

Sprachliche Verfahren des Wissensmanagements
im Kriminalroman

Ein Beitrag zur dynamischen Texttheorie

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades

der Philosophie des Fachbereiches

Deutsche Sprachwissenschaft und Literatur des Mittelalters

der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von

Hsin-Yi Cheng

aus Taiwan

2011

Danksagung

Diese Arbeit widme ich meinen Eltern in Taiwan. Für kritische Lektüre und Korrekturen danke ich herzlich Kari-Kristina Eidam, Simone Jakob, Julia Schütz und Claudia Blatz – ohne ihre freundschaftliche Unterstützung wäre ich nicht in der Lage gewesen, die langwierige Arbeit zu Ende zu bringen. Dank schulde ich vor allem Simone Jakob und Nadine Sanli, die mir bei der eiligen Herstellung der Druckfassung nicht nur mit dem Rotstift geholfen, sondern mich auch durch ihre lieben E-Mails ermutigt haben. Für wertvolle Hinweise und Verbesserungstipps danke ich Prof. Dr. Thomas Gloning und Prof. Dr. Gerd Fritz.

Hsin-Yi Cheng

Juli 2011

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1 Zielsetzung und Fragestellung	4
1.2 Forschungslandschaft.....	7
1.3 Der Aufbau der Arbeit.....	11
2. Textlinguistische Charakterisierung des Texttyps ‚Kriminalroman‘.....	15
2.1 Texte als Werkzeuge: Grundlagen einer funktional-pragmatischen Textlinguistik	16
2.1.1 Textsorten vs. Texttypen	16
2.1.2 Texttypendynamik: Entstehung und Entwicklung von Texttypen	17
(1) Die Aspekte der Routinisierung und der Verfestigung.....	18
(2) Die Entstehung neuer Texttypen	19
(3) Die Entwicklung bestehender Texttypen	20
2.2 Eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung des Kriminalromans anhand seiner Strukturmuster.....	22
2.2.1 Strukturmuster 1: Der Detektivroman.....	24
2.2.2 Strukturmuster 2: Der Thriller	31
2.2.3 Strukturmuster 3: Die ›crime novel‹	34
2.2.4 Die Bedeutung der Strukturmuster für den Kriminalroman	36
2.3 Zentrale Aspekte der Textorganisation im Kriminalroman.....	38
2.3.1 Textfunktion: Unterhaltung durch Spannung.....	39
2.3.2 Die Handlungsstruktur	42
2.3.3 Die thematische Organisation	48
2.3.4 Äußerungsformen und Vertextungsstrategien.....	54
2.3.4.1 Formulierungsmuster für etablierte Darstellungselemente.....	55
2.3.4.2 Verfahren zur variationsreichen Wissensvermittlung	56
(1) Redewiedergabe: Wie wird ein Verhör wiedergegeben?.....	57
(2) Die Binnenerzählung und das zitierende Erzählen.....	62
(3) Kapitelüberschriften	65
(4) Anmerkungen	68
(5) Kursivschrift und Abbildungen	69
2.3.4.3 Krimitypische rezeptionssteuernde sprachliche Signale.....	71
2.3.4.4 Der krimitypische Wortgebrauch	74
2.3.5 Kommunikationsprinzipien und ihre Umsetzung	76
2.3.5.1 Das Prinzip der Verständlichkeit.....	78
2.3.5.2 Das Prinzip der Plausibilität.....	82
2.3.5.3 Das Prinzip der Originalität und Unterhaltsamkeit.....	87
(1) Der Gebrauch origineller Wortbildungen.....	88

(2) Metaphorik, Hyperbel, Ironie und Personifizierung	92
(3) Ein Spiel mit Erwartung und Überraschung.....	94
(4) Die Darstellung der charakteristischen Sprechweise von Figuren.....	96
2.3.5.4 Kommunikationsprinzipien im Wandel	98
2.3.5.5 Konflikte bei der Anwendung von Kommunikationsprinzipien.....	100
3. Referenztheorie	105
3.1 Grundlagen einer handlungstheoretischen Referenztheorie	105
3.2 Arten von Referenzausdrücken.....	109
3.2.1 Eigennamen.....	109
3.2.2 Kennzeichnungen.....	110
3.2.3 Quantoren und Quantorenphrasen	112
3.2.4 Pronomina	113
3.3 Spielarten des Referierens im Kriminalroman.....	115
3.3.1 Das Erzeugen fiktionaler Gegenstände	115
3.3.2 Die Wiederaufnahme eines bereits eingeführten Gegenstandes	118
3.3.3 Das Identifizieren eines bestimmten Gegenstandes.....	121
3.3.4 Das Angeben der Art eines Gegenstandes.....	124
3.3.5 Die attributive Verwendung von definiten Kennzeichnungen	125
4. Wissensvermittlung, Wissensdynamik und Wissensmanagement im Kriminalroman am Beispiel von Andrea Maria Schenkels <i>Tannöd</i>	129
4.1 Wissensbuchführung anhand eines Leseprotokolls von <i>Tannöd</i>	130
4.2 Wissensbuchführung anhand einer Mikroanalyse von <i>Tannöd</i>	149
4.2.1 Das Verzögerungsprinzip beim systematischen Wissensaufbau in Form eines Frage-Antwort-Spiels.....	149
4.2.2 Das Erzeugen von offenen Fragen	150
4.2.3 Die Handhabung von Wissen über Personen und Fragen der Identifizierung	152
4.2.4 Die Handhabung von Wissen über die Zeitstruktur	155
4.2.5 Die Thematisierung der Gewissheitsgrade des Wissens	157
4.2.6 Rezeptionssteuernde sprachliche Signale	159
4.2.7 Wissensvoraussetzungen, Schlussfolgerungen und Erwartungen des Lesers.....	160
4.3 Wie kann man <i>Tannöd</i> umschreiben? Drei Sequenzierungsvarianten bzw. unterschiedliche Formen der Wissensentwicklung	165
4.3.1 Eine Sequenzierungsvariante nach dem Strukturmuster der ›crime novel‹	166
4.3.2 Eine Sequenzierungsvariante nach dem Strukturmuster des Thrillers.....	168
4.3.3 Eine Sequenzierungsvariante nach dem Strukturmuster des Detektivromans	171

5.	Der systematische Wissensaufbau im Kriminalroman.....	176
5.1	Die Frage-Wiederaufnahme-Antwort-Sequenzen.....	179
5.2	›Clues‹.....	183
5.2.1	Wie werden ›clues‹ in auffälliger Weise vermittelt?.....	184
5.2.2	›Clues‹ und Täterbezeichnungen.....	187
5.2.3	Wie werden ›clues‹ in unauffälliger Weise vermittelt?.....	189
(1)	Das Ausnutzen der ›stock responses‹ des Lesers.....	189
(2)	Das Anwenden von ›verbal trickery‹.....	192
(3)	›Clues‹ in einem irreführenden Kontext.....	195
(4)	Die Aufteilung eines ›clue‹ in mehrere Teile.....	197
5.3	›Red herrings‹.....	199
5.4	Das Verhör.....	203
5.4.1	Der Verdacht.....	205
5.4.2	Anschuldigungen.....	208
5.4.3	Andeutungen.....	211
5.4.4	Täuschungen.....	213
5.5	Die ›analysis‹-Passagen.....	216
5.5.1	Darstellungsformen: Gedanken- und Redewiedergabe.....	217
5.5.2	Wie werden Fragen, Vermutungen und Bewertungen ausgedrückt?.....	220
5.5.3	Wie wird die Rekonstruktion des Tathergangs dargestellt?.....	222
5.6	Die ›action‹-Passagen.....	230
6.	Spielarten spannungserzeugender Strategien der Wissensvermittlung.....	236
6.1	Von wem wird Wissen vermittelt?.....	239
6.1.1	Erzählperspektive: Aus wessen Sicht wird erzählt?.....	241
(1)	Übersicht: Die allwissende Erzählperspektive.....	242
(2)	Mitsicht: Ich-Perspektive, Figurenperspektive und multiperspektivisches Erzählen.....	243
(3)	Außensicht: Die Kamera-Perspektive.....	247
6.1.2	Die Bedeutung des Erzähltempus für die strategische Wissensvermittlung.....	248
6.1.3	Unzuverlässiges Erzählen.....	249
6.2	Gegenstandskonstitution: Die Einführung und Charakterisierung von Figuren.....	252
6.2.1	Die Einführung und Charakterisierung der Detektivfigur.....	253
6.2.1.1	Die Erzeugung von Nähe bei der Einführung des Detektivs.....	254
6.2.1.2	Die Einführung des Detektivs als Ich-Erzähler.....	258
6.2.1.3	Wie wird die Detektivfigur charakterisiert?.....	263
6.2.2	Die Einführung und Charakterisierung des Täters.....	267
6.2.2.1	Referenz auf einen unbekanntem Täter.....	269
6.2.2.2	Das Kennenlernen eines unbekanntem Täters.....	271

6.2.2.3	Der Zuordnungsakt einer Figur als Täter	275
6.2.3	Die Einführung und Charakterisierung des Opfers	276
6.2.3.1	Die Identifizierung einer Leiche als Opfer	276
6.2.3.2	Die Darstellung des Tathergangs	281
6.3	Das Timing der Wissensvermittlung	287
6.3.1	Typisch Krimi: das Zurückhalten von Informationen	288
(1)	Das Zurückhalten von Informationen um der Überraschung willen	288
(2)	Das Zurückhalten von Informationen zur Erzeugung von Neugier	290
(3)	Das Zurückhalten von Informationen vs. „Fair Play“	292
6.3.2	Das retardierende Moment	293
(1)	Retardierung durch einen geschwätzigem Erzähler	294
(2)	Retardierung durch eine mehrfache Binnenerzählung	295
6.3.3	Die Vorausdeutung: das vorzeitige Preisgeben von Informationen	298
6.3.4	„Just in time“: die rechtzeitige Wissensvermittlung	300
6.4	Die irreführende Wissensvermittlung: Wie wird prekäres Wissen erzeugt?	303
6.4.1	Das Erzeugen von prekärem Wissen durch eine elliptische Erzählweise	305
6.4.2	Irreführung in Bezug auf das Opfer	309
(1)	Prekäres Wissen um die Identifizierung einer Leiche	309
(2)	Prekäres Wissen um den rekonstruierten Charakter des Opfers	312
6.4.3	Der Täter = Er? Der irreführende Gebrauch von Referenzmitteln	314
(1)	Wie werden Erwartungen von Sex and Crime aufgebaut?	315
(2)	Das Ausnutzen von Konventionen und Stereotypen	316
(3)	Die explizite Thematisierung von Sex und Brutalität	318
6.4.4	Prekäres Wissen durch unzuverlässige Vermittlungsfiguren: am Beispiel von Agatha Christies <i>Alibi</i>	320
(1)	Wie wird die irrtümliche Annahme aufgebaut, der Ich-Erzähler sei vertrauenswürdig?	321
(2)	Der Text als Mittel zur Täuschung im Text und mit dem Text	323
(3)	Aufmerksamkeitslenkung mit Hilfe der Autorität des Erzählers	325
(4)	Wie wird die überraschende Pointe im Täter-Geständnis am Romanende enthüllt?	326
7.	Die wichtigsten Textstellen für die strategische Wissensvermittlung	331
7.1	Spielarten der strategischen Wissensvermittlung am Textanfang	332
7.1.1	Das Zeigen der Leiche	335
7.1.2	Das Zeigen des Mordes ohne Preisgabe der Identität des Täters	340
7.1.3	Das Zeigen des Mordes bei gleichzeitiger Preisgabe der Identität des Täters	342
7.1.4	Das Zeigen des Detektivs	345
7.1.5	Das Zeigen des Täters	347

7.1.6	Das Zeigen des noch lebenden Opfers.....	350
7.1.7	Das Zeigen der Vorgeschichte.....	352
7.1.8	Eine Krimieröffnung à la Christie.....	354
7.2	Strategische Wissensvermittlung und Spannungserzeugung am Textabschnittsende	358
7.2.1	Das Ziehen eines Fazits.....	359
7.2.2	Implizite Wissensvermittlung durch Schlussfolgerungen des Lesers.....	361
7.2.3	›Forward-pointer‹ für die kommende Szene.....	364
7.3	Der Höhepunkt der Spannung: Wie wird die Antwort auf die Hauptfrage am Romanende vermittelt?	369
7.3.1	Die rezeptionssteuernden „Achtung, Lösung!“-Signale.....	370
7.3.2	Die Identifizierung des Täters.....	371
7.3.3	Der Showdown zwischen Detektiv und Täter.....	375
7.4	Selektive Lektüre: Zwei Anwendungsbeispiele.....	379
8.	Schlussbetrachtungen	383
	Literaturverzeichnis	392

1. Einleitung

Wer, zur Kenntnis nehmend, daß ein Zehntel aller Morde in einem Pfarrhof passieren, ausruft: „Immer dasselbe!“, der hat den Kriminalroman nicht verstanden. Er könnte ebensogut im Theater schon beim Aufgehen des Vorhanges ausrufen: „Immer dasselbe!“ Die Originalität liegt in anderem. Die Tatsache, daß ein Charakteristikum des Kriminalromans in der Variation mehr oder weniger festgelegter Elemente liegt, verleiht dem ganzen Genre sogar das ästhetische Niveau. Es ist eines der Merkmale eines kultivierten Literaturzweigs. (Brecht 1938/1940, in: Vogt 1998a, 33)

Wie Bertolt Brecht mit dieser Bemerkung aus seinem berühmten Essay „Über die Popularität des Kriminalromans“ aussagt, liegt die Originalität des zur Schemaliteratur zählenden Kriminalromans in der Variation von Schemata.¹ Auf diesem Charakteristikum des Kriminalromans beruhen sowohl die Kunst des Krimischreibens als auch das Vergnügen der Krimirezeption. Zudem ergeben sich aus diesen historisch entwickelten Schemata bestimmte schemageleitete, mehr oder minder verfestigte Erwartungen, die untrennbar mit dem krimispezifischen Handlungs- und Gestaltungsrahmen verbunden sind. Bei der literarischen Kommunikation mit dem Kriminalroman legen das Wissen über seine textuellen Schemata und die damit verbundenen stabilen Erwartungen kraft der Gattungskonventionen in hohem Maße fest, was der Autor mit seinem Sprach- und Textgebrauch meinen kann bzw. muss und wie der Leser den Text krimigemäß rezipiert. Daher dienen sie nicht nur als Produktionsvorgaben für den Autor, sondern auch als Verstehensressourcen für den Leser.²

Zu den krimispezifischen textuellen Schemata gehören nicht nur viele charakteristische Darstellungselemente, sondern auch globale Darstellungsstrategien, durch die sich ein Text als Repräsentant des Kriminalromans ausweist, darunter insbesondere die eigentümliche Machart, wie Wissen in einem Kriminalroman typischerweise aufgebaut, strukturiert und vermittelt wird. Vergleicht man den Kriminalroman etwa mit Kriminalreportagen und „real crime“-Büchern,³ so wird deutlich, dass man ein ausgeprägtes Wissensmanagement als ein klassifikatorisches Spezifikum des Kriminalromans auffassen kann. Anders als Kriminalreportagen, die sachlich über reale Kriminalfälle berichten und eine informierende Textfunktion erfüllen, wird im Kriminalroman um der Unterhaltung willen auf spannende Weise von fiktionalen Kriminalfällen erzählt. Im Vergleich zu den „real crime“-Büchern, die sich auf bekannte Kriminalfälle der Wirklichkeit beziehen und folglich im Großen und Ganzen faktuales Erzählen aufweisen, handelt es sich beim Kriminalroman um fiktionales Erzählen, wobei die fiktionalen Fälle und Figuren originell, unterhaltsam und fantasievoll dargestellt werden sollen. Entscheidend ist vor allem Folgendes: Während bei Kriminalreportagen und „real crime“-Büchern die Fakten über wahre Fälle in chronologischer Abfolge bzw. in ihren kausalen Zusammenhängen vermittelt werden, werden dem Leser im Kriminalroman die wesentlichen Informationen über fiktionale Kriminalfälle zunächst vorenthalten, wobei die Bildung verstehensrelevanten Wissens dann durch im Text explizit bzw. implizit aufgeworfene Fragen kontrolliert bzw.

¹ Vgl. hierzu z.B. Suerbaum 1967, in: Vogt 1998a, 87ff.; Kircher 1978; Martinez/Scheffel 2002, 135f.

² In der vorliegenden Arbeit werden Ausdrücke wie *der Leser*, *der Autor* usw. geschlechtsneutral gebraucht. Mit der Verwendung der Singular- anstatt der Pluralform (z.B. *die Autoren*, *die AutorInnen*, *die LeserInnen*, *die Leserschaft*, *die Textrezipientinnen und -rezipienten* usw.) soll hervorgehoben werden, dass es sich bei der Textproduktion und -rezeption um individuelle Handlungen handelt.

³ Z.B. Truman Capotes *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* (1966) und Patricia Cornwells *Portrait of a Killer: Jack the Ripper, Case Closed* (2002).

reguliert wird. Durch einen häufigen Umgang mit Kriminalromanen weiß der Leser, dass solche Fragen sein Wissensdefizit deutlich markieren und ihm helfen, gezielt nach den Antworten zu suchen und somit den Text zu erschließen. Dabei werden die Antworten vom Autor zielgerichtet mittels retardierender Taktiken (z.B. indem er durch das Zurückhalten von Informationen eine Zeit lang gegen den Leser arbeitet oder absichtlich falsche Fährten legt) mit reichlich Verzögerung geliefert, damit eine lang anhaltende, sich steigernde Spannung aufgebaut wird. Außerdem ist es beim Kriminalroman qua Gattungskonvention etabliert, dem Leser durch diverse Strategien der Wissensvermittlung ein in bestimmten Zügen unzutreffendes Bild der Romanwelt aufzuoktroieren und irrige thematische Erwartungen bei ihm hervorzurufen, um ihm schließlich bei der Offenbarung der Pointe eine Überraschung bzw. ein „Aha-Erlebnis“ zu verschaffen. Da ein derartiges Spiel mit den Erwartungen und dem Überraschungseffekt als charakteristisch für den Kriminalroman gilt, ist der Leser sehr viel schneller bereit, seine bisherigen Überzeugungen bzw. Deutungshypothesen anhand von neu gewonnenen Informationen aufzugeben als bei der Textrezeption von Romanen anderer Art. Beim Wissensmanagement im Kriminalroman kommt es letztlich darauf an, dass der Leser auf seine klar umrissenen Wissenslücken hingewiesen wird und sich seines bisher erreichten Wissens ungewiss ist.

Es wird deutlich, dass das Wissensmanagement im Kriminalroman eine zentrale Rolle für den Spannungsaufbau bzw. die Erfüllung der Unterhaltungsfunktion spielt. Hierzu bedarf das krimispezifische Wissensmanagement zur Erzeugung von Spannung und Überraschung komplex strukturierter Mechanismen der Rezeptionssteuerung, die nicht selten manipulativen Charakter besitzen. Das beständige Spiel mit den Lesererwartungen, das zu einer Art Wechselspiel von Zug und Gegenzug zwischen Autor und Leser wird, gehört zur spielähnlichen Machart des Wissensmanagements im Krimi. Insofern kann man in Anlehnung an Ludwig Wittgenstein den Gebrauch des Kriminalromans als ein eigenes Sprachspiel⁴ betrachten – einen elementaren Handlungszusammenhang, der in eine ganze Lebensform eingebettet ist.⁵ Dabei stellt die markante Machart des Wis-

⁴ Im Mittelpunkt der vom Philosophen Ludwig Wittgenstein (1889-1951) in seinem Spätwerk *Philosophische Untersuchungen* (1953, posthum) dargelegten Sprachauffassung steht das „Sprachspiel“ (vgl. PU § 7), das eine Analogie zwischen Sprache und Spiel ausdrückt (vgl. PU § 83). Wittgensteins Auffassung nach erhält ein sprachlicher Ausdruck seine Bedeutung dadurch, dass ihn die Benutzer einer Sprachgemeinschaft in bestimmten Verwendungszusammenhängen auf eine bestimmte, konventionell mehr oder weniger stark geregelte Art und Weise gebrauchen. Der Gebrauch sprachlicher Ausdrücke ist ihm zufolge also in Sprachspielen verankert, d.h. in elementaren sprachlichen Handlungszusammenhängen, die wiederum in eine bestimmte Lebensform (den außersprachlich-sozialen Kontext der kommunikativen Praxis) eingebettet sind. Was die Art und Weise des Sprachgebrauchs (insbesondere des Meinens und Verstehens) betrifft, orientieren sich der Sprecher/Schreiber sowie der Hörer/Leser meist an den konventionellen Gebrauchsregeln des jeweiligen Sprachspiels. Demzufolge sind die sozialen und sprachlichen Gepflogenheiten grundlegend für die Verständigung im Rahmen eines Sprachspiels, denn kraft der Konvention legen sie als Regeln bei Kommunikation dieser Art fest, was der Sprecher/Schreiber mit dem Gebrauch bestimmter Ausdrücke meinen und wie der Hörer/Leser den Gebrauch verstehen kann bzw. muss. Also verwendet Wittgenstein die Konzeption des Sprachspiels, um die Gesamtheit „der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist“ (PU § 7), zu beschreiben. Im Rahmen des jeweiligen Sprachspiels erfolgt der Sprachgebrauch nach den konventionellen Regeln und ist mit sozialen Lebensformen und Tätigkeiten untrennbar verbunden, weshalb der bildliche Ausdruck *Sprachspiel* bei Wittgenstein das Paradigma der kommunikativen Handlungszusammenhänge von Sprache und Welt bildet. (Vgl. hierzu Wittgenstein, PU; Wuchterl 1969, 110 ff.; Kripke 1987; Kasics 1990, 15ff.; Glock 2000, 325f.; Krämer 2001, 116ff.; Rolf 2008.) Im Anschluss an Wittgenstein und ähnliche Traditionen hat sich eine reich verzweigte Forschung zu unterschiedlichen Kommunikationsformen, Gesprächsformen, Texttypen usw. entwickelt.

⁵ Wittgensteins Auffassung nach sind Sprachspiele als Teil von Lebensformen konstitutionell mit nichtsprachlichen Handlungen verwoben. Überträgt man diese Auffassung auf das Umfeld des Kriminalromans, betrachtet man also das

sensmanagements zweifelsohne einen essenziellen Bestandteil des Krimi-Sprachspiels dar.

Zwar ist der enge Zusammenhang zwischen Spannungs- und Wissensaufbau im Kriminalroman leicht erkennbar und allgemein bekannt, doch zu der entscheidenden Frage, mit welchen sprachlichen Verfahren das kriminalromangerechte Wissensmanagement bewerkstelligt wird, liegen bislang noch keine hinreichenden Befunde vor. Die literaturwissenschaftliche Krimi-Forschung befasst sich primär mit der Texttypologie, der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte und der inhaltlichen Beschreibung bzw. Bewertung in Bezug auf die klassischen Werke berühmter Autoren, während die meisten alltäglich gelesenen, empirisch vorfindbaren Krimis in der Praxis gänzlich unerwähnt bleiben. Beim Anführen von Beispielen werden entweder lediglich bekannte Werktitel genannt oder Textanalysen mit Akzentuierung auf den Inhalt durchgeführt, ohne auf den Sprachgebrauch im Text einzugehen. Auch Nachschlagewerke (wie etwa der 1999 von Rosemary Herbert herausgegebene *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*) und Handbücher über den Kriminalroman, die sich nicht auf literaturwissenschaftliche Kriterien beschränken,⁶ tragen wenig zur Untersuchung der Machart von Kriminalromanen bzw. des krimispezifischen Wissensmanagements bei. In ihnen werden hauptsächlich Informationen über krimitypische inhaltliche Textelemente geliefert, über bekannte Detektivfiguren, Romaninhalte, Verfasserbiographien, Spezialbibliographien, Verfilmungen, Entwicklungsgeschichten und Krimilandschaften in verschiedenen Ländern. Trotz der Bandbreite an Informationen scheinen die sprachlichen Verfahren im Kriminalroman nicht von Interesse zu sein. Selbst in der Beraterliteratur, also in den von erfolgreichen Krimiautoren verfassten Ratgebern für das Krimischreiben, stehen meist inhaltliche Aspekte des Kriminalromans sowie gewisse kommunikative, kommerzielle und autobiografische Themen im Mittelpunkt. Was den sprachlichen Aspekt betrifft, befassen sich die meisten Autoren nur mit der zielgerichteten Auswahl der Erzählperspektive zur Textoptimierung. Ab und zu werden beiläufig einige pragmatische Tipps in Bezug auf den Sprachgebrauch gegeben, die selten durch Textbeispiele illustriert werden. Kurz: Was die sprachlichen Verfahren des Wissensmanagements im Kriminalroman angeht, lässt die textorientierte Untersuchung in der Krimi-Forschung zu wünschen übrig.

In der Tat betrifft ein derartiges Forschungsdesiderat nicht den Kriminalroman im Speziellen, sondern Texte im Allgemeinen: Zwar wird die Frage des Wissens bzw. Wissensmanagements in Texten bzw. Texttypen in den textbezogenen Wissenschaften aus unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachtet und in Untersuchungen angeschnitten, bisher aber noch nicht hinreichend erforscht. Nach

„Krimi-Sprachspiel“, so kann man einen außersprachlich-sozialen Kontext der kommunikativen Praxis beobachten, der insbesondere die Entwicklung des konventionalisierten Textgebrauchs von Kriminalromanen beeinflusst. Dazu gehören etwa die Personenkonstellation (neben dem Autor und dem Leser im Vordergrund gibt es im Hintergrund z.B. noch Literaturagenten, Lektoren, Übersetzer, Buchdesigner, Verleger, Marketingmanager und Literaturkritiker, die jeweils einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zum Zustandekommen des Krimi-Geschäfts leisten), die Produktionskontexte, die Rezeptionskontexte, die typische Einbettung des Textgebrauchs in soziale und mediale Kommunikationszusammenhänge und die ökonomischen Aspekte der Distribution bzw. Vermarktung von Büchern.

⁶ Vgl. hierzu die Bemerkungen von Buchloh/Becker: „Das erfreulichste Phänomen innerhalb der kritischen Literatur ist das Entstehen von Handbüchern und Nachschlagewerken [...]. Dank dieser Werke fällt die Information über Erstausgaben und Verlage (Hagen), über Romaninhalte und Spezialbibliographien (Barzun/Taylor), Verfasserbiographien (La Cour/Mogens/Larsen sowie Steinbrunner/Penzler) und Verfilmungen (Steinbrunner/Penzler) nicht mehr schwer. Wenn auch ein Teil dieser Werke von Liebhabern für Liebhaber geschrieben wurde und nicht unbedingt literaturwissenschaftlichen Kriterien standhält, so bedeutet der Vorgang der Lexikalisierung des Detektivromans doch letztlich eine neue Basis für die Anerkennung des Detektivromans als Literatur“ (Buchloh/Becker 1978, 157f.).

wie vor ist die Beschäftigung mit dieser Frage ein weites Feld, über das sich viel sagen ließe, da eine systematische Darstellung der Frage noch nicht vorliegt. Insbesondere der Kriminalroman mit seinen höchst charakteristischen Formen des Wissensmanagements eignet sich dabei als Untersuchungsgegenstand, bei dessen Untersuchung die Ergebnisse auch Licht in die Beantwortung allgemeinerer texttheoretischer Fragen des Wissensmanagements bringen könnten. Diese Arbeit soll erste Schritte in diese Richtung gehen. Eine nähere Untersuchung des Kriminalromans hinsichtlich dieser Gesichtspunkte liegt auch deshalb nahe, weil die besonderen Formen des Wissensmanagements, wie es scheint, insbesondere zur Spannungssteigerung beitragen, der ja im Kriminalroman eine höhere Bedeutung zukommt als in allen anderen Literaturtypen.

1.1 Zielsetzung und Fragestellung

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die sprachlichen Verfahren des Wissensmanagements im Kriminalroman aus textlinguistischer Sicht einer pragmatischen und referenzsemantischen Untersuchung zu unterziehen. Den Ausgangspunkt bildet die Grundidee, dass der Wissensaspekt (der wichtige Teilaspekte wie Wissen, Wissensvermittlung, Wissensmanagement, Wissensdynamik und Wissenskonstellation umfasst) ein zentraler Aspekt der Textorganisation ist, der eng mit anderen zentralen Aspekten (wie z.B. Textfunktion, Handlungsstruktur, thematische Organisation, Äußerungsformen und Vertextungsstrategien, Kommunikationsprinzipien) zusammenhängt und mit diesen auf vielerlei Weise zusammenwirkt. In der vorliegenden Arbeit wird der Kriminalroman als ein Texttyp aufgefasst und die Frage nach der sprachlichen Gestaltung des Wissens bzw. Wissensmanagements in Bezug auf diesen speziellen Texttyp behandelt.

Dieser Zielsetzung entsprechend werden bei der Untersuchung unter anderem die folgenden Fragestellungen zur Wissensvermittlung im Kriminalroman erörtert: Welche sprachlichen bzw. textuellen Verfahren und Wissensvermittlungsstrategien kann der Autor anwenden, um das Wissensmanagement im Kriminalroman zu gestalten und Wissen strategisch so zu vermitteln, dass die Spannung dadurch Zug um Zug erhöht wird? Welche Schemata, Muster und gegebenenfalls Mustervariationen sind für das krimispezifische Wissensmanagement charakteristisch? Wie werden sie typischerweise sprachlich realisiert? Wie hängen dabei Aspekte des lokalen und des globalen Wissensmanagements zusammen? Hierzu stellen wir die folgende These auf, die in den weiteren Kapiteln anhand ausgewählter Textbeispiele plausibel gemacht wird: *Im Kriminalroman ist ein spezifisches Wissensmanagement nachweisbar, durch welches sich der Kriminalroman von anderen Texttypen unterscheidet.* Es wird zu zeigen sein, dass dazu primär eine systematische Verzögerung der Wissensvermittlung gehört, die Krimis auf eine fundamentale Art von Gebrauchstexten und Romanen anderer Art unterscheidet. Ausgehend von den Annahmen, dass die Grundfunktion des Kriminalromans darin besteht, durch die Erzeugung von Spannung den Leser zu unterhalten, und dass Spannungserzeugung im Wesentlichen durch den Wissensaufbau geleistet wird, werden grundlegende Bedingungen, Mittel und Strategien des Wissensmanagements im Kriminalroman beschrieben.

Hierbei liegt der Fokus vor allem auf Verfahren des systematischen Wissensaufbaus und der Wissensentwicklung. Untersucht wird, wie Wissen im Kriminalroman wohl dosiert vermittelt wird, und zwar einerseits durch den systematischen Wissensaufbau in Form eines krimispezifischen Frage-Antwort-Spiels und andererseits mit Hilfe der vielfältigen Möglichkeiten der strategischen Wissensportionierung durch das Verzögerungsprinzip (bzw. das Prinzip der aufsteigenden Wichtigkeit)⁷ der Wissensvermittlung, diverse Ablenkungsmanöver bzw. Irreführungen, das Timing der Wissensvermittlung (vor allem das krimitypische Zurückhalten von Informationen) usw. Der Autor macht dem Leser das Nichtwissen bzw. die Ungewissheit des erreichten Wissens während der Lektüre bewusst, sodass sich ebenfalls die Frage stellt, mit welchen Verfahren dies realisiert wird. Durch eine unvollständige, unzuverlässige oder irreführende Wissensvermittlung entsteht im Kriminalroman ein vorläufiger, dynamischer, ja spielerischer Charakter der Wissensvermittlung, und deshalb soll untersucht werden, wie genau dies geschieht. Welche Effekte lassen sich außerdem durch welche Wissensvermittlungsstrategien erzeugen? Wie wird Spannung als Folge von Nichtwissen und dem sich immer weiter verstärkenden Wissen-Wollen des Lesers realisiert? Wie wird durch spezielle Formen des Wissensmanagements die krimispezifische Spannung im Sinne von ›suspense‹ erzeugt und somit die Unterhaltungsfunktion des Kriminalromans erfüllt? Diesen Fragen widmet sich die vorliegende Arbeit in erster Linie.

Mitbehandelt werden darüber hinaus Wissenskonstellationsaspekte bei der Kommunikation mit dem Kriminalroman, insbesondere die Bedeutung der Wissensvoraussetzungen bzw. Erwartungen des Lesers: Diese erlauben es ihm nämlich, eigenständig viele Informationen aus dem Text zu erschließen, sodass der Autor nicht alle zu vermittelnden Informationen im Text explizit ausdrücken muss. Das heißt, zur Wissensdynamik im Kriminalroman müssen auch Wissensvoraussetzungen, Schlussfolgerungen und Erwartungen des Lesers berücksichtigt werden, denn der Leser produziert beim Textverstehen manche Wissens Elemente selbst, um Äußerungen einen Sinn zu geben. Zudem stellt er aufgrund seiner Kenntnisse über die Gestaltungstradition des Krimis bewusste oder unbewusste Annahmen sowie antizipierende Hypothesen auf, was der Autor bei seinem Spiel mit der Ungewissheit des erreichten Wissens während der Lektüre ausnutzen kann. Kennt sich ein Leser durch seine Leseerfahrung mit den krimitypischen rezeptionssteuernden sprachlichen Signalen (z.B. den „Achtung, Spur!“-Signalen, vgl. Abschnitt 2.3.4.3) und den prominenten Stellen aus, an denen die wichtigsten Informationen regelmäßig geliefert werden (vgl. Kap. 7), so kann er durch selektives Lesen einen Kriminalroman sehr schnell und zielgerichtet rezipieren. Wichtig ist auch, dass die Erzeugung von Spannung und Überraschung im Kriminalroman in starkem Maße von den Leserwartungen abhängt, die entweder mit dem Vorwissen des Lesers über die krimitypischen textuellen Schemata verbunden sind (wissensgeleitet) oder durch die Äußerungen bzw. die im Text gegebenen Informationen aufgebaut werden (text- bzw. datengeleitet). Demnach gehört es zu den zentralen

⁷ Das Verzögerungsprinzip bzw. das Prinzip der aufsteigenden Wichtigkeit besagt, dass im Kriminalroman die wichtigen Informationen mit Verzögerung bzw. erst am Ende offenbart werden (vgl. Suerbaum 1984, 18ff; Nusser 2003, 30ff). In Kap. 1 in Suerbaum 1984 (11ff.) veranschaulicht Ulrich Suerbaum das Verzögerungsprinzip und den Beitrag des systematischen Wissensaufbaus im Kriminalroman exemplarisch durch ein Frage-Antwort-Spiel. Zu den wichtigen Textstellen für die strategische Wissensvermittlung vgl. ebenfalls Kap. 7 der vorliegenden Arbeit, zum Verzögerungsprinzip im Frage-Antwort-Spiel vgl. insbesondere Abschnitt 4.2.1.

kommunikativen Aufgaben des Autors bei der Textproduktion, das Wissen, die Fähigkeiten und die Interessen des Lesers einzuschätzen bzw. antizipierend einzuplanen, um das Wissensmanagement im Text zweckmäßig zu gestalten.

Einen weiteren Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung bildet die Frage, was unterschiedliche Formen der Referenz im Rahmen des krimispezifischen Wissensmanagements leisten können. Im Zusammenhang mit der handlungsbezogenen und pragmatischen Textlinguistik gehört Referenz als Teilaktivität zur Handlungsstruktur von Texten, wobei sie mit Hilfe von Referenzmitteln realisiert wird, die zur Ebene der Äußerungsform von Texten gehören. Mit dem Gebrauch von Referenzmitteln werden kommunikative Aktivitäten wie das Bezugnehmen auf Gegenstände,⁸ das Weiterreden über Gegenstände, das Identifizieren des gemeinten Redegegenstands, das Einführen neuer Gegenstände usw. vollzogen, für deren Erfolg das Wissen der Kommunikationsteilnehmer unerlässlich ist. Aspekte der Referenz sind außerdem von zentraler Bedeutung für die Textkohärenz. Was den Kriminalroman betrifft, sind Formen des Referierens ein wichtiges Mittel der krimispezifischen Wissensvermittlung. Die darauf bezogene Fragestellung lautet: Wie kann man das Zusammenspiel von Wissensvermittlung und Formen des Referierens im Kriminalroman charakterisieren? Anhand von Anwendungsbeispielen wird in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden, dass es krimitypische Formen der Referenz gibt, die wesentlich zur Erzeugung von Romanwelten, zum krimispezifischen Wissensaufbau, zum Zustandebringen von „prekäreren Wissen“ (d.h. das Entstehen von vorläufigen Annahmen bzw. Deutungshypothesen des Lesers, die um der Überraschung willen letztendlich entkräftet und revidiert werden müssen, mehr dazu vgl. Abschnitt 6.4) und zur Spannungserzeugung beitragen.

Als Grundlage für die Untersuchung kommt ein Textkorpus mit mehr als 100 deutschsprachigen Kriminalromanen zum Einsatz, das sowohl Originalwerke als auch Übersetzungen umfasst.⁹ Auf dieser Grundlage werden die Spielarten des Wissensmanagements im Kriminalroman sowie ihre handwerklichen, strategischen und pragmatischen Aspekte typologisiert und anhand von Textbeispielen belegt und veranschaulicht. Vor allem soll bei den detaillierten sprachlichen Beispielanalysen zur Beschreibung von krimispezifischen Verfahren und Spielarten des Wissensmana-

⁸ In der Sprachwissenschaft ist der Ausdruck *Gegenstand* im weiteren Sinne aufzufassen: Alles, worüber man reden kann (Personen, Sachverhalte, Ereignisse, Vorstellungen usw.), wird als *Gegenstand* bezeichnet (vgl. z.B. Vater 1994, 129; Brinker 2000, 169). Vgl. auch die Erläuterung von Tugendhat/Wolf: „Wir müssen zunächst beachten, dass das Wort »Gegenstand« in der Philosophie in einem weiteren Sinn gebraucht wird als in der Umgangssprache. Umgangssprachlich meinen wir mit »Gegenstand« meistens materielle Dinge, und auch nicht alle materiellen Dinge, da wir Personen oder vielleicht Lebewesen allgemein nicht als Gegenstände bezeichnen würden. Nach dem philosophischen Sprachgebrauch werden auch sie zu den Gegenständen gerechnet, und außerdem nicht nur die materiellen Gegenstände, sondern [...] auch abstrakte Gegenstände wie Zahlen, Sachverhalte und Begriffe. Ein Gegenstand in diesem weiten Sinn, wie er in der Philosophie üblich ist, ist [...] alles, wofür man das Wort »etwas« gebrauchen kann“ (Tugendhat/Wolf 1993, 146f.).

⁹ Zur Quellenauswahl ist zu bemerken, dass sowohl deutschsprachige Originalwerke als auch Übersetzungen ausgewählt wurden, da die meisten Leser sie undifferenziert rezipieren. Zudem soll durch die Miteinbeziehung der Übersetzungen ein wichtiges Phänomen in der Krimipraxis hervorgehoben werden, nämlich dass dank der Übersetzungen die Bestseller aus einem Land sehr schnell weltweit verbreitet sind, zu einem internationalen Erfolg werden und manchmal sogar als Kinofilme für einen internationalen Markt produziert werden (z.B. die Millennium-Trilogie des schwedischen Autors Stieg Larsson, die unter den deutschen Titeln *Verblendung*, *Verdammnis* und *Vergebung* veröffentlicht ist). Daher führen viele große Buchhandlungen in Großstädten unterschiedlicher Länder ein Krimisortiment, in dem die Mehrzahl der Autoren identisch ist. Dies ist kennzeichnend für die Situation des gegenwärtigen Buchmarktes von Kriminalromanen (vgl. schon Suerbaum 1984, 196f.).

gements im Kriminalroman die Tragfähigkeit der theoretischen Grundlagen der Arbeit, nämlich einer funktionalen und dynamischen Texttheorie (vgl. Kap. 2) sowie einer damit verbundenen handlungstheoretischen Referenztheorie (vgl. Kap. 3), erkennbar gemacht und ihr Nutzen als korpusanalytische Werkzeuge demonstriert werden. Die bevorstehenden Erläuterungen stützen sich also auf die Erklärungskraft von Textbeispielen, damit der Aspektreichtum der sprachlichen Verfahren des krimispezifischen Wissensmanagements und die Variationsfähigkeit ihrer Schemata und Muster in dieser Arbeit exemplarisch zur Geltung kommen.

Im engen Zusammenhang mit der oben genannten These stellen wir ferner die folgende textlinguistische These auf: *Die Art und Weise, wie Wissen in Texten typischerweise aufgebaut, strukturiert und vermittelt wird, kann als Spezifikum eines Texttyps gelten.* Ein weiterführendes Ziel dieser Arbeit besteht demnach darin, diese These anhand der textlinguistisch fundierten Beschreibungen und problembezogenen Textanalysen für den Texttyp ‚Kriminalroman‘ plausibel zu machen. Am Beispiel des Kriminalromans soll also gezeigt werden, dass ein krimispezifisches Wissensmanagement und die dafür verwendeten, charakteristischen sprachlichen Verfahren zu den konstituierenden Besonderheiten des Texttyps gehören. Der Wissensaufbau ist ein Parameter der Textorganisation, der bisher in der Diskussion von Texttypologien noch nicht ausreichend Beachtung gefunden hat. Auch der Zusammenhang zwischen dem an der Textfunktion orientierten Wissensmanagement, den Vertextungsstrategien und der Texttypologie ist bislang noch nicht systematisch untersucht worden und muss folglich als ein dringendes Forschungsdesiderat erachtet werden. Es ist zu erwarten, dass sich sowohl die bei der Analyse angewandte Methodologie als auch die Resultate der vorliegenden Arbeit auf weitere Texttypen übertragen lassen und somit über den speziellen Gegenstand hinaus von erheblichem systematischem Interesse sind.

1.2 Forschungslandschaft

Der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist an der Schnittstelle von Linguistik und Literaturwissenschaft verortet und weist insofern interdisziplinäre Aspekte auf. Bei der Behandlung stehen allerdings linguistische Methoden und Ansätze im Vordergrund, deren Ergiebigkeit im Zuge einer umfassenden sprachlichen Analyse des Wissensmanagements im Genre Kriminalroman erwiesen werden soll. Zur Darstellung der Forschungslandschaft wird im Folgenden ein kurzer Überblick über die Befunde zur Frage des Wissens bzw. Wissensmanagements in unterschiedlichen Bereichen der Geisteswissenschaften dargelegt. Wie bereits erwähnt, liegt eine systematische Darstellung dieser Frage bisher noch nicht vor. Da sie jedoch ein äußerst umfangreiches Untersuchungsthema bildet, das von unterschiedlichen Standpunkten angeschnitten wurde, ziehen wir die Ergebnisse folgender ausgewählter Arbeiten aus diversen Disziplinen hinzu, die speziell für unsere Studie relevant und aufschlussreich sind.¹⁰

In der Linguistik beschäftigen sich Sprachphilosophen schon längere Zeit mit dem Zusammenhang von Wissen und dem Verstehen von Äußerungen. Beispielsweise äußert sich Strawson

¹⁰ Dabei fragen wir primär nach ihrer handwerklichen Reichweite in Bezug auf unser Thema, ohne näher auf die Würdigung bzw. Bewertung ihrer Leistungen und Grenzen in den jeweiligen Disziplinen einzugehen.

(1964, in: Strawson 1971) im Rahmen der Referenzsemantik über den Zusammenhang von Wissen und Referenz dahingehend, dass erfolgreiche Referenz Identifikationswissen voraussetzt: Verwendet der Sprecher/Schreiber einen bestimmten Ausdruck, um damit auf einen bestimmten Gegenstand Bezug zu nehmen, so setzt er voraus, dass er mit diesem Ausdruck an dieser Stelle Identifikationswissen beim Hörer/Leser aktiviert, sodass dieser den besagten Gegenstand problemlos identifizieren kann (vgl. Kap. 3 dieser Arbeit). Im Bereich der Gesprächsanalyse werden darüber hinaus Dialogwissen, Wissenskonstellationen und Wissensaufbau als wesentliche Organisationsprinzipien von Dialogen aufgefasst (vgl. Fritz 1994a, 188ff.). Zur Beschreibung der Dialogdynamik werden ferner die Idee der Dynamik des Dialogstandes (der als Spielstand bzw. Wissensstand betrachtet wird), die Aspekte der Wissensdynamik und die Formen der Dialogbuchführung eingeführt (vgl. Lewis 1979).¹¹

Was die Textlinguistik betrifft, finden sich aufgrund des zunehmend kognitionswissenschaftlichen Einflusses auf die Forschung durch die kognitive Psychologie bzw. die Psycholinguistik¹² mittlerweile viele Arbeiten (vgl. z.B. van Dijk/Kintsch 1983, Heinemann/Viehweger 1991), bei denen die Rolle der Wissensvoraussetzungen des Lesers im Rahmen einer rezeptiven, auf den Prozess der Informationsverarbeitung beim Textverstehen bezogenen Betrachtung ausführlich behandelt wird. Aus kognitionspsychologischer Sicht werden sowohl das Verhältnis zwischen Text und Leser beim Textverstehen als auch die Idee eines permanenten Updates des Textverständnisses plausibel erklärt. Unter Wissensvoraussetzungen, dem „Vorwissen“ des Lesers, versteht man die (außertextlich) bereits vorhandenen Wissensbestände, die dieser in den Verstehensprozess des Textes einbringt und aktiviert, um ein Textverständnis zu erreichen. Dazu gehört unter anderem das Wissen aus den folgenden Wissenssystemen: (i) Sprachwissen, (ii) Weltwissen, (iii) Interaktionswissen und (iv) Muster- oder Schemawissen (vgl. Viehweger 1989, 259ff.; Heinemann/Viehweger 1991, 93ff.; Scherner 1994).¹³ Zwar wird die Frage, welche Arten des Wissens zum Vorwissen des Lesers zäh-

¹¹ Allerdings ist dieser Ansatz rein theoretisch und nicht exemplarisch bzw. empirisch belegt. Bisher sind Analysen dieser Art nicht systematisch durchgeführt worden: Bei den umfangreichen Kommunikationsformen in dialogischen Zusammenhängen dürften sie sich auch als schwer dokumentierbar und zu aufwendig erweisen. Außerdem bedürfte dieser Ansatz vielfach der textorientierten Richtigestellung und Modifikation, wenn man ihn zur linguistischen Textanalyse nutzen wollte.

¹² Beispielsweise liegen viele kognitionspsychologische bzw. psycholinguistische Untersuchungen zur Textverarbeitung vor, die die Rolle des Muster- oder Schemawissens für das Textverstehen betonen (vgl. den Überblick in Ziem 2008, 263ff.). Experimente deuten u.a. darauf hin, dass das Verstehen und Behalten eines Textes stark davon abhängt, welche globalen Textstrukturen bzw. Schemata die Versuchspersonen beim Textverstehen aktivieren. Beim Erfassen narrativer Texte kann der Leser oft einen Text mit ausgeprägten Kennzeichen bzw. Textformen (wie etwa Textstrukturen, Reihenfolge von Textelementen, Standardinformationen usw.) besser verstehen, indem er den Text den übergreifenden Handlungs- und Erzählschemata einer bestimmten Gattung zuordnet (vgl. Christmann 1989, 80f.). Außerdem wird durch die Annahme verstehensleitender globaler Textstrukturen bzw. Schemata weiterhin plausibel gemacht, warum Texte selektiv aufgenommen werden, sodass weniger relevante Detailinformationen bei einer Textwiedergabe verloren gehen. Besonders brisant ist darüber hinaus das Ergebnis von Smith/Swinney (1992), dass die Aktivierung globaler Textstrukturen bzw. Schemata offenkundig den Leseprozess steuern kann, denn die Lesezeit eines Textes wird signifikant kürzer, wenn der Leser häufig Texte dieser Art liest und sich damit gut auskennt.

¹³ Heinemann/Viehweger weisen nachdrücklich auf Folgendes hin: Zwar werden diese Wissenssysteme nicht nur beim Textverstehen, sondern auch bei der Textproduktion aktualisiert bzw. instrumentalisiert, trotzdem ist das Textverstehen keine bloße Inversion der Textproduktion, sondern eine komplexe, kognitive und konstruktive Tätigkeit. So ist Textverstehen zugleich auch Textinterpretation, da jeder Leser ein anderes Vorwissen besitzt, es auf andere Weise im Verstehensprozess aktiviert, dabei bewusst oder unbewusst stellungnehmende Reflexionen anstellt und somit ein und denselben Text anders versteht als ein anderer Leser (vgl. Heinemann/Viehweger 1991, 114ff.).

len, in der Forschung unterschiedlich beantwortet,¹⁴ aber es besteht dennoch Einigkeit darüber, dass sich das Wissen aus verschiedenen Wissensbereichen im Lesevorgang wechselseitig ergänzt, interagiert und somit zusammenwirkend zum Textverstehen beiträgt. Diesem Ansatz nach ist Textverstehen nicht als Zustand, sondern vielmehr als dynamisch ablaufender Prozess aufzufassen. Demzufolge verläuft Textverstehen zwar als Lesevorgang im Kern sequenziell, aber die Informationsverarbeitung ist keineswegs ein einfacher, eindirektionaler Prozess: „Textverstehen ist grundsätzlich [sowohl] als ein text- bzw. datengeleiteter als auch als ein wissensgeleiteter Prozeß zu verstehen, als ein Prozeß, in dem die im Text vermittelten Informationen mit Kenntnissen vereinigt werden, die bereits zum Vorwissen des Interpreten gehören“ (Heinemann/Viehwegger 1991, 114). Diese beiden text- und wissensgeleiteten Verstehensprozesse werden aus kognitionspsychologischer Sicht als „top-down“- und „bottom-up“-Prozesse bezeichnet: Einerseits komplettiert der Leser mit seinem Vorwissen die aus dem Text aufgenommenen Informationen und baut darauf eine kohärente Textwelt auf („bottom-up“, textgeleitet), andererseits ist sein Textverständnis von seinem Vorwissen gesteuert, weshalb die Integration der Textinformationen in das bestehende Wissen mehr oder weniger entsprechend den dafür angenommenen globalen Textstrukturen bzw. Schemata erfolgt („top-down“, wissensgeleitet). Erst durch das komplexe Zusammenspiel der beiden Verstehensprozesse kommt ein Textverständnis zustande. Außerdem werden auch die vor- und rückwärtsgerichteten Prozesse der Informationsverarbeitung benannt: Auf der Basis der aktivierten globalen Textstrukturen bzw. Schemata bildet der Leser einerseits vom vorwärtswandernden Wahrnehmungspunkt aus weiterhin bestimmte Erwartungen bzw. Deutungshypothesen im Hinblick auf das Kommende, andererseits kann er diese im Lichte neuer Informationen nachträglich modifizieren bzw. korrigieren. Indem dieser Ansatz die Wissensvoraussetzungen des Lesers beim Textverstehen in den Vordergrund rückt, kommen viele Aspekte der Kommunikation mit Texten ans Licht, z.B. der provisorische Charakter des Textverständnisses, die Rolle von Schemata, die schemageleitete Erwartungshaltung des Lesers, seine bewusste oder unbewusste Anwendung von Verstehensstrategien usw. Dabei werden in der Forschung die sprachlichen Äußerungen im Text als Textdaten aufgefasst, deren inhaltlicher Aspekt ein besonderes Gewicht bekommt. Da es hauptsächlich um das Wissen-Was geht, wird beispielsweise in Bezug auf Erzähltexte das Erzählte betont und das Erzählen selbst (bzw. der darauf bezogene Sprachgebrauch) vernachlässigt. Zudem besteht ein Problem darin, dass die Annahmen dieses Ansatzes empirisch alles andere als leicht zu belegen sind, was zwingend zu der Frage führt, wie man überhaupt an die wirklichen Verstehensprozesse herankommen kann. Insgesamt lässt sich sagen, dass trotz der neuen Einsichten durch diesen kognitivistischen Ansatz bislang nur wenige theoretisch und empirisch fundierte Befunde dazu vorliegen.

¹⁴ Rothkegel hebt beispielsweise Sprachwissen und Weltwissen als zwei Hauptklassen von Kenntnissystemen hervor (vgl. Rothkegel 1984, 260f.). Dagegen beobachtet Heringer in seinen Untersuchungen grammatisches Wissen, lexikalisches Wissen, Weltwissen, Kontextwissen und universales Wissen über „Grundsätze und Strategien der Kommunikation und des Verstehens“ (Heringer 1989, 6). Als kognitive Voraussetzungssysteme des Textverstehens schlägt Scherner sprachliches Wissen, konzeptuelles Wissen, Perzeptionswissen, Interaktionswissen, Emotions- und Evaluationswissen sowie Musterwissen vor (vgl. Scherner 1994, 325ff.). Vorwissen stammt offensichtlich aus verschiedenen Wissensbereichen, sodass die Liste noch beliebig fortsetzbar wäre (vgl. Schröder 2003, 100).

