitet hatte, entlassen. *Una educación sentimental* war sein erstes poetisches Werk.¹ Obwohl Vázquez Montalbán international für seine Romane um den Detektiv Pepe Carvalho berühmt ist, war er auch Lyriker, Essayist, Dramatiker und ein sehr produktiver Journalist, dessen Kommentare nicht nur in nationalen Blättern wie *El País* und *El Periódico* erschienen, sondern auch in internationalen wie *La Republicca* oder *Le Monde Diplomatique*.

2. Wer hat John F. Kennedy getötet?

In Montalbáns erstem Roman *Yo maté a Kennedy* (*Ich tötete Kennedy*, 1972) erfährt der Leser die Wahrheit über einen der politisch brisantesten Mordfälle: Nicht Lee Harvey Oswald hat den amerikanischen Präsidenten am 22. November 1963 getötet, sondern José Carvalho Tourón, wie der spätere Privatdetektiv Pepe Carvalho mit vollem Namen heißt.

Wie sein Schöpfer Vázquez Montalbán beginnt Pepe Carvalho, ein in Barcelona lebender Galicier aus Souto², als militanter, kommunistischer Kämpfer gegen die Franco-Diktatur. Carvalho entschließt sich, sein Vaterland zu verlassen, um eine Stelle als Dozent für Spanisch an einer Universität im mittleren Westen der USA anzunehmen. Über verschiedene Übersetzungstätigkeiten und andere kleine Aufträge wird er schließlich zum CIA-Agenten, dann zum Leibwächter und letztlich zum Mörder Kennedys.

Nach diesem geschichtsträchtigen Beginn – wie *Manifiesto subnormal* noch im surrealistischen Stil geschrieben – ist Carvalhos Erfolg vorprogrammiert. Schon in *Tatuaje* (*Carvalho und die tätowierte Leiche*, 1974), dem zweiten Roman der Reihe, erweist sich Carvalho als typischer *hard boiled dick*. Einsam und desillusioniert lebt er in der Großstadt Barcelona und verfolgt ein letztes Ziel: Nachdem er seine Schulden bezahlt und seine Toten begraben hat, will er nur mehr für den Ruhestand sparen. Immer wieder erfährt der Leser den Stand seiner Ersparnisse, 500 000 Peseten sind es in *Tatuaje*, eineinhalb Millionen in *Los pájaros de Bangkok* (*Die Vögel von Bangkok*, 1983). Trotzdem reicht es am Ende nicht, so dass er sich 1999, eigentlich

1 Vgl. Michael Mullan: Manuel Vázquez Montalbán. Creator of Spain's most famous fictional detective. In: *The Guardian*, 21. Oktober 2003, zitiert nach: <http://books.guardian.co.uk/obituaries/story>

2 Vgl. Manuel Vázquez Montalbán: *Tatuaje*. Barcelona: Planeta 1998, S. 75.

schon in pensionsfähigem Alter, in *El hombre de mi vida* (*Der letzte Bolero*, 2000) als Geheimagent für eine katalanische Gruppierung anheuern lassen muss.

Nur wenige Personen gehören zu seinem unmittelbaren Freundeskreis: Biscuter, ein ehemaliger Autodieb und Zellengenosse aus den Tagen des Kampfes gegen Franco, ist sein treu ergebenes Faktotum. Biscuter, der als loyaler Sancho Panza seinen Ritter von der traurigen Gestalt begleitet, schläft im Büro, kocht für seinen Chef (und lernt dabei die gute Küche zu schätzen, bis er schließlich einen beredten Diskurs über die Suppe in der *nouvelle cuisine* zu führen versteht) und nimmt Anrufe entgegen. Fuster, sein Nachbar in Vallvidrera und die zweite Hälfte der Dr.-Watson-Figur, ist ernsthafter Gesprächspartner und wie Carvalho kompetenter Gourmet. Bromuro, ein Schuhputzer in den *Ramblas* – der wichtigsten Fußgängerzone Barcelonas –, hat seinen Namen von der fixen Vorstellung, dass die Regierung die Bevölkerung durch Beimengung von Brom in Wasser und Brot an ungebremster sexueller Libertinage hindert, und ist Carvalhos erster Informant. Charo, eine Prostituierte, ist seit *Tatuaje* seine langjährige Geliebte, bis sie 1992 nach Andorra geht, um nach sieben Jahren wieder zum Mann ihres Lebens zurückzukehren und einen Neubeginn zu versuchen.³

3. Bücherverbrenner und Gourmet

Als Protagonist eines marxistischen Autors bricht Carvalho lustvoll linke Tabus. Dazu gehört die Gewohnheit, seinen Kamin mit Hilfe seiner recht umfangreichen Bibliothek anzuzünden, wovon er sich auch im Sommer nicht abhalten lässt. Seine Karriere als Bücherverbrenner beginnt Carvalho in *Tatuaje*, als er keine Zeitung findet, um seinen Kamin anzuzünden. Kurzerhand entschließt er sich, *España como problema* zu verbrennen.⁴ Was zuerst aus Notwendigkeit passiert, wird bald zur Gewohnheit: Im gleichen Text verbrennt Carvalho noch den spanischen Nationalroman *El Quijote*, obwohl er nun eine Alternative, nämlich ein holländisches Pornomagazin, gehabt hätte.⁵ Die Auswahl der verbrannten Bücher hat immer mit dem Thema zu tun, wenngleich in der Summe keine Präferenzen erkennbar sind. In den *Historias de política ficción* (*Zur Wahrheit durch Mord*, 1987) verbrennt er auch einen Carvalho-Roman, *Tatuaje*.

Das Bücherverbrennen begründet er seinen Gesprächspartnern gegenüber immer gleich: Die Bücher haben ihn nicht gelehrt, wie man leben soll, oder – noch deutlicher – sie haben ihn nicht gelehrt, so wie die Reichen zu leben.

Dass das Bücherverbrennen für den spanischen Intellektuellen von besonderem Reiz sein muss, zeigt sich auch darin, dass Carvalho in *Los mares del Sur* auch gleich einen Adepten findet: Sergio Beser, Literaturwissenschaftler und Clarín-Spezialist,

³ »Yo te sigo queriendo. Eres el hombre de mi vida.« (Manuel Vázquez Montalbán: *El hombre de mi vida*. Barcelona: Planeta 2000, S. 11)

⁴ Vgl. *Tatuaje*, S. 22.

⁵ Ebd., S. 142.

ist von der Idee so angetan, dass er beschließt, am nächsten Tag zu beginnen, seine eigene, umfangreiche Bibliothek zu verbrennen.⁶

José Carvalho Tourón ist wie sein Autor Gourmet (und auch Gourmand) und widmet dem Essen viel Zeit, Energie und Aufmerksamkeit. Die Investigation benützt er oft dazu, gute Restaurants (wieder) aufzusuchen oder seltene Lebensmittel zu erwerben. Immer wieder finden sich auch Beschreibungen der Gerichte, vom einfachen katalanischen Nationalgericht Brot mit Tomate bis zu asiatischen Spezialitäten. Seine Umgebung begleitet ihn in dieser Leidenschaft: Charo und Bromuro genießen die Gerichte, Fuster lässt sich auch zu ungewöhnlichen Zeiten zu einem Essen herbeirufen, Biscuter macht das Kochen zum Hauptinhalt seines intellektuellen Lebens.

Wie das Bücherverbrennen sind auch Kochen und Essen bei Montalbán ein Diskurs über die falschen Versprechungen der Kultur: Äße man getötete Tiere und herausgerissene Pflanzen roh, würde die Brutalität des Akts deutlich werden. Durch das Marinieren, die Beifügung von Kräutern und das Kochen wird die primitive Tat zu einer komplexen kulturellen Handlung. Kochen ist also für Carvalho eine Metapher für das Heuchlerische an der Kultur⁷, deren einziges Ziel es ist, das Barbarische der menschlichen Existenz zu verschleiern.

4. Das Unbehagen an der Gesellschaft: *Los mares del Sur* (Die Meere des Südens)

Im Folgenden möchte ich an Hand von drei Romanen der Reihe die unterschiedlichen Verfahrensweisen, die Vázquez Montalbán verwendet, zeigen.

Los mares del Sur (1979), der vierte Band der Carvalho-Reihe, ist der Roman, der den internationalen Ruhm Montalbáns und seines Helden Carvalho begründet hat. Das zeigen auch der renommierte spanische Premio Planeta (1979) und der französische Prix International de Littérature, mit denen er ausgezeichnet wurde.

Los mares del Sur, mehr sozialkritischer Gesellschafts- als Kriminalroman, führt den Leser in zwei geographisch nahe liegende, aber doch extrem gegensätzliche Welten: die der reichen und die der armen Bewohner Barcelonas.

Der Unternehmer Carlos Stuart Pedrell wird auf einem verlassenen Grundstück ermordet aufgefunden, nachdem er seit einem Jahr verschwunden ist. Seine Frau beauftragt Pepe Carvalho herauszufinden, wo ihr Mann während dieses Jahres gewesen ist. Pedrell, der immer seinem Vorbild Gaugin in die Südsee folgen wollte, hat

6 »Ha de producir un placer extraordinario. – Incomparable. – Mañana empezaré a quemar aquella estantería. Sin mirar que libros son.« (Manuel Vázquez Montalbán: *Los mares del Sur*. Barcelona: Planeta 1979, S. 96).

7 »Comer significa matar y engullir a un ser que ha estado vivo, sea animal o planta. Si devoramos al animal muerto o a la lechuga arrancada, se dice que somos unos salvajes. Ahora bien, si marinamos a la bestia para cocinarla posteriormente con la ayuda de hierbas de Provenza y un vaso de vino rancio, entonces hemos realizado una exquisita operación cultural, igualmente fundamentada en la brutalidad y la muerte.«
(Quim Aranda: *Carvalho y la cocina*. <http://www.vespito.net/mvm/cocinacarv.html>, S. 2)

die primitiven Wilden, bei denen und durch die er schließlich gestorben ist, viel näher gefunden: in einer von ihm mit geplanten Trabantensiedlung, wo er sich ein Jahr lang unter falscher Identität aufgehalten hat. San Magín, die andere Seite des Mondes⁸, ist eine Südsee, die mit der U-Bahn erreichbar ist, aber deren Wildheit ebenso fremd, exotisch und tödlich ist wie Gaugins Tahiti.

In den Jahren unmittelbar nach Francos Tod zeigt sich die Inhomogenität der spanischen Gesellschaft auch in den Figuren des Romans. Der 150 Kilo schwere Kneipenwirt in San Magín ist ein Vertreter des autoritären Franco-Spaniens. 16 Millionen Spanier, meint er, seien zu viel, und das könne nur ein Krieg regeln.⁹ Der verunsicherte Vertreter des Ancien Régimes sehnt sich nach einer klaren Sprache und einer konsequenten Rechtssprechung zurück: eine strenge Ordnung und die Guillotine für Unruhestifter.¹⁰ Eine ähnlich antiquierte Figur ist der Polizist, der Carvalho aufsucht, um ihn zu einer schnellen und nicht allzu tiefgründigen Lösung des Falls zu bewegen: Er fühlt sich von den Roten bedroht, hängt an den alten, gewalttätigen Methoden der Wahrheitsfindung und führt ein Tagebuch, in dem er belegt, dass Spanien in Wahrheit schon vom KGB regiert wird.¹¹ Letztendlich tröstet sich mit dem Gedanken, im Notfall Söldner in Südafrika oder in Lateinamerika werden zu können.

Nicht minder überzeichnet sind die Vertreter der Post-Franco-Ära, der *movida*: Yes, die Tochter Stuart Pedrells, ist ein Prototyp der Hippiegeneration: Sie lehnt sich gegen ihre angestammte Gesellschaftsschicht, vertreten durch ihre Mutter, auf, nimmt unkontrolliert Drogen, ist sexuell befreit und sucht in Wirklichkeit nur nach dem Vater, den sie glaubt, in Carvalho gefunden zu haben. Natürlich ist auch Stuart Pedrell als Unternehmer mit Gewissen Vertreter dieser neuen Zeit. Sogar Bromuro erweitert seine persönliche Verschwörungstheorie um die Angst vor der Nuklearenergie und trägt einen Atomkraft-nein-danke-Aufstecker.

Das zeitlose Spanien lässt sich durch den Marquis von Munt und Ana Briongos, der Geliebten Stuart Pedrells, verdeutlichen. Der Marquis ist ein Vertreter des Feudalsystems, das Spanien immer im Hintergrund regiert hat. Ein *señorito*, ein »Herrchen«, kultiviert die Munt Exzentrizität und Formen und lehnt die Direktheit des Aufsteigers Isidro Planas ab. Planas will Carvalho schon zu Beginn des gemeinsamen Essens durch Bestechung an einer genaueren Investigation in San Magín hindern. Aber über Geschäfte spricht man erst beim Kaffee oder, noch besser, beim Grappa.¹²

Der aristokratischen Unerschütterlichkeit de Munts steht das Klassenbewusstsein Ana Briongos gegenüber. Die Arbeiterin ist eine Vertreterin des revolutionären

8 »La otra cara de la luna.« (*Los mares del Sur*, S. 106)

9 »Sobramos dieciséis millones. Ni uno más ni uno menos. Esto sólo lo arregla una guerra.« (Ebd., S. 113)

10 »Él sí sabía meternos en cintura y al que se movía ¡zas!, la guillotina.« (Ebd., S. 114)

11 »Lo publicaré cuando esté en África del Sur o en Chile. *El poder rojo sobre España*.« (Ebd., S. 182)

12 »Isidro. Eso se dice ya en el café, o incluso después de haber tomado un par de copas de Marc de Champagne.« (Ebd., S. 187)

Spaniens, dessen Tradition ins 19. Jahrhundert zurückreicht und vereinigt die Tugenden ihrer Klasse. Sie ist emanzipiert und selbstbewusst, marxistisch gebildet und loyal zu ihrer sozialen Schicht. Obwohl ihr Stiefbruder ihren Geliebten umgebracht hat, versucht sie, ihn vor dem Gesetz zu beschützen.

5. Das Rohe, das Gekochte und das Aufgewärmte: *Sabotaje olímpico (Krieg um Olympia)*

Dreizehn Jahre nach *Los mares del Sur* hat der Neorealismus als Stilmittel ausgedient. Die Olympischen Spiele 1992 in Barcelona sind die ersten nach dem Fall der Berliner Mauer. Die Postmoderne, nach Carvalho eine dümmliche Epoche zwischen zwei tragischen¹³, hat die Welt erobert.

In dieser neuen Weltordnung, in der die alten Spielregeln und Positionen ihren Wert verloren haben und nicht nur Philosophen verunsichert sind, überrascht es kaum, dass auch die Olympischen Spiele in Frage gestellt und durch mysteriöse Vorfälle bedroht sind: Ein kanadischer Sprinter erreicht einen unvorstellbaren Rekord über hundert Meter, vierzig Prozent aller schwarzen Athleten sind in Wirklichkeit Weiße, die durch einen umgekehrten Michael-Jackson-Prozess negroide Züge bekommen haben. Die Träger der olympischen Fackel werden entführt; olympische Wurfgeräte wie Diskusse, Wurfspere oder -hämmer werden zu fliegenden Objekten und bedrohen die Sicherheit der Bürger Barcelonas.

Wer eignet sich besser, die Olympischen Spiele in Barcelona zu retten, als Pepe Carvalho, Barcelonas berühmtester Detektiv, der in seiner Biographie den postmodernen Menschen vorweggenommen hat: Ein Ex-Kommunist, der im Auftrag des CIA Kennedy getötet hat und letztlich zur Ich-AG geworden ist.¹⁴ Carvalho ist schwer von der Annahme des Auftrags zu überzeugen, auch der familiäre Ton des spanischen Königs kann ihn nicht umstimmen, erst die Drohung mit einer Steuerprüfung hat die erwünschte Wirkung.¹⁵

Nicht nur die Vorfälle sind schwer deutbar, auch zu den Verdächtigen zählen verschiedenste Personenkreise: vom italienischen Politiker Andreotti, der als Chef der Holding der weltweiten Geheimgesellschaften¹⁶ gilt, bis zu George Bush senior, dessen Vizepräsident hartnäckig daran festhält, dass Barcelona neben Bagdad liege und voll subversiver Irakis sei. Auch andere mögliche Gegenspieler werden aufgelistet: die Geheimgesellschaft *España, Una y Grande*, die den katalanischen Nationalismus

13 »[...] el espíritu de los nuevos tiempos, el espíritu de lo que algunos pedantes llamaban «la posmodernidad» y que Carvalho pensaba era un tiempo tonto entre dos tiempos trágicos.« (*El hombre de mi vida*, S. 19)

14 »Usted es un precursor de la posmodernidad. El primer detective posmoderno. Primero fue comunista, luego se pasó a la CIA y finalmente a la iniciativa privada.« (Manuel Vázquez Montalbán: *Sabotaje Olímpico*. Planeta: Barcelona 2002, S. 44)

15 »El ministro español de Economía emergió de las sombras y amanezó: «¡Carvalho, o colabora o le envío una inspección de Hacienda!» (Ebd., S. 31)

16 Ebd., S. 60.

einbremsen will, der Ku Klux Klan, der die kommenden Spiele in Atlanta aufwerten will, die katholische Kirche, von Montalbán despektierlich als heilige Mafia bezeichnet, die italienische Mafia und natürlich der CIA.

Bei so viel postmoderner Ambiguität, die sich einer rationalistischen Untersuchung von Ursache und Wirkung entzieht, ist es nachvollziehbar, dass Carvalho einen jungen Experten für offene Texte aufsucht, um diesen Krimi ohne erkennbaren Kern lösen zu können.

Letzten Endes erfüllt Carvalho seinen Auftrag, ohne den Fall im klassischen Sinne aufzuklären. Der Präsident des Olympischen Komitees, Samaranch, enthüllt dem Detektiv, dass er nur als Fokus für die vielen separatistischen Kräfte, die die olympischen Spiele sabotieren wollten, gedient habe. Schließlich kann Samaranch auch einen Angriff George Bushs abwenden, indem er den größten Sportartikelhersteller der Welt dazu bringt, die Vereinigten Staaten mit einem Boykott zu bedrohen.¹⁷

Die neue Weltordnung wird von Montalbán formal durch eine Rückkehr zur experimentellen Form, wie man sie aus *Yo maté a Kennedy* kennt, ausgedrückt. Die Grenzen des Detektivromans, auch die des postmodernen, werden parodistisch ausgelotet; Carvalho kann den aufklärerischen Auftrag an den Detektiv nicht einmal ansatzweise bewältigen. So verwundert auch nicht, wenn am Ende nur die Melancholie übrig bleibt, mit der er die letzten Botschaften entgegennimmt: den kulinarischen Exkurs seines Biscuter, die kurz angebundene Nachricht Charos und den Brief des ehemaligen spanischen Innenministers José Luis Corcuera, der als *sex toy* der englischen Prinzessin Anne ausgedient hat, nun in London unter einer Brücke schläft und Carvalho um eine Rückfahrkarte bittet, damit sie gemeinsam an der Weltrevolution arbeiten können.

6. Carvalho auf Reisen: *Quinteto de Buenos Aires (Quintett in Buenos Aires)*

Tango, desaparecidos y Maradona (Tango, Verschwundene und Maradona) sind die Topoi, die Carvalho mit Argentinien verbindet, als er von seinem Onkel aus Amerika den Auftrag bekommt, in Buenos Aires nach seinem Cousin Raúl Tourón zu suchen. 30.000 Menschen, die in den 1970ern entführt worden sind, hinterlassen ein Vakuum, das 20 Jahre noch später zu spüren ist und Raúl veranlasst hat, nach seiner damals entführten Tochter Eva María zu suchen.

Carvalho ist der zynische Bücherverbrenner geblieben, doch seine Umgebung hat sich verändert: Bromuro, sein verlässlicher Informant, ist gestorben, und Charo lebt noch immer in Andorra. Carvalho schreibt an einem Brief an sie, in dem er versucht eine rationale Lösung für das nahende Alter zu finden. Während seines Aufenthalts telefoniert er häufig mit Biscuter und hofft darauf, Neuigkeiten von Charo

¹⁷ »– Mira lo que te digo, George, y transmíteselo al talente del vicepresidente que te has buscado. Tú me bombardeas Barcelona y tú no recibes unas zapatillas de deporte de mi marca en tu vida.« (Ebd., S. 132f.)

zu hören, bis schließlich, in der Mitte des Romans, die erlösende Botschaft kommt. Charo hat angerufen und gesagt, dass Carvalho der Mann ihres Lebens sei.¹⁸

Buenos Aires entspricht den Erwartungen: Die ehemaligen Revolutionäre sind wie der Psychiater Font y Rius oder der Minister Güelmes zu Machtpositionen aufgestiegen und haben sich mit ihren ehemaligen Gegnern arrangiert oder sind wie der alternde Rockmusiker Pignatari in die Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Melancholische und skurrile Menschen bevölkern diese Stadt, in der Vergangenheit und Gegenwart Borges' Beispiel folgend beliebig interpretiert werden und keine Wahrheit wahr bleibt. A ist B, Raúl Touróns Frau Alma hat überlebt und sich als ihre Schwester Berta ausgegeben. Als Professorin für Literatur unterrichtet sie unwissend ihre eigene Tochter Eva María, die von ihrem Gegenspieler, dem *capitán*, aufgezogen worden ist. Der will nun verhindern, dass Raúl bzw. Carvalho sie finden.

Den tragischen Protagonisten stehen skurrile Nebenfiguren zur Seite. Zum Beispiel Joaquín Gálvez Rocco, ein ehemaliges Mitglied der argentinischen Oligarchie, der nun als Robinson verkleidet – zusammen mit dem schwarzen Diener Freitag, einem Papagei und einem Lama – durch die Straßen der Hauptstadt zieht und eine friedliche Okkupation der *Malvinas* (Falkland-Inseln) propagiert. Dass er zu diesem Zweck seine ehemaligen Freunde im Zentrum der Macht zu erpressen versucht, muss er mit dem Leben bezahlen. Oder Ariel Borges, der behauptet, der Sohn des großen Dichters zu sein, und wegen dieser Blasphemie vom Club *El Aleph*, einem Zusammenschluss radikaler Borgianer aus der argentinischen Oberschicht, verfolgt wird.

Quinteto de Buenos Aires sprengt nicht nur im Umfang von mehr als 500 Seiten die Grenzen des Genres, auch in der Plotentwicklung und in der Mischung aus Tragödie und Farce, die auch das Ende kennzeichnet, ist der Roman mehr als ein Kriminalroman.

Im großen Showdown, in dem Carvalho seinem Gegenspieler, dem finsternen *capitán* José Doñate, im Club der Gourmets gegenüber sitzt, spielt sich die wahre Tragödie in der Küche ab. Das auf Grund eines Streiks stark reduzierte Küchenpersonal bringt sich in den Wirrnissen einer Eifersuchtsgeschichte gegenseitig um, ohne dass die Gäste davon Notiz nehmen. Währenddessen bringen die neuen, smarten Machthaber Argentiniens Raul Tourón zu seiner Tochter und zwingen den *capitán*, das Land zu verlassen. Ökonomische Pragmatik hat die alte Gewalt abgelöst.

7. Ausblick

Es ist ein Vergnügen, José Carvalho Tourón durch seine Biographie und die – nicht nur spanische – Zeitgeschichte zu begleiten. Feste Elemente wie die Methode der Investigation, der Kult um das Kochen und der kulturkritische Akt des Bücherver-

18 »¿Sabe qué me dijo cuando me llamó? Me dijo que usted era el hombre de su vida. – ¿De todo su vida? –Eso no me lo aclaró.« (Manuel Vázquez Montalbán: *Quinteto de Buenos Aires*. Barcelona: Planeta 1999, S. 258)

Pepe Carvalho Reihe (Jahr des Erscheinens des Originals)

- 1972: Ich tötete Kennedy. Reinbek: Rowohlt. (Yo maté a Kennedy)
- 1974: Carvalho und die tätowierte Leiche. Reinbek: Rowohlt. (Tatuaje)
- 1977: Die Einsamkeit des Managers. München: Piper. (La soledad del manager)
- 1979: Die Meere des Südens. München: Piper.
(Tahiti liegt bei Barcelona. Reinbek: Rowohlt.) (Los mares del Sur)
- 1981: Carvalho und der Mord im Zentralkomitee. Reinbek: Rowohlt.
(Asesinato en el Comité Central)
- 1983: Die Vögel von Bangkok. München: Piper. (Los pájaros de Bangkok)
- 1984: Die Rose von Alexandria. München: Piper. (La rosa de Alejandria)
- 1986: Wenn Tote baden. München: Piper.
(Manche gehen baden. Reinbek: Rowohlt.) (El balneario)
- 1987: Der fliegende Spanier. Reinbek: Rowohlt. (Historias de padres e hijos)
- 1987: Lauras Asche. Reinbek: Rowohlt. (Tres historias de amor)
- 1987: Zur Wahrheit durch Mord. Reinbek: Rowohlt. (Historias de política ficción)
- 1987: Das Zeichen des Zorro oder Mord im Prado del Rey. Reinbek: Rowohlt.
(Asesinato en Prado del Rey y otras historias sordidas)
- 1988: Schuss aus dem Hinterhalt. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch.
(El delantero centro fue asesinado al atardecer)
- 1988: Die Küche der lässlichen Sünden. München: Piper.
(Die Leidenschaft des Schnüfflers – Kochen mit Carvalho. Reinbek: Rowohlt.)
(Las recetas de Carvalho)
- 1988: Verloren im Labyrinth. Reinbek: Rowohlt. (El laberinto griego)
- 1991: Zweikampf (Stories). Reinbek: Rowohlt. (Historias de fantasmas)
- 1993: Krieg um Olympia. Reinbek: Rowohlt. (Sabotaje olímpico)
- 1994: Der Bruder des Todes. Reinbek: Rowohlt. (El hermano pequeño)
- 1994: Roldán, ni vivo ni muerto.
- 1996: Undercover in Madrid. München: Piper. (El premio)
- 1997: Quintett in Buenos Aires. München: Piper. (Quinteto de Buenos Aires)
- 2000: Der letzte Bolero. München: Piper. (El hombre de mi vida)
- Unveröffentlicht:* Milenio Carvalho

brennens geben Wiedererkennungswert; Variationen, intertextuelle Referenzen und die Bereitschaft, das Genre immer wieder neu zu definieren, fordern den intellektuellen Leser. Von Novellen, gesammelt in Bänden wie *Historias de padres e hijos*¹⁹ (*Der fliegende Spanier*, 1987) bis zu den 500-Seiten von *Quinteto de Buenos Aires* reicht der Umfang, von der Farce bis zum sozialkritischen Roman die Form. Ein zweibändiger Pepe-Carvalho-Roman²⁰ *Milenio Carvalho*, von Vázquez Montalbán als letzter Teil der Reihe konzipiert, wartet noch auf die Veröffentlichung, mit ihm wird die Reihe abgeschlossen sein.