Besonders aufschlussreich für die vorliegende Arbeit ist die textlinguistische Arbeit von Fritz (2008) zur Textqualität aus der Sicht einer dynamischen Texttheorie, wobei der Wissensaufbau im Text als ein zentraler Aspekt der globalen Textorganisation in den Mittelpunkt gerückt wird: Nicht nur gehört der systematische Wissensaufbau zu den grundlegenden Qualitätskriterien für Texte, sondern sein komplexes Zusammenwirken mit den anderen zentralen Aspekten der globalen Textorganisation (der Reihenfolge bzw. Verknüpfung von funktionalen Textelementen und der Themenentfaltung) ist auch von großer Bedeutung für die Textqualität. Wie im oben genannten kognitiven Ansatz wird die Rolle der Wissensvoraussetzungen des Lesers beim Textverstehen hervorgehoben, während der Schwerpunkt primär auf der Textgestaltung liegt. Dementsprechend stellt das Wissensmanagement im Text eine wichtige kommunikative Aufgabe für den Schreiber dar, denn er muss von vornherein genau einschätzen, welches Wissen er an welcher Stelle beim Leser voraussetzen kann, welches Wissen (an welcher Stelle, in welcher Reihenfolge) er explizit vermitteln muss und welches der Leser im Text erschließen kann. In Anknüpfung an die 1979 von Lewis eingeführte Grundidee wird ferner die Dynamik des Text-Standes (als Wissensstand bzw. Spielstand), ein in der herkömmlichen Textlinguistik noch nicht gut etabliertes Element, im Hinblick auf eine dynamische Texttheorie näher kommentiert. Demnach kann man die Wissensdynamik in einer expliziten Wissensbuchführung dokumentieren (z.B. welches Wissen an welcher Stelle benötigt und wo bzw. wie es vermittelt wird) und somit die Veränderungen des Wissensstandes zeigen. Diese Arbeit scheint vielversprechend und fruchtbar zu sein, denn in der Textlinguistik wird die Bedeutung des Wissensaufbaus für die globale Textorganisation und die Beschreibung bzw. Klassifikation von Texttypen generell noch unterschätzt. Die Ausarbeitung einer dynamischen Texttheorie, die den Wissensaspekt der Textorganisation in besonderer Weise berücksichtigt, ist allerdings noch nicht abgeschlossen. Um hier weiterzukommen und allgemeine bzw. differenzierte Einsichten zu gewinnen, sind weitere theoretisch und empirisch fundierte Arbeiten über den Wissensaufbau in diversen Texttypen vonnöten.

In der Literaturwissenschaft wird vielerorts der Zusammenhang zwischen Fiktionalität und Wissen thematisiert (vgl. z.B. Schmidt 1991, Köppe 2007a, 2007b, 2008). Fasst man das Erzählen in fiktionalen Erzähltexten als Wissensvermittlung auf, so sind die Kenntnisse der allgemeinen Erzählforschung (vgl. z.B. Stanzel 1955, Genette 1994, Vogt 1998b, Martinez/Scheffel 2002) von besonderem Interesse, vor allem im Hinblick auf die Spielarten von Erzählweisen, die Funktion der Erzählperspektiven, die Informationsvergabe, die Verlässlichkeit der Vermittlerfigur, die Sympathienlenkung und die Emotionalisierung. Was die literaturwissenschaftliche Krimi-Forschung betrifft, sind die krimispezifischen Erzählschemata sowie die dazugehörigen standardisierten Darstellungselemente gut untersucht (vgl. z.B. Suerbaum 1984, Vogt 1998a, Herbert 1999, Nusser 2003). Zudem wird der enge Zusammenhang von Spannungsaufbau und Wissensmanagement im Kriminalroman überall genannt, jedoch meist ohne die Machart mit Textbeispielen zu verdeutlichen bzw. auf ihre Spielarten näher einzugehen.

Was krimispezifische Wissensaspekte betrifft, betonen bereits Alewyn (1968/1971, in: Vogt 1998a), Suerbaum (1984) und Nusser (2003) die Wichtigkeit der Fragen bzw. des regelhaften Wissensaufbaus durch ein System von Fragen und Antworten im Kriminalroman. Erwähnenswert ist,

dass auch Suerbaum (1984) aus literaturwissenschaftlicher Sicht mit Nachdruck auf die Rolle der „Gattungskompetenz“ des Lesers bei der Krimirezeption hinweist: „Man muß mindestens wissen, worum es beim Krimi geht und worauf man zu achten hat, und man sollte nach Möglichkeit auch mit dem System wiederkehrender sprachlicher [...] Signale vertraut sein, mit dem Krimis den Prozeß der Aufnahme beim Leser [...] steuern“ (Suerbaum 1984, 11). Seiner Auffassung nach ist das Wissen über krimispezifische textuelle Schemata, das der Leser durch den häufigen Umgang mit Kriminalromanen erworben hat und beim Textverstehen aktiviert, ausschlaggebend für das Zustandekommen eines Textverständnisses, denn seine Leseweise bzw. Informationsaufnahme werden in starkem Maße von solchen Wissensvoraussetzungen und den damit verbundenen Erwartungen gesteuert.¹⁵ Zudem macht Suerbaum auf die wiederkehrenden sprachlichen Signale im Kriminalroman aufmerksam, die zur Leserlenkung dienen. Wie später exemplarisch zu zeigen sein wird, spielen solche rezeptionssteuernden sprachlichen Signale eine entscheidende Rolle beim krimispezifischen Wissensmanagement.

Bei der oben andeutungsweise skizzierten Forschungslandschaft wurden einige Arbeiten eingeführt, die sich mit der Frage des Wissens bzw. Wissensmanagements im Text bzw. im Kriminalroman befassen. Da ihre Ergebnisse in einem gewissen Rahmen für unsere Untersuchung von Interesse sind, werden wir sie später im Zusammenhang näher erläutern. Darüber hinaus bezieht sich die vorliegende Arbeit auf mehrere von berühmten Krimiautoren verfasste, stark praxis- und rezeptionsorientierte Schreibratgeber für Krimis (vgl. z.B. Highsmith 1966, Block 1981, Keating 1986, Beinhart 2003, George 2004, Frey 2005), um Einblicke in die handwerklichen, pragmatischen Aspekte der Textproduktion des Kriminalromans zu gewinnen. Solche Ratgeberliteratur ist deshalb interessant für unsere Studie, weil darin das Publikumsinteresse, die Lesererwartungen, die Bestseller als Vorbilder, die erfolversprechenden Muster bzw. Erzählstrategien sowie ihre Variationsmöglichkeiten, das Insider-Wissen im Krimigeschäft usw. explizit formuliert werden. Derlei nützliche Informationen in der Krimipraxis machen deutlich, dass das Krimi-Sprachspiel ein in einer ganz eigenen Lebensform verankerter, elementarer Handlungszusammenhang mit konventionalisierten bzw. traditionell mehr oder weniger stark verfestigten Spielregeln ist.

1.3 Der Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit umfasst insgesamt acht Kapitel, deren Inhalt im Folgenden kurz dargestellt wird. Nach der Einleitung werden in Kapitel 2 eine funktionale und dynamische Texttheorie und in Kapitel 3 eine in Ansätzen bei Strawson (1964) entwickelte handlungstheoretische Referenztheorie eingeführt, die als theoretische Grundlagen der Arbeit und analytische Werkzeuge bzw. Beschreibungsmittel der Beispieltex-te dienen sollen. Zunächst wird der Kriminalroman in Kapitel 2 im

¹⁵ Suerbaum präsentiert die Gattungskompetenz des Krimilesers in sehr anschaulicher und überzeugender Weise: Anhand der humorvollen Kurzgeschichte *The Macbeth Murder Mystery* (1942) von James Thurber, in der eine gattungskundige Krimileserin aus Langeweile Shakespeares Tragödie *Macbeth* durch ihre krimispezifische Leseweise entgegen der Intention des Autors zu einem Pseudo-Krimi macht, sich als Detektivin in die Geschichte katapultiert und den wahren Täter ermittelt, zeigt Suerbaum deutlich, wie der Krimileser mit seinem spezifischen Wissen über Kriminalromane die Textwelt dementsprechend konstituiert (vgl. Suerbaum 1984, 16ff.).

Rahmen der neueren, kommunikationsorientierten und pragmatisch ausgerichteten Textlinguistik als ein evolutionärer Texttyp aufgefasst. Zu seiner textlinguistischen Charakterisierung wird er einerseits anhand seiner drei historisch entwickelten, besonders ausgeprägten Strukturmuster (Detektivroman, Thriller und ›crime novel‹) aus entwicklungsgeschichtlicher Sicht eingehender betrachtet und andererseits auf die zentralen Aspekte der Textorganisation hin (Textfunktion, Handlungsstruktur, thematische Organisation, Äußerungsformen und Vertextungsstrategien, Kommunikationsprinzipien) beschrieben. Daraus soll sich ein Gesamtbild diverser Textexemplare in der Praxis ergeben, die aufgrund ihrer Familienähnlichkeiten gemeinhin als Kriminalromane bezeichnet werden.

Auch die Referenztheorie gehört zu den zentralen theoretischen Grundlagen der vorliegenden Arbeit. Demnach werden diesbezüglich einige wichtige Punkte in Kapitel 3 angeführt, die später insbesondere eine entscheidende Rolle bei den Erörterungen über den Zusammenhang zwischen Referenz und Wissensvermittlung im Kriminalroman, die Gegenstandskonstitution in der Romanwelt bzw. die Möglichkeiten der strategischen Wissensportionierung durch Referenz sowie das Zustandekommen von Irreführungen und prekärem Wissen durch Referenzmittel spielen werden.

Mit dem thematischen Block von Kapitel 4 bis 7 werden in exemplarischer Weise die sprachlichen Verfahren des Wissensmanagements im Kriminalroman unter verschiedenen Perspektiven ausführlich behandelt. In Kapitel 4 werden anhand einer Fallstudie von Andrea Maria Schenkels *Tannöd* einige wesentliche Aspekte der Wissensvermittlung, der Wissensdynamik und des Wissensmanagements im Kriminalroman eingeführt, die leitend für die gesamte Arbeit sind. Mit einem Leseprotokoll als Darstellungsform wird in groben Zügen eine Wissensbuchführung durchgeführt, die anschließend durch eine Mikroanalyse vertieft wird. Ausgehend von der Frage, wie man *Tannöd* umschreiben könnte, werden ferner drei Sequenzierungsvarianten dargelegt, die zu unterschiedlichen, für bestimmte Krimitypen charakteristischen Formen der Wissensentwicklung führen. Dadurch sollen vor allem die wohldosierte Wissensvermittlung und der strategische, dynamische Charakter des Wissensmanagements im Kriminalroman aufgezeigt werden, worauf wir in nachfolgenden Kapiteln näher eingehen werden.

Kapitel 5 befasst sich mit den Grundbausteinen des systematischen Wissensaufbaus in Form eines krimispezifischen Frage-Antwort-Spiels, die im Hinblick auf die Wissensvermittlung eine konstitutive Funktion haben und in jedem Krimi in der Regel mehrfach zum Einsatz kommen: Frage-Wiederaufnahme-Antwort-Sequenzen, ›clues‹, ›red herrings‹, Verhöre, ›analysis‹- und ›action‹-Passagen. Da sie als charakteristische Darstellungselemente gelten, weist sich ein Text auch gewissermaßen durch sie als Repräsentant des Texttyps ‚Kriminalroman‘ aus. Zudem haben sie als feste Bestandteile der krimitypischen Darstellungs-Schemata jeweils bestimmte Funktionen und sind deswegen mit etablierten lokalen bzw. globalen Darstellungsstrategien verbunden. Mit ausgewählten Textbeispielen werden ihre Funktionen, Formen und Spielarten jeweils illustriert und verdeutlicht.

Im Zentrum von Kapitel 6 stehen die spannungsgenerierenden Wissensvermittlungsstrategien im Kriminalroman. Ausgehend von der Frage, von wem Wissen im Text vermittelt wird, können Erzähler als Vermittlungsinstanzen und Figuren als Wissenslieferanten aufgefasst werden, deren gezielter Einsatz entscheidend für die strategische Wissensvermittlung, das Zustandekommen der

asymmetrischen Wissensverteilung an Leser bzw. verschiedene Figuren zu einem bestimmten Text-Zeitpunkt (also ein „Wer weiß wann was?“-Spiel), das unzuverlässige Erzählen und die krimitypischen Irreführungen ist. Im Anschluss daran befassen wir uns mit der Einführung und Charakterisierung der Detektivfigur, des Täters und des Opfers, wobei unter anderem der Gebrauch von Referenzmitteln untersucht werden wird, da er in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle spielt und bestimmte krimispezifische Spielarten aufzeigt. Die Gegenstandskonstitution in Bezug auf diese krimitypischen Figuren ist nicht nur ein essenzieller Bestandteil des Wissensaufbaus, sondern kann auch unterschiedliche Effekte erzeugen bzw. emotionale Leserführung bewirken, die dazu beitragen, die Spannung zu erhöhen.

Anschließend wenden wir uns der strategischen Wissensportionierung durch das Timing der Wissensvermittlung zu, indem wir die Spielarten dieser Wissensvermittlung, wie etwa das krimitypische Zurückhalten von Informationen, das retardierende Moment, die Vorausdeutung und die „Just in time“-Wissensvermittlung eingehender betrachten. Das Timing der Wissensvermittlung ist von entscheidender Bedeutung für die Spannung: Kann der Leser etwa durch vorzeitiges Preisgeben entscheidender Informationen allzu früh die Antwort auf die Täterfrage bzw. den Ausgang des Showdowns erraten, ist die Spannung schnell dahin. Bei den Erörterungen über dieses Thema wird exemplarisch gezeigt, mit welchen sprachlichen Verfahren, in welcher Reihenfolge und zu welchem Zweck der Autor absichtlich gemäß oder entgegen den Lesererwartungen, die durch einen bestimmten Sprachgebrauch aktiviert werden, dem Leser entscheidende Informationen enthüllt.

Zuletzt wird beispielhaft vorgestellt, wie der Autor auf unterschiedliche Arten mit den Lesererwartungen spielen kann, um die krimitypische Irreführung und den Überraschungseffekt zu erzielen. Gefragt wird unter anderem, wie prekäres Wissen durch eine irreführende Wissensvermittlung zustande kommt. Die Erörterungen über die diesbezüglichen Wissensvermittlungsstrategien beenden wir mit einer kurzen Fallstudie von Agatha Christies *Alibi*. Mit diesem weltweit bekannten, klassischen Musterbeispiel für die krimitypische Irreführung soll verdeutlicht werden, wie die Autorin prekäres Wissen durch einen unzuverlässigen Ich-Erzähler bewerkstelligt, sodass der getäuschte Leser nach der Offenbarung der überraschenden Pointe unwillkürlich das zuvor Gelesene noch einmal genauer ansehen und im Lichte der Schlusspointe überprüfen muss. Das verschafft ihm zusätzlich ein Aha-Erlebnis beim Erkennen der Trugschlüsse bzw. der sprachlichen Verfahren, durch die er zuvor wegen eigener Interpretationen in die Irre geführt wurde.

Um das Phänomen zu erklären, dass ein erfahrener Krimileser einen Krimi durch selektive Lektüre wesentlich schneller als der Durchschnittsleser rezipieren kann, werden in Kapitel 7 die wichtigsten Textstellen für die strategische Wissensvermittlung im Kriminalroman, nämlich der Textanfang, das Textabschnittsende und das Romanende, genauer unter die Lupe genommen. Bedenkt man, dass diese Rezeptionsweise bei Romanen anderer Art so nicht anwendbar ist, kann man eine derart betonte Wissensvermittlung an bestimmten Stellen, die sich aufgrund ihrer hohen Verwendungsfrequenz und der damit verbundenen, zunehmend stabilisierten Erwartungen des Lesers allmählich zu einem Standardzug entwickelt hat, als ein Spezifikum des Wissensmanagements im Kriminalroman bezeichnen. Da für die rekurrenten Gestaltungsaufgaben solcher Standardzüge längst bewährte Lösungen vorhanden sind, werden hier die Muster und gegebenenfalls Mustervari-

ationen des lokalen Wissensaufbaus an diesen prominenten Textstellen im Detail beschrieben und mit Beispielen veranschaulicht.

Schließlich werden die Ergebnisse der Arbeit im Schlusswort in Kapitel 8 resümiert und insbesondere auf die beiden eingangs aufgestellten Thesen rückbezogen, nämlich dass im Kriminalroman ein spezifisches Wissensmanagement nachweisbar ist, durch welches sich der Kriminalroman von anderen Texttypen unterscheidet, und dass die Art und Weise, wie Wissen in Texten typischerweise aufgebaut, strukturiert und vermittelt wird, als Spezifikum eines Texttyps, z.B. des Kriminalromans, gelten kann. Zudem sollen die Befunde der Untersuchungen dort in den Rahmen einer funktionalen und dynamischen Texttheorie eingeordnet und somit ihr Beitrag dazu verdeutlicht werden.

2. Textlinguistische Charakterisierung des Texttyps ‚Kriminalroman‘

Um den Kriminalroman aus linguistischer Sicht als einen Texttyp zu charakterisieren und die Spielarten seiner sprachlichen Gestaltung exemplarisch zu untersuchen, werden in diesem Kapitel die Grundlagen einer funktional-pragmatischen Textlinguistik (vgl. Bucher 1986, Brinker 2001, Schröder 2003, Fritz 2008, Gloning 2008a u.a.) als wichtige Theorie-Werkzeuge für die bevorstehenden Erläuterungen eingeführt. Ziel ist es, die Funktionen, Formen und Strukturen des Kriminalromans durch eine Untersuchung zentraler Aspekte der Textorganisation zu skizzieren. Dabei soll unter anderem gezeigt werden, wie wichtig Anschlussüberlegungen der neueren Textlinguistik für die Beschreibung der Vielgestaltigkeit des Kriminalromans sind.

Im Folgenden werden zunächst in Abschnitt 2.1 einige Grundgedanken einer funktional-pragmatischen Texttheorie, insbesondere die Konzeption ‚Texttyp‘ sowie der evolutionäre, dynamische Charakter von Texttypen erörtert. Auf dieser Basis befassen wir uns anschließend in Abschnitt 2.2 mit der Entstehung und Entwicklung des Kriminalromans, indem wir seine drei historisch entwickelten, herausragenden Strukturmuster, nämlich den Detektivroman, den Thriller und die ›crime novel‹,¹⁶ genauer untersuchen. Da sich Krimiautoren bei der Textproduktion mehr oder minder an ihnen orientieren, soll sich aus unserer Betrachtung ein skizzenhaftes Gesamtbild zahlreicher Realisierungsvarianten in der Praxis ergeben, die aufgrund ihrer Familienähnlichkeiten dem Texttyp ‚Kriminalroman‘ im weitesten Sinne als „kriminalistische Spannungsliteratur“ (Vogt 1998c, 9) zugeordnet werden.

Nach dem mit den drei bekannten Strukturmustern vermittelten ersten Eindruck vom Kriminalroman wollen wir in Abschnitt 2.3 zur Vertiefung bzw. Erweiterung der textlinguistischen Charakterisierung des Kriminalromans die pragmatische Textauffassung (Handlungstheorie) sowie die grundlegenden Aspekte der Textorganisation einführen und auf den Texttyp ‚Kriminalroman‘ anwenden, da bestimmte Ausprägungen einiger zentraler, mehr oder weniger miteinander verknüpfter Parameter der Textorganisation für bestimmte Texte bzw. Texttypen charakteristisch sind. Zu diesen gehören z.B. die Funktionen von Texten bzw. Texttypen, die Handlungsstruktur (die typischen sprachlichen Handlungen und ihre Abfolge), die thematische Organisation, die Äußerungsformen und Vertextungsstrategien, die für den jeweiligen Textgebrauch wichtigen Kommunikationsprinzipien sowie die Aspekte des Wissens (die Wissenskonstellation, die Wissensvoraussetzungen, das Wissensmanagement und die Wissensdynamik). Derlei Parameter der Textorganisation kann man sowohl bei der Analyse einzelner Texte benutzen als auch als Grundlage der Charakterisierung von Texttypen anwenden. Demnach wollen wir den Texttyp ‚Kriminalroman‘ näher charakterisieren, indem wir detailliert beschreiben, wie diese Parameter in ihm typischerweise belegt werden, wie sie zusammenwirken und wie ihre Spielarten aussehen. Insgesamt soll in diesem Kapitel verdeutlicht werden, dass der Kriminalroman trotz der hohen Verfestigungsgrade von Schemata und Mustern

¹⁶ Das Genus in Verbindung mit einem fremdsprachlichen Nomen wird meist nach dem Genus des deutschen Pendants dazu vergeben. In Bezug auf ›crime novel‹ kann man sowohl *der* ›crime novel‹ als auch *die* ›crime novel‹ auffinden, hier scheinen also „Roman“ und „Geschichte“ zu konkurrieren. In der vorliegenden Arbeit wird das weibliche Genus gebraucht, da es am geläufigsten zu sein scheint.

reich an Spielräumen für Variation und Innovation ist und folglich als ein brisantes Testgelände für eine pragmatische Texttheorie angesehen werden kann.

2.1 Texte als Werkzeuge: Grundlagen einer funktional-pragmatischen Textlinguistik

Denk an die Werkzeuge in einem Werkzeugkasten: es ist da ein Hammer, eine Zange, eine Säge, ein Schraubenzieher, ein Maßstab, ein Leimtopf, Leim, Nägel und Schrauben. – So verschieden die Funktionen dieser Gegenstände, so verschieden sind die Funktionen der Wörter. (Und es gibt Ähnlichkeiten hier und dort.) (Wittgenstein, PU § 11)

Dieser von Ludwig Wittgenstein stammenden Werkzeug-Metapher zufolge kann man Sprache als einen Werkzeugkasten betrachten, aus dem die Mitglieder der Sprachgemeinschaft je nach ihren kommunikativen Zielen bestimmte sprachliche Mittel als geeignete Werkzeuge auswählen und verwenden, um sprachliche Handlungen zu vollziehen.¹⁷ Ausgehend von Wittgensteins funktionaler und instrumenteller Sprachauffassung entwickelt sich in der neueren Textlinguistik eine handlungsbezogene, kommunikationsorientierte und evolutionäre Text-Konzeption:¹⁸ Texte werden als Werkzeuge der Kommunikation, Instrumente des sprachlichen Handelns und Mittel der Lösung kommunikativer Aufgaben aufgefasst, deren Aufbau bzw. Struktur primär von ihren Funktionen gesteuert wird (*Form follows function*).¹⁹ Dementsprechend werden Texttypen als Handlungs- und Gebrauchstraditionen betrachtet, deren Darstellungsmuster sich im Gebrauch fortschreiben bzw. im Verlauf der Sprachgeschichte ändern (vgl. Gloning 2008a, 59f.; 2008b, 71).

2.1.1 Textsorten vs. Texttypen

Vor den textlinguistischen Erläuterungen zu den Texttypen und der Texttypendynamik sind zunächst eine terminologische Klärung der Ausdrücke *Textsorten* und *Texttypen* sowie einige darauf bezogene Vordefinitionen zu leisten. Aufgrund des evolutionären und dynamischen Charakters von Texttypen gilt die Verwendung des geläufigen Ausdrucks *Textsorte* mittlerweile als ungeeignet, ja sogar irreführend für die Untersuchung textueller Darstellungstraditionen, denn die üblicherweise damit

¹⁷ Anzumerken ist, dass die Leistungsfähigkeit dieser Werkzeug-Metapher Grenzen hat. Vergleicht man einen Hammer und das Nageleinschlagen mit dem Gebrauch von *Hallo* zum Begrüßen, so wird klar, dass ein sprachlicher Ausdruck wie *Hallo* nur Material (Laute und Buchstaben) ist, das zunächst durch Konventionen als Verständigungsmittel festgelegt werden muss, und keinerlei natürliche Eignung bzw. Tauglichkeit für die Aufgabe der Verständigung hat, wie etwa ein Lächeln es hätte (vgl. Gloning 1996, 198).

¹⁸ Man unterscheidet zwischen den folgenden beiden Entwicklungsstadien der Textlinguistik: In der seit den 1960er Jahren entstandenen älteren Textlinguistik dominiert eine grammatisch orientierte Text-Konzeption, womit die Textlinguistik als transphrastische Syntax aufgefasst wird. Dagegen wird in der neueren Textlinguistik eine funktionale, kommunikationsorientierte, integrative Text-Konzeption verwendet, die die Aspekte der lexikalischen und grammatischen Mittel einschließt. Damit wird die Textlinguistik als Teil der linguistischen Pragmatik betrachtet.

¹⁹ Der Spruch stammt vom amerikanischen Architekten Louis Sullivan und ist mittlerweile so geläufig geworden, dass auch Linguisten den Spruch verwenden, um zu betonen, dass die Textgestaltung durch die Textfunktion bestimmt ist. Vgl. etwa die folgende Erläuterung aus Wikipedia: „Der Begriff *form follows function* [...] ist ein Gestaltungsleitsatz aus Design und Architektur. Die Form, die Gestaltung von Dingen soll sich dabei aus ihrer Funktion, ihrem Nutzungszweck ableiten. Umgekehrt kann man danach aus der Form auch eine Funktion ableiten“ (http://de.wikipedia.org/wiki/Form_follows_function, gelesen am 10.11.2010).

verbundenen Merkmalstheorien führen leicht zu der irrigen Annahme, es gäbe ein systematisches Repertoire von vorgegebenen, durch feste Merkmale definierbaren Textsorten, dem sich jeder einzelne Text eindeutig zuordnen ließe. Bedenkt man die Vielgestaltigkeit, die Variationsfähigkeit, die historische Veränderbarkeit, kurz den Dynamik-Faktor bei Texten einer Sorte, so erscheint es höchst problematisch, sie ähnlich wie pflanzliche oder tierische Spezies beim biologischen Verfahren als prototypische Beschreibungsgegenstände anzusehen. Anzumerken ist auch, dass sich aus der Bemühung, eine Textsorte anhand bestimmter Merkmale oder Eigenschaften von einer anderen zu unterscheiden und die Textsorten somit zu klassifizieren (sog. „Textsortenklassifikation“), sich bisher keine zufriedenstellenden Ergebnisse in der Forschung ergeben haben.²⁰

Die Grundproblematik der Diskussion um Textsorten besteht vor allem darin, dass Texte einer Sorte als ein evolutionäres Produkt aufzufassen sind: Ein Texttyp entsteht aus bestimmten sozialen Räumen bzw. Bedingungen heraus. Durch den wiederholten Gebrauch von zahlreichen Mitgliedern der Sprachgemeinschaft werden Texte einer bestimmten Art allmählich als eine textuelle Gestaltungs- und Gebrauchstradition ausgeprägt, die trotzdem die Verwendung einer neuen Darstellungsart erlaubt, mit der man kreative Problemlösungen in der Kommunikation textuell zum Ausdruck bringen kann. Gegebenenfalls kann die kommunikative Gebrauchstradition eines Texttyps, die bis zu einem bestimmten Zeitpunkt Routine war, deroutinisiert werden oder sogar „aussterben“, wenn die betreffenden kommunikativen Bedürfnisse nicht mehr gegeben sind und dieser Texttyp folglich nicht mehr praktiziert wird.²¹ Die textuellen Darstellungstraditionen eines Texttyps sind nicht nur ein Produkt historischer Verfestigungsprozesse, sondern auch immer noch wandelbar. Außerdem entstehen in der Textgestaltungspraxis entsprechend neuer Problemlösungen (z.B. dem Textgebrauch in den neuen Medien) immer wieder neue Texttypen.

Aus diesen Gründen verzichten wir in der vorliegenden Arbeit bewusst darauf, den Ausdruck *Textsorte* zu verwenden, um die irreführenden Annahmen, Unklarheiten und Missverständnisse, die eventuell aus den Merkmalstheorien resultieren könnten, von vornherein zu vermeiden. Stattdessen wollen wir mit der Verwendung der Ausdrücke *Texttyp* und *Texttypendynamik* eine offenere Zugriffsmöglichkeit herstellen, die nicht nur den dynamischen Charakter von Texttypen bzw. den Aspekt „Texttypen im Wandel“ hervorheben, sondern auch das vielfältige Spektrum an Darstellungsformen in der Textgestaltungspraxis erklären kann.

2.1.2 Texttypendynamik: Entstehung und Entwicklung von Texttypen

Im Anschluss an die oben erläuterte Konzeption von Texttypen befassen wir uns nun mit der Texttypendynamik. Ausgehend von der Auffassung, Texttypen seien historisch verfestigte, mehr oder weniger konventionalisierte textuelle Darstellungstraditionen, wollen wir die Entstehung und die Entwicklung von Texttypen eingehender betrachten. Zu zeigen ist unter anderem, dass Texttyp-

²⁰ Zu den Problemen in textlinguistischen Diskussionen, die mit dem Gebrauch des Ausdrucks *Textsorten* bzw. der darauf bezogenen Vorstellung verbunden sind, vgl. die ausführliche Erörterung in Schröder 2003, 254ff.

²¹ Zum „Aussterben“ eines Texttyps vgl. den in heutiger Zeit ungeläufigen Textgebrauch von „Zaubersprüchen, Segen und dergleichen für die Zwecke medizinischer Heilung, eine sprachliche Tradition, die im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit noch ganz geläufig war“ (Glöning 2008b, 71).

pen Lösungsmuster für wiederkehrende kommunikative Aufgaben sind, wobei die Aspekte der Routinisierung und der Verfestigung eine zentrale Rolle spielen.

(1) Die Aspekte der Routinisierung und der Verfestigung

Aus anthropologischer Sicht sind Menschen „Mängelwesen“, die nicht auf angeborene Fähigkeiten (wie Tiere als Instinktwesen), sondern auf die während des Heranwachsens erlernten, sozial geregelten Verfahrensweisen, Traditionen, nichtsprachlichen und sprachlichen Routinen angewiesen sind (vgl. Garfinkel 1964). Bei sprachlichen Routinen wissen die Mitglieder einer Gesellschaft durch Erfahrung, wie man etwas Bestimmtes mit sprachlichen Mitteln erreicht, und können folglich sehr sicher und schnell sprachliche Handlungen ausführen, ohne sich für die betreffende kommunikative Aufgabe jedes Mal selbst eine Lösung ausdenken zu müssen.²² Insofern haben sprachliche Routinen als konventionalisierte Handlungsmuster eine Entlastungsfunktion. Auch Texttypen gelten nach dieser Definition als sprachliche Routinen in der Gesellschaft. Dabei ist die Routinisierung, nämlich der dynamische Prozess, in dem sich ein Texttyp durch regelmäßigen Gebrauch in einer Sprachgemeinschaft allmählich zu einer Routine entwickelt, ein wichtiger Aspekt, den man berücksichtigen muss.

Was den Aspekt der Verfestigung angeht, gehören Texttypen sowie Gesprächsformen zu den kommunikativen Gattungen einer Gesellschaft, die nach einem graduellen Verfestigungsprozess ausgeprägt werden. Der Ausdruck *kommunikative Gattungen* und die damit verbundene Idee des „kommunikativen Haushalts“ einer Gesellschaft stammen von dem Soziologen Thomas Luckmann (vgl. Luckmann 1986). Seiner Auffassung nach gibt es in der Gesellschaft in bestimmten Standard-situationen viele wiederkehrende kommunikative Aufgaben (Probleme), für die es dann historisch verfestigte Lösungsmuster mit etablierten Funktionen gibt, welche er „kommunikative Gattungen“ nennt.²³ Zudem sind viele Teile der kommunikativen Gattungen auch mehr oder weniger verfestigt.²⁴ Die kommunikativen Gattungen haben aufgrund ihres Routine-Charakters nicht nur eine Entlastungsfunktion für die Mitglieder der Sprachgemeinschaft, sie dienen auch als eine wichtige Verstehens- und Kontextualisierungsressource. Denn zum einen weiß der Kommunikationspartner dadurch, was im Normalfall erwartbar ist, zum anderen können sich alle Beteiligten in der Kommunikation daran orientieren, wie man sich in einer derartigen Situation verhalten sollte. Luckmann zufolge bildet die Gesamtheit der kommunikativen Gattungen den „kommunikativen Haushalt“ einer Gesellschaft.

²² Hierzu ist zu bemerken, dass nicht alle sprachlichen Handlungen als Routinen ablaufen. Es gibt durchaus Fälle, in denen Menschen ohne jegliche Muster spontan und funktional gesteuert sprachlich handeln müssen (z.B. spontane Notrufe). Aus diesem Grund sind nicht alle Textverwendungen Anwendungen eines Musters, weshalb nicht jeder einzelne Text sich einem bestimmten Texttyp zuordnen lässt (vgl. Gloning 2008b, 71).

²³ Die kommunikativen Gattungen sind mit etablierten Funktionen verbunden und in bestimmte soziale Zusammenhänge eingebettet. Zum Beispiel findet die kommunikative Gattung „Vorlesung“ im Rahmen der universitären Lehr- und Lernkommunikation statt und hat die Funktion, Wissen zu vermitteln.

²⁴ Zum Beispiel die Konstellation der Teilnehmer und ihre kommunikativen Rollen, die mediale Einbettung bzw. Vermittlung, die sprachlichen bzw. nichtsprachlichen Handlungen und ihre Sequenzierung, die Themen und die Verfahren der Themenbehandlung, die Äußerungsformen bzw. Standardformulierungen usw.

(2) Die Entstehung neuer Texttypen

Insgesamt machen die Aspekte der Routinisierung und der Verfestigung deutlich, dass ein Texttyp eine textuelle Gestaltungs- und Gebrauchstradition ist, die sich nach einem graduellen Routinisierungs- und Verfestigungsprozess in einer Sprachgemeinschaft eingespielt hat. Auf dieser Basis kommen wir nun zu der entscheidenden Frage, wie genau sich neue Texttypen entwickeln. Ihre Entstehung beruht keineswegs auf Konstruktionen von Fachleuten, sondern ergibt sich aus den zahlreichen individuellen Versuchen, mit dem Gebrauch von Texten eine bestimmte, im sozial-geschichtlichen Hintergrund verankerte kommunikative Aufgabe zu bewältigen und bestimmte Ziele zu erreichen (vgl. Beckmann/König 1995). Ausgangspunkt dafür sind Lebenslagen, in denen die Verfasser nicht auf bereits vorhandene Muster zurückgreifen können, die für bestimmte Problemlösungen vorgesehen sind. Um das bevorstehende neuartige kommunikative Problem zu lösen und damit die Handlungsziele zu erreichen, müssen die Verfasser nach angemessenen neuen sprachlichen Mitteln suchen. Zur Lösung der kommunikativen Aufgaben bzw. zur Verbesserung der ungewissen Erfolgsaussichten können sie beim Verfassen unterschiedliche Strategien verfolgen. Beispielsweise können sie ihr Anliegen explizit zur Sprache bringen, die Handlungsstruktur an der Textoberfläche deutlich erkennbar machen und eine deutlich zielorientierte Textgestalt erzeugen. Mit Rücksicht auf den Leser werden die Texte funktional gesteuert und explizit gestaltet, um die Chancen zu erhöhen, dass die Leser die Texte verstehen, akzeptieren und möglichst wie erwünscht darauf reagieren.

Eine andere Möglichkeit wäre, sich an verwandten Mustern zu orientieren, um die Chancen auf ein Gelingen und den Erfolg der Texte zu erhöhen, da der Leser zumindest teilweise Bekanntes unter Umständen leichter erschließen kann.²⁵ Dabei können die Verfasser bestimmte Texte auswählen und sich auf diese als Vorbilder berufen. In dem Fall können sich erfolgreiche Lösungen bzw. Vorbilder allmählich zu Präzedenzen entwickeln (mehr zur Rolle von Mustern und Präzedenzen vgl. Strecker 1987; Gloning 1996, 197ff.), womit der Anfang zur Entwicklung einer Konvention gemacht ist (mehr zur Konvention vgl. Lewis 1969). Das bedeutet, wenn eine „dauerhafte gesellschaftliche Situation“ (Berger/Luckmann 1969, 61) vorhanden ist, die dazu führt, dass sich den Mitgliedern einer Sprachgemeinschaft immer wieder ein ähnliches kommunikatives Problem stellt, kann es vorkommen, dass eine als besonders erfolgreich angesehene textuelle Problemlösungsart wiederholt gebraucht wird. So beginnt der graduelle Routinisierungs- und Verfestigungsprozess einer textuellen Gestaltungs- und Gebrauchstradition, die sich nach und nach in einer Sprachgemeinschaft einspielt. Entscheidend ist, dass sich hierbei die wechselseitigen Erwartungen der Kommunikationspartner zunehmend stabilisieren, sodass sich das rekurrente sprachliche Handeln nach die-

²⁵ Beckmann/König weisen darauf hin, dass in diesem Fall die Texte dem angewendeten verwandten Muster hinreichend ähnlich und zugleich von diesem hinreichend verschieden sein müssen. So wie dies Rudi Keller in anderem Zusammenhang am Beispiel „die Simulation des Gähns verwenden, um das Gelangweiltsein zu zeigen“ erläutert, hängt das Gelingen davon ab, dass sowohl das Gähnen als auch die Simulation deutlich erkennbar sein müssen (vgl. Keller 2003, 49). Das Erkennbarmachen der Simulation ist insbesondere deshalb von Bedeutung, weil Verfasser, die mit ihren an bereits vorhandenen Mustern angelehnten Texten neue Handlungsziele verfolgen, gerade durch die strenge Orientierung an dem verwandten Muster leicht missverstanden werden können (vgl. Beckmann/König 1995, 9).

sem Muster noch mehr mit positiven Aussichten für die Verständigung verbindet (vgl. Strecker 1987, 43f.). Motiviert durch die optimalen Erfolgsaussichten, greifen daraufhin immer mehr Einzelpersonen auf dieses neue Muster zurück und praktizieren es, sodass allmählich eine Konvention (d.h. eine sprachliche Routine, eine kommunikative Gattung und schließlich eine Tradition) zustandekommt.

Überdies kann man auf der Grundlage des von den schottischen Moralphilosophen des 18. Jahrhunderts stammenden Invisible-hand-Modells sagen, dass sich die Entstehung eines Texttyps weder als Naturphänomen noch als bewusst geplantes Artefakt erklären lässt, weshalb sie als ein „Phänomen der dritten Art“ (Keller 2003, 93) bezeichnet werden kann: ein kollektives und emergentes Phänomen, das als kausale Konsequenz einer Vielzahl gewisse Gleichförmigkeiten aufweisender individueller intentionaler Handlungen gilt. Die Invisible-hand-Theorie wird von den schottischen Moralphilosophen im Zusammenhang von Eigennutz und Gemeinwohl eingeführt. Mit seinem aufschlussreichen und höchst interessanten Werk *Sprachwandel* (1990; 3. Auflage 2003) wendet Rudi Keller die Invisible-hand-Theorie im linguistischen Kontext an, um den Sprachwandel als evolutionären Prozess zu erklären bzw. zu modellieren. Der Grundgedanke seiner Konzeptionen lautet: „Eine Invisible-hand-Erklärung erklärt ihr Explanandum, ein Phänomen der dritten Art, als die kausale Konsequenz individueller intentionaler Handlungen, die mindestens partiell ähnliche Intentionen verwirklichen“ (Keller 2003, 101). Im Invisible-hand-Modell werden die Individuen sowie ihre Ziele, Absichten, Präferenzen und strategischen Entscheidungen als ein entscheidender Faktor der Entwicklung betrachtet. Auch die dynamischen Aspekte der Innovation, der Verbreitung und der Etablierung von sprachlichen Praktiken (Mustern) werden berücksichtigt (vgl. Keller 2003, 100f.; vgl. dazu auch die Erläuterung in Gloning 2008b, 72). Auf gleiche Weise, wie ein Trampelpfad durch häufiges Darüberlaufen auf der Wiese erzeugt wird, entsteht ein Texttyp, wenn zahlreiche Mitglieder der Sprachgemeinschaft in Verfolgung individueller Handlungsziele immer wieder ähnliche Lösungswege für eine rekurrente kommunikative Aufgabe auswählen. Es ist also das Zusammenspiel individueller und überindividueller Handlungen nach einem mehr oder weniger fest etablierten Muster, das zur Einbürgerung eines neuen Texttyps in der Sprachgemeinschaft führt.

(3) Die Entwicklung bestehender Texttypen

Nach den obigen Beobachtungen zur Entstehung von Texttypen wenden wir uns nun der Entwicklung von Texttypen zu, um den relevanten Punkt „Texttypen im Wandel“ genauer unter die Lupe zu nehmen (vgl. Fritz 1994b; Gloning 2008b, 71). Nachdem ein Texttyp über eine gewisse Zeit in Handlungen stabilisiert wurde und sich somit in einer Sprachgemeinschaft etabliert hat, ist er durch bestimmte Ausprägungen der grundlegenden Aspekte (Parameter) der Textorganisation charakterisiert. Zu diesen Aspekten zählen u.a. die Handlungsformen und ihre standardisierten Abfolgen, die thematische Organisation, die charakteristischen Äußerungsformen und Vertextungsstrategien, die für den jeweiligen Texttyp geltenden Kommunikationsprinzipien usw. Entsprechend den sozialgeschichtlichen Veränderungen in der kommunikativen Praxis, insbesondere den wechselnden Problemsituationen bzw. Bedürfnissen, ändert sich die rekurrente kommunikative Aufgabe schrittweise.

Da sich die Mitglieder der Sprachgemeinschaft stets bemühen, adäquate Lösungen zu finden, schreibt sich ein Texttyp in seinem Gebrauch laufend fort, solange er praktiziert wird. Dem veränderten Textgebrauch entsprechend entwickelt sich seine Textorganisation, was sich deutlich in der typischen Belegung zentraler Aspekte widerspiegelt.

Anders ausgedrückt: Betrachtet man einen Texttyp im historischen Längsschnitt, so kann man zahlreiche Veränderungen sowohl im Textgebrauch als auch in der Textorganisation feststellen, da sich das ursprüngliche Muster des Texttyps schrittweise in Anpassung an die sich wandelnden Bedingungen seiner sozialen Einbettung verändert. Ob bestimmte Spielarten oder Realisierungsweisen weiter tradiert bzw. variiert werden, ist beispielsweise in starkem Maße von den veränderlichen Interessen, Bedürfnissen und Reaktionen des Lesers (bzw. des Publikums) abhängig. Auch der Wandel der Medienlandschaft wirkt sich auf den Textgebrauch bzw. die Textgestaltung eines Texttyps aus, so können etwa neue Medien erweiterte Handlungsspielräume bieten. Auf diese Weise können sich neue kommunikative Varianten bzw. innovative Darstellungsarten verbreiten und etablieren, bei denen kreative Problemlösungen zur Erfüllung neuer Funktionen textuell zum Ausdruck gebracht werden und sich im Laufe der Zeit durchsetzen. Dabei kommen Wandlungen in der Textorganisation oft dadurch zustande, dass Veränderungen in einem Aspekt zu Veränderungen in einem anderen führen, weil beide miteinander eng verknüpft sind: Beispielsweise wird diversen Themen zu verschiedenen Zeiten ein unterschiedliches Gewicht gegeben (sie gelten als „in“ oder „out“), so dass Veränderungen im thematischen Aspekt häufig zu Veränderungen im Wortschatz führen, der zum Aspekt der Äußerungsformen gehört. Zu berücksichtigen ist auch, dass Gültigkeit und Relevanz unterschiedlicher Kommunikationsprinzipien von historischen Besonderheiten wie der Lebensform, des Menschenbildes, der Institutionen usw. abhängt. Aus diesem Grunde werden verschiedene Kommunikationsprinzipien in historisch variablen Ausprägungen und mit jeweils unterschiedlichen Ausführungsbestimmungen verwendet, die sich ebenfalls im Aspekt der Äußerungsformen zeigen.²⁶ Kurz: Betrachtet man die Entwicklungsgeschichte eines Texttyps im Zusammenhang mit den kommunikativen Zwecken, die mit dem Textgebrauch zu erfüllen sind, so können Veränderungen in jedem der oben genannten, mit diesen Zwecken zusammenhängenden Aspekte der Textorganisation eintreten.

Es wird somit deutlich, dass ein Texttyp historisch veränderlich und stets im Wandel ist. Nach der oben ausgeführten problemlösenden Auffassung lässt sich ein Texttyp als eine mehr oder weniger stark verfestigte textuelle Gestaltungs- und Gebrauchstradition auffassen, die sich im Laufe der Zeit in einer Sprachgemeinschaft als konventionalisiertes Lösungsmuster einer rekurrenten kommunikativen Aufgabe eingespielt hat. Da sich eine solche textuelle Gestaltungs- und Gebrauchstradition in der Verwendung ständig weiterentwickelt, bezeichnet man als Texttyp genau genommen den jeweils aktuellen Stand einer sich kontinuierlich verändernden bzw. noch veränderbaren Darstellungstradition. Es gehört zu den zentralen Aufgaben der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung

²⁶ Ein Beispiel hierfür ist etwa das Prinzip der Political Correctness, das heute im Allgemeinen und für Printmedien im Besonderen an Bedeutung gewinnt. Dementsprechend gelten bestimmte Ausdrücke heutzutage als inakzeptabel (z.B. *Neger*), während manche neuartige Ausdrücke als Ausweichbezeichnungen gebraucht werden und sich immer mehr durchsetzen (z.B. *Afrodeutscher*).

tung von Texttypen, anhand eines größeren Längsschnitt-Korpus die Entstehung, Veränderung und Kontinuität eines Texttyps zu rekonstruieren. Theoretisch bzw. empirisch fundierte Arbeiten, die mit einer entwicklungsgeschichtlichen Perspektive verbunden sind und einen Überblick über die historische Entstehung bzw. Entwicklung diverser Texttypen geben, gelten allerdings nach wie vor als ein Desiderat der textlinguistischen Forschung. Hier findet sich ein fruchtbares Feld für weitere entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen.

2.2 Eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung des Kriminalromans anhand seiner Strukturmuster

An die oben ausgeführten textlinguistischen Überlegungen soll im Folgenden angeknüpft werden, indem sie in einer Untersuchung des Texttyps ‚Kriminalroman‘ angewandt werden. Um einen allgemeinen Überblick über die Texttypendynamik des Kriminalromans zu gewinnen, ist es erforderlich, seine Entstehung, Veränderung und Kontinuität anhand eines umfassenderen Längsschnitt-Korpus bzw. der historisch dokumentierten Fakten aus verfügbaren Quellen zu rekonstruieren. Glücklicherweise wird eine evolutionäre, entwicklungsgeschichtliche Betrachtung des Kriminalromans im Vergleich zu vielen anderen Texttypen durch eine relativ brauchbare Quellenlage gut gestützt: Zum einen reicht seine Geschichte nicht allzu weit zurück,²⁷ zum anderen sind die wichtigsten Werke in allen Entwicklungsstadien immer noch auf dem gegenwärtigen Buchmarkt präsent – dank der Übersetzungen werden sie nicht nur weltweit verbreitet bzw. rezipiert, sondern dienen auch nach wie vor als Vorbilder bzw. Präzedenzen. Zudem gilt der Kriminalroman längst als Forschungsgegenstand in der Literaturwissenschaft. Dazu gibt es vor allem viele Arbeiten aus dem Bereich der Literaturgeschichte, in denen die Entstehung bzw. Entwicklung des Kriminalromans durch bedeutende Exemplare rekonstruiert und in vieler Hinsicht ausgiebig recherchiert wird. Was die wichtigen Werke prominenter Autoren betrifft, gibt es ausführliche Erläuterungen, Hintergrundinformationen und Einschätzungen, die aufschlussreich für unsere Untersuchung sind. Allerdings handelt es sich dabei überwiegend um inhaltliche Beschreibungen und Bewertungen der Werke; exemplarische Textanalysen mit Akzentuierung auf dem Sprachgebrauch kommen äußerst selten vor. Zudem bleiben zahlreiche empirisch vorfindbare, aber nicht von berühmten Autoren verfasste Kriminalromane in der Entwicklungsgeschichte gänzlich unerwähnt, sodass trotz allem von einem umfassenden, systematisch behandelten Längsschnitt-Korpus nicht die Rede sein kann.

Da der Umfang dieser Arbeit eine allzu gründliche Auseinandersetzung mit diesem Thema nicht erlaubt, konzentrieren wir uns bei der evolutionären Betrachtung auf die grundlegenden Fakten: Um einen Eindruck von der Entstehung und Entwicklung des Kriminalromans im zeitlichen Längsschnitt zu gewinnen, beschäftigen wir uns mit einigen historisch entwickelten Strukturmus-

²⁷ Vgl. hierzu die folgende Erläuterung von Ulrich Suerbaum: „Neben der noch jüngeren Science Fiction gehört der Krimi zu den jüngsten unter den Gattungen. Gattungsanfänge sind immer strittig. Es ist aber nicht strittig, dass die ersten Geschichten, die man definitiv als Kriminalgeschichten im modernen Sinne bezeichnen kann, erst um 1840 erschienen“ (Suerbaum 1984, 30). In der Tat wird Edgar Allan Poe mit seinen Detektiverzählungen (vor allem der 1841 veröffentlichten Erzählung *The Murders in the Rue Morgue*) in der literaturwissenschaftlichen Forschung einheitlich als „Begründer“ des Kriminalromans genannt.

tern, die generell als prototypische Darstellungsformen des Kriminalromans gelten. Indem sie angeführt werden bzw. ihre Entstehung erläutert wird, soll die Texttypendynamik des Kriminalromans in groben Zügen beschrieben werden.

Vor den Untersuchungen der Strukturmuster soll an dieser Stelle kurz erklärt werden, was genau Strukturmuster sind und wozu sie dienen. Aus textlinguistischer Sicht versteht man unter Strukturmustern wiedererkennbare Muster der Textstrukturierung, die für einen Texttyp den Status von bewährten Lösungen für wiederkehrende Strukturierungsaufgaben haben (vgl. Schröder 2003, 193ff.). Ausgehend von der oben genannten problemlösenden Auffassung von Texttypen beobachtet Thomas Schröder: „Während Texttypen auf wiederkehrend auftretende kommunikative Aufgaben zurückgeführt werden können, stehen Strukturmuster für wiederkehrend gewählte Lösungswege“ (Schröder 2003, 198). Beim Textverstehen spielt das Wissen über Strukturmuster eine entscheidende Rolle. Für die Textbewertung ist die Orientierung an Strukturmustern ebenfalls von zentraler Bedeutung. Nimmt man die Textlandschaft eines Texttyps unter die Lupe, so findet man in der Praxis eine Vielzahl von typischen Realisierungsvarianten, die nach solchen Strukturmustern in typischen Formen der Strukturierung gestaltet werden. Allerdings sind Strukturmuster für die Texte eines Texttyps nicht verbindlich, denn zum gleichen Texttyp gehören auch Texte, die als individuelle Varianten der Realisierung keinem erkennbaren Strukturmuster folgen, sondern aufgrund anderer Kriterien wie etwa der Thematik diesem bestimmten Texttyp zugeordnet werden können. Zudem gibt es immer wieder Textexemplare, in denen offensichtlich Strukturierungsprinzipien aus mehr als einem Strukturmuster befolgt werden, sodass sie nicht als typische Realisierungsvarianten nach einem bestimmten Strukturmuster, sondern als Mischformen aufgefasst werden müssen. Strukturmuster haben für Texttypen also keinen obligatorischen Status, weshalb man die an ihnen orientierten typischen Realisierungsvarianten nicht mit Subtypen von Texten gleichsetzen darf. Selbst für einen Texttyp mit einem hohen Schematisierungsgrad und mehreren erprobten Strukturmustern bleibt immer noch reichlich Spielraum, der das Zustandekommen verschiedenartiger Realisierungsvarianten zulässt.

Bei einer Analyse des Texttyps ‚Kriminalroman‘, der im Allgemeinen als Texttyp mit einer stark verfestigten, ja schematisierten textuellen Gestaltungs- und Gebrauchstradition gilt, lassen sich bei der Analyse einige leicht erkennbare, wiederkehrend gewählte Strukturmuster ermitteln, bei denen es sich um bewährte, besonders erfolgversprechende Lösungen handelt. Unter den vielen in der literaturwissenschaftlichen Forschung nicht einheitlich benannten Vorschlägen wählen wir zur Veranschaulichung von Entstehung und Entwicklung des Kriminalromans die drei am deutlichsten ausgeprägten Strukturmuster aus, nämlich den Detektivroman, den Thriller und die ›crime novel‹.²⁸ Da sich die meisten Realisierungsvarianten in der Praxis diesen drei historisch entwickelten Strukturmustern zuordnen lassen, soll mit ihrer Darlegung nicht nur eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung des Kriminalromans im Abriss behandelt, sondern auch ein Gesamtbild von einem gemeinhin als Kriminalroman bezeichneten Textkorpus skizziert werden. Dabei soll unter anderem

²⁸ Zu den anderen in der Fachliteratur genannten, weniger bekannten Mustern des Kriminalromans (z.B. Police Procedural, Whydunit, Who-Gets-Away-With-It) vgl. das Nachschlagewerk *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing* (Herbert 1999).

dargelegt werden, dass Faktoren wie z.B. die soziale Einbettung, die mediale Vermittlung, der historische Hintergrund, die Literaturtradition, die Ziele und Interessen einzelner Autoren und das Zusammenspiel der individuellen bzw. überindividuellen Handlungen nach einem mehr oder weniger etablierten Muster entscheidend für die Entstehung und Entwicklung des Kriminalromans sind. Damit soll deutlich gemacht werden, dass das „Krimi-Sprachspiel“ (vgl. Kap. 1) ein in einer ganz eigenen Lebensform verankerter, elementarer Handlungszusammenhang mit konventionalisierten Spielregeln ist. Zu zeigen ist außerdem, dass die untersuchten Strukturmuster den Krimiautoren trotz vieler dazugehöriger, in unterschiedlichem Maße festgelegter Muster bzw. Schemata große Realisierungs- und Variationsspielräume erlauben, weshalb der Kriminalroman zwar zur Schemaliteratur (vgl. Kap. 1) gezählt werden kann, wobei seine Originalität gerade in der Variation von Schemata liegt.

2.2.1 Strukturmuster 1: Der Detektivroman

„Der Kriminalroman, so wie er sich historisch entwickelt hat und wie er heute eine bestimmte und nicht wegzudiskutierende Rolle spielt, ist immer ein Detektivroman“ (Heißenbüttel 1963/1966, in: Vogt 1998a, 113). Mit dieser Bemerkung weist Helmut Heißenbüttel auf eine wichtige Tatsache hin: Wenn man an den Kriminalroman denkt, fällt einem zunächst der Detektivroman ein, dessen Rezeptionsreiz vorwiegend in der Spannung liegt, die sowohl aus dem Täterrätsel als auch aus der Detektion bzw. Ermittlungsaktion eines Detektivs erwächst. Häufig wird der Detektivroman als Synonym für Kriminalroman benutzt, was insbesondere dann verständlich wird, wenn man bedenkt, dass der Detektivroman historisch betrachtet der Prototyp des heutigen Kriminalromans ist. Deshalb kann man den Thriller sowie die ›crime novel‹ als individuelle, bewusste Abweichungen vom Muster des Detektivromans auffassen, die sich ihrerseits allmählich verbreitet und als Strukturmuster etabliert haben.

Nimmt man die Entstehung des Detektivromans unter die Lupe, so findet man ein anschauliches Beispiel dafür, wie sich ein neuer Texttyp durch die „Erfindung“ neuer Darstellungsformen durch einzelne Individuen, die darauffolgende Bevorzugung bzw. Wiederholung des Präzedenzfalls von anderen Autoren und die anschließende Standardisierung und Konventionalisierung eingespült hat. Zwar finden sich seit ältester Zeit bzw. in jedem Kulturkreis mit einer Schriftsprache zahlreiche Erzählwerke über Verbrechen, Verbrecher, Sünde und Sühne, aber die ausgeprägten textuellen Formen des Detektivromans tauchen zuerst in den Detektivgeschichten von Edgar Allan Poe auf. 1841 veröffentlichte Poe die Kurzgeschichte *The Murders in the Rue Morgue*, die in literaturgeschichtlichen Arbeiten einheitlich als erste Detektiverzählung im modernen Sinne bezeichnet wird. Zusammen mit den beiden nachfolgenden Detektiverzählungen *The Mystery of Marie Rogêt* (1842) und *The Purloined Letter* (1845) über denselben Held C. Auguste Dupin wird ein einflussreiches Modell geprägt, in dem die meisten Charakteristika des Detektivromans bereits eindeutig erkennbar sind. Deshalb wird Poe generell als „Erfinder“ bzw. „Begründer“ des Detektivromans angesehen.²⁹ Si-

²⁹ Vgl. hierzu die folgende Erläuterung aus *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*: „POE, EDGAR

cherlich verfolgte Poe mit den drei Erzählungen, die nur einen kleinen Teil der zahlreichen Kurzgeschichten bilden, die er für verschiedene Zeitschriften schrieb, nicht die Absicht, einen neuen Texttyp zu erfinden. Vielmehr gehören sie zu den vielfältigen Versuchen des erfindungsreichen Autors, seine Lieblingsthemen (zu denen Verbrechen, Mord, Tod, Verfall, Rätsel, Unheimliches und Geheimnisse gehören) immer wieder anders zu behandeln und mit neuen Formen darzustellen, wobei in diesem Fall im Rahmen von Kurzgeschichten Spannung bzw. bestimmte Effekte pointiert erzeugt werden sollten.³⁰ Poes Detektiv Erzählungen sind zwar in erster Linie Produkte „aus der Freude am kommunikativen Luxus“ (Fritz 1994b, 549), aber zugleich auch als kreative Problemlösungen für die vorgegebene kommunikative Aufgabe zu verstehen, denn mit seinen Erzählungen wird die Unterhaltungsfunktion erfüllt, die als zentraler kommunikativer Zweck für das Geschichtenerzählen (bzw. für fiktionale Erzähltexte) gilt. Gewissermaßen kann man Poes Detektiv Erzählungen als neue Varianten von längst vorhandenen Geschichten über Verbrechen bzw. Verbrecher auffassen. Die Neuerungen bestehen darin, dass solche altbekannten Themen zum Anlass einer verzögerten Enträtselung bzw. Beantwortung der Täterfrage genommen werden, die Detektion eines Meisterdetektivs im Zentrum der Darstellung steht und die Unterhaltungsfunktion durch die daraus erwachsene Spannung erfüllt wird. Da die wesentlichen Darstellungselemente bzw. Strukturen der modernen Detektivgeschichten in Poes Dupin-Erzählungen also bereits vorhanden sind, gilt das von Poe geprägte Modell als Ansatz des heutigen Kriminalromans.

Bekanntlich berief sich auch Sir Arthur Conan Doyle auf Poes Dupin-Erzählungen und nahm sie als Vorbild für seine Sherlock-Holmes-Geschichten,³¹ die sich aufgrund ihrer Popularität zu einem eigenen, als erfolgversprechend angesehenen Darstellungsmuster entwickelten und somit den Anfang zu einer textuellen Konvention bildeten (vgl. Suerbaum 1984, 50ff.; Herbert 1999, 124f.; Nusser 2003, 85ff.). Zwischen 1887 und 1927 veröffentlichte Doyle insgesamt vier Detektivromane und sechsfünfzig Detektivgeschichten über den ›great detective‹ Sherlock Holmes, die meistens aus der Perspektive von Dr. Watson, dem Helfer und Freund des Detektivs, erzählt werden. Zwar wird das von Poe eingeführte Modell aufgenommen und weiter tradiert, doch mit den außerordentlich erfolgreichen, noch heute weltweit populären Sherlock-Holmes-Geschichten wird das Modell ergänzt, erweitert, variiert, verbreitet und als ein neues textuelles Darstellungsmuster etabliert.

ALLAN (1809-1849), American short story writer, poet, and critic, widely considered as founding the genre of detective fiction“ (Herbert 1999, 332). Ausführlich zu seinen Werken vgl. etwa Suerbaum 1984, 34ff.; Herbert 1999, 332f.; Nusser 2003, 80ff.

³⁰ Dazu bemerkt Suerbaum: „Vieles von dem, was er geschrieben hat, ist nicht nur als Lektüre präsent, sondern auch als Modell, als Anstoß oder als Bezugspunkt für Theoriediskussionen“ (Suerbaum 1984, 34). Neben seiner Auswirkung auf den modernen Kriminalroman gilt sein Einfluß auch für die Schreibkunst der Kurzgeschichten, der Horrorgeschichten, der Science-Fiction-Literatur und sogar der ›crime novel‹ (so geht Poe bereits in seiner 1846 erschienenen Erzählung *The Cask of Amontillado* näher auf die psychologische Darstellung des Verbrechers ein).

³¹ Die unübersehbare Ähnlichkeit der Sherlock-Holmes-Geschichten mit Poes Dupin-Erzählungen weist eindeutig auf die enge Anlehnung an Poe hin. Analog ist vor allem die Figurenkonstellation: Offensichtlich sind Sherlock Holmes und Dr. Watson Fortführungen von Dupin und seinem anonymen Freund und Erzähler (vgl. Suerbaum 1984, 51). Außerdem beruft sich Sir Arthur Conan Doyle in seiner Autobiographie *Memories and Adventures* (1924) nachdrücklich auf Poes Dupin-Erzählungen als Vorbilder: „Poe’s masterful detective, M. Dupin, had from boyhood been one of my heroes. But could I bring an addition of my own?“ (zitiert nach Suerbaum 1984, 51). Es ist leicht zu sehen, dass die Präferenz des Autors ein entscheidender Faktor für die Auswahl textueller Vorbilder ist. Zudem ist sicherlich der hier zur Sprache gebrachte Wunsch des Autors, etwas Neues und Eigenes hinzufügen zu können, als wichtige Motivation zur Textproduktion anzusehen.

Beibehalten und weiterentwickelt werden unter anderem das Abzielen auf Unterhaltsamkeit, Spannung und Effekt, die Verwendung eines scharfsinnigen Meisterdetektivs als Zentralfigur und Serienheld, der Mordfall als zu lösendes Rätsel bzw. gedankliches Spiel des Detektivs sowie die Leserlenkung durch den strategischen Einsatz eines Ich-Erzählers als Informationsfilter und Bewunderer des Detektivs. Erwähnenswert ist zudem der erste Schritt von Kurzgeschichten zu Romanen: Die vier Sherlock-Holmes-Romane kann man als Fortschritte auf dem Entwicklungsweg des Detektivromans betrachten, obwohl die Kurzgeschichten über Sherlock Holmes damals aufgrund der Medienlandschaft, insbesondere aufgrund der Popularität von Zeitschriften mit Kurzgeschichten und Fortsetzungsromanen, weitaus erfolgreicher waren. Als Ergänzung bzw. Erweiterung des Modells bietet die Vielgestaltigkeit der Sherlock-Holmes-Geschichten eine breite Palette an neuartigen Darstellungselementen, die von Nachfolgern übernommen und vielfach abgewandelt wurden. Dazu gehören etwa die detailreiche Charakterisierung eines sorgfältig konstruierten Detektivs als Serienheld, die in leicht nachvollziehbarer und unterhaltsamer Weise dargestellte Detektion bzw. Aufklärungsaktion, die irreführende Leserlenkung, der Einsatz des ›action‹-Elements³² bei der Ermittlung, der Wettkampf mit einer Gegenspielerfigur sowie der Showdown mit dem Bösewicht. Die zahlreichen Detektivgeschichten nach dem Erfolgsrezept der Sherlock-Holmes-Geschichten zeigen, dass dieses Modell sich im Gebrauch zu einem bewährten Muster entwickelt hat, das sich zugleich vorzüglich zur Variation eignet.³³ Aufgrund ihrer unvergleichlichen Popularität und der nachhaltigen Auswirkungen auf die Textproduktion späterer Autoren gelten die Sherlock-Holmes-Geschichten als gattungsprägend für den heutigen Kriminalroman.³⁴

In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen (ca. 1920-39), die heute im Rückblick als Höhepunkt des englischen Detektivromans angesehen und daher als „Golden Age“ bezeichnet wird, hat sich die Traditionslinie von Edgar Allan Poe über Sir Arthur Conan Doyle zum sog. „klassischen“ Detektivroman entwickelt (vgl. Suerbaum 1984, 74ff.; Götting 1998, 23ff.; Herbert 1999, 183ff.; Nusser 2003, 92ff.).³⁵ In Anpassung an die sich wandelnden Lebensweisen, vor allem an die

³² Unter „action“ versteht man die „eigentlichen Handlungselemente des Kriminalromans, seine narrativen Partien, in denen Verbrechen, Kampf, Flucht, Verfolgung und ähnliches erzählt werden“ (Schulz-Buschhaus 1975, 3).

³³ Unter den Nachfolgern und Varianten der Sherlock-Holmes-Geschichten sind vor allem die fünfzig Father-Brown-Geschichten von Gilbert Keith Chesterton besonders nennenswert (vgl. Suerbaum 1984, 70ff.; Nusser 2003, 88f.). Zwar konzipiert Chesterton die Hauptfigur Father Brown bewusst als Anti-Dupin und Anti-Holmes, um ein literarisch-stilistisches Gegenbild zu den zur populären Unterhaltungsliteratur gehörigen Geschichten von Poe und Doyle zu entwerfen und den Zusammenhang zwischen Verbrechen und Religiosität ausführlich zu behandeln, doch die Erzählungen werden trotzdem nach dem Vorbild des Modells gestaltet, das von Poe eingeführt und von Doyle weiterentwickelt wurde. Dazu bemerkt Suerbaum: „Die Father-Brown-Geschichten unterstreichen die Variationsfähigkeit des von Doyle entwickelten Modells, indem sie zeigen, dass innerhalb seines Rahmens so unterschiedliche Figuren wie Holmes und Brown als Helden fungieren und so verschieden schreibende und denkende Autoren wie Doyle und Chesterton sich ausdrücken können“ (Suerbaum 1984, 72).

³⁴ Dazu bemerkt Suerbaum: „Die moderne Detektivgeschichte stammt in direkter Linie von den Sherlock-Holmes-Geschichten Arthur Conan Doyles (1859-1930) ab. Alle jüngeren Entwicklungen haben hier ihren Anfang“ (Suerbaum 1984, 50). Ferner äußert er sich über die Gattungsentstehung: „Die Entstehung von Gattungen ist nicht notwendiges Resultat irgendwelcher Vorbedingungen. Sie verdanken vielmehr ihren Ursprung und die Richtung, die sie nehmen, nicht zuletzt der Individualität, den besonderen Intentionen und der spezifischen historischen Einbindung der Autoren, die der Gattung ihre ersten Modelle liefern“ (Suerbaum 1984, 33). Am Beispiel der Entstehung des Detektivromans durch Poes innovative Dupin-Erzählungen und Conan Doyles wirksame Sherlock-Holmes-Geschichten erscheint dies besonders einleuchtend.

³⁵ Zu den bekanntesten Autoren des klassischen Detektivromans gehören etwa Agatha Christie, Edgar Wallace, Dorothy L. Sayers, Margery Allingham und Michael Innes.

Veränderungen des literarischen Marktes³⁶ und der Leserbedürfnisse,³⁷ hat sich nach dem Ersten Weltkrieg der Roman zur Leitform der Detektivverzahlungen entwickelt. Zahlreiche Autoren versuchen ihr Glück, indem sie das ursprünglich für die ›short story‹-Form konzipierte Modell als bewährtes Lösungsmuster aufgreifen, erweitern und weiterentwickeln. Durch die Erweiterung des Umfangs sowie durch den Ausbau von Elementen und Strukturen hat sich das Modell in der darauffolgenden Zeit schrittweise verändert und in der „typischen“ Form des Detektivromans etabliert, dessen Strukturmuster von verschiedenen Autoren befolgt, variiert und bis heute benutzt wird.

Werfen wir nun einen genaueren Blick auf dieses Strukturmuster, insbesondere auf die Kontinuität, die Entwicklung und die Veränderungen in Bezug auf das von Poe und Doyle geprägte Grundmodell. Beibehalten wird in erster Linie die Erfüllung der Unterhaltungsfunktion durch Spannung. Beachtet werden muss dabei allerdings, dass man damals unter spannender Unterhaltung etwas Anderes verstand als heute: In der turbulenten Zeit zwischen den Weltkriegen beherrschten in Großbritannien politische Unruhen, finanzielle Probleme, erhöhte Kriminalität und Arbeitslosigkeit den Alltag, sodass sich das Lesepublikum nach einem Lektüregenuss sehnte, der unkompliziert, entspannend, friedlich, ja gewissermaßen eskapistisch war (vgl. Herbert 1999, 186).³⁸ Da sich die meisten Autoren dessen bewusst sind und mehr oder minder daran orientiert schreiben, bildet sich der Detektivroman als pointierter Rätselroman heraus, für den – worauf dessen andere Bezeichnungen „Whodunit“³⁹ und „mystery“ bereits hindeuten – die mit dem Täterrätsel eng zusammenhängende, geheimnisvolle Spannung kennzeichnend ist. Demnach ist im klassischen Detektivroman das Verbrechen (normalerweise ein Mord) an und für sich nicht das zentrale Thema: Charakteristisch für den Detektivroman ist etwa die bewusste Auslassung der Darstellung von Gewalt- und Mordszenen, damit die Lektüre auf den Leser unterhaltsam und nicht abstoßend, beunruhigend oder beängstigend wirkt.⁴⁰ Vielmehr wird das Verbrechen als ein zu lösendes Rätsel dargestellt und dient lediglich als Anlass zur Ermittlung, welche hingegen im Zentrum der Erzählung steht.

Nach dem von Poe und Doyle geprägten inhaltlichen Grundmuster „Ermittler überführt Täter nach systematischer Detektion“ (Suerbaum 1984, 47) besteht der typische Textaufbau des Detek-

³⁶ Vgl. folgende Erläuterung aus *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*: „A new preference among publishers for works of novel length following World War I forced the next generation of detective writers to complete the hybridization of the general novel and the newly emergent type of detective narrative“ (Herbert 1999, 117).

³⁷ Vgl. hierzu die Bemerkung von Suerbaum: „Der Detektivroman mäßiger Länge, den man in wenigen Stunden in einem Zuge lesen kann, der aber auch so klar unterteilt ist, dass er sich abschnittsweise lesen lässt, passt in das Gesamtfeld der literarischen Texte und entspricht den Anforderungen einer vorwiegend berufstätigen Leserschaft an ihre Mußelektüre“ (Suerbaum 1984, 74).

³⁸ Vgl. auch die folgende Bemerkung einer Figur aus Deborah Crombies Krimi *Und ruhe in Frieden*: „Es gehört heute zum guten Ton, Kriminalromane des goldenen Zeitalters als trivial und unrealistisch zu verdonnern, aber dieses Urteil ist nicht zutreffend. Er war ihre Festung gegen das Chaos. Die Konflikte waren persönlich und nicht global, und immer siegten Gerechtigkeit, Ordnung und Vergeltung. Sie brauchten diese beruhigende Gewißheit dringend“ (230). Dies ist darüber hinaus ein gutes Beispiel für das häufig vorkommende Phänomen, dass Krimiautoren in ihren Krimis den Kriminalroman, das Krimischreiben oder das Krimilesen thematisieren.

³⁹ Im Detektivroman steht die Lösung der entscheidenden Frage nach dem Täter, also der Frage „Whodunit?“ (,Wer war’s?’), im Zentrum der Darstellung. Daher wird der Detektivroman im englischen Slang als „Whodunit“ bezeichnet (vgl. Suerbaum 1984, 17; Nusser 2003, 25).

⁴⁰ Vgl. hierzu die folgende Bemerkung zu den „Golden Age“-Autoren und ihren Werken aus *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*: „Through similarities in the tone of narrative voice and a regular practice of excluding actual commission of murder from the narration, they created the distance from violence that permits readers to enjoy criminal fiction as entertainment“ (Herbert 1999, 117).

tivromans aus den drei typischen Bestandteilen (vgl. Suerbaum 1984, 14): Auf die Darlegung des Falls (erster Teil) folgen die Ermittlung (zweiter Teil) und die Aufklärung (dritter Teil). Die Darlegung des Falls (›statement of the case‹) als Texteröffnung dient vor allem zur Orientierung des Lesers und wird zur Verwendung von Andeutungen auf kommende Ereignisse genutzt (vgl. Abschnitt 7.1). Um den Fall als ein Rätsel darzustellen und das Leserinteresse durch offene Fragen bzw. klar umrissene Wissenslücken zu wecken, werden die wesentlichen Informationen über den Täter, den Tathergang, das Tatmotiv, die Vorgeschichte, die Mordwaffe usw. mit reichlicher Verzögerung vermittelt. Das heißt, im Laufe der Ermittlung werden diese Wissenslücken zwar allmählich geschlossen, aber aufgrund des Prinzips der aufsteigenden Wichtigkeit bzw. des Spannungsanstiegs (vgl. Kap. 1 sowie Abschnitte 2.3.1 und 4.2.1) wird das Täterrätsel erst in der Aufklärungsszene am Romanende gelöst. Dort wird meist eine in chronologischer Abfolge dargestellte Rekonstruktion des Falls mit den vollständigen Informationen geliefert und somit der Höhepunkt der Spannung erreicht. So gesehen ist der Erzählvorgang gewissermaßen zeitlich umgestellt bzw. rückwärts gerichtet, weil im Hinblick auf die Wissensvermittlung über den Fall die in der Vergangenheit liegenden Ereignisse erst später erzählt werden. Eine derart ausgeprägte „auflösende Rückwendung“, bei der ein bislang nur teilweise erzähltes und deswegen von den Fakten her lückenhaftes Geschehen erneut von Anfang an erzählt wird, ist charakteristisch für die Aufklärungsszene im Detektivroman (vgl. Vogt 1998b, 121f.). Es wird deutlich, dass die Spannung im Detektivroman größtenteils durch die raffinierte erzähltechnische Bearbeitung sowie die wohldosierte Wissensvermittlung im Erzählablauf erzeugt wird (vgl. Marsch 1983, 40).

Weiter tradiert wird auch das von Poe und Doyle geprägte Erfolgsrezept, einen Meisterdetektiv (›great detective‹) als Markenzeichen einer Werkserie zu entwickeln. Dementsprechend widmen sich die meisten Autoren bei der Textproduktion des Detektivromans vor allem der Charakterisierung der Detektivfigur, deren Besonderheiten im Allgemeinen als Ausweis der Originalität des jeweiligen Autors und als Hauptattraktion des betreffenden Romans (bzw. der Serie) angesehen werden.⁴¹ In Verbindung damit steht die Akzentuierung der ›analysis‹-Passagen während der Ermittlung (vgl. Abschnitt 5.5). In ihnen wird ausführlich erzählt, wie der Detektiv durch die Auseinandersetzung mit den ›clues‹ mit analytischem Denken in einer Mischung aus Faktenermittlung und kombinatorischer Rätselraterei das zunächst Verworrene und Undurchschaubare in plausible Zusammenhänge bringt und schließlich den Fall löst. Für den Leser liegt der Rezeptionsreiz in der Anregung zum Mitdenken und der damit verbundenen Erörterung verschiedener Lösungsmöglichkeiten des Falls, sowie in der Gewissheit, dass alle offenen Fragen in Bezug auf den Fall früher oder später geklärt werden.

In der Weiterentwicklung des ursprünglichen Modells von Poe und Doyle lassen sich insbesondere ein erhöhter Figurenreichtum und die Häufung einiger bekannter Darstellungselemente

⁴¹ Bis heute lässt sich in der Praxis beobachten, dass der Autor seine Krimis über Kriminalfälle unterschiedlicher Art durch die Detektivfigur als Bindeglied bzw. die konstante Erzählweise zu einer einheitlich wirkenden Krimiserie entwickelt und der Leser aufgrund der Identifikation mit der Detektivfigur einer Krimiserie gegenüber loyal bleibt. Auch in Rezensionen und der Fachliteratur werden Krimis hauptsächlich durch die Charakterisierung und Beurteilung der Detektivfiguren bewertet (vgl. Suerbaum 1984, 103).

(wie etwa Verhöre, ›clues‹, ›red herrings‹,⁴² Alibis, dem Rätsel vom ›locked room‹ und geschlossener Figurenkreise) beobachten, die besonders hervorgehoben und ausgearbeitet werden. Zum Abwechslungsreichtum leistet auch die Variationsbreite der Themenauswahl bzw. des Umfelds oder des Schauplatzes einen besonderen Beitrag, zu erwähnen wären hier etwa die Milieubeschreibung der akademischen Detektivromane von Michael Innes und Dorothy L. Sayers oder die Landhauskrimis von Agatha Christie. Darüber hinaus kommt bald der rezeptionsorientierte Charakter des Detektivromans zum Vorschein, denn seine Entwicklung hängt offenkundig davon ab, ob das Publikum die neuen Formen annimmt oder ablehnt. Demnach bemühen sich einzelne Autoren mit Rücksicht auf den erwünschten kommerziellen Erfolg, ihre Detektivromane sowohl durch Variationen (vor allem in Form einer ungewöhnlichen Detektivfigur oder eines neuen Milieus als Thematisierungsgegenstand) bzw. eigene kreative Problemlösungen als auch durch die Orientierung an gelungenen Beispielen, Vorbildern und bewährten Lösungen zu gestalten. Sobald ihre Werke von Erfolg gekrönt werden, halten sie sich mehr oder minder an die eigenen Rezepte und produzieren eine in ähnlicher Weise erzählte Romanserie über dieselbe Detektivfigur. Aufgrund der regelmäßigen bzw. kollektiven Verwendung durch zahlreiche Autoren, die in Verfolgung individueller Handlungsziele immer wieder ähnliche bewährte Lösungen für wiederkehrende Strukturierungsaufgaben auswählen, hat sich der Detektivroman allmählich als ein wiedererkennbares Strukturmuster in der Sprachgemeinschaft eingespielt.

Nach der Verbreitung des Detektivromans bzw. der zunehmenden Schematisierung seiner Formen entstand die amerikanische ›hard-boiled school‹, die generell als die wichtigste Alternative zum klassischen Detektivroman gilt und langfristig Auswirkungen auf den Kriminalroman hat (vgl. Suerbaum 1984, 127ff.; Degering 1989, 40ff.; Nusser 2003, 118ff.). Das Zustandekommen des harten Detektivromans steht in engem Zusammenhang mit der speziellen Lebensform, Medienlandschaft und Literaturtradition in den USA sowie mit bestimmten Zielen und Interessen einzelner Autoren. Der klassische Detektivroman, der während des „Golden Age“ in Großbritannien etabliert wird, trägt großteils englische Züge. Angesichts des unterschiedlichen gesellschaftlichen Hintergrunds in den USA (vor allem der hohen Kriminalität in den von Gangsterbanden regierten Großstädten) waren viele amerikanische Autoren, Leser und Verleger trotz der Popularität britischer Detektivromane bzw. einiger erfolgreicher amerikanischer Repräsentanten des klassischen Detektivromans (z.B. Ellery Queen, John Dickson Carr und Rex Stout) der Meinung, solche konventionellen Detektivromane seien trivial und realitätsfern. Aus diesem Grund behandelte der ehemalige Privatdetektiv Dashiell Hammett in seinen Werken mit Nachdruck aktuelle Themen wie Gewalt, Gangster und die das organisierte Verbrechen begünstigende Korruption von Gesetz und Gesellschaft durch den Kapitalismus. Da Groschenhefte und ›pulp magazines‹ in den USA vorherrschten, fanden Hammetts neuartige harte Detektivgeschichten schnell Verbreitung und ernteten große Begeisterung vom Publikum. So verlangten die Herausgeber des populären „Black Mask“-Magazins beispielsweise von ihren Autoren, Geschichten inhaltlich und stilistisch nach dem Vorbild Hammetts zu schreiben, sodass er als führender Kopf der ›hard-boiled school‹ angesehen wurde. Auch Raymond

⁴² Zu ›clues‹, ›red herrings‹ und Verhören vgl. Abschnitte 5.2, 5.3 und 5.4.

Chandler, der Hammetts Werke bewunderte und wegen finanzieller Probleme zu Anfang seiner schriftstellerischen Karriere als Lohnschreiber für das „Black Mask“-Magazin arbeitete, richtete sich nach dem Musterbeispiel von Hammett und wurde ein weiterer prominenter Repräsentant der ›hard-boiled school‹. Erwähnenswert ist darüber hinaus, dass die Detektivromane der ›hard-boiled school‹ nicht nur von der älteren amerikanischen literarischen Gattung des Westerns,⁴³ sondern auch von dem damals sehr beliebten, wortkargen und pointierten Schreibstil Ernest Hemingways beeinflusst sind. Wieder wird deutlich, dass die Weiterentwicklung des Strukturmusters sowohl mit der Lebensform einer Gesellschaft als auch mit den Zielen und Interessen einzelner Autoren zusammenhängt.

Auf den ersten Blick scheint der Detektivroman der amerikanischen ›hard-boiled school‹ einen starken Kontrast zum klassischen Detektivroman zu bilden: Im Zentrum der Darstellung steht ein hartgesottener Privatdetektiv (›private eye‹), der während der Ermittlung stets in Bewegung ist und Informationen durch aggressive Rededuelle,⁴⁴ Gewaltanwendung, Verfolgungsjagden u. Ä. gewinnt. Charakteristisch für die ›hard-boiled school‹ sind demnach die ausführliche Thematisierung von Gewalt bzw. das Zeigen von Kriminellen, die Hervorhebung der ›action‹-Elemente sowie die Darstellung der Großstadt als Schauplatz bzw. Tatort. Bei näherer Betrachtung lässt sich allerdings feststellen, dass Formen und Strukturen Ähnlichkeiten mit dem klassischen Detektivroman aufweisen, sodass es sich bei den Romanen der ›hard-boiled school‹ um Variationen innerhalb dieses Strukturmusters handelt. Zu den Charakteristika des Detektivromans, die sich in Romanen der ›hard-boiled school‹ finden, gehören etwa der Mord als zu lösendes Rätsel mit der Hauptfrage nach dem Täter, der meist mit ungewöhnlichen Charaktereigenschaften ausgestattete Detektiv als Zentralfigur und seine Ermittlungstätigkeiten als Schwerpunkt der Darstellung, ein geschlossener Kreis von Figuren, unter denen eine der gesuchte Täter ist, der typische dreiteilige Textaufbau und die eindeutige Lösung in der Aufklärungsszene. Außerdem ist dem klassischen Detektivroman und den Romanen der ›hard-boiled school‹ gemeinsam, dass meist um der rätselhaften Spannung willen konsequent aus der Perspektive des Detektivs erzählt wird (vor allem in der Ich-Form), damit der Leser etwa so viel weiß wie der Detektiv selbst und im Ungewissen bleibt, solange der Detektiv im Dunkeln tappt (vgl. Nusser 2003, 120). Das oben beschriebene, typische Phänomen der Weiterentwicklung eines Texttyps ist also deutlich erkennbar: Da die zunächst von einzelnen Autoren bewusst vorgenommenen Abweichungen vom klassischen Detektivroman immer wieder von anderen Autoren aufgenommen wurden, haben sich solche Veränderungen aufgrund der kollektiven Konsequenzen individueller Handlungen allmählich in der Kultur bzw. in der Sprachpraxis verbreitet bzw. etabliert. Es zeigt sich also, dass das Strukturmuster des Detektivromans einen gewaltigen Realisierungsspielraum mit sich bringt und variantenreich umgesetzt werden kann.⁴⁵

⁴³ Genauer gesagt handelt es sich um Heftröme (›dime-novels‹) über Western-Helden in Amerika seit ca. 1860. Mehr dazu vgl. Nusser 2003, 107ff.

⁴⁴ Das Rededuell führt in meisten Fällen zum handgreiflichen Kampf und hat somit eine überleitende Funktion. Demnach umfassen die Darstellungselemente der Gewalt sowohl die körperlichen Auseinandersetzungen der Figuren als auch die verbale Aggressivität zur Einschüchterung des Gegners (vgl. Schulz-Buschhaus 1975, 136ff.; Nusser 2003, 61).

⁴⁵ Vgl. hierzu die folgende Bemerkung aus *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*: „Once founded as a genre, the detective novel came to provide opportunity within its stylized framework for innovation. [...] Hammett,

Bis heute machen die auf dem oben ausgeführten Strukturmuster beruhenden Detektivromane in der Praxis noch immer die Mehrheit der Kriminalromane aus, was bereits Helmut Heißenbüttel zu der Feststellung animierte, es sei „immer ein und dieselbe Geschichte, die erzählt“ werde (Heißenbüttel 1963/1966, in: Vogt 1998a, 114). Demgegenüber betont Ulrich Suerbaum: „[W]enn man all dies gebührend in Rechnung stellt, so bleibt es doch erstaunlich, in welchem Maße der Abwechslungsreichtum eines so umfangreichen Textkorpus auf der Variationsfähigkeit eines einzigen Modells beruht“ (Suerbaum 1984, 90). Dies ist ein Beweis dafür, dass sich das Strukturmuster des Detektivromans historisch bewahrt und zu einem Muster in vielfachen Abwandlungen entwickelt hat.

2.2.2 Strukturmuster 2: Der Thriller

„Sie wissen doch, woher der Name stammt: den Thriller hat Shakespeare erfunden: A faint cold fear thrills through my veins. Ein matter kalter Schrecken durchschauert meine Adern. Shakespeare wußte, nichts ist so heilsam für das Gemüt wie ein Schrecken“ (Pfeiffer 1987, 36). Zwar ist der scherzhafte Tonfall der Bemerkung von Hans Pfeiffer unschwer erkennbar, denn freilich hat Shakespeare den Thriller nicht erfunden, aber tatsächlich beruht das Lesevergnügen des Thrillers auf der intensiven Spannung durch Nervenkitzel, dem ästhetischen Schock durch die akribischen Darstellungen der Gewalt, der Angst, des Bedrohlichen, der ›action‹-Elemente etc. und dem daraus resultierenden wohligen Schauer, der beim Leser leichtes Herzklopfen hervorruft.

Der Thriller, die gruselige kriminalistische Abenteuergeschichte, zeigt sich deutlich von dem oben genannten Detektivroman der amerikanischen ›hard-boiled school‹ beeinflusst, der sich damals schnell weltweit verbreitete und dessen Akzentuierung auf Gewalt, kriminellen Machenschaften und ›action‹-Elementen sich als äußerst publikumswirksam erwiesen hat. Zur Entstehungsgeschichte des Thrillers haben darüber hinaus u.a. Einflüsse der mythischen Heldensagen, des Abenteuerromans und der ›Gothic novels‹ beigetragen.⁴⁶ Bertolt Brecht bemerkt: „Ein Abenteuerroman könnte kaum anders geschrieben werden als als Kriminalroman: Abenteuer in unserer Gesellschaft sind kriminell“ (Brecht 1938/1940, in: Vogt 1998a, 35). Ganz im Sinne dieser Beobachtung kann man den Thriller als Abenteuerroman im kriminalistischen Großstadtdschungel auffassen, wo der Detektiv wie ein mythischer Held gefährliche, unberechenbare Kriminelle bekämpft.

Was die Erfüllung der Unterhaltungsfunktion betrifft, wird anstelle der rätselhaften Spannung des Detektivromans die starke Spannung im Thriller primär durch Nervenkitzel erzeugt. Die wichtigsten Unterhaltungseffekte des Thrillers entstehen aus der Gewalt und den ›action‹-Elementen als

Chandler, Macdonald, and the dozens of later hard-boiled writers were not engaged in re-formation. Their negation of Golden Age conventions and manner was enabled by the already completed task of forming the genre that hard-boiled writers proceeded to appropriate to their own, different conceptions of crime and society“ (Herbert 1999, 117).

⁴⁶ Vgl. die folgende Erläuterung aus *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*: „Thriller entered British usage in the final quarter of the nineteenth century in reference to stories of heroic adventure set in criminal situations. In their plots of contest, thrillers bore a relationship to heroic romance, their rendition of sinister villains and atmosphere indicated their kinship to the Gothic novel, and their use of criminal matter and lowlife detail classed them with the popular police memoirs of the time“ (Herbert 1999, 460). Mehr zur Entstehungsgeschichte des Thrillers vgl. Harper 1969; Palmer 1978; Götting 1998, 29ff.; Herbert 1999, 460ff.; Nusser 2003, 106ff.

dominanten Darstellungselementen, die im Bereich des Sensualistischen und Körperlichen liegen und dem Leser jenen eigentümlichen Lektüregenuss nach dem Motto „violence is fun“ verschaffen sollen (vgl. Holzmann 2001, 17; Nusser 2003, 119ff.).⁴⁷ Zudem kommt es im Thriller häufig vor, dass die Angst des Opfers in einer Gewaltszene bzw. die Angst des Detektivs in einer gefährlichen Kampfszene bis ins kleinste Detail dargestellt wird, damit dem Leser ein Schauer über den Rücken läuft, wenn er die Zeilen liest.

In Bezug auf den typischen Textaufbau gleicht der Thriller zwar dem Detektivroman, d.h. auch er besteht aus einer Darlegung des Falls (erster Teil), einer Ermittlung (zweiter Teil) und einer Aufklärung (dritter Teil), aber im Thriller wird dieser Dreischritt als ‚der Auftrag, der den Detektiv in Bewegung setzt‘, ‚das Katz-und-Maus-Spiel zwischen dem Detektiv und dem Täter‘ und ‚der Showdown‘⁴⁸ gezeigt. In Bezug auf die Darlegung des Falls im Thriller lässt sich sagen, dass das Verbrechen im Thriller als ein sich fortsetzendes Ereignis präsentiert wird, das sowohl etwas bereits Begangenes als auch etwas Aktuelles umfasst (vgl. Holzmann 2001, 17) – ganz anders als der Mord im Detektivroman, der als ein zu lösendes Rätsel bzw. als abgeschlossenes Ereignis dargestellt wird. Demnach stellt im Thriller das fortlaufende Verbrechen eine Bedrohung der bürgerlichen Gesellschaft dar, und der Detektiv steht vor der Aufgabe, es zu bekämpfen bzw. so schnell wie möglich zu stoppen.⁴⁹ Aus dieser Abwehraufgabe ergibt sich ein Katz-und-Maus-Spiel zwischen dem Detektiv (bzw. seinen Gefährten) und dem Täter (bzw. seinen Komplizen), das alle Kennzeichen eines Wettstreites trägt. Dementsprechend gilt im Thriller die Hauptfrage „howcatchem“ (von „How catch them?“), mit der Bedeutung „Wie fängt man die Bösewichte?“, während die für den Detektivroman entscheidende „Whodunit“-Frage eine nebengeordnete Rolle spielt: Da hier der Rezeptionsreiz hauptsächlich darin liegt, zu verfolgen, wie der Detektiv dem Täter auf die Spur kommt und ihn fasst, kann auch ohne Spannungsverlust frühzeitig preisgegeben werden, wer der Täter ist.⁵⁰

In Verbindung mit der Hauptfrage „howcatchem“ stehen die folgenden thrillerspezifischen Formen und Strukturen. Um Zug und Gegenzug beim Katz-und-Maus-Spiel auf lebendige Weise darzustellen, kommt meist multiperspektivisches Erzählen aus der Figuren- bzw. Ich-Perspektive zum Einsatz.⁵¹ Das bedeutet, im Thriller gibt es normalerweise zumindest zwei parallel geführte

⁴⁷ Dazu bemerkt Petter Nusser: „Das unablässige Voneinanderfortbewegen, Aufeinanderzubewegen der Figuren, ihr sinnlicher Umgang miteinander (Schlagabtausch), die Geschwindigkeit der einzelnen Aktionen (Verfolgungsjagden, Fluchtbewegungen) geben der erzählten Wirklichkeit den »dynamischen Charakter (des Gedankenlosen)« [...], der den Leser die Seiten gleichsam überfliegen läßt und letztlich auch den maßlosen Konsum der Thriller [...] zu erklären hilft“ (Nusser 2003, 54).

⁴⁸ Vgl. hierzu die Erläuterung in James N. Freys Ratgeber für das Krimischreiben: „In dem Teil des Mythos, der die Rückkehr beschreibt, findet eine letzte Konfrontation mit dem Bösewicht statt, und genau das passiert auch in jedem verdammten guten Krimi. Der Bösewicht/Mörder und der Held/Detektiv begegnen sich von Angesicht zu Angesicht in der Szene, die Hollywood den »Showdown« nennt“ (Frey 2005, 129).

⁴⁹ Im Übrigen beschränkt sich das Verbrechen im Thriller nicht auf den Mord, wie es im Detektivroman meist der Fall ist. Vielmehr hat der Thriller eine breite Palette von Gewalttaten, wie z.B. Kindesmissbrauch, Kidnapping, Banküberfall, Hijacking, Attentat, Serienmorde oder Massenmord.

⁵⁰ Darum betont Ulrich Schulz-Buschhaus, im Thriller sei es „offenkundig sinnlos, die Frage nach der Identität der Mörder mit der gleichen, romanbeherrschenden Insistenz“ zu stellen, wie es beim Detektivroman der Fall ist (Schulz-Buschhaus 1975, 133). Mehr zu „howcatchem“ vgl. die Erläuterung aus Wikipedia, <http://de.wikipedia.org/wiki/Whodunit> (gelesen am 18.05.2010).

⁵¹ Dazu bemerkt der Krimiautor Larry Beinhart in seinem Ratgeber für das Krimischreiben: „Die Struktur kann man sich wie ein Sportereignis vorstellen. Betrachten wir den Bericht eines Sportreporters: Teil seines Jobs ist die Dramatisierung, die er hauptsächlich dadurch erreicht, dass er die Fähigkeiten und die Beschränkungen beschreibt, die beide

Erzähllinien über das Ermittlungsteam und die Verbrecher, die nebeneinander herlaufen und sich immer in den Szenen überkreuzen, in denen sich die beiden Parteien begegnen oder miteinander kämpfen. So findet im Erzählverlauf beständig ein Perspektivenwechsel zwischen dem Detektiv-Erzählstrang über die Ermittlungstätigkeiten und dem Täter-Erzählstrang über die Vorbereitung bzw. Ausführung des Verbrechens statt.⁵² Da die Spannung stets auf den Ausgang der sich vorwärts bewegenden Ereigniskette gerichtet wird, werden die Ereignisse in der Regel in chronologischer Reihenfolge und im kausalen Zusammenhang dargestellt. Als Erzähltempus wird sehr häufig das epische Präsens verwendet, um das Hier und Jetzt des Erzählten zur Spannungssteigerung zur Geltung zu bringen. Diese erzähltechnischen Maßnahmen ermöglichen es dem Leser, sich einen Überblick über das Katz-und-Maus-Spiel zu verschaffen bzw. die Handlungen der Guten und der Bösen aus nächster Nähe mitzuerleben. Auf seinem deutlichen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren baut er bestimmte Erwartungen in Bezug auf das Kommende auf und liest gespannt weiter. Außerdem wird die Spannung durch die ständige Unterbrechung beider Erzählstränge erhöht, was dafür sorgt, dass der Leser ungeduldig auf die Fortsetzungen wartet.⁵³ Aus dem Zusammenwirken des dynamischen Wettstreites zwischen Gut und Böse, der gezielten Erzählweise und des speziellen Wissensmanagements erwächst im Thriller eine ausgesprochen intensive Spannung.

Das Katz-und-Maus-Spiel zwischen Detektiv und Täter führt zum Höhepunkt der Spannung, dem Showdown. Im Regelfall wird die letzte Konfrontation auf Leben und Tod aus der Detektivperspektive (in den meisten Fällen die dominierende Perspektive des Romans) wahrgenommen. Meist fällt die für den Detektivroman charakteristische Rekapitulation aus und stattdessen wird der endgültige Kampf geschildert, da dem Leser die entscheidenden Informationen über den Fall im Laufe der Erzählung durch den Tätererzählstrang bereits mitgeteilt wurden. Diese ins Existentielle ausgeweitete Konfliktstellung im Schlussteil des Thrillers zwingt dazu, entweder den Detektiv (häufiger) oder den Täter (seltener) als Identifikations- bzw. Sympathiefigur für den Leser darzustellen. Geht der Showdown nicht wie üblich in der Überführung des Täters (bzw. in dessen Tod) auf, so erlebt der Leser eine Überraschung sowie einen zusätzlichen Unterhaltungseffekt durch Schrecken („Der Täter wird also weitermachen!“).⁵⁴

Anzumerken ist auch: Da der Thriller meist teilweise aus der Täterperspektive erzählt wird, eröffnet er dadurch Krimiautoren die Möglichkeiten, die „für die Motivation des Verbrechens entscheidenden psychischen und gesellschaftlichen Zwänge zu erklären“ (Nusser 2003, 57). Demnach wird im Thriller die akribische Charakterisierung des Verbrechers oft nachdrücklich hervorgehoben, die für den Leser einen besonderen Reiz bildet, weil sie ihm Einblicke in das geheime Ich des Tä-

Parteien in den Wettstreit einbringen. Genau das tut der Schriftsteller. Jede Aktion fordert die Gegenseite zu einer Reaktion heraus“ (Beinhart 2003, 40).

⁵² Durch den ständigen Perspektivenwechsel bzw. die Nervenkitzel erzielenden Wahrnehmungs- und Darstellungsmodi werden die Ereignisse im Mittelteil des Thrillers stark ins Szenische bzw. Episodische aufgelöst, woran sich eine starke Ähnlichkeit mit den im Film geprägten Darstellungsweisen erkennen lässt (vgl. Nusser 2003, 48ff.).

⁵³ Peter Nusser zufolge entsteht intensive Spannung aus einer derart wiederholten Informationsverweigerung, denn der eine Handlungsablauf wird häufig vor einem Höhepunkt von dem anderen plötzlich unterbrochen und lässt den Leser somit auf die Fortsetzung warten (vgl. Nusser 2003, 53).

⁵⁴ In diesem Fall kann der entkommene Täter eventuell auch als Serienfigur auftreten, z.B. Dr. Hannibal Lektor in der Thrillerserie *Roter Drache*, *Das Schweigen der Lämmer*, *Hannibal* und *Hannibal Rising* von Thomas Harris.

ters – entweder ein schaudererregend grausames Monster oder ein sympathisch dargestellter Mensch mit verständlich gemachten Gründen für die Tat – gewährt.⁵⁵ Je nach der Akzentuierung der ›action‹-Elemente oder der psychologischen Darstellung des Täters wird der Thriller in der Forschungsliteratur weiterhin in ›action thriller‹ und ›psychological thriller‹ eingeteilt (vgl. Herbert 1999, 460ff.), worauf wir hier aus Gründen des Umfangs nicht näher eingehen können. Die ausführliche Thematisierung der Psyche von Tätern wird allerdings nicht nur im Thriller hervorgehoben, sondern sie wird vor allem in der ›crime novel‹ in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt. Wenden wir uns nun diesem Strukturmuster zu, das das umgekehrte Prinzip des Detektivromans bzw. der klassischen „Whodunit“-Frage darstellt.

2.2.3 Strukturmuster 3: Die ›crime novel‹

The term “crime novel” has come into general use increasingly in the last two decades, but it is inevitably imprecise since the label can be applied to any tale involving detection or criminal violence. Yet in practice the term marks out important areas of differentiation, particularly between a story concerned primarily with discovering the identity of a criminal and one dealing chiefly with criminal psychology and the reasons for the crime. The difference is between the whodunit and the whydunit. At the heart of the detective story is a puzzle, while the core of the crime novel is a criminal’s character. The term is recent, and basically the form is too. (Herbert 1999, 101)

Wie das Zitat aus *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing* belegt, wird der englische Ausdruck ›crime novel‹ in der Fachliteratur nicht in Bezug auf Romane über Verbrechen im Allgemeinen, sondern in Bezug auf eine jüngere Abwandlung des Detektivromans im Speziellen verwendet, bei der der Leser von vornherein weiß, wer der Täter ist und wie es bei der Tat zuging (vgl. Suerbaum 1984, 184ff.; Herbert 1999, 101ff.). Historisch gesehen erschien die ›crime novel‹ zuerst als Variation des zunehmend schematisierten Detektivromans, genauer gesagt als „auf den Kopf gestellte Detektivgeschichte oder Anti-Whodunit“ (Suerbaum 1984, 184f., Hervorhebung im Original), mit dem Ziel, das abgenutzte Konstruktionsmuster des Detektivromans durch den Perspektivwechsel aufzufrischen.⁵⁶ Da viele Autoren darin die Chancen sahen, durch die Darstellung des Verbrechens mit psychologischer Tiefe literarisch anspruchsvolle Kriminalromane zu schaffen, griffen sie immer wieder auf diese spezielle Variationsmöglichkeit zurück, sodass sich die ›crime novel‹ allmählich als ein neuartiges Strukturmuster bewährt hat.⁵⁷

⁵⁵ In *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing* heißt es: „What makes the thriller [...] so suitable for psychology as it might be seen in many schools of thought is that [it] constantly deals with people embroiled in conspiracies or extreme situations“ (Herbert 1999, 461). Der Krimiautorin Patricia Highsmith zufolge wirkt es ausgesprochen faszinierend auf den Leser, die Psyche von Tätern zu thematisieren und bei der Darlegung des Verbrechens gründlich darauf einzugehen, was im Kopf des Täters vor sich geht: „Verbrecher sind von dramatischem Interesse, weil sie mindestens eine Zeitlang aktiv und im Geist frei sind und sich von niemandem unterjochen lassen“ (Highsmith 1985, 54f.). Im Grunde ist der Täter eine freiere Figur als der Detektiv, denn er wird nicht in gleichem Maße durch seine Funktionen festgelegt und eingegrenzt wie dieser. Mit häufigem Wechsel der Stimmung von Triumph zu Panik erscheint der Täter dem Leser oft sogar abwechslungsreicher als der Detektiv (vgl. Suerbaum 1984, 191).

⁵⁶ In *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing* wird folgender Grund für die Entstehung der ›crime novel‹ genannt: „It is significant that the decline of the detective story, a highly moral tale in which an evildoer was revealed and punished, marked also the rise of the crime novel in which justice was only sometimes done. The change in manners and morals after World War II saw the emergence of writers more interested in the personality and social ambience of the criminal than in clues, methods of detection, or the administration of justice“ (Herbert 1999, 102).

⁵⁷ Vgl. die folgende Bemerkung aus *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*: „this branch of crime fiction is often much nearer to the “straight” novel [...] it is also possible that a new generation may feel that the detective

In vieler Hinsicht gilt die ›crime novel‹ als Umkehrungsprinzip des Detektivromans. In erster Linie handelt es sich dabei um die Darlegung eines Falls aus der Sicht des Täters: Genauso wie der Detektiv im Detektivroman steht der Täter in der ›crime novel‹ stets im Mittelpunkt, und zwar noch bevor dieser das Verbrechen begeht und zum Täter wird. Um dem Leser Einblicke in den Charakter des Täters zu gewähren, wird die ›crime novel‹ ähnlich wie der Detektivroman meist durchgehend aus der Figurenperspektive (z.B. in Patricia Highsmiths *Der talentierte Mr. Ripley*) bzw. in der Ich-Form (z.B. in Ingrid Nolls *Die Apothekerin*) erzählt. Kunstvoll eingesetzt, kann der Autor dadurch den Täter sogar als Sympathie-Figur darstellen bzw. zum Serienhelden machen (siehe die Ripley-Serie von Patricia Highsmith).

Beibehalten wird darüber hinaus der durch den Detektivroman etablierte dreiteilige Textaufbau, obwohl die Darlegung des Falls, die Ermittlung und die Aufklärung in der ›crime novel‹ aus der Täterperspektive als Werdegang zum Mörder (erster Teil), Katz-und-Maus-Spiel zwischen Täter und Detektiv (zweiter Teil) und Showdown (dritter Teil) dargelegt werden. Kennzeichnend für die ›crime novel‹ ist der ausgedehnte erste Teil über den Werdegang einer Figur, die zum Mörder wird, der sich im Hinblick auf den Umfang, den Zweck und die Darstellungsweise von der typischen Darlegung des Falls im Detektivroman oder im Thriller unterscheidet. Nach der Einführung der Zentralfigur wird die Vorgeschichte des Falls (das gespannte Verhältnis zwischen der Figur und dem baldigen Opfer, der eskalierende Konflikt, der psychologische, zum Tatmotiv führende Vorgang, die zur Mordszene werdende spannungsgeladene Situation usw.) so ausführlich geschildert, dass die Spannung bei der Darstellung des Tathergangs einen ersten Höhepunkt erreicht. Auf diese Weise entfällt selbstverständlich die klassische Hauptfrage „Whodunit“ des Detektivromans; stattdessen stellt sich dem Leser die zwingende Frage „Wird der mir von vornherein bekannte Täter überführt werden?“, die als einheitsstiftende Hauptfrage der ›crime novel‹ fungiert. Anders als im Detektivroman, wo aus der Sicht des Detektivs dessen Wettkampf gegen einen zunächst unsichtbaren Täter präsentiert wird, tritt in der ›crime novel‹ die Darlegung der Ermittlungstätigkeiten des Detektivs (meist von der Polizei, wobei der Täter bei Verhören von den Kriminalbeamten unter Druck gesetzt wird, damit das ungleichmäßige Machtverhältnis verschärft wird) in den Hintergrund. Die Informationen über die Ermittlung erschließt der Täter normalerweise aus den Verhören, den Nachrichten und den Gesprächen mit anderen Figuren. Da solche Informationen oft lückenhaft bzw. nicht unbedingt glaubwürdig sind, wird mit Nachdruck erzählt, wie der angsterfüllte Täter ständig Vermutungen anstellt und dadurch noch mehr Angst bekommt. Dies hat zur Folge, dass der Leser durch den Täter, der als Perspektiventräger stets im Vordergrund steht, ebenso wenig Zugang zu den Informationen über den Stand der Ermittlung hat wie dieser – ähnlich wie er bei der Lektüre des Detektivromans durch die Detektivperspektive genauso wenig über den gesuchten Täter weiß wie der Detektiv selbst.⁵⁸

story as puzzle is a worn-out form, and that the examination of the psychology of policemen and criminals is a better basis for suspense fiction. Whatever the future holds, the crime novel has already produced work showing that the form of the crime story can be used to produce writing as various and talented as anything else in the modern novel“ (Herbert 1999, 103).

⁵⁸ Allerdings kann der Autor dem Leser durch multiperspektivisches Erzählen Dinge über die Ermittlung verraten, die der Täter unmöglich wissen kann, sodass der Leser durch seinen Wissensvorsprung gegenüber dem Täter mehr Span-

Darüber hinaus hat die ›crime novel‹ viele Gemeinsamkeiten mit dem Thriller. Ähnlich wie im Thriller werden in der ›crime novel‹ die Charakterisierung des Täters mit psychologischer Akribie, die Thematisierung der Ursache des Verbrechens und die Schilderung des Tathergangs nachdrücklich hervorgehoben. Genau wie im Thriller wird in der ›crime novel‹ meist durchweg in chronologischer Abfolge erzählt, um die Ursache und Wirkung der Ereignis-Kette plausibel zu machen bzw. überzeugend darzustellen. Auch die thrillertypische Akzentuierung der Darstellung der Angst und die Erzeugung des Nervenkitzels finden sich in der ›crime novel‹. Um den Verängstigungseffekt zu intensivieren, wird der Detektiv aus dem Blickwinkel des angsterfüllten Täters als undurchschaubarer Gegner dargestellt. Da der Täter bei jeder Begegnung mit dem Detektiv mit der stets drohenden Entlarvung rechnen muss, entsteht eine Spannungskurve, die proportional zu den gefährlichen Situationen ständig ansteigt und fällt. Die Spannung erreicht auch hier den Höhepunkt im Showdown, wo die Hauptfrage, ob sich die Schlinge um den Hals des Täters zuzieht, endgültig beantwortet wird.