Und im Übrigen habe ich seit kurzem einen Kamin.

¹⁹ Manuel Vázquez Montalbán: *Historias de padres e hijos*. Barcelona: Planeta 1998.

²⁰ Siehe dazu z. B.: Dietmut Roether: Poet und Gourmet, Kommunist und Essayist: Zum Tod des spanischen Schriftstellers Manuel Vázquez Montalbán. In: *taz*, 20. Oktober 2003, S. 18.

Erich Perschon

»Die Stadt braucht eine Verhaftung!« Sozialkritische Aspekte in neueren Jugendkrimis

1. Der »Soziokrimi« – eine exotische Blüte in der Jugendliteratur?

Eine Reihe von deutschen Krimi-AutorenInnen, die ihr Debut in den 1970er Jahren hatten, wurden vom sozialen Anspruch und der zunehmenden Kritik an Normen und Werten unserer Gesellschaft in den späten 1960er Jahren angeregt, sozialkritische Kriminalromane zu schreiben. Wegbereiter solcher Kriminalromane – neben dem schwedischen Autorenpaar Maj Sjöwall und Per Wahlöö und Vorbildern aus dem englischsprachigen Raum wie Dashiell Hammet und Raymond Chandler – waren Irene Rodrian, Hansjörg Martin, Michael Molsner, -ky (alias Horst Bosetzky, Soziologieprofessor!) und besonders im jugendliterarischen Bereich Jo Pestum mit Kommissar Katzbach in seinen »Kater-Krimis«.¹

Der Begriff »Soziokrimi« wurde vom erfolgreichen deutschen Krimiautor -ky in die Diskussion eingebracht.² Er formulierte Anfang der 70er Jahre explizit seinen sozialkritischen Anspruch und verlangte zu den üblichen krimitypischen Elementen wie Schilderung und Aufklärung eines Verbrechens (meistens Mord), Spannung, Verrätselung und Action gleichzeitig die Integration von

ERICH PERSCHON ist Deutschlehrer und Lehrbeauftragter an der Pädagogischen Akademie Baden. Schloßgasse 46, A-2500 Baden. E-Mail: erich.perschon@aon.at

1 Siehe auch Lange (2000), S. 528 f.

2 Siehe auch Brönnimann (2004).

Urbauelementen einer kritischen Sozialwissenschaft, Erklärung menschlicher Handlungen aus ihrer schicht- bzw. klassenspezifischen Situation heraus, Beschreibung und Analyse der sozialen Lage von Unterprivilegierten und Deprivierten.³

Im Allgemeinen eignet sich die Gattung Krimi in ihrer Geschlossenheit nicht von vornherein für eine umfassende kritische Gesellschaftsanalyse, da prinzipiell mit der Ergreifung des Täters die Ordnung wieder hergestellt ist, das System also wieder bestätigt wird.

Doch jugendliterarische Detektivgeschichten mit gesellschaftskritischen Tendenzen verwenden die Detektion einer Tat und die spannende Handlung oft als Rahmen, in dem der Detektiv/Kommissar auf seiner Recherche/Verfolgung in verschiedensten Gesellschaftsbereichen Einblick in korrupte Segmente (z. B. Polizeiapparat, Politiker, Adelige, Superreiche) eines Gesellschaftssystems gibt. Die Personendarstellung ist meist differenzierter und der psycho-soziale Hintergrund der beteiligten Figuren wird miteinbezogen. Der Detektiv ist oft auch ein »Anti-Held«, zum Beispiel der Privatdetektiv Angermann in *Der Mann im Schatten* und *Ein Zeuge zu viel* aus den frühen 1970er Jahren der Krimi- und Drehbuchautorin Irene Rodrian.

Allerdings gibt es gerade im kinder- und jugendliterarischen Subsystem auch eine Fülle von Serien-Krimis, die umgekehrt aufgesetzte sozialkritische Hintergrundkulissen gestalten, von denen Ralf Schweikart mit Recht behauptet, dass sie

in vielen Fällen doch nichts anderes sind als eine besonders perfide Verschleierung trivialer Erzählmuster. Oberflächlich werden tagesaktuelle Probleme wie Rechtsradikalismus, Kindesmissbrauch, Drogensucht oder Umweltverbrechen angerissen, um sie mit den Mitteln des Detektivromans zu lösen. (Schweikart 1997, S. 241 f.)

In diesem Artikel soll allerdings ein kurzes Schlaglicht auf solche Jugendkrimis geworfen werden, in denen einzelne sozialkritische Aspekte und Komponenten durchaus gelungene integrative Elemente des literarischen Textes darstellen. Je nach aufklärerisch-kritischer Intensität wird dabei

auf die Entstehungsgeschichte einer Straftat, auf gesellschaftliche Zusammenhänge, auf psychologisch und sozial bedingte Motive, auf das komplexe gesellschaftliche Umfeld mit all seinen Schwachstellen [hingewiesen]. Nicht mehr die klassischen Fragen »Who done it?« Oder »How done it?« werden gestellt, eher liegt die Betonung bei »Why done it?«. (Daubert 1984, S. 436)

2. Von der Detektivgeschichte zur Verbrechensgeschichte – Beispiele

An dieser Stelle möchte ich den Begriff Jugendkrimi vor allem durch die inhaltlichen Merkmale: mindestens ein jugendlicher Protagonist – Täter, Opfer und/oder Detektiv (oft im Paar bzw. Team auftretend) – und die primär jugendliche Zielgruppe (ab ca. 13 Jahre) umreißen.

³ Aus Interview mit -ky in der Hörfunk-Sendung: Bramme ist überall – Kreuzverhör – Folge 5: -ky von J. Alberts und F. Göhre, Radio Bremen, Sendedatum: 31. Mai 1998; Internet-PDF-Dokument, S. 4, http://www.radiobremen.de/online/krimi/_manuskripte/5_ky.pdf (16. März 2004).

Robert Cormier:

Das Verhör.

München: Bertelsmann 2003.



In Detektivgeschichten rund um die Thematik »rechtsradikale Gewalt« – zum Beispiel in Ingvar Ambjörnssens *Die Riesen fallen* (1988) – »dient das kriminalistische Schema dazu, den Zusammenhang zwischen »salonfähigen« Ausländerfeinden und rechtsextremen Gewalttätern aufzudecken« (Wintersteiner 1994, S. 49).

Ein weiteres Beispiel ist der beklemmende Roman *Der Unsichtbare* (2001) von Mats Wahl, der ebenfalls die rechtsradikale Gewalt thematisiert, und die durchaus realistische mühselige Recherchearbeit des Kommissars im schulischen Umfeld zeigt. Einen ungewöhnlichen Einfall gestaltet Robert Cormier in seiner letzten posthum veröffentlichten polizeikritischen Kriminalgeschichte *Das Verhör* (2001), in der die stets erfolgreiche Verhörmethode eines Spezialpolizeibeamten nach einer dramatischen Zuspitzung letztlich scheitert und der unschuldige 12-jährige Jason doch noch dem psychologischen Spinnennetz des Verhörmarathons entkommt (siehe unten).

Neben Einzeltiteln setzen auch Serien-Detektiv-Romane für ältere LeserInnen auf ProtagonistInnen, die sich schon den Vorbildern der Erwachsenenliteratur annähern. Ernsthafte gesellschaftlicher Konfliktstoff und ironisierende Darstellungsweise kennzeichnen die Handlung (Schweikart 1997, S. 241 f.).

Jetzt ist es eine selbstreflexive Literaturform, die die Frage nach den üblichen Verdächtigen längst außer Acht lässt. Vielmehr gehen diese Krimis verstärkt in Richtung des Formenspiels, der Parodie und einer zunehmenden Intertextualität über. (Schweikart 1997, S. 244)

Andreu Martín und Jaume Ribera erzählen in der Krimi-Serie *Flanagan* mit engagierten Milieuschilderungen von dem chaotisch aufregenden Alltagsleben des jugendlichen Privatdetektivs, der sich mit Problemen wie Drogen, Erpressung, Kindesmissbrauch, Bestechlichkeit u. ä. herumschlagen muss. Durch lockeren Erzählgestus und zeitgemäße Themenwahl bzw. Delikt-/Verbrechenswahl gelingt es trotz unbestrittenen Unterhaltungswerts sozialkritische Denkanstöße zu geben.

Auch in den Jugendkrimis der Serie *Peter und der Prof* von Ingvar Ambjörnssen werden zeitgemäße Delikte wie verbotener Handel mit artengeschützten Tieren, Drogenmissbrauch, Flüchtlingselend, Wirtschaftskriminalität (Konkursinszenierung, Steuerhinterziehung), Neo-Nazi-Aktivitäten u. a. in plausiblen und spannenden Geschichten aufgedeckt.

So genannte Verbrechensgeschichten, die der Recherche und Aufklärung weniger oder gar keine Aufmerksamkeit widmen als vielmehr den sozialen wie psychologischen Ursachen für Verbrechen auf der Spur sind, eignen sich besonders für gesellschaftskritische Untertöne, sind oft aus der Perspektive des Täters und/oder der Hauptakteure (Täter, Opfer bzw. auch Detektiv/Polizei) erzählt und sollen das Aufkommen einseitiger Klischees und einfache Identifikation mit einem eindeutigen Sympathieträger verhindern. Auch Erklärungshintergründe für die Entwicklung der Täterpersönlichkeit und des Tatmotivs werden manchmal aufgezeigt.

Ein spezielles Klett-Leseheft mit dem ironisch anspielenden Titel *Ein völlig klarer Fall und neun andere moderne Jugendkrimis* (1984), herausgegeben von Günter Lange, sammelt eine Reihe von durchaus nicht klaren Verbrechensgeschichten in Form von Kurzgeschichten, die Einzelaspekte kriminellen Geschehens (Motivbildung, Tatentschluss, Schuldhaftigkeit, Mitläufertum ...) mit psychologischem Feinsinn und mit teils symbolisch-verdichteter Knappheit und struktureller Offenheit darstellen und eindeutige Schuldzuweisung und abschließende Aufklärung in Frage stellen.

Als moderne Verbrechensgeschichten sind natürlich solche zu nennen, die Programme von jugendlichen Tätern und Aussteigern aus dem Gang- bzw. Neo-Nazi-Milieu schildern wie zum Beispiel in *Hass im Herzen* (1992) von Magret Steenfatt und in *Schwarzer, Wolf, Skin* (1993) von Marie Hagemann (Pseudonym).⁴

Realismus, mehrperspektivische Erzählweise und offene Problemlagen zeichnen neuere Verbrechensgeschichten aus, zum Beispiel *Für eine Hand voll Dollar* (1998) von Doris Gercke, die hervorragende und beklemmende Mobbing-Erzählung *Nicht Chicago, nicht hier* (1999) von Kirsten Boie, die auch realistisch die Ohnmacht der Polizei und der Schule aufzeigt, oder Morton Rhues *Ich knall euch alle ab* (2000), wo aktuelle jugendliche Gewalttaten an amerikanischen Schulen an einem konkreten Modellfall thematisiert werden. Rhue erzählt aus verschiedenen Perspektiven (Eltern, Lehrer, Freunde, Klassenkameraden, Nachbarn u. a.) und zwingt damit die LeserInnen, selbst Schlüsse zu ziehen und Stellung zu nehmen.

Eine Verbrechensgeschichte von ganz besonderer Qualität mit dem Titel *Aber ich vergesse dich nicht* (dt. 1998) liefert der schwedische Jugendbuchautor Peter Pohl. Die Bedrohung durch ein Verbrechen kommt für die LeserInnen Schritt für Schritt immer mehr in die Geschichte herein, hält die LeserInnen in Spannung und verwindet ungelöst wieder im offenen Schluss (siehe auch unten).

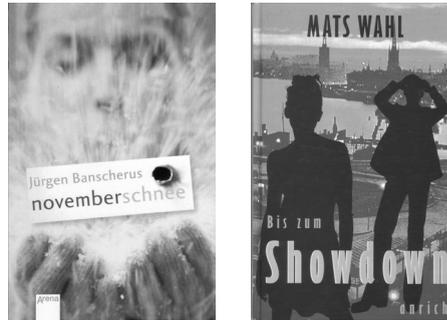
3. Sozialkritische Aspekte unter der Lupe – einzelne Analysen

An ausgewählten neueren jugendliterarischen Texten sollen vor allem drei wesentliche sozialkritische Aspekte herausgearbeitet werden: Gewalt in der Familiensozialisation, kriminelle Clique als Sozialisationsersatz und Polizeikritik.

⁴ Siehe weitere Besprechungen bei Wintersteiner (1994), S. 45–63.

Jürgen Bancherus:
Novemberschnee.
 Würzburg: Arena Taschenbuch 2003.

Mats Wahl:
Bis zum Showdown.
 Weinheim: Anrich 1999.



3.1. Gewalt in der Kindheit, wohin man blickt

Bei der Einbettung des Verbrechens in größere soziale Zusammenhänge spielt vor allem die missglückte Sozialisation der Täter im Kindesalter eine große Rolle. Das betrifft aber nicht nur die Täter, auch Opfer und Detektiv/Kommissar werden manchmal mit der Aufarbeitung ihrer gewalttätigen Kindheit belastet. In den allermeisten Fällen bleibt es aber dabei, zu einer umfassenderen Gesellschaftsanalyse kommt es nicht. Kurze Hinweise auf die gewaltträchtige Kindheit der Protagonisten geben einen sozialkritischen Gedankenanstoß.

Im folgenden Abschnitt ein paar illustrierende Beispiele zu diesem sozialkritischen Standard-Topos in der Kinder- und Jugendliteratur:

In *Novemberschnee* (2002) von Jürgen Bancherus schildert die Ich-Erzählerin in einer Niederschrift für ihren Anwalt die wenigen Tage einer eskalierenden jugendlichen Aktion – eines Banküberfalls mit Todesfolgen. Für drei Jugendliche ist eine Hütte bei einem Steinbruch ihr eigentliches Zuhause, wo sie sich treffen, bis sie eines Tages im November aus Langeweile und Sehnsucht nach dem warmen Australien das Banküberfall-Spiel erfinden und in allen Schritten durchsimulieren. Was als Spiel beginnt, entwickelt sich zu einem realen Bankraub, bei dem eine alte Frau unglücklicherweise stirbt. Auf der Flucht der drei Beteiligten zeigt sich immer mehr die Aussichtslosigkeit ihrer Situation. Die Ich-Erzählerin weiß dabei von ihren beiden Freunden zu berichten:

Jurij und Tom sind beide von ihren Eltern verprügelt worden, und zwar heftig. Jurij kam eines Nachmittags sogar mit einem blauen Auge und Blutergüssen an beiden Oberarmen in die Hütte. Sein Vater war wegen irgendeiner Kleinigkeit ausgerastet und hatte ihn die Treppe hinuntergestoßen. Jurij hatte noch Glück. Er hätte sich auch das Genick brechen können. Tom hat sie mit dem Lederriemen gekriegt. Wenigstens hat er mir das erzählt. Mit der Gürtelschnalle auf den nackten Hintern hat ihn sein Vater geschlagen. Manchmal jede Woche. Bis Tom sich gewehrt und seinen Vater verdroschen hat. Fünfzehn war er da und größer als seine Eltern. Mit fünfzehn hat er noch Prügel gekriegt. Können Sie sich das vorstellen?« (*Novemberschnee*, S. 56)

Bei einem Streit zwischen den beiden männlichen Komplizen wird Jurij erschossen, der andere, Tom, wird schwer verletzt und stirbt beim Abtransport. Die Ich-Erzählerin wird schließlich verhaftet.

Monika Feth:
Der Erdbeerpflücker.
 München: cbt 2003.



Im Thriller *Bis zum Showdown* (1999) von Mats Wahl berichtet der Ich-Erzähler John-John – zugleich Täter (Einbrecher) und Opfer (von den Verbrechern zur Mithilfe bei einer brutalen Entführung gezwungen) – von äußerst gewalttätigen Auseinandersetzungen mit dem Stiefvater. Ein Streit um Tischmanieren z.B. eskaliert zur blutigen Handgreiflichkeit:

Mama hat angefangen zu schreien und der Scheißhaufen zieht mich über den Tisch, sodass Gläser und Porzellan zu Boden gehen. Ich kriege eine Gabel zu fassen und steche damit in seine Hand. Er brüllt und lässt los. Ich werfe mich nach hinten, stoße mich an der Wand ab und kippe den Tisch in seine Richtung, und als er nach hinten ausweicht, folge ich ihm mit schnellen, graden Schlägen mit der Linken und verpasse ihm drei, vier Schläge direkt auf seine süße Nase, sodass das Blut nur so spritzt. Mama schreit und versucht, mich von hinten festzuhalten. (*Bis zum Showdown*, S. 11)

In Monika Feths Thriller *Der Erdbeerpflücker* (2003) fällt besonders die deutliche Herausstellung der Kindheitsbedingungen der Protagonisten auf. Geschlagenwerden und betonte Lieblosigkeit spielen dabei die Hauptrolle. Vom Serienmörder heißt es in personaler Erzählweise:

Die Mutter hatte ihren Sohn geboren und war am nächsten Tag auf und davon gegangen. Auf und davon. Ohne ihr Kind. Ohne ihn. [...] Erst viel später, nach dem Tod des Großvaters, war die Mutter zurückgekommen, verheiratet mit einem kränklichen Mann, der die Tage trinkend in der Küche verbrachte. (*Erdbeerpflücker*, S. 78)

Niemals zuvor und niemals danach hatte Georg einen so schweigsamen Menschen kennen gelernt.

Lieber hatte der Großvater seine Hände sprechen lassen. Und seinen Gürtel. Und wenn der nicht greifbar gewesen war, hatte es auch ein Stock, ein Kochlöffel, ein Kleiderbügel oder eine schwere Kette aus der Werkstatt getan.

Georg hatte sich jedes Mal fest vorgenommen, nicht zu weinen. Und jedes Mal war er hilflos in Tränen ausgebrochen. Das schien die Wut des Alten noch verstärkt zu haben.

Schlimmer als die Schmerzen war das Gefühl der Demütigung gewesen. Noch heute konnte Georg es auf der Zunge schmecken. (*Erdbeerpflücker*, S. 59)

Bert, der Kommissar, ist auch angeschlagen. Er hat Probleme mit seiner Frau und mit dem Tempo der Zeit und blickt ebenfalls auf eine gewalttätige Kindheit zurück. Als er die Eltern eines Opfers befragt, wird ihm ein Bild der Tochter gezeichnet,

das von der mangelnden Liebe der Eltern und ihrem jahrelangen Misstrauen, von ungebremster Gewalt und immer noch spürbarer Wut geprägt war. Bert verstand, warum Caro ausgebrochen war.

Er wusste, wie viel Mut dazu gehörte. Er wusste es, weil er selbst ihn nicht aufgebracht hatte. Tag für Tag hatte er unter den Exzessen seines Vaters gelitten. Tag für Tag mit der Angst vor ihm gelebt. Was hätte er tun sollen? Er konnte seine Mutter nicht allein zurücklassen.

Sein Vater hatte Frau und Sohn als Eigentum betrachtet. Man müsse ihnen die Flügel stutzen, hatte er gebrüllt. Damit sie nicht übermütig würden. Aber er hatte ihnen die Flügel nicht gestutzt. Er hatte sie ihnen gebrochen.

Es dauert lange, bis gebrochene Flügel heilen. Manchmal tat es heute, nach vielen Jahren, noch weh. (*Erdbeerpflücker*, S. 141)

Eine misstrauische Nachbarin klärt den Kommissar wortkarg über die Familiensituation auf: »Beide Eltern arbeitslos, der Bruder in einem schwierigen Alter.« (*Erdbeerpflücker*, S. 110) Und das emotional triste Elternhaus des Opfers wird auch noch durch eine fast naturalistische Beschreibung von Carins Wohnumgebung ergänzt.

Caros Eltern wohnten in einem heruntergekommenen Viertel, in dem die Kollegen von der Schutzpolizei Stammgäste waren. Sechs Familien pro Haus, achtzehn Häuser insgesamt, jeweils drei zusammenhängend. Grauer Verputz, mit Graffiti übersät, der Sockel dunkel von Nässeflecken und Katzenpisse. Es stank grässlich. (*Erdbeerpflücker*, S. 108)

Aus den Briefkastenschlitzen quollen Werbeprospekte. Zwei der Briefkästen waren halb aus der Wand gerissen und hingen schief in der Verankerung, die übrigen waren verbeult, als hätte jemand mit einem Hammer seine Wut daran ausgelassen.

Ein Teller mit eingetrockneten Resten von Katzenfutter stand neben der Treppenstufe im Gras. Einen halben Meter dahinter lag eine leere Schnapsflasche. Um einen schwarzen Hundehaufen surrten Fliegen. Eine Fensterscheibe im zweiten Stock war zerbrochen und notdürftig mit Pappe geflickt. An die Scheibe daneben hatte jemand in roter Schrift *Scheißwelt* geschmiert.

Caro, dachte Bert. Wie bist du hier zurechtgekommen?

Doch er wusste die Antwort. Sie war nicht zurechtgekommen. Sie war ausgebrochen. Weggelaufen. Um ihr Leben.

Das sie dann in einem Wald verloren hatte. (*Erdbeerpflücker*, S. 110)

Und wie die Eltern den Ausbruch aus diesem tristen Milieu und das Verhältnis zu wohlhabenden Mitbürgern bewerten, zeigt die folgende Stelle:

Caro war in den Augen ihrer Eltern eine Verräterin gewesen. Hatte sich aus dem Staub gemacht, sich aus der Verantwortung gestohlen. Und sich dieser reichen Schnepfe, der Tochter dieser Bestsellerautorin, wie hieß sie doch gleich, an den Hals geworfen. (*Erdbeerpflücker*, S. 140)

Das Aufzeigen von sozialen Unterschieden zwischen den Hauptfiguren gehört jedenfalls zu vielen Jugendkrimis. Weiterführende sozialpolitische Überlegungen innerhalb des Textes kommen meist aufgrund der spezifischen figurenbezogenen Erzählperspektive aber nicht in Gang.

Ansätze zu Kapitalismuskritik bzw. politische Statements dazu findet man aber zum Beispiel auch in *Der Erdbeerpflücker*, wenn die Ich-Erzählerin ihre Freundin und Mitbewohnerin charakterisiert:

Bei Merle wusste man nie, wie sie reagieren würde. Normalerweise war sie ziemlich empfindlich, wenn es um Geld ging. Sie nahm lieber etwas von Caro an als von mir. Caros Geld war sauber. Meins, das ja eigentlich das Geld meiner Mutter war, stank nach sozialer Ungerechtigkeit.

Merle war der Meinung, dass es Reichtum überhaupt nicht geben dürfe. Es sei denn, alle wären reich. Ein sozialistisches System nach dem anderen konnte in sich zusammenfallen, Merle blieb eine überzeugte Antikapitalistin.

Ich bewunderte sie dafür. Denn sie war konsequent und das nicht nur in ihren Ansichten, sondern auch in der Praxis. (*Erdbeerpflicker*, S. 88)

Das gesellschaftspolitische Engagement zeigt sich bei Merle im Bereich des Tierschutzes, und dass so ein Engagement auch das Problem der Gewaltfreiheit aufwerfen kann, ist Monika Feth bewusst.

An Merle hatte Caro vor allem ihren Kampfgeist geschätzt und sie dafür bewundert, dass sie sich politisch engagierte. »Für mich ist das total politisch«, hatte sie gesagt, »wenn jemand sich für den Schutz und die Rechte der Tiere einsetzt.« (*Erdbeerpflicker*, S. 189)

Noch während ich redete, merkte ich, dass ich nicht die Wahrheit sagte. Merle akzeptierte Gewalt, sofern sie für eine gute Sache eingesetzt wurde. Sie hatte sich sehr verändert, seit sie sich den militanten Tierschützern angeschlossen hatte. In abenteuerlichen Nacht- und Nebelaktionen befreiten sie Tiere aus Versuchslaboren, und wenn ihnen dabei jemand in die Quere kam, hatten sie keinerlei Bedenken, kurzen Prozess mit ihm zu machen und ihn niederzuschlagen. Doch das konnte ich diesem Mann, der zur Gegenseite gehörte, unmöglich erzählen. (*Erdbeerpflicker*, S.134)

Die Ich-Erzählerin verteidigt Merle gegenüber dem Kommissar, die wertende Stellungnahme ist durch die Figurenperspektive gerechtfertigt, eine Gegenposition durch eine übergeordnete Erzählinstanz wird nicht eingenommen.