2.2.4 Die Bedeutung der Strukturmuster für den Kriminalroman

Aus den obigen Beobachtungen zu den drei Strukturmustern des Kriminalromans ergibt sich, dass sie auf demselben Grundmodell basieren und sich im Großen und Ganzen ähneln. Das heißt, das ursprüngliche Grundmodell verändert sich nach und nach in Anpassung an die sich wandelnden Bedingungen der sozialen Einbettung, wobei die Autoren samt ihrer Präferenzen, Ziele und Handlungen, aber auch die Aufnahme oder Ablehnung neuer Spielformen durch das Publikum eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen. Zunächst wurden die Werke einzelner Autoren mit großem Publikumserfolg zum Vorbild erkoren und von zahlreichen Autoren immer wieder nachgeahmt, sodass sich der Detektivroman allmählich als Strukturmuster etabliert hat. Nach der zunehmenden Schematisierung des Detektivromans haben die individuellen Versuche, sich bewusst von der Ausprägung des Detektivromans zu distanzieren, so starke Verbreitung gefunden, dass sich mit der Zeit die inzwischen ebenfalls bewährten Strukturmuster von Thriller und ›crime novel‹ als Abwandlungen des Detektivromans herausgebildet haben. Da diese drei Strukturmuster bis heute angewandt werden und die dazugehörigen Realisierungsvarianten gemeinhin als Kriminalromane gelten, kann man sie aus entwicklungsgeschichtlicher Sicht als prototypische Darstellungsmuster für den gegenwärtigen Stand des Kriminalromans auffassen. So entstand der Texttyp ‚Kriminalroman‘ und entwickelte sich – in hohem Maße abhängig von der Rezeption des Publikums – im Verlauf der Sprachgeschichte kontinuierlich, wobei sich seine noch veränderbaren Darstellungsformen weiterhin im Gebrauch fortschreiben bzw. weiterentwickeln werden.

Wichtig ist zudem, dass die drei Strukturmuster zugleich erhebliche Realisierungsspielräume eröffnen. Jedes Muster umfasst eine Vielzahl von Sequenzierungsmöglichkeiten, die der Krimiautor bei der Textproduktion entsprechend seiner Zielsetzung durch darauf bezogene strategische Ent-

nung und Spaß beim Katz-und-Maus-Spiel zwischen Täter und Detektiv haben kann (z.B. in Natsuo Kirinos *Die Umarmung des Todes*). In diesem Fall wird das Wissensmanagement ähnlich wie im Thriller durch eine ungleichmäßige Informationsverteilung gestaltet.

scheidungen (vor allem hinsichtlich des Wissensmanagements) auswählen und abwechslungsreich sprachlich realisieren kann.⁵⁹ Im Grunde kann man diese Strukturmuster als krimitypische Organisationsprinzipien mit einem hohen Grad an Variabilität auffassen, denn von ihnen ausgehend werden von Krimiautoren gezielt Alternativen, Abweichungen, Kombinationen und Mischformen⁶⁰ zur Variation eingesetzt, sodass in der Praxis zahlreiche innovative und individuelle Realisierungsvarianten existieren. Daher lässt sich bei der Lektüre vieler Kriminalromane erkennen, dass die Grenzen oft verschwimmen und sich eine klare Aussage, um welches Strukturmuster es sich in dem Roman handelt, nicht treffen lässt; die Autoren spielen bei ihrer Abweichung von den gewohnten Strukturmustern quasi eine Art Spiel mit den Spielregeln. Da jeder Krimiautor sich mit seinen Werken in die Tradition des Kriminalromans einreicht, ist es aufschlussreich, solche individuellen Varianten bzw. Grenzfälle genauer zu untersuchen und sich einen Überblick zu verschaffen, inwieweit der Autor mit dem Schaffensraum die Grenzen überschreiten kann, ohne völlig aus den Strukturmustern auszubrechen.

Betrachtet man also die gegenwärtige Textlandschaft von Kriminalromanen genauer und beschränkt sich dabei nicht nur auf die typischen Realisierungsvarianten nach den drei Strukturmustern, sondern beachtet auch Mischformen, innovative und individuelle Varianten sowie Grenzfälle, so ergibt sich das Bild der „kriminalistischen Spannungsliteratur“ (Vogt 1998c, 9) im weiteren Sinne. Denn die Romane, die heutzutage gemeinhin als Kriminalromane gelten, haben zwar, wie so gleich genauer erklärt werden wird, unverkennbare Ähnlichkeiten miteinander, sodass sie im Prinzip leicht als Krimis zu identifizieren sind, in der Praxis ergeben sich jedoch manchmal sehr wohl Probleme bei der Abgrenzung der Krimis von Nicht-Krimis, da es keine einheitliche Definition bzw. keine klaren Grenzen gibt. Die Ähnlichkeiten, die Kriminalromane wegen ihrer Regelmäßigkeit und trotz ihrer vielfältigen Spielarten aufweisen, lassen sich daher am besten – in Anlehnung an Ludwig Wittgenstein – als „Familienähnlichkeiten“ charakterisieren, „denn so übergreifen und überkreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc.“ (Wittgenstein, PU § 67). Insofern ähneln sich Kriminalromane und sind auch leicht als solche zu identifizieren, trotzdem sind ihre Grenzen nicht eindeutig festgelegt, da eine einheitliche Definition des Kriminalromans an der Vielgestaltigkeit der einzelnen Textexemplare scheitert.

Das Kriterium, nach dem die Zuordnung einzelner Romane zum Texttyp man‘ entschieden wird, ist letztendlich der krimispezifische Spannungsaufbau: Die Textfunktion des Kriminalromans, den Leser mit der krimitypischen Spannung zu unterhalten, wird stets bedacht,

⁵⁹ Dies wird in Abschnitt 4.3 im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Formen der Wissensentwicklung der drei Strukturmuster exemplarisch gezeigt.

⁶⁰ Beispielsweise finden sich in der Praxis viele Mischformen von Detektivroman und Thriller, bei denen die rückwärts gerichtete Aufklärung des vorangegangenen Verbrechens mit dem Kampf gegen ein bevorstehendes Verbrechen so geschickt gekoppelt wird, dass jeder analytische Schritt auch Teil einer vorwärtsdrängenden Handlung ist und es trotz der thrillertypischen Gewaltorgie am Schluss immer noch um die Enthüllung des Täterrätsels geht (z.B. in der Alex-Delaware-Serie von Jonathan Kellerman). Außerdem gibt es auch Mischformen von ›crime novel‹ und Thriller, bei denen ein für die ›crime novel‹ charakteristischer Anfang samt Werdegang des Täters mit einem thrillertypischen Showdown kombiniert wird, in dem der Täter als Amateurverbrecher mit kaltblütigen Kriminellen in Konflikt gerät und sich in Lebensgefahr befindet, obwohl er der Polizei glücklich entkommen ist (wie etwa in *Ripley's Game* oder *Der amerikanische Freund* von Patricia Highsmith).

und zwar selbst dann, wenn der Kriminalroman ihn gleichzeitig auf eine besondere Art und Weise „aufzuklären“ versucht (vgl. Nusser 2003, 20). Denn zur Erzeugung von Spannung im Kriminalroman tragen zu einem beträchtlichen Teil das Aufwerfen von Fragen sowie das Finden bzw. die Offenbarung der dazugehörigen Antworten bei, was bei allen Realisierungsvarianten in der Praxis zu beobachten ist. Demnach ist auch der krimispezifische Wissensaufbau, der untrennbar mit dem krimitypischen Spannungsaufbau verbunden ist, ein wesentlicher Bestandteil der „Spielart“ des Krimi-Sprachspiels. Zum einen kann man also die Art und Weise, wie Wissen um der Spannung willen in einem Kriminalroman aufgebaut, strukturiert und vermittelt wird, als ein klassifikatorisches Spezifikum des Texttyps ‚Kriminalroman‘ betrachten. Zum anderen gehört die ausführliche Thematisierung von Wissen, Nichtwissen und Ungewissheit zweifelsohne zu den ausgeprägten Charakteristika des Kriminalromans. Genau in diesen beiden Aspekten bestehen die Gemeinsamkeiten zwischen den unterschiedlichen Romanen, die dem Texttyp ‚Kriminalroman‘ zugeordnet werden. In der bevorstehenden Untersuchung zu den sprachlichen Verfahren des Wissensmanagements im Kriminalroman (ab Kap. 4) soll dies näher erläutert und exemplarisch gezeigt werden.

Um die oben umrissene Beschreibung des Texttyps ‚Kriminalroman‘ zu erweitern bzw. zu vertiefen, wollen wir im Folgenden den Kriminalroman auf seine zentralen Aspekte der Textorganisation hin beschreiben. Dadurch sollen die krimitypischen Darstellungsformen sowie die Handlungs- und Variationsmöglichkeiten bei der Textproduktion näher erläutert und das Gesamtbild der Charakterisierung des Texttyps ‚Kriminalroman‘ vervollständigt werden.

2.3 Zentrale Aspekte der Textorganisation im Kriminalroman

Texte bzw. Texttypen sind geprägt von einer Bandbreite an kommunikativen Aspekten der Textorganisation, die sowohl den Textgebrauch als auch die Textgestaltung umfassen. Zu den grundlegenden Parametern der Textorganisation gehören unter anderem (1) die als Steuerungsfaktor dienende Textfunktion (*Form follows function*), (2) die Handlungsstruktur, (3) die thematische Organisation, (4) die Äußerungsformen bzw. Vertextungsstrategien, (5) die Kommunikationsprinzipien und (6) das Wissensmanagement.⁶¹ So lässt sich ein Texttyp charakterisieren, indem man beschreibt, wie in Texten dieser Art solche pragmatischen Parameter der Textorganisation typischerweise belegt sind. Demnach wollen wir im Folgenden den Texttyp ‚Kriminalroman‘ charakterisieren, indem wir die Ausprägung einzelner Parameter, ihr Zusammenwirken und ihre Spielräume im Kriminalroman näher beschreiben. Die sprachlichen Verfahren des Wissensmanagements stehen im Zentrum unserer Untersuchung und werden ab Kapitel 4 anhand zahlreicher Textbeispiele ausführlich behandelt. Da sie jedoch untrennbar mit den anderen zentralen Aspekten der Textorganisation zusammenhängen und sich gegenseitig bedingen, befassen wir uns bei den folgenden Betrachtungen zunächst mit den anderen oben aufgeführten Parametern, um die sprachliche Gestaltung des Wis-

⁶¹ Zu den Parametern der Textorganisation gehört auch die Aufmachungsform eines Textes bzw. eines Texttyps. Sie ist vor allem von besonderer Bedeutung für Texttypen, die durch die Massenmedien vermittelt werden (wie z.B. Presstexte, Werbeanzeigen): Die spezifischen Bedingungen greifen deutlich in die Gestaltungsmöglichkeiten der einzelnen Texte ein, sodass der Leser durch die typische Aufmachungsform den Text meist auf Anhieb dem betreffenden Texttyp zuordnen und seine Textfunktion begreifen kann (vgl. Bucher 1986, 54ff.).

sensmanagements in ihrem Kontext erkennbar machen zu können. Beginnen wir mit der Textfunktion.

2.3.1 Textfunktion: Unterhaltung durch Spannung

Ausgehend von der funktionalen und pragmatischen Textauffassung, Texte seien Werkzeuge für komplexe sprachliche Handlungen und Mittel zur Lösung bestimmter kommunikativer Aufgaben, versteht man unter „Textfunktion“ die kommunikative Funktion, die mit dem Textgebrauch erfüllt wird (vgl. Brinker 2001, 83ff.). Für einen Texttyp können zwar mehrere kommunikative Funktionen charakteristisch sein, aber in der Regel wird der Kommunikationsmodus des Gesamttextes durch die Dominanz einer Funktion bestimmt, die dann als „Textfunktion“ bezeichnet wird. Im Allgemeinen gilt sie als „Basiskriterium zur Differenzierung von Texten“ (Brinker 2001, 136). Es könnte Verständnisprobleme verursachen, wenn eine andere kommunikative Funktion als Textfunktion missverstanden würde, sodass die in ein und demselben Text realisierten weiteren kommunikativen Funktionen nur dann mit der Textfunktion verträglich sind, wenn es dem Autor beim Verfassen des Textes gelingt, die Textfunktion des jeweiligen Texttyps für den Leser als solche deutlich erkennbar zu machen. So gesehen kann man die Textfunktion als primäre Kommunikationsabsicht des Verfassers betrachten, die er im Text mit bestimmten konventionalisierten sprachlichen Mitteln ausdrückt, und die der Leser erkennen soll, um den Text in der vom Verfasser intendierten Weise zu verstehen. Aufgrund der Konventionen spielt dabei die typische Einbettung des Textgebrauchs in soziale, situative und mediale Kommunikationszusammenhänge ebenfalls eine wichtige Rolle.

Da der Handlungscharakter dem Text als Ganzem zukommt und durch die Textfunktion bezeichnet wird, gilt diese unter den Parametern der Textorganisation als übergeordnete Steuerungsgröße. Die Vertextungsentscheidungen des Verfassers in Bezug auf die anderen Aspekte der Textorganisation werden von der Textfunktion stark beeinflusst bzw. bestimmt, sodass die Orientierung daran auf die sprachliche und textuelle Gestaltung eines Textes bzw. eines Texttyps große Auswirkungen hat (*Form follows function*). Daher ist die Beschreibung der Textfunktion eines Texttyps für eine integrative Charakterisierung des Texttyps von ausschlaggebender Bedeutung.

Was den Texttyp ‚Kriminalroman‘ betrifft, besteht dessen Textfunktion hauptsächlich darin, den Leser durch Spannung zu unterhalten, wie etwa der Krimiautor H. R. F. Keating in seinem Ratgeber *Writing Crime Fiction* erläutert:

Crime fiction is entertainment fiction. [...] it is fiction that is written primarily for its entertainment value which has as its subject some form of crime. [...] Crime writing is fiction that puts the reader first, not its writer. [...] Crime writers, in fact, put their seal to a special contract with crime readers. It is nothing signed. There is no ‘party of the first part’ and ‘whereas and wherefore’ about it. It is invisible. But it exists. It exists in the form perhaps of the word ‘Death’ in a book’s title, or ‘Inspector’; in the particular colour of a paperback or in the jacket illustration of a hardback. And what it says is, ‘I, the writer, pledge myself to put you, the reader, first. I will entertain you, and I will entertain you with a story of crime, whether extolling a breaker of rules or extolling the upholder of them’ (Keating 1986, 1f.).

Keating betont hier die Unterhaltungsfunktion und die Leserorientiertheit bei der literarischen

Kommunikation mit Kriminalromanen, wobei er nachdrücklich auf die unsichtbare konventionelle „Abmachung“ zwischen dem Krimiautor und dem Krimileser hinweist, die auf der Gebrauchs- und Gestaltungs-tradition des Kriminalromans beruht.⁶² Was die meisten Leser von einem Kriminalroman erwarten, ist vor allem Unterhaltung durch Spannung, eine gute Geschichte, die sie fesselt, hineinzieht und quasi zum Weiterlesen zwingt. Im Vergleich zu Romanen anderer Art wird besonders deutlich, dass für den Kriminalroman das Fehlen einer intensiven, fortdauernden, auf das Romanende gerichteten Spannung „tödlich“ sein kann, während die oft gerügte fehlende Spannung bei Romanen anderer Art durchaus kein großer Mangel zu sein braucht (vgl. Suerbaum 1967, 87ff.).⁶³ Dementsprechend lautet das basale Bewertungsprinzip für Kriminalromane: Ein Krimi sollte spannend sein, sonst ist er ein schlechter Krimi, auf dessen weitere Lektüre die meisten Leser getrost verzichten würden.

Zwar lässt sich in einem Kriminalroman an verschiedenen Textstellen Spannung unterschiedlicher Art erzeugen, aber entscheidend für die Erfüllung der Unterhaltungsfunktion ist eine anhaltende, sich steigernde Spannung, die von Anfang an sorgfältig aufgebaut wird und erst am Romanende den Höhepunkt erreicht. Insofern kann man von einem krimispezifischen Spannungsaufbau sprechen. Die folgende Erläuterung aus *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing* besagt, dass ›suspense‹ die spezielle Art der Spannung ist, die im Kriminalroman zu beobachten ist:

Suspense, or the state of mental uncertainty accompanied by expectation, apprehension, or anxiety, is an element that is used in literature to cause readers to eagerly continue to follow the action in a story or drama. [...]

An important aspect of suspense is the state of expectant waiting that it arouses. A competent writer knows that human beings generally become impatient with waiting, and that they will seek to escape from the waiting state. Depending on the writer's intent, suspense can be manipulated to build anxiety, expectation, or puzzlement that will only be relieved when the narrative closes. (Herbert 1999, 437)

Das lateinische Verbum „suspendere“, von dem die englische ›suspense‹-Konzeption abgeleitet ist, bedeutet nicht nur „aufhängen“, „in der Schwebe halten“, sondern auch „in Ungewissheit lassen“ (vgl. Anz 1998, 156f.). Kriminalromane heißen im Englischen auch ›suspense novels‹, denn die krimispezifische spannende Unterhaltung beruht vor allem auf dem temporären Nichtwissen des Lesers im Erzählverlauf, das durch die im Text explizit oder implizit aufgeworfenen Fragen genau umreißbar und mit der Gewissheit der kommenden Antworten verbunden ist (vgl. Suerbaum 1984, 26f.).⁶⁴ Dazu gehört auch die Ungewissheit des Lesers bei der Suche nach den Antworten: Gemäß

⁶² Allerdings kann ein Krimiautor mit dem Verfassen eines Kriminalromans neben der Erfüllung der Textfunktion auch seine persönliche Kommunikationsabsicht ausdrücken. Ein berühmtes Beispiel ist Friedrich Dürrenmatts *Das Versprechen*, mit/in dem Dürrenmatt Kritik an der Machart von Kriminalromanen ausübt (vgl. das Nachwort von *Das Versprechen*, S. 156). Zu beachten ist aber, dass *Das Versprechen* trotzdem in erster Linie ein spannender Kriminalroman ist, der die Unterhaltungsfunktion ausgezeichnet erfüllt. Die Textfunktion hat immer Vorrang.

⁶³ In der Praxis (etwa in den Leserkritiken von Amazon) kann man häufig beobachten, dass die höchst heterogene Leserschaft einen Kriminalroman mit dem Grund „nicht spannend“ einheitlich als schlecht beurteilt. Im Vergleich dazu ist dieses Bewertungsprinzip für Romane anderer Arten nicht so entscheidend wie für Kriminalromane: Selbst wenn ein Roman nicht spannend ist, kann er trotzdem wegen seiner ästhetischen Qualität (dem schönen Sprachstil, lebensechter Figuren, psychologischer Tiefe etc.) als guter Roman bewertet werden. Die Lesererwartungen in Bezug auf den Kriminalroman scheinen recht eindeutig und einheitlich zu sein.

⁶⁴ Dazu bemerkt James N. Frey in seinem Ratgeber für das Krimischreiben: „Kriminalromane sind eine besondere Art der Spannungsliteratur. Wenn auch in jeder spannenden Geschichte die gleichen tiefgreifenden Veränderungen stattfinden können [...], vollzieht sich die Veränderung im Kriminalroman oft nur von Ratlosigkeit hin zu Gewissheit“ (Frey

der Gestaltungstradition des Kriminalromans werden ihm Hindernisse, d.h. Irreführungen aller Art, insbesondere ›red herrings‹, in den Weg gelegt, damit die endgültige Beantwortung der Fragen einer Aufrechterhaltung der Spannung halber auf keinen Fall zu früh eintritt. Dementsprechend entsteht eine derart von Nichtwissen bzw. Ungewissheit geprägte Spannung beim Leser gewöhnlich durch ein mit Fragen kenntlich gemachtes Wissensdefizit und durch das ungeduldige Warten des Lesers auf die Klärung der Fragen, welche seine diesbezüglichen, anhand bisher erhaltener Textinformationen aufgestellten Deutungshypothesen entweder bestätigt oder revidiert. Die gespannte Erwartungshaltung ist auf das Wissen bzw. die Gewissheit einer Aufklärung am Romanende gerichtet, bei der Klarheit entsteht und keine Fragen offen bleiben: „Damit ist, was eine Wildnis gewesen war, in einen geometrischen Garten verwandelt und in das Chaos Ordnung gebracht“ (Alewyn 1968/1971, in: Vogt 1998a, 58).

Da die krimispezifische Spannung im Sinne von ›suspense‹ derart eng mit dem Nichtwissen und der Erwartungshaltung des Lesers korreliert, steht der Krimiautor vor der Aufgabe, das Wissen im Text nach dem Verzögerungsprinzip (bzw. dem Prinzip der aufsteigenden Wichtigkeit) zu vermitteln, um Spannung zu erzeugen. Ziel ist es, den Leser durch die Verzögerung bei der Enthüllung der ersehnten Antworten so ungeduldig zu machen, dass er immer gespannter auf das Schließen der Wissenslücken wartet. Mit anderen Worten, um beim Leser den Zustand des temporären Nichtwissens zu erreichen bzw. zu verlängern, ist es unerlässlich für den Autor, die wichtigen Informationen zielorientiert mittels retardierender Taktiken mit großer Verzögerung zu liefern, etwa indem er durch das Zurückhalten von Informationen einige Zeit quasi gegen den Leser arbeitet (vgl. Abschnitt 6.3). Entscheidend ist, dass die wichtigsten Informationen, insbesondere die Antwort auf die Hauptfrage, erst am Romanende ans Licht kommen, sodass diese Textstelle den Höhepunkt des ganzen Romans bildet (vgl. Abschnitt 7.3).

Es wird deutlich, dass Wissen im Kriminalroman einer komplexen Menge von Manipulationen bedarf, um krimigemäß vermittelbar zu werden: Für den Krimiautor ist daher die wichtigste Prozedur des Wissensmanagements die Umwandlung des globalen Wissensaufbaus in ein krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel, wobei es sowohl auf die Fragen ankommt, die für den Leser eindeutig als zu lösende Probleme gekennzeichnet werden, als auch auf die retardierenden Taktiken bei der Lieferung ihrer Antworten. Die krimispezifische Spannung im Sinne von ›suspense‹ wird also erst durch die wohl dosierte Informationsverteilung sowie durch eine strategische erzähltechnische Bearbeitung im Erzählablauf erzeugt. Durch sie soll im Leser das Verlangen geweckt werden, in Bezug auf das im Text vermittelte Wissen seine durch Fragen deutlich markierten Wissenslücken so schnell wie möglich zu schließen, seinen Wissensstand durch das Finden der Antworten voranzubringen und somit nach seinem anfänglichen Informationsdefizit die Ordnung wiederherzustellen (vgl. Kap. 5). Ein besonders spannender Kriminalroman intensiviert dieses Verlangen, indem der Autor die krimispezifische Spannung durch die gezielte Anwendung verschiedener spannungsgenerierender Wissensvermittlungsstrategien (vgl. Kap. 6) zusätzlich verstärkt, sodass der Leser den Krimi nicht aus der Hand legen kann, bevor er alle Antworten herausgefunden hat. Der Wis-

2005, 19). Eben aus dieser für den Kriminalroman charakteristischen Entwicklung vom Nichtwissen zur Gewissheit entsteht die krimispezifische Spannung im Sinne von ›suspense‹.

sensaufbau im Kriminalroman ist also zugleich ein Spannungsaufbau, und der Krimiautor muss ausgesprochen sorgsam mit ihm umgehen, da es sonst geschehen kann, dass der Leser wegen eines allzu frühzeitigen Preisgebens von Informationen und eines damit verbundenen Fehlens der ›suspense‹-artigen Spannung enttäuscht wird.

Mit der sprachlichen Gestaltung des Wissensmanagements werden wir uns ab Kapitel vier eingehender beschäftigen. Zum besseren Verständnis der Zusammenhänge der Parameter der Textorganisation soll dieser Aspekt jedoch schon an dieser Stelle kurz angeschnitten werden. Der Aspekt des Wissensmanagements ist zentral für die Textorganisation und wird aufgrund des engen Zusammenhangs zwischen Spannungs- und Wissensaufbau im Kriminalroman in hohem Maße von der Textfunktion gesteuert: Sowohl die spezielle Thematisierung von Wissen, Nichtwissen und Ungewissheit als auch die ausgeprägte Art, wie Wissen im Kriminalroman strukturiert, aufgebaut und vermittelt wird, dient hauptsächlich dazu, die krimispezifische Spannung im Sinne von ›suspense‹ zu erzeugen und somit die Unterhaltungsfunktion des Kriminalromans zu erfüllen. Einen derartigen Konnex von Wissens- und Spannungsaufbau im Kriminalroman kann man als ein klassifikatorisches Spezifikum des Texttyps ‚Kriminalroman‘ auffassen.

Wie in den kommenden Kapiteln exemplarisch zu zeigen sein wird, umfasst das Wissensmanagement im Kriminalroman einerseits den systematischen Wissensaufbau durch ein krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel (vgl. Kap. 5) und andererseits die strategische Wissensvermittlung, bei der eine Vielfalt spannungserzeugender Strategien zum Einsatz kommt (vgl. Kap. 6). Zudem gibt es im Hinblick auf den lokalen Wissensaufbau diverse bewährte Lösungsmuster für solche rekurrenten Aufgaben, nach denen sich der Krimiautor aufgrund der Gestaltungstradition sowie der kriminalromangerechten Erwartungen des Lesers beim Schreiben orientieren sollte (vgl. Kap. 7). Allerdings lässt das Wissensmanagement im Kriminalroman in der Ausführung weiten Spielraum für schöpferische Kreativität und Fantasie, sodass der Krimiautor es sprachlich immer wieder neu realisieren und seine Originalität durch abwechslungsreiche Variationen oder bewusste Abweichungen von bestimmten Mustern bzw. Schemata unter Beweis stellen kann (vgl. die beiden Fallstudien in Kap. 4 und 7). Ein derart untrennbar mit dem Spannungsaufbau verbundenes Wissensmanagement, das gleichzeitig hervorstechende Charakteristika sowie Variationen enthält, gehört zur typischen Machart bzw. „Spielart“ des Kriminalromans.

Nach den obigen Erläuterungen zur Textfunktion des Kriminalromans und ihrem engen Zusammenhang mit dem Wissensmanagement wenden wir uns nun den anderen zentralen Aspekten der Textorganisation zu: der Handlungsstruktur, der thematischen Organisation, den Äußerungsformen bzw. Vertextungsstrategien und den Kommunikationsprinzipien bzw. ihrer Umsetzung.

2.3.2 Die Handlungsstruktur

In starkem Maße von dem unter den Parametern der Textorganisation übergeordneten Parameter der Textfunktion gesteuert sind die beiden wichtigen Parameter der Handlungsstruktur und der thematischen Organisation. Unter der Handlungsstruktur versteht man die typischen sprachlichen Hand-

lungen („Züge“)⁶⁵ und ihre Abfolge („Sequenz“), aus denen sich die komplexe Texthandlung (die Handlung im Text und mit dem Text) zusammensetzt, während die thematische Organisation das Textthema (Globalthema), die Themen, Teilthemen und Formen der Themenentfaltung umfasst. Da im Text mit einer sprachlichen Handlung jeweils ein bestimmter thematischer Aspekt behandelt wird, ist eine Teil-Handlung im Text (ein Textbaustein) als eine gleichzeitig funktionale und thematische Einheit aufzufassen (vgl. Schröder 2003, 195). Aufgrund des engen Zusammenhangs zwischen den beiden Parametern wollen wir im Folgenden insbesondere auf die Kombinatorik der funktional-thematischen Textbausteine eingehen.

Zunächst befassen wir uns mit der Beschreibung der Handlungsstruktur von Texten. Ausgehend von der funktionalen und handlungsbezogenen Textauffassung werden Texte als Werkzeuge komplexer sprachlicher Handlungen bzw. Mittel kommunikativer Verständigung aufgefasst. Eine Texthandlung, nämlich eine mit dem Gebrauch eines Textes vollzogene komplexe sprachliche Handlung, ist an sich zwar als Handlung aufzufassen, besteht jedoch aus mehreren sequenziell aufeinanderfolgenden, zusammenhängenden Teil-Handlungen im Text (vgl. Schröder 2003, 32ff.). Die Konzeption „Texthandlung als komplexe Handlung“ umfasst also sowohl das Handeln mit dem Text als auch das Handeln im Text: Zum einen ist der Text selbst eine Äußerungseinheit, mit der sprachlich gehandelt wird, zum anderen wird auch im Text sprachlich gehandelt, indem die Textelemente in einer bestimmten Beziehung zueinander stehen und interagieren. Demnach lässt sich die funktionale Beziehung zwischen der Texthandlung und den Teil-Handlungen mit dem sog. „*indem*-Zusammenhang“⁶⁶ beschreiben: Eine Texthandlung wird vollzogen, indem in Teiltextrn mit bestimmten Äußerungsformen eine Folge von Teil-Handlungen vollzogen wird. Aufgrund der Linearität des Textes bzw. der Reihenfolge der Textelemente sind die Teil-Handlungen im Text primär sequenziell verknüpft, d.h. zwischen den aufeinanderfolgenden Teil-Handlungen besteht grundsätzlich ein „*und-dann*-Zusammenhang“.⁶⁷ Zugleich können sie auch funktional verknüpft

⁶⁵ Die Begrifflichkeit „Züge“ stammt aus Hans Jürgen Heringers *Praktische Semantik* (1974). In Anlehnung an die Sprachspiel-Metapher von Ludwig Wittgenstein (vgl. Kap. 1) nennt Heringer die als Komponenten der Interaktion (die als ein bestimmtes Sprachspiel zwischen Kommunikationsteilnehmern aufgefasst wird) fungierenden, aufeinander bezogenen sprachlichen Handlungen „Züge“ (Heringer 1974, 68), im Sinne von Spielzügen. Aufgrund bestimmter konventionalisierter Regeln werden solche Züge nach verschiedenen Mustern in einer bestimmten Reihenfolge vorgenommen. So bezeichnet er die Abfolgen sprachlicher Handlungen nach Sequenzmustern als „Sequenzen“ (ebd., 60). Dazu bemerkt Schröder (2003, 25ff.), dass jeder Zug selbst eine Sequenz sein kann. Im Grunde verfügt ein Kommunikationsteilnehmer im Rahmen eines Sprachspiels (vgl. etwa das Erzählspiel in Fritz 1982, 269ff. und das Vorwurf-Entgegnungsspiel in Muckenhaupt 1986, 145ff.) über zahlreiche Handlungsmöglichkeiten, da für jeden Zug Alternativen bereitstehen. Aufgrund der Regeln für die Sequenzmuster gibt es jeweils typische „Anschlusszüge“ (Schröder 2003, 26), die meist mit bestimmten Festlegungen verbunden sind.

⁶⁶ Der sog. *indem*-Zusammenhang dient der Beschreibung von Zusammenhängen zwischen sprachlichen Handlungen, die nach einem komplexen Muster als eine Handlung gelten müssen: Eine Handlung X wird vollzogen, indem die Handlung Y vollzogen wird. Bei X und Y handelt es sich um eine Handlung, die auf einer komplexen Regel beruht. Ein elementares Beispiel dafür ist der Zusammenhang zwischen Handlung und Äußerung: Eine sprachliche Handlung wird vollzogen, indem sprachliche Ausdrücke geäußert werden. Auch den regelhaften Zusammenhang zwischen Handlungsmustern kann man mit dem *indem*-Zusammenhang beschreiben und wie folgt formulieren: „Man kann x-en, indem man y-t“ (z.B. „man kann etwas erklären, indem man ein Beispiel dafür nennt“). Die innere Struktur von sprachlichen Handlungen lässt sich also z.T. mit dem *indem*-Zusammenhang auffassen (vgl. Heringer 1974, 43ff.; Gloning 1994, 117; Gloning 1996, 311ff.; Schröder 2003, 23f.).

⁶⁷ Der „*und-dann*-Zusammenhang“, mit dem die Aufeinanderfolge von Teil-Handlungen oder Teilhandlungsmustern beschrieben werden kann, dient zur Beschreibung komplexer sprachlicher Handlungen und Handlungsmuster, wie z.B. Erzählen oder Predigen (vgl. Gloning 1994, 117).

sein, denn oft stehen sie untereinander in nebenordnenden (z.B. in einem Ergänzungs-, Reihungs- oder Fortsetzungszusammenhang) oder unterordnenden Beziehungen (wenn die Teil-Handlungen funktional aufeinander bezogen bzw. hierarchisch voneinander abhängig sind). Demnach kann der *und-dann-Zusammenhang* zwischen den aufeinanderfolgenden Teil-Handlungen durch eine Beschreibung der funktionalen Beziehungen differenziert werden. Wichtig ist, dass sowohl Texthandlung als auch Teil-Handlungen als gleichzeitig funktionale und thematische Einheiten angesehen werden, denen auch auf der Äußerungsebene Einheiten entsprechen: Während die Texthandlung untrennbar mit dem Textthema verbunden ist, auf das der Text als Ganzes sich bezieht, werden mit den Teil-Handlungen im Text unterschiedliche Teilthemen behandelt. Demzufolge leisten die Teil-Handlungen also jeweils einen spezifischen Beitrag zum Vollzug der Texthandlung und stehen im Dienste einer gemeinsamen Textfunktion bzw. eines gemeinsamen Textthemas. Da die Texthandlung also als eine Sequenz aus Teil-Handlungen aufzufassen ist,⁶⁸ unterscheiden sich verschiedene Arten von Texthandlungen, die diverse Texttypen ausmachen, in den typischen Teil-Handlungen, aus denen sie sich zusammensetzen (vgl. Schröder 2003, 195).

Im Anschluss daran kann man sich bei der Beschreibung der Handlungsstruktur eines Texttyps an den folgenden Leitfragen orientieren (vgl. Gloning 2008b, 71f.): Welche typischen sprachlichen Handlungen werden mit Teiltexen vollzogen? Welche Texthandlung (als für den Leser leicht erkennbares Handlungsmuster)⁶⁹ kann damit realisiert werden? In welchen sequenziellen Zusammenhängen stehen diese sprachlichen Handlungen? Welche Alternativen und Spielräume der Sequenzierung sind vorhanden? Wie lässt sich die innere Struktur dieser sprachlichen Handlungen mit den *indem-Zusammenhängen*, den Festlegungen⁷⁰ („commitments“) und den darauf bezogenen spezifischen Anschlusszügen beschreiben?

Betrachten wir im Anschluss an diese Erklärungen nun eingehender, wie diese Handlungsstruktur im Kriminalroman typischerweise belegt wird. Da der Kriminalroman zu den fiktionalen Erzähltexten gehört, wird mit/in einem Kriminalroman die komplexe Texthandlung

⁶⁸ Schröders Auffassung nach lässt sich die Handlungsstruktur als „Konstituentenstruktur“ (Schröder 2003, 35) betrachten, wobei der Zerlegungszusammenhang zwischen der Texthandlung und den Teil-Handlungen im Zentrum steht. Denn genauso wie die Texthandlung bestehen die Teil-Handlungen aus aufeinanderfolgenden, zusammenhängenden Teil-Handlungen, die mit Äußerungsformen von Teiltexen (d.h. Absätzen, Paragraphen, Sätzen) vollzogen werden. Dementsprechend werden die Teil-Handlungen auch als komplexe Handlungen betrachtet, die weiter in einzelne Teil-Handlungen zerlegt werden können. Einfache sprachliche Handlungen (Satzhandlungen) werden demnach als kleinste Einheiten aufgefasst, aus denen sich besagte Teil-Handlungen zusammensetzen. Die verschiedenartigen funktionalen Beziehungen zwischen Teil-Handlungen stellen somit eine wesentliche Komponente der Handlungsstruktur dar und stehen in engem Zusammenhang mit der Zerlegung in Konstituenten. Auf diese Weise werden die funktionalen Beziehungen zwischen Teil-Handlungen beschrieben und die betreffenden Teiltexen in die Beschreibungen der Konstituentenstruktur mit einbezogen (vgl. Schröder 2003, 32ff.).

⁶⁹ Unter Handlungsmustern versteht man die Regeln für Handlungen einer bestimmten Art, die festlegen, welche Handlung dazu gehört und welche nicht bzw. in welchen Aspekten sich Handlungen nach demselben Muster gleichen müssen und in welchen Aspekten nicht. Handlungen sind also identifizierbar und verstehbar durch Zuordnung zu einem Handlungsmuster (vgl. Heringer 1974, 40; Gloning 1994, 116).

⁷⁰ Fritz erläutert die Festlegungen im Zusammenhang der Dialogorganisation mit der Tatsache, dass „ein Sprecher mit jeder sprachlichen Handlung eine bestimmte Menge von Festlegungen eingeht, was sowohl lokal für die direkten Anschlusszüge als auch global für den ganzen Dialogverlauf Konsequenzen hat“ (Fritz 1994a, 187). In ähnlicher Weise kann man einen Verfasser, der seinen Text als ein Exemplar eines bestimmten Texttyps bezeichnet, bezüglich des Textgebrauchs und der Textgestaltung auf etwas festlegen, das für den Texttyp spezifisch ist (vgl. Bucher 1986, 70). Mehr zu Festlegungen und dem Festlegungssystem vgl. Hamblin 1970; Fritz 1994a, 187f.

len‘ vollzogen, die sich aus vielen typischen sprachlichen Handlungen (Teil-Handlungen) im Text zusammensetzt.⁷¹ So lässt sich der Zusammenhang zwischen der Texthandlung ‚Erzählen‘ und der im vorhergehenden Abschnitt dargestellten Textfunktion ‚Unterhaltung durch Spannung‘ folgendermaßen mit dem sog. *indem*-Zusammenhang auffassen: Die Unterhaltungsfunktion wird erfüllt, indem mit/in einem Kriminalroman eine fiktionale Kriminalgeschichte (als Globalthema) auf spannende Weise erzählt wird. Diese Texthandlung wird vollzogen, indem durch bestimmte Äußerungsformen diverse sprachliche Handlungen mit unterschiedlichen thematischen Aspekten vollzogen werden.

Zum Repertoire prototypischer sprachlicher Handlungen im Kriminalroman gehören unter anderem das Erzählen, das Beschreiben, das Bewerten, das Mitteilen, das Angeben (des Zeit- und Ortsbezugs) und das Wiedergeben (der Dialoge und der Gedanken von Figuren), wobei alle jeweils in Kombination mit unterschiedlichen thematischen Aspekten vollzogen werden können. Neben solchen zentralen Handlungsformen kann der Autor auch andere sprachliche Handlungen auswählen, sofern sie dem Zweck dienen. Zum Beispiel kommen häufig das Ankündigen (der Art bzw. der Moral der Geschichte) und das Zitieren (eines in der Wirklichkeit existierenden Gedichtes, eines fiktionalen, textimmanenten Zeitungsberichts) als Eröffnungszüge zum Einsatz. So gesehen hat der Kriminalroman ein reiches Handlungsrepertoire, das sowohl die Prototypen als auch eine Vielfalt eher am Rande befindlicher Handlungen einschließt, sodass die Textproduktion als Abarbeiten von etablierten Mustern und problemlösendes Handeln mit gegebenenfalls neuartigen Lösungen betrachtet werden kann.

Betrachten wir nun die typische Abfolge der sprachlichen Handlungen im Kriminalroman, also die sequenziellen Zusammenhänge, in denen sie normalerweise stehen. Da im Kriminalroman zahlreiche Figuren eingeführt und charakterisiert werden, ist beispielsweise die Exposition mit ihren als typisch expositorisch geltenden sprachlichen Handlungen und ihrer charakteristischen Sequenz von zentraler Bedeutung. Diese kann man wie folgt formulieren: Der Erzähler „führt eine relevante Person ein, und dann beschreibt er diese Person, und dann bewertet er diese Person, und dann teilt er mit, was diese Person getan hat“ (Fritz 1982, 282). Es besteht ein gewisser Spielraum bezüglich der Sequenzierung, so muss sich eine Exposition etwa nicht notwendigerweise in der Anfangsphase eines Textes befinden, sondern kann überall in der Erzählung vorkommen.⁷² Hervorzuheben ist auch, dass solche Züge als Elementarsequenzen in Bezug auf unterschiedliche Figuren wiederholt zum Einsatz kommen können, um für den Leser das für das Textverständnis des weiteren Erzählverlaufs relevante Wissen über diese Figuren weiter aufzubauen (vgl. Fritz 1982, 282ff.; Abschnitt 6.2).

Für den Autor eines Kriminalromans gilt die Sequenzierung sprachlicher Handlungen als eine wichtige strategische Aufgabe bei den Vertextungsentscheidungen (vgl. Fritz 2008, 92f.). Je nach der Zielsetzung bzw. den Kommunikationsprinzipien (z.B. den Prinzipien der Verständlichkeit, der Plausibilität, der Originalität und Unterhaltsamkeit, vgl. Abschnitt 2.3.5), die er an dem jeweiligen

⁷¹ Zu ausführlicheren Erläuterungen zum Handlungsmuster des Erzählens vgl. Fritz 1982, 269ff.

⁷² Fritz weist darauf hin, dass solche expositorischen Handlungen überall vorkommen können, wo die Informationen benötigt werden, die für das Verständnis von Bedeutung sind (vgl. Fritz 1982, 282ff.).

Punkt der Textproduktion für vorrangig hält, kann er die funktionalen Textbausteine gezielt in eine dafür geeignete Reihenfolge bringen bzw. miteinander verknüpfen. Zum Beispiel kann er bei der Einführung und Charakterisierung des Täters die oben genannte Sequenzierung der expositorischen sprachlichen Handlungen einsetzen, d.h. die Figur einführen, charakterisieren, bewerten und dann mitteilen, wie sie jemanden ermordet. Somit wird der Werdegang des Täters in chronologischer Folge dargestellt. Diese Sequenzierung wird häufig in der ›crime novel‹ angewandt. Um der Spannung willen kann er aber auch zunächst die Leiche eines Mordopfers einführen und dann die ermittelnden Figuren über den unbekanntes Täter reden, relevante Informationen sammeln und am Romanende eine Figur unter vielen als Täter identifizieren lassen. Diese Sequenzierung wird typischerweise im Detektivroman angewandt. Eine andere Möglichkeit wäre, eine unbekanntes Figur mitten in der Mordszene einzuführen, bei ihren Handlungen zu zeigen und erst im Erzählverlauf schrittweise die wichtigen identifikatorischen Informationen über sie zu enthüllen, was für den Thriller typisch ist. Solange die Zusammenhänge der funktionalen Textelemente explizit gemacht werden und für den Leser leicht nachvollziehbar sind, kann der Autor bei der Textproduktion die Faktoren der Themenentfaltung, des Wissensmanagements und des Spannungsaufbaus im Auge behalten und wohlüberlegt aus zahlreichen Sequenzierungsmöglichkeiten auswählen und seine eigenen strategischen Entscheidungen treffen. Aufgrund des Umfangs, des Komplexitätsgrades und der textuellen Großformen des Kriminalromans verfügt der Autor hinsichtlich der Sequenzierung funktionaler Textbausteine über einen sehr großen Variationsspielraum.

Das Besondere am textuellen Erzählen mit/in Kriminalromanen ist allerdings, dass bei der literarischen Kommunikation mit Kriminalromanen sowohl der Autor als auch der Leser sich an anderen Konventionen, Gebrauchstraditionen und Spielregeln orientieren als bei der Kommunikation mit nicht-fiktionalen Erzähltexten. Beispielsweise gilt für das textuelle Erzählen in den „real crime“-Geschichten, dass die Äußerungen unmittelbar an den jeweiligen realen Autor als Erzähler gebunden sind, sich auf wahre Personen bzw. Kriminalfälle beziehen, anhand werkexterner Wissensressourcen überprüfbar sind und folglich wahrheitsgemäß sein müssen. Bedenkt man, dass dieselben Äußerungen auch in einem Kriminalroman vorkommen können, weil es keine semantische Eigenschaft der Äußerungen gibt, die einen Text eindeutig als fiktional oder nicht-fiktional ausweist, so scheint es naheliegend, dass der Leser primär aufgrund der Konventionen, die im Folgenden genauer dargelegt werden sollen, fiktionale Erzähltexte einwandfrei erkennt und versteht.

John R. Searles Auffassung nach, die er in *Der logische Status fiktionalen Diskurses* (1979, Dt.: 1982, vgl. Searle 1998, 4. Aufl., 80ff.) dargelegt hat, unterscheidet sich Fiktion von Lüge kraft ihrer besonderen Konventionen, die es dem Autor ermöglichen, in seinem fiktionalen Text vorzugeben (d.h. „ein Als-Ob-Benehmen ohne Täuschungsabsichten“ an den Tag zu legen, Searle 1998, 87), sprachliche Handlungen (illokutionäre Sprechakte) zu vollziehen, wobei seine Äußerungen ihn nicht auf den Wahrheitsgehalt der Proposition festlegen.⁷³ Der Autor kann nicht dafür verantwort-

⁷³ Hierzu bemerkt Searle, dass „die vorgeblichen Illokutionen, die ein fiktionales Werk ausmachen, durch die Existenz von Konventionen ermöglicht werden, welche das normale Wirken der Regeln, die illokutionären Akte und die Welt zueinander in Beziehung setzen, aufheben. In diesem Sinne ist Geschichtenerzählen, um Wittgensteins Jargon zu benutzen, wirklich ein eigenes Sprachspiel; um gespielt zu werden, bedarf es eigener Konventionen“ (Searle 1998, 88f.).

lich gemacht werden,⁷⁴ weil dem Romanleser aufgrund der Konventionen der literarischen Kommunikation von vornherein klar ist, dass er den Text im Rahmen eines make-believe-Spiels aufnehmen soll und das Erzählte nicht für bare Münze nehmen darf.⁷⁵ Ferner kann der Autor in der Romanwelt fiktionale Gegenstände einführen und charakterisieren, indem er sie durch vorgebliche Bezugnahme erzeugt, über sie weiterredet bzw. von Ereignissen erzählt. Er kann auch derlei fiktionale Bezüge mit Bezügen zu wirklichen Personen, Orten, Geschehnissen usw. vermengen, sodass der Leser die jeweilige Romanwelt mehr oder weniger als „eine Erweiterung unseres vorhandenen Wissens“ (Searle 1998, 95) betrachten kann. Am Beispiel der Sherlock-Holmes-Geschichten lässt sich sagen, dass der reale Autor Sir Arthur Conan Doyle durch vorgebliche Bezugnahme die Figur des Dr. Watson erzeugt und vorgibt, aus dessen Ich-Perspektive diverse sprachliche Handlungen zu vollziehen, z.B. über die Ermittlungen von Sherlock Holmes zu berichten, Feststellungen über diesen zu treffen und dergleichen mehr. Außerdem gibt es in den Sherlock-Holmes-Geschichten nicht nur fiktionale Gegenstände wie Sherlock Holmes, Dr. Watson und die Kriminalfälle, die durch vorgebliche Bezugnahme erschaffen werden, sondern auch nicht-fiktionale Gegenstände wie die Stadt London, die Baker Street und New Scotland Yard, über die gewisse fiktionale und nicht-fiktionale Ereignisse erzählt werden. So gesehen bestehen die Gegenstände sowie die erzählten Ereignisse in der Romanwelt, die man als Wissens-elemente⁷⁶ betrachten kann, aus einer Mischung aus Realismus und Fantastischem. Auf den Zusammenhang zwischen Referenz, der Gegenstandskonstitution und der Welterzeugung in fiktionalen Erzähltexten werden wir in Kap. 3 näher eingehen.

Dank der Konventionen literarischer Kommunikation verfügt der Krimiautor im Unterschied zu den Autoren von „real crime“-Geschichten über die Freiheit, sowohl die für die sprachliche Realisierung des Erzählens grundlegenden Entscheidungen (z.B. die Auswahl der Erzählperspektive und des Tempus) als auch das Erzählte (z.B. die Figuren, die Handlungen, das Realitätssystem der

⁷⁴ Allerdings sind die Äußerungen in einem fiktionalen Erzähltext unter Bezugnahme auf die jeweilige Romanwelt anhand werkinterner Informationen überprüfbar, da man ihnen eine gewisse Kontinuität, Wahrscheinlichkeit und Widerspruchsfreiheit unterstellt. Zudem spielt die Gestaltungstradition des jeweiligen Genres eine entscheidende Rolle, denn wenn die Äußerungen mit den Gattungskonventionen in Konflikt geraten, entsteht Unstimmigkeit.

⁷⁵ Was den fiktionalen Erzähltext betrifft, werden häufig kommunikationssteuernde Signale verwendet, um darauf hinzuweisen, dass der Leser es hier mit einer bestimmten Art der literarischen Kommunikation zu tun hat und gut daran tut, sich auf bestimmte Rezeptionsbedingungen und Wahrheitsverhältnisse einzustellen. Zu solchen kommunikationssteuernden Fiktionalitätssignalen gehören unter anderem paratextuelle Gattungsbezeichnungen (wie z.B. *Roman*, *Novelle*, *Märchen*, *Science-Fiction* auf dem Cover), Buchtitel, Aufmachungsformen, Umschlagbilder, Klappentexte, Vorwort und Nachwort. Angesichts solcher paratextueller Signale bzw. der kontextuellen oder situativen Präsignale (z.B. die Publikation eines Buches in einer bestimmten Verlagsreihe oder die Zugehörigkeit des Buches zu einer bestimmten Abteilung in Buchhandlungen oder Bibliotheken) bildet der Leser meist bereits vor der eigentlichen Textrezeption automatisch die für die betreffende Gattung (z.B. Märchen, Krimi, Liebesroman, Science-Fiction-Roman, Fantasie-Roman usw.) spezifische Erwartungshaltung, die sich auf den Text bezieht. Durch eine derartige „pragmatische“ (Knobloch 1984, 103) wird sein Muster- oder Schemawissen bzw. Interaktionswissen aktiviert, sodass er im Großen und Ganzen schon weiß, worum es in der bevorstehenden Lektüre geht. Solche Erwartungen betreffen nicht nur die kommunikative Funktion des Textes, sondern gewissermaßen auch bestimmte formale, sprachliche und inhaltliche Textelemente (z.B. dass ein Märchen normalerweise kurz ist, mit *es war einmal* beginnt und Standardfiguren wie König, Prinzessin, Prinz, Hexe, Fee usw. darin vorkommen). Insofern fokussieren solche Erwartungen das Textverstehen und grenzen die bevorstehende Rezeptionstätigkeit des Lesers mehr oder weniger ein (vgl. Heinemann/Viehweger 1991, 259f.).

⁷⁶ In dieser Arbeit bezeichnet Wissen in fiktionalen Erzähltexten die darin vorkommenden fiktionalen sowie nicht-fiktionalen Gegenstände (Wissen-wer, Wissen-was) bzw. die darauf bezogenen Ereignisse (Wissen-dass, Wissen-wie), ja die Gesamtheit der erzählten Welt. „Wissen“ ließe sich in diesem Zusammenhang also als „Referenz-auf“ paraphrasieren.

erzählten Welt usw.) nach Spielregeln einzusetzen, die aufgrund der Gebrauchs- und Gestaltungstradition für die literarische Kommunikation mit Kriminalromanen gelten (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 19ff.). Betrachtet man das textuelle Erzählen als Vermittlung thematischen Wissens, so ist die Art und Weise der Vermittlung genauso ausschlaggebend wie der vermittelte Inhalt, weil die Sichtweise des Lesers entscheidend von der Präsentationsweise beeinflusst wird. Dies werden wir im Rahmen der Spielarten spannungserzeugender Wissensvermittlungsstrategien im Kriminalroman (vgl. Kap. 6), genauer gesagt im Zusammenhang mit der Frage „Von wem wird Wissen vermittelt?“ (Abschnitt 6.1) und der Einführung und Charakterisierung von Figuren (Abschnitt 6.2), ausführlich behandeln und anhand exemplarischer Beispielanalysen veranschaulichen.

2.3.3 Die thematische Organisation

Wenden wir uns nun dem im letzten Abschnitt bereits angeschnittenen Aspekt der Textorganisation, nämlich der thematischen Organisation zu. Nach der oben vorgenommenen Beschreibung der Handlungsstruktur von Texten werden in diesem Teil im Zusammenhang mit der komplexen Texthandlung das Thema eines Textes (oder: Textthema, Globalthema), die im Text behandelten Teilthemen sowie die thematische Struktur beschrieben (vgl. Schröder 2003, 77ff.). Ausgehend von einem textspezifischen (d.h. anders als bei dialogischer Kommunikation) und handlungsbezogenen Themabegriff wird das Textthema als Gegenstand der komplexen Texthandlung⁷⁷ aufgefasst, auf den sich der Text als Ganzes bezieht, auf den sich die Teil-Handlungen im Text gemeinsam beziehen und dessen Teilaspekte in den zugehörigen Teil-Handlungen behandelt werden. Dadurch soll einerseits der textspezifische Charakter des Themas, insbesondere im Hinblick auf die thematische Einheit, die thematischen Zusammenhänge und die thematische Zerlegung, greifbar gemacht und andererseits die textkonstituierende Funktion des Themas hervorgehoben werden. Im Zusammenhang mit der komplexen Texthandlung gesehen wird das Textthema behandelt, indem eine Folge von Teilthemen im Text behandelt wird – genauso wie die komplexe Texthandlung vollzogen wird, indem eine Folge von Teil-Handlungen im Text vollzogen wird. Demnach besteht sowohl funktional als auch thematisch ein Zerlegungszusammenhang zwischen der Texthandlung und den Teil-Handlungen.

Dabei gehören der Themenerhalt und der Themenwechsel zu den beiden Grundformen der thematischen Beziehung zwischen aufeinanderfolgenden Teil-Handlungen, die vor allem für die Abgrenzung von Teiltexträumen nützlich sind. Zu den sprachlichen Mitteln, die zur Unterscheidung von Themenerhalt und Themenwechsel verwendet werden können, gehört vor allem der Gebrauch von Pronomina zur Koreferenz (vgl. Fritz 1994a, 191 und Abschnitt 3.3.2). Beim Themenerhalt handelt es sich um Teil-Handlungen, die sich auf den gleichen Gegenstand beziehen, gemeinsam eine komplexe Handlung ausmachen und folglich sequenziell, funktional und thematisch gesehen eine Einheit bilden. Dagegen liegt ein Themenwechsel vor, wenn die Teil-Handlungen keinen gemeinsamen

⁷⁷ Zur Konzeption „Thema als Gegenstand sprachlicher Handlungen“ vgl. Fritz 1982, 205ff. Nach dieser Auffassung lässt sich das Thema als „über NP“ formulieren. Eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Auffassungen zum Themabegriff vgl. Schröder 2003, 50ff.

thematischen Bezug haben. Im Fall des Themenerhalts lassen sich die thematischen Beziehungen der zusammengehörigen Teil-Handlungen näher beschreiben, denn sie können nach der Art der thematischen Zerlegung (z.B. Aspektzerlegung, Gegenstandszerlegung, Verlaufszerlegung) bzw. der Art des thematischen Zusammenhangs feiner differenziert werden. Stehen die Teil-Handlungen untereinander in einer thematisch nebengeordneten Beziehung, so sind sie oft Teil eines Ergänzungs-, Aufzählungs- oder Fortsetzungszusammenhangs. Von einer thematischen Abhängigkeitsbeziehung (oder einem hierarchischen Zusammenhang) ist die Rede, wenn die Teil-Handlungen in einem Spezifizierungs-, Erklär- oder Zusammenfassungszusammenhang stehen und somit gemeinsam zu einer Aspektverengung oder -erweiterung dienen. Da die Teil-Handlungen im Text nicht nur sequenziell und funktional, sondern auch thematisch verknüpft sind, ergänzen sich die thematische und die funktionale Struktur und machen gemeinsam die Handlungsstruktur von Texten aus. Da die Teilthemen derart vielfältig verknüpft sind und oft charakteristische Zusammenhänge aufweisen, bilden die diversen thematischen Beziehungen mit unterschiedlichen thematischen Bezügen eine wesentliche Grundlage für die Rekonstruktion von verschiedenartigen Texttypen bzw. Strukturmustern, bei denen sich rekurrente und erwartbare Themenverläufe feststellen lassen.

Von besonderem Interesse für die thematische Organisation eines Texttyps ist darüber hinaus der enge Zusammenhang zwischen den typischen Formen der Themenentfaltung und dem thematischen Wissen des Autors bzw. des Lesers. Jeder Texttyp hat seine charakteristischen Grundformen der Themenentfaltung, die zum kommunikativ erworbenen Alltagswissen der Kommunikationsteilnehmer gehören und ihnen eine mehr oder weniger feste Orientierung für die thematische Konstitution von Texten geben (vgl. Brinker 2000, 171). Das heißt, obwohl Themen eine netzartige interne Struktur haben, die auf subtile Art strukturiert, dynamisch und relativ offen ist (vgl. Fritz 2008, 93), besitzen sowohl der Autor als auch der Leser aufgrund des ständigen Umgangs mit Texten unterschiedlicher Art ein gewisses thematisches Wissen und haben somit einen Überblick über die üblichen thematischen Zusammenhänge im Rahmen eines Texttyps. Demnach wissen sie im Großen und Ganzen, was typischerweise zu den Themen und Teilthemen eines bestimmten Texttyps gehört bzw. in welcher Reihenfolge die thematischen Textbausteine normalerweise angeordnet werden. Dies hat zur Folge, dass der Autor sich während der Textproduktion stark an diesem gemeinsamen Wissen und den Konventionen orientiert, wenn er wichtige Entscheidungen darüber trifft, welche als Gegenstand von Teil-Handlungen in Frage kommenden Teilthemen er für relevant hält, welche thematischen Sequenzierungsalternativen er auswählen will und auf welchen Effekt er damit abzielt. Mit unterschiedlichen Strategien der Themenentfaltung bzw. dafür geeigneten sprachlichen Verfahren erreicht er also eine thematische Steuerung. Dabei kann er beim Textverstehen des Lesers dessen thematisches Wissen über die für den jeweiligen Texttyp charakteristischen Muster der Themenbehandlung nutzen. Da ein solches Wissen von Person zu Person unterschiedlich ist, kann es vorkommen, dass ein geübter Leser aufgrund seines weitergehenden Wissens den Text wesentlich schneller und effektiver als viele andere Leser erfasst bzw. ein weitergehendes thematisches Verständnis desselben Textes hat (vgl. Fritz 1994a, 193).⁷⁸ Ferner kann er anhand seines thematischen

⁷⁸ Im Kriminalroman kann es jedoch auch vorkommen, dass dem Leser ein vom Autor eines Kriminalromans erzielter

Wissens die Qualität eines Textes beurteilen, indem er nach den für den jeweiligen Texttyp gültigen Standards bewertet, ob das angegebene Textthema durch die im Text behandelten Teilaspekte in angemessener Weise ausgedrückt wird bzw. ob der Text einen sinnvollen thematischen Aufbau hat.

Wenden wir uns nun der thematischen Organisation im Kriminalroman zu, speziell der Frage, welche thematischen Textbausteine für den Texttyp ‚Kriminalroman‘ charakteristisch sind. Analog zur Beschreibung des propositionalen Gehalts einzelner sprachlicher Handlungen kann man einen Texttyp nach den typischen Inhalten und Themen charakterisieren (vgl. Bucher 1986, 54).⁷⁹ Was den Kriminalroman betrifft, gibt es – wie aus den Erläuterungen in Abschnitt 2.2 hervorgeht – typische Textinhalte,⁸⁰ die die z.T. auch regelhafte Abfolgen bzw. die hierarchischen Zusammenhänge aufzeigen. Daran orientiert sich der Autor bei den Relevanzentscheidungen in Bezug auf die thematischen Textbausteine bzw. ihre Sequenzierung, denn aufgrund der Gestaltungsstradition des Kriminalromans bzw. den damit verbundenen, stabilen Lesererwartungen geben solche krimispezifischen Inhalte und Themen nicht nur Aufschluss darüber, worauf er mit seinem Krimi festgelegt werden kann,⁸¹ sondern auch bei jeder von ihm gewählten Teilhandlung über mögliche Anschlusshandlungen im weiteren Erzählverlauf. Demnach spielt die Orientierung an Themen, die bei verschiedenen Texttypen in unterschiedlicher Weise zum Tragen kommt, eine herausragende Rolle bei der Auswahl und der Sequenzierung der funktional-thematischen Textbausteine im Kriminalroman. Grob gesehen lassen sich die Formen und Prinzipien der thematischen Zerlegung im Kriminalroman wie folgt beschreiben.

Als Textthema (Globalthema) eines Kriminalromans, also als Gegenstand der erzählenden Texthandlung, auf den sich sowohl der Text als Ganzes als auch alle Teiltexthe beziehen, gilt ein fiktionaler Kriminalfall (normalerweise ein Mord bzw. eine Mordserie), der eindeutig als rätselhafte, zu lösende Aufgabe gekennzeichnet ist. Wenn man etwa das Erzählen mit/in einem Kriminalroman (im Sinne von „erzählen, wie...“) und das Berichten mit/in einer Kriminalreportage (im Sinne von „berichten, dass...“) vergleicht, wird deutlich, dass die Unterschiede nicht nur in den entgegengesetzten Inhalten (fiktional vs. real), sondern auch in den Ausführungsbestimmungen liegen. Bedenkt man ferner, dass nicht alle Romane, die von einem fiktionalen Kriminalfall handeln, Kriminalromane sind, so scheint es ausschlaggebend für die Zugehörigkeit zum Texttyp ‚Kriminalroman‘ zu sein, dass das Wissen über den rätselhaften Fall um der Spannung willen schrittweise durch ein krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel vermittelt wird: Der Fall wird zwar gleich am Textanfang eingeführt, aber die entscheidenden Informationen darüber, speziell die entscheidenden Fragen nach

Effekt entgeht, da für ihn aufgrund seiner Gattungskennntnis vieles vorhersagbar ist und er den Text damit zu rasch „durchschaut“, sodass ihm Spannung oder Überraschung entgehen (vgl. Abschnitt 4.2.7).

⁷⁹ Zur Veranschaulichung vgl. die empirische Untersuchung der Formen des Berichtens in Presstexten in Bucher 1986, 75ff.

⁸⁰ Unter „Textinhalt“ versteht man die im Text vermittelten Informationen, die sich auf Gegenstände wie Personen, Sachverhalte, Ereignisse, Vorstellungen usw. beziehen. Im Fall eines Erzähltextes handelt es sich dabei um das Erzählte, also den inhaltlich-thematischen Aspekt der Erzählung.

⁸¹ Buchers Auffassung nach gibt es regelhafte Zusammenhänge zwischen der Standardverwendung eines Texttyps und den zentralen Aspekten der Textgestaltung, die bei der Beschreibung eines Texttyps näher charakterisiert werden sollen. Dass diese Zusammenhänge regelhaft und erwartbar sind, zeigt sich daran, dass man auf bestimmte Voraussetzungen bezüglich der Textgestaltung festgelegt werden kann, wenn man einen Text einem Texttyp zuordnet. Bezeichnet man beispielsweise einen Text als Bericht über eine Bundestagsdebatte, so kann dieser Text nicht lediglich aus Beschreibungen der einzelnen Redner bestehen (vgl. Bucher 1986, 66f.).

Wer, Was, Wo, Wie, Wann, Warum, werden absichtlich nur nach und nach enthüllt. So fügt sich das Bild des Falles im Laufe der Ermittlung allmählich zusammen, und normalerweise werden erst in der Aufklärungsszene am Romanende alle noch offenen Fragen (vor allem die wichtigsten Fragen nach dem Täter, dem Tathergang, dem Tatmotiv) geklärt. Wie später exemplarisch zu zeigen sein wird, spiegelt sich ein solcher Wissensaufbau deutlich in der Auswahl der funktional-thematischen Textbausteine und ihrer sprachlichen Realisierung wieder. Thematisch gesehen hat dies vor allem die Auswirkung, dass die Spezifizierungs-, Erklär- oder Präzisierungszusammenhänge von großer Bedeutung sind: Durch diese thematischen Zusammenhänge kann ein thematischer Aspekt Zug um Zug erläutert bzw. verdeutlicht werden, wobei die dazugehörigen thematischen Textbausteine auch diskontinuierlich angeordnet sein können.

Da es sich beim Erzählen mit/in einem Kriminalroman um das Erzählen vom Ereignisverlauf eines Falls handelt, liegt im Hinblick auf die thematische Zerlegung in erster Linie eine Verlaufszерlegung vor. Das heißt, das Textthema über den Fall wird primär in drei Verlaufsphasen zerlegt, nämlich wie der Fall eröffnet, ermittelt und schließlich gelöst wird. Daher umfasst der krimitypische dreiteilige thematische Textaufbau, wie wir in Abschnitt 2.2 herausgefunden haben, (1) die Darlegung des Falls (>statement of the case<) am Romananfang, (2) die ausgedehnte Darstellung der Ermittlung im Mittelteil des Romans und (3) die Präsentation der Aufklärung am Romanende (vgl. Suerbaum 1984, 14). Als Themen der drei Textteile fungieren also die eng aufeinander bezogenen krimitypischen Ereignisse, der Fall (die lückenhaften Sachverhalte von der Vorgeschichte bis zum Mord), die Ermittlung (die Suche nach den unbekanntem Faktoren bzw. das Katz-und-Maus-Spiel zwischen Detektiv und Täter) und die Aufklärung (die Enthüllung aller unbekanntem Faktoren bzw. die Überführung des Täters).

Diese drei Teilthemen sind bestimmend für ein reiches thematisches Raster, also ein Spektrum von weiter zerlegbaren Teilthemen. Beispielsweise lässt sich der Fall als ein übergeordnetes Thema in typische Aspekte wie die Vorgeschichte, die Hintergründe, den Tathergang, die Folgen, die Konsequenzen usw. zerlegen. Hier liegt ein Beispiel für Aspektzerlegung vor: Der Fall wird unter verschiedenen Gesichtspunkten behandelt, wobei viele typische Ergänzungszüge anwendbar sind, die sich an die Darstellung des Falls anschließen. Als Konstituenten des Falls sind darüber hinaus die handelnden Figuren in einer krimitypischen Rollenkonstellation, z.B. als Opfer, Täter, Zeugen, Verdächtige, Detektiv (Aufklärungsperson), Mitarbeiter des Detektivs (die anderen Ermittlungspersonen) usw. Relevant sind auch vielerlei Gegenstände, z.B. der Tatort, die Mordwaffe, das Mordmotiv, das Alibi und die Beweismittel. Solche krimitypischen Figuren und Gegenstände kommen den ganzen Text hindurch vor. Als thematische Textbausteine lassen sie sich außerdem nach Bedarf bzw. Belieben des Autors noch feiner zerlegen: So kann dieser etwa eine Figur detailliert in unterschiedlichen Teilaspekten (wie Aussehen, Handlungen, Äußerungen, Gedanken, Charakterzüge, Charakterschwächen, Ängste, Ambitionen, Angewohnheiten, Umgebung, Arbeit und Familienleben) thematisieren und somit die Figur auf lebendige Weise porträtieren.⁸² Bei der Ermittlung hingegen

⁸² Vgl. hierzu etwa die von Larry Beinhart in seinem Ratgeber für das Krimischreiben angeführten Tabellen und Auflisungen, die für Krimiautoren als eine Art Checkliste zur Gestaltung der Figuren dienen können (vgl. Beinhart 2003, 103ff.).

handelt es sich um eine Gegenstandszerlegung, denn als Ereignis (Gegenstand) wird sie in mehrere Teil-Ereignisse (Teilgegenstände) zerlegt, z.B. in die Beobachtung, das Verhör, die Detektion bzw. die Reflexionen der ermittelnden Figuren, die Beratungen mit Arbeitskollegen bzw. Experten, die Verfolgung, die Inszenierung der Überführung usw. (vgl. Nusser 2003, 22ff.). Derlei Teil-Ereignisse stehen untereinander grundsätzlich in Reihungs- bzw. Aufzählungszusammenhängen. Ferner kann jeder Autor die Ermittlung in seinem Krimi durch eine auf individuelle Art zusammengesetzte Ereignisserie darstellen, denn solche Teil-Ereignisse können in Bezug auf unterschiedliche Figuren bzw. Gegenstände mehrmals vorkommen,⁸³ in verschiedene Reihenfolgen gebracht werden und unterschiedliches Gewicht bekommen. Ähnlich wird die Aufklärung am Romanende durch eine Kombination diverser Teil-Ereignisse wie der Identifizierung, der Verfolgung, der Überführung oder der Flucht des Täters, dem Gespräch bzw. dem Kampf zwischen Täter und Detektiv, den Nachwirkungen des Falls usw. konstituiert, wobei jedes einzelne Teil-Ereignis noch detailliert thematisiert werden kann. Kurz: Zwar lassen sich krimitypische thematische Textbausteine und charakteristische Sequenzierungsformen beobachten, aber im Prinzip gelten doch alle Aspekte, die für den als Textthema dienenden Kriminalfall relevant sind, als mögliche thematische Textbausteine, die in einem Kriminalroman eingesetzt werden können. Sofern jeder einzelne thematische Textbaustein einen Beitrag zur Behandlung des Textthemas leistet, kann der Autor nach der übergeordneten Textfunktion des Kriminalromans die thematischen Textbausteine flexibel auswählen, mehrmals bzw. in noch kleinere Textbausteine zerlegt verwenden und in vielfältige thematische Zusammenhänge bringen.

Zu beachten ist auch, dass die globale Orientierung am Textthema für die Relevanzentscheidungen bei der Auswahl bzw. der Ausführung thematischer Textbausteine von ausschlaggebender Bedeutung ist. Das bedeutet, dass das Textthema des Kriminalromans, nämlich der durch ein krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel vermittelte Kriminalfall, als Relevanzfilter dient, der bestimmt, ob ein thematischer Textbaustein von Bedeutung ist, ob ein bereits eingeführter thematischer Textbaustein (sowie seine Teilaspekte) im Erzählverlauf weiterhin erwähnenswert bleibt und wie ein einzelner thematischer Textbaustein auf angemessene Weise ausgeführt werden muss. In Bezug auf die Figuren lässt sich beispielsweise sagen, dass sie und ihre Teilaspekte sofort als potentielle Frage- und Erörterungsgegenstände ausscheiden, wenn klar wird, dass sie nicht in direktem Zusammenhang mit der Hauptfrage (in den meisten Fällen der Täterfrage) stehen (vgl. Suerbaum 1984, 24). So gewinnen und verlieren die Figuren an Profil und Interesse, je nachdem, ob sie noch Informationsbeiträge zu machen haben bzw. wie verdächtig oder unverdächtig sie gerade sind. Dies zeigt sich insbesondere beim einmaligen Auftauchen des Zeugen, der die Leiche entdeckt: Selbst wenn diese Figur in der betreffenden Szene ausführlich thematisiert wird, als Perspektivfigur fungiert und dem Leser alles über ihre Beobachtungen aus nächster Nähe mitteilt, findet sie anschließend häufig keine weitere Erwähnung.⁸⁴ Da diese Figur in dieser einen Szene ihre einzige Funktion in Bezug

⁸³ Krimitypisch ist vor allem eine Reihe von Verhören, die unterschiedlich ausführlich thematisiert werden.

⁸⁴ In ihrem Ratgeber für das Krimischreiben *Wort für Wort oder Die Kunst, ein gutes Buch zu schreiben* erklärt Elizabeth George, aus welchem Grund der Zeuge trotz des einmaligen Gebrauchs derart ausführlich thematisiert und sehr häufig als Perspektivfigur eingesetzt wird. Mit einem Textbeispiel aus *Der Beigeschmack des Todes* von P. D. James verdeutlicht sie, dass der Roman auf diese Weise lebensecht und überzeugend wirkt, weil der Leser mithin das Auffin-

auf den Fall erfüllt hat, verschwindet sie vollkommen aus der Geschichte, ohne dass es den Leser weiter stört. Es wird deutlich, dass Figuren im Kriminalroman nicht um ihrer selbst willen, sondern hauptsächlich zum Zweck der krimitypischen Spannung und im Hinblick auf darauf bezogene Teilfunktionen geschaffen werden.⁸⁵ Beim Einsatz von thematischen Textbausteinen im Kriminalroman sind also die Relevanzentscheidungen bzw. die darauf bezogenen Ausführungsbestimmungen stark abhängig von der Textfunktion, dem Textthema als Relevanzfilter, den Lesererwartungen und den strategischen Erwägungen des Autors.

Da diverse thematische Textbausteine mit vielen verschiedenen funktionalen Textbausteinen kombiniert anwendbar sind, wird auch deutlich, dass die Kombinatorik von Handlungsformen und thematischen Aspekten ein hochgradig produktives Organisationsprinzip ist. Für den Autor stellt sie eine Art Mittel zur Findung möglicher funktional-thematischer Textbausteine dar, deren Realisierung er bei der Textproduktion erwägen kann (vgl. Gloning 2008a, 66ff.). Schon durch die Auswahl und die Sequenzierung von funktional-thematischen Bausteinen ergibt sich eine Vielzahl von Handlungsmöglichkeiten, die sich auf jeweils unterschiedliche Weise vertexten lassen. Zudem kann der Autor nach der Gestaltungstradition des jeweiligen Texttyps sowie den eigenen Relevanzentscheidungen bestimmte thematische Aspekte hervorheben und mit bestimmten Handlungsmustern und Darstellungsweisen realisieren. Die Variationsfähigkeit eines Texttyps ist größtenteils dieser Offenheit der Textproduktion zu verdanken.

Bedenkt man, dass der Kriminalroman zu jenen Texttypen in Großformen⁸⁶ gehört, die sich in Umfang und Komplexitätsgrad signifikant von vergleichsweise überschaubaren bzw. thematisch eingeschränkten Texttypen (z.B. Kochrezepte, Zeitungsberichte, Todesanzeigen, Kontaktanzeigen) unterscheiden, so besitzt der Kriminalroman gewaltige Variationsspielräume, die man entsprechend der funktionalen und instrumentellen Textauffassung (Texte als Werkzeuge) mit der Baukasten-Idee auffassen kann (vgl. Schröder 2003, 240ff.). Auf dieser Basis werden die textuellen Großformen des Kriminalromans als eine Zusammenstellung von funktional-thematischen Textbausteinen betrachtet, die sowohl ein Repertoire an Grundbausteinen als auch die vielfältigen Möglichkeiten des Ausbaus, der Kombination und der Erweiterung enthält. Mit anderen Worten, konstitutiv für den Kriminalroman sind zum einen die krimispezifischen Darstellungs-Schemata, also die charakteristischen Schema-Elemente bzw. die globalen Darstellungsstrategien, durch die sich ein Text eindeutig als Repräsentant des Texttyps ‚Kriminalroman‘ ausweist. Zum anderen gehören zu den Textbausteinen des Kriminalromans auch strategisch motivierte, originelle Darstellungselemente. Die zahlreichen

den der Leiche in situ erleben kann und dadurch in die Geschichte hineingezogen wird. Der Effekt ist deutlich vorteilhafter als der eines simplen Polizeiberichts, selbst wenn der Zeuge nur ein einziges Mal im Roman auftaucht (vgl. George 2004, 183ff.).

⁸⁵ Mit der weiteren Thematisierung einer Figur, die sich bereits als nicht relevant für den Fall herausgestellt hat, geht der Autor das Risiko ein, dass sich der ungeduldig auf die Lösung wartende Leser langweilt, weil sein Hauptinteresse der Spannung gilt.

⁸⁶ Textlinguistisch gesehen sind Texttypen in Großformen (z.B. Romane, Lehrbücher, Reisetexte) aufgrund ihres Umfangs und ihrer komplexen Strukturen nicht leicht analysierbar. Sie lösen bei der textlinguistischen Untersuchung ein Komplexitätsproblem aus, das andere Lösungsansätze als vergleichsweise überschaubaren Texttypen erfordert. Ein Lösungsansatz wäre es, den betreffenden Texttyp in Großformen durch die dazu passenden Zerlegungsstrategien (z.B. die chronologischen Darstellungsschemata für Geschichtslehrbücher oder die lexikonartige alphabetische Darstellungsformen für Nachschlagewerke) auf ihre Organisationseinheiten (z.B. Kapitel), thematische Einheiten oder funktionalen Aspekte hin zu analysieren und dabei zu untersuchen, ob gewisse Teilttext-Typen vorhanden sind.

Realisierungsvarianten von Kriminalromanen in der Praxis beruhen somit darauf, dass solche etablierten Schema-Elemente und Darstellungselemente mit fakultativem Status, die quasi als krimispezifische Vorgaben und Spielräume angesehen werden können, von Krimiautoren jeweils auf eigene Art zusammengesetzt und immer wieder anders sprachlich realisiert werden. Dem Bild eines Baukastens von funktional-thematischen Textbausteinen entsprechend bieten die Spielarten der sprachlichen Gestaltung des Kriminalromans trotz der Schematisierung von Darstellungsformen immer noch reichlich Freiraum für die Kreativität des einzelnen Autors. Im Folgenden wird anhand ausgewählter Textbeispiele veranschaulicht, mit welchen sprachlichen Verfahren Krimiautoren diverse funktional-thematische Textbausteine in typischer oder kreativer Weise umsetzen.

2.3.4 Äußerungsformen und Vertextungsstrategien

Kommen wir nun zu den Äußerungsformen und Vertextungsstrategien, also den grammatisch-lexikalischen Aspekten der Textorganisation. Aus textlinguistischer Sicht lässt sich sagen, dass der Verfasser mit sprachlichen Mitteln seinen Kommunikationsabsichten Ausdruck gibt, den Text gestaltet und mit ihm handelt. Was die Äußerungsformen eines Texttyps betrifft, stehen die sprachlichen Handlungen und ihre sprachliche Realisierung miteinander in einem *indem*-Zusammenhang, der auf Konventionen basiert (vgl. Schröder 2003, 112f.). Das bedeutet, jeder Texttyp hat eine eigene textuelle Gestaltungs- und Gebrauchstradition sowie damit verbundene, mehr oder minder stabile Erwartungen, die für den Verfasser als Produktionsleitlinie und für den Leser als Verstehensressource dienen. Darauf muss der Verfasser bei den Vertextungsentscheidungen unbedingt achten, denn sie bestimmen zu einem beträchtlichen Teil, (1) welche Darstellungselemente generell für Texte dieser Art als rekurrent und erwartbar gelten, weil ohne sie der Text womöglich nicht als ein Exemplar des betreffenden Texttyps angesehen wird, (2) wie solche Grundbausteine typischerweise sprachlich realisiert werden bzw. ob bewährte Formulierungsmuster für bestimmte rekurrente Äußerungsaufgaben vorhanden sind und (3) wie bestimmte Äußerungen gemäß der Gestaltungstradition des Texttyps verstanden werden. Allerdings gehört zur sprachlichen Gestaltung eines Texttyps sowohl die Erwartbarkeit als auch die strategische Offenheit, da jeder Verfasser grammatisch-lexikalische Mittel auf die verschiedensten Arten handhabt und jeweils nach der eigenen Zielsetzung seinen Text gestaltet.

Im Fall des Kriminalromans lässt sich beobachten, dass diverse Realisierungsvarianten in der Praxis gleichzeitig unverkennbare Regularitäten und einen Variationsreichtum aufzeigen. Zum einen gibt es krimitypische Äußerungsformen, Formulierungsmuster und Vertextungsstrategien, da viele bewährte Lösungen, Muster, Vorbilder und gelungene Beispiele vorhanden sind, an denen sich Krimiautoren bei der Textproduktion orientieren können. Zum anderen werden die sprachlichen Ausdrucksmittel und die Verfahren der Präsentation im Kriminalroman immer wieder auf originelle Weise verwendet, sodass der Einfallsreichtum bzw. die sprachliche Kreativität einzelner Autoren zu Tage kommt.

Dies wird im Folgenden näher erläutert und anhand ausgewählter Textbeispiele veranschaulicht. Zunächst werden einige für den Kriminalroman charakteristische Formulierungsmuster für

etablierte Darstellungselemente gezeigt, um die krimitypischen Äußerungsformen zu illustrieren (Abschnitt 2.3.4.1). Im Anschluss sehen wir uns einige Verfahren zur abwechslungsreichen Wissensvermittlung im Kriminalroman an, die den Variationsreichtum der Vertextungsstrategien deutlich machen sollen (Abschnitt 2.3.4.2). Schließlich befassen wir uns mit den krimitypischen rezeptionssteuernden sprachlichen Signalen (Abschnitt 2.3.4.3) und dem Wortgebrauch im Kriminalroman (Abschnitt 2.3.4.4), die ebenfalls Regelmäßigkeiten und Variationen aufzeigen.

2.3.4.1 Formulierungsmuster für etablierte Darstellungselemente

Betrachten wir zunächst die für den Kriminalroman charakteristischen Darstellungselemente und ihre bewährten Formulierungsmuster. Bekanntlich ist der Kriminalroman geprägt durch viele funktional-thematische Textbausteine, die regelmäßig zum Einsatz kommen und durch bestimmte etablierte Äußerungsformen, syntaktische Muster und Vertextungsverfahren realisiert werden. Zu den Grundbausteinen gehört etwa die Darstellung einer Gewalt- bzw. Kampfszene, deren Standardausgang oft mit den folgenden Formulierungsweisen sprachlich realisiert wird und die Bewusstlosigkeit bzw. den Tod der betreffenden Figur verdeutlichen soll:

- (i) *Tartaglia spürte einen heftigen Schmerz an der Schläfe, und um ihn herum wurde es schwarz. (Komm stirb mit mir von Elena Forbes, 434)*
- (ii) *Ich spürte den Schlag und merkte, wie ich zusammenzuckte, empfand aber keinen Schmerz. Dann wurde alles schwarz. (Ausgespielt von Sue Grafton, 358)*
- (iii) *Sie wollte sich umdrehen, doch mitten in der Bewegung wurde ihr plötzlich schwarz vor Augen. (Schwesternmord von Tess Gerritsen, 88)*
- (iv) *Er warf den Kopf zur Seite und bewegte die Lippen, als wollte er etwas sagen. Anschließend glitt er ins Dunkel hinein. (Der Beschützer von Inger Frimansson, 12)*
- (v) *Der erste Krampf schüttelte sie, der zweite raubte ihr fast das Bewusstsein, der dritte kataultierte sie an den Rand eines Abgrunds, und dann stürzte sie ins Dunkel. (Wo kein Zeuge ist von Elizabeth George, 747)*

Die Beispiele zeigen, dass man von bewährten Formulierungsmustern sprechen kann: Zum einen gibt es typische Realisierungsformen für das in Ohnmacht Fallen wie *schwarz werden, ins Dunkel hineingleiten/stürzen*, zum anderen wird durch *und dann, und, dann, anschließend* eindeutig signalisiert, dass es sich um das Ende der jeweiligen Szene handelt. Daran kann sich ein Krimiautor orientieren, wenn er vor der rekurrenten Aufgabe steht, den Ausgang einer Gewalt- bzw. Kampfszene zu schildern. Zudem lösen solche typischen Formulierungsweisen beim Leser die Erwartungshaltung aus, die betreffende Figur sei entweder bewusstlos oder tot, sodass er die Entwicklung der Geschichte aufmerksam weiterverfolgt, um schnell in Erfahrung zu bringen, welche dieser beiden Möglichkeiten eingetreten ist.

Ein anderer funktional-thematischer Textbaustein, der laufend im Kriminalroman vorkommt, ist die Darstellung der Angst einer Figur in einer gefährlichen Situation. Vor allem im Thriller wird

sehr häufig nicht nur die Todesangst des Opfers in Lebensgefahr, sondern auch die Angst des Detektivs dargelegt, der in einer bedrohlichen Situation auf sich selbst gestellt ist, um Spannung bzw. Nervenkitzel zu erzeugen. Auch die Realisierungsformen dieses Grundbausteins weisen bestimmte Charakteristika auf, wie in den folgenden Beispielen deutlich wird:

O Gott, o Gott, o Gott.

Das Geräusch ihres eigenen Atems dröhnte in Catherines Ohren, als sie den Stich der Skalpellspitze auf ihrer Haut spürte. Schweißüberströmt schloss sie die Augen, in panischer Angst vor den Schmerzen, die sie erwarteten. Ein Schluchzen blieb ihr in der Kehle stecken, ein Schrei zum Himmel um Gnade, um einen schnellen Tod, alles, nur nicht dies. Nicht das Aufschlitzen des Fleisches. (*Die Chirurgin* von Tess Gerritsen, 367)

Ihr Herz klopfte heftig genug, um ihre Brust und ihre Arme zu schütteln. Schwindliges Dunkel, muß etwas berühren, den Rand der Wanne. Das Badezimmer. Mach, daß du aus dem Badezimmer kommst. Wenn er die Tür finden kann, kann er diesen Raum mit Kugeln durchlöchern, nichts, wohinter man sich verstecken kann. O lieber Jesus, geh raus. Geh geduckt raus und auf den Gang hinaus. Jedes Licht aus? Jedes Licht. Er mußte es am Sicherungskasten getan, mußte den Hebel gezogen haben, wo würde er sein? (*Das Schweigen der Lämmer* von Thomas Harris, 338)

Wie die beiden Beispiele zeigen, gehört zu den etablierten Vertextungsstrategien dieses krimitypischen funktional-thematischen Textbausteins in erster Linie der Einsatz der Figurenperspektive, die es dem Autor ermöglicht, einerseits die körperlichen Reaktionen der Figuren ausführlich zu beschreiben und andererseits aus dem Blickwinkel der Figuren ihre Gedanken mittels innerer Rede wiederzugeben. Zudem vermitteln Ausrufe wie *O Gott, o Gott, o Gott* oder *O lieber Jesus*, Selbstgespräche und kurze Sätze, die eine stark umgangssprachliche Prägung zeigen, einen Eindruck von Atemlosigkeit, der die Spannung steigert. Solche charakteristischen, laufend vorkommenden Formulierungsweisen bringen die Darstellung der panischen Angst von Figuren in Lebensgefahr gut zur Geltung, woraus eine atemberaubende Spannung erwächst. Wie später exemplarisch zu zeigen sein wird, besitzt der Kriminalroman ein reiches Repertoire an Grundbausteinen, die jeweils eine gewisse Bandbreite von mehr oder weniger standardisierten Formulierungsmustern bzw. Vertextungsstrategien haben. Im Folgenden wollen wir die strategisch motivierten Darstellungselemente im Kriminalroman näher betrachten, die der Autor nach eigener Wahl verwenden kann.

2.3.4.2 Verfahren zur variationsreichen Wissensvermittlung

Um den Variationsreichtum der sprachlichen Gestaltung des Kriminalromans bzw. die strategische Offenheit des Krimiautors bei den Vertextungsentscheidungen zu erörtern und zu illustrieren, wählen wir als Beispiel eine bunte Palette von Verfahren aus, die der Autor zur Wissensvermittlung einsetzen kann: (1) Redewiedergabe, (2) Binnenerzählung und zitierendes Erzählen, (3) Kapitelüberschriften, (4) Anmerkungen und (5) Kursivschrift und Abbildungen. Mehr zu den sprachlichen Verfahren der Wissensvermittlung wird außerdem in den kommenden Kapiteln bei den detaillierten Erläuterungen zum Wissensmanagement im Kriminalroman anhand ausgewählter Textbeispiele eingehender behandelt, wobei ihre Vielgestaltigkeit weiter veranschaulicht wird.

(1) Redewiedergabe: Wie wird ein Verhör wiedergegeben?

Gestellt werden sollte in erster Linie die Frage „Wer erzählt die Geschichte?“, die im Allgemeinen für die Wissensvermittlung in fiktionalen Erzähltexten von großer Bedeutung ist. Aufgrund der ausschlaggebenden Rolle des Wissensmanagements für den Spannungsaufbau im Kriminalroman bzw. für die Erfüllung der unterhaltenden Textfunktion lässt sich diese Frage – mit besonderer Betonung auf der Art der Wissensvermittlung – mit den Worten „Von wem wird Wissen im Kriminalroman vermittelt?“ formulieren (mehr dazu vgl. Abschnitt 6.1). Hierbei kann man den Erzähler als Vermittlungsinstanz und die Figuren als Wissenslieferanten auffassen. Denn der strategische Einsatz von Erzählperspektive, Erzählerrede und Figurenrede gehört zu den wichtigen Vertextungsentscheidungen des Autors, mit denen er dem Leser schrittweise wichtige Informationen liefert oder diesen um der Überraschung willen durch unzuverlässige bzw. sich widersprechende Informationen vorübergehend in die Irre führt.

Am Beispiel der Wiedergabe des Verhörs wollen wir eingehender betrachten, wie der Autor zur Wissensvermittlung zielorientiert Erzählperspektive, Erzählerrede und Figurenrede kombiniert verwendet. Im Allgemeinen finden sich in Romanen zahlreiche Dialoge, denn sie machen die Erzählung lebendig, bringen die Geschichte voran und verstärken die Aussagekraft der Erzählung, indem sie zur Charakterisierung der Figuren, zur Veranschaulichung ihrer Beziehungen und zur Sympathie lenkung bzw. Emotionalisierung des Lesers dienen. Auch für den Kriminalroman sind Dialoge von großer Bedeutung für den Wissensaufbau, insbesondere weil der Autor die Figuren ständig über den Fall reden lassen kann und dem Leser damit viele Informationen durch die Redewiedergabe vermittelt. Auf diese Weise kann der Krimiautor Informationen auf spannende Weise vermitteln und die Szenen bereichern.⁸⁷ Vor allem durch die Wiedergabe einer Reihe von Verhören werden dem Leser viele wichtige Informationen über den Fall mitgeteilt, weshalb das Verhör zu den Grundbausteinen des systematischen Wissensaufbaus im Kriminalroman gehört (vgl. Abschnitt 5.4). Besonders nützlich sind die in Dialogform wiedergegebenen Verhöre, die es dem Autor ermöglichen, zahlreiche ›clues‹ und ›red herrings‹ zielorientiert einzupflanzen und durch gezielten Sprachgebrauch den mitdenkenden Leser dazu zu bringen, die in den Verhören gelieferten Informationen kritisch auszuwerten und sich ein Urteil zu bilden, welche Informationen die wahren Spuren sind. Zur Veranschaulichung sehen wir uns im Folgenden drei Realisierungsformen an, mit denen ein Verhör wiedergegeben werden kann und die auf unterschiedliche Weise zur strategischen Wissensvermittlung beitragen können: (1) das Verhör in direkter Rede mit minimalistischen Anweisungen, (2) das Verhör in direkter Rede mit einer erklärenden Erzählstimme und (3) das Verhör in indirekter Rede.

In den Ratgebern für das Krimischreiben wird allgemein empfohlen, dass ein Dialog – stilistisch gesehen – möglichst natürlich, realitätsnah und gut lesbar⁸⁸ sein sollte, wobei die direkte Rede

⁸⁷ Dazu bemerkt Larry Beinhart in seinem Ratgeber für das Krimischreiben: „Dialog ist eine Form der Handlung. [...] Dialoge erlauben den Figuren zu lügen. Sich zu irren. Zu missverstehen. Nicht die ganze Wahrheit zu enthüllen oder sie zu beschönigen. Zu färben, zu reduzieren, zu manipulieren“ (Beinhart 2003, 158).

⁸⁸ Der Krimiautor Lawrence Sanders betont wie folgt, dass Dialoge die gute Lesbarkeit eines Romans ausmachen: „It’s not an exaggeration to maintain that a novel’s readability – not its worth or quality, but its sheer *readability* – is in direct proportion to the amount of conversation it contains. The more nearly a novel resembles a play in prose form, the sim-

mit minimalistischen Anweisungen als Realisierungsform diesem Zweck am besten diene.⁸⁹ Handelt es sich um ein Verhör, so kann der Autor den Leser noch entscheiden lassen, ob der Befragte ein zuverlässiger Wissenslieferant zu sein scheint bzw. welche Informationen glaubhaft und welche fragwürdig sind. Denn wenn die Äußerungen der Figuren wörtlich und mit wenig Regieanweisungen durch den Erzähler wiedergegeben werden, wird die Sichtweise des Lesers weniger von ihnen beeinflusst, sodass er sich ein eigenes Urteil über die Glaubwürdigkeit ihrer Aussagen bilden muss. Solange dem Leser klar ist, wer zu wem was sagt, wird meist keine Redeankündigung zu den Äußerungen hinzugefügt. Um der Klarheit willen werden höchstens neutrale Inquit-Formeln wie *sagte er, fragte er, erwiderte er, antwortete er, fuhr er fort* und dergleichen auf sparsame Weise eingesetzt (vgl. Beinhart 2003, 159; George 2004, 170f.).⁹⁰ Zur Illustration werfen wir einen Blick auf das folgende, in direkter Rede wiedergegebene Verhör aus Henning Mankells *Die Brandmauer*:

- »Kannst du jetzt erzählen, was geschah?«
- »Aber Herrgott noch mal.«
- »Du wirst schon müssen, ob du willst oder nicht. Notfalls sitzen wir bis heute abend hier.«
- »Wir haben ein Bier getrunken.«
- »Ist Eva Persson nicht erst vierzehn?«
- »Sie sieht älter aus.«
- »Und was geschah dann?«
- »Dann haben wir noch eins getrunken.«
- »Und danach?«
- »Wir haben ein Taxi bestellt. Das weißt du doch alles. Warum fragst du?«
- »Ihr hattet also beschlossen, einen Taxifahrer zu überfallen?«
- »Wir brauchten Geld.«
- »Wofür?«
- »Nichts Besonderes.«
- »Ihr brauchtet Geld. Aber ihr brauchtet es nicht für etwas Besonderes. Richtig so?«
- »Ja.« (*Die Brandmauer*, 41)

Es ist leicht zu sehen, dass die Lebendigkeit der Darstellung und die Textökonomie zu den wichtigen Vorteilen dieser Realisierungsweise gehören. Da dem Leser klar ist, dass hier der Detektiv die Fragen stellt und die Befragte auf sie antwortet, werden selbst die Inquit-Formeln wie *sagte er* und *sagte sie* ausgelassen. Zudem offenbaren die Figuren sich selbst durch ihre Äußerungen. Der unterschiedliche Sprachgebrauch macht deutlich, wer was sagt, und dient zugleich der Figurencharakterisierung: Die typischen Polizeifragen äußert ein älterer, autoritärer Polizist, während die lässigen, ungeduldigen Antworten einen „coolen Teenie“ darstellen. Der optische Effekt der Dialogzeilen ist augenfällig schlicht, effizient, gut lesbar, und der erzählerische Effekt gleicht der Abschrift eines Tonbands. Da der Autor das Verhör in direkter Rede ohne Einmischungen durch den Erzähler wie-

pler it is for the average reader to come to grips with it“ (Block 1981, 198).

⁸⁹ Zum Beispiel lautet Lawrence Blocks Tipp für das Gestalten von Dialogen: „The simplest way to write good dialogue is to let it stand by itself. [...] The words your characters speak to one another do more to convey their nuances to the reader than any words you can employ yourself to sketch them“ (Block 1981, 197f.). Darin stimmen viele Krimiautoren, unter ihnen Larry Beinhart und Elizabeth George, mit ihm überein (vgl. Block 1981, 197ff.; Beinhart 2003, 151ff.; George 2004, 147ff.).

⁹⁰ Zum Gebrauch dieser Worte bemerkt die Krimiautorin Elizabeth George: „In Wirklichkeit aber ist *sagte* ein kleines Zauberwort, das niemand gering schätzen sollte. Denn wenn ein Autor in einer Redeankündigung *sagte* benutzt, übersehen es die Leser. Sie nehmen den Namen des Sprechers wahr, aber das begleitende Verb – zumindest wenn es sich um *sagte* handelt – wird einfach nicht beachtet. In hohem Grad gilt das auch für *fragte*, *antwortete* und *erwiderte*“ (George 2004, 170f.).

dergibt, überlässt er dem Leser vollkommen die Entscheidung, inwiefern die Aussagen des befragten Mädchens glaubwürdig sind. Mit derart wiedergegebenen Verhören zur Wissensvermittlung engen Krimiautoren, wie Larry Beinhart feststellt, „die Schauspieler im Kopf des Lesers nicht mit zu genauen Regieanweisungen ein[...], damit mehr Raum für eigene Interpretationen bleibt“ (Beinhart 2003, 159). Im Vergleich zu den anderen Formen der Redewiedergabe erlaubt also der Einsatz direkter Rede mit minimalistischen Anweisungen dem Leser den größten Interpretationsspielraum der in den Verhören vermittelten Informationen.

Die Dialogzeilen eines Verhört mit minimalistischen erzählerischen Anweisungen reichen dem Autor jedoch nicht immer aus, um all das zu vermitteln, was er dem Leser mitteilen will. Hält er es für wichtig, den Leser auf bestimmte Informationen aufmerksam zu machen bzw. den doppelten Boden des Gesprächs deutlich vor Augen zu führen, so kann er bei der Wiedergabe des Verhört eine deutliche Erzählerrede als zusätzliches vermittelndes Element einsetzen. Beispielsweise kann er deutlich machen, dass der Befragte lügt, indem er mittels der erklärenden Erzählstimme Regieanweisungen gibt und die Gedanken bzw. die Beobachtungen des fragenden Detektivs oder des Befragten wiedergibt, z.B. *„Er hatte einen Anflug von Unsicherheit an ihr bemerkt. Sofort wurde er wachsam“*, *„Die Antwort kam zu schnell, dachte Wallander. Viel zu schnell“* (*Die Brandmauer* von Henning Mankell, 41f., 43). Um Sprechweise, Mimik, Gestik und Tonfälle des Sprechers zu verdeutlichen und die Sprecher damit genauer darzustellen, werden für die Inquit-Formeln oft ausdrucksvolle Verben verwendet (z.B. *unterbrach Hill, wandte Hill ein, rief Hill aus, zischte Skare, prahlte Skare, gab Skare zu, drängte er, stellte er fest*, aus *Mord als Alibi* von Bodil Mårtensson, 82ff.), die häufig auch noch in Kombination mit Adverbien (z.B. *Skare lachte ironisch auf, gab Skare schließlich zurück, sagte Skare nachdenklich, fragte er plötzlich, erklärte Sahlman deutlich, forderte Hill ihn genervt auf*, ebd.), der Konjunktion *und*, auf die eine genauere Beschreibung des Sprechers folgt (z.B. *entgegnete Tommy und blickte Hill starr in die Augen* oder *fragte Hill und wagte kaum zu atmen*) sowie Präpositionalphrasen (z.B. *antwortete Skare mit einem müden Grinsen* oder *sagte Hill mit eisiger Stimme*) zum Einsatz kommen, sodass bei den Redekennzeichnungen, die zur direkten Redewiedergabe hinzugefügt werden, Halbsätze sehr häufig verwendet werden. Solche Angaben durch die Erzählerrede lenken die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich und machen die Gesprächssituation anschaulich, sodass dem Leser klar wird, wie genau die Worte geäußert werden bzw. was zwischen den Zeilen zu lesen ist.

Besonders nützlich für die strategische Wissensvermittlung ist das häufig vorkommende Zusammenwirken solcher Regieanweisungen durch die Erzählerrede mit der Figurenperspektive. Mit einem solchen „angel over the shoulder“ point of view⁹¹ wird in den Kopf des Perspektivträgers geschaut, seine Haltung enthüllt, die Absicht seiner Äußerungen erkennbar gemacht und somit die wichtigen Informationen des Dialogs hervorgehoben. Während dadurch die Beobachtungen, Gedanken und Gefühle sowie die Sichtweise der Perspektivfigur transparent gemacht werden, wirkt

⁹¹ Dies erklärt der Krimiautor H. R. F. Keating folgendermaßen: „You can instead tell your tale from what I call the ‘angel over the shoulder’ point of view. That is, you write as if you were positioned just behind and above your detective. You tell the reader everything your sleuth sees and hears (fair play) and you have the ability partly to enter the detective’s head when and where you want to“ (Keating 1986, 8).

der Gesprächspartner vergleichsweise weniger durchschaubar auf den Leser. Das führt meist dazu, dass der Leser die Äußerungen des Gesprächspartners kritischer bewertet und mehr an ihnen zweifelt. Diese Undurchschaubarkeit kann der Autor wiederum als Ablenkungsmanöver nutzen, um den Leser irrezuführen – ebenso wie den mit Erzählerstimme mitgeteilten Zweifel des Verhörenden. Denn freilich kann die Perspektivfigur ihren Gesprächspartner durchaus auch falsch einschätzen bzw. seine Worte falsch interpretieren. In diesem Fall wird der Leser oft aufgrund seiner unbewussten Abhängigkeit von der Perspektivfigur bzw. ihrer durch die Erzählerrede vermittelten, fehlerhaften Meinung hinter das Licht geführt. Zur Veranschaulichung betrachten wir das folgende Textbeispiel aus *Mord als Alibi* von Bodil Mårtensson. In ihm fragt der Ermittler Hill den Nachtportier eines Hotels, Edward, danach, was dieser um die Tatzeit herum beobachtet hat, woraufhin er die Antwort erhält, die ermordete Frau Jenny sei in Begleitung eines Mannes mit einem Nikon-Fotoapparat ins Hotel gekommen:

Edward versuchte mit abwesendem Blick, die Gestalt, die er so kurz im Foyer gesehen hatte, vor sein inneres Auge zu bekommen.

»Er hatte einen Fotoapparat«, sagte er plötzlich.

Joakim Hill war auf einmal hellwach.

»Fotoapparat?« [...]

Als er alles noch einmal Revue passieren ließ, erinnerte er sich an eine weitere Sache ganz deutlich.

»Was?«, fragte Hill [...].

»Ich weiß noch genau, dass die Nikon an einem Schulterriemen hing und auf Hüfthöhe baumelte, als er mit Jenny das Restaurant durchquerte.«

»Und dann?«

»Dann sind sie im Lift verschwunden, und ich habe ihn seitdem nicht wiedergesehen. Bis gestern Abend«, versicherte Edward. »Sie haben Recht – es ist wirklich seltsam, dass mir das nicht schon früher eingefallen ist.«

Hill fühlte sich allmählich ziemlich gut. Viel besser, als es an einem Tatort eigentlich angebracht war. Zum ersten Mal seit langem wusste er, in welcher Richtung er weiterarbeiten musste. Er freute sich richtig darauf, zusammen mit dem Nachtportier alle Fotos aus der Verdächtigendatei durchzugehen. [...]

Es konnte sich dabei um eine psychisch gestörte Person handeln, die schlimmstenfalls keine begreifliche Ursache für ihre Tat vorbringen konnte, sondern für die es schlicht ein Kick war, tote Frauen zu fotografieren.

In dem Fall würde der Mann erst dann damit aufhören, wenn er gefasst war. (*Mord als Alibi*, 191ff.)

Hierbei kann man deutlich beobachten, wie sich die Wiedergabe in direkter Rede mit der erklärenden Erzählstimme von den oben ausgeführten, in direkter Rede mit minimalistischen Anweisungen wiedergegebenen Verhören unterscheiden. Zum einen gibt es viele Regieanweisungen durch die Erzählerrede (z.B. *Edward versuchte mit abwesendem Blick, die Gestalt, die er so kurz im Foyer gesehen hatte, vor sein inneres Auge zu bekommen, sagte er plötzlich* und *versicherte Edward*), die mehr oder minder die Sichtweise des Lesers beeinflussen. Zum anderen wird dem Leser aus der Perspektive des fragenden Detektivs mitgeteilt, dass dieser den Nachtportier Edward bzw. seine Aussage für zuverlässig hält, von den neuen ›clues‹ schwer begeistert ist und auf den bisher gewonnenen Informationen eine neue Hypothese über den Fall aufbaut. Aber wenn der Leser angesichts dieser Textpassage glaubt, nun schaffe er im Fall den Durchbruch und der Mann mit dem Fotoapparat sei der Mörder, wird er in die Irre gelockt. Denn am Romanende wird offenbart, dass ausgerechnet der allem Anschein nach zuverlässige Wissenslieferant Edward der Täter ist. Indem der Autor hier mittels der Erzählerrede die falsche Einschätzung des Detektivs eindrücklich vermittelt, gelingt es ihm, den Leser durch dieses raffinierte Ablenkungsmanöver irrezuführen. Insgesamt

lässt sich sagen: Bei einem Verhör, das in direkter Rede mit erklärender Erzählerstimme wiedergegeben wird, werden die wichtigen Informationen für den Leser leicht erkennbar gemacht, zudem wirkt die Redewiedergabe farbig und voller dramatischer Effekte. Gleichzeitig wird dadurch der Interpretationsspielraum des Lesers in hohem Maße eingegrenzt, weshalb sich diese Realisierungsform des Verhörs für die krimitypischen Irreführungen eignet, die generell als fester Bestandteil des Wissensmanagements im Kriminalroman gelten. Darauf kommen wir in Abschnitt 5.4 zurück.

Kommen wir nun zur Wiedergabe in Form von indirekter Rede. In diesem Fall wird der Redeinhalt nicht durch Anführungszeichen klar abgegrenzt, sondern Redewiedergabe-Modus ist der Konjunktiv I. So werden die Worte der Figur zusammengefasst, und ein Verhör kann auf wenige Absätze komprimiert vermittelt werden. Dies dient nicht nur der Textökonomie, sondern auch der Variation der Erzählweisen. Da die meisten Verhöre im Kriminalroman in direkter Rede wiedergegeben werden, kann der Autor zur Abwechslung manche Verhöre in indirekter Rede formulieren und somit den Erzählstil kurz verändern bzw. dem Leser eine Atempause von den zahlreichen Verhören in der Dialogform gönnen (vgl. George 2004, 174ff.). Hierfür ein Beispiel aus *Zimmer Nr. 10* von Åke Edwardson, in dem der Inhalt der Befragung eines Zeugen, der die Leiche einer Frau entdeckt hat, in Form von indirekter Rede kurz und knapp wiedergegeben wird:

Er habe ja keine Ahnung gehabt, hatte Bergström bei dem ersten kurzen Verhör Winter in einem übel riechende Raum hinter der Lobby erzählt. Er habe nur gehandelt. Instinktiv, hatte er gesagt, instinktiv. Er habe Leben retten wollen.

Erkannt habe er die Frau nicht, weder in dem Moment noch später. Sie hatte sich nicht eingetragen, sie war kein Hotelgast.

Er habe den Brief gesehen, das Blatt Papier. Ein Abschiedsbrief, so viel habe er begriffen in der Sekunde, bevor er handelte. Von jemandem, der des Lebens müde war. Er habe den Stuhl neben ihr gesehen, aber auch das Strickende, und da sei er zu ihr gestürzt. (*Zimmer Nr. 10*, 15f.)

Hier werden die wesentlichen Informationen über das Verhör durch die Erzählerrede verdichtet geliefert, wobei nur der Redeinhalt des Befragten in indirekter Rede wiedergegeben wird. Zwar werden die routinemäßigen Polizeifragen gänzlich ausgelassen, doch anhand der Wiedergabe der Zeu- genaussage kann der Leser leicht nachvollziehen, welche Fragen gestellt werden und wie das Gespräch in Dialogform aussehen würde. Durch die Angabe *hatte Bergström bei dem ersten kurzen Verhör Winter in einem übel riechende Raum hinter der Lobby erzählt* wird der Leser über die Redesituation informiert: Der Ermittler Winter befragt den Zeugen Bergström in dem Hotel, wo die Leiche aufgefunden wurde. Mit der Inquit-Formel *hatte er gesagt*, die in der Mitte der wiedergegebenen Figurenrede eingeschoben wird, wird gekennzeichnet, dass hier der Zeuge Bergström der Sprecher ist. Durch die Verwendung des Konjunktiv I wird signalisiert, dass es sich um eine Wiedergabe in indirekter Rede handelt und dass der Redeinhalt weder behauptet noch ausgeschlossen wird (es kann also durchaus passieren, dass sich später herausstellt, der Sprecher lügt). Im Vergleich zu den Verhören, die in direkter Rede wiedergegeben werden, werden hier die Informationen zusammengefasst und im Überblick vermittelt. Zwar kommt die Wiedergabe des Verhörs in indirekter Rede seltener vor, weil sie nicht so lebendig und wirkungsvoll wie die in direkter Rede ist, aber sie gehört zu den wichtigen Verfahren zur stilistisch abwechslungsreichen Wissensvermittlung im Kri-

minalroman. Im Folgenden sollen weitere solcher Verfahren genannt und erläutert werden, beginnend mit der Binnenerzählung und dem zitierenden Erzählen.