3.2. Flucht in die kriminelle Subkultur

Wenn Familie und etablierte Gesellschaft keine identitätsstiftende Geborgenheit bzw. Chancen und Entwicklungsmöglichkeiten bieten, wird die Clique zu einem existenziellen sozialen Lebensraum. Gerade traditionell gesellschaftlich an den Rand gedrängte Gruppen wie zum Beispiel Migranten, arbeitslose Jugendliche können in kriminell agierenden Cliquen ihre Selbstbestätigung und Selbstverwirklichung finden.

Welche große Bedeutung eine solche Clique und ihre Feindbilder für den existenziellen Halt von Jugendlichen haben und wie wenig Elternhaus und bürgerliche Lebensplanungen reale Identifikationsangebote liefern, zeigt Zoran Drvenkar in *Cengiz & Locke* (2002). Das multiperspektivische Erzählen und die konsequente Du-Anrede machen den Roman zu einem besonders suggestiven Leseerlebnis. Im Detail werden neben der Figuren-Charakteristik durch den glaubwürdigen Soziolekt in den Dialogen und inneren Monologen auch Szenen gestaltet bzw. Hinweise gegeben, die einen Einblick in die erschwerte bzw. missglückte Familiensozialisation gewähren: Locke wohnt bei seiner alkoholkranken Mutter, die die Trennung von ihrem Mann nicht verkraftet und ständig mit Selbstmorddrohungen und Beinahe-Suizid-Inszenierungen ihren Sohn zur Verzweiflung treibt. Cengiz wird vom strengen Vater terrorisiert, soweit, dass er ihn fast umbringen will. Ein wesentlicher Reibungsfaktor ist auch die unterschiedliche Assimilation:

Zoran Drvenkar:
Cengiz & Locke.
 Hamburg: Carlsen 2002.



Beim Essen wird türkisch geredet, weil der Alte es so will. Tradition und all der Scheiß. Dein Vater tut manchmal, als ob er nicht froh wäre, hier in Deutschland zu sein. Soll er doch zurückgehen, Mann, niemand hält ihn hier. Jedes Mal wenn der Alte aus der Wohnung ist, redet ihr deutsch, auch deine Mutter ist dann viel lockerer und albert mit euch herum. (*Cengiz & Locke*, S. 17)

Beide machen bei einer Clique des Viertels mit, die mit der Jugo-Bande ständig in Auseinandersetzung steht, und holen sich dort ihre Selbstbestätigung und Selbstachtung, indem sie die Anordnungen des Banden-Führers Marco befolgen.

Aggression und Coolness beherrschen den Sprachduktus der Hauptfiguren. Diebstahl, Gewalt und Drogen sind an der Tagesordnung, bürgerliche Berufskarrieren scheinen ihnen von vornherein verwehrt. Sie hängen herum, leben von Einbrüchen, die ihr Bandenführer vorbereitet. Ein Einschüchterungsszenario gegenüber der Jugo-Clique und ein totes jugoslawisches Mädchen verschärfen den Bandenkampf. Cengiz und Locke werden verfolgt und Cengiz soll geopfert werden, damit nicht die Polizei allzu sehr in die Bandenszene involviert wird. Letztlich stellt sich aber ein ganz anderer als Täter heraus, der Cengiz als Mörder vorschieben wollte.

Arbeitsmarkt und soziale Spannungen zwischen gesellschaftlichen Gruppen blitzen explizit nur stellenweise auf. So zum Beispiel als Marco, der Cliquen-Boss, die Spannungen zwischen den Erwartungen seiner derzeitigen Freundin und der Abhängigkeit von seinem Bandenmilieu nicht mehr aushält und mit seiner Freundin bricht. Die Aussicht auf eine bürgerliche Lebensplanung ist für Marco zwar verlockend, er schafft es aber letztlich nicht aus seinem Milieu auszubrechen:

Elke verlangt einfach eine Menge von dir, sie will, dass du dein Fachabitur machst. Und das ist zu viel, damit kommst du nicht klar. Du bist doch erst vor zwei Jahren aus der Schule raus, da gehst du jetzt nicht wieder rein. Und dann sollst du dich um einen festen Job kümmern. Liest sie keine Zeitungen? Fester Job? Du könntest in irgendeiner dämlichen Bäckerei aushelfen oder im Supermarkt die Regale einräumen, aber das ist es nicht, was du machen willst, nee, das ist es nicht. [...]

Was hat Elke schon erlebt? Da, wo sie herkommt, sind die einzigen Probleme, wann der Rasen gemäht werden muss oder ob das Pferd hart oder weich kackt. Mann. Zieh dir diese Probleme mal rein! (*Cengiz & Locke*, S. 57f.)

Sozialkritik wird unterschwellig über die subjektive Darstellung, die Einstellungen und die vorurteilsbehafteten Denkmuster der Hauptfiguren transportiert, wobei

der Perspektivenwechsel und das Parallelerzählen das soziale Milieu und subjektive Wahrnehmungsweisen der Figuren ständig brechen und relativieren.

Du weißt nicht, weswegen Locke die Yugos hasst. Außer natürlich, weil die Yugos echte Arschlöcher sind, eure Clique bedrohen und sich wie die Ratten in euer Revier geschmuggelt haben, um euch Konkurrenz zu machen. [...] Sie haben dich mit ihren Messern bedroht, nannten dich Kanacke und Moslemschwein und wollten, dass du ihre Mädchen nicht anstarrst. [...] Dein Alter kotzt auch. Er sagt, die sind wegen dem Krieg geflohen und haben hier die ganzen Jobs bekommen, weil sie bereit sind, für einen Hungerlohn zu arbeiten. Die wissen nicht, was fair ist, sagt er, denen geht es nur um Kohle und noch mal Kohle, die sind schmierig und hauen die Leute lieber übers Ohr, als einen anständigen Beruf zu machen. (*Cengiz & Locke, S. 79*)

Als LeserIn wird man sprachlich wie durch die rasante Handlung in die Welt eines konkreten gesellschaftlichen Segments hineingezogen und man muss letztlich selbst zu den sozialen Stereotypen und Klischees, die durch die Perspektive der Protagonisten transportiert werden, in kritische Distanz gehen und sich ein Bild machen. Die streng personale Erzählhaltung lässt keine objektiven sozialkritischen Kommentare zu – diese Offenheit kann in didaktischer Hinsicht aber auch ein Vorteil sein.

3.3. Sozialkritik als Polizeikritik

Ein traditionell sozialkritischer Aspekt im Krimi ist die Kritik an der Exekutive, am Polizeiapparat, an der Justiz. Besonders die kritische innere Einstellung des Kommissars zu seinem Beruf (Sinnkrise des Ermittlers), zu seiner Behörde oder gar zur Justiz stellt einen wichtigen sozialkritischen Akzent dar. Die offensichtliche Erfolglosigkeit bzw. sogar Korruptheit des Systems bzw. einzelner Vertreter führt den LeserInnen die grundsätzliche Fehlbarkeit sozialer Institutionen vor Augen.

Robert Cormier gestaltet in seinem letzten Roman *Das Verhör* eine beklemmende Situation, in die ein 12-jähriger Junge gerät, der als einziger Tatverdächtiger, allerdings absolut ohne jegliche Sachbeweise, von einem Verhörspezialisten verhört wird, dem es schließlich mit den nötigen psychologischen Tricks und enormem psychischen Druck gelingt, ein falsches Geständnis zu erreichen. In diesem Moment stellt sich allerdings heraus, dass der wahre Täter, der Bruder des Mädchens, den bisher ein falsches Alibi gedeckt hatte, gefasst wurde und geständig war.

Die Geschichte deckt systemimmanente Schwachstellen wie auch soziale und psychologische Mechanismen auf, die ein an Erfolgsquoten orientierter, unter öffentlichem Druck stehender und mit dem politischen System gekoppelter Polizeiapparat mit sich bringt. Gleichzeitig wird beklemmend und überzeugend die Ausichtslosigkeit gestaltet, aus diesem System herauszukommen, wenn es einen – auch als Unschuldigen – einmal erfasst hat.

Das Polizeiverhör wird als großangelegtes und minutiös inszeniertes manipulatives Täuschungsmanöver dargestellt, mit dem einzigen Ziel ein Geständnis zu bekommen. Aus der Perspektive des Verhörspezialisten Trent wird zum Beispiel der Verzicht auf einen anwesenden Rechtsbeistand so vorbereitet:

Und jetzt der erste wichtige Schritt: »Ich meine, wir können andere Leute hinzuziehen, wenn du das möchtest. Einen Anwalt oder Rechtsbeistand. Oder vielleicht sogar deine Mutter.« Es ging darum, den Jungen zu isolieren, die Anwesenheit eines Anwalts, eines Elternteils oder Vormunds zu verhindern. Das musste gleich zu Anfang geschehen, und zwar so geschickt, dass der Junge keinen Verdacht schöpfte. Die Formulierung war natürlich wichtig, weil sie in den amtlichen Unterlagen auftauchen würde – auf der Kassette und in der Abschrift fürs Protokoll. Aber in den Unterlagen würde nichts von Trents lässiger Haltung auftauchen, von seinem Schulterzucken, das vermittelte, was für eine lächerliche Vorstellung es doch war, andere Leute dabeihaben zu wollen. Er hatte mit Absicht die Mutter ins Spiel gebracht und dabei auf den vorpubertären Stolz des Jungen gebaut [...]. (*Das Verhör*; S. 85)

Der Roman zeigt auch wie ein im Marathonverhör gebrochener junger Mensch schließlich das tut, was er nie von sich geglaubt hat, was ihm aber aufgrund der Gehirnwäsche des Verhörs und des erzwungenen Geständnisses als logische Folge der Erwartungshaltungen seiner Umgebung vorkommt.

Aber wie hatte Mr Trent ihn dazu bringen können, zu sagen, er habe die Tat begangen, wenn er's doch gar nicht getan hatte? Wenn er so etwas niemals tun könnte. Nie und nimmer. Nie im Leben. Nie?

Aber wenn du gesagt hast, du hättest es getan, dann könntest du es vielleicht auch tun. Vielleicht könntest du so etwas Schreckliches tun. Vielleicht hast du tief in deinem Inneren, an jener geheimen Stelle, genau gewusst, dass du so etwas tun könntest. (*Das Verhör*, S. 154)

Als er an einen verhassten Mitschüler denkt, überkommt ihn ein »herrliches Gefühl«. Der letzte Satz der Geschichte lautet: »Dann ging er in die Küche und holte das Fleischermesser aus der Schublade.« (*Das Verhör*, S. 156)

Im Roman *Bis zum Showdown* von Mats Wahl zeigen sich ebenfalls polizeikritische Aspekte in den Vertuschungsbemühungen nach einem großangelegten Polizeieinsatz. John-John, dem verhafteten Protagonisten, wird von einer hohen Justizbeamtin nahegelegt, die von der Polizei vorbereitete Version der Darstellung des Polizeieinsatzes vor der Öffentlichkeit zu vertreten und auch die selbst erlittenen Misshandlungen zu verschweigen. Andernfalls würde man ihm aus der Notwehr, in der er eine Verbrecherin erschlagen hatte, eine Täterschaft unterschieben und ihn dementsprechend verurteilen.

Es geht im Weiteren um Vertuschung von unangemessener Polizeigewalt und ungeschicktem Vorgehen einer Spezialeinheit:

»Sie sind ein kleiner Haufen Scheiße, der Mist gebaut hat und der eine, das heißt wirklich nur eine einzige Chance bekommt. Ergreifen Sie sie oder stehen Sie für die Folgen ein.«

Der Junge fingerte an dem Wasserglas.

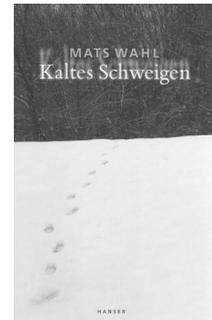
»Da wäre noch eine Sache«, sagte Ebba Famming. »Es geht um die Polizisten der Einsatztruppe.«

»Was?«

»Die von der Spezialeinheit. Die, die einem Mann den Kopf abgeschossen haben, der bereits tot war. Es wäre uns sehr lieb, wenn Sie erzählen, dass Nils Ake Eriksson zur Waffe griff und daraufhin erschossen wurde. Könnten Sie uns dabei behilflich sein?« (*Bis zum Showdown*, S. 216)

Mats Wahls neuester Kriminalroman *Kaltes Schweigen* (2004) mit Kommissar Fors zeigt sich als zweiter Band einer mit dem Preisträgerroman *Der Unsichtbare* begonnenen Serie. Die Themenwahl Rechtsradikalismus/Rassismus in Schweden legt den

Mats Wahl:
Kaltes Schweigen.
 München: Hanser 2004.



Finger in die Wunde vieler Industriestaaten. Im neuen Roman spielt Neonazismus unter Jugendlichen und Rassismus und Sexismus im Polizeiapparat eine gewisse Rolle, das Verbrechen selbst aber ist ein aus einem eskalierenden Einschüchterungsversuch hervorgegangener Mord und stellt sich letztlich nicht durch Rassismus oder Rechtsradikalismus motiviert heraus. Intensiv thematisiert werden der Umgang und die Probleme von Asylsuchenden und Ausländern in unserer Gesellschaft.

Das sozialkritische Potenzial dieser Thematik wird in *Kaltes Schweigen* für einen Jugendkrimi beachtlich ausgereizt. Es ist eine Detektivgeschichte, die mit der Entdeckung des Opfers beginnt und geradlinig die Recherchearbeit des Kommissars verfolgt. Doch schon zu Beginn wird deutlich, dass auch innerhalb des Polizeiapparats Rassismus nicht tabu ist. Ein Beamter wird überdeutlich als fremdenfeindlich und frauenfeindlich gekennzeichnet. Über ihn berichtet eine Kollegin dem Polizeipräsidenten:

»Er hat unter anderem gesagt, dass Ausländer nichts im Polizeidienst zu suchen haben.« [...] »Er hat gesagt, wenn er auf der Schule (Polizeischule) einen Schwulen oder eine Lesbe trifft, dann würde er dafür sorgen, dass sie oder er ihre Zähne vom Boden auf sammeln können.« [...] »Er war der Meinung, weibliche Polizisten sollten mit den Vereinten Nationen zu einem Kriegsschauplatz geschickt werden und als Kanonenfutter eingesetzt werden.« (*Kaltes Schweigen*, S. 11)

Wahl stattet seinen Kommissar nicht nur mit einem zielsicheren Instinkt für die richtigen Fragen und Untersuchungsschritte aus, er gibt ihm auch eine Eigenschaft, die ideal für die Mitteilung sozialkritischer Fakten und Überlegungen an die LeserInnen ist: Kommissar Fors hat die Gewohnheit, in seine Voruntersuchungsberichte eigene Kommentare einzufügen. Er stellt in diesem Zusammenhang eine bemerkenswerte Überlegung an, als er einen Zeitungsartikel liest, in dem eine Mutter aufgrund der Perspektivlosigkeit ausländischer Jugendlicher sich verständnisvoll zeigt selbst gegenüber Einwandererjungen, die ihre eigenen Söhne mehrmals überfallen und beraubt hatte.

Es bedeutet ja quasi, dass sie – wie sie es ausdrückte – akzeptieren konnte, dass Einwandererjungen ihre Söhne wiederholt beraubt hatten. Wenn wir anfangen, ein Verhalten von Einwanderern zu akzeptieren, das wir bei eingeborenen Schweden nie akzeptieren würden, haben wir den Einwanderer ausgeschlossen: Er ist »der andere« geworden.« (*Kaltes Schweigen*, S. 213)

Er notiert kritische Gedanken zu drei wichtigen Problemzonen (Strategien gegen Jugendkriminalität, Schul kriminalität, Schusswaffenbesitz) in unseren heutigen westlichen Gesellschaften und zur Politik vor Ort und meint,

dass wir in unserem Polizeibezirk nicht die geringste Strategie entwickelt haben, um mit der Jugendkriminalität fertig zu werden, von der hier die Rede ist und die zu ernststen politischen Konsequenzen führen kann, zumal sich außerparlamentarische Gruppen die Freiheit herausnehmen zu agieren. [...]

Die Schule wird ein Umschlagplatz. Gruppen zahlungskräftiger Jugendlicher können in der Schule gestohlene Kleidung, Fahrzeuge, Rauschgift und Telefone erwerben. Es gibt Waffenhandel und Geldwechselbörsen. Gewisse Jugendliche übernehmen nicht die Schülerrolle, sondern definieren sich über die Rolle des Marktakteurs. [...] Jugendliche kämpfen um Marktanteile, und leistungsschwache Schüler versuchen ihren Status zu verbessern, indem sie sich von schwachen in aggressive und vielleicht erfolgreiche Marktakteure verwandeln. [...]

50000 illegale Waffen soll es in unserem Land geben. Wie viele davon sich heutzutage in den Händen von Kindern und Jugendlichen befinden, weiß niemand. Man braucht jedoch nicht allzu weit blickend sein, um zu begreifen, dass sich auf unseren Schulhöfen und Schulkorridoren Tragödien abspielen werden. [...] Wir von der Polizei sollten uns in diesem Fall so eindeutig verhalten, dass die Verantwortung sofort dort landet, wohin sie gehört – bei den Politikern. Eine Erhöhung des Strafmaßes für Waffenvergehen würde vermutlich dazu führen, dass einzelne Polizisten, Staatsanwälte und Gerichte die Delikte ernster nehmen würden. (*Kaltes Schweigen*, S. 214 f.)

Auch in diesem Roman werden interne Pannen und ihre Vertuschungsversuche aufgezeigt (siehe auch *Showdown*). Eine Baracke eines Flüchtlingsaufnahmelandes wird in Brand gesteckt, der Lagerleiter sieht die bedrohliche Situation schon voraus und verständigt die Polizei. Der Polizeichef informiert Kommissar Fors davon:

Man sagte ihm, dass man keine Leute schicken kann. Um halb zwölf schlug der Brandstifter zu. Da saßen fünfundzwanzig Bullen in der Kantine und auf der Bühne stand Annika Bage und sang. [...] Sie wird erfahren, dass es hieß, wir hätten keine Leute. Sie wird darüber schreiben. Und dann kriegt Nylander die Hölle heiß gemacht. Und der ganze Scheiß wird auch an uns anderen kleben bleiben. (*Kaltes Schweigen*, S. 216)

Kommissar Fors wird gedrängt, er solle mit seiner Freundin Annika Bage doch reden, sie ist nämlich Journalistin. Doch der Kommissar hat seine Erfahrungen mit seinem Polizeichef:

»Nylander kann mit einem Zementsack auf dem Kopf über den Atlantik schwimmen«, sagte Fors. »Der kommt immer wieder nach oben, egal was passiert. Ich kenne niemanden, auf den der Ausdruck ›Scheiße schwimmt oben‹ so gut zutrifft.« (*Kaltes Schweigen*, S. 216)

Im Gespräch mit der Polizeiassistentin äußert sich Kommissar Fors explizit zeitbezogen politisch zu Italien und überträgt dieses Urteil selbstkritisch auch auf seine eigene Nation:

»Italien ist schön«, sagte Fors. »Und auch nicht schön. Berlusconi ist ein Verbrecher. Was soll man von einem Volk halten, das sich einen Verbrecher zum Staatschef wählt?« (*Kaltes Schweigen*, S. 219)

Und später noch einmal der Vergleich, als es um das verdächtige rechtsradikale Mädchen Anneli Tullgren geht:

Vermutlich steckt dieses Mädchen hinter den Flugblättern, aber mit dem Mord an Sirr hat sie nichts zu tun. Sie hat andere Pläne. Vielleicht wird sie mit der Zeit unser Berlusconi. Viele in ihrer Bewegung sind wegen Gewaltverbrechen verurteilt worden. Hitler war übrigens ein verurteilter Verbrecher, als seine Partei in Deutschland die Wahl gewann. Es gibt Traditionen. (*Kaltes Schweigen*, S. 219)

Und die Kritik an Polizeibeamten seiner Dienststelle wird noch fundamentaler, als das Gespräch auf die Bücher über die Judenvernichtung in den deutschen Konzentrationslagern kommt, da die junge Polizeiassistentin gerade ihr Defizit im zeitgeschichtlichen Basiswissen mit Hilfe einiger Bibliotheksbücher aufarbeitet. Siebzig Seiten vorher wird den LeserInnen ein erschütternder detaillierter Bericht über die Ermordung hunderter Frauen und Kinder im August 1942 im Vernichtungslager Belzec in Polen nicht vorenthalten. Darauf wird nun im Gespräch Bezug genommen:

»Ich habe gerade angefangen zu lesen. Es ist furchtbar.« – »Ja«, sagte Fors. »Es ist furchtbar, was sie getan haben, aber es ist auch furchtbar, dass Nylander [Polizeichef] es schafft, keine Leute in des Flüchtlingslager zu schicken, während unsere Kantine voller uniformierter Bullen ist. Was meinst du, was aus Nylander geworden wäre, wenn er vor siebzig Jahren in Deutschland gelebt hätte?« (*Kaltes Schweigen*, S. 222f.)

Es gibt in diesem Roman noch eine zweite Täterin und eine fundamentale Rechtsstaatskritik: Ellen Stare, die Tochter der Pastorin, die aus Verzweiflung die Kirche anzündet. Für Kommissar Fors deutet alles auf Ellen als Brandstifterin hin, doch es gibt keine Beweise und auch kein offizielles Geständnis. So lässt Fors die junge Mutter – ihr jugendlicher Freund und Vater ihrer zwei Kinder ist von drei MitschülerInnen zu Tode geprügelt worden ist (Kriminalfall im Roman *Der Unsichtbare* von Mats Wahl) – im Protokoll unerwähnt, um sie endgültig aus den Recherchen der Polizei herauszuhalten. Die LeserInnen werden schon weiter vorne auf diesen Entschluss allgemein vorbereitet, als es von Kommissar Fors in einer fundamentalen Rechtsstaatskritik heißt:

Es war vorgekommen, dass Fors angesichts eines Verbrechens oder Verbrechers gedacht hatte, es wäre das Beste, wenn gar nichts passierte, es wäre das Beste, wenn nichts getan wurde, es wäre das Beste, wenn sich der Rechtsapparat mit seinen plumpen und häufig nicht adäquaten Instrumenten zurückhielt. (*Kaltes Schweigen*, S. 250)

Und schon früher hat sich der Kommissar in einer Diskussion mit einer jugendlichen Konfirmandengruppe kritisch geäußert, als er meinte,

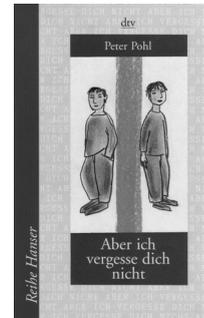
dass das Gesetz mit der Gesellschaft, mit der Zeit und den Launen der Führenden wechseln kann. Das Gesetz ist nicht gegeben. Das Gesetz wird von Menschen geschaffen. (*Kaltes Schweigen*, S. 255)

Mats Wahl gelingt eine hervorragende erzählerische Kombination von Detektion eines realistischen Kriminalfalls und Einbettung klar formulierter sozialkritischer Passagen, die Fakten und Überlegungen zur zeitgemäßen gesellschaftlichen Situation in Schweden liefern. Er folgt damit einer langjährigen schwedischen Tradition innerhalb des Krimi-Genres.

Peter Pohl:

Aber ich vergesse dich nicht.

München: dtv / Reihe Hanser 2002.



Aus der schon oben erwähnten Verbrechen Geschichte *Aber ich vergesse dich nicht* (dt. 2002) von Peter Pohl, in der der kriminelle Fall in der Darstellung eher im Hintergrund bleibt, dessen Bedeutung aber für die Protagonisten und die Haupt-handlung sehr bestimmend ist, möchte ich nur den polizei- und justizkritischen Aspekt herausstellen. Ausgangspunkt ist der Sachverhalt, dass der Mord an der Mutter durch den Vater während seines Hafturlaubs nicht verhindert werden konnte. Jörgen, ein 12-jähriger Junge, trifft knapp vor den Ferien auf Sally, ein geheimnisvolles 12-jähriges Mädchen, schließt Freundschaft mit ihm und erkennt letztlich, dass der Familienhintergrund dieses von einer Menschenrechtsorganisation vor dem gewalttätigen Vater und selbst vor der Polizei versteckten Kindes sich nur um Gewalt, Erniedrigung und Missbrauch dreht.