(2) Die Binnenerzählung und das zitierende Erzählen

Im Allgemeinen ist für Romane aller Art das stilistische Prinzip „variatio delectat“ (d.h. das Variationsprinzip „Variiere die Ausdrucksform!“; vgl. Fritz 2008, 82) unabdingbar, denn monotone Ausdrücke und Erzählweisen können beim Leser leicht Langeweile auslösen und werden daher von Autoren möglichst vermieden. Das Bemerkenswerte ist, dass viele generell für Romane geläufige sprachliche Verfahren, mit denen das Erzählte immer wieder andersartig bzw. stilistisch abwechslungsreich dargestellt wird, für den Kriminalroman zusätzlich einen besonderen Beitrag zur strategischen Wissensvermittlung leisten können.

Als ein Beispiel hierfür ist zunächst die Binnenerzählung zu nennen. In diesem Fall ist der Leser mit einer Figur als textimmanentem Erzähler und einer Erzählung in der Erzählung konfrontiert. Im Kriminalroman kommt die Binnenerzählung oft als eine stilistisch variierte Darstellungsweise des krimitypischen Verhörs zum Einsatz, um bewusst von der Standardform, nämlich der Redewiedergabe in Form von Fragen und Antworten zwischen dem Detektiv und dem Befragten, abzuweichen (ein Beispiel wäre etwa die Binnenerzählung der Wirtin in *Auferstehung der Toten* von Wolf Haas, in der der Tod von Lorenz geschildert wird, 144ff.). So wird einerseits zur Abwechslung einmal anders erzählt, um das Interesse des Lesers aufrecht zu erhalten, und andererseits wird es dem Autor möglich, den Leser durch gezielten Sprachgebrauch dazu zu bringen, die Zuverlässigkeit der erzählenden Figur bzw. der von ihr gelieferten Informationen kritisch auszuwerten.

Zu den variationsreichen Verfahren der Wissensvermittlung im Kriminalroman gehört auch das zitierende Erzählen, das bei Krimiautoren besonders beliebt ist. Um zu vermeiden, dass im Laufe der Erzählung nur eine einzige Erzählstimme angewandt wird oder dass beim multiperspektivischen Erzählen immer dieselben Erzählstimmen gebraucht werden, kommt es gelegentlich zu abwechslungsreichen narrativen Variationen durch das zitierende Erzählen. In diesem Fall können sowohl Texte in der Romanwelt (z.B. Briefe, Tagebücher, Zeitungsberichte oder E-Mails) als auch Texte in der Realität (z.B. Gedichte oder Lieder) wiedergegeben und in die Erzählung eingeschoben werden, wobei die zitierten Texte oft druckgrafisch bzw. durch ein besonderes Layout gekennzeichnet werden. Nach der Zielsetzung des Autors bei der Wissensvermittlung kann er das zitierende Erzählen auf unterschiedliche Arten strategisch einsetzen. Häufig benutzt werden die Briefe und Tagebücher des Mordopfers bzw. des Täters, damit der Tote bzw. der große Unbekannte zu Wort kommen und entscheidende Informationen über den Fall (vor allem über die Vorgeschichte und das Tatmotiv) enthüllen kann. In *Die Schandmaske* von Minette Walters werden z.B. Ausschnitte aus dem Tagebuch des Opfers, einer alten Frau, die bereits am Romananfang tot aufgefunden wird und aufgrund von chronologischem Erzählen selbst nicht wieder auftauchen kann, mehrfach wiedergegeben und bilden somit einen eigenständigen, fortgesetzten Erzählstrang, wodurch der Leser ausführlich von ihren Beziehungen zu den Verdächtigen in Kenntnis gesetzt wird. Da die ermittelnden Figuren das Tagebuch der ermordeten Frau nicht zu Gesicht bekommen, erhält der Leser dank des zitierenden

Erzählens quasi einen Wissensvorsprung gegenüber diesen Figuren. Daher wird er umso neugieriger, ob und wie die ermittelnden Figuren diese Informationen letztendlich entdecken. In ähnlicher Weise kann das zitierende Erzählen in Bezug auf den Täter funktionieren.

Es wird also deutlich, dass das zitierende Erzählen gleichzeitig zu den wichtigen sprachlichen Verfahren gehört, mit denen der Autor um der Spannung willen eine asymmetrische Wissensverteilung zwischen dem Leser und den Figuren bewerkstelligen kann (mehr dazu vgl. Kap. 6). Darüber hinaus ist die Verwendung des zitierenden Erzählens in Form von Zeitungsberichten in der ›crime novel‹ etabliert, denn diese gehören zu den wichtigsten Informationsquellen, mit denen der als Zentralfigur auftretende Täter (und mit ihm der Leser) die Informationen über die Ermittlung aus zweiter Hand erhalten und Vermutungen anstellen kann.

Das zitierende Erzählen kann auch anderen krimitypischen Verwendungszwecken dienen. In Agatha Christies *Alibi* wird etwa der Inhalt eines Zettels des Ermittlers mit Aufzeichnungen über die Alibis aller Anwesenden am Tatort wiedergegeben (70f.), um zu veranschaulichen, dass offenkundig nur eine Person unter ihnen kein Alibi hat und folglich verdächtig ist. Ein berühmtes Beispiel für das Zitieren eines in der Wirklichkeit existierenden Textes ist Agatha Christies *And Then There Were None* (dt.: *Und dann gabs keines mehr*): In diesem Roman wird zu Anfang der Zählreim *Zehn kleine Negerlein* (oder: *Zehn kleine Indianer*) aus dem Jahre 1868 zitiert, und zwar bei der Schilderung, wie eine Figur ihn als Pergament auf dem Kamin liest. Im Anschluss daran sterben die zehn Figuren in der geschlossenen Romangesellschaft eine nach der anderen, und zwar in ähnlicher Weise wie die zehn kleinen Negerlein im Zählreim. Durch das Zitieren des Zählreims wird also die Erwartung aufgebaut, dass die zehn Figuren genauso wie die zehn kleinen Negerlein nacheinander sterben (in diesem Fall ermordet werden), bis keine mehr übrigbleibt.

Darüber hinaus eignet sich das zitierende Erzählen als Einstieg des Kriminalromans. Beispielsweise beginnt *In Flammen* von Minette Walters mit einem Zeitungsbericht über den betreffenden Mordfall mit den Worten „*Mann aus Sowerbridge verhaftet*“ (5f.), die offensichtlich die Überschrift eines Zeitungsartikels darstellen, und die in einer dazu passenden Aufmachungsform präsentiert werden und somit die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich lenken. Der darauffolgende zitierte Zeitungsbericht ist ein gutes Beispiel für eine prägnante und wirksame Darlegung des Falls (›statement of the case‹) am Textanfang, denn durch ihn erhält der Leser sogleich die Kerninformationen über den Fall: Er erfährt von den Opfern, dem verhafteten Verdächtigen, der Tatzeit, dem Tatort usw. Dabei sind die darin vermittelten Informationen natürlich alles andere als vollständig (so wird z.B. nicht mitgeteilt, aus welchem Grund der Mann namens O’Riordan verdächtigt und verhaftet wird) und wirken erklärungsbedürftig auf den Leser, sodass er mehr Details verlangt. Zudem wird durch die Schlussbemerkung des Berichtes „*O’Riordan bestreitet die gegen ihn erhobenen Vorwürfe*“ (6) die konkrete Erwartung aufgebaut, der verhaftete Mann sei nicht der Täter, sodass der Leser gespannt weiterverfolgt, wie die Informationen über den Fall portioniert bzw. schrittweise präzisiert werden, bis der wahre Täter schließlich entlarvt wird. Mit anderen Worten, angesichts des Zeitungsberichts als Texteröffnung erwartet der Leser die kommenden thematischen Ergänzungszusammenhänge in der weiteren Erzählung, denn der Gestaltungstradition des Kriminalromans gemäß wird eine derart kurz und knapp formulierte Mitteilung im Interesse erfolgreicher Wissensver-

mittlung durch nachträglich gelieferte Detailinformationen präzisiert und vervollständigt. In dieser Erwartung verfolgt der Leser automatisch mit Eifer die Weiterentwicklung des Falls, bis die Wissenslücken geschlossen und die offenen Fragen beantwortet werden.

Das zitierende Erzählen kann auch am Romanende vorkommen. Zum Beispiel findet sich am Schluss von Jonathan Kellermans *Blutgier* ein vom Ermittler in Amtssprache geschriebener Bericht über den Fall, in dem die wesentlichen Informationen zusammenfassend aufgelistet werden und die betreffende Mordermittlung abgeschlossen wird (466ff.). Im Hinblick auf die thematischen Zusammenhänge liegt hier ein Beispiel für den Zusammenfassungszusammenhang vor, da der Leser die in diesem Abschnitt noch einmal komprimiert vermittelten Informationen bereits aus dem vorhergehenden Text kennt. Dieser Bericht dient also primär dazu, dem Leser zusätzlich eine Übersicht über den Fall zu bieten. Der Autor vermittelt mit dem zitierten Bericht des Ermittlers außerdem einen Eindruck der Realität, indem er „wahre Polizeiarbeit“ zitiert, und erklärt die Wissensvermittlung über den Fall ausdrücklich als beendet.

Des Weiteren kann zitierendes Erzählen dazu beitragen, dem Leser Informationen auf subtile Weise zu vermitteln und damit gleichzeitig dramatische Effekte zu erzeugen. Betrachten wir das folgende Beispiel aus Tess Gerritsens *Der Meister*. Hierbei handelt es sich um die Wiedergabe eines Textes auf dem Grabstein, neben dem die Ermittlungsleiterin Jane Rizzoli mitsamt ihres Teams nach einer langen, erfolglosen Jagd nach dem Serienmörder auf eine weitere weibliche Leiche stößt. Ihr Kollege Dean macht sie (und mit ihr den Leser) folgendermaßen auf den Grabspruch aufmerksam:

»Haben Sie denn den Namen nicht gelesen?« Er richtete seine Taschenlampe auf die Worte, die in den Granit des Grabsteins gemeißelt waren:

HIER RUHT
ANTHONY RIZZOLI
LIEBENDER GATTE UND GÜTIGER VATER
1901-1962

»Es ist eine zynische Botschaft«, sagte Dean. »Und sie ist eindeutig an Sie adressiert.« (*Der Meister*, 224f.)

So endet das betreffende Kapitel 12, ohne näher zu erläutern, was genau Dean mit der *zynische Botschaft* meint, die vom Täter an Jane Rizzoli adressiert sei. Der Leser kann diese unausgesprochene Botschaft jedoch selbst problemlos aus dem Kontext erschließen. Denn das Grab als Symbol für den Tod, die Gleichnamigkeit mit Jane Rizzoli und die Platzierung einer weiblichen Leiche neben ihm machen eine Drohung deutlich: Der Leser kommt zu dem Schluss, dass der Täter mit dieser Botschaft sagen will, Jane Rizzoli sei das nächste Opfer. Hier dient der zitierte Grabspruch, der einem durch die druckgrafische Hervorhebung sofort ins Auge fällt, zur impliziten Wissensvermittlung. Der daraus erwachsende dramatische Effekt wird durch das Auslassen der Beschreibung von Rizzolis Reaktion darauf noch verstärkt, das im Einklang mit ihrer nachvollziehbaren sprachlosen Erschütterung zu stehen scheint. Dergestalt wird mit dem Zitieren des Grabspruchs die groteske Botschaft des Täters auf subtile Art vermittelt und die bedrohliche Atmosphäre so intensiviert, dass die Spannung stark ansteigt und den Leser in ihrem Bann hält. Die oben ausgeführten Beispiele

zeigen, dass das zitierende Erzählen im Kriminalroman sowohl zur narrativen Variation als auch auf unterschiedliche Arten zur strategischen Wissensvermittlung dienen kann, weshalb es als eine wirksame Vertextungsstrategie gilt und ausgesprochen häufig Anwendung findet.

(3) Kapitelüberschriften

Auch der strategische Einsatz formaler Bausteine wie etwa der Kapitelüberschriften kann zur Wissensvermittlung im Kriminalroman beitragen. Normalerweise wird ein Kriminalroman in Kapitel bzw. Abschnitte zerlegt, die nummeriert werden; ab und zu wird auch noch ein Prolog bzw. ein Epilog hinzugefügt. Dabei ist es in der Praxis ebenfalls geläufig, dass Krimiautoren den Kapiteln Überschriften geben, die gewissermaßen als Hinweise auf den Inhalt des jeweiligen Kapitels dienen. Demnach wollen wir im Folgenden die vielfältigen Realisierungsweisen von Kapitelüberschriften sowie ihre jeweiligen Funktionen eingehender betrachten.

Beim multiperspektivisch erzählten Kriminalroman kommt es sehr häufig vor, dass der Name der jeweiligen Perspektivfigur als Kapitelüberschrift dient, um die aus ihrer Sicht erzählten Kapitel deutlich zu kennzeichnen und somit ihren Erzählstrang eindeutig von den anderen Erzählsträngen zu unterscheiden. Je mehr Perspektivfiguren vorhanden sind und je öfter ein Perspektivenwechsel stattfindet, umso hilfsreicher ist dieses Verfahren für den Leser, weil er dadurch die auseinander liegenden Kapitel sofort als Teile einer zusammengehörigen und fortgesetzten Erzähleinheit erkennen kann. Zum Beispiel werden in Elizabeth Georges *Nie sollst du vergessen* die Kapitel, bei denen es sich um die Ausschnitte aus dem Tagebuch einer Figur namens Gideon handelt, immer mit *GIDEON* gekennzeichnet, sodass der Leser sie einwandfrei einem eigenständigen Erzählstrang zuordnen kann. In diesem Fall werden Kapitelüberschriften demnach um der Klarheit willen eingesetzt, weil die Verständlichkeit (bzw. Leserfreundlichkeit) für den Kriminalroman als ein vorrangiges Kommunikationsprinzip gilt (mehr zum Verständlichkeitsprinzip vgl. Abschnitt 2.3.5.1). Aus demselben Grunde enthalten derartige Kapitelüberschriften manchmal zusätzlich zum Namen noch weitere Informationen über die jeweilige Perspektivfigur. In *Tannöd* von Andrea Maria Schenkel finden sich beispielsweise Kapitelüberschriften wie „*Babette Kirchmeier, Beamtenwitwe, 86 Jahre*“ (18), „*Traudl Krieger, Schwester der Magd Marie, 36 Jahre*“ (21), „*Hermann Müllner, Lehrer, 35 Jahre*“ (34), die nicht nur um der Klarheit willen als Kennzeichnung der betreffenden Perspektivfigur dienen, sondern dem Leser auch zusätzliche Informationen über die jeweilige Person mitteilen, die gegebenenfalls aufgrund der Textökonomie und der mit Schwierigkeiten verbundenen Möglichkeit der Selbstdarstellung von Figuren im Text selbst nicht mehr angegeben werden. Angesichts der Vielzahl von Perspektivfiguren in diesem Roman ersparen derlei Angaben als Kapitelüberschriften der Autorin folglich viel Arbeit in Bezug auf die Einführung und Charakterisierung der Figuren (vgl. die Fallstudie von *Tannöd* in Kap. 4). Der zielorientierte Charakter dieser Formulierungsweise von Kapitelüberschriften kommt hier deutlich zum Vorschein.

Neben dem Namen der Perspektivfigur und den Angaben über sie kommen auch Zeitangaben oftmals als Kapitelüberschriften zum Einsatz, insbesondere im Thriller, bei dem das Verbrechen noch in actu ist und die ermittelnden Figuren gegen die Zeit ankämpfen. Mit den Zeitangaben wird

also auf subtile Art signalisiert bzw. unterstrichen, dass sich die ermittelnden Figuren unter großem Zeitdruck befinden und den Täter schnellstmöglich finden müssen, da ihm sonst noch mehr Leute zum Opfer fallen. So verwendet z.B. Andreas Franz in seinem Thriller *Jung, blond, tot* Zeitangaben wie „Donnerstag, 16. September, 19.45 Uhr“ (9), „Freitag, 22.30 Uhr“ (76), „Mittwoch, Mitternacht“ (341) als Kapitelüberschriften. Im Übrigen beschränkt sich eine derartige Thematisierung des Zeitdrucks durch die strategische Anwendung der Zeitangaben keineswegs auf die Kapitelüberschriften, denn zu demselben Zweck werden die Zeitangaben oft am Beginn und am Ende des Kapitels (bzw. des Textausschnittes) gebraucht. Beispielsweise beginnt das 20. Kapitel aus Henning Mankells *Mittsommermord* mit „Am Donnerstag, dem 15. August“ (311) und das 24. Kapitel mit „Am Samstag, dem 17. August“ (374). Des weiteren finden sich am Ende der Kapitel häufig Formulierungen wie „Es war inzwischen halb elf geworden“ (405), „Um zehn vor eins gab die Tür endlich nach“ (502), „Es war jetzt zehn nach zwei“ (551). Zeitangaben in Kriminalromanen, bei denen es um Entführungen geht, werden nicht nur in ähnlicher Weise verwendet, sondern vor allem auch immer wieder im direkten Zusammenhang mit der betreffenden Entführung formuliert. Zum Beispiel findet man in *Der Brenner und der liebe Gott* von Wolf Haas Zeitangaben wie „Dreißig Stunden nach dem Verschwinden des Mädchens“ (59) am Anfang des 8. Kapitels und „Wie der Brenner dreiundsechzig Stunden nach dem Verschwinden der Helena kurz vor Mitternacht bei der Südtirolerin in der Tür gestanden ist“ (129) am Anfang des 14. Kapitels. Dadurch wird der thematische Zusammenhang zwischen der Kindesentführung und dem jetzigen Zeitpunkt bzw. Informationsstand der Ermittlung wiederholt hervorgehoben und die Dringlichkeit, das verschwundene Kind Helena zu finden, mit Nachdruck betont.

Die Zeitangaben als Kapitelüberschriften können auch zu einem anderen Zweck benutzt werden. In *In Flammen* von Minette Walters kommen Kapitelüberschriften wie „Montag, 8. März 1999 – 23 Uhr 45“ (23), „Donnerstag, 18. Februar 1999“ (30), „Samstag, 30. Januar 1999“ (64) zum Einsatz, weil nicht chronologisch erzählt wird und solche Kapitelüberschriften dem Leser als Orientierungshilfe dienen sollen. Da die Zeitangaben nicht unauffällig mitten in der Wortflut, sondern an den exponierten Stellen von Kapitelüberschriften positioniert werden, fällt es dem Leser leichter, die erzählten Ereignisse in chronologischer Reihenfolge anzuordnen. Die strategische Verwendung der Zeitangaben als Kapitelüberschriften ist also Teil der gewählten Erzählweise und steht in engem Zusammenhang mit der Befolgung des Verständlichkeitsprinzips.

Darüber hinaus geben sich viele Krimiautoren die Mühe, sich für jedes Kapitel eine auf den Inhalt des jeweiligen Kapitels hinweisende, originelle, für den Leser ansprechende Überschrift auszudenken, um den formalen Baustein ‚Kapitelüberschriften‘ kunstreich zu realisieren und den Leser durch Neugier zum Weiterlesen zu veranlassen. In diesem Fall ähnelt das Gestaltungsverfahren in hohem Maße der Überschriftenwahl von Presstexten: Zum einen werden die Kapitelüberschriften überwiegend in Nominalphrasen bzw. in kurzen Sätzen realisiert, wobei Artikelwörter eingespart werden; zum anderen werden dabei die Prinzipien der komprimiert und pointiert formulierten Gestaltung und der Originalität befolgt. Als Beispiel nehmen wir Thea Dorns *Berliner Aufklärung*: Die meisten Kapitel in diesem Krimi haben jeweils eine Überschrift, die der Bildungssprache des Schauplatzes, nämlich des Philosophischen Instituts an der Universität Berlin, entspricht, z.B. „Ein

fragmentiertes Selbst“ (6), „*Diskursethik*“ (37), „*In den Netzen der Lebenswelt*“ (51), „*Transzendenz*“ (56), „*Ecce homo*“ (62), „*Für-sich-Sein*“ (77), „*Für-Andere-Sein*“ (87) usw. Derlei Kapitelüberschriften dienen nicht nur als Hinweise auf den Inhalt des jeweiligen Kapitels bzw. den Schauplatz, an dem sich der ganze Roman abspielt, sondern auch der Originalität. Im Einklang mit solchen originellen Kapitelüberschriften finden sich im Text zahlreiche Beispiele für kreative Wortbildungen wie „*Nietzsche-Guru*“ (30), „*heideggerhörig*“ (31), „*Herrenmensch-Ideologe*“ (78), „*Philosophenmassaker*“ (62), „*Mundballett*“ (9), „*Autofahrer-Unfähigkeitsfaktor*“ (18) usw. Offensichtlich setzt die Autorin die Kapitelüberschriften ebenso wie die Wortbildungen als Formen und Verfahren der Originalität ein, um ihre sprachliche Kreativität zu entfalten und somit ihren Krimi andersartig zu gestalten (mehr zum Prinzip der Originalität und Unterhaltsamkeit vgl. Abschnitt 2.3.5.3).

Die Art und Weise, wie das Kommunikationsprinzip der Originalität im Kriminalroman durch die Gestaltung der Kapitelüberschriften realisiert wird, weist häufig eine starke Ähnlichkeit mit dem pressenspezifischen Verfahren der Überschriftengebung auf, die sich am folgenden Beispiel besonders deutlich erkennen lässt. Genauso wie die Überschriften von Presstexten, die den Leser rätseln lassen, finden sich im Kriminalroman auch originelle Kapitelüberschriften, deren Sinn bzw. Doppeldeutigkeit sich erst im Laufe der Lektüre des betreffenden Kapitels erschließt und dem Leser ein Aha-Erlebnis verschafft. Beispielsweise wird dem Leser erst im Nachhinein klar, dass „*Der starke Arm des Gesetzes*“ (280), die Überschrift des 34. Kapitels aus *Eine für alle* von Sara Paretsky, auf doppelte Weise deutbar ist: In diesem Kapitel wird erzählt, wie die Detektivin V. I. Warshawski von einem Polizisten aus einer gefährlichen Situation gerettet, beschützt nach Hause eskortiert wird und schließlich mit ihm eine Liebesnacht verbringt. Hier wird die Kapitelüberschrift doppeldeutig und damit in ähnlicher Weise wie häufig die Titel von Presstexten eingesetzt, um das Prinzip der Originalität zu realisieren.

Abschließend ist zu bemerken, dass die oben ausgeführten Realisierungsweisen der Kapitelüberschriften im Kriminalroman sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern durchaus miteinander kombinierbar sind. Zum Beispiel gestaltet der schwedische Autor Stieg Larsson in seinem Krimi *Verblendung* eine ganze Aufmachungsseite für Teil II (157), die neben der nummerierten Kennzeichnung *Teil II* auch noch die Überschrift „*Konsequenzanalyse*“, die Zeitangabe „*3. Januar bis 17. März*“ und die Äußerung „*46% aller schwedischen Frauen über fünfzehn sind schon einmal Opfer männlicher Gewalt geworden*“ enthält. All diese Bestandteile hängen mit dem Inhalt von Teil II zusammen. Vor allem die Äußerung, die auf den Ergebnissen der Statistik beruht, deutet nicht nur auf die in Teil II geschilderten Vergewaltigungsszenen hin, sondern stimmt auch mit dem Globalthema des Romans über Sexualverbrechen an Frauen überein.⁹² Dergestalt sagt diese Seite vieles über den Inhalt von Teil II aus, erzeugt beim Leser Spannung und animiert ihn zum Lesen. Sie dient sowohl der strategischen Wissensvermittlung als auch der Auflockerung des Textes.

⁹² Übrigens bedeutet der Originaltitel des Romans *Män som hatar kvinnor* „Männer, die Frauen hassen“ und dient somit in der Ausgangssprache ebenfalls als ein wichtiger Hinweis auf das Globalthema des Romans. Dies ist ein gutes Beispiel dafür, dass formale Textbausteine wie Romantitel, Kapitelüberschriften und die Aufmachung einer Seite strategisch eingesetzt werden können, damit sie einen Beitrag zur netzartigen thematischen Organisation bzw. zum Wissensmanagement des Romans leisten.

Es wird deutlich, dass Krimiautoren die Kapitelüberschriften ihrem jeweiligen Ziel entsprechend verschiedenartig gestalten können. Durch den strategischen Einsatz kann dieser formale Textbaustein, der im Kriminalroman in den meisten Fällen unauffällig formuliert wird und keine große Bedeutung hat, in manchen Fällen einen speziellen Beitrag zur strategischen Wissensvermittlung leisten.

(4) Anmerkungen

Im Allgemeinen gilt die Anwendung von Anmerkungen als ein für wissenschaftliches Schreiben übliches Wissensvermittlungsverfahren und kommt im Kriminalroman eher selten vor, weshalb es in solchen Ausnahmefällen umso auffälliger wirkt. Aus diesem Grunde kann ein erfindungsreicher Krimiautor Anmerkungen gleichzeitig als Realisierungsmittel der Wissensvermittlung und der Originalität einsetzen. In *Felidae* von Akif Pirinçci werden beispielsweise Anmerkungen eingesetzt, die in einem getrennten Anhang, der quasi ein Mini-Katzensachbuch ist und sogar am Schluss eine Liste der verwendeten Literatur enthält, erklärt werden. Daher befindet sich bei dem ersten durch eine hochgestellte Ziffer markierten Ausdruck die folgende Anmerkung am unteren Rand derselben Seite: „Die Ziffern im Text verweisen auf Erläuterungen im Anhang Seite 278 bis 288“ (16). Auf diese Weise findet der Leser alle Erläuterungen zu den mit Ziffern markierten Ausdrücken im Anhang. Dieser sachbuchartige Anhang beinhaltet allerlei zum Verständnis der Geschichte erforderliches Wissen über Katzen, sodass der Katzen-Wortschatz bzw. das Katzen-Wissen des Lesers aufgebaut wird und dem Leser kein Verständnisproblem aus dem Authentizität suggerierenden Gebrauch von Fachterminologie erwächst.

Darüber hinaus hat der für den Kriminalroman recht ungewöhnliche Einsatz von Anmerkungen mit der Präferenz des Autors zu tun. Auch der Krimiautor Larry Beinhart zeigt in seinen Krimis eine unverkennbare Vorliebe für den Gebrauch von Anmerkungen, sodass diese ausgeprägte Neigung mittlerweile als Teil seines markanten persönlichen Schreibstils gilt.⁹³ Durch die auf diese Weise hinzugefügten zahlreichen Anmerkungen liefert er viele zusätzliche Informationen über die diversen, in seinen Romanen behandelten Themen und gibt seiner detailreichen Recherche Ausdruck.

Bemerkenswert bei der Anwendung von Anmerkungen im Kriminalroman ist, dass der Autor die Anmerkungen nicht fiktiv und vorgeblich, sondern faktisch, also außerhalb der Romanwelt, und an den realen Leser adressiert äußert. Da die in Anmerkungen angegebenen Informationen anhand werkexterner Ressourcen, Zusatzinformationen und Bestätigungsinstanzen überprüfbar sind, kann der Autor, im Gegensatz zu seinen Aussagen im Rest des Textes, in ihnen natürlich auch Fehler machen und für diese gerügt werden, wenn er falsche oder zweifelhafte Informationen vermittelt.

Anzumerken ist, dass Anmerkungen im Kriminalroman nicht nur von Autoren, sondern auch von Übersetzern benutzt werden können. Für die übersetzten Kriminalromane gelten Anmerkungen, d.h. Anmerkungen des Übersetzers (kurz: A. d. Ü.), als ein wichtiges Wissensvermittlungsmittel,

⁹³ Seit seinem Debütroman *Kein Trip für Cassella* verwendet Larry Beinhart Anmerkungen. In seinem Krimi *American Hero* gibt es sogar 128 Anmerkungen. Als Grund dafür gibt er in seinem Krimischreiben-Ratgeber an, dass er Recherche liebt und die Glaubwürdigkeit von Details im Kriminalroman für überaus wichtig hält (vgl. Beinhart 2003, 175ff.).

um mögliche Verständnisprobleme des Lesers von vornherein zu vermeiden. Denn die Funktion von „A. d. Ü.“ besteht darin, dass der Übersetzer mittels der Anmerkungen die Ausdrücke erklärt, für deren Verständnis ein bestimmtes Wissen über die Originalsprache bzw. die relevanten kulturellen oder landeskundlichen Aspekte notwendig ist, das die meisten Leser der Übersetzung nicht besitzen. Die Anwendung von Anmerkungen des Übersetzers geschieht relativ häufig und kann ein unerlässliches Erklärungsverfahren bei Übersetzungen sein.

Hierfür ein Beispiel aus Natsuo Kirinos *Die Umarmung des Todes*, einem aus dem Japanischen übersetzten Krimi. In ihm erläutert die Übersetzerin in einer ihrer Anmerkungen, *O-Nigiri* seien „gefüllte, mit getrocknetem Seetang umwickelte Reisklöße – das »Butterbrot« der Japaner“ (29). Ohne diese Anmerkung der Übersetzerin würden die meisten Leser ohne Vorkenntnis sich fragen, was der Ausdruck *O-Nigiri* bedeutet. Während die Anmerkung des Übersetzers, in diesem Fall eine Vokabelerklärung, der Schaffung von Verständlichkeit und Leserfreundlichkeit dient, indem sie möglicherweise fehlendes Vorwissen des Lesers aufbaut, ist sie im folgenden Beispiel aus Henning Mankells *Die falsche Fährte* unerlässlich für das Verständnis des zu dem Zeitpunkt dargestellten Ereignisses, das nicht nur in dem speziellen Moment im Brennpunkt des Interesses steht, sondern letztendlich auch entscheidend für die Auflösung des Falls ist. Am Ende des Romans wird erzählt, wie Kommissar Wallander einen Kinderarzt befragt, um den Familiennamen des Jungen, den er in einem Serienmord in Verdacht hat, zu bestätigen. Da der Kinderarzt aufgrund der Schweigepflicht Wallander den Namen seines Patienten nicht verraten darf, stellt Wallander eine Frage, auf die der Kinderarzt lediglich mit ja oder nein antworten kann, ohne den betreffenden Namen zu nennen: „»Hat der Name mit Bellman zu tun?« fragte Wallander. Karl Malmström verstand. Seine Antwort kam ohne Zögern. »Ja«, sagte er. »Allerdings.«“ (473) An dieser Stelle würden sich die meisten Leser sicherlich fragen: Wer ist denn Bellman? Und wie lautet nun der Familienname des Mörders? Daher erklärt der Übersetzer gleich am unteren Rand derselben Seite: „* *Das Hauptwerk des in Schweden noch heute sehr populären Rokokodichters Carl Michael Bellman trägt den Titel »Fredmans epistlar«.* [A. d. Ü.]“ (473). Dadurch wird das erforderliche Wissen vermittelt, der mit Bellman zusammenhängende Familienname des Mörders sei – genauso wie Bellmans Hauptwerk – Fredman. Da der schwedische Autor Henning Mankell nicht an seine internationale Leserschaft gedacht und für sie eine Erklärung an der passenden Textstelle geliefert hat (was für seine schwedischen Leser wahrscheinlich störend gewesen wäre), erhalten die deutschsprachigen Leser dank des Übersetzers die notwendige Information über den Zusammenhang zwischen Bellman und Fredman, die unmittelbar zur Auflösung des Falls führt. Es wird somit deutlich, dass in einem übersetzten Kriminalroman auch die Anmerkungen des Übersetzers zur Wissensvermittlung beitragen.

(5) Kursivschrift und Abbildungen

Im Allgemeinen dient die typografische Gestaltung durch Kursivschrift, Fettdruck, Versalschrift usw. der Kennzeichnung bzw. Hervorhebung des derart markierten Teiltextes. Im Kriminalroman kommt sie z.B. sehr häufig in Kombination mit zitierendem Erzählen zum Einsatz, um den zitierten Text deutlich hervorzuheben. So gesehen kann die Kursivschrift, die die Hervorhebungsfunktion

auf unterschiedliche Weise erfüllen kann, einen speziellen Beitrag zur Wissensvermittlung leisten. Meist wird sie zur Kennzeichnung von zitiertem Erzählen, von Sprachgebrauch in einer Fremdsprache,⁹⁴ von innerer Rede der Figuren oder von einer in der Täter-Perspektive gehaltenen Erzählung angewandt. Besonders häufig kommt es im multiperspektivisch erzählten Thriller vor, dass der Täter-Erzählstrang durch Kursivdruck markiert wird und sich somit eindeutig von den anderen Erzählsträngen abhebt. Aufgrund der häufigen Nutzung kann der Leser bei einem kursiv gedruckten Textabschnitt im Thriller oft davon ausgehen, der Täter sei die Perspektivfigur (das Ich oder das Er) des betreffenden Erzählstrangs. In solchen Fällen trägt die Anwendung der Kursivschrift zur strategischen Wissensvermittlung bei, indem sie beim Leser die Erwartung hervorruft, dass die dadurch hervorgehobenen Textstellen von besonderer Bedeutung sind.

Da für den Kriminalroman das Vorkommen eines Streits, eines emotionsgeladenen Konflikts oder eines Gesprächs mit doppeltem Boden (vgl. Abschnitt 5.4) gang und gäbe ist, gilt bei der Redewiedergabe die Hervorhebung durch Kursivschrift außerdem als besonders nützlich, um die Betonung der Äußerungen leicht erkennbar zu machen. Hierfür ein Beispiel aus Holger Bischoffs *Adieu Irene*. In einem Ehestreit, der sich nach und nach zuspitzt und schließlich zum Mord führt, spricht der Ehemann folgendermaßen über den Vater seiner Frau: „dein Vater war sowieso etwas ganz Besonderes. Ein Ausnahmemann! *Der* Vater schlechthin. *Der* Ehemann! *Der* Jäger! Er hätte nicht Heinrich Hofmann, sondern Heinrich Mustermann heißen sollen!“ (79, Kursivschrift im Original). Hier wird die Betonung bzw. der höhnische Tonfall durch Kursivdruck nachdrücklich hervorgehoben, damit der Leser unmissverständlich erkennt, dass der Sprecher seine Äußerungen nicht etwa wörtlich meint, sondern mit Spott und Hohn seine Frau erzürnen will. Denn durch den Akzent auf *Der* klingt es, als bezeichne der Sprecher seinen Schwiegervater voller Bewunderung als Vater (Ehemann, Jäger) der Superlative, da dies jedoch eindeutig dem Kontext widerspricht, erkennt der Leser es als Ironie. Dies wird vom Gebrauch des Ausdrucks *Mustermann* in der darauffolgenden Äußerung noch einmal bestätigt. Kurz: Mit Hilfe der leicht erkennbaren Hervorhebung durch Kursivdruck wird die richtige Betonung wiedergegeben, sodass der Leser zwischen den Zeilen lesen kann.

Auch das folgende Beispiel aus Stieg Larssons *Verblendung* zeigt, wie die Hervorhebung durch Kursivdruck bei der Redewiedergabe für die Wissensvermittlung im Kriminalroman genutzt wird, diesmal jedoch nicht zur Verdeutlichung von Ironie. Auf die Anschuldigung des Detektivs „*Sie haben sie getötet*“ erwidert der Hauptverdächtige: „Ich *wollte* sie töten. Ich *hatte es vor*, aber ich kam zu spät“ (536, Kursivschrift im Original). Durch die Verdeutlichung der Betonung durch Kursivdruck wird sichtbar gemacht, dass der Sprecher mit Nachdruck behauptet, er sei trotz allem nicht der Täter. Da der Leser aufgrund einer derartigen Hervorhebung diese entscheidende Aussage auf keinen Fall übersieht, muss er sich unweigerlich mit der Glaubwürdigkeit dieser Aussage beschäftigen und gegebenenfalls die Möglichkeit in Erwägung ziehen, nun sei der Hauptverdächtige

⁹⁴ Zum Beispiel werden in Friedrich Anis *Süden und das Geheimnis der Königin* sowohl die Äußerungen auf Italienisch („*Acqua minerale, per favore*«, sagte ich“, 13) als auch der zitierte Text eines englischen Liedes („*I'm a rollin' stone all alone an' lost / For a life of sin I have paid the cost / Now when I pass by all the people say / Just another guy on the lost highway ...*“, 165) in Kursivdruck für den Leser augenfällig markiert, um eine bestimmte Atmosphäre in den betreffenden Szenen zu erzeugen.

endgültig aus dem Rennen. Indem der Leser den schneidenden Tonfall durch die Hervorhebung förmlich hört, erscheint die derart betonte Aussage, da ihr jede Art von Heuchelei zu fehlen scheint, glaubwürdiger. Es wird also deutlich, dass die Anwendung der Kursivschrift für die strategische Wissensvermittlung im Kriminalroman von großer Bedeutung ist.

Zur variationsreichen Wissensvermittlung im Kriminalroman werden darüber hinaus häufig bildliche Veranschaulichungen verwendet. Beispielsweise kommen Landkarten oft als zusätzliche Orientierungshilfen zum Einsatz, um die im Text beschriebenen Orte und ihre räumliche Lage für den Leser anschaulich zu machen. Beispiele hierfür sind etwa die Landkarte der Universitätsstadt Cambridge in *Denn bitter ist der Tod* von Elizabeth George (6f.) und die Landkarte von Fontwell Village in *Die Schandmaske* von Minette Walters (7), die die jeweiligen Tatorte und ihre Umgebung darstellen. Auch Abbildungen von Interieur, Zeichnungen, Handschriften usw. können einen Beitrag zur Wissensvermittlung leisten. Zum Beispiel verwendet Agatha Christie in *Mit offenen Karten* eine Abbildung von Handschriften (die von den vier Verdächtigen notierten Bridgeabrechnungen, 42f.), um der vom Meisterdetektiv Hercule Poirot geäußerten Charakter-Analyse der vier Personen zusätzliches Gewicht zu geben. Solche Abbildungen dienen als Bereicherung der Darstellungsmöglichkeiten und der Wissensvermittlung, da sie aus der Wortflut hervorstechen, als Blickfang den Leser direkt ansprechen und somit eine unübersehbare aufmerksamkeitslenkende Funktion besitzen.⁹⁵

Es wurde deutlich, dass dem Autor eines Kriminalromans eine Vielzahl an Verfahren zur variationsreichen Wissensvermittlung zur Verfügung stehen, die sich alle auf ihre eigenen Arten eignen, einen Text aufzulockern, den Leser durch Aufmerksamkeitslenkung zum Weiterlesen verleiten und in gezielter Weise dazu beitragen, strategisch Wissen zu vermitteln. Die besonderen Spielarten der Wissensvermittlung werden wir in den kommenden Kapiteln anhand ausgewählter Textbeispiele noch weiter vertiefen.

2.3.4.3 Krimitypische rezeptionssteuernde sprachliche Signale

Im Kriminalroman kommen bestimmte rezeptionssteuernde sprachliche Signale immer wieder vor, die zur Aufmerksamkeitslenkung des Lesers bei der Informationsaufnahme dienen. Sie sind auf der Ebene der Äußerungsform angesiedelt und haben bei der Textrezeption die Funktion, bestimmte Erwartungen beim Leser auszulösen, die später entweder bestätigt oder korrigiert werden. Für den Leser tragen sie beachtlich dazu bei, den Prozess der Aufnahme zu erleichtern: Je mehr er sich dank seiner Leseerfahrungen mit ihnen auskennt, desto leichter fällt es ihm, gezielt nach den sprachlich markierten Textstellen zu suchen, die betreffenden Informationen schnell zu erfassen und auf ihnen basierende Deutungshypothesen aufzubauen. Da die Erwartungen des Lesers bei der Krimirezeption in hohem Maße von solchen wiederkehrenden, rezeptionssteuernden sprachlichen Signalen gesteu-

⁹⁵ Ein Sonderfall für den Kriminalroman ist die Bildverwendung als optisches Auflockerungsmittel. Als Beispiel hierfür kann man das Daumenkino eines springenden Schafs am Seitenrand in Leonie Swanns Schafskrimi *Glennkill* heranziehen. Das Daumenkino steht im Einklang mit dem Schafskrimi und dient dazu, das Interesse des Lesers für den Roman zu wecken. In diesem Fall ist das Attraktivitätsprinzip im Spiel. Allerdings kommt eine derartige Bildverwendung im Kriminalroman sehr selten vor und gilt zweifelsohne als Ausnahmefall.

ert werden, kann der Krimiautor die Leserlenkung zu einem beträchtlichen Teil mit sprachlichen Mitteln realisieren und somit den Interpretationsspielraum des Lesers stark beeinflussen, was er insbesondere für die krimitypische Irreführung bzw. das Spiel mit den Erwartungen und Überraschungen ausnutzen kann.

Zur Veranschaulichung sehen wir uns als Beispiel die rezeptionssteuernden sprachlichen Signale an, die untrennbar mit dem krimispezifischen Frage-Antwort-Spiel verbunden sind: die im Text explizit oder implizit aufgeworfenen Fragen und die „Achtung, Spur!“-Signale (vgl. Suerbaum 1984, 17ff.). Wie bereits erwähnt, ist der systematische Wissensaufbau im Kriminalroman als ein Frage-Antwort-Spiel angelegt. Das heißt, im Kriminalroman werden viele Fragen gestellt, die die Bildung verstehensrelevanten Wissens kontrollieren bzw. regulieren, und die in der Regel alle bis zum Romanende eindeutig beantwortet werden. Dementsprechend gibt es im Text eine Reihe von Fragesätzen, aber auch indirekte, implizite Fragen, die dem Leser sein Wissensdefizit bewusst machen und ihm helfen, gezielt nach den Antworten zu suchen und somit den Text vollständig zu erschließen. Ferner fungiert die für den ganzen Roman einheitsstiftende Hauptfrage (normalerweise die Täterfrage „Whodunit“, die durch die Darlegung des Mordfalls ausgelöst wird) als Relevanzfilter, der dem Leser deutlich macht, welche Fragen bzw. welche damit zusammenhängenden Informationen hochbedeutend und welche nebensächlich sind. Der Kriminalroman ist also überaus reich an direkt gestellten Fragen, wie etwa Fragesätze bei einem Verhör (z.B. „*Hat Mrs. Gillespie Ihnen einmal etwas über ihr Testament gesagt, Sir?*“ in *Die Schandmaske* von Minette Walters, 113) oder in innerer Rede des Detektivs (z.B. „*Warum war Svedberg erschossen worden? Was war an dem entsetzlichen Bild des toten Mannes mit dem weggeschossenen Gesicht, das ganz und gar nicht stimmte?*“ in *Mittsommermord* von Henning Mankell, 76). Ein Beispiel für eine im Kriminalroman implizit gestellte Frage findet sich z.B. in *Alibi* von Agatha Christie: „*Ein geöffnetes Fenster*», sagte er. *«Eine versperrte Tür. Ein Stuhl, der sich anscheinend von selbst bewegt. Alle drei rufen mir <warum> zu, und ich finde keine Antwort.»*“ (68). Es wird zwar keine direkte Frage gestellt, der Leser wird aber durch das Fragewort „*warum*“ förmlich mit der Nase darauf gestoßen, dass es hier um fehlende und äußerst wissenswerte Informationen geht. Durch Äußerungen am Textausschnitts-ende wie „*Erzählen Sie mir alles*», sagte er. *»Vielleicht ist es nicht so schlimm, wie Sie glauben. Aber es war noch schlimmer. [...] Er war so schockiert, dass ihm regelrecht schlecht wurde*“ (*Die Schandmaske* von Minette Walters, 216) stellt sich dem Leser, weil das sprachlich Dargestellte so ausgesprochen vage bzw. lückenhaft und damit erklärungsbedürftig ist, zwingendermaßen die Frage „*Wovon genau wird hier gesprochen?*“ Solche häufig im Text explizit oder implizit aufgeworfenen Fragen, die quasi die Wissenslücken des Lesers deutlich markieren, beeinflussen die Informationsaufnahme des Lesers bei der Krimilektüre und gehören damit zu den krimitypischen rezeptionssteuernden sprachlichen Signalen (mehr dazu vgl. Kap. 4 und Abschnitt 5.1).

Mit den auf diese Weise aufgeworfenen Fragen direkt verbunden ist das krimispezifische Auffindungsverfahren der Antworten, das, wie Ulrich Suerbaum (1984, 19f.) feststellt, den Leser oft durch die im Folgenden erklärten, einleitenden „Achtung, Spur!“-Signale auf die lösungsrelevanten Informationen aufmerksam macht. Suerbaums Auffassung nach verteilt sich die Aufmerksamkeit des Lesers, der nach den möglicherweise zu den Antworten führenden ›clues‹ sucht, nicht gleich-

mäßig auf den gesamten Text. Vielmehr sucht der Leser bestimmten sprachlich markierten Textstellen, wie etwa solchen, die offenkundig als fragwürdig, normabweichend und erklärungsbedürftig dargestellt bzw. durch bestimmte Formulierungen hervorgehoben werden, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll. Gerade weil derartige sprachlichen Signale wiederholt auffindbar sind, geht ein erfahrener Leser davon aus, dass er den betreffenden Textstellen besondere Aufmerksamkeit schenken soll, weil sich dort höchstwahrscheinlich wichtige Informationen befinden, die als Spuren zu den gesuchten Antworten dienen.

Zur Illustration von derlei rezeptionssteuernden „Achtung, Spur!“-Signalen betrachten wir die folgenden Beispiele, die in der Regel in den ›analysis‹-Passagen (vgl. Abschnitt 5.5) auftauchen, wo erzählt wird, wie der Detektiv über den Fall reflektiert und die gesammelten Informationen auswertet. Zunächst werden Adverbien wie *plötzlich* („*Plötzlich spürte sie, wie die Pulsader in ihrer Schläfe zu pochen begann. Mein Gott. Fast hätte ich es übersehen*“, *Schwesternmord* von Tess Gerritsen, 335), *schlagartig* („*Schlagartig wurde mir klar, daß ich ihn schon mal gesehen hatte*“, *In aller Stille* von Sue Grafton, 71) oder *mit einem Mal* („*Mit einem Mal spürte Lisbeth Salander, wie sich Eiseskälte in ihrer Magengegend ausbreitete*“, *Verblendung* von Stieg Larsson, 534) sehr häufig gebraucht, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf die nachfolgenden, unerwarteten Informationen zu lenken. Auch Adjektive wie *wichtig* (z.B. „*Walsh wusste sofort, dass er irgendetwas auf der Spur war. Was es war, konnte er nicht sagen, aber sein Instinkt sagte ihm, dass Carpenters Information wichtig war*“, *Hab acht auf meine Schritte* von Mary Higgins Clark, 188), *merkwürdig* und *ungewöhnlich* („*Es tauchte nur eine merkwürdige Notiz auf. [...] Sie hatte im Küchenschrank einige Dosen Katzenfutter gehabt. 9-Lives Beef und Liver Platter, besagte die Notiz. Nun schien es mir ungewöhnlich. Welche Katze?*“, *In aller Stille* von Sue Grafton, 123), *faul* („*Irgendwas ist faul, dachte er. Irgendwas an dieser Sache ist so faul wie nur was. Er kam nicht darauf, was es war. Aber das Gefühl wurde immer stärker. Es wühlte in seinem Magen*“, *Mittsommermord* von Henning Mankell, 76) usw. werden verwendet, um dem Leser mitzuteilen, dass die betreffenden Informationen nicht in den Rahmen passen und folglich von Bedeutung sein können. Zu den Standardformulierungen der „Achtung, Spur!“-Signale gehören ebenfalls Bemerkungen wie ‚etwas stimmt hier nicht‘: „*Irgendetwas stimmt hier nicht, dachte er. Cordells Aussage ergab keinen Sinn*“ (*Die Chirurgin* von Tess Gerritsen, 50), „*Etwas stimmte nicht, aber ich konnte nicht rauskriegen, was*“, „*Noch etwas ging mir im Kopf herum, aber ich konnte nicht herausfinden, was es war*“, „*Er hatte etwas Merkwürdiges an sich, aber mir fiel nicht ein, was. Irgend etwas paßte nicht zusammen*“ (*In aller Stille* von Sue Grafton, 170, 59, 72f.), „*Asher hatte irgendetwas gesagt, das ihm aufgefallen war, aber er kam einfach nicht drauf, was es war*“ (*Komm stirb mit mir* von Elena Forbes, 346). Indem auf diese Weise die erhöhte Aufmerksamkeit und das Nichtwissen des Detektivs derart betont ausgedrückt wird, wird der Leser unverkennbar darauf hingewiesen, dass der besagte Redegegenstand auffällig, fragwürdig oder erklärungsbedürftig ist und dass der Grund dafür (also das *Etwas*, *Irgendetwas*) im weiteren Erzählverlauf mit Sicherheit spezifiziert wird. In ähnlicher Weise werden Fragesätze benutzt, mit denen das Erklärungsbedürftige eindeutig sichtbar gemacht wird, z.B. „*Am 19. November. Ich kann es nicht fassen. [...] War das ein Zufall? Oder steckt eine tiefere Bedeutung dahinter, etwas, das ich noch nicht sehen kann?*“ (*Die Blutlinie* von Cody Mcfadyen, 269). Außer-

dem kann man die Beschreibungen der Reaktion des Detektivs auf die betreffenden Informationen ebenso als etablierte „Achtung, Spur!“-Signale ansehen, wie z.B. *„plötzlich hatte er einen flüchtigen Gedanken, ganz so, als würde er auf etwas reagieren, was er gerade gesehen hatte. Es war, als hätte ihm ein unsichtbares Wesen vorsichtig ins Ohr gepustet, und seine Nackenhaare stellten sich ganz leicht auf“* (Verblendung von Stieg Larsson, 329), *„Ihr Blick war nicht mehr auf die Leichen gerichtet, sondern auf etwas anderes, das sie weit mehr beunruhigte. Eine Entdeckung, die sie für ein paar Sekunden das Atmen vergessen ließ“* (Todsünde von Tess Gerritsen, 316). Die Beispiele machen deutlich, wie höchst charakteristisch und insbesondere für den erfahrenen Leser leicht erkennbar solche wiederkehrenden, rezeptionssteuernden „Achtung, Spur!“-Signale im Kriminalroman sind.

Zu beachten ist allerdings, dass der Leser durch derartige Signale auch in die Irre geführt werden kann: Zwar werden wichtige ›clues‹ durch sie oft unmissverständlich kenntlich gemacht, viele irreführende ›red herrings‹, die wie heiße Spuren aussehen aber schließlich im Nichts enden, werden jedoch in gleicher Weise deutlich sprachlich markiert. Insbesondere die Meinungen des Detektivs kann der Autor zum Zweck strategischer Wissensvermittlung gezielt ausnutzen, weil der Leser oft dazu neigt, den Detektiv gewissermaßen als Autoritätsperson zu betrachten und dessen Sichtweise unbewusst anzunehmen. Das heißt, eine derart nachdrückliche Rezeptionssteuerung durch die „Achtung, Spur!“-Signale, mit der wichtige ›clues‹ in auffälliger Weise aus der Sicht des Detektivs vermittelt werden, kann ebenfalls für die ›red herrings‹ eingesetzt werden, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine falsche Fährte zu lenken und ihm bei der Enthüllung der Wahrheit eine Überraschung zu verschaffen. Wenn ein erfahrener Leser sich darüber im Klaren ist, verfolgt er im Erzählverlauf umso gespannter die angeblichen ›clues‹, um sich ein Urteil darüber zu bilden, ob es letztendlich tatsächlich um wahre Spuren geht. Ungeachtet dessen, ob der Leser dadurch vorübergehend hinters Licht geführt wird oder die ›red herrings‹ erfolgreich durchschaut, erhöhen solche rezeptionssteuernden „Achtung, Spur!“-Signale sein Aufmerksamkeitsniveau bei der Krimilektüre und tragen somit nicht unerheblich zur strategischen Wissensvermittlung und Spannungserzeugung im Kriminalroman bei.

Neben den im Text explizit oder implizit aufgeworfenen Fragen und den damit verbundenen „Achtung, Spur!“-Signalen gibt es noch weitere krimitypische rezeptionssteuernde sprachliche Signale zur Leserlenkung, auf die wir bei der Textanalyse in den kommenden Kapiteln noch genauer eingehen werden.