Die Skepsis gegenüber der Verlässlichkeit der Polizei kommt schon darin zum Ausdruck, dass die Kinder auch vor der Polizei versteckt werden. Der jugendliche Ich-Erzähler stellt so seine Überlegungen an:

Undichte Stellen, überall gibt es undichte Stellen. Und wer weiß, vielleicht sagt das Gesetz, dass deinem Vater das Recht zusteht, sich mit dir zu treffen, ganz gleich, was er mit deiner Mutter angestellt hat. [...] Irgendetwas scheint mit den Gesetzen und Vorschriften passiert zu sein, das anständige Leute veranlasst, lieber anderswo Hilfe zu suchen als bei der Polizei und beim Gesetz. Alles, was ich für richtig halte, kann mit dem Buchstaben des Gesetzes so verdreht werden, dass es falsch wird. [...] (*Aber ich vergesse dich nicht*, S. 110)

Als Jörgen eine Aussprache mit Margareta, der Gastgeber-Mutter, bei der Jörgen über die Ferien wohnt und den Hund betreut, führt, bringt er seine Zweifel an der Sinnhaftigkeit der Polizeiarbeit zum Ausdruck:

Margareta sagte nicht, das weißt du doch, dass die Polizei sich so nicht verhält; das weißt du doch, dass sie aus früheren Fehlern gelernt hat; das musst du doch einsehen, dass wir in der besten aller Welten leben, wo die Gerechtigkeit auf der Seite der Schwachen steht – wo du dich ganz auf diese Gerechtigkeit verlassen kannst. Nein, nichts von alledem sagte Margareta. Das ist ja eine böse Geschichte, sagte sie. (*Aber ich vergesse dich nicht*, S. 122)

Und im Gespräch mit Karl-Olof, dem Gastgeber-Vater, kommt es ebenfalls zu diesem Punkt:

Es müsse Sache der Polizei und der Behörden sein, stimmt, aber in unserer wohl geordneten Gesellschaft funktioniert nicht alles so, wie es soll – das lernt man schnell, wenn es einem nur schlecht genug geht. Das liegt vor allem daran, dass die meisten der Meinung sind, alles sei bereits wohl geordnet. (*Aber ich vergesse dich nicht*, S. 123)

Es zeigt sich, dass Jörgen nicht allein diese Zweifel an der Redlichkeit der Exekutive und der Justiz hat. Auch die Erwachsenen meinen: »In letzter Zeit haben sich die Beweise für dunkle Machenschaften innerhalb der Justiz gehäuft.« (*Aber ich vergesse dich nicht*, S. 124)

Nach mehrmaligen menschlich sehr berührenden Begegnungen dieser Kinder als Opfer gewalttätiger bzw. suchtbetreffender Eltern verschwindet das Mädchen mit ihrem behinderten Bruder aus dem Leben des Ich-Erzählers und hinterlässt Betroffenheit, Sehnsucht und Sorge, ohne dass auch für die LeserInnen das Verbrechen geklärt bzw. der Verbrecher bestraft worden ist.

4. Resümee

In der Fülle von trivilliterarischem Lesefutter finden sich durchaus Kriminalromane (Detektivgeschichten wie Verbrechenengeschichten wie auch Thriller), die mit unterschiedlicher Intensität sozialkritische Akzente setzen.

Manchmal ist der Kriminalfall selbst ein Hinweis auf soziale Missstände, der mit ironischer bis kritischer Distanz vom Detektiv/Kommissar verfolgt wird. Manchmal bleibt die Geschichte die Aufklärung und Lösung schuldig. Häufig werden plausibel Motive und soziale Bedingungen der Protagonisten (Täter, Opfer, Detektive/Kommissare) dargestellt und manchmal auf umfassendere gesellschaftliche Zusammenhänge hingewiesen. Spannungen und Vorurteile zwischen sozialen Schichten und Subkulturen werden aufgezeigt und oft auch handlungstragend gestaltet. Hin und wieder kommen explizite Ursachenzuschreibungen bzw. Schuldzuweisungen, politische Statements vor, Polizeikritik findet sich an vielen Stellen in unterschiedlichen Formen. Daraus wird aber nicht automatisch ein sozialkritischer Krimi, letztlich entscheidet die gelungene literarische Integration der kritischen Akzente, ohne dass diese im Dienste vordergründiger Aktualitätsheischei bzw. Spannungserzeugung abgenützt werden.

Literatur

- BANSCHERUS, JÜRGEN: *Novemberschnee*. Würzburg: Arena-Taschenbuch 2003.
 CORMIER, ROBERT: *Das Verhör*. München: Bertelsmann 2003 (Original 2001).
 DRVENKAR, ZORAN: *Cengiz & Locke*. Hamburg: Carlsen 2002.
 FETH, MONIKA: *Der Erdbeerpflücker*. München: cbt 2003.
 MARTÍN, ANDREU; RIBERA, JAUME: *Flanagan entflammt*. Weinheim: Beltz 2001 (Original 1995).
 POHL, PETER: *Aber ich vergesse dich nicht*. München: dtv/Reihe Hanser 2002.
 WAHL, MATS: *Bis zum Showdown*. Weinheim: Anrich 1999 (Original 1997).
 WAHL, MATS: *Der Unsichtbare*. München: Hanser 2001.
 WAHL, MATS: *Kaltes Schweigen*. München: Hanser 2004 (Original 2002).

- BRÖNNIMANN, JÜRIG: *Der Soziokrimi. Neues Genre oder ein soziologisches Experiment?* Eine Untersuchung des Soziokrimis anhand der Werke von Maj Sjöwall/Per Wahlöö und -ky. – Erscheint April 2004 im Verlag NordPark (Reihe KrimiKritik, Bd. 3).
- DAUBERT, HANNELORE: Detektiv- und Kriminalgeschichte. In: Grünewald; Kaminski (Hrsg.): *Kinder- und Jugendmedien. Ein Handbuch für die Praxis*. Beltz 1984.
- KREIENKAMP, URSULA: Immer dieselben! Serienkrimis. In: *Bulletin Jugend & Literatur*, Heft 12/1998.
- LANGE, GÜNTER: Krimis für Kinder und Jugendliche. In: Ders. (Hrsg.): *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. 1: Grundlagen und Gattungen. Baltmannsweiler 2000.
- SCHWEIKART, RALF: Vom Klassendieb zu den üblichen Verdächtigen. Über Kriminalerzählungen für Jugendliche. In: Schindler, Nina (Hrsg.): *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Hildesheim: Claassen 1997.
- WINTERSTEINER, WERNER: Dann eben mit Gewalt ... Gewalt und Rechtsextremismus als Thema der KJL. In: *ide. Informationen zu Deutschdidaktik*, Heft 1/1994. Innsbruck: StudienVerlag 1994.

Karl-Wilhelm Schmidt

Lustmord oder Liebestod? Im Anatomiesaal der Postmoderne *Der Fall Arbogast* von Thomas Hettche

1. Von *Ludwig muss sterben* bis *Der Fall Arbogast*: Zu Autor und Werk

Thomas Hettche, 1964 in Treis bei Gießen geboren und nach den Stationen Stuttgart, Berlin und Rom seit einiger Zeit wieder in Frankfurt a.M. lebend, gilt seit seinem 1989 erschienenen Debütroman *Ludwig muss sterben* als literarischer Provokateur. Die Auseinandersetzung mit Sexualität und Morbidität, Erotik und Tod, Körper und Gewalt, Pornografie und Anatomie steht im Mittelpunkt seiner Texte. Begegnen dem verblüfften Leser in *Ludwig muss sterben* zwei einem Anatomieatlas entstiegene Figuren, thematisiert der zweite Roman, *Nox*, die Nacht des Berliner Mauerfalls 1989 – aus der Sicht eines Erzählers, der bereits einleitend getötet wird. »Ich sah in ihrer Hand das Messer nicht.« (Hettche 1995, S. 9), so konstatiert der Ich-Erzähler im ersten Satz, bevor ihm die Kehle durchschnitten wird.

Dem Anatomieatlas entstammende Figuren, tote Protagonisten, Grenz- und Wiedergänger aller Art sind im Figurenarsenal des Thomas Hettche keine Seltenheit, ist doch Hettche selbst ein Grenzgänger und Multitalent. In seinem – nach einem Verlags-Wechsel bei DuMont erschienenen – Band *Animationen* (Hettche 1999), der von der Universität Frankfurt als Dissertation angenommen wurde, finden sich geistreiche Essays des Musil-Bewunderers sowohl über den Körper in der Kunst wie

auch in der Medizin. Hettche interessiert in der Nachfolge Gottfried Benns die »Entwicklungsgeschichte von Pornografie und Anatomie« (Braun 2001) im Kontext einer Poetik des Erzählens. Der »Urtext der modernen Pornographie« (Hettche 1999, S. 37) ist dabei für Hettche Pietro Aretinos Sonett-Zyklus *I Modi*, dessen Übersetzung er 1997 vorgelegt hat. In der mit Jana Hensel herausgegebenen Internet-Anthologie *Null* (Hettche 2000) geht Hettche, der von 1995 bis 1999 fünf Jahre als Juror beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb tätig war, der Frage nach, welche Rolle Literatur in medialen Kontexten spielt bzw. spielen wird.

Hettche ist ein Provokateur, dessen physiologische Prosa sich vor allem für den Tod und den Schmerz des Körpers interessiert und dessen »skalpellartige[s] Erzählen« (Albath 2001) »unter die Haut geht«. Die (Selbst-)Reflexivität, die seinen Texten eignet, hat zu dem u. a. von Maxim Biller erhobenen Vorwurf geführt, Hettche »verkörpere den ›Prototyp des deutschen Postmoderne-Lemuren«« (nach Schaub 1995, S. 206; vgl. Biller in: *Tempo* 11/1989), der – den Poststrukturalismus paraphrasierende – germanistische Oberseminar-Prosa schreibe. Ob dieser Vorwurf berechtigt ist, soll hier nicht diskutiert werden. Tatsächlich folgt Hettche den Ratschlägen seiner Kritiker und legt 2001 mit *Der Fall Arbogast* einen Roman vor, in dem er eine »richtige Geschichte« erzählt, ohne allerdings seinem Literaturverständnis – d. h. seinem selbstreflexiven Ansatz – untreu zu werden.

2. Von Dürrenmatt zu Hettche

Der Fall Arbogast ist aus meiner Sicht ein Glücksfall der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und sollte für die Schule entdeckt werden, weil es Hettche gelingt, einen spannenden Roman zu schreiben und poststrukturalistische Theoriemodelle in Literatur aufgehen zu lassen. Traditionell sind Krimis dem Unterhaltungs- und Trivalliteratur-Verdacht ausgesetzt und spielen bis heute eine marginale Rolle im Unterricht, ambitionierten deutschsprachigen Texten – angloamerikanische, italienische oder skandinavische Beispiele bleiben ausgeklammert – von Patrick Süskind (*Das Parfum*), Wolf Haas (*Auferstehung der Toten*) oder Georg Klein (*Barbar Rosa*) und der gesellschaftskritischen Variante eines Horst Bosetzky (alias -ky) in den 1970ern, Jakob Arjouni (*Happy birthday, Türke!*), Bernhard Schlink (*Selbs Mord*) oder Friedrich Ani (*German Angst*) zum Trotz. Ausnahmen bilden lediglich die Klassiker von Friedrich Schiller (*Der Verbrecher aus verlorener Ehre*) und E. T. A. Hoffmann (*Das Fräulein von Scuderi*) oder die zu Schul-Klassikern aufgestiegenen Anti-Kriminalromane Friedrich Dürrenmatts (*Der Richter und sein Henker*, *Der Verdacht*, *Das Versprechen*). Auch die expandierende wissenschaftliche Kriminalliteratur-Forschung (vgl. exemplarisch Vogt 1998 und Nusser 1992), Studien zur Gender-Forschung (vgl. Dietze 1997) und die Arbeiten zur Didaktik des Kriminalromans (vgl. exemplarisch Nusser 2000, Lange 1998) haben an dieser Praxis wenig geändert.

Vielleicht – so meine Hoffnung – kann Hettches *Der Fall Arbogast* als »Missing Link« fungieren. Die Umschlagrückseite der 2003 erschienenen Taschenbuchausgabe zitiert Heinrich Detering, der behauptet, es handele sich um den »beste[n] Krimi seit Dürrenmatt« (Detering 2001). Die folgenden Ausführungen sollen verdeutlichen,

dass die Hochschätzung Deterings, die auch andere Rezensenten teilen (vgl. Braun 2001, von Lovenberg 2001, Böttiger 2001 oder Mangold 2001), ihre Berechtigung hat.

Und eben deshalb ist diese Geschichte ohne Auflösung ein perfekter Kriminalroman: eine Überbietung des Genres, wie sie zuletzt vielleicht Dürrenmatts Geschichten zwischen »Verdacht« und »Justiz« gelungen ist. Man liest sie mit nicht nachlassender Spannung – ohne genau bestimmen zu können, worauf sie sich eigentlich richtet. Denn diese Kriminalgeschichte spielt ohne Tricks und mit offenen Karten. (Detering 2001)

Ich möchte im Folgenden begründen, warum *Der Fall Arbogast* ein »perfekter Kriminalroman« ist, der die Beschäftigung in der Schule (Sekundarstufe II) lohnt. Dabei gehe ich zunächst auf den zugrunde liegenden historischen Fall Hetzel ein, um mich danach der literarischen Adaption Hettches zuzuwenden. In diesem Zusammenhang stelle ich den Inhalt und mögliche Lesarten des Romans vor. Unterrichtsvorschläge beschließen die vorliegenden Ausführungen.

3. »Der Fall Hetzel«: Ein spektakulärer Justizirrtum

Hettches Roman basiert auf einem realen Kriminalfall aus den 1950er Jahren, der durch das Wiederaufnahme-Verfahren in den 1960er Jahren Berühmtheit erlangte. Der »Fall Hetzel« geriet als spektakulärer Justiz-Irrtum in die Schlagzeilen von Presse und Fernsehen und ging in die Justizgeschichte ein.

Er beginnt 1953 mit dem Fund der Leiche von Magdalene Gierth. Der Tat verdächtigt wird der 27-jährige Hans Hetzel, gelernter Metzger aus Altenheim, der die junge Frau als Anhalterin in Hofweier mitgenommen und sie bei einem Schäferstündchen getötet haben soll. Hetzel wird bezichtigt, da er sich schnell in Widersprüche verwickelt und außerdem vorbestraft ist. 1955 erfolgt die Verurteilung zu lebenslangem Zuchthaus wegen Mordes. Entscheidende Bedeutung gewinnt das Gutachten des Münsteraner Gerichtsmediziners Alfred Ponsold, der auf einem Foto am Hals der Toten Spuren eines Kälberstricks ausmacht, ohne jedoch die Leiche selbst gesehen zu haben. In den folgenden Jahren wird eine Wiederaufnahme des Falls Hetzel zweimal abgelehnt, zunächst 1962 durch das Landgericht, vier Jahre später durch das Oberlandesgericht. 1967 bestätigen mehrere Gutachter Ponsold. Tatsächlich gelingt erst Verteidiger Fritz Groß eine Neuaufnahme des Verfahrens, das 1969 – also 16 Jahre nach der mutmaßlichen Tat – mit dem Freispruch des Angeklagten endet. Aufgrund neuer Expertisen kann nachgewiesen werden, dass Ponsolds »Kälberstrick-Theorie« falsch war. Der Tod, so die neuen Gutachten, sei nicht durch Strangulation eingetreten, sondern durch Herzversagen, da Magdalene Gierth u. a. durch eine Abtreibung gesundheitlich vorgeschädigt gewesen sei. Der entscheidende Gutachter ist Ende der 1960er Jahre der Ostberliner Gerichtsmediziner Otto Prokop, dem Hettche im Nachwort des Romans für seine Hilfe dankt (vgl. DFA, S. 352). Die Pointe des Falls Hetzel besteht darin, dass ausgerechnet ein Gutachter aus der DDR einen spektakulären Justizskandal in der BRD offenkundig macht. Bevor von einer Ironie der Geschichte zu sprechen wäre, muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass Prokop aus Österreich stammt, im Westen studiert hat und erst in den

1950er Jahren auf den Lehrstuhl der Humboldt-Universität berufen wurde. Er ist damit als »Wanderer zwischen den Systemen« (Weyh 2001) auch im Westen akzeptabel.

4. *Der Fall Arbogast: Zum Inhalt des Romans*

Thomas Hettche orientiert sich in seinem Roman sehr genau an den Fakten des historischen Falls. Das Bemühen des »manischen Rechercheur[s]« (Mangold 2001) Hettche um Authentizität zeigt die Tatsache, dass sich »Originaltexte aus Prozessakten, Gutachten, Obduktionsberichten, Zeitungsartikeln« (Overath 2001) und mehrfach Hinweise auf *Spiegel*-Reportagen und andere Zeitungs-Berichte finden (vgl. u.a. DFA 166f). Eine wichtige Quelle bot sich Hettche auch »in den Schriften des heute vergessenen Krimiautors und Justizkritikers Frank Arnau (1894–1976) [...], der in zahllosen Artikeln und in seiner Autobiografie den Fall Hetzel kommentiert hat« (Braun 2001). Er figuriert im Roman unter dem Namen Fritz Sarrazin.

Hettche erzählt den historischen Fall insgesamt weitgehend chronologisch (dieser Befund schließt Rückblenden, die ebenso wie Zeitsprünge konstitutiv für den Roman sind, nicht aus). So beginnt die Geschichte mit der ausführlichen Schilderung der dramatischen Ereignisse jenes ersten Septembers 1953 (DFA, S. 7–15), die das Zentrum der Prosa ausmachen. Immer wieder kehrt der Text zu jener im Sinne der Novellendefinition Goethes »sich ereigneten unerhörten Begebenheit« zurück: Der Billardtisch-Vertreter Hans Arbogast – so heißt der Protagonist im Roman – nimmt die junge Anhalterin Marie Gurth, die aus Berlin stammt und in einem Flüchtlingslager in Ringsheim untergebracht ist, in seinem Borgward (Modell Isabella) mit, plaudert mit ihr, kommt ihr näher und schläft schließlich mit dem Mädchen. Der zweite Beischlaf endet, für Arbogast wie für den Leser überraschend, mit dem plötzlichen Tod Mariens. Im folgenden Kapitel werden detailliert die Inhalte des Sektionsprotokolls referiert (DFA, S. 15–23), danach folgt – filmähnlich – ein Schnitt. Der Prozess gegen Hans Arbogast ist im Januar 1955 zu Ende gegangen, man überstellt den Verurteilten in das Gefängnis Bruchsal, nachdem er zuvor zwei Jahre in Untersuchungshaft in Grangatz zugebracht hat. Der Prozess hat eine überraschende Wendung genommen aufgrund eines Gutachten des Münsteraner Gerichtsmediziners Prof. Maul, der Arbogast des Lustmordes bezichtigt. Fotografien, die eine junge Lokalreporterin gemacht hat, lassen, so Maul, Abdrücke eines Kälberstricks erahnen, mit der Arbogast Marie Gurth erdrosselt haben soll. Der Roman schildert im Folgenden Arbogasts Gefängnisjahre in Bruchsal und thematisiert die schleichende Veränderung, die der Inhaftierte, der immer wieder seine Unschuld beteuert, durchmacht. Arbogast muss die Folgen der zermürbenden Einzelhaft (bzw. des Arrests, DFA, S. 82–84), die von seiner Frau eingereichte Scheidung (1960, vgl. DFA, S. 76) und den Tod seiner Mutter (August 1963, vgl. DFA, S. 85 ff.) verkraften.

Die Wiederaufnahme des Verfahrens gelingt erst in den 1960er Jahren. Als Reaktion auf einen Brief Arbogasts schaltet der Journalist und Schriftsteller Fritz Sarrazin, der sich für den Fall interessiert, den namhaften Frankfurter Strafverteidiger Dr. Klein ein, der 1969 endlich eine Haftaussetzung und eine Wiederaufnahme des Ver-



Abb. 1:

»Folgte ihrem Kopf, als sie sich wieder zurücklehnte, nahm die Zigarette in die linke Hand und legte ihr die Rechte um den Nacken, während die Glut für einen Moment in der Luft zwischen dem weißen, sehr dünnen Lenkrad der ISABELLA und dem ebenso weißen Bakelit-Knauf des Aschenbechers schwebte. [...] Die Türen der ISABELLA ließen sie offen wie weit gespreizte Flügel.«

fahrens erreicht. Ende des Jahres findet schließlich aufgrund der neuen Faktenlage ein zweiter Prozess statt. Wie 1955 ist das vorgelegte Gutachten von zentraler Bedeutung. Die gerade habilitierte Ostberliner Pathologin Dr. Katja Lavans wird damit zur entscheidenden Figur im Roman. Interessanterweise weicht Hettche hier von der historischen Vorlage ab, indem er eine Frau zur Protagonistin macht. Lavans weist differenziert nach, dass die »Kälberstrick«-Theorie Mauks, der beim Prozess 1969 anwesend ist, falsch sein muss. Die Blutergüsse im Halsbereich, so ihr Befund, sind postmortal durch den Transport der Leiche und deren Lagerung (auf einer Astgabel) entstanden, der Tod Marie Gurths ist auf Herzversagen (begründet in einer Entzündung des Herzmuskels) zurückzuführen. Das Interesse des Autors für die Ostberliner Gerichtsmedizinerin ist unverkennbar. Katja Lavans hat nicht nur eine Affäre mit dem Frankfurter Strafverteidiger Dr. Klein. Im 56. Kapitel (DFA, S. 295 ff.) lässt Hettche sie eine Fahrt mit Arbogast in dessen Borgward unternehmen, die verblüffende Parallelen zu den Geschehnissen an jenem ersten September 1953 aufweist. Damit wiederholt sich die »Urszene« (Böttiger 2001) des Romans und die Wildheit Arbogasts lässt beim Leser Zweifel aufkommen, ob der Protagonist tatsächlich unschuldig ist. Die Lösung des Falls Arbogast rückt damit wieder in weite Ferne – gerade zu dem Zeitpunkt, als er abgeschlossen scheint.

5. Der Text: Lesarten

Hettches Text, den der Autor selbst als »Kriminalroman« bezeichnet, hat durch die Literaturkritik sehr unterschiedliche Interpretationen erfahren. *Der Fall Arbogast* lässt sich lesen als »hypermoderner Schauerroman« (Böttiger 2001), »sozialhistorischer Erotikkrimi« (Overath 2001), »romantischer Gerichtskrimi« (Albath 2001) oder »brillanter Kriminalroman« (Mangold 2001). Die deutlich werdende Polyvalenz spricht für den Text und legitimiert nicht zuletzt auch seine Behandlung in der Schule.

5.1. Doku-fiction

Die Ausführungen zum Inhalt haben gezeigt, dass Hettches Roman mit einiger Berechtigung »einer Zwittergattung namens »Faction«« (Weyh 2001) zugerechnet wer-

den kann. Der Text lässt sich als »brillantes Stück sogenannter *doku-fiction*« (von Lovenberg 2001) rezipieren. Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, dass Hettche den historischen Fall vor allem als Materialbasis nutzt, diesen jedoch entscheidend verändert. Hettche ergänzt die Geschichte durch die Einführung der Figur der Katja Lavans nicht nur, er implementiert ihr auch neue Lesarten. Vor allem die Wiederholung der Autofahrt, an der Seite Arbogasts sitzt diesmal Katja Lavans, nicht Marie Gurth, ist von entscheidender Bedeutung für den Text (siehe unten). Sie widerspricht dem historischen Fall und sie zerstört die Gattungskonvention. Der Kriminalroman, ein analytischer Roman, der nach Lösungen verlangt, wird so »überboten«.

5.2. Gerichtskrimi

Zunächst scheint der Befund wichtig, dass Hettche weder den historischen Fall bzw. die ihm zugrundeliegende Geschichte noch die Gattung Kriminalroman denunziert. Die These, dass in Hettches Roman »das Kriminalistische [...] nur vordergründig zitiert wird« (Weyh 2001), ist diskussionswürdig. Durchaus lässt sich *Der Fall Arbogast* auf der Textebene, die Schulpraxis zeigt dies, als Spannungsliteratur lesen. Der Roman beginnt genretypisch mit einem Fall, d.h. mit einer Leiche. Die Rätsel dieses Falls, der, so ahnt der Leser, durch die schnelle Verurteilung Arbogasts nur scheinbar gelöst ist, erzeugen eine Finalspannung und verweisen auf eine Gattungskonvention, die krimitypische Rekonstruktion des Unerzählten, auch wenn keine Detektion im klassischen Sinn betrieben wird. Der Roman lässt sich in diesem Zusammenhang als »Gerichtskrimi« lesen, wobei Hettche die Anfänge des Genres, nämlich die Pitaval-Tradition, zitiert, indem er – wie von Schiller gefordert – einem »merkwürdigen« Rechtsfall nachgeht, der authentisch ist, wie nicht nur die in den Text eingearbeiteten Obduktionsberichte und Pressestimmen verdeutlichen.

5.3. Gesellschaftsroman

Hettche entwirft gleichzeitig – mit leichter Hand und quasi nebenbei – ein Gesellschaftspanorama der 1950er und 1960er Jahre, das vor allem mentalitätsgeschichtlich höchst interessant ist. Der Roman thematisiert das gesellschaftliche Klima in der Adenauerzeit und dokumentiert am Beispiel der Veränderungen im Justizsystem Liberalisierungstendenzen in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre. Bereits im ersten Kapitel wird Hettches Liebe zum authentischen Detail deutlich, wenn die Protagonisten »Kurmark« (DFA, S. 10) rauchen und das Interieur des Borgward (Modell Isabella) ausführlich beschrieben wird (DFA, S. 10). Trotz einiger Unstimmigkeiten – der Borgward zum Beispiel »fuhr 1953 noch nicht auf deutschen Straßen, sondern rollte erstmals im Juni 1954 vom Band« (von Lovenberg 2001) – besticht der Text durch diesen Detailrealismus und liefert so ein atmosphärisch dichtes Bild der Nachkriegsjahrzehnte, wobei einzelne Szenen an »Genrebilder« (Albath 2001) erinnern. Die latent spürbare Gesellschaftskritik wird vor allem in jenen Passagen zur offenen Anklage, in denen Hettche die Prüderie der Zeit – etwa im ersten Prozess –

und in Anspielung auf Foucaults *Überwachen und Strafen* (vgl. Foucault 1994) die menschenunwürdige Disziplinierungs-Ideologie des Gefängnisses – Bruchsal funktiert als »deutsche Musteranstalt« (DFA, S. 60) – entlarvt.

5.4. Filmisches Erzählen

Die sich hier artikulierende Kritik wird selten aufdringlich oder »laut« formuliert. Stets gegenwärtig ist der Stilwille des Autors. Hettche erzählt elegant und zugleich suggestiv, selten, wie bisweilen in früheren Texten, artifiziell und angestrengt. Insgesamt lässt sich – die eingearbeiteten Obduktionsberichte und Pressestimmen verstärken diesen Eindruck – von einer »Poetik des kühlen Blicks« (Albath 2001) sprechen. Hettche nutzt Techniken des Films, wobei nicht nur an Schnitt-Techniken zu denken ist, wenn der Text abrupt von einer Szene zur nächsten springt. Die »Poetik des kühlen Blicks« wird vor allem durch eine Distanz schaffende Wahrnehmung erreicht, die an eine auktoriale Erzählperspektive erinnert. Wie mit einem Kameraauge tastet der Text die Oberfläche der Erscheinungen ab. Hettches Ziel ist es, exakt zu beobachten, ohne zu kommentieren, er möchte »registrieren, [...] nicht resümieren« (Detering 2001). Diese »transempirische Autorperspektive« (Mangold 2001) führt dazu, dass ein »perspektivischer Realismus« (Detering 2001) entsteht, ein »schillernd-faszinierender Realismus, der weit mehr umfasst, als einer bloßen Dokumentation zugänglich wäre«, wobei jedoch »der objektive Realismus überhaupt nicht gebeugt scheint« (Mangold 2001). »Theoretische Exkurse«, die Hettche im Vergleich zu früheren Texten minimiert, auf die er aber nicht ganz verzichtet, »werden auf die Ebene der Figuren verlagert« (Kozlowski 2002, S. 9), kritische Anmerkungen zu einzelnen Personen eher beiläufig als offenkundig in die Figurenrede integriert.

5.5. Postmoderner Kriminalroman

Tatsächlich ist der weitgehende Verzicht auf Kommentierung aus mehreren Gründen ein Glücksfall für den Roman und für den Leser. Er ist spannungsfördernd (auf der Ebene des Kriminalromans) und bedingt gleichzeitig die bereits angesprochene Überbietung des Genres. Hettche liefert mit *Der Fall Arbogast* einen Beitrag zu einer Poetik des postmodernen Kriminalromans. Wie Borges, Gadda, Robbe-Grillet, Pynchon, Eco u. a. betreibt er »kriminalistische Dekonstruktion« (vgl. Bremer 1999). Unter Nutzung gattungsimmanenter Elemente folgt Hettches Text vieldeutigen Spuren, um am Ende der Wahrheit nur scheinbar näher gekommen zu sein. Vielmehr liefert der Roman ein Beispiel für die Suche nach der unreinen Wahrheit. Auf der Ebene des Gerichtskrimis erfolgt die Wahrheitssuche unter Aufbietung kausaler Logik und moderner Technik. Am Ende steht die Falsifikation des ersten Gutachtens und die Wiederherstellung der gestörten Ordnung: Arbogast ist rehabilitiert. Auf einer zweiten Ebene des Textes wird dieser Ordnung jedoch widersprochen und ein offenes Ende proklamiert. Vor diesem Hintergrund lässt sich – wie bei Dürrenmatt, der den Kriminalroman um das Prinzip »Zufall« bereichert – von einem Anti-Kriminalroman sprechen. Hettche überbietet das Genre, indem er von einer Komple-

Abb. 2:

»Sie folgte den Chromleisten mit den Fingern, dem Schriftzug BORGWARD am vorderen, dem Chromflügel auf dem hinteren Kotflügel. Sie stellte sich vor, wie der Wagen sich unter ihren Händen bewegte, umfaßte die hintere Dachsäule wie einen Muskel, den sie unter der Haut spürte, mit der anderen Hand den Türgriff. [...] Das war der Ort. Alles war kalt: die Polster, das Metall, der silberblaue Synthetikstoff der Türverkleidung. Auch die Stille war kalt, und Katja Lavans fror.«



mentärfigur ausgeht. Der exakten Spurensuche des omnipotenten Detektivs im klassischen Kriminalroman entspricht Hettches Detailrealismus, sein sezierender Blick, dem Obduktionsbericht vergleichbar. Die Sucht nach »Vollständigkeit« (Mangold 2001) ist allerdings nur vordergründig das ästhetische Prinzip des Romans; dem Vollständigkeitsprinzip implizit ist – als Komplementärfigur – »ein uneholbarer Rest«, »eine Lücke [...], für die es in den Begriffen unserer Wirklichkeit keinen Ort gibt« (Mangold 2001). Hettche besteht auf dieser Lücke im Ablauf der Geschehnisse und entwirft eine den Kriminalroman überbietende Poetik des Begehrens. Ähnlich wie bei Marcel Beyer und Durs Grünbein kann so physiologische Prosa entstehen, die die Anatomie zitiert, ihr jedoch nicht vertraut, sondern den Schnittstellen im Körper/des Körpers und der Materialität der Sprache nachspürt. *Der Fall Arbogast* ist deshalb ein »wunderbares Buch« (Detering 2001), weil Hettche in diesem Roman darauf verzichtet, »das Musilsche Verfahren des essayistischen Romans« (Weyh 2001) zu adaptieren, sondern den Leser animiert, »der reinen Suggestionskraft dieser Prosa« (Detering 2001) zu verfallen.

5.6. Erotische Autofahrten

Wie stimmig die Geschichte in ihrer Anlage und Dramaturgie bis hinein in die Metaphorik ist, wird exemplarisch im ersten Kapitel, der bereits angesprochenen Urszene, deutlich. Hier findet der Leser eine in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seltene »Schilderung von beklemmender Intensität« (von Lovenberg 2001). Das (Kamera-)Auge des Autors tastet die Szenerie exakt ab (Zeit, Ort, Personen), beschreibt detailrealistisch das Interieur des Borgward, um schließlich die Obsessionen der Protagonisten abzubilden. Die Souveränität und Sprachvirtuosität Hettches und die »erzähltechnische Perfektion dieses Buches« (Detering 2001) zeigen sich darin, dass hier »jeder Satz [...] wie gemeißelt [steht]« (von Lovenberg 2001). Gleichzeitig dokumentiert die Szene Hettches Poetik und die Strategie der Mehrfachkodierung. Der – zunächst nur zu erahnende – Tod des Mädchens ist als »Fall« konstitutiv für die Gattung Kriminalroman, die Szene damit dramaturgisch von zentraler Bedeutung. Hans Arbogast, der Vertreter für Billardtische, bringt die Kugeln in Bewegung und von Anfang an steht die Frage im Raum, ob er billardiert. Der Erzähler

wird »den Blicken und Bewegungen seiner Figuren wie der Billardspieler den Bewegungen der Kugeln« (Detering 2001) folgen, aber er tut dies nicht, sehr zum Leidwesen einiger Kritiker, voraussetzungslos. In den Sektionssälen und anatomischen Theatern der (Post-)Moderne gehört der naive Blick der Vergangenheit an; ihn ersetzen wissenschaftliche, zielgerichtete und mediale Blicke. Hettches (Kamera-)Blick entsteht, dies verdeutlicht bereits die erste Szene, »aus dem Geiste der anatomischen und der pornografischen Körperschau« (Braun 2001). Es ist ein voyeuristischer Blick, der an fetischistische Objekte gebunden ist, die den Roman zahlreich bevölkern. So wird der Borgward – leitmotivisch – ebenso zum Fetisch erhoben wie die rote Perücke, die sich Katja Lavans kauft. Immer wieder kehrt Arbogast während seines Gefängnisaufenthalts in seinen Erinnerungen zu jener Urszene zurück. Der Roman führt so in Abwandlung Ciceros die Geburt der Mnemotechnik aus dem Geist der Katastrophe vor. Auch auf dieser Ebene bleibt Hettche seinem ästhetischen Prinzip der Vollständigkeit ebenso verpflichtet wie der Erkenntnis, dass immer ein Rest bleibt, eine Lücke im Ablauf der Geschehnisse. Das tausendmal Memorierte wird immer unwirklicher und schließlich muss die Urszene mit verändertem Personal im Rahmen einer zweiten Autofahrt noch einmal wiederholt bzw. nachgespielt werden. Sie realisiert sich – und damit erfüllt sich die Vision Hettches – »in einem Zwischenzustand von Traum und Getriebenwerden« (Böttiger 2001) und zeigt Arbogasts Gewalttätigkeit und Animalität. So spricht am Ende gegen die Expertise der Pathologin vieles dafür, dass in Hettches Kriminalroman tatsächlich »der Lustmord den Liebestod ersetzt hat« (von Lovenberg 2001).

6. Didaktische Vorschläge zur Arbeit im Unterricht der Sekundarstufe II

Hettches Kriminalroman eignet sich aufgrund der Thematik und der Komplexität der Prosa ausschließlich für eine Lektüre in der Sekundarstufe II. Im Folgenden gebe ich stichwortartig einige aus der Praxis entwickelte Unterrichtsempfehlungen, die textanalytisch ausgerichtet sind, aber auch handlungs- und produktionsorientierte Zugänge einbeziehen. Ich plädiere dafür, den Roman einer zweifachen Lektüre zu unterziehen, die zunächst hermeneutisch, dann eher poststrukturalistisch ausgerichtet ist. In einem ersten Durchgang kann *Der Fall Arbogast* im Rahmen einer selektiven Lektüre als Kriminalroman gelesen werden, im zweiten Anlauf als postmoderner Roman, der seine eigene Gattungsbezeichnung unterläuft und in Frage stellt. Abschließend weise ich auf Möglichkeiten projektartiger Zugänge hin.

6.1. Erste Lektüre

- *Sequenz 1*: Da Kriminalromane spannende Geschichten erzählen und nach gängiger Konvention mit einem »Fall« beginnen, sollte zunächst das furiose und virtuose erste Kapitel in den Mittelpunkt des Schülerinteresses gerückt werden. Es empfiehlt sich, dieses – möglichst vor einer Ganzlektüre des Romans – gemeinsam zu lesen und im Sinne einer Detektion zu analysieren (Schuldfrage, Motive).

Im Rahmen einer selektiven Lektüre des Romans als »Gerichtskrimi« wird der Text danach auszugsweise rezipiert. Wichtig sind vor allem jene Kapitel, die den Fall Arbogast thematisieren.

- *Sequenz 2:* In einem zweiten Schritt kann der fiktive mit dem historischen Fall Hetzel verglichen werden. Es wäre in diesem Zusammenhang interessant, zeitgenössische Presseberichte und Reportagen (*Spiegel, Bunte* etc.) einzubeziehen. So könnte von den Schülern eine Wandzeitung erstellt werden, die das ausgewertete Material (Texte und Bilder) präsentiert.
- *Sequenz 3:* Im Rahmen handlungs- und produktionsorientierter Zugänge kann eine Schülergruppe fiktives Material zum Fall Arbogast erstellen, zum Beispiel Interviews mit den Beteiligten (Arbogast, Klein, Lavans etc.), Presseberichte (*Bild-Zeitung, Regionalpresse*), Reportagen (*Spiegel* etc.). Eine zweite Gruppe berichtet für das Fernsehen; eine Sondersendung zum Thema (*ARD aktuell*) kann dem Kurs szenisch vorgespielt werden. Eine dritte Gruppe erstellt eine Tagebuch-Dokumentation (aus der Sicht des Schriftstellers Sarrazin oder aus der Perspektive Arbogasts während seiner Haft in Bruchsal).

6.2. Zweite Lektüre

Eine poststrukturalistische Lektüre müsste u. a. die Aspekte »Dekonstruktion«, »Intertextualität«, »Diskurs«, »Spiel der Signifikanten« oder »unendliche Semiose« in den Blick nehmen. Dies kann in der Praxis bei realistischer Einschätzung nur ansatzweise geschehen.

- *Sequenz 1:* Ausgangspunkt der zweiten Textbegegnung kann das 56. Kapitel des Romans (DFA, S. 295 ff.) sein, in dem Hettche die Urszene (1. Kapitel), mit der sich die Schüler zu Beginn der Reihe ausführlich beschäftigt haben, wiederholt und gleichzeitig variiert. Zu fragen wäre, welche Bedeutung dieser zweiten Autofahrt (analog zur zweiten Lektüre) zukommt. Hettche unterzieht seinen Text hier einer zweiten Deutung (i. S. einer unendlichen Semiose) und schreibt – so eine mögliche Lesart – gegen seine eigene Gattungsbezeichnung (Kriminalroman) an. Auch das Spiel der Signifikanten (als Spiel der Differenzen) wäre zu diskutieren und dabei u. a. die Oberflächenstruktur des Textes, also die Materialität der Sprache, die – mit Durs Grünbein gesprochen – physiologische Ebene, in den Blick zu nehmen.
- *Sequenz 2:* In einem zweiten Zugriff kann mit Blick auf den Gesamttext der Aspekt der Dekonstruktion genauer thematisiert werden. Inwiefern unterläuft der Text einen scheinbar eindeutigen Sinnzusammenhang, welche Lesarten sind denkbar? In diesem Zusammenhang können Rezensionen (vgl. Literatur) einbezogen werden, die den Text sehr unterschiedlich interpretieren. Zu fragen wäre auch, inwiefern *Der Fall Arbogast* als »postmoderner« Kriminalroman den »klassischen« Kriminalroman überbietet, ob von einer Destruktion des Genres zu reden ist, inwiefern eine Hybridisierung der Gattung vorliegt, welche Bedeutung der Bezeichnung »Anti-Kriminalroman« zukommt (z. B. unter Verweis auf Dürrenmatt) usw.

6.3. Projekte

Es handelt sich um Projekte, die vor allem in einem Leistungskurs, der über ein größeres Zeitbudget als ein Grundkurs verfügt, realisiert werden können.

Sehr interessant erscheint eine Auseinandersetzung mit Texten im Umfeld des »Körper«-Diskurses.

- Ausgangspunkt einer diachronen Betrachtung können Gedichte von Gottfried Benn (*Schöne Jugend, Kleine Aster*) sein. Im Bereich der Gegenwartslyrik wäre ein Vergleich mit Texten von Durs Grünbein zu empfehlen, etwa aus den Gedichtbänden *Schädelbasislektion, Falten und Fallen* oder *Den Teuren Toten*. Für Grünbein ist »das Wort physischen Ursprungs« (Grünbein 1996, S.18) und »das Gedicht, idealerweise, führt das Denken in einer Folge physiologischer Kurzschlüsse vor« (Grünbein 1996, S. 41).
Von diesen Überlegungen ausgehend können Bezüge zur Gegenwartsprosa hergestellt werden, zum Beispiel zu Marcel Beyers Roman *Flughunde* oder zu Texten von Rainald Goetz (*Irrre, Rave* etc.), der seit geraumer Zeit die »Wiederkehr des Körpers« thematisiert.
- Der angesprochene Körper-Diskurs spielt auch in den audiovisuellen Medien eine wichtige Rolle. Es wäre interessant, Hettches Roman, in dem Sektionsprotokolle bzw. Obduktionsberichte von großer Bedeutung sind, mit einem Erfolgsfilm der letzten Jahre zu vergleichen (Stichworte: Medienwechsel, Intermedialität). Im Rahmen einer Film-Analyse können sich die Schüler mit Stefan Ruzowitzkys spannendem Thriller *Anatomie* (Dtl. 1999, Darsteller: Franka Potente, Benno Fürmann, Anna Loos) auseinandersetzen.
- Lohnenswert ist drittens eine Beschäftigung mit der Theorie des Kriminalromans (vgl. als brauchbare und preiswerte Einführung Finckh 1998) bzw. ein Vergleich mit klassischen (Poe, Doyle, Christie, Hammett, Chandler) und modernen bzw. postmodernen Beispielen der Gattung (von Borges über Sciascia bis Vargas Llosa). Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf zahlreiche lesenswerte deutschsprachige Krimis von Horst Bosetzky, Hans Werner Kettenbach, Hansjörg Schneider, Jakob Arjouni, Bernhard Schlink, Wolf Haas oder »mordenden Frauen« wie Ingrid Noll oder Thea Dorn.
- Interessierte SchülerInnen eines Leistungskurses können sich in einem anspruchsvollen Projekt unter Anleitung des Lehrers mit Michel Foucaults mittlerweile klassischem Text *Überwachen und Strafen* beschäftigen (realistisch ist eine Lektüre in Auszügen) und Parallelen zu Hettches Gefängnisdarstellung in *Der Fall Arbogast* erarbeiten. Foucault beschreibt die »Geburt des Gefängnisses« unter Berücksichtigung der Aspekte »Marter«, »Bestrafung«, »Disziplin« und »Gefängnis« und stellt einen Bezug zu den »Disziplinargesellschaften« in der Moderne her.

Literatur

Texte von Thomas Hettche

Ludwig muss sterben. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.

Inkubation. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992.

Nox. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.

Animationen. Köln: DuMont 1999.

Der Fall Arbogast. Kriminalroman. Köln: DuMont 2001 (die Taschenbuchausgabe erschien 2003 bei List; die Seitenzahlen sind identisch).

HETTICHE, THOMAS; HENSEL, JANA (HRSG.): *Null. Literatur im Netz [...]*. Köln: DuMont 2000.

Übersetzungen

ARETINO, PIETRO: *I Modi. Stellungen. Die Sonette des göttlichen Pietro Aretino zu den Stichen von Marcantonio Raimondi.* Frankfurt/M.: Eichborn 1997.

Rezensionen zu *Der Fall Arbogast*, Sekundärliteratur zu Thomas Hettche

ALBATH, MAIKE: Sex im Silberwald. In: *Frankfurter Rundschau*, 10. Oktober 2001.

BENTZ, RALF: Autopsie der Gegenwart. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, 7. September 2001.

BÖTTIGER, HELMUT: Der Tod, das Mädchen und die Romantik des Schreckens. In: *Die Zeit*, Literatur, 4. Oktober 2001.

BRAUN, MICHAEL: Die Gewalt des Begehrens oder Wo Lust und Leiche winkt. In: *Basler Zeitung*, 7. September 2001.

DETERING, HEINRICH: Die Leber steht am Rippenbogen. In: *Literaturen*, September 2001.

GMÜNDER, STEFAN: Schuldlos schuldig. In: *Der Standard*, 6. Oktober 2001.

HÖBEL, WOLFGANG: Seitensprung zum Tod. In: *Der Spiegel*, 8. Oktober 2001.

KNIPPHALS, DIRK: Unter der Oberfläche aus Kitsch und Blabla. In: *die tageszeitung*, 10. Oktober 2001.

KOZLOWSKI, TIMO: Thomas Hettche. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 72. Nlg., 2002.

LOVENBERG, FELICITAS VON: Ein jeder tötet, was er liebt. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. Oktober 2001.

MANGOLD, IJOMA: Tief in den Körpern liegt ein Geheimnis. In: *Berliner Zeitung*, 15./16. September 2001.

MICHALZIK, PETER: Prodesse et delectare. In: *Frankfurter Rundschau*, 9. Oktober 2001.

OVERATH, ANGELIKA: Todesart: Koitus. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 9. Oktober 2001.

RÜHLE, ALEX: Kunst kommt aus der Thermoskanne. In: *Süddeutsche Zeitung*, 8. Oktober 2001.

SCHAUB, MIRJAM: Phantombilder der Kritik. Ein Blick in die Kartei für junge deutschsprachige Literatur. In: Döring, Christian (Hrsg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 170–214.

WEYH, FLORIAN FELIX: Ein Fall ohne Eigenschaften. In: *Tagesspiegel*, 7. Oktober 2001.

WÖRTCHE, THOMAS: Das Schweigen der Fakten. In: *Freitag*, 14. Dezember 2001.

Kriminalroman und sonstige Literatur

BREMER, ALIDA: *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane.* Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

DIETZE, GABRIELE: *Hardboiled Woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman.* Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1997.

FINCKH, ECKHARD (HRSG.): *Theorie des Kriminalromans. Für die Sekundarstufe.* Stuttgart: Reclam 1998.

FOUCAULT, MICHEL: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994 (frz. Erstausgabe bei Editions Gallimard 1975).

- GRÜNBEIN, DURS: *Galilei vermisst Dantes Hölle*. Aufsätze. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996.
- LANGE, GÜNTER: Krimis im Unterricht. In: Lange, Günter; Neumann, Karl; Ziesenis, Werner (Hrsg.): *Taschenbuch des Deutschunterrichts. Grundfragen und Praxis der Sprach- und Literaturdidaktik*. Bd. 2: Literaturdidaktik. Baltmannsweiler: Schneider 1998, 6., vollst. überarb. Aufl., S. 787–804.
- NUSSER, PETER: *Der Kriminalroman*. Stuttgart–Weimar: Metzler 1992, 2., überarb. u. erweit. Aufl. (Sammlung Metzler; Bd. 191).
- NUSSER, PETER: *Unterhaltung und Aufklärung. Studien zur Theorie, Geschichte und Didaktik der populären Lesestoffe*. Frankfurt/M.: Peter Lang 2000.
- VOGT, JOCHEN (HRSG.): *Der Kriminalroman*. POETIK, THEORIE, GESCHICHTE. München: Fink 1998.

Christian Holzmann

Leichen in fremden und eigenen Kellern Über ein Krimi-Projekt einer fünften Klasse

Begonnen hat alles natürlich schon viel früher. In der dritten Klasse (2001/2002) machten wir ein Leseprojekt unter dem Titel »Morde mit kleinen Fehlern« (vgl. <http://www.grg5.asn-wien.ac.at/projekt/alt/Krimis/index.htm>), das für ein bischen Aufregung sorgte, denn die Besucher/-innen der Homepage des Rainergymnasiums (www.rainergymnasium.at) sollten nicht gleich von Morden lesen müssen, wenn sie sich einer Schule nähern. Die Anspielung auf Peters Shaffers Theaterstück (*Sleuth*, dt. *Mord mit kleinen Fehlern*) wurde also tunlichst erklärt.

Damals dominierten Agatha Christie und Hitchcocks *Drei Fragezeichen*, aber auch ein Mats Wahl, eine Batya Gur und der unvermeidbare Dürrenmatt waren dabei.

Zwei Jahre später (2002/2003) gab es – mit zum Teil neuen Rezensentinnen und Rezensenten – wieder ein Krimiprojekt. Diesmal wurden 40 Romane besprochen und der Grundgedanke war: Wie sieht die Leiche in unterschiedlichen Kulturkreisen aus?

Wir nannten das Projekt »Verbrechen global« und erkannten: Leichen sehen fast überall gleich aus; Skandinavier bieten uns vielleicht besondere Verstümmelungen und Schrecken, aber auch das war nur die halbe Wahrheit, denn wir hatten den gesamten englischsprachigen Raum ausgeklammert. (Den kann man ja auch auf Englisch lesen, war meine, keinen Widerspruch duldende, Argumentation.) Damit fie-

len natürlich die grauslichen Leichen einer Mo Hayder weg, die sich in ihren – was? Krimis? Thrillern? türmen. Damit ist aber auch angesprochen, was für jedes Genre gilt: die Frage der Grenzziehung. Wo beginnt, wo endet das Genre? Die klaren (und damit auch sehr schablonenhaften) Krimis einer Christie haben natürlich nichts mit Büchern wie Irene Disches *The Job* zu tun. Ist jede Störung der Ordnung schon ein Krimi? Dann gibt es vermutlich fast nur noch Krimis, und T.S. Eliots *Love Song of J. Alfred Prufrock* ist Ausdruck eines geplanten Verbrechens.

Wir haben uns mit diesen Fragen auseinandergesetzt, haben die ein oder andere Theorie-Stelle (u. a. Audens *Murder at the Vicarage*) besprochen, haben vor allem aber gelesen. Die eigentliche Frage war: Wie viel Lokalkolorit findet sich in so einem Krimi? Wie viel Fremdes findet sich?

Und da ergab sich natürlich: Auch wenn die Leichen fast überall gleich sind, so ist doch der Weg zur Störung des Gleichgewichts und auch der Weg zur Wiederherstellung der Ordnung oftmals ein anderer. Da geht es nicht so sehr um individuelle Unterschiede: Wie alt sind die Vertreter/-innen der Ordnung, wie müde sind sie, wie mutig, wie angepasst? Da geht es eher um kulturelle Unterschiede, die sich besonders in Romanen wie *Trübe Wasser in Tokio* oder *O Matador* zeigen. Da geht es um kulturelle Identitäten, wie sie in *Bufo & Spallanzani* oder *Im Wald der gehenkten Füchse* dargestellt werden. Da geht es letztendlich darum, über ein bestimmtes Genre die Neugier an fremdsprachiger Literatur (unter Ausschluss der massenhaft verbreiteten englischsprachigen) zu wecken. (Konsequenterweise ist unser heuriges Leseprojekt, das sich auf der Webpage des Rainergymnasiums findet, Romanen der Weltliteraturen gewidmet.) Folgende Weltgegenden schauten wir uns in diesem Krimi-Projekt an und entdeckten dabei Trennendes und Gemeinsames:

Brasilien (2), Deutschland (3), Finnland (2), Frankreich (2), Griechenland (1), Israel (1), Italien (2), Japan (1), Norwegen (2), Österreich (8), Polen (3), Russland (1), Schweden (8), Schweiz (1), Spanien (2), Türkei (1).

Was ist geblieben? Ein allgemeines Aufseufzen, als wir vom Tode von Vázquez Montalbán hörten. Selbstverständlich ein Besuch der Letholainen-Lesung in Wien. Eine neue Gruppe von Komplettestimmen und Komplettestimmen: Der neue Fonseca, die neue Melo (ob nun Krimi oder nicht) werden mir mit Freuden abgenommen. Der neue Mankell sowieso (auch wenn er nicht unbedingt gut ankommt); Hakan Nesser hat eine Fangruppe gefunden, ebenso Eva Rossmann. Wer aber alles überstrahlt, ist Arto Paasilinna, auch wenn bei ihm oft genug keine Toten vorkommen. Meinen *Wunderbaren Massenselbstmord* oder mein *Nördlich des Weltuntergangs* habe ich seit Monaten nicht gesehen, weil er unter den Schülerinnen und Schülern zirkuliert. Noch mehr aber freut mich, dass sich Eltern Bücher ausborgen; das ist immer ein Zeichen dafür, dass ein Projekt geglückt ist.