2.3.4.4 Der krimitypische Wortgebrauch

„Texttypen zeichnen sich vielfach auch durch ein jeweils eigenes Wortgebrauchsprofil aus, das eng mit den kommunikativen Aufgaben zusammenhängt, die mit Texten eines Typs jeweils zu erledigen sind“ (Gloning 2008a, 80). Das gilt auch für den Texttyp ‚Kriminalroman‘: Zwar kommt im Prinzip ein allgemeinverständlicher Wortschatz zum Einsatz, da der Text für ein großes, höchst heterogenes Publikum rezipierbar sein soll, aber in Bezug auf die Ausdrucksweise besitzt der Kriminalroman durchaus seine Eigenart. Zum Beispiel ist das im letzten Abschnitt erwähnte Adverb *plötzlich* ein

etabliertes rezeptionssteuerndes Schlüsselwort im Kriminalroman, mit dem der Autor dem Leser signalisiert, dass gleich etwas Wichtiges kommt (z.B. das Auftauchen eines ›clue‹), sodass die Aufmerksamkeit des Lesers auf die darauffolgende Textstelle gelenkt wird. Ein anderes Schlüsselwort ist *Alibi*, das im Rahmen der Ermittlungsarbeit (vor allem bei Verhören) im Zusammenhang mit den diesbezüglichen Fragen an verschiedenen Verdächtigen immer wieder vorkommt. Da eine erschöpfende, systematische Untersuchung zum krimispezifischen Wortgebrauchsprofil den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wollen wir im Folgenden nur einige der wichtigsten Besonderheiten kurz erläutern, die beim Wortgebrauch im Kriminalroman zu beobachten sind.

Zu nennen ist zunächst der enge Zusammenhang von Teilthemen und Wortgebrauch, denn die ausgeprägten, krimitypischen Inhalte und thematischen Textbausteine spiegeln sich deutlich im Wortgebrauch wider. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist, dass im Vergleich zu vielen anderen Texttypen im Kriminalroman viel mehr und viel häufiger Kraftausdrücke, Schimpfwörter, Beleidigungen, Obszönitäten (z.B. *Bulle, Kanake, Arsch, Arschloch, Penner, Pisser, Mistkerl, Wichser, Fotze, Hure, Nutte, Luder, Schlampe, Flittchen, Tussi, Miststück, Kotzbrocken, Dreckskerl, Drecksau, Dreckschweine, Schweinehund, Schwanz, Titten, ficken, bumsen, vögeln* usw.) als Wortschatzelemente gebraucht werden, um die krimitypischen Teilthemen über Verbrechen, Verbrecher, Konflikte etc. glaubhaft auszuführen. Zudem kommen im Kriminalroman oft unterschiedliche Fachgebiete, Metiers, Settings, Milieus usw. als Thematisierungsgegenstände vor, sodass der Autor jeweils einen entsprechenden thematischen Wortschatz benutzt, um solche Teilthemen glaubwürdig bzw. authentisch darzustellen. Beispielsweise werden in Tess Gerritsens *Blutmale*, in dem eine Pathologin als Zentralfigur auftritt, deren Arbeit als thematischer Teilaspekt ausführlich behandelt wird, zahlreiche Elemente aus dem rechtsmedizinischen Wortschatz verwendet, die sich wiederum den diversen darauf bezogenen Teilwortschatzen zuordnen lassen, wie etwa denen über den Ort (*Leichenschauhaus, Kühlraum, Sektionssaal*), über die Obduktionsinstrumente (*Sektionstisch, Seziersmesser, Leichensack, Mentholsalbe*), über die Leiche bzw. ihre anatomischen Details (*Fäulnisercheinungen, Rektaltemperatur, Mageninhalt, Brusthöhlen, Schädelbild, Kahnbein, Handgelenkstumpf*), über die Beschreibungen von Wunden (*Platzwunde, Schnittwunde, Wundränder, Schnittfläche, Brotmessermuster, Spinnennetzmuster, Impressionsfraktur, Abwehrverletzungen*), über die einzuschätzenden Befunde von Autopsien (*Todesursache, Todeszeitpunkt, Todeszeitraum*) usw. In ähnlicher Weise kommt in einem Gerichtskrimi (z.B. Scott Turows *Aus Mangel an Beweisen*) der Justizwortschatz zum Einsatz, in einem Reisekrimi (z.B. Doris Gerckes *Nachsaison*) werden entsprechend dem betreffenden Land Wörter der jeweiligen Sprache verwendet und im Schafskrimi *Glennkill* von Leonie Swann findet man einen Schafswortschatz vor. Dabei befolgt der Autor beim Gebrauch solcher spezifischer thematischer Wortschatzelemente, wie wir in Abschnitt 2.3.5.1 näher erläutern werden, im Allgemeinen das Prinzip der Verständlichkeit, indem er die Wissensvoraussetzungen der meisten Leser einschätzt, mögliche Verständnisprobleme antizipiert, im Voraus Verständnis sichernde Maßnahmen ergreift und entsprechende Klärungszüge in die passenden Textstellen einbaut.

Darüber hinaus ist die Realisierung einzelner funktional-thematischer Textbausteine als Darstellungselemente vielfach an einen bestimmten Wortgebrauch im Kriminalroman gebunden. Ein

Beispiel hierfür sind etwa die häufig benutzten Wortschatzelemente, mit denen der krimitypische funktional-thematische Textbaustein ‚eine Leiche beschreiben‘ sprachlich realisiert wird, z.B. *blutüberströmt, aufgedunsen, aufgeschlitzt, verstümmelt, erschlagen, erwürgt, erhängt, erstickt, erstochen, ertränkt, erschossen, zerstückelt, enthauptet, skalpiert, geblendet, gefoltert, missbraucht, misshandelt, vergewaltigt, Wasserleiche, Leichenstarre, Verwesung, Blutergüsse, Hautablösung, Gasbildung* usw. Hierbei werden Beschreibungen primär durch den Gebrauch von Partizipien II als attributiv und prädikativ gebrauchte Adjektive vollzogen, um deutlich zu machen, was genau der Täter dem Mordopfer angetan hat. Auf diese Weise wird das Wortgebrauchsprofil des Kriminalromans auch vom Einsatz der funktional-thematischen Textbausteine als Darstellungselemente geprägt. Da der Kriminalroman generell als ein Texttyp mit hohem Schematisierungsgrad gilt und folglich viele etablierte Darstellungselemente hat, ist es unerlässlich für den Krimiautor, eine Übersicht über den Bestand routinierter Ausdrucksmittel für solche erwartbaren Darstellungselemente zu haben.

Wichtig ist auch der Zusammenhang von Kommunikationsprinzipien und Wortgebrauch, denn bestimmte Formen des Wortgebrauchs sind Mittel, mit denen der Autor die für den Kriminalroman als hochrangig geltenden Kommunikationsprinzipien sprachlich realisieren kann. Zum Beispiel sind Wortbildungen ein wichtiges Mittel zur Umsetzung des Prinzips der Originalität (vgl. ausführlich Abschnitt 2.3.5.3). Auch das Prinzip der Variation im Ausdruck wird im Kriminalroman häufig befolgt. Ein ausgezeichnetes Beispiel hierfür ist die Variation bei der Bezugnahme auf den unbekanntesten Täter im Katzenkrimi *Felidae*, mit der der Autor Akif Pirinçci seine außergewöhnliche sprachliche Kreativität demonstriert und den Leser fesselt. Dazu gehören z.B. *der Täter, der Mörder, der Oberbeißer, der Unbekannte, der große Unbekannte, dieser Jemand, dieser Kerl, dieser Bastard, dieses Ungeheuer, dieser Wahnsinnige, unser Mann, unser Schlächter, ein Monstrum, ein Besessener, ein Irrer, einer von uns, wer auch immer das getan hatte, Mister X, Bruder Amok, der Herr Tote, der Totenkaiser, der schwarze Mann, diese herzlose Kreatur, dieser grausame Schlächter, unser mordender Freund, ein amoklaufender Psychopath, der Täter der bestialischen Morde, dieser Jack the Ripper, der am laufenden Band kalte Säcke produzierte, derjenige, der dieses ausgefallene Hobby pflegt* usw. Der erstaunliche Variationsreichtum der Täterbezeichnungen dient sowohl dem Prinzip der Variation im Ausdruck als auch dem Prinzip der Originalität.

Es wurde deutlich, dass das Wortgebrauchsprofil des Kriminalromans viele Charakteristika aufzeigt und eine nähere Untersuchung wert ist. Mehr Details dazu werden bei der Textanalyse in den kommenden Kapiteln geliefert. Nach den obigen Beobachtungen zu den Äußerungsformen, Formulierungsmustern und Vertextungsstrategien im Kriminalroman wenden wir uns im Folgenden den Fragen zu, welche Kommunikationsprinzipien für den Kriminalroman besonders wichtig sind und mit welchen sprachlichen Mitteln der Autor sie realisieren kann.

2.3.5 Kommunikationsprinzipien und ihre Umsetzung

Da Texte als Mittel zur Lösung bestimmter kommunikativer Aufgaben genutzt werden, orientieren sich die Verfasser beim Schreiben und die Leser beim Verstehen der Texte in erster Linie an den

Kommunikationsprinzipien, die im Allgemeinen als für den betreffenden Texttyp von großer Bedeutung gelten, um die Erfolgsaussichten der Kommunikation zu optimieren. Zudem spielen die Kommunikationsprinzipien bei der Textbewertung eine zentrale Rolle: Aufgrund der Konventionen der Kommunikation beim Gebrauch eines Texttyps hält der Leser beim Rezipieren eines Textes bestimmte Kommunikationsprinzipien für üblich, erwartbar und hochrangig, sodass er Einwände erheben bzw. den Text als schlecht beurteilen kann, wenn gegen diese Kommunikationsprinzipien verstoßen wird (vgl. Gloning 2008a, 75ff.). Insofern dienen diese Kommunikationsprinzipien als Bewertungsprinzipien (Qualitätsstandards) für Texte dieses Typs und beeinflussen in hohem Maße die Wahl der sprachlichen Handlungsmöglichkeiten der Verfasser, das Bewerten eines Textes bei der Rezeption und die Vermittlung der erfolgversprechenden Schreibstrategien für den jeweiligen Texttyp in der Beraterliteratur (mehr dazu vgl. Fritz 1994a, 195ff.; Fritz 2008, 79ff.). Daher ist es für die Charakterisierung eines Texttyps unerlässlich zu untersuchen, welche Kommunikationsprinzipien für Texte dieser Art von besonderer Bedeutung sind und welche darauf bezogenen Ausführungsbestimmungen jeweils gelten: Man muss nicht nur die wichtigen Kommunikationsprinzipien kennen, die zu befolgen bzw. zu berücksichtigen sind, sondern auch wissen, wie sie im Allgemeinen umgesetzt werden und welche sprachlichen Verfahren sich zu ihrer Umsetzung eignen.

Bei der Beantwortung der Frage, welche Kommunikationsprinzipien für einen bestimmten Texttyp entscheidend sind, können die Grice'schen Kommunikationsmaximen als ein guter Ausgangspunkt zum Nachdenken dienen. Nach dem Sprachphilosophen Herbert Paul Grice (1913-1988) sind das Kooperationsprinzip und bestimmte Konversationsmaximen grundlegend für die rationale Kommunikation (vgl. Grice 1989, 24ff.). Das Kooperationsprinzip besagt, dass Menschen sich in der Kommunikation grundsätzlich kooperativ verhalten, und dass gerade diese gegenseitige Kooperativitätsannahme es ermöglicht, dass sie in Fällen der sprachlichen Indirektheit aus dem wörtlich Gesagten die richtige (d.h. vom Sprecher gemeinte) Schlussfolgerung ziehen und sich somit mit ihren Kommunikationspartnern verständigen können. Zum rationalen kommunikativen Verhalten gehört ebenfalls, dass ein Sprecher normalerweise entsprechend den Konversationsmaximen, also den Maximen der Quantität (Informativitätsmaximen), den Maximen der Qualität (Wahrheitsmaximen), der Maxime der Relevanz und den Maximen der Modalität (Verständlichkeitsmaximen) seine Gesprächsbeiträge gezielt informativ, wahrheitsgemäß, relevant, klar und verständlich formuliert. Verletzt das Gesagte im wörtlichen Sinne scheinbar diese Maximen, so geht sein Gesprächspartner aufgrund der Kooperativitätsannahme trotzdem davon aus, der Gesprächsbeitrag müsse irgendwie relevant und sinnvoll sein, und betrachtet somit die Verletzung der Maximen als einen Indikator dafür, dass er nun nach einer weiterführenden Deutung der Äußerung suchen muss, um das wirklich Gemeinte (die konversationelle Implikatur) zu verstehen.⁹⁶

Zwar stehen diese Maximen bei Grice primär im Zusammenhang der Implikaturetheorie, aber sie sind sowohl grundlegend für Kommunikation jeglicher Art als auch aufschlussreich für die Suche nach den weiter ausdifferenzierten bzw. strategischen Kommunikationsprinzipien, die für un-

⁹⁶ Nach Meibauer (2001, 24ff.) gilt der Grice'sche Ansatz, nämlich die Entdeckung des Kooperationsprinzips und der Konversationsmaximen sowie deren Rolle bei den Implikaturen, als ein Meilenstein der Pragmatik und wird vielerorts in der Forschung erweitert und vertieft (vgl. dazu z.B. Leech 1983; Levinson 1983; Rolf 1994; Meibauer 1997).

terschiedliche Kommunikationsformen und Texttypen spezifisch sind.⁹⁷ Was den Texttyp ‚Kriminalroman‘ betrifft, kann man, ausgehend von den Grice’schen Maximen, unter den vielen relevanten Kommunikationsprinzipien einige als vorrangig bezeichnen – diese werden auch häufig in den von Krimiautoren verfassten Ratgebern für das Krimischreiben betont. In Anbetracht der zu erfüllenden Textfunktion, nämlich der krimispezifischen Unterhaltung durch Spannung, gilt in erster Linie das Prinzip, dass ein Krimi spannend sein sollte, als hochrangig (vgl. Fritz 2008, 82). Dies werden wir in den kommenden Kapiteln im Zusammenhang mit dem Wissensmanagement näher erläutern, wobei die sprachlichen Verfahren zur Spannungserzeugung exemplarisch gezeigt werden sollen. An dieser Stelle wollen wir zunächst drei wichtige Kommunikationsprinzipien für den Kriminalroman untersuchen, nämlich (1) das Prinzip der Verständlichkeit, (2) das Prinzip der Plausibilität und (3) das Prinzip der Originalität und Unterhaltsamkeit, wobei unser besonderes Augenmerk der jeweiligen sprachlichen Umsetzung gilt.

2.3.5.1 Das Prinzip der Verständlichkeit

„Prinzipiell ist eines der Ziele der Erzählung, verstanden zu werden“ (Moles 1973, 164). Selbst wenn diese Bemerkung einem vielleicht allzu selbstverständlich bzw. ein wenig pedantisch vorkommt, weist A. A. Moles damit doch unverkennbar auf den Vorrang hin, den das Prinzip der Verständlichkeit in Bezug auf die schriftsprachliche Kommunikation mit Erzähltexten hat. Zudem ist die Teilnahme an literarischer Kommunikation in der Regel freiwillig und interesseorientiert. Wenn der Leser einen Roman für nicht gut lesbar bzw. langweilig hält, kann er jederzeit die Lektüre abbrechen.⁹⁸ Aus diesem Grunde ist es unerlässlich für den Autor, bei der Textproduktion die Wissensvoraussetzungen und die Interessen des Lesers einzuschätzen und antizipierend Verständnis sichernde Maßnahmen zu ergreifen, um dem Einwand mangelnder Verständlichkeit von Seiten des Lesers von vornherein zu entgehen.

Für den Kriminalroman ist Verständlichkeit das allerwichtigste Kommunikationsprinzip: Der Text muss sowohl verständlich als auch möglichst leserfreundlich sein, da der Autor zum Zweck der Unterhaltung schreibt und meistens mit Rücksicht auf den erwünschten kommerziellen Erfolg ein möglichst großes Publikum ansprechen will. „Krimis lassen sich in den Regalen von Lastwagenfahrern und Präsidenten finden“ (Beinhart 2003, 78), und dies ist nur erreichbar, wenn Krimiautoren ihre Texte klar, leicht zu verstehen und an ein großes, höchst heterogenes Publikum mit unterschiedlichen Wissensvoraussetzungen gerichtet sprachlich gestalten.⁹⁹ Andererseits ist es für die

⁹⁷ Ausführlich zu den Kommunikationsprinzipien vgl. Fritz 1994a, 195ff. Zu den strategischen Prinzipien für erfolgreiche Kommunikation vgl. Fritz 1982, Kap. 3. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Anwendung der Grice’schen Prinzipien zum Zweck einer Theorie der Textbewertung vgl. Fritz 2008, 80ff.

⁹⁸ Daher betont Stephen King in *Das Leben und das Schreiben*, seinem Ratgeber für das Romanschreiben: „Meines Erachtens sollte keine Erzählung und kein Roman das Arbeitszimmer verlassen, solange der Verfasser nicht überzeugt ist, dass sein Werk einigermaßen leserfreundlich ist“ (King 2002, 217).

⁹⁹ Ferner betont Larry Beinhart folgendermaßen in *Crime. Kriminalromane und Thriller schreiben*, seinem Ratgeber für das Krimischreiben, eine lässige Handhabung der Grammatik bzw. ein stark umgangssprachlich geprägter Stil sei in Ordnung, vorausgesetzt, dass der Text klar, verständlich und gut lesbar ist: „Eigene Auslegung der Zeichensetzung? Eine Vorliebe für Satzfragmente? Erfundene Vokabeln und Wörter, die in keinem Wörterbuch auftauchen? Alles völlig in Ordnung ... solange es gut und leicht verständlich ist“ (Beinhart 2003, 75).

strategische Wissensvermittlung im Kriminalroman gang und gäbe, dass Formen der Informationszurückhaltung dem Prinzip der Verständlichkeit widersprechen können, aber als krimispezifisch „hingenommen“ werden (vgl. Abschnitt 6.3.1). Dies gehört zu den wiederkehrenden Charakteristika, die das Wissensmanagement im Kriminalroman aufweist.

Aber wie genau wird das Prinzip der Verständlichkeit im Kriminalroman umgesetzt? Zur Verdeutlichung sehen wir uns an, wie Krimiautoren beim Gebrauch von Ausdrücken aus spezifischen thematischen Wortschätzen mögliche Verständnisprobleme antizipierend die etablierten Verständnis sichernden Maßnahmen ergreifen, damit die eventuell unbekanntenen Ausdrücke an der betreffenden Stelle für den Leser anschaulich erklärt werden.

Wie bereits erwähnt, werden im Kriminalroman entsprechend bestimmten spezifischen thematischen Textbausteinen oft besondere thematische Wortschätze eingesetzt, z.B. der Jargon der Polizei, die gerichtsmedizinische bzw. forensische Fachsprache, der Wortschatz eines in der Geschichte vorkommenden Metiers usw. Da der Autor, wenn er sich an ein breites Publikum wenden möchte, ein solches Vorwissen beim Leser nicht voraussetzen darf, ist das Verfahren der Vokabelerklärung bzw. Wissensvorentlastung untrennbar mit dem Gebrauch solcher Ausdrücke verbunden, die eventuell Verständnisprobleme verursachen könnten. Zu diesem Zweck gibt es etablierte Formen und Verfahren, mit denen der Autor das für das Textverständnis notwendige Wissen „just in time“ liefern und somit dem Leser eine sofortige Verständnishilfe anbieten kann. Dazu gehört etwa die bereits ausgeführte Anwendung von Anmerkungen. Am häufigsten kommt allerdings die Appositionskonstruktion zum Einsatz, d.h. die Erklärung steht in Apposition zu dem erklärungsbedürftigen Ausdruck, sodass der Leser den Ausdruck einwandfrei versteht, noch bevor sich ihm die Frage nach der Bedeutung stellt. Vor allem wird ein Akronym, also ein aus den Anfangsbuchstaben mehrerer Wörter gebildetes Kurzwort, meistens durch die Appositionskonstruktion erklärt, wie etwa die folgende Erklärung von *AFIS* aus Patricia Cornwells *Die Dämonen ruhen nicht*: „Als Benton noch gegen Verbrecher ermittelt hat, waren seine Fingerabdrücke in *AFIS*, dem Automatisierten Fingerabdruck-Identifizierungssystem, gespeichert“ (248). Mit Hilfe der Appositionskonstruktion wird sofort deutlich gemacht, wofür das Akronym *AFIS* steht. Zudem leistet der Kontext auch einen Beitrag dazu, den Verwendungszweck von *AFIS* zu verdeutlichen.

Genauso geläufig wie die Appositionskonstruktion ist die nachfolgende Erläuterung in Form der Erzählerrede. Hierfür zwei Beispiele *Sixpacks* und *CODIS* aus Tess Gerritsens *Die Chirurgin*:

Moore wandte sich an Frost. »Zeigen wir ihr die Sixpacks.«

Frost reichte ihm eins der Verbrecheralben. Die Fotoserien wurden »Sixpacks« genannt, weil es von jedem Täter sechs Aufnahmen gab. (*Die Chirurgin*, 198)

»Was macht die DNS-Analyse im Fall Nina Peyton?«

»Da wird mit Hochdruck dran gearbeitet«, antwortete Rizzoli. »[...] Drücken wir die Daumen, dass der Täter schon in *CODIS* registriert ist.«

CODIS war die nationale DNS-Datenbank des FBI. Das System steckte noch in den Kinderschuhen, und die genetischen Fingerabdrücke von einer halben Million verurteilter Straftäter warteten noch darauf, in die Datenbank eingegeben zu werden. Ihre Chancen, einen »Treffer« zu landen, also eine Übereinstimmung mit einem bekannten Straftäter, waren gering. (*Die Chirurgin*, 176)

In beiden Fällen folgen gleich nach der für den Leser höchstwahrscheinlich unverständlichen Anwendung der Ausdrücke *Sixpacks* und *CODIS* die Erklärungen durch den Erzähler. In dem ersten Beispiel ist der Ausdruck *Sixpacks*, der hier zum polizeilichen Jargon gehört, für die meisten Leser erklärungsbedürftig, weil sie den Ausdruck normalerweise nur im Sinne vom Sechserpack Bier oder vom Waschbrettbauch durchtrainierter Männer kennen. Deshalb wird das für das Textverständnis notwendige Wissen über *Sixpacks* in diesem speziellen thematischen Zusammenhang unmittelbar vermittelt, und zwar durch die Bezugnahme auf den damit gemeinten Gegenstand (*Verbrecheralben*) sowie die vom Erzähler gelieferte Erklärung, warum die Fotoserien *Sixpacks* genannt werden. Auf diese Weise wird der ungewöhnliche Gebrauch von *Sixpacks* kurz und knapp erklärt. In dem zweiten Beispiel werden durch die Erzählerrede nicht nur eine präzise Erläuterung unmittelbar nach der Anwendung von *CODIS* geliefert, sondern zugleich auch zusätzliche Informationen über die geringen Erfolgsaussichten übermittelt, die bereits auf die weitere Entwicklung der Geschichte hindeutet: Im Nachhinein kann man sie sogar als eine Art Vorausdeutung betrachten, denn das Ermittlungsteam findet später, wie vom Erzähler hier alles andere als zuversichtlich erwartet, tatsächlich keinen Treffer in CODIS. Insofern wird hier das Erklärungsverfahren in Bezug auf *CODIS* zugleich als Teil der strategischen Wissensvermittlung eingesetzt.

Der Autor kann das Erklärungsverfahren von erklärungsbedürftigen Ausdrücken in der Tat häufig mit der Realisierung anderer Textbausteine kombinieren, woraus sich eine Vielfalt von Gestaltungsmöglichkeiten ergibt. In der folgenden Textpassage aus Patricia Cornwells *Die Dämonen ruhen nicht* wird bei der Darstellung eines Kneipentreffs unter Polizisten die Vokabel- und Wissensvorentlastung beim Ausdruck *Leichenfarm* mit der Einführung und Charakterisierung des in der Wirklichkeit existierenden Gegenstands ‚Leichenfarm‘ und der Charakterisierung einer Figur, nämlich der bereits eingeführten Polizistin Nic, verbunden.

»Nic hat ein Zelt auf der Leichenfarm und schläft da draußen bei ihren kleinen Krabbelfreunden«, merkt jemand an.

»Das würde ich tun, wenn es nötig wäre.«

Niemand widerspricht ihr. Nic ist bekannt für ihre Ausflüge zu dem einen knappen Hektar großen bewaldeten Gebiet, wo ein Labor der University of Texas steht. Dort wird der Verwesungsprozess anhand gespendeter menschlicher Leichen untersucht, um den vielen wichtigen, mit dem Tod zusammenhängenden Faktoren auf den Grund zu kommen, von denen der Todeszeitpunkt nicht der Geringfügigste ist. Man witzelt, Nic besuche die Leichenfarm, wie andere Leute im Altersheim bei der Verwandtschaft vorbeischaue.

»Ich wette, Nic kennt jede Made, jede Fliege, jeden Käfer und jeden Bussard da draußen persönlich.« (*Die Dämonen ruhen nicht*, 22)

Hier wird der außertextlich vorhandene nicht-fiktionale Gegenstand ‚Leichenfarm‘ eingeführt und näher beschrieben, indem die Polizisten darüber reden und über die Kollegin Nic scherzhaft spotten. Dabei wird der den meisten Lesern höchstwahrscheinlich unbekannteste Ausdruck *Leichenfarm* durch die Wiedergabe der Figurenrede sowie die Erzählerrede erklärt. Das Ganze dient gleichzeitig dazu, die Figur Nic auf subtile Weise als eine Polizistin voller Mut, Ambitionen und Abenteuerlust zu charakterisieren. Diese Realisierungsweise, die gleichzeitig verschiedenen Zwecken dient, ist überaus wirkungsvoll: Dank des derart hergestellten thematischen Zusammenhangs mit der Leichenfarm wirkt die Figurencharakterisierung lebendig und kraftvoll auf den Leser, sodass er sich durch die

Wissensvermittlung über die Leichenfarm die furchtlose Polizistin Nic lebhaft vorstellen kann.

Schließlich ist anzumerken, dass die Beurteilung darüber, ob das Erklärungsverfahren in Bezug auf denselben Ausdruck erforderlich ist, von Autor zu Autor unterschiedlich sein kann, wobei viele Faktoren eine Rolle spielen können. Nehmen wir als Beispiel das Akronym *NCIC*. Es gibt Krimiautoren, die *NCIC* nicht für erklärungsbedürftig halten. Zum Beispiel wird es in Sue Graftons *Totenstille* folgendermaßen ohne Erklärung im Text verwendet, sodass ein Leser, der es noch nicht kennt, aus dem Kontext schließen muss, worum es eigentlich geht: „*Stacey notierte es auf dem Blatt. »Mal sehen, ob wir die vom Leichenbeschaueramt dazu bringen, noch mal Fingerabdrücke zu nehmen. Vielleicht landen wir über NCIC einen Treffer«*“ (73). In diesem Fall wird das Vorwissen über *NCIC* beim Leser entweder vorausgesetzt – in diesem Fall geht die Autorin offenbar davon aus, es sei den meisten (amerikanischen) Lesern bekannt – oder es besteht die Annahme, ein fehlendes Verständnis dieses Ausdrucks stünde einem weiteren Textverständnis nicht im Wege. In beiden Fällen wird eine Erklärung als überflüssig angesehen. Auch die Leute, die mit der deutschen Übersetzung des Romans zu tun haben (Übersetzer, Lektoren, Verleger usw.), nehmen offensichtlich an, *NCIC* würde keine Verständnisprobleme verursachen, weshalb keine Anmerkung des Übersetzers hinzugefügt wird.¹⁰⁰ Im Gegensatz dazu hält die Autorin Tess Gerritsen das Akronym *NCIC* durchaus für erklärungsbedürftig und erklärt es nicht nur in ihrem Krimi *Der Meister* („*Das National Crime Information Center des FBI sammelte Daten über vermisste Personen, die mit Angaben über nicht identifizierte Leichen abgeglichen werden konnten*“, 156), sondern auch im Fortsetzungsroman *Schwesternmord* („*Das vom FBI verwaltete National Crime Information Center unterhielt eine Datenbank, in der Fälle von vermissten Personen aus dem ganzen Land gesammelt wurden*“, 268) kurz und knapp durch die Erläuterung des Erzählers. Sie setzt dieses Erklärungsverfahren in ihrer Krimiserie immer wieder ein, damit sowohl die neuen Leser ohne Vorkenntnis als auch die alten Leser, die möglicherweise die Bedeutung von *NCIC* bereits vergessen haben, es problemfrei verstehen können. Indem sie derlei Verständnishilfen bzw. Gedächtnisstützen in Bezug auf denselben Ausdruck immer wieder anbietet, sorgt sie dafür, dass jeder einzelne Roman ihrer Krimiserie unabhängig von den anderen rezipierbar ist. An diesem Beispiel wird die Umsetzung des Prinzips der Verständlichkeit bzw. der Leserfreundlichkeit ebenso deutlich wie eine Art der Wissensvermittlung in einer Krimiserie.

Anhand des obigen Vergleichs kommt der kommunikative Charakter der Wissensvermittlung deutlich zum Vorschein. Da die beiden amerikanischen Krimiautorinnen die Wissensvoraussetzungen des (amerikanischen bzw. internationalen) Publikums unterschiedlich eingeschätzt haben, haben sie bei der Textproduktion auch unterschiedliche Entscheidungen getroffen, ob eine Erklärung für das Akronym *NCIC* vonnöten ist. Es ist leicht zu sehen, dass sich viele Faktoren auf die Umset-

¹⁰⁰ Ein ähnliches Beispiel findet sich in Jonathan Kellermans *Blutgier*. In einer Szene, in der erzählt wird, wie der Detektiv Milo am Computer sitzt, um nach den möglichen Vorstrafen eines Verdächtigen zu suchen, wird das Akronym *NCIC* folgendermaßen ohne Erklärung verwendet: „*Er tippte. »Keine Vorstrafen in Kalifornien, zu dumm ... versuchen wir's mit dem NCIC. Komm schon, Baby, gib es Onkel Milo ... ja!«*“ (79). Offenkundig geht auch hier der Autor davon aus, *NCIC* sei den meisten amerikanischen Lesern bekannt, sodass keine Klärung notwendig ist. Die Leser, die es nicht kennen, können nur aus dem Kontext erschließen, dass das besagte *NCIC* eine Art Computer-Datenbank sein muss und wozu es dient.

zung des Kommunikationsprinzips der Verständlichkeit auswirken, wie etwa die Einstellungen des Autors zur Leserfreundlichkeit, seine Einschätzungen der Wissensvoraussetzungen der meisten Leser und letztendlich, ob er ein internationales Publikum berücksichtigt.

In der Praxis gibt es allerdings auch zahlreiche Krimis, bei denen die Autoren spezifisches thematisches Wissen, Sprachwissen und Weltwissen bei ihrer höchst heterogenen Leserschaft voraussetzen, durch den Sprachgebrauch vielen Lesern das Gefühl geben, begriffsstutzig zu sein bzw. beständig etwas nachschlagen zu müssen, was sowohl verständnisstörend als auch spannungshemmend sein kann.¹⁰¹ Teilweise entstehen auch Referenzprobleme, die den Leser durch nicht eindeutig zuzuordnende Referenzausdrücke verwirren, sodass er nicht mehr weiß, von wem in einer bestimmten Aussage eigentlich die Rede ist.¹⁰² Außerdem kommt der Leser durcheinander, wer was zu wem sagt, wenn Autoren bei der Redewiedergabe nicht ausreichend klärende Zusätze als Verständnishilfe anbieten, z.B. durch Redeankündigungen zu den Äußerungen wie *sagte X* oder durch die Verwendung leicht identifizierbarer unterschiedlicher Sprechweisen der Figuren. Solche Fälle der mangelnden Klarheit gelten als Verstöße gegen das Prinzip der Verständlichkeit und zeigen, dass es keineswegs leicht zu erreichen ist, einen gut lesbaren Krimi zu schreiben. Sie zeigen auch, dass es für Krimiautoren insbesondere aufgrund des breit gefächerten Lesepublikums ausgesprochen wichtig ist, bei der Textproduktion dem Prinzip der Verständlichkeit Priorität beizumessen und es bewusst zu befolgen. Denn wenn ein Krimi für die meisten Leser nicht klar und leicht verständlich ist, gilt er als schlechter Krimi und findet weniger Leser, was nicht im Interesse der Autoren liegt.

2.3.5.2 Das Prinzip der Plausibilität

Betrachtet man die Einwände, Zweifel und kritischen Hinweise, die von Krimilesern vorgebracht werden, so gehört der Einwand mangelnder Plausibilität mit Sicherheit zu den häufigsten Gründen, weshalb ein Kriminalroman vom enttäuschten Leser als schlecht bewertet wird. Vor allem beruht der nicht selten vorkommende Vorwurf von Seiten des Lesers, dass die Lösung des Täterrätsels in einem Krimi allzu willkürlich bzw. schwer nachvollziehbar ist, größtenteils gerade darauf, dass es dem Autor nicht gelingt, die Ereignis-Kette von Ursache und Wirkung explizit und glaubhaft auszudrücken bzw. die als Überraschung intendierte Lösung überzeugend darzustellen. Angesichts der-

¹⁰¹ Zum Beispiel werden in sogenannten Auslandskrimis bzw. Reisekrimis oft eine Menge Fremdwörter eingesetzt, mit denen die Autoren das ausländische Flair der Settings hervorbringen wollen. Dabei werden die verwendeten Fremdwörter nicht immer durch die oben genannten Verfahren wie die Appositionskonstruktion in verständlicher Weise erklärt, sodass sie für den Leser keine besondere Attraktion darstellen, sondern im Gegenteil Überdruß auslösen. Ein Beispiel dafür ist Michael Dibdins *Im Zeichen der Medusa*: In diesem Werk kommen zahlreiche Ausdrücke bzw. Äußerungen auf Italienisch zum Einsatz und viele davon werden nicht erklärt. In diesem Fall verletzt der Autor das Prinzip der Verständlichkeit, selbst wenn er sie lediglich als Stilmittel anwenden will und folglich die entsprechende Wissensvermittlung nicht immer für erforderlich hält.

¹⁰² Hierfür ein Beispielsatz aus James N. Freys Ratgeber: „*Fred traf Bob im Einkaufszentrum. Er hatte gerade die Bank ausgeraubt*“ (Frey 2005, 190). Wer von den beiden hat denn die Bank ausgeraubt? Wenn der Leser bei diesem Satz stutzen und sich diese Frage stellen muss, dann ist es offenkundig ein Fall der mangelnden Klarheit, der aus der Nachlässigkeit des Autors und seinem damit verbundenen Verstoß gegen das Kommunikationsprinzip der Verständlichkeit resultiert. Mehr zu den geläufigen Referenzfehlern in Kriminalromanen vgl. die Erläuterungen in Block 1981, 171ff.; Beinhart 2003, 76f.

artiger krimispezifischer kommunikativer Probleme gilt auch das Prinzip der Plausibilität als ein vorrangiges Kommunikationsprinzip für den Texttyp ‚Kriminalroman‘.¹⁰³ Es ist unerlässlich für den Autor, das Prinzip der Plausibilität zu befolgen und einen durchdachten fiktionalen Kriminalfall¹⁰⁴ in anschaulicher Weise zu präsentieren, damit der Leser die zur Lösung führenden Zusammenhänge der erzählten Ereignisse problemlos sehen kann und sie für logisch bzw. nachvollziehbar hält.

Aber wie kann ein Krimiautor das Prinzip der Plausibilität umsetzen? Zunächst muss er vermeiden, entgegen der krimispezifischen textuellen Gestaltungs- und Gebrauchstradition bzw. den entsprechenden Erwartungen des Lesers zu schreiben, da der Leser davon ausgeht, dass der Autor die wichtigen krimispezifischen Spielregeln einhält und seine Erwartungen in Bezug auf den Text nicht enttäuscht. Zum Beispiel erwartet der Leser aufgrund der Konventionen des Kriminalromans, dass er früher oder später über alles, was den rätselhaften Fall betrifft, in Kenntnis gesetzt wird. Wenn der Fall jedoch zum Schluss unaufgeklärt bleibt und weder der Detektiv noch der Leser weiß, wer es getan hat und wie bzw. warum der Mord überhaupt geschehen ist (wie etwa in dem japanischen Krimi *Yawarakana hoho* [engl. *Soft Cheeks*] von Natsuo Kirino), erscheint das Erzählte wegen der Unvollständigkeit äußerst fragwürdig und alles andere als plausibel, sodass der Leser verblüfft, unzufrieden und empört ist. Die Unstimmigkeit in Bezug auf die Gestaltungstradition des Kriminalromans gilt außerdem als Brechen des Prinzips der Plausibilität. Beispielsweise findet der Leser in Tess Gerritsens *Blutmale* entgegen seinen krimimäßigen Erwartungen bis zum Romanende kein nachvollziehbares Tatmotiv und erhält stattdessen die Erklärung, dass – im Rahmen der Morde an Menschen in einer lebensechten menschlichen Gesellschaft (oder: im von der Autorin geschaffenen Rahmen der Romanwelt) – der Täter kein Mensch ist und als Personifikation des Bösen eben ohne ersichtlichen Grund Menschen abschlachtet. Infolgedessen fragt sich der Leser zwangsläufig, ob er anstatt eines Krimis einen Horror- oder Fantasy-Roman gelesen hat. In diesem Fall wird das Prinzip der Plausibilität verletzt, weil Mythen in einer für den Kriminalroman ungewöhnlichen Weise als thematische Textbausteine eingesetzt werden und viele Details bezüglich der Morde mit der Begründung, der Täter sei eben kein Mensch, nicht plausibel gemacht werden. Angesichts der Nicht-Übereinstimmung mit der Gestaltungstradition des Kriminalromans kann der Leser also den Einwand erheben, dass ihm das Erzählte unwahrscheinlich vorkommt, oder dass das Erzählte Widersprüche enthält. Kurz: Aufgrund seiner Gattungskompetenz ist der Leser in der Lage, die Fälle der Regelverletzung eindeutig zu erkennen und nach den für den Kriminalroman allgemeingültigen

¹⁰³ Im Grunde gilt das Prinzip der Plausibilität nicht nur als ein vorrangiges Kommunikationsprinzip für den Kriminalroman im Besonderen, sondern für Romane im Allgemeinen. Wie Stephen King in seinem Ratgeber mehrfach betont, hat die Glaubwürdigkeit beim fiktionalen Erzählen Vorrang: Zwar kann ein Romanautor alles schreiben, was er will, aber das Erzählte muss glaubwürdig sein und die Figuren müssen glaubwürdig sprechen und handeln, sonst nimmt man ihm seine erschaffene Romanwelt einfach nicht ab (vgl. King 2002, 174ff.).

¹⁰⁴ Analysiert man den Kriminalroman bezüglich seiner Verstöße gegen das Prinzip der Plausibilität, so wird es besonders deutlich, ob bzw. inwiefern gegen dieses Prinzip verstoßen wird, wenn man einen Krimi ein zweites Mal liest und mit der Kenntnis, wer der Täter ist, dessen Plausibilität nachprüft. Da der Leser Kriminalromane normalerweise nur einmal rezipiert und das Mehrfachlesen aufgrund der fehlenden Spannung für ihn mehr oder weniger uninteressant ist, konzentrieren sich viele Autoren zu sehr darauf, auf Effekte abzielen, sodass sie dabei nicht hinreichend berücksichtigen, dass ihre erfundenen Kriminalfälle durchdacht sein und auf den Leser glaubwürdig wirken sollen. Denn auch bei einem einfachen Lesen kann der Leser Probleme der Plausibilität häufig rückblickend feststellen.

kommunikativen Normen zu beurteilen. Denn die mit dem Texttyp ‚Kriminalroman‘ einhergehenden stabilen Erwartungen dienen nicht nur als Produktionsleitlinie für den Krimiautor, sondern auch als Verstehensressource bzw. Bewertungsprinzipien für den Krimileser. Insofern sind die Relevanzentscheidungen des Autors bei der Auswahl der thematischen Textbausteine bzw. die darauf bezogenen Ausführungsbestimmungen stark verfestigt.

Ferner ist das Befolgen des Prinzips der Plausibilität mit der Wissensermittlung bzw. der erwartungsgemäßen Ausführlichkeit verbunden. Entsprechend den Grice'schen Maximen der Quantität (Informativitätsmaximen) soll die Menge der Informationen weder zu viel noch zu wenig sein, sondern genau so viel wie es der Kommunikationszweck verlangt (vgl. dazu Grice 1989, 24ff.).¹⁰⁵ In Bezug auf den Kriminalroman sind für die Plausibilität der Geschichte einerseits Informationen über bestimmte thematische Aspekte erwartbar, und andererseits ist der darauf bezogene Grad der Ausführlichkeit bzw. der Detaillierung ebenfalls bedeutsam. So erwartet der Leser etwa, dass er in Bezug auf einen Verdächtigen hinreichend über dessen Charakter und ein mögliches Tatmotiv informiert wird, sonst leuchtet ihm nicht ein, warum dieser von den Ermittelnden als mutmaßlicher Täter in Erwägung gezogen wird.¹⁰⁶ Ebenso sind für das Auswerten des Alibis detaillierte Informationen über die zeitliche bzw. logische Folge der Handlungen eines Verdächtigen zur Tatzeit unerlässlich, damit der Leser einsieht, warum der Detektiv dessen Alibi als lückenhaft oder als hieb- und stichfest betrachtet. Wenn am Romanende etwa ein Täter, der nicht unter Verdacht steht, ohne jegliche Beweislast gegen ihn plötzlich alles gesteht und Selbstmord begeht (wie etwa in *Die letzte Spur* von Charlotte Link oder in Inger Frimanssons *Der Beschützer*), erscheint die ganze Geschichte alles andere als logisch, wahrscheinlich und glaubhaft und verstößt damit gegen das Kommunikationsprinzip der Plausibilität. In solchen Fällen sind oft die mangelnde Explizitheit bzw. die Ungeschicklichkeit des Autors verantwortlich für die mangelnde Plausibilität des Endes. Denn durch das Hinzufügen einer ausführlichen Darstellung mit psychologischer Tiefe, die zeigt, was zuvor im Kopf des Täters vorgeht (als Begründung und Vorbereitung dieses Ausgangs) kann das Ende hingegen durchaus plausibel und nachvollziehbar wirken (ein gelungenes Beispiel ist etwa Håkan Nesser's *Die Frau mit dem Muttermal*). Beim Befolgen des Prinzips der Plausibilität kommt es also nicht nur darauf an, dass gewisse hochrelevante Informationen aufgrund der krimispezifischen Gestaltungs- und Gebrauchstradition sowie der entsprechenden Lesererwartungen unbedingt mitgeteilt werden müssen, sondern auch auf die richtige Dosierung der betreffenden Informationen bzw. die Art der Wissensvermittlung.

Im Folgenden kommen wir zu der Verfahrensfrage und untersuchen, wie genau ein Krimiautor das Prinzip der Plausibilität auf der sprachlichen Ebene befolgt. Will der Autor das Prinzip einhalten, so muss er in Bezug auf die erzählten Ereignisse die wichtigen thematischen Zusammenhänge, die zeitliche Folge und den Kausalzusammenhang verständlich formulieren bzw. in logischer Reihen-

¹⁰⁵ Aus diesem Grund werden in Ratgebern für das Krimischreiben sowohl die Weitschweifigkeit (insbesondere in Bezug auf die langen Tiraden des Detektivs bzw. des erwischten Täters in der Aufklärung) als auch der sinnlose Minimalismus ausdrücklich als Tabus der Erzählweisen bezeichnet (vgl. dazu Beinhart 2003, 75ff.; Frey 2005, 180ff.).

¹⁰⁶ Ein derartiges Beispiel findet man in Inger Frimanssons *Der Beschützer*: Wegen der mangelhaften Wissensvermittlung über den Hauptverdächtigen, seine Handlungen um die Tatzeit herum und sein mögliches Tatmotiv wirkt es alles andere als verständlich, weshalb die Polizei ihn als mutmaßlichen Täter verhaftet.

folge darstellen, damit der Leser problemlos versteht, wie genau die Ereignisse miteinander zusammenhängen. Vor allem der Kausalzusammenhang muss deutlich werden: Da es bei Kriminalromanen meist darum geht, wie der Detektiv anhand der ›clues‹ durch logische bzw. vernünftige Detektion den Tathergang rekonstruiert und damit den Fall aufklärt, muss es auf den Leser überzeugend wirken, dass sich die Ereignisse in bestimmter Art und Weise zugetragen haben.¹⁰⁷ Wenn es dem Autor nicht gelingt, einen solchen Kausalzusammenhang zu verdeutlichen, entgeht dem Leser bei der mangelnden Explizitheit leicht die Pointe des logischen Schlussfolgerns. Diesbezüglich muss man auch den Umfang eines Krimis in Betracht ziehen. Da die Textstellen, in denen kausal zusammenhängende Ereignisse dargestellt werden, oft weit auseinander liegen, ist es manchmal notwendig, dass in angemessener Weise wiederholt auf früher geschehene Ereignisse Bezug genommen wird, damit sie dem Leser wieder in Erinnerung gerufen werden und er die Zusammenhänge nicht übersieht.

Zur Veranschaulichung sehen wir uns *Der Brenner und der liebe Gott* von Wolf Haas genauer an und nehmen dabei unter die Lupe, mit welchen sprachlichen Verfahren der Autor explizit macht, dass ein Kausalzusammenhang zwischen den nacheinander erzählten bzw. auseinander liegend dargestellten Ereignissen besteht, der für die Lösung des Falls von ausschlaggebender Bedeutung ist. Bei dem beschriebenen Fall handelt es sich um eine Kindesentführung an einer Tankstelle: Die zweijährige Helena verschwindet aus dem Auto, während Brenner, ihr Chauffeur und Babysitter, in dem Shop eine Tafel Schokolade für sie kauft. Nachdem Brenner von ihren Eltern gefeuert wird, spielt er wieder den Detektiv und ermittelt auf eigene Faust in dem Fall, um Helena zu finden.

Die entscheidende Figur für die Auflösung des Falls wird eingeführt, indem erzählt wird, wie Brenner beim Überprüfen des Überwachungsvideos der Tankstelle darauf eine Frau entdeckt, die zur Tatzeit ebenfalls etwas gekauft hat, und sich beim Tankwart nach ihr erkundigt. Daraufhin wird über diese Frau die Information geliefert: „*Aber die kennt der Tankwart, weil die wohnt direkt gegenüber und hat wie jeden Tag nur im Shop etwas gekauft*“ (29). Auf diese Weise wird eine wichtige Figur eingeführt und durch den Kontext als relevant gekennzeichnet, noch bevor sie selbst auf die Bühne tritt.

Bei ihrem ersten Auftritt wird dann geschildert, wie Brenner im Shop „*die Frau vom deo*“ (79) sieht und sie fragt, ob sie damals etwas beobachtet hat. Dabei wird scheinbar beiläufig erzählt, was genau sie im Shop kauft: „*Sie hat sich eine Zeitung und einen Liter Milch genommen und an der Kassa noch eine Schachtel Marlboro Light verlangt*“ (79). Auf Brenners Frage, ob sie im Fernsehen oder in der Zeitung etwas über die Kindesentführung gehört hat, erwidert die Frau, dass sie keine Zeitung liest. Hierzu bemerkt der Ich-Erzähler sofort: „*Wenn du so etwas gesagt kriegst*

¹⁰⁷ Nach Elizabeth George (vgl. George 2004, 65f.) sollen Krimiautoren die Ereignisse idealerweise wie dramatische Dominosteine präsentieren, d.h. ein Ereignis muss das folgende Ereignis auslösen („etwas in Szene eins *verursacht* Szene zwei“, George 2004, 66), auf diese Art und Weise führt ein Ereignis zum Nächsten usw. Ansonsten gelingt es ihrer Ansicht nach nicht, die Ereignisse kausal zu verknüpfen, dem Leser Ursache und Wirkung in der Ereigniskette zu verdeutlichen und damit die Geschichte plausibel zu machen. Ferner betont Elizabeth George, dass bei einer überzeugenden Erzählung das Zusammenwirken zwischen Ereignissen und Figuren eine entscheidende Rolle spielt: „Ein Ereignis allein kann eine Geschichte nicht zusammenhalten. Ebenso wenig wie eine Reihe von Ereignissen. Nur die Personen, die Ereignisse *bewirken*, und Ereignisse, die Personen *berühren*, können das erreichen“ (George 2004, 18, Hervorhebungen im Original).

von jemandem, der sich gerade eine Zeitung gekauft hat, muss man natürlich schon sagen: verdächtig. Da steht sie vor ihm mit einem Liter Milch, einer Schachtel Marlboro und einer Zeitung und erklärt: »Die Zeitung ischt für mich nur deprimierend« (82). Durch diese Äußerungen, insbesondere durch das krimitypische Schlüsselwort *verdächtig*, macht der Autor den Leser unverkennbar auf diese Textstelle aufmerksam – allerdings nicht wegen der Zeitung, sondern wegen der Milch. Denn zum einen bekommt Brenner unmittelbar danach auf seine Anschlussfrage, warum sie denn überhaupt eine Zeitung gekauft hat, eine plausible Antwort „Wegen dem Fernsehprogramm“ (83), sodass das Kaufen einer Zeitung durch die Begründung nicht mehr verdächtig erscheint. Zum anderen ist nach dieser Textstelle mehrmals von der Milch die Rede, z.B. bei der Bemerkung des Ich-Erzählers „aber ich sage immer, Milchtrinkerinnen sind meistens nicht so darauf aus, einem Mann auf seine blöden Bemerkungen eine noch blödere zurückzugeben“ (83) und die Äußerung der Frau „Aber einen normalen Einkäufer, der sich nur eine Milch kauft, braucht man nicht überwachen“ (85). Mit der Wiederaufnahme wird darauf hingewiesen, dass das Kaufen der Milch aus irgendeinem Grund von Bedeutung ist, was allerdings erst aus der Rückschau deutlich wird. Zudem endet der betreffende Abschnitt mit den Worten „er hat ihr weiter nachgeschaut, wie sie mit der Zeitung und der Milch in der linken und der Schachtel Marlboro in der rechten Hand die Straße überquert hat und im Haus gegenüber verschwunden ist“ (86). Auf diese Weise werden die zuvor gelieferten wichtigen Informationen, nämlich dass die Frau, die während der Kindesentführung anwesend war, direkt gegenüber der Tankstelle wohnt und jetzt Milch kauft, zusammenfassend am Abschnittsende, das generell als eine besonders wichtige Stelle für die strategische Wissensvermittlung im Kriminalroman gilt (vgl. Abschnitt 7.2), wieder betont angegeben.

Beim nächsten Auftritt dieser Frau, die mittlerweile *Südtirolerin* genannt wird, handelt es sich um eine kurze Episode, in der Brenner sich bei ihr zu Hause nach möglichen Anhaltspunkten erkundigt und schließlich von Müdigkeit übermannt bei ihr übernachtet. Dabei wird anlässlich Brenners Ablehnung, als sie ihm Honigmilch als Südtiroler Schlafmittel zubereitet, weil er keine Milch trinkt, scheinbar beiläufig mitgeteilt, dass auch sie keine Milch trinkt: „da hat ihn die Südtirolerin sogar ein bisschen verliebt angeschaut, weil das war eine Gemeinsamkeit, die ihr wahnsinnig bedeutsam vorgekommen ist. Sie hat dem Brenner erklärt, ihr fehlt sogar dieses Enzym, das man braucht, um die Milch zu verdauen“ (132). Da sie allein lebt, stellen sich einem aufmerksamen Leser bei dieser Mitteilung sofort zwingendermaßen die Fragen: Warum hat sie denn zuvor im Shop der Tankstelle Milch gekauft? Wer trinkt die Milch? Auf diese Weise kann er zwei und zwei zusammenzählen und bereits erahnen, für wen die Frau Milch gekauft hat.

Schließlich taucht die kleine Helena auf, als Brenner wieder bei der Südtirolerin ist: Mit der Äußerung „wie auf einmal die Tür aufgegangen ist und achtundachtzig Stunden nach ihrem Verschwinden die weinende Helena im Zimmer gestanden ist“ (157) werden die Fragen um die Milch geklärt bzw. der Fall der Kindesentführung gelöst. Um den Lesern, die den Kausalzusammenhang der oben genannten Informationen noch nicht verstehen, auf die Sprünge zu helfen, bietet der Autor mittels des Ich-Erzählers noch die folgende Erklärung:

Und weil ich gerade Milch sage. Ich weiß nicht, ob es dir aufgefallen ist, aber der Brenner hat es sich wahnsinnig vorgeworfen, dass er das übersehen hat. Dass ihm die Südtirolerin ausdrücklich erklärt hat, sie trinkt keine Milch, sie kann sie nicht verdauen, sie hat das Enzym nicht, und was hat sie gekauft, wie er sie zum ersten Mal auf der Tankstelle getroffen hat: einen Liter Milch! Gedanken gemacht hat er sich über die Zeitung, die sie gekauft, aber nicht gelesen hat. Aber die Milch hat er einfach so durchgehen lassen. Und da sieht man wieder einmal, wie knapp es oft hergeht im Leben, du schaust auf die Zeitung, aber in der Milch wäre die interessante Nachricht gewesen. (*Der Brenner und der liebe Gott*, 158)

Dermaßen eindeutig formuliert, entgeht nun keinem Leser der Kausalzusammenhang zwischen den erzählten Ereignissen sowie das Ablenkungsmanöver durch die Zeitung. An diesem Beispiel lässt sich daher beobachten, wie ein Krimiautor die entscheidenden Informationen in auseinander liegenden Textstellen liefern kann, wie er dann aber gleichzeitig, wenn er nicht gegen das Prinzip der Plausibilität verstoßen will, mit bestimmten sprachlichen Verfahren, in diesem Fall mit dem Einsatz des Aufmerksamkeit hervorrufenden, krimitypischen Schlüsselworts *verdächtig*, der häufigen Wiederaufnahme der Milch, der strategischen Wissensvermittlung am Abschnittsende und der abschließenden expliziten Erklärung mittels der Erzählerrede, die kausale Verknüpfung deutlich machen muss, damit auf den Leser alles verständlich, plausibel und überzeugend wirkt. Krimiautoren können also mit unterschiedlichen sprachlichen Verfahren deutlich machen, wie die erzählten Ereignisse miteinander zusammenhängen, um von vornherein den möglichen Einwand mangelnder Plausibilität von Seiten des Lesers zu vermeiden.