Wenn es außerdem gelungen ist, über das durchaus auch bei Jugendlichen beliebte Genre Kriminalroman (ich weiß, eine unklare Bezeichnung) Neugier für Literatur anderer Länder zu wecken, und das halte ich für möglich, dann bin ich hoch zufrieden. Wenn es außerdem gelungen ist, Ihre Neugier auf <http://www.grg5.asn->

wien.ac.at/projekt/alt/Verbrechen/index.htm (dort ist das Projekt abgelegt) zu wecken, dann freut es mich ebenfalls. Und wieder können wir damit ein Kapitel in der Geschichte von *prodesse et delectare* beenden.

Liste der rezensierten Bücher

Autor/-in	Titel	Wertung (1-5)
ALASKA, Frances	Donau so rot	****
ALBRECHT, Brigitt	Jeschek&Jones – Wiener Blut	****
ARJOUNI, Jakob	Mehr Bier	****
BOILEAU, Pierre/NARCEJAC, Thomas	Mensch auf Raten	****
BRÖDL, Günter	Kurt Ostbahn: Platzangst	****
CAMILLERI, Andrea	Die Form des Wassers	****
CHMIELEWSKA, Joanna	Lesio	****
CHMIELEWSKA, Joanna	2/3 sukcesu	***
CHMIELEWSKA, Joanna	Wszystko czerwone (Alles rot)	****
DAHL, Arne	misterioso	****
DASCHKOWA, Polina	Die leichten Schritte des Wahnsinns	****
EDWARDSON, Åke	In alle Ewigkeit	****
FILASTÖ, Nino	Die Nacht der schwarzen Rose	***
FONSECA, Rubem	Bufo & Spallanzani	****
FOSSUM, Karin	Stumme Schreie	**
GUR, Batya	Am Anfang war das Wort	****
HAAS, Wolf	Silentium!	****
HAAS, Wolf	Wie die Tiere	****
HOLT, Anne	Selig sind die Dürstenden	****
KOMAREK, Alfred	Polterabend	****
KOPACKA, Werner	Rack	****
LETHOLAINEN, Leena	Zeit zu sterben	****
MANKELL, Henning	Der Mann, der lächelte	****
MANKELL, Henning	Die Rückkehr des Tanzlehrers	****
MARKARIS, Petros	Nachtfalter	**
MELO, Patricia	O Matador	****
NESSER, Hakan	Das vierte Opfer	****
NESSER, Hakan	Kim Novak badete nie im See von Genezareth	****
OKER, Celil	Schnee am Bosphorus	****
PAASILINNA, Arto	Im Wald der gehenkten Füchse	****
ROSSMANN, Eva	Kaltes Fleisch	****
SJÖWALL, Mai/ WAHLÖÖ, Per	Der Polizistenmörder	**
SUTER, Martin	Die dunkle Seite des Mondes	*
THIELKING, Helge	King of Pain	****
TOGAWA, Masako	Trübe Wasser in Tokio	****
VARGAS, Fred	Das Orakel von Port Nicolas	**
VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel	Die Rose von Alexandria	****
VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel	Wenn Tote baden	***
WAHLÖÖ, Per	Wind und Regen	****
WERREMEIER, Friedhelm	Trimmel macht ein Fass auf	****

Friedrich Janshoff

Krimis im Deutschunterricht

Bibliographische Notizen zu einem polymedialen Genre

Rund 40 Veröffentlichungen aus den Jahren 1995 bis 2004 sollen Unterrichtenden und Lernenden verschiedene Zugänge zu Krimis (Kriminalromanen und -erzählungen, Detektivromanen und -erzählungen, Thrillern, Kriminalfilmen, Krimi(fernseh)serien sowie Computer- und Gesellschaftsspielen) ermöglichen und zur Beschäftigung mit den vielfältigen Medienangeboten dieses literarisch, filmisch und hypermedial realisierten Genres im Deutschunterricht anregen, d.h. zur Lektüre, zum Anschauen und Spielen, zur Analyse und Diskussion und vielleicht auch zur Produktion. Aufgenommen wurden Nachschlagewerke, Handbücher und Bibliographien, fachwissenschaftliche Forschungsberichte, Analysen und Untersuchungen, fachdidaktische Reflexionen und unterrichtspraktische Übersichten und Modelle sowie Schreibanleitungen.

Przybilka, Thomas: Krimis im Fadenkreuz. Kriminalromane, Detektivgeschichten, Thriller, Verbrechen- und Spannungsliteratur der Bundesrepublik und der DDR 1949 – 1990/92. Eine Auswahlbibliographie der deutschsprachigen Sekundärliteratur. Köln: Baskerville Bücher, 1998. ISBN 3-930932-50-4

Handbibliothek

- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 3., aktualis. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2003. (Sammlung Metzler. 191). ISBN 3-476-13191-2
- Josting, Petra; Stenzel, Gudrun (Hrsg.): Auf heißer Spur in allen Medien. Kinder- und Jugendkrimis zum Lesen, Hören, Sehen und Klicken. Weinheim: Juventa, 2002. (Beiträge Jugendliteratur und Medien, Beih. 13). ISBN 3-7799-0983-9
- Walter, Klaus-Peter (Hrsg.): Reclams Krimi-Lexikon. Stuttgart: Reclam, 2002. ISBN 3-15-010509-9
- Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte. München: Fink, 1998. (UTB. 8147, Große Reihe). ISBN 3-8252-8147-7
- Postma, Heiko; Wagner, Rainer (Hrsg.): Galerie der Detektive. 123 Portraits von Sherlock Holmes bis Nero Wolfe. Mit einer Bibliographie. Hannover: Revonnah, 1997. ISBN 3-927715-50-6
- Schindler, Nina (Hrsg.): Das Mordsbuch. Alles über Krimis. Hildesheim: Claassen, 1997. ISBN 3-546-00122-2

Krimis im Unterricht und in der Freizeit

- Dolle-Weinkauff, Bernd: Crime Fiction im kinderliterarischen Comic. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. In: [Josting/Stenzel, Hg.], 2002, 97–106.
- Heidtmann, Horst: Krimi-Hörspielserien sind Kult. Eine Marktübersicht. In: [Josting/Stenzel, Hg.], 2002, 107–117.
- Josting, Petra: Hypermediale Detektivgeschichten. Angebot, Analyse, Rezeption. In: [Josting/Stenzel, Hg.], 2002, 135–145.
- Krimis für Minis. Eselsohr, 2002, H. 8.
- Lange, Günter: Krimi. Analyse eines Genres. In: [Josting/Stenzel, Hg.], 2002, 7–20.
- Stenzel, Gudrun: Spannung pur zwischen zwei Buchdeckeln. Kinder- und Jugendkrimis der Jahrtausendwende. In: [Josting/Stenzel, Hg.], 2002, 20–38.
- Vollberg, Susanne: Mit roten Stiefeln auf Verbrecherjagd. Krimis für Sechs- bis Elfjährige – überraschend vielseitig. Bulletin Jugend & Literatur, 2002, H. 5, 11–14.
- Hinze, Adrienne: Die neue alte Lust an spannenden Abenteuern. Kinderkrimi-Serien unter der Lupe. Eselsohr, 2000, H. 5, 12–13.
- Lange, Günter: Krimis für Kinder und Jugendliche. In: Lange, Günter (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. 2., korr. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2000, Bd. 1, 525–546.
- Stenzel, Gudrun: Mord und Totschlag sind kein Tabu. Krimis für Jugendliche. Bulletin Jugend & Literatur, 2000, H. 5, 14–16.
- Perschon, Erich: Spurensuche im Spannungsfeld. Erzählerische und intertextuelle Spannungselemente im Kinder- und Jugendkrimi. 1000 und 1 Buch, 1999, H. 2, 14–17.
- van Nahl, Anita: Fünf Freunde und so weiter. Die Gestalt des Kinderdetektivs. Beiträge Jugendliteratur und Medien, 51.1999, 206–211 u. 52.2000, 28–33.

- Finckh, Eckhard (Hrsg.): Theorie des Kriminalromans. Für die Sekundarstufe. Durchges. Ausg. Stuttgart: Reclam, 1998. (Universal-Bibliothek. 9512, Arbeitstexte für den Unterricht). ISBN 3-15-009512-3
- Kreienkamp, Ursula: Immer dieselben!. Serienkrimis. Bulletin Jugend & Literatur, 1998, H. 12, 18-20.
- Lange, Günter: Krimis im Unterricht. In: Lange, Günter; Neumann, Karl; Ziesenis, Werner (Hrsg.): Taschenbuch des Deutschunterrichts. 6., vollst. überarb. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 1998, Bd. 2, 787–804.
- Vollberg, Susanne: Der Stoff, aus dem die Spannung ist. Krimis für (fast) alle Altersstufen. Bulletin Jugend & Literatur, 1998, H. 12, 15–16.

Schreibanleitungen für Krimis

- Beinhart, Larry: Crime. Kriminalromane und Thriller schreiben. Berlin: Autorenhaus, 2003. ISBN 3-932909-50-X
- Feil, Georg; Kließ, Werner: Profikiller. So schreiben Sie das perfekte Krimidrehbuch. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, 2003. (Bastei Lübbe. 94018, Buch & Medien). ISBN 3-404-94018-0
- Kemmerzell, Anja; Laudan, Else (Hrsg.): Das Wort zum Mord. Wie schreibe ich einen Krimi? Hamburg: Argument, 1999. (Ariadne (Leit-)Faden). ISBN 3-88619-717-4
- Randisi, Robert J. (Hrsg.): Krimis schreiben. Ein Handbuch der Private Eye Writers of America. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1999. ISBN 3-86150-298-4

Krimis in der wissenschaftlichen Diskussion

- Aspetsberger, Friedbert; Strigl, Daniela (Hrsg.): »Ich kannte den Mörder wußte nur nicht wer er war.« Innsbruck: Studienverlag, 2004. (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde. 15). ISBN 3-7065-1997-6
- Brück, Ingrid u. a.: Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute. Stuttgart: Metzler, 2003. ISBN 3-476-01803-2
- Roos, Claudia: Die deutsche Detektivverzählung des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Analyse ihrer Entwicklung unter Berücksichtigung möglicher Veränderungen der genretypischen Merkmale. Eine Untersuchung an ausgewählten Beispielen. Berlin: Mensch & Buch, 2003. ISBN 3-89820-505-3
- Holzmann, Gabriela: Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850 – 1950). Stuttgart: Metzler, 2001. ISBN 3-476-01848-2
- Bremer, Alida: Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. 5). ISBN 3-8260-1558-4
- Germer, Dorothea: Von Genossen und Gangstern. Zum Gesellschaftsbild in der Kriminalliteratur der DDR und Ostdeutschlands von 1974 bis 1994. Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1998. (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule. 20). ISBN 3-89206-837-2

- Kehrberg, Brigitte: Der Kriminalroman der DDR 1970 – 1990. Hamburg: Kovac, 1998. (Schriftenreihe Poetica. 28). ISBN 3-86064-675-3
- Keitel, Evelyne; Kriminalromane von Frauen für Frauen. Unterhaltungsliteratur aus Amerika. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998. ISBN 3-534-13046-4
- Seeßlen, Georg: Detektive. Mord im Kino. Überarb. und aktualis. Neuaufl. Marburg: Schüren, 1998. (Grundlagen des populären Films). ISBN 3-89472-425-0
- Schier, Dagmar; Giersch, Malchus (Hrsg.): Computergestützte Interpretation von Detektivromanen. CID. Frankfurt am Main: Lang, 1995. (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft. 7). ISBN 3-631-47854-2

Krimi-Bibliographien und -Lexika

- Malski, Wino: Krimi-Finder. Ein Führer durch den Krimi-Dschungel für Leser und Sammler; lesenswerte Highlights aus fünf Jahrzehnten deutscher Taschenbuchproduktion 1950–2000. Münster: Waxmann, 2002. ISBN 3-8309-1132-7
- Kästner, Dieter: Bibliographie der Kriminalerzählungen 1948 – 2000. Köln: Baskerville Bücher, 2001. ISBN 3-930932-51-2
- Compart, Martin: Crime TV. Lexikon der Krimiserien. Berlin: Bertz, 2000. ISBN 3-929470-17-9
- Wacker, Holger (Hrsg.): Enzyklopädie des Kriminalfilms. Filme, Fernsehserien, Personen, Themen, Aspekte. Meitingen: Corian, 1995 ff. ISBN 3-89048-250-3 (Losebl.-Ausg., zuletzt: 16. Erg.-Lfg., 2001)
- Walter, Klaus-Peter (Hrsg.): Lexikon der Kriminalliteratur. Autoren, Werke, Themen, Aspekte. Meitingen: Corian, 1993 ff. ISBN 3-89048-600-2 (Losebl.-Ausg., zuletzt: 43. Erg.-Lfg., 2003)

Abschließend sei auf eine (leider bereits vergriffene) unterhaltend-informative Publikation hingewiesen, die als anthologische Chronik die Geschichte des Genres in Deutschland seit 1786 »erzählt«, indem sie charakteristische Textpassagen aus deutschsprachigen oder in deutscher Übersetzung vorliegenden Krimis mit interpretierenden Kommentaren kombiniert.

Mord in der Bibliothek. Eine Ausstellung des Studiengangs Kulturpädagogik der Universität Hildesheim. Bearb. von Hans-Otto Hügel, Regina Urban u. Hermann Hoffmann. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1995. (Marbacher Magazin. 73). ISBN 3-929146-30-4 [vergriffen]

Termine

15. Symposium Deutschdidaktik

Universität Lüneburg
26. bis 29. September 2004

*Deutschunterricht – empirisch
Fortschritte im Lehren und Lernen*

Geplante Sektionen:

Texte schreiben – Rechtschreibung – Grammatikunterricht und Grammatikwissen – Schriffterwerb – Sprachbewusstheit und Mehrsprachigkeit – Leseprozesse: Lese- und Lehrkompetenzen – Mündliche Kommunikation (im Unterricht/ außerhalb des Unterrichts) – Deutsch als Zweit- und Fremdsprache – Textverstehen und kulturelle Kompetenz (I): Literarische Kompetenz/kulturelle Kompetenz – Textverstehen und kulturelle Kompetenz (II): Textwissen und Textbewusstheit als kulturelle Kompetenz – Medienkompetenz – Lernen mit Unterrichtsmaterial/Testen von Unterrichtsmaterial – Empirische Methoden – Fachdidaktik Deutsch (I): Qualitative Methoden – Empirische Methoden/Fachdidaktik Deutsch (II): Quantitative Methoden – Empirie in Lehramtsstudium und Weiterbildung.

Kontakt:

Prof. Dr. Jörn Stückrath, 2. Vorsitzender des Symposiums Deutschdidaktik e.V.
Universität Lüneburg, Scharnhorststraße 1
D-21335 Lüneburg
<http://www.fb1.uni-lueneburg.de/>
fb1/deutsch/symposion2004/

XIII. Internationale Tagung der Deutschlehrer/innen

Karl Franzens-Universität Graz
1. bis 6. August 2005

Begegnungssprache Deutsch (Motivation – Herausforderung – Perspektiven)

An dieser Tagung nehmen 1.500 bis 2.000 DeutschlehrerInnen und wissenschaftliche ExpertInnen aus der ganzen Welt teil.

Fachprogramm:

Sektionen zu den verschiedenen Teilbereichen des Faches Deutsch und seiner Vermittlung (das Herzstück der Tagung); Vorträge zu Fachthemen und Workshops (Präsentationsmöglichkeiten für TeilnehmerInnen); Foren für Lernende, Projekte und Länderberichte; Podien zur Diskussion aktueller und kontroversieller Themen; Treffzonen und Fenster zu Begegnung und Austausch, zur Herstellung von Kontakten und Entwicklung von Netzwerken.

Kultur- und Rahmenprogramm:

Präsentationen von einschlägigen Institutionen und Verlagen; Ausstellungen, Lesungen, Liederabende und Konzerte; Stadtführungen, Ausflugs- und Besichtigungsprogramme; Empfang des Landes Steiermark und der Stadt Graz

Tagungsbüro IDT:

Universität Graz – Institut für Germanistik
Mozartgasse 8, A-8010 Graz
Tel: ++ 43 / 650 / 273 49 68
Fax: ++ 43 / 316 / 380 97 64
E-Mail: brigitte.sorger@idt-2005.at
<http://www.idt-2005.at/> bussiw

Das Gedicht im Unterricht

Beschäftigt mit der eigenen Liebe

Zum Sonett CVII des *Canzoniere*

Es ist bestimmt nicht der siebenhundertste Jahrestag der Geburt Petrarcas (1304–1374) nötig, um Interesse für das Werk dieses Dichters zu erwecken, weil dieses Interesse, zumindest bei denen, die sich mit der Dichtung in unterschiedlicher Art und Weise befassen, seit je vorhanden ist: Lange hat der *Canzoniere* von Petrarca eine so tragende Rolle als Modell für die europäische Lyrik gehabt, dass es kaum möglich ist, diesen Text zu ignorieren, wenn es um diese Gattung geht. Es wäre aber wohl möglich, sich dem Werk Petrarcas auch indirekt zum Beispiel über die Lektüre der Gedichtsammlung von Oskar Pastior (1983) anzunähern, die eine originelle gegenwärtige *réécriture* einiger Texte des *Canzoniere* ist.

Das Petrarchische »System«

Die Sammlung *Rerum vulgarium fragmenta*, so lautete der vom Autor gewollte Titel, galt in Italien in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vor allem dank deren Rezeption durch Pietro Bembo als das maßgebende Werk für die Lyrik. Petrarcas Stil, der Ausgewogenheit und *varietas* erstrebt, entsprach den ästhetischen Idealen des Renaissance-Klassizismus. Allein in Italien sind die gegen Mitte des *Cinquecento* verfassten Werke der Petrarchisten in Form von Erneuerung, Parodisierung und (weiblicher, homosexueller, spiritueller, philosophischer) Resemantisierung der Gedichte von Petrarca, sowie die Kommentare und die neuen Ausgaben des *Canzoniere* fast unzählbar.

Einer der Gründe für den Erfolg dieses Werks liegt vielleicht in seiner Kompaktheit, im perfekten Ineinandergreifen seiner Komponenten – nicht zufällig spricht man vom Petrarchischen »System«. Dieses besteht aus einem tragenden Motiv – einer unerwiderten Liebe, die antithetische Gefühle verursacht und moralische Implikationen für das liebende Subjekt hat; ferner aus einem begrenzten Wortschatz und einer entsprechend kleinen Anzahl von Bildern, die mit kleinen Änderungen wiederholt werden, ohne ihre aussagende Kraft zu verlieren; schließlich aus der Wiederaufnahme und Erneuerung eines klassischen Mythos, desjenigen von Daphne und Apollon, welcher den Liebes- und metapoetischen Diskurs des *Canzoniere* strukturiert. Laura, Petrarcas Daphne, erinnert allein im Klang ihres Namens an den Baum, der dem Gott der Dichtung heilig ist, den Lorbeer, *lauro*. Der Ausdruck, mit dem Adelia Noferi im Ti-

tel eines ihrer Aufsätze die Thematik der Petrarchischen Dichtung festlegt, nämlich »Scrittura del desiderio e desiderio della scrittura« (etwa »écriture des Begehrens und Begehren nach der écriture«), ist treffend. Denn die Unerreichbarkeit der begehrten Frau ist vor allem ein Wort- oder Sprachgenerator. Diese Sprache zeigt sich in der Fiktion immer unangemessen gegenüber dem, was dieses gerne aussprechen würde (siehe nur zwei Beispiele: »tanto gli ho da dir, che 'ncominciar non oso«, *RVF*, CVXIX, v. 14 oder »ingrata lingua, già però non m'ái/ renduto honor, ma fatto ira et vergogna«, *RVF*, XLIX, vv. 3–4). Der behauptete Sprachmangel bezeichnet den anderen tragenden Diskurs des *Canzoniere*, den metapoetischen, der sich völlig in den erotischen einfügt. Dasselbe gilt für die anderen zwei wichtigen Diskurse des *Canzoniere*, den moralischen (es geht hierbei um den im Irren/*errar* auf der Suche nach dem geliebten Objekt bestehenden Irrtum/*error* des lyrischen Ich) und den ontologischen. Letzterer ist vor allem durch die Begriffe von Sein und Schein bezeichnet. Denn die besungene Frau erscheint dem lyrischen Ich entweder als Produkt seiner Einbildungskraft, seines Traumvermögens und seines Gedächtnisses oder als *Simulacrum*. Dies bezeichnet die Gegenstände und Orte, mit denen die Frau fiktiv einmal in Berührung gekommen ist, die an sie erinnern und ihre gegenwärtige Präsenz ersetzen. Insgesamt ist also im *Canzoniere* die Rede über die Herrin vorwiegend eine Rede über deren Symbolik und Ebenbilder. Lexeme wie *imagin* und *ombra* zeigen klar die indirekte Art und Weise, wie die Herrin dem lyrischen Ich präsent ist. Immer noch indirekt ist schließlich Laura zum

Großteil durch die Paranomasien und Homophonien ihres Namens (*lauro*, *l'oro*, *l'auro*, *l'aura*, *l'aurora*) vorhanden. Nicht immer jedoch weisen diese Wörter, die im Klang an »Laura« erinnern (wie z. B. »l'aura«) auf Laura hin, weil diese Termini im *Canzoniere* semantische Polyvalenz haben und deren Bedeutung erst durch Kontext festgelegt werden kann. Dieser Aspekt – so Andrea Kablitz (1989) – beweist die Modernität von Petrarca, der anders als zum Beispiel Dante nicht mehr mit festen Allegorien arbeitet.

Petrarca im Unterricht

Wahrscheinlich ist für junge LeserInnen eine Annäherung an diese zum Großteil kodifizierte Liebessprache schwierig. Es kann aber auch sein, dass die große Kohärenz dieser Texte, ihr Klang, die treffende Art und Weise, wie Begriffe und Bilder den inneren Zustand des lyrischen Ich wiedergeben, sie doch beeindruckt. Um für ihre Qualität anerkannt zu werden, benötigt Dichtung gewiss keine Identifizierung des Rezipienten mit dem lyrischen Ich, obwohl Petrarca seinerseits den impliziten Leser gerade in demjenigen festlegt, der aus eigener Erfahrung weiß, was Liebe ist (»chi per prova intenda amore«, *RVF*, I, v. 7). Wenn jedoch ein Mitgefühl in einigen Fällen das Interesse für einen Text erwecken oder vertiefen kann, dann glaube ich, dass ein Publikum von Teenagern ein solches Gefühl bei der Lektüre dieser Gedichte vor allem im inneren Zustand des lyrischen Ich, in seiner seelischen Desorientierung sowie in der Unfähigkeit, sich selber zu bestimmen, finden könnte.

Francesco Petrarca
Sonett CVII

Non veggio ove scampar mi possa omai:
sì lunga guerra i begli occhi mi fanno,
ch'i' temo, lasso, no l' soverchio affanno
distruga 'l cor che tregua non à mai.

Fuggir vorrei: ma gli amorosi rai,
che dì et notte ne la mente stanno,
risplendon sì, ch'al quintodecimo anno
m'abbaglian più che 'l primo giorno assai;

et l' imagine lor son sì cosparte
che volver non mi posso, ov'io non veggia
o quella o simil indi accesa luce.

Solo d'un lauro tal selva verdeggia
Che 'l mio adversario con mirabil arte
Vago fra i rami ovunque vuol m'adduce.

Kein Heil umher, wohin mein Blick sich wendet!
So langen Augenkrieg ich schon erfahre! –
Weh mir! Es wird der Schmerz, der unzählbare,
Das Herz zerstören, dessen Kampf nicht endet,

Fliehn möcht ich, doch der Strahl, den Liebe sendet,
Und den ich Tag und Nacht im Herzen wahre,
Glänzt noch so hell, daß im fünfzehnten Jahre
Er mehr mich, als am ersten Tage blendet.

Sein Nachbild funkelt so in allen Räumen,
Daß ich sein Leuchten seh, wohin ich blicke,
Oder ein gleiches, das aus ihm entspringet.

So grünt ein Lorbeer auf zu tausend Bäumen,
Daß mich mit wunderwürdigem Geschieke
Mein Feind, wo's sei, in sein Gezweig verschlinget.

Von einem solchen Zustand spricht u. a. das Sonett CVII. Dies ist nicht zu verschlüsselt und könnte neben dem Deutschunterricht auch im Rahmen des Italienischunterrichts gelesen werden.¹

Interpretation

Das Sonett, welches den Reim ABBA ABBA CDE DCE hat und aus elfsilbigen Versen besteht, handelt von der Persistenz der Liebe und von deren antithetischen Effekten im lyrischen Ich. Die fiktive Angelegenheit ist der fünfzehnte Jahrestag des Liebesanfangs.

Das erste Quartett beginnt mit einer Feststellung des lyrischen Ich: das schöne Objekt (»i begli occhi«) hindert ihn daran, sich von einer Situation zu befreien, deren unangenehme Aspekte durch die Kriegsmetaphorik (»guerra« v. 2, »distruca« v. 4, »trigua non à mai« v. 4) wiedergegeben werden. Im zweiten Quartett und im ersten Terzett wünscht sich das lyrische Ich, diesem Zustand zu entgehen, und erklärt die Gründe, weshalb sein Wunsch unerfüllt bleiben muss. Seine Flucht kann keinen Erfolg haben, weil das geliebte Objekt (»gli amorosi rai« v. 5), an das es immer denkt, es blendet und somit seine Bewegung hindert. Darüber hinaus erscheint ihm dieses Objekt überall, so dass es, egal wohin es ginge, nichts anderes als jenes sehen würde (»quella o simil [...] accesa luce« v. 11).

Im zweiten Terzett schließlich, in dem das grammatikalische Subjekt wechselt, gibt es wieder eine Feststel-

lung: die verstrickte und ausweglose Situation, in der sich das lyrische Ich befindet (»selva« v. 12), wird von einem einzigen Objekt (»Solo d'un lauro« v. 12) beherrscht. Dieser Lorbeerbaum wird vom Feind des Liebenden (ob der Feind die Geliebte ist oder doch der Vermittler Amor, bleibt offen) ihm überall vor Augen geführt, wo der *adversario* will. In diesem Dreizeiler erscheint das geliebte Objekt mit zerstörenden Effekten als »lauro«. Dieses Bild weist einerseits auf den Mythos von Apollo und Daphne und somit auf das Motiv der unerreichbaren Frau hin – eine Anspielung auf den Namen Laura im Wort »lauro« ist nur möglich, wenn man mit anderen Gedichten dieser Sammlung vertraut ist, in denen der Name der geliebten Frau verdeutlicht wird, aber dieser Text allein autorisiert eine solche Lektüre nicht. Andererseits weist der Ausdruck »Solo d'un lauro« in bildlicher Form auch auf das Genre der hier praktizierten Dichtung, auf die Liebesdichtung, hin und nicht auf andere Genres der Poesie, die durch andere Pflanzen wie zum Beispiel Zypressen oder Palmen symbolisiert werden.

Im Sonett erkennt man sofort zwei tragende semantische Felder, die jeweils von den Begriffen »Gefangen sein« und »Blendung« bestimmt werden. Sie fungieren als Katalysatoren für viele wichtige Bestandteile der Petrararchischen Liebesphänomenologie. Letztere wird im Sonett CVII gut verdeutlicht: es geht um eine einzige Liebe (»Solo d'un lauro« v. 12), die verbindlich

¹ Ich schlage die schon alte Übersetzung von Karl Förster (2002) vor, die besonders treu am Original bleibt.

(»volver non mi posso« v. 10) und dauerhaft oder sogar zunehmend (»più che 'l primo giorno« v. 8) ist. Diese Liebe verursacht im Liebenden angenehme und zugleich hemmende Effekte (»risplendon« v. 7; »m'abbaglian« v. 8) für eine Frau, die ihm nur im Denken präsent ist.

Auch phonetisch betrachtet, zeigt sich das Sonett zweigliedrig, da die ersten vier Verse eher von geschlossenen Lauten mit gutturalem Klang (»guerra«, »distuga«, »triegua«) sowie Assonanzen um die Vokale »o« und »u« bestimmt werden, während die letzten sechs Verse eher von weicheren Lauten mit Alliterationen in »l« (»lor«, »volver«, »solo«, »selva«, »vuol«) charakterisiert sind. Auf regelmäßiger Distanz für die Länge des gesamten Sonetts erscheinen dagegen – fast wie in einem musikalischen Nachlaufen, wie in einer Fuga – die Laute »ggi« bzw »gi« (»Veggio«, »fuggir«, »giorno«, »imagin«, »veggia«, »verdeggia«). Hierbei zeigt sich deutlich, dass Petrarca nach einem phonetischen Ausgleich anstrebt und Kakophonie sowie insistierende Wiederholungen vermeidet.

Was die von dieser Liebe betroffenen Figuren angeht, ist bemerkbar, dass von der Herrin auf unbestimmter Art und Weise gesprochen wird; das geliebte Objekt nimmt hier nie (wenn nicht indirekt durch den Daphne-Mythos: »lauro«=Daphne=Laura) die Züge einer Frau an; ferner wird die Geliebte immer bildlich angesprochen, sei es mittels Synekdoche (»begli occhi«), sei es mittels Metapher (»amorosi rai«, »accesa luce«) oder schließlich durch den Bezug auf den Mythos »lauro«. Sie hat in sich selber positive Konnotationen, die mit dem Strahlen (»risplendon«, »verdeggia«) und somit mit dem

Leben und der Blütezeit verbunden sind. In anderen Texten des *Canzoniere* wird die Frau häufig auch mit »sole« (Sonne) angesprochen; fast als wolle das lyrische Ich ihre göttliche Eigenschaft unterstreichen. Betrachtet man dagegen ihre Effekte auf das liebende Subjekt, zeigt sich diese Frau metaphorisch als bohrendes, blendendes Licht mit hemmender Wirkung. Sie schränkt ihn in seiner freien, körperlich ausgedrückten (»scampar«, »fuggir«, »volver«), aber seelisch gemeinten Bewegung ein. Der Lorbeerbaum, die ewiggrüne und nach dem Mythos rettende (weil nie von Blitzen getroffene) Pflanze, erscheint hier nicht als Schutz, sondern eher – und zwar in Form eines Waldes (»selva«) – als ein verworrener Ort ohne Ausweg. »Selva«, sei sie auch eine aus dem geliebten Lorbeerbaum bestehende »selva«, ist hier nichts anderes als ein semantisch entsprechendes Element für die topischen, in Petrarca's Dichtung besonders oft vorhandenen Begriffe wie »Netz« (*rete*), »Gefängnis« (*prigione*), »Labyrinth« (*labirinto*) und »offenes Meer« (*mare aperto*). Das Sonett zeigt noch eine andere Eigenschaft der Herrin deutlich: sie erscheint in indirekter Form, denn die »amorosi rai« werden nicht sinnlich durch die Sehkraft wahrgenommen, sondern sind eher ein Produkt des Denkvermögens (»ne la mente stanno« v. 5). Ferner sind es nicht die geliebten Strahlen, die überall verstreut sind, sondern einzig und allein deren Nachbilder (»et l'imagin lor son sì cosparte« v. 9). Schließlich erscheint der Lorbeerbaum dem lyrischen Ich nicht direkt, sondern durch die Vermittlung und durch den Willen dessen Feindes (»che 'l mio adversario ovunque vuol m'adduce« v. 14).

Was den Liebenden betrifft, zeigt sich dieser nicht nur in einem gehemmten Zustand, sondern ist auch unfähig, sich selber zu bestimmen. Er ist im Ganzen dem Anderen ausgeliefert. An keiner Stelle zeigt er jedoch Angst, tiefe Erschütterung oder innere Zerrissenheit. Auch hier, wie in den meisten Texten des *Canzoniere*, ist der vom lyrischen Ich empfundene Schmerz oxymorischer Art. Sein »Gefangensein« zeigt auch glückliche Seiten. Er »sieht« im Denken etwas außerordentlich Schönes, das nur mit Strahlen assoziiert werden kann. Jenen Zustand zu ändern, würde für ihn Verlust bedeuten.

Betrachtet man die logische Sequenz des Sonetts CVII, so ergibt sich, dass es keinen richtigen Gedankengang gibt. Vom ersten Vers bis zum letzten befasst sich das lyrische Ich mit nichts anderem als mit seinem glücklichen/quälenden, von freier Bewegung eingeschränkten Zustand, der ihn an sein Liebesobjekt fest bindet. Eine Artikulation der Gedanken ist wohl vorhanden, wie die von Haupt- und Nebensätzen konstruierte Syntax zeigt (siehe den adversativen Satz »ma gli amorosi rai« in Q2 und die drei Konsekutivsätze jeweils in Q1, Q2 und T1: »Sì [...] ch'io temo«; »sì che [...] m'abbaglian«, »sì [...] che voler non mi posso«). Dennoch findet in diesem Nachdenken keine Entwicklung statt. Auch die den Diskurs strukturierende Logik entspricht durch einen wiederholenden Gedankengang dem behandelten Motiv des »Gefangenseins« und verdeutlicht einmal mehr die starke Kohärenz des Textes.

PATRIZIA FARINELLI

Literatur

PETRARCA, FRANCESCO: *Canzoniere*. Torino: Einaudi 1964.

PETRARCA, FRANCESCO: *Canzoniere Triumphae Verstreute Gedichte*. Italienisch und Deutsch. Aus dem Italienischen von Karl Förster und Hans Grote. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2002.

KABLITZ, ANDREA: *Die Herrin des Canzoniere und ihre Homonyme*. Zu Petrarcas Umgang mit der Laura-Symbolik«. In: *Romanische Forschungen* 101 (1989), S. 14–41.

PASTIOR, OSKAR: *Francesco Petrarca. 33 Gedichte*. München: Hanser 1983.

PATRIZIA FARINELLI ist Assistentin am Institut für Romanistik der Universität Klagenfurt. Universitätsstraße 65-67, A-9022 Klagenfurt. E-Mail: patrizia.farinelli@uni-klu.ac.at

Neu im Regal



Stefan Jeuk
**Erste Schritte in der
 Zweitsprache Deutsch**

Freiburg: Fillibach, 2003. 336 Seiten.
 ISBN 3-931240-26-6 • EUR 25,70

Anhand einer qualitativen Analyse skizziert der Autor den Zweitspracherwerb von Kindern türkischer Herkunft in Kindertageseinrichtungen. Der Schwerpunkt liegt auf dem Wortschatzerwerb. Es zeigt sich, dass der Zweitspracherwerb in wesentlichen Punkten mit dem Erstspracherwerb vergleichbar ist, andererseits jedoch eigenen Entwicklungslinien folgt. Beispielsweise können viele Kinder ihr Wissen aus der Erstsprache produktiv für den Erwerb der Zweitsprache nutzen. Dies hat Konsequenzen für die Sprachförderung.

Werden sprachliche Fähigkeiten von Migrantenkindern in der Zweitsprache beurteilt, sind nach wie vor zwei Vorurteile populär. Das erste Vorurteil geht davon aus, dass Kinder prinzipiell schnell und problemlos eine zweite Sprache lernen können. Die Kinder, bei denen dies nicht beobachtet

wird, werden folglich als Problemträger gesehen. Nach der Analyse der Einzelfälle halte ich es aber für plausibel, dass allein der Rekurs auf den Faktor Zeit als Erklärungsparadigma ausreichen würde, um zu verdeutlichen, warum viele der Kinder vergleichsweise schlechte Chancen haben, die deutsche Sprache angemessen zu lernen. Darauf deuten nicht nur meine, sondern auch eine Reihe anderer Untersuchungen hin.

Zweitens wird davon ausgegangen, dass das Mischen von Sprachen schädlich sei, dass eine zweite Sprache dann am besten gelernt würde, wenn dies ohne Einfluss der bereits gelernten Sprache erfolge. Dabei wird den Kindern nicht die Sprachkompetenz als solche abgesprochen, sondern es wird angenommen, dass die Einbeziehung der Erstsprache zu Interferenzen führe, die Störungen im Erwerb der Zweitsprache zur Folge haben. Aus den Ergebnissen der Untersuchungen folgt jedoch, dass zumindest in den beschriebenen Sprachlernkontexten das Mischen der Sprachen keinesfalls schädlich, sondern vielmehr förderlich für den Erwerb der Zweitsprache Deutsch ist.

Einiges deutet darauf hin, dass interkulturelle Konzeptionen eher in der Lage sind, mehrsprachige Entwicklung zu fördern, als Konzepte, die nur die Förderung des Zweitspracherwerbs anvisieren. Dies bezieht sich auch (aber nicht nur) auf die Kenntnisse der Kinder in der Zweitsprache Deutsch. Solche Programme zu evaluieren wäre eine notwendige Aufgabe, insbesondere auch im Hinblick auf eine gesellschaftliche Integration von Migrantenfamilien.

Peter Conrady (Hg.)
Harry Potter im Quadrat

Oberhausen: Athena, 2003. 156 Seiten.
 ISBN 3-89896-170-2 • EUR 16,50

»Der unheimlichen Erfolg eines Best- und Longsellers«, wie der Untertitel lautet, ist keineswegs das einzige Thema dieses informativen Buches. In vier Kapiteln geht es vielmehr um *Die Traditionen des christlichen Abendlandes*,

um literaturwissenschaftliche Zugänge, um »Harry Potter« als Schullektüre sowie um Harry Potter als Popstar. Eine kommentierte Bibliographie der inzwischen doch beträchtlichen (didaktischen) Sekundärliteratur rundet den Band ab. Alle Beiträge sind kurz, informativ und »authentisch«: Es kommen ein Pfarrer, Studierende, LiteraturwissenschaftlerInnen und der Leiter des Carlsen-Verlags zu Wort. Eine etwas andere didaktische Publikation.



Thomas Fillitz (Hg.)

Interkulturelles Lernen

Innsbruck: StudienVerlag, 2003. 480 Seiten.
ISBN 3-7065-1717-5 • EUR 41,00 • sFR 71,00

Die vorliegende Studie des Instituts für Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie in Wien untersucht mithilfe der teilnehmenden Beobachtung 12 Klassen der achten Schulstufe in Österreich im Hinblick auf »Interkulturelles Lernen«. Es handelt sich um je sechs Hauptschulen und Gymnasien in den

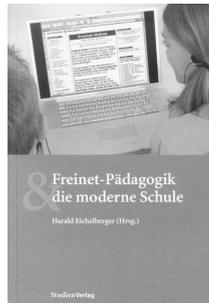
beiden Bundesländern Wien und Niederösterreich. Als Kriterium wurde der AusländerInnenanteil genommen, es wurden die drei Kategorien über 50 Prozent, 25 bis 50 Prozent sowie unter 25 Prozent berücksichtigt.

Der theoretische Teil der Studie (ethnische und kulturelle Identität, interkulturelles Lernen) weist ein hohes Reflexionsniveau auf. Die praktische Untersuchung konzentriert sich auf Bereiche wie Kommunikation und soziale Beziehungen, Sprache sowie Identität, Kultur und Differenz. Die differenzierte Untersuchung lässt sich nicht in wenigen Worten resümieren. Doch soll ein Desiderat hervorgehoben werden, das die AutorInnen am Ende ihrer Arbeit für besonders dringlich erachten:

Aus- und Fortbildung für LehrerInnen: Dieser Punkt steht bewusst an erster Stelle, da eine Schwerpunktsetzung auf interkulturellem Lernen bereits in der Ausbildung an Pädagogischen Akademien und an Universitäten sicher den effektivsten Ansatz zur Umsetzung von interkulturellen Unterrichtsinhalten bietet. Eine solche Schwerpunktsetzung umfasst unter anderem die Thematisierung der heterogenen Klassensituation als solche. Dabei muss der Umgang mit kulturellen und genderspezifischen Differenzen mit SchülerInnen und Eltern gelernt und geübt werden.

Dazu zählt auch die Auseinandersetzung mit Lebensentwürfen in einer globalen Welt, in der Migration ein zentraler Faktor ist. Im Zuge dessen muss mit einem flexiblen, dynamischen Kulturbegriff operiert werden, der Wandel und Vielfalt nicht als Bedrohung oder Hemmnis betrachtet, sondern als Selbstverständlichkeit in einer pluralistischen Gesellschaft.

Soziale Kompetenzen müssen verstärkt vermittelt werden, womit eine Reflexion der Machtposition und des Einflusses von LehrerInnen notwendig verbunden ist. Insbesondere in der universitären Lehramtsausbildung sind didaktische und pädagogische Inhalte vermehrt anzubieten.



Harald Eichelberger (Hg.)
Freinet-Pädagogik & die moderne Schule

Innsbruck: StudienVerlag, 2003. 178 Seiten.
 ISBN 3-7065-1490-7 • EUR 19,60

Dieser Band steht in einer Reihe von Publikationen zur Reformpädagogik. Er thematisiert nicht zuletzt die Möglichkeiten, mit Freinet heute, unter den Bedingungen der multimedialen und elektronischen Medien, zu arbeiten. Dabei erweist sich Freinets Ansatz als durchaus zeitgemäß.

Die Freinet-Pädagogik zählt wie die Montessori-, die Jenaplan- und die Daltonplan-Pädagogik zu den reformpädagogischen Richtungen, die die Schule und die Auffassung von Unterrichten nachhaltig verändert haben. Célestin Freinet hat in dieser Tradition seinen Platz als Reformers, als politischer Kopf, als Verfechter der Demokratie in der Schule.

Sein Name steht auch für technische Erneuerungen: Die Freinet-Pädagogik bietet mit der Einrichtung der Korrespondenz-Klassen, der Schülerzeitung, der Dokumentation und dem Freien Text eine ideale pädagogische Grundlage für die Arbeit mit dem Computer in der Klasse. Es genügt nicht, die Schulen »ans Netz zu hängen«! Die Aktualität

der Freinet-Pädagogik liegt darin, dass sie dem Einsatz moderner Kommunikationsmedien in der Schule einen pädagogischen Sinn gibt.



Vassilia Triarchi-Herrmann
Mehrsprachige Erziehung
 Wie Sie ihr Kind fördern.

München: Reinhardt, 2003. 135 Seiten.
 ISBN 3-497-01671-3 • EUR 12,30 • sFR 20,50

Hier wird Ratgeberliteratur im besten Sinne geboten: Wie gehen Kinder mit den beiden Sprachsystemen um? Welche Schwierigkeiten können auftreten? Wie sollen Eltern reagieren, wenn das Kind mitten im Satz die Sprache wechselt? Wie kann man das Kind fördern?

Antworten auf diese und andere Fragen sowie zahlreiche Hinweise für den Alltag bietet die Autorin in diesem Buch. Sie macht die Leser mit der Zweisprachigkeit vertraut, erläutert wichtige Begriffe und stellt die Entwicklung zweisprachiger Kinder dar. Praktische Tipps, wie Eltern die Sprachentwicklung ihres Kindes unterstützen können, runden das Buch ab.

Ein Glossar und eine kleine Bibliographie machen den Band auch für Lehrkräfte zu einer nützlichen Informationsquelle.

Link-Tipps

Ausgesuchte Autoren-Web-Sites

<http://www.reinhard-doehl.de/>
Diesmal der Lyriker Reinhard Döhl. Eine schier unerschöpfliche Reise durch online-Gedichte, Prosatexte und Hörspiel-Szenen. Umfangreiche Linkliste zu weiterführenden Internet-Literatur-Projekten.

<http://www.hamburger-bildungsserver.de/welcome.phtml?unten=/faecher/deutsch/autoren/>
Ausgesprochen übersichtliche und informative Site zu AutorInnen und Literaturepochen/Strömungen. Viele weiterführende Literatur-Links.

<http://www.titelmagazin.de/autoren.htm>
Sehr brauchbare umfangreiche AutorInnenliste mit Werkrezensionen

Hörbücher

<http://www.hoerbuecher4um.de/>
Sehr gut gemachte private Web-Site von Petra Ludwig (Dortmund) zum weiterhin boomenden Hörbuch. Vorwiegend Rezensionen aktueller Angebote und Klassiker nach Autor, Titel, Genre geordnet.

DaF-Links

<http://www.edition-deutsch.de/lernwerkstatt/>

Eine wunderbare Suchplattform zum Stöbern nach interaktiven Übungen für sämtliche Bereiche des DaF-Unterrichts, vieles ist aber auch für den normalen DU verwendbar. Selektion nach drei Niveaustufen.

KJL-Fachartikel u. a.

<http://www.goethe.de/os/hon/kiju/ewekin.htm>

»Die Kinderliteratur der Gegenwart als Spiegel veränderter kindlicher Lebenswelten« vom KJL-Spezialisten Hans-Heino Ewers. Ein sehr informativer einflussreicher Überblick über Entwicklung der Kinderliteratur (bis Ende der 80er Jahre)

<http://www.member.uni-oldenburg.de/joerg.steitz.kallenbach/sachbuch/>

Sehr brauchbare Materialien und Informationen aus dem Online-Seminar zum Thema »Sachbuch für Kinder- und Jugendliche« von Jörg Steitz-Kallenbach (Germanistik-Institut) an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Spezielle-Krimi-Links

<http://www.krimi-forum.net/index.html>

»Infos und Unterhaltung zum Thema Krimi und Thriller« – Eine umfangreiche Datenbank zur Kriminalliteratur (über 3000 Titel und über 1400 AutorInnen), besonders ergiebig im Bereich Kinder- und Jugendkrimi!

(http://www.krimi-forum.net/Seiten/dta_krinderkrimi/kinderkrimi.html)

<http://www.alligatorpapiere.de/indexokt01.html>

Eine stetig anwachsende Spezialplattform für Krimifreunde, mit eigener kleiner Suchmaschine und reichhaltiger Datenbank zum Thema Kriminalliteratur mit umfangreichem Autorenregister.

http://ourworld.compuserve.com/homepages/karr_wehner/index00.htm

Im *Lexikon der deutschen Krimiautoren* von Reinhard Jahn (alias H. P. Karr) vom Bochumer Krimi-Archiv sammelt der Autor seit 1992 einen Datenbestand, der auch als Printausgabe zur Verfügung steht. Die Internet-Ausgabe bietet schnelles Suchen und Finden. Es sind die Lebens- und Werkdaten von mehr als 120 deutschsprachigen KriminalschriftstellerInnen dokumentiert. Der Schwerpunkt liegt dabei bei den zeitgenössischen AutorInnen. Ergänzt wird das Lexikon durch eine Linkliste mit Informationen zu über 40 TV-Serien und ihren AutorInnen.

<http://www.sherlock-holmes.de/>

Unterhaltsames Online-Detektiv-Abenteuer-Spiel. Die Userin/der User kann Leute verhören, Beweise sammeln und die Rätsel des Tatortes erkunden.

Stand: Februar 2004

ERICH PERSCHON

ERICH PERSCHON ist Deutschlehrer und Lehrbeauftragter an der Pädagogischen Akademie Baden. Schlossgasse 46, A-2500 Baden.
E-Mail: erich.perschon@aon.at

Zeitschriftenschau Kinder- und Jugendliteratur

Neues Interesse an jugendliterarischer Holocaust-Literatur

Schwerpunktthema im Forum von *Bulletin Jugend & Literatur* (Heft 1, 2004, S. 9–14) ist das Thema »Holocaust, Widerstand, Vertreibung in neuen Kinder- und Jugendbüchern«.

Andrea Duphorn stellt darin Bücher der Herbstproduktion 2003 vor und belegt das große Interesse der Verlage an diesem Thema durch eine Reihe von interessanten Büchern.

Wieder einmal hat Roberto Innocenti 2003 (wie schon 1984 mit *Rosa Weiß*) ein künstlerisch beachtenswertes Bilderbuch mit dem Titel *Erikas Geschichte* vorgelegt und erzählt mit eindrucksvollen Bildern die Geschichte einer Deportation.

AutorInnen sind oft selbst Überlebende der NS-Maschinerie, die untergetaucht, auf der Flucht sind oder mit Glück überlebt haben. So zum Beispiel Ida Vos, Autorin einiger Bücher zum Thema.

Dann ist da die Gruppe der Bücher, die den Alltag im Konzentrationslager schildern, und dabei auch neue interessante erzählerische Wege gehen wie zum Beispiel Karen Levines Geschichte *Hanas Koffer*, ein Roman, der Vergan-

genheit und Gegenwart in zwei Erzählsträngen miteinander verbindet.

Wichtig seien den von Duphorn zitierten LektorInnen und RedakteurInnen bei diesem Genre der KJL, dass die jugendliche Perspektive eingehalten werde, um das Erleben der Protagonisten nachvollziehbar zu machen. Zu beachten sei auch, dass fiktive Texte über den Holocaust nicht die historischen Ereignisse als bloße Kulisse verwenden und so eine spannende, abenteuerlich-tragische Geschichte austauschbar vor der Folie nationalsozialistischer Verbrechen ablaufen lassen. *Mond über Marakesch* von Waltraut Lewin ist so eine abenteuerliche und gefühlvolle Fluchtgeschichte einer Halbjüdin. Ebenfalls verfehle eine Überfülle historischer Fakten, ein aufdringlich aufklärerischer Impetus oder eine bloß protokollarisch wirkende Dokumentation die Gewinn bringende empathische Auseinandersetzung mit einzelnen Schicksalen (z. B. bei Dieter Schenks *Wie ich Hitler Beine machte* und auch bei Rainer Maria Schröders 350-Seiten-Opus *Die lange Reise des Jakob Stern*)

Eine besondere Gabe stelle auch die Fähigkeit dar, über dieses ernste Thema humorvoll und leicht zu schreiben. Hier führt Schmidt-Dumont *Eine Insel im Meer* von Annika Thor und *Ein Versteck für Paul* von Hermína Frankova als gelungene Beispiele an.

Eine Autorin, der es hervorragend gelinge, Spannung in die Identifikationsfigur zu legen, sei Mirjam Pressler, die sich in ihrem vielschichtigen Roman *Die Zeit der schlafenden Hunde* mit den Auswirkungen des Nationalsozialismus bis in die heutige Zeit auseinandersetzt, den Reifeprozess einer starken Protagonistin gestaltet und zeigt, wie unterschiedlich

die Generationen mit den Schrecken der NS-Zeit und der immer wieder auftauchenden Schuldfrage umgehen.

Sind Sie ein »Klassenfahrt-Lehrer« oder eher »überforderte Typ«?

1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur. Nr. 3, September 2003, S. 3–11.

Ralf Schweikart arbeitet in seinem Beitrag »Menschen, die große Pausen brauchen. Eine Typologie der LehrerInnen in der KJL« einen Überblick über Charaktere und Rollenbilder von LehrerInnen heraus. (In der Folge bleibe ich aber um der Lesbarkeit willen bei Schweikarts ausschließlicher Verwendung der maskulinen Form »Lehrer« bei der allgemeinen Nennung von Lehrkräften.)

Nach Schweikarts Auffassung ist die Schule u. a. »ein seit Jahrhunderten laufender Laborversuch, um eine Parallelwelt zur Sozialisation in der Familie zu erschaffen« (S. 3). In der KJL stelle die Schule daher ein »zentrales Sujet« dar. Und der Lehrer habe darin die wichtigste Aufgabe. Allerdings kommen zwar häufig Lehrer in der KJL vor, doch sie werden nicht so häufig als handlungsbestimmendes Subjekt aktiv. In der Folge geht Schweikart aber ausgewählte KJL für unterschiedliche Altersgruppen durch und zeigt verschiedene Darstellungsformen der Lehrerfigur auf.

In der Einschulungsliteratur findet er den »gewinnenden Typ«. Der Übergang vom Kindergarten zur Grundschule solle den Kindern möglichst angstfrei gelingen, daher sind die Lehrkräfte in Bilderbüchern und Erstlesebüchern durchwegs nett und oft verständnisvolle »Ersatzmütter«. Die Lehrerin darf keine Negativfigur sein. Als

Beispiele nennt Schweikart neben Schneiders *Conni kommt zur Schule* und Dietls *Die Olchis fliegen zur Schule* Lindgrens Bullerbü-Geschichten. Und auch in Roald Dahls *Matilda* bleibt die Lehrerin Florentine Honig sehr gewinnend und vereint stereotype Charakteristika wie Asexualität (Fräulein), Halt und Sicherheit gebend, Solidarität mit den Kindern in einer kinderfeindlichen Umwelt (bei Dahl die Schule) und hat eine Gegenspielerin, die die Werte Disziplin und Unterwerfung repräsentiert.

Einen anderen Typ von Lehrer nennt Schweikart den »Projektwochen-Lehrer« oder den gestressten Typ. Dieser Typ muss sich oft mit schwierigen Schülern – »Psychopathenhaufen« – herumschlagen letztlich mit mehr oder weniger Erfolg, wie z. B. in Anne Fines *Der Schreibe-künstler* oder *Das Baby-Projekt*. Der menschliche Typ bzw. der »Klassenfahrt-Lehrer« repräsentiert den Lehrer, der ein gutes Augenmaß für die Mitte zwischen Aufsichtsperson und Verbündeter mit den Schülern halten kann. So z. B. die Französischlehrerin Bea auf der Klassenfahrt in Chidolues *Magic Müller*. Innerhalb dieses Rahmens, so Schweikart, »bewegen sich Schüler und Lehrer nahezu gleichberechtigt, Weisungen werden grundsätzlich ignoriert« (S. 6). Ein weiteres engeres Zusammenrücken ergibt sich in Geschichten, die in einem Schulinternat spielen – und dort findet sich der »24-Stunden-Typ«. Dabei kann dieses Internat in einer Burg untergebracht sein wie in *Burg Schreckenstein* von Hassenkamp oder in der traditionsreichen Zauberschule Hogwarts. In dieser »Gesellschaft in der Gesellschaft« übernehmen neben typischen Schülercharakteren verschiedene Lehrerkonstellationen die Handlungsdynamik

und mögliches Konfliktpotential. Zu den »Lehrer-Archetypen« gehören der verständnisvolle, väterliche Lehrer/Direktor, der autoritäre, pedantische Lehrer, der strenge aber gerechte oder der humorvolle Lehrertyp.

Meist bleibt für Internatslehrer in der KJL keine Zeit für Privatleben, für Familie – sie sind an ihrer Lehrerrolle gekettet.

In Romanen für Jugendliche, so Schweikart, wird aus der Macht und dem Wohlwollen der Lehrer Ohnmacht und pädagogischer Unverstand. Der Gymnasiallehrer repräsentiert den »überforderten Typ«, dem es meist nicht gelinge sich aus Zwängen und Abhängigkeiten zu befreien. Dabei verlagere sich das Element der Gewalt in der Schule immer mehr auf die Ebene der Schüler (Mobbing). Früher waren die Lehrerfiguren eher Täter, jetzt sind sie hilflos und verschärften oft die Konflikte. Schweikart weist hier besonders auf die Romane *Erwachsene reden*. Marco hat was getan und *Nicht Chicago*. *Nicht hier* von Kirsten Boie, auf *Ich knall euch ab!* von Morton Rhue und auf *Angelbridge* von Marga Kaulbach hin. Insgesamt schein die Figur des überforderten Lehrers in weiterführenden Schulstufen zum Standard geworden zu sein und in historischer Betrachtung habe sich abgesehen von der allgemeinen Liberalisierung nichts Grundlegendes an den Lehrertypen geändert.

ERICH PERSCHON

ERICH PERSCHON ist Deutschlehrer und Lehrbeauftragter an der Pädagogischen Akademie Baden. Schlossgasse 46, A-2500 Baden.
E-Mail: erich.perschon@aon.at

Deutsch-Standards

Bildungspolitische Entscheidungen der Europäischen Union verlangen die europaweite Vergleichbarkeit von Bildungsabschlüssen. Die größere pädagogische Autonomie der Schulen wiederum erfordert zentrale Kontrollen der Ergebnisse. Von daher die überall einsetzende Diskussion über Bildungsstandards, die die schon länger geführte Debatte über Bildungsqualität überlagert und vielleicht sogar ersetzt.

Angesichts der gleichzeitigen Liberalisierung des Bildungswesens und seiner Öffnung für wirtschaftliche Einflüsse, wie sie international zu beobachten ist, betrachten verständlicherweise viele KollegInnen jede Maßnahme mit Sorge und Misstrauen. Es ist eine bildungspolitische Ironie, dass nach Jahren der Windstille in der österreichischen Bildungslandschaft die lang ersehnte Bewegung, die nun aufkommt, erst Recht Anlass zur Beunruhigung ist. In dieser Situation ist es eine wichtige Aufgabe auch der Deutschdidaktik, diese Entwicklung kritisch zu begleiten und beizutragen, positive Entwicklungen zu fördern, auch wenn sie mit alten Gewohnheiten brechen, und

negative Entwicklungen zu kritisieren, auch wenn sie sich modern und innovativ geben.

In diesem Sinne eröffnet unsere Zeitschrift mit dieser Nummer einen Diskussionsprozess über Standards im (Deutsch-)Unterricht, der bereits mit ide 4/02 (Oberstufe) eingeleitet wurde. Als erstes geben wir das Wort an den zuständigen Referenten im Bildungsministerium, Mag. Karl Hafner.

Deutsch-Standards: Ein Entwicklungsprozess

Die unter dem Einfluss von TIMSS, PISA und den Entscheidungen des Europäischen Rats vom 23./24. März 2000 in Lissabon entstandene Standard-Diskussion hat in Österreich nach einem Sickerprozess unterschiedliche Vorstellungen und Reaktionen hervorgerufen. Manche, vor allem Eltern, sahen darin ein Instrument zur Objektivierung der Leistungsbeurteilung oder sogar deren Ersatz, andere ein Mittel zur Förderung von Qualitätsentwicklung an Schulen. Auch Befürchtungen wurden laut, man könne damit LehrerInnenkompetenzen »abfragen«, Schul-Rankings entwickeln und somit einen heillosen Konkurrenzkampf in Österreichs Schulidylle implementieren. Diese Diskussionen, Hoffnungen und Befürchtungen hatten vor allem prophylaktischen Charakter, da sie weit vor dem – auch nur probeweisen – Einsatz der Standards geführt wurden. Über all dem schwebte vielleicht auch ein bisschen die Hoffnung, das Ganze würde vielleicht ohnehin nie realisiert werden. Engagiertes »Aussetzen« von Herausforderungen hat ja – gerade im Bildungswesen – nicht gera-

de selten dazu geführt, den Status quo zumindest als geringeres Übel anzuerkennen, vor allem wenn die SkeptikerInnen in der Überzahl sind.

Die internationalen Testverfahren haben aber – und dies ist eine neue Komponente für die österreichische Bildungsplanung – einen Dynamisierungsprozess ausgelöst, der auch in Österreich für fruchtbare Unruhe sorgt. Dabei spielte die Tatsache eine wesentliche Rolle, dass gerade die Nachbarländer Deutschland und Schweiz die »Standard-Debatte« besonders engagiert führen: die Schweiz, weil die komplexe Struktur mit 26 Kantonen und ebenso vielen Bildungsplänen einer Kompetenzerfassung hinderlich entgegen steht; Deutschland, weil der »PISA-Schock« besonders tief saß ...

Das BMBWK begann in der Folge in Kooperation mit den Landesschulräten eine Standard-Konzeption zu entwickeln. Die Mitglieder dieser Steuerungsgruppe wurden vor allem immer wieder mit der Frage konfrontiert, welche Standards es zu erarbeiten gelte:

- Mindeststandards, die darüber Auskunft geben sollten, welche Mindestkompetenzen SchülerInnen auf einer bestimmten Bildungsebene ausweisen sollten, oder
- Orientierungsstandards, die eine Diagnose anbieten, welche sowohl für die weitere individuelle Arbeit der SchülerInnen als auch für den Optimierungsprozess der Schulen herangezogen werden sollten.

Die vorliegende Entscheidung, keine Mindeststandards zu formulieren, entspricht – und diese Tatsache sollte man keinesfalls unterschätzen – der österreichischen Bildungstradition, die sich

in Gegensatz zu angelsächsischen Mustern vorrangig an Prozessen und weniger an definitiven Ergebnissen orientiert. Auf Basis dieser Erkenntnis und des Entwurfs von Standards wurde im Schuljahr 2003/04 an 18 Schulen in Österreich (je eine APS und AHS in allen Bundesländern) »der Sprung ins kalte Wasser« gewagt. Bis Ende dieses Schuljahres sollen an der 8. Schulstufe Standards im Bereich *Mathematik, 1. Lebende Fremdsprache und Lesekompetenz* erprobt werden, begleitet von der Schulaufsicht, den Pädagogischen Instituten und FachdidaktikerInnen. In einer weiteren Verdichtungsphase (»Pilotphase II«) sollen weitere Erprobungen bis 2007 stattfinden.

In einer Pressekonferenz am 5. März 2004 legte Frau Bundesministerin Gehler die Konzeption einer Steuerungsgruppe vor, die nun als gemeinsamer Rahmen für die weitere Arbeit an Standards für die Unterrichtsgegenstände Deutsch, Mathematik und 1. Lebende Fremdsprache an der 8. Schulstufe bzw. Deutsch und Mathematik an der 4. Schulstufe Gültigkeit haben soll.

Für die weitere Entwicklungsarbeit an den Standards gelten daher folgende Vorgaben:

- Die Bezeichnung für die in Österreich anzuwendenden Standards lautet »*Bildungsstandards*«.
- Die Bildungsstandards basieren auf einem Kompetenzmodell und werden mittels konkreter Aufgabenstellungen veranschaulicht.
- In Deutsch sowie im Bereich der 4. Schulstufe sind die Beispiele auf zwei Niveaustufen fest zu legen, im Bereich der 8. Schulstufe gelten in Mathematik und der 1. Lebenden Fremdsprache drei Niveaustufen.

- Im Unterrichtsgegenstand Deutsch werden – an der Lehrplankonzeption orientiert – Kompetenzen in den Teilbereichen »Sprechen und Zuhören«, »Schreiben«, »Lesen – mit Texten umgehen« sowie »Sprache und Sprachgebrauch untersuchen« entwickelt.
- Standards-Überprüfungen haben Verbindlichkeitscharakter, die Ergebnisse fließen jedoch nicht in die Leistungsbeurteilungsverordnung ein.

Von diesen Prämissen ausgehend beschäftigt sich nun eine Arbeitsgruppe »Deutsch-Bildungsstandards« mit der Entwicklung eines umfassenden Kompetenzmodells, auf dessen Basis Standard-Formulierungen und in weiterer Folge lehrplankonforme Beispiele entwickelt werden sollen. Dabei sollen die in der »Pilotphase 1« in Erprobung befindlichen »Lesestandards«, die noch unter starker Beachtung der »PISA-Studie« entworfen wurden, unter Beachtung der Rückmeldungen aus den Pilot-schulen adaptiert werden. Für die oben genannten anderen Teilbereiche des Lehrplans gilt es, relativ rasch taugliche Instrumentarien zu bilden.

Es ist kein Zufall, dass nationale und in noch höherem Ausmaß internationale Standard-Debatten zu Veranschaulichungszwecken immer wieder auf Beispiele aus dem Bereich der Mathematik und der Lebenden Fremdsprache, aber nie auf jene aus Deutsch zurückgreifen. Grund dafür ist unter anderem die Diskrepanz zwischen Intentionen der LehrerInnen bei der Umsetzung des Lehrplans und den Überprüfungsmechanismen mit eindeutigem Testcharakter. Diese punktuellen Überprüfungen von Kompetenzen stehen aus der Sicht vieler LehrerInnen gerade bei dem Unter-

richtsgegenstand Deutsch in krassem Gegensatz zu den langfristigen Lehr- und Lernprozessen und dem sehr vielschichtigen Aufbau von Kompetenzen. Wenn man auch von der Prämisse ausgeht, dass die Überprüfung von Kompetenzen nicht das gesamte Spektrum des Lehrplans erfassen muss, erscheint es vielen ExpertInnen doch als ein gefährliches Signal, »testbare« und »nicht-testbare« Kompetenzen zu trennen, da sich sehr leicht der Schluss ableiten ließe, es handle sich dabei auch um »wichtige« und »unwichtige« Kompetenzen. So lässt sich etwa die Überprüfung von Sprechkompetenzen nicht in allen Situationen testgerecht durchführen, wie die folgende Passage aus dem Lehrplan veranschaulichen soll:

In geeigneten Gesprächs-(Partner-, Kleingruppen-, Klassengespräch ...) und Redeformen (spontanes, vorbereitetes und textgebundenes Sprechen) sollen die Schülerinnen und Schüler die Wirkungsweise verschiedener verbaler und nonverbaler Ausdrucksmittel erleben.

Gerade bei der Entwicklung von Standards für den Unterrichtsgegenstand Deutsch erscheint es daher notwendig, auch für jene Teilbereiche Vorsorge zu treffen, die nicht über die Momentaufnahme eines Testverfahrens evaluierbar sind. Dazu sind Beobachtungsinstrumente zu entwickeln, die über einen längeren Zeitraum eingesetzt werden sollen und dann ein Resümee ermöglichen.

Besondere Bedeutung wird auch der Erarbeitung von Aufgabenstellungen zukommen. Auf Basis des Kompetenzmodells und der endgültigen Standard-Formulierungen sollte eine breit angelegte Erstellung von Beispielen mit geteiltem Anforderungsniveau erfolgen.

Der Unterrichtsgegenstand Deutsch begibt sich im Spannungsfeld zwischen Lehrplan und Standard-Formulierungen auf gefährliches, aber auch auf enorm an Bedeutung gewinnendes Terrain. Zweifellos gilt es der Gefahr entgegen zu wirken, Fachkompetenz an Testbeispielen nachzuweisen. Die Öffentlichkeit verlangt jedoch immer vehementer nach einer (Aus-)Bildung, die von der Grundfrage gesteuert wird, ob junge Menschen den Herausforderungen der Gegenwart gewachsen sind. Dabei geht es nicht um ein Gegeneinander, sondern ein Miteinander von kognitiven Fähigkeiten und motivationalen, volitionalen¹ und sozialen Bereitschaften und Fähigkeiten (vgl. Weinert 2001). Eckhard Klieme, der Koordinator einer Expertise »Zur Entwicklung nationaler Bildungsstandards« in Deutschland, meinte dazu:

Durch vielfältige, flexible und variable Nutzung und zunehmende Vernetzung von konkreten, bereichsbezogenen Kompetenzen können sich auch »Schlüsselkompetenzen« entwickeln, aber der Erwerb von Kompetenzen muss ... beim systematischen Aufbau von »intelligentem Wissen« in einer Domäne beginnen. (Klieme 2003, S. 15)

Die Standard-Diskussion bietet dem Deutschunterricht die Chance, eine Form von Verbindlichkeit zu gewinnen, die sich auch auf Bereiche erstreckt, die bis jetzt als »Beiwerk« in Form von Sozialtugenden jeglicher Kompetenzdefinition entrückt sind.

KARL HAFNER

Literatur

KLIEME, ECKHARD: *Zur Entwicklung nationaler Bildungsstandards*. Eine Expertise koordiniert vom Deutschen Institut für Internationale Pädagogische Forschung (DIPF). Berlin 2003, S. 15.

WEINERT, F. E.: *Leistungsmessung in Schulen*. Weinheim und Basel 2001.

KARL HAFNER ist Referatsleiter in der AHS-Abteilung des BMBWK. Minoritenplatz 5, A-1014 Wien.
E-Mail: Karl.Hafner@bmbwk.gv.at

1 Volition = willentliche Steuerung von Handlungen und Handlungsabsichten.

ide empfiehlt



Ursula Bredel; Hartmut Günther;
Peter Klotz; Jakob Ossner;
Gesa Siebert-Ott (Hg.)

Didaktik der deutschen Sprache Ein Handbuch

Paderborn–München–Wien–Zürich:
Ferdinand Schöningh Verlag, 2003. 1044 Seiten.
ISBN 3-8252-8235-X (1. Teilband)
ISBN 3-8252-8236-X (2. Teilband)

Mit ihrem zweibändigen, 1044 Seiten umfassenden, in elf Kapitel gegliederten Handbuch *Didaktik der deutschen Sprache* legen die HerausgeberInnen Bredel/Günther/Klotz/Ossner und Siebert-Ott ein beeindruckendes Standardwerk zur Sprachdidaktik vor, das durch eine Fülle an informativen Artikeln – insgesamt 76 – namhafter BeiträgerInnen verschiedener Disziplinen besticht.

Im Vorwort (vgl. S. 11) des ersten Teilbandes reflektieren die HerausgeberInnen die Notwendigkeit einer ei-

genständigen Publikation zur Sprachdidaktik und definieren ihr Gegenstandsfeld: Als Didaktik der deutschen Sprache ziele das Handbuch aus einer Binnenperspektive nicht nur auf Deutsch als Muttersprache, sondern auch auf Deutsch als Zweitsprache sowie am Rande auch auf Deutsch als Fremdsprache und schließe somit Fragen der Mehrsprachigkeitserziehung und des Sprachkontakts mit ein. Anliegen der HerausgeberInnen bzw. der AutorInnen der einzelnen Artikel sei es, argumentative Grundlagen für eine Fundierung praxisrelevanter Entscheidungen sowie Reflexionsangebote zur Weiterentwicklung und Optimierung wissenschaftlichen und unterrichtlichen Handelns zur Verfügung zu stellen (vgl. S. 12).

Dementsprechend werden zunächst in Band 1 nach einem allgemeinen Problemaufriss (Sprache und Sprachdidaktik) die Gebiete der Sprachdidaktik Deutsch (Sprechen und Hören, Schreiben, Schrift, Rechtschreiben, Sprachbetrachtung und Grammatik, Lesen) abgehandelt und in Band 2 das Gegenstandsfeld unter der Perspektive der Institutionen – hier vor allem der Schule – auch in Bezug zu anderen Ländern betrachtet (Lehr- und Lernprozesse; Methodik und Methoden; Test, Diagnose und Beurteilung; Sprachunterricht in anderen Ländern).

Band 1 zeigt in seiner Strukturierung der einzelnen Themenbereiche einen stringenten und damit übersichtlichen Aufbau: Jedem Kapitel wird ein Abriss der bisherigen sprachdidaktischen Bemühungen des entsprechenden Gegenstandsfeldes vorangestellt, worauf im jeweiligen zweiten Beitrag Fragen der Entwicklung des behandelten Be-

reiches angesprochen und schließlich in einem dritten Beitrag unter den Bedingungen der Mehrsprachigkeit diskutiert werden. Besonders interessant in diesem Zusammenhang: Interkulturelle Aspekte werden nicht in einem eigenen Kapitel behandelt, sondern ziehen sich als roter Faden gewissermaßen leitmotivisch durch alle Themenbereiche der Sprachdidaktik Deutsch, wodurch die enge Vernetzung von Muttersprachendidaktik und Zweit- bzw. Fremdsprachendidaktik stärker betont wird. Der von der Deutschdidaktik der letzten Jahre intensiv angestrebte Perspektivenwechsel, wonach eine interkulturelle Sprachdidaktik – Gleiches gilt selbstverständlich auch für die Literaturdidaktik, die in dieser Besprechung jedoch ausgeklammert bleibt –, zu etablieren sei, die an Stelle der alten (monolingualen) eine neue (multilinguale) (Sprach)Kultur setze, wird von den Herausgebern und AutorInnen des Handbuchs *Didaktik der deutschen Sprache* trefflich vollzogen. Schon aufgrund dieser Konzeption ist die Publikation allen an (interkultureller) Sprachdidaktik Interessierten sehr zu empfehlen! Die weiteren Folgeartikel jedes einzelnen Kapitels widmen sich spezifischen thematischen Schwerpunkten und berücksichtigen dabei – wie bereits in den vorhergehenden Beiträgen auch – die Lernerperspektive. Mit der Darstellung von Erwerbs- und Lernschwierigkeiten endet jedes Kapitel des ersten Bandes.

Der zweite, in vier Kapitel gegliederte, Band rückt – wie zuvor erwähnt – die Institutionen, innerhalb derer Lernprozesse stattfinden, in den Mittelpunkt, wobei sich besonders an dem Begriff »Methode« – so die HerausgeberInnen (vgl. S. 13) – Unterschiede in der Heran-

gehensweise der Bände 1 und 2 zeigen ließen. Sind im ersten Band die Methoden gegenstandsorientiert (siehe etwa die linguistischen Proben im Grammatikunterricht), so werden im zweiten Teil Methoden im Sinne einer institutionengerechten Aufbereitung diskutiert (z. B. das Diktat als geeignetes Mittel schulischen Deutschunterrichts zur Überprüfung der Orthographie). Besonders wichtig erscheint auch das vorletzte Kapitel dieses Bandes: Mit der Aufnahme von Test-, Diagnose- und Beurteilungsverfahren in ihre *Didaktik der deutschen Sprache* schaffen die HerausgeberInnen ein Problembewusstsein für ein Thema, das zwar in der Zweit- und Fremdsprachendidaktik schon lange zum fixen Repertoire gehört, von der Muttersprachendidaktik aber bislang noch zu wenig wahrgenommen worden ist. Ebenso beachtenswert in Band 2 ist das abschließende Kapitel, das sich dem muttersprachlichen und mehrsprachigen Sprachunterricht in anderen Ländern (Türkei, Australien, Afrika und Ostmitteleuropa) widmet. Die einzelnen Beiträge thematisieren die Abhängigkeit sprachdidaktischer Konzepte sowie schulischen Handelns von sprachpolitischen und institutionellen Verhältnissen.

Fazit: Mit dem zweibändigen Handbuch *Didaktik der deutschen Sprache* ist den HerausgeberInnen ein komplexes Standardwerk zu allen wichtigen Fragen der (interkulturellen) Sprachdidaktik gelungen, das aufgrund seines übersichtlichen Aufbaus Lehrende wie Lernende gleichermaßen anzusprechen vermag. Nicht zuletzt ihre thematische Gliederung – mehrere kurze Einzelbeiträge bauen jeweils ein Kapitel und liefern reichhaltige Informationen – macht die Publikation sowohl für jene

spannend, die sich linear einem komplexen Themenbereich (z.B. Schreiben) als auch »querlesend« Einzelaspekten (z. B. Mehrsprachigkeit in allen Gegenstandsfeldern des Faches Deutsch) annähern wollen. Besonders Interessierte werden durch die jeweilige Literaturliste – an jeden Einzelbeitrag findet sich eine Bibliographie angeschlossen – zu einer vertiefenden Lektüre angeregt.

Obwohl *Didaktik der deutschen Sprache. Ein Handbuch*, bestehend aus zwei Teilbänden, mit 80 Euro nicht gerade zu den preisgünstigen Einführungen in das Gegenstandsfeld der Sprachdidaktik zählt, sollte sie als aktuelles Standardwerk in keiner Bibliothek all jener fehlen, die an deutscher Sprache in ihren vielfältigen Erscheinungsformen und interkulturellen Bezügen interessiert sind. Lehrenden des Faches Deutsch an Schulen wie Universitäten und Studierenden der Germanistik sei diese Publikation daher besonders empfohlen!

EVA-MARIA RASTNER

EVA MARIA RASTNER ist Vertragsassistentin für Deutsche Sprache und Sprachdidaktik am Institut für Germanistik der Universität Klagenfurt und Mitherausgeberin der *ide*. Universitätsstraße 65-67, A-9022 Klagenfurt.
E-Mail: eva.rastner@uni-klu.ac.at

Aktuell

**Kaspar H. Spinner
erhält den
Erhard-Friedrich-Preis 2004**

In diesem Jahr wird der Erhard-Friedrich-Preis an Kaspar H. Spinner, Universität Augsburg, verliehen. Mit Kaspar H. Spinner zeichnet die Jury einen Kollegen aus, der in den letzten Jahren die Deutschdidaktik maßgeblich geprägt hat. Seine Beiträge zum Literaturunterricht, zum Schreiben, zum Sprechen und Hören haben der Fachdiskussion und der schulischen Praxis wichtige Impulse gegeben. Aus der Einsicht heraus, dass in Lehr- und Lern-Prozessen sinnliche Erfahrungen mit Verstandesleistungen zu verknüpfen sind, hat Kaspar H. Spinner das Konzept einer identitätsorientierten Didaktik entwickelt. Insbesondere während seiner Amtszeit als Vorsitzender des Symposions Deutschdidaktik e.V. und dank seiner Mitarbeit in zahlreichen Gremien hat der Preisträger das Profil der Deutschdidaktik geschärft und die Außendarstellung des Faches deutlich akzentuiert.

Der Erhard-Friedrich-Preis wird im Rahmen des 15. Symposions Deutschdidaktik (Ende September 2004 in Lüneburg) zum vierten Mal verliehen. Mit diesem Preis wird alle zwei Jahre eine Persönlichkeit ausgezeichnet, die in der Deutschdidaktik Herausragendes geleistet hat. Dass es diesen Preis gibt, verdankt das Fach dem Engagement der Friedrich-Stiftung in Velber.

*Prof. Dr. Jürgen Baurmann
Bergische Universität Wuppertal
Vorsitzender der Jury*