2.3.5.3 Das Prinzip der Originalität und Unterhaltsamkeit

Die Textfunktion des Kriminalromans besteht, wie wir bereits festgehalten haben, in erster Linie darin, den Leser durch Spannung zu unterhalten. Die möglichen Einwände von Seiten des Lesers, dass die Geschichte nicht spannend ist, keine Pointe hat oder ungeschickt erzählt wird, sind „tödlich“ für einen Kriminalroman. Schließlich liest der Leser einen Krimi nicht um des Wissens willen, sondern zum Zweck der Unterhaltung, weshalb er jederzeit auf eine weitere Lektüre verzichten kann, wenn er das Gelesene langweilig findet und kein Interesse mehr hat, die Weiterentwicklung in Erfahrung zu bringen. Ein gelungener Kriminalroman ist aber nicht nur verständlich, spannend und unterhaltsam, sondern auch originell. Um seine Leser also zu fesseln und einen Lektüregenuss zu erzielen, muss der Autor möglichst ideenreich, originell und mit sprachlicher Kreativität schreiben. Daher gilt neben den oben dargelegten Prinzipien der Verständlichkeit und der Plausibilität auch das Prinzip der Originalität und Unterhaltsamkeit als ein vorrangiges Kommunikationsprinzip für den Texttyp ‚Kriminalroman‘.

Zur Umsetzung der Originalität und Unterhaltsamkeit im Kriminalroman gibt es eine Vielfalt an Verfahren und Spielarten, zu denen Krimiautoren greifen können. Dazu gehört z.B. eine neuartige Themenauswahl als Entdeckung einer Marktnische: Viele Autoren wählen wohlüberlegt bislang selten im Kriminalroman vorkommende Themenbereiche (z.B. spezifische Fachgebiete, Milieus, Settings, historische Hintergründe usw.) als Beschreibungsgegenstände aus, die sie taktisch in ihren Krimis integrieren und auf unterhaltende Weise ausführlich thematisieren. Solche neuartigen thematischen Textbausteine im Kriminalroman sind erfrischend für den Leser; im Idealfall können sie

sich sogar zum persönlichen Markenzeichen des jeweiligen Autors entwickeln oder dazu beitragen, den betreffenden Krimi in die Bestsellerlisten zu bringen. Bekannte Beispiele dafür sind etwa Patricia Cornwells Kay-Scarpetta-Serie über die forensische Pathologie, Scott Turows Justizkrimis, die den Akzent auf die Welt des Strafgesetzes legen, Akif Pirinçis Katzenkrimis (die Felidae-Romane) und Leonie Swanns Schafskrimi *Glennkill*. Besonders erwähnenswert ist auch Umberto Ecos Mittelalterkrimi *Der Name der Rose* (1980 im italienischen Original: *Il nome della rosa*; dt. 1982): Mit sprachlicher Raffinesse baut der weltberühmte Semiotiker in den historischen Kriminalroman ungewöhnliche Teilthemen wie Mediävistik, Semiotik, postmoderne Kultur, philosophische und literarische Anspielungen und Zitate ein. Als „eines der interessantesten Experimente des Detektivromans“ (Nusser 2003, 96) ist der Roman weltweit erfolgreich und erntet große Begeisterung sowohl von Krimifans als auch von Fachleuten, die den Roman zum Untersuchungsgegenstand diverser Disziplinen machen.¹⁰⁸

Da wir uns in erster Linie dafür interessieren, mit welchen sprachlichen Verfahren man einen Kriminalroman originell, unterhaltsam und genussreich schreiben kann, befassen wir uns im Folgenden mit den etablierten Vertextungsstrategien bzw. „Techniken, mit denen man immer wieder neue und überraschende Formulierungen und Darstellungselemente erzeugen kann“ (Gloning 2008a, 77). Exemplarisch zu erläutern sind unter anderem (1) der Gebrauch origineller Wortbildungen, (2) literarisch-stilistische Mittel wie etwa Metaphorik, Hyperbel, Ironie und Personifizierung, (3) ein Spiel mit Erwartung und Überraschung und (4) charakteristische Sprechweisen von Figuren.

(1) Der Gebrauch origineller Wortbildungen

Ein wichtiges Mittel zur Umsetzung des Prinzips der Originalität sind Wortbildungen. Sie sind ein Bestandteil des Wortgebrauchsprofils im Kriminalroman und gehören zu den bewährten Rezepten, mit denen einflussreiche Autoren originelle Formulierungen in ihren Krimis zubereiten und somit ihre sprachliche Kreativität entfalten können. Überaus beliebt sind einerseits die strategische bzw. neuartige Nutzung von etablierten Wortbildungen und andererseits die Anwendung origineller ad-hoc-Wortbildungen (Augenblickswortbildungen) bzw. Wortschöpfungen, die mit den folgenden Beispielen verdeutlicht werden sollen.

Sehen wir uns zunächst ein Beispiel für den raffinierten Einsatz einer etablierten Wortbildung an. In der folgenden Textpassage aus *Silentium!* verwendet der Autor Wolf Haas strategisch das gewöhnliche Kompositum *Familienpackung* und thematisiert den ebenfalls gewöhnlichen Wortbestandteil *Familie* auf überraschende Weise, um seinen sprachbezogenen Einflusssreichtum zu entfalten und den eigentümlichen Humor des Brenner-Krimis zu kreieren:

Aber heute Abend hat der junge Regens selber das Küchenmädchen gespielt, sprich, er hat aufgetischt, dass der Besprechungstisch völlig unter den Köstlichkeiten verschwunden ist: Familienpackung Erdnüsse, Familienpackung Kartoffelchips, Familienpackung Soletti, Familienpackung Salzgebäck, Familienpackung Goldfischli, Familienpackung Tuc-Salzkekse. Weil ich glaube, wenn du heute keine eigene Familie haben darfst, willst du we-

¹⁰⁸ Dazu vgl. die kurze Übersicht über den Roman sowie die darauf bezogenen Publikationen aus Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Name_der_Rose (gelesen am 01.03.2010).

nigstens auch ab und zu eine Familienpackung vernichten, quasi Amoklauf.

Wie der Brenner gesehen hat, dass der junge Chef-Geistliche eine Familienpackung nach der anderen aufreißt, hat er sich erinnert, dass er einmal auf dem Kondomautomaten der Linzer Polizeikantine gelesen hat: »Günstige Familienpackung«. An und für sich schlechte Wortwahl, weil man mit diesem Produkt die Familie ja gerade verhindern will. Vorsichtshalber hat der Brenner sich jetzt gleich ein paar Erdnüsse in den Mund gestopft, damit er das nicht erzählt. Weil im Beisein von zwei Priestern vielleicht eine unangemessene Bemerkung. (*Silentium!*, 12f.)

Hierbei wird die strategische Anwendung der Wortbildung *Familienpackung* in der Schilderung der Besprechung zwischen den Priestern im Internat und dem Detektiv Brenner eingelagert, um zwei Wortspiele über *Familienpackung* und *Familie* einzufädeln und den humorvollen Effekt zu erzeugen. Zunächst wird der Ausdruck *Familienpackung* bei der Aufzählung des Knabbergebäcks in der ersten Passage augenfällig wiederholt gebraucht, sodass der Leser unweigerlich darauf aufmerksam wird. Anschließend kommentiert der Ich-Erzähler näher den solcherart hervorgehobenen, übermäßigen Konsum der Familienpackungen von Knabbergebäck mit der Bemerkung *Weil ich glaube, wenn du heute keine eigene Familie haben darfst, willst du wenigstens auch ab und zu eine Familienpackung vernichten, quasi Amoklauf*. Indem er einen sichtbaren thematischen Zusammenhang durch die Rede von Familienpackung und Familie herstellt, schafft er einen starken Kontrast zwischen der Vorliebe des jungen Regens für die Familienpackung Knabbergebäck und dem allgemein bekannten Fakt, dass ein Priester keine Familie haben darf. Auf diese Weise bringt er die erzielte Pointe zustande: Die Vorliebe des Regens wird als *Familienpackung vernichten* bezeichnet und erhält das Prädikat *quasi Amoklauf* – eine außerordentlich ungewöhnliche Bewertung, die auf einem originellen Wortspiel über die etablierte Wortbildung *Familienpackung* und deren Wortbestandteil *Familie* basiert. Im Anschluss daran werden die Ausdrücke *Familienpackung* und *Familie* weiterhin in einem anderen thematischen Zusammenhang strategisch eingesetzt. Ein zweites Wortspiel über *Familienpackung* und *Familie* kommt zustande, indem erzählt wird, wie sich der Detektiv Brenner angesichts der Familienpackungen an die Werbung *Günstige Familienpackung* auf einem Kondomautomaten erinnert und darüber nachdenkt, wie unpassend der Ausdruck *Familienpackung* im Zusammenhang mit einem Produkt wie dem Kondom ist, dessen Zweck eben darin besteht, Kinder und Familie zu verhindern. Während beim ersten Wortspiel über *Familienpackung* und *Familie* in Bezug auf den jungen Regens seine Vorliebe für das Knabbergebäck in Familienpackungen mit dem Verbot der Familie für Priester dermaßen ausdrücklich kontrastiert wird, werden beim zweiten Wortspiel die beiden Ausdrücke durch die geschickte Thematisierung des Kondoms in Verbindung mit den Geistlichen gebraucht, um die unerwartete Pointe zu erzeugen.

Anzumerken ist außerdem, dass die beiden Wortspiele über *Familienpackung* und *Familie* im Grunde zur Figurencharakterisierung dienen. Liest der Leser weiter, so erkennt er, dass der junge Regens ein Schlemmer ist und der Detektiv Brenner immer wieder dazu neigt, ins Fettnäpfchen zu treten. In der oben zitierten Passage werden die beiden Figuren bereits durch die Wortspiele in überaus lebendiger und lustiger Weise dargestellt. Wie aus diesem Beispiel ersichtlich, erreicht der einfallsreiche Autor durch die strategische Nutzung der etablierten Wortbildung *Familienpackung* viele Ziele, vor allem zeigt er seine sprachliche Kreativität und bringt den Leser mit den beiden raffinierten Wortspielen zum Schmunzeln.

Werfen wir nun einen Blick auf das folgende Beispiel aus Akif Pirinçis Katzenkrimi *Felidae*, in dem eine neuartige Nutzung der bereits etablierten, recht geläufigen Wortbildung *Dosenöffner* erfolgt:

»Dosenöffner!« sagte plötzlich das Monster neben mir, mit einer Stimme, die genauso deformiert war wie die ganze Erscheinung. [...]

»Dosenöffner?« fragte ich. »Was meinst du damit?«

»Na, es waren verfluchte Dosenöffner. Sie haben's getan, sie haben dem kleinen Sascha 'n Sonderventil in den Nacken verpaßt, Mann!« [...]

»Du meinst Menschen? Haben ihn Menschen umgebracht?« [...]

»Aber wer sollte so was sonst tun, als ein beschissener Dosenöffner? Ja, ein beschissener Dosenöffner, der für nichts anderes gut ist, als für uns die Dosen zu öffnen! Scheiße, ja!« (*Felidae*, 24f.).

Bei der Darstellung, wie die beiden Kater Francis (*ich*) und Blaubart (*das Monster neben mir*) darüber diskutieren, ob der Kater Sascha von Menschen getötet wurde, wird der Ausdruck *Dosenöffner* andersartig verwendet und erhält dadurch eine ad-hoc-Verwendungsweise. Zunächst erkennt der Leser anhand Blaubarts Äußerung *Na, es waren verfluchte Dosenöffner. Sie haben's getan* eindeutig, dass dieser den Ausdruck *Dosenöffner* offenkundig nicht im üblichen Sinne von „einem Gerät, mit dem man Konservendosen öffnen kann“ verwendet. Was genau Blaubart damit meint, wird erst schrittweise für den Leser erkennbar, indem wiedergegeben wird, wie Blaubart auf die Rückfragen hin, die ihm sein Zuhörer Francis aus Unverständnis mehrfach stellt, diese ungewöhnliche Verwendungsweise von *Dosenöffner* begründet und klärt. Durch Blaubarts Bemerkung *Ja, ein beschissener Dosenöffner, der für nichts anderes gut ist, als für uns die Dosen zu öffnen* wird dem Leser endlich klar, dass Blaubart damit Menschen meint, die seiner Ansicht nach für nichts anderes als für das Öffnen von Dosen von Nutzen sind. Hierbei ist das Verständnis der strategisch verwendeten Wortbildung *Dosenöffner* vollständig auf den Kontext angewiesen. Auf diese Weise wird eine neue Verwendungsweise der etablierten Wortbildung *Dosenöffner* im Text eingeführt und ad-hoc gebraucht, wenn im Rahmen des Romans von Menschen die Rede ist. Nach dieser Textstelle wird das Wort *Dosenöffner* als Synonym für *Mensch(en)* in allen bisherigen *Felidae*-Romanen verwendet – nicht nur von den Katzenfiguren, sondern auch vom Autor Akif Pirinçi, der sich selbst in dem Mini-Katzensachbuch im Anhang als *Dosenöffner* bezeichnet.¹⁰⁹ Der Autor lässt also nicht nur seiner sprachlichen Kreativität freien Lauf, sondern gewährleistet dadurch auch den raffinierten Humor von *Felidae*: Aus der angesprochenen, phantastischen Widersprüchlichkeit zur Realität, nämlich dass ein Kater die menschliche Sprache spricht und mit Hilfe der neuartigen ad-hoc-Verwendung von *Dosenöffner* abwertend über Menschen redet, entsteht der raffinierte Humor von *Felidae*.

Im Kriminalroman kommen auch originelle ad-hoc-Wortbildungen bzw. Wortschöpfungen sehr häufig zum Einsatz, deren Verständnis im Prinzip vom vorhergehenden Text abhängt. Hierfür ein Beispiel aus Maria Benedickts *Fräulein Gloria geht baden*: „[Er] erzählt mir, wie es kam, dass er alleinerziehender Vater wurde. Moment mal – alleinerziehender Vielleicht-Vater. Wohl-Kaum-Vater.

¹⁰⁹ Akif Pirinçi äußert sich zum Beispiel folgendermaßen in dem Mini-Katzensachbuch im Anhang von *Das Duell*, seines vierten *Felidae*-Romans: „Wenn eine Katze in die Jahre kommt, verändert sie langsam ihr Verhalten, geht weniger ins Freie, wird allgemein ruhiger, schläft länger und pflegt vermehrt Kontakt mit uns Dosenöffnern“ (S. 263). Das heißt, diese spezielle Verwendungsweise von *Dosenöffner* ist in der *Felidae*-Krimiserie bereits etabliert, und zwar auch außerhalb der Romanwelt.

Billi ist nach aller Wahrscheinlichkeit nicht sein leibliches Kind“ (138). Eingebettet in die Äußerungen bzw. in den Zusammenhang mit dem Kontext wird dem Leser sofort klar, was die Zusammensetzungen *Vielleicht-Vater* und *Wohl-Kaum-Vater* hier bedeuten, und erkennt, dass mit ihnen der Gewissheitsgrad der vermeintlichen Vaterschaft näher bestimmt wird.

Was die Produktivität der Wortbildungen diverser Wortarten betrifft, handelt es sich bei den Neu- und Augenblicksbildungen im Kriminalroman genauso wie in der allgemeinen Sprachpraxis überwiegend um nominale und adjektivische Wortbildungsprodukte, während innovative verbale Wortbildungen viel seltener vorkommen.¹¹⁰ Beispielsweise produziert der einfallsreiche Autor und freudige Wortschöpfer Wolf Haas, der offenbar viel Wert auf sprachliche Kreativität in seinen Krimis legt, zahlreiche innovative nominale und adjektivische Wortbildungen. In *Der Brenner und der liebe Gott* listet er z.B. nominale Komposita wie *Nichtdinge*, *Nichtmenschen*, *Nichtideen*, *Nichtmeinungen*, *Nichtgefühle*, *Nichtliebe*, *Nichtgespräche*, *Nichtgedanken* (185f.) auf, um die Bemerkung des Ich-Erzählers „*Schwierig wird es immer mit den Existenzen. Da fangen die Probleme an*“ (186) zu verdeutlichen und anschließend das Mordmotiv, nämlich dass ein Vater sich als gedemütigten *Nichtvater* (206) herausstellt, einzuführen bzw. näher zu erläutern. Außerdem setzt er zur Figurencharakterisierung eine Aufzählung von adjektivischen Wortbildungen ein, um einen Rentner als „*übergewichtige, hinkende, rasenmähende, zaunstreichende, grillende, fernsehende, politisierende, ächzende, unkrautjätende, autowaschende, unterhemdentragende, meinungäußernde, schwerhörige Bösartigkeit in Person*“ (102) zu beschreiben. Indem er die Zusammensetzung (oder: Komposition) sowie die Departizipiale Konversion (hier: der Übergang vom Partizip I zum Adjektiv)¹¹¹ als Bildungsverfahren aufgreift, ergibt sich ein großer Schaffensraum für neuartige adjektivische Wortbildungen, die zwar weder lexikalisiert noch geläufig, aber für den Leser durchaus leicht zu verstehen sind.

Abschließend ist zu bemerken, dass die Präferenz des Autors entscheidend für die Auswahl der Wortbildungsverfahren als Realisierungsmittel der Originalität und Unterhaltsamkeit ist. Es gibt Autoren, die offenkundig originelle Wortbildungen bevorzugen und regelmäßig in ihren Krimis einsetzen, um ihrer sprachlichen Kreativität Ausdruck zu verleihen. Eine solche Vorliebe kann sich allmählich durchaus zum markanten persönlichen Schreibstil entwickeln, der von der Fangemeinde als eine Art besonderer Reiz ihrer Werke anerkannt wird (ein Beispiel wäre die Brenner-Serie von Wolf Haas). Wortbildungsverfahren sind also häufig genutzte Mittel, mit denen Krimiautoren das Kommunikationsprinzip der Originalität umsetzen, da diese, wenn der Autor sie gut beherrscht, sehr ansprechend auf den Leser wirken können.

¹¹⁰ Nach Fleischer/Barz ist die Wortbildung des Substantivs – sowohl quantitativ als auch qualitativ betrachtet – die produktivste unter allen Wortarten in der deutschen Gegenwartssprache. Vor allem zeigen die Modelle für die Wortbildung des Substantivs eine Vielfalt, die die Wortbildungsmodelle anderer Wortarten bei weitem nicht erreichen. Ausführlich dazu vgl. Fleischer/Barz 1995, 84ff.

¹¹¹ Fleischer/Barz weisen darauf hin, dass die departizipiale Konversion sehr produktiv ist und zur Bereicherung des adjektivischen Wortschatzes stark genutzt wird. Mehr dazu vgl. Fleischer/Barz 1995, 276f.

(2) Metaphorik, Hyperbel, Ironie und Personifizierung

Darüber hinaus eignen sich einige wichtige literarisch-stilistische Mittel dazu, einen Kriminalroman originell, unterhaltsam und genussreich zu gestalten. Zu solchen Realisierungsmitteln des Kommunikationsprinzips der Originalität und Unterhaltsamkeit im Kriminalroman gehören etwa (i) Vergleiche und Formen der Metaphorik, (ii) Hyperbel, (iii) Ironie und (iv) Personifizierung, die im Folgenden exemplarisch vorzuführen sind.

Als Redeschmuck sind Vergleiche und Formen der Metaphorik¹¹² bei Krimiautoren sehr beliebt. Demnach kommen im Kriminalroman innovative metaphorische Verwendungen¹¹³ sehr häufig vor, womit Krimiautoren ihre sprachliche Kreativität voll entfalten. In *Fräulein Gloria geht baden* von Maria Benedickt finden sich etwa die folgenden Beispiele:

- a) *Vom Telefon werde ich aus dem Schlaf gerissen wie eine mit Dynamit gefischte Forelle aus ihrem unschuldigen Bad im See.* (156)
- b) *Ich lasse mich noch leichter nervös machen als die sprichwörtliche Katze auf dem sprichwörtlichen Blechdach.* (112)
- c) *Langsam taut Chalids Blick ein wenig auf. Ein paar Grade nur. Knapp über dem Gefrierpunkt.* (122)
- d) *Ich [fabriziere] für ihn mit einer ungeheuren Anstrengung ein Lächeln im Spiegel, so echt wie Hitlers Tagebücher.* (85)

Was die Realisierungsformen betrifft, werden hierbei die Vergleiche bzw. metaphorischen Wendungen entweder durch Vergleichspartikeln *wie* (bei a), *als* (bei b), *so ... wie* (bei d) explizit gemacht oder durch den dem Vergleichsobjekt entsprechenden Sprachgebrauch (Blick als etwas Tiefgefrorenes bei c: *auftauen*, *Knapp über dem Gefrierpunkt*) implizit ausgedrückt. Bei Beispiel b ist anzumerken, dass die metaphorische Wendung „wie die Katze auf dem Blechdach“¹¹⁴ zwar nichts Neues ist, aber durch das gezielte, zweimalige Hinzufügen des Adjektivs *sprichwörtlich* überaus augenfällig bzw. interessant wirkt. Außerdem zeigt das Beispiel d, dass Metaphorik in Kombination mit Ironie zum Einsatz kommen kann: Nicht zuletzt anhand der Ausdrücke *fabrizieren* und *mit einer ungeheuren Anstrengung* besteht für den Leser kein Zweifel, dass das Lächeln ebenso unecht ist wie Hitlers Tagebücher. Alle vier Beispiele machen deutlich, wie innovative metaphorische Verwen-

¹¹² Vgl. hierzu die folgende Erläuterung von „simile“ aus *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*: „A figure of speech in which one thing is likened to another, in such a way as to clarify and enhance an image. It is an explicit comparison (as opposed to the metaphor, *q.v.*, where the comparison is implicit) recognizable by the use of the words ‘like’ or ‘as’. It is equally common in prose and verse“ (Cuddon 1999, 830). Ferner wird „metaphor“ folgendermaßen definiert: „A figure of speech in which one thing is described in terms of another. [...] A comparison is usually implicit“ (Cuddon 1999, 507).

¹¹³ Zum Verstehen innovativer metaphorischer Wendungen vgl. John R. Searles Aufsatz „Metapher“ in *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie* (Searle 1998), S. 98-138.

¹¹⁴ Zwar ist „wie die Katze auf dem Blechdach“ keine deutsche Redewendung, aber zum einen gibt es eine ähnlich formulierte englische Wendung „like a cat on hot bricks“ und zum anderen heißt der deutsche Titel eines Theaterstücks von Tennessee Williams *Die Katze auf dem heißen Blechdach* (Originaltitel: *Cat on a Hot Tin Roof*). Daher ist dieser Ausdruck für den Leser nichts Neues und somit leicht zu verstehen.

dungen beachtlich dazu beitragen können, den Text lebendig und unterhaltsam zu gestalten.

Zu den wichtigen literarisch-stilistischen Mitteln gehört auch die Hyperbel.¹¹⁵ Vor allem dient sie bei der Figurencharakterisierung hervorragend dazu, durch den daraus resultierenden karikaturhaften Effekt die betreffende Figur eindrucksvoll zu beschreiben bzw. dabei Humor zu erzielen. Zur Veranschaulichung sehen wir uns ein Beispiel aus *Silentium!* von Wolf Haas an, wobei das Aussehen eines außerordentlich kräftigen Jungen namens René folgendermaßen mit dem Ausdruck *Japanerin* beschrieben wird: „Weil der René Oberarme wie eine Japanerin [sic]. Aber natürlich nicht wie die Oberarme von einer Japanerin, sondern wie eine ganze Japanerin, ungefähr diese Oberarmdicke“ (94). Hierbei wird zum Vergleich mit Renés Oberarmen der Ausdruck *wie eine Japanerin* verwendet, allerdings bezieht sich der Vergleich nicht wie erwartet auf die Oberarme einer Japanerin als Vergleichsobjekt, wie es beim üblichen Sprachgebrauch der Fall ist, sondern überraschenderweise auf *eine ganze Japanerin*. Derart thematisiert durch *wie eine Japanerin* wird Renés Oberarmdicke übertrieben groß beschrieben, sodass aus dieser karikaturistischen Übertreibung ein komischer Effekt entsteht, der in dieser Form meistens nur in Comics oder Trickfilmen vorkommt und einen Beitrag zum eigentümlichen Humor des Romans leistet.

Auch die Ironie¹¹⁶ ist als wichtiges sprachliches Verfahren der Originalität und Unterhaltsamkeit im Kriminalroman erwähnenswert. Besonders wirkungsvoll ist ihr strategischer Einsatz zur Erzeugung des im Kriminalroman ausgesprochen häufig vorkommenden makaberen Humors; dabei wendet der Autor sie in Bezug auf krimitypische Themen (wie z.B. Mord, Tatmotiv) bei der Figurenrede bzw. bei der Erzählerrede strategisch an. Zum Beispiel entsteht in Raymond Chandlers *Das hohe Fenster* Ironie aus der Bemerkung eines Arztes, der auf den Schrei einer verzweifelten Frau „Verstehen Sie, ich habe einen Mann getötet“ unbeeindruckt antwortet: „Nun, das ist ein normaler menschlicher Trieb [...]. Ich habe Dutzende getötet“ (205). Ein weiteres Beispiel für Ironie, in diesem Fall Selbstironie, wäre die folgende Bemerkung der Ich-Erzählerin und Titelheldin von *Fräulein Gloria geht baden* über einen Killer, der vergeblich versucht hat, sie zu töten: „Ich nehme ihm nicht einmal übel, dass er mich umbringen wollte. Die Idee hatte ich ja auch schon“ (155). In beiden Fällen kann man das Verstehen von Ironie von Seiten des Lesers mit Hilfe des bereits erwähnten Grice'schen Rasonnements (vgl. Grice 1989, 24ff.) folgendermaßen erklären. Bei einer ironischen Äußerung im Text liegt eine scheinbare Verletzung der Grice'schen Maximen der Qualität (Wahrheitsmaximen) vor: Wörtlich betrachtet ergibt die Äußerung keinen Sinn bzw. scheint unmöglich der Wahrheit zu entsprechen, sodass der Leser die Äußerung nicht für bare Münze nimmt und automatisch nach dem eigentlich Gemeinten sucht. Demzufolge ist der Leser auch ohne zusätzliche Erklärung im Text in der Lage, solche Äußerungen als Ironie aufzufassen und den vom Autor erzielten trockenen Humor zu erschließen.

¹¹⁵ Laut *Duden Deutsches Universalwörterbuch* ist eine Hyperbel die „in einer Übertreibung bestehende rhetorische Figur (z.B. himmelhoch; wie Sand am Meer)“ (6. Auflage, 861). Vgl. auch die folgende Erläuterung zu „hyperbole“ aus *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*: „A figure of speech which contains an exaggeration for emphasis. [...] There are plentiful examples in writers of comic fiction“ (Cuddon 1999, 406).

¹¹⁶ Vgl. die ausführliche Erläuterung zu „irony“ in *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Cuddon 1999, 427ff.).

Darüber hinaus kommt auch die Personifizierung, generell eine wirksame Schreibtechnik für literarische Werke, im Kriminalroman häufig zum Einsatz. Wie in Raymond Chandlers *Das hohe Fenster* anhand der beiden Äußerungen „ihre Lippen schienen vergessen zu haben, wie man lächelt“ (149) und „Ich berührte die wunderhübschen neuen Noten mit einem hungrigen Finger“ (147) ersichtlich, sticht die strategische Anwendung der Personifizierung aus dem Text hervor und wirkt wie eine Art Blickfang. Durch sie werden die Lippen, die nicht vergessen können, und ein Finger, der nicht hungrig sein kann, so vermenschlicht dargestellt, dass der Leser unweigerlich überrascht ist und sich die betreffenden Figuren sehr bildhaft vorstellen kann. Auf diese Weise setzt Raymond Chandler die Technik der Personifizierung bei der Figurencharakterisierung gekonnt ein und skizziert die Figuren mit wenigen Worten auf überaus lebendige Weise.

Bemerkenswert ist, dass die oben genannten literarisch-stilistischen Mittel auch kombiniert realisierbar sind. Dass die Ironie auch in Kombination mit der Hyperbel eingesetzt werden kann, zeigt etwa das folgende Beispiel aus *Silentium!* von Wolf Haas. Mit den folgenden Bemerkungen kommentiert der wie immer überaus wortreiche Ich-Erzähler die Inschrift *Silentium!*, die in einer Internatsschule überall zu sehen ist:

Und ich muss sagen, volles Verständnis, weil in einer Bubenschule musst du natürlich immer furchtbar aufpassen, dass dir der Lärm nicht vollkommen über den Kopf wächst, das ist ein Geschrei den ganzen Tag, da könnte es dir als Erzieher leicht passieren, dass du einmal entnervt in so einen Lärmhaufen hineinschießt, und vor lauter Pausengeschrei hörst du dein eigenes Maschinengewehr nicht. (*Silentium!*, 11f.)

Da der Leser den Ich-Erzähler kennt und somit sieht, dass er die Kommentare offensichtlich nicht wörtlich meint sondern übertreibt, erkennt er den uneigentlichen Status der Äußerungen: Es handelt sich um einen Fall von Ironie. Auf diese Weise ergibt sich der makabere Witz aus den ironischen Bemerkungen, der dem Leser einen überraschenden Unterhaltungseffekt bzw. zusätzlichen Lektüregenuss verschafft.

(3) Ein Spiel mit Erwartung und Überraschung

Neben einer originellen Wortwahl gibt es auch bestimmte Vertextungsstrategien, mit denen Autoren ihre Krimis originell, unterhaltsam und genussreich gestalten können. Besonders nennenswert ist die Strategie, mit sprachlicher Raffinesse ein überraschendes Spiel mit der Erwartung des Lesers einzufädeln. Diese Strategie lässt sich in vielfältiger Weise sprachlich realisieren. Auch in Bezug auf den Umfang kann man sie verschiedengestaltig umsetzen, so kann z.B. eine überraschende Wer-war's-Antwort am Romanende auftauchen, die dem Leser entgegen seinen Erwartungen den ganzen Roman über serviert wird. Gattungsprägend sind vor allem Irreführungen aller Art, die Krimiautoren ideenreich und durchdacht gestalten können, um dem Leser den krimispezifischen Lektüregenuss zu verschaffen. Zur Figurencharakterisierung kann diese Strategie ebenfalls optimal genutzt werden, wie das folgende Beispiel aus Raymond Chandlers *Das hohe Fenster* zeigt:

Eine langbeinige blonde Frau, Typus Showgirl, lag in einen der Lehnstühle hingelümmelt. [...] Sie sah uns gelangweilt an, als wir über das Gras kamen. Aus zehn Meter Entfernung sah sie wie einsame Spitzenklasse aus.

Aus drei Meter Entfernung sah sie wie etwas aus, was nur aus zehn Meter Entfernung gesehen werden sollte. Ihr Mund war zu groß, ihre Augen waren zu blau, ihr Make-up war zu heftig, der schmale Bogen ihrer Augenbrauen war fast fantastisch lang, und auf ihren Wimpern war die Tusche so dick aufgetragen, daß sie wie Miniatureisenstäbe aussahen. (*Das hohe Fenster*, 46)

Auf den ersten Blick handelt es sich hierbei um die Beschreibung einer schönen Blondine, die scheinbar zum Typ des „blonden Vamps“ gehört, der sehr häufig in Krimis vorkommt, insbesondere in den Krimis der amerikanischen ›hard-boiled school‹, und vor allem in Raymond Chandlers Romanen.¹¹⁷ So geht der Leser zu Beginn der oben zitierten Passage leicht davon aus, dass diese *langbeinige blonde Frau, Typus Showgirl* wie üblich als verführerisch und perfekt schön beschrieben würde, und erlebt bei der darauffolgenden thematischen Spezifizierung eine Überraschung. Das Besondere an diesem Beispiel ist allerdings der gezielte Einsatz der Schreibtechniken, mit denen Raymond Chandler entgegen den anfänglichen Erwartungen des Lesers das Aussehen der blonden Frau effizient und effektiv beschreibt. Kompakt angewendet werden Schreibtechniken wie die Kontrastierung (*Aus zehn Meter Entfernung sah sie wie einsame Spitzenklasse aus. Aus drei Meter Entfernung sah sie wie etwas aus, was nur aus zehn Meter Entfernung gesehen werden sollte*), die Aufzählung (*Ihr Mund war zu groß, ihre Augen waren zu blau, ihr Make-up war zu heftig, der schmale Bogen ihrer Augenbrauen war fast fantastisch lang*), die Hyperbel sowie Vergleiche und Formen der Metaphorik (*auf ihren Wimpern war die Tusche so dick aufgetragen, daß sie wie Miniatureisenstäbe aussahen*). Insgesamt lässt sich sagen, dass die Charakterisierung dieser Figur zwar kurz und knapp formuliert wird, aber durch die Anwendung der unterschiedlichen Stilmittel überaus eindrucksvoll wirkt und zugleich den erwünschten Unterhaltungs- und Überraschungseffekt erzeugt. Das Beispiel zeigt, dass im Kriminalroman ein raffiniertes Spiel mit Erwartung und Überraschung nicht nur in großem Umfang, sondern auch kleinformatig zum Einsatz kommen kann.

Ein weiteres Beispiel soll deutlich machen, wie verschiedengestaltig bzw. wie wirksam es für die Erzeugung des Überraschungseffekts bzw. die sprachliche Realisierung der Originalität und der Unterhaltsamkeit ist, dass der Autor absichtlich den Erwartungen des Lesers entgegenarbeitet. In Stieg Larssons *Verdammnis* benutzt der Autor im Rahmen des realistischen, actiongetriebenen und multiperspektivisch erzählten Thrillers, in dem ansonsten nur von Menschen die Rede ist, aus heiterem Himmel einen Fuchs als Perspektivfigur und Augenzeugen. Ausschlaggebend für die erzielte Wirkung ist der sorgfältig ausgewählte Text-Zeitpunkt für den Einsatz dieses überraschenden Tier-Textelements. Das heißt, nach dem Showdown gegen Romanende wird erzählt, wie die Heldin Lisbeth Salander von den bösen Gegnern getötet und begraben wird, sodass der Leser gespannt „Und dann?“ fragt und ungeduldig auf die Schilderung wartet, wie der dringend nach ihr suchende Held Mikael Blomkvist sie endlich findet. Stattdessen liest der Leser völlig unerwartet die folgenden beiden Textstellen:

¹¹⁷ M.E. kommt das Klischee „Blondinen bevorzugt“ in Krimis sehr häufig vor: Es gibt zahlreiche Beispiele für die übliche Rollenverteilung von der schönen, sexy Blondine als typischem Opfertyp bei Serienmorden (d.h. immer noch schöne oder nicht mehr schöne Leichen) oder eiskalte, männermordende Mörderinnen. Eine solche Anwendung der Stereotypen steht im engen Zusammenhang mit der textuellen Gestaltungstradition des Kriminalromans sowie mit der Präzedenz bzw. Präferenz der Krimiautoren.

Um halb zehn kam ein Fuchsmännchen an Lisbeth Salanders Grab vorbei. Es blieb stehen und sah sich nervös um. Instinktiv wusste es, dass hier etwas begraben lag, das jedoch nur schwer zugänglich war. Da gab es leichtere Beute.

Irgendwo in der Nähe raschelte ein unvorsichtiges Nachttier. Der Fuchs horchte sofort auf. Doch bevor er seine Jagd fortsetzte, hob er noch einmal kurz das Hinterbein und markierte mit einem Spritzer sein Revier. (*Verdammnis*, 730)

Um kurz nach neun kam der Fuchs wieder an Lisbeths Grab vorbei. Er hatte eine Wühlmaus verspeist und war ganz zufrieden mit seinem Dasein, als er auf einmal ein zweites Wesen wahrnahm. Er erstarrte und spitzte die Ohren. Seine Schnurrhaare und seine Nase vibrierten.

Plötzlich schoben sich Lisbeth Salanders Finger durch den Boden, als würde ein Untoter aus der Erde steigen wollen. Hätte ein Mensch dies gesehen, er hätte wahrscheinlich genauso reagiert wie der Fuchs. Der suchte das Weite. (*Verdammnis*, 736)

Es ist leicht zu sehen, dass hierbei nicht nur die Auswahl eines Fuchses als Perspektivfigur und Augenzeugen für die Auferstehung der allem Anschein nach umgekommenen Heldin überraschend ist, sondern auch die leichte, lustige Erzählart einen starken Kontrast zur erwartungsgemäß atemberaubend spannenden Erzählart am Ende eines Thrillers bildet. Anzumerken ist darüber hinaus, dass die beiden Textstellen durch die ähnlichen Formulierungen am Anfang sowie die Koreferenz (genauer gesagt wird in der zweiten Textstelle auf den Gegenstand, der in der ersten Textstelle durch den als „Einführungs-Operator“ fungierenden Referenz Ausdruck *ein Fuchsmännchen* eingeführt wird, durch die definite Kennzeichnung *der Fuchs* sowie das Pronomen *er* erneut Bezug genommen) unverkennbar als eine fortgesetzte, eigenständige Erzähleinheit gekennzeichnet werden. Hätte hier anstelle des Fuchses ein Mensch als Perspektivfigur und Augenzeuge fungiert und die entscheidende Information geliefert, dass Lisbeth Salander wider Erwarten doch noch am Leben ist, würde es mit Sicherheit weniger interessant auf den Leser wirken. Indem der Autor derart unerwartet einen Fuchs auftreten lässt und aus dessen Blickwinkel darüber berichtet, wie dieser zunächst auf das Grab der Heldin pinkelt und sich später bei ihrer Auferweckung erschreckt von dannen macht, bereitet er dem Leser mit der strategischen Wissensvermittlung erfrischenden Lektüregenuss.

Anhand der oben ausgeführten Beispiele lässt sich sagen, dass unter den vielen etablierten sprachlichen Verfahren der Originalität für das Krimischreiben, die das Erzählen lebendiger machen und die Spannung erhöhen können, die Vertextungsstrategie, ein Spiel mit Erwartung und Überraschung zu treiben, ein überaus erfolgversprechendes Rezept sein kann. Zahlreiche Krimiautoren, die ebenfalls auf einen derartigen Überraschungseffekt abzielen, greifen auf dieses Rezept immer wieder zu und gestalten jeweils auf kreative Weise ein eigenartiges Spiel mit den Erwartungen des Lesers. Auf das Zusammenwirken dieser Vertextungsstrategie und der krimispezifischen, zielorientierten Wissensvermittlung gehen wir in Kap. 6 ausführlich ein.

(4) Die Darstellung der charakteristischen Sprechweise von Figuren

„Wenig charakterisiert einen Menschen so gut wie sein Sprechen“ (Müller 2000, 349) – dies gilt im Kriminalroman genauso wie im wirklichen Leben. Ferner ist die Nutzung der Sprechweise zur Figurencharakterisierung ein anschauliches Beispiel für den Einsatz innovativer, strategisch motivierter Darstellungselemente im Zusammenhang mit den krimitypischen Schema-Elementen: Aufgrund

der Darstellung des Verhörs, die zu den etablierten und erwartbaren Textbausteinen im Kriminalroman gehört, steht jeder Krimiautor vor der Aufgabe, solche krimitypischen Dialoge mehrfach und in vielfältiger Weise wiederzugeben, wobei verschiedene Figuren als Gesprächspartner der Fragen stellenden Ermittler kurz auftreten und Informationen beisteuern. Zwar kommt es häufig vor, dass nicht mehr von ihnen die Rede ist, nachdem sie als Wissenslieferanten Mosaiksteinchen für das Gesamtbild gebracht haben, doch viele Krimiautoren bemuhren sich, solche Figuren trotzdem andersartig und eindrucksvoll zu charakterisieren. Mit der Schaffung einer markanten Sprechweise der Figuren bei der Darstellung des Verhörs kann der Autor sowohl diese Figuren – quasi im Vorbeigehen bzw. wertende Äußerungen einsparend – charakterisieren als auch die Dialoge in lebendiger Weise wiedergeben, da der Leser sie durch diese authentischer erscheinende Darstellungsweise quasi mithören bzw. miterleben kann. Diese Vertextungsstrategie, die gleichzeitig der lebendigen Redewiedergabe bei einem Verhör und der anschaulichen Figurencharakterisierung dient, lässt sich in unterhaltender Weise realisieren, weshalb sie bei Krimiautoren sehr beliebt ist.

Zur Illustration dieser Vertextungsstrategie als Realisierungsmittel für das Prinzip der Originalität und Unterhaltsamkeit betrachten wir zunächst zwei Beispiele, bei denen eine atemlose Sprechweise der betreffenden Figuren dargestellt wird. Das erste Beispiel stammt aus Friedrich Anis *Süden und der Luftgitarrist*. Zur Charakterisierung eines Barkeepers, der seinen Namen als *Obiwiederbaumarkt* angibt, wird seine eigentümliche Sprechweise durch das augenfällige Zusammenziehen aller Worte bei der Redewiedergabe („*Bullenund?*“, „*Kaffeeumdieuhrzeitwirklichnicht!*“, „*Ichheiottoaberdassagteinerobireichtdochoder?*“, 135f.) in lebendiger Weise dargestellt und somit seine ungeduldige Art vermittelt. Während hierbei die atemlose Sprechweise mittels der zusammengeschriebenen Worte leicht erkennbar gemacht wird, macht sie sich bei dem folgenden Beispiel aus Jonathan Kellermans *Bluttat* durch das Fehlen der Zeichensetzung bemerkbar. Es spricht eine Frau, die unvermittelt einem Polizisten hart ins Gesicht schlug und sich nach der Verhaftung wegen tätlichen Angriffs folgendermaßen bei ihm dafür entschuldigt: „*Tut mir leid tut mir wirklich leid ich weiß nicht was passiert ist ich habe einfach Sie haben mich erschreckt*“ (385). Ihre anschließenden Aussagen werden ebenso ohne Interpunktion formuliert. Zudem wird ihre merkwürdige Sprechweise durch die Bemerkung des Erzählers „*Ohne Atempause. [...] Der einzige Marathon fand in ihrem Kopf statt*“ (386) explizit gemacht und als Beleg ihrer Verrücktheit verwendet. Es wird deutlich, dass hier die Darstellung einer atemlosen Sprechweise dazu dient, die betreffende Figur in anschaulicher Weise als „*eine verrückte Frau*“ (382) zu charakterisieren. Vergleicht man die beiden Beispiele, so wird klar, dass die Darstellungen der atemlosen Sprechweisen nicht nur in unterschiedlicher Weise sprachlich realisiert werden, sondern auch zum Hervorbringen unterschiedlicher Charakterzüge von Figuren dienen können.

In ähnlicher Weise funktioniert auch die Darstellung der Sprachfärbung durch einen Dialekt bzw. einen ausländischen Akzent beim Sprechen. Die Wiedergabe von Aussprachebesonderheiten, genauer gesagt die Schreibweisen, die einen solchen eigenartigen Sprachgebrauch umsetzen, kann der Charakterisierung der betreffenden Figur hervorragend dienen und oftmals eine drastische Wirkung erzielen. Diese Strategie setzt z.B. Thea Dorn in ihrem Krimi *Berliner Aufklärung* zur Charakterisierung eines Jungen aus Darmstadt ein, indem sie stets bei der Wiedergabe seiner Auerun-

gen durch Abweichungen von der Rechtschreibung den hessischen Dialekt direkt transkribiert („*Anja, isch bring misch um*“, „*Isch will awwer kaane Raviolis*“, 27) und somit für den Leser sichtbar macht, wodurch ein zunehmend theatralischer Effekt bei seinen Auftritten erzeugt wird. Ein interessantes Beispiel für Dialektismen zur Figurencharakterisierung findet man auch in *Der Brenner und der liebe Gott* von Wolf Haas, und zwar in Bezug auf die bereits erwähnte Frau, die Milch kauft, obwohl sie keine Milch trinkt. Nach der Bemerkung des Erzählers „*Aber interessant. Sie hat »Marlboro« nicht auf dem »a« betont, sondern in der Mitte, sprich: »Marlbooro«*“ (79) sowie der darauffolgenden Schilderung, wie der Detektiv Brenner daran die Heimat der Sprecherin erkennt und sie anspricht („*»Südtirol«, hat der Brenner gerufen*“, 80), wird stets mit *die Südtirolerin* auf diese Frau und mit *Marlbooro* auf Marlboro Bezug genommen. Zudem wird bei dem Auftritt der Südtirolerin ihre eigentümliche Sprechweise immer wieder buchstabengetreu zu Papier gebracht, wie etwa „*Das ischt lang her*“ (81) und „*Ma dai, der Schnellste bischt du aber nicht*“ (84), sodass diese sich allmählich zu ihrem persönlichen Markenzeichen entwickelt.

Anhand der oben genannten Beispiele dürfte klar geworden sein, dass eine Vielfalt von etablierten Verfahren vorhanden ist, mit denen Krimiautoren dem Kommunikationsprinzip der Originalität und Unterhaltsamkeit Ausdruck verleihen. Zudem kommen im Grunde alle möglichen sprachlichen und textuellen Verfahren zum Einsatz, sofern sie zur Umsetzung dieses Prinzips dienen, weshalb sich die Liste der verwendeten Realisierungsmittel noch fortsetzen ließe. Deutlich wird auch: Obwohl der Kriminalroman generell als ein stark schematisierter Texttyp gilt, lässt er trotzdem weiten Spielraum für die schöpferische Kreativität und Fantasie offen, sodass erfindungsreiche Krimiautoren ihre Krimis immer wieder originell, unterhaltsam und genussreich sprachlich gestalten können.

2.3.5.4 Kommunikationsprinzipien im Wandel

Neben den drei oben ausgeführten Prinzipien der Verständlichkeit, der Plausibilität, der Originalität und der Unterhaltsamkeit gibt es noch weitere bedeutsame Kommunikationsprinzipien für den Kriminalroman, wie etwa die Prinzipien der Widerspruchsfreiheit, der Wahrscheinlichkeit, der Explizitheit, der Variation,¹¹⁸ der ästhetischen Qualität usw., worauf wir hier aus Gründen des Umfangs nicht näher eingehen können. Anzumerken ist allerdings, dass die geltenden Normen sich historisch wandeln, sodass die Rolle diverser Kommunikationsprinzipien sowie die Art ihrer Anwendung sich daran anpassend ändert (vgl. Fritz 2008, 82f.). Zum Beispiel lässt sich beobachten, wie das Prinzip der Political Correctness mit der Zeit immer mehr an Bedeutung gewinnt, sodass es sich, den allgemeinen Sprachgebrauch in einer Kultur widerspiegelnd, allmählich zu einem bedeutenden Kommunikationsprinzip beim Sprachgebrauch im Kriminalroman entwickelt. Ein Paradebeispiel dafür ist Agatha Christies *And Then There Were None* (dt.: *Und dann gabs keines mehr*): Aufgrund der

¹¹⁸ Variation im Ausdruck gilt im Allgemeinen als eine wichtige Eigenschaft der Sprache. Bei literarischen Kommunikationen mit Romanen und damit auch Kriminalromanen spielt das stilistische Prinzip „*variatio delectat*“ (d.h. das Variationsprinzip: „*Variere die Ausdrucksform!*“, vgl. Fritz 2008, 82) eine große Rolle, und dies betrifft sowohl den Wortgebrauch als auch die Erzählweisen.

Political Correctness wird nicht nur der ursprüngliche Romantitel *Ten Little Niggers* geändert,¹¹⁹ sondern auch der immer mehr als problematisch angesehenen Ausdruck *nigger* im Text getilgt (z.B. werden der Tatort *Nigger Island* sowie *ten little niggers* im zitierten nursery rhyme später zu *Indian Island* und *ten little Indian boys* gemacht).¹²⁰

Ein weiteres Beispiel für die Kommunikationsprinzipien im Wandel ist, was man unter der krimispezifischen Unterhaltung bzw. der angemessenen Art ihrer sprachlichen Realisierung versteht, vor allem in Bezug auf die Darstellung von Sex und Gewalt. Besonders aufschlussreich ist etwa die Art, wie eine Vergewaltigung im Kriminalroman dargestellt wird: In früheren Kriminalromanen wird sie sehr selten explizit ausgedrückt¹²¹ bzw. dargestellt; vielmehr wird sie entweder im Zusammenhang mit dem Sexualmord als Ergebnis der Obduktion kurz und flüchtig erwähnt oder mit Andeutungen durch elliptische Erzählweise mitgeteilt. Dagegen gilt sie heutzutage nicht nur als ein üblicher Beschreibungsgegenstand für den Kriminalroman, sondern ihre Darstellung ist auch mit andersartigen Ausführungsbestimmungen und mehr Realisierungsspielraum verbunden. Denn heute ist das Thema Sex weniger tabu als früher und findet sich überall im Alltag, in den Medien und in vielen Texttypen. Deshalb ist die Thematisierung der Sexszene bzw. Vergewaltigungsszene im Kriminalroman für die meisten Leser nicht mehr anstößig, sondern mehr oder minder gewöhnlich. Durch die taktisch eingesetzten Erzählstrategien bzw. den raffinierten Sprachgebrauch können solche Szenen sogar Sensation, Nervenkitzel, Spannung bewirken und somit einen besonderen Reiz auf den Leser ausüben. Aus diesem Grunde hat sich vor allem im Thriller als bevorzugte Art des dargestellten Verbrechens eine Serie von Sexualmorden einschließlich den Vergewaltigungsszenen in actu etabliert. Betrachtet man die akribischen, sensationellen und gruselerregenden Beschreibungen der Vergewaltigung, die in heutigen Thrillern gang und gäbe sind (z.B. in Stieg Larssons *Verblendung*, Karin Slaughters *Belladonna*, Val McDermids *Tödliche Worte*, Natsuo Kirinos *Die Umarmung des Todes* und Tess Gerritsens *Die Chirurgin* und *Scheintot*), so wird deutlich, dass sich die Veränderungen der sozial-gesellschaftlichen Situationen, der Werte und der geltenden Normen in

¹¹⁹ An der Veränderung des Romantitels lässt sich die Auswirkung der Political Correctness deutlich beobachten: 1939 in Großbritannien unter dem Originaltitel *Ten Little Niggers* erschienen, wird der Roman im Jahre 1940 in den USA unter den Titeln *Ten Little Indians* und *And Then There Were None* veröffentlicht. Laut „Publication history“ aus Wikipedia heißt es: „British editions continued to use the work’s original title until the 1980s [...]. Today *And Then There Were None* is the title most commonly used. However, the original title survives in many foreign-language versions of the novel“ (http://en.wikipedia.org/wiki/And_Then_There_Were_None, gelesen am 09.12.2009).

¹²⁰ Wobei anzumerken wäre, dass bei einem heute geschriebenen Roman wahrscheinlich auch diese Verwendung als problematisch und nicht mehr als „politically correct“ gelten würde, da zum einen ein Übergang von *Indian* zu *Native American* stattzufinden scheint, und zum anderen ein nursery rhyme über „Indian boys“ inzwischen wahrscheinlich als fast ebenso rassistisch wie ein nursery rhyme über „ten little niggers“ angesehen werden würde.

¹²¹ Wenn das Thema „Vergewaltigung“ in früheren Krimis vorkommt, ist der betreffende Sprachgebrauch ganz anders als heute. Beispielsweise spricht der hard-boiled Detektiv Philip Marlowe in *Das hohe Fenster* von Raymond Chandler (engl. *The High Window*, 1942) folgendermaßen von Vergewaltigung oder sexueller Belästigung als möglichem Tatmotiv einer jungen Frau: „Vor acht Jahren ist ein Mann Merle zu nahe getreten. Ich weiß nicht, wie nahe. Dann – ich meine nicht sofort danach – aber irgendwann mal zu der Zeit fiel er aus einem Fenster oder sprang daraus. Seit dann erträgt sie es nicht, dass ein Mann sie anfaßt – nicht mal auf die harmloseste Weise, meine ich“ (205). Es ist leicht zu sehen, dass er das Thema durch die Blume anspricht und wie deutlich sich die Formulierung hier von denen in den heutigen Krimis unterscheidet. Hierfür ein weiteres Beispiel aus Agatha Christies *Auf doppelter Spur* (engl. *The Clocks*, 1963). Eine Frau fragt den Inspektor, ob das ermordete Mädchen vergewaltigt wurde: „Wer würde ein Mädchen in dem Alter töten wollen? Hatte es viel – Sex-Appel?“ (110). Es wird deutlich, dass es in früheren Kriminalromanen nicht explizit ausgedrückt wird, wenn von Vergewaltigung die Rede ist.

hohem Maße auf die Themenauswahl bei der Textproduktion sowie auf die Bewertungskriterien bei der Textrezeption auswirken. Die bedeutenden Kommunikationsprinzipien für den Kriminalroman und die darauf bezogenen Ausführungsbestimmungen im Wandel sind m.E. ein weites Feld, das einer näheren Untersuchung wert ist.

2.3.5.5 Konflikte bei der Anwendung von Kommunikationsprinzipien

Abschließend ist zu bemerken, dass es oft zu Konflikten von Kommunikationsprinzipien führt, wenn ein Krimiautor bei den Vertextungsentscheidungen mehrere Prinzipien gleichzeitig befolgen will bzw. muss.¹²² In diesem Fall kann der Leser ihn auf ein wichtiges, aber offenbar vernachlässigtes Prinzip festlegen, Einwände erheben, ja sogar den betreffenden Krimi als schlecht bewerten. Insofern verfügt der Krimiautor zwar gemäß der Konventionen dieses Texttyps über einen großen Spielraum, aber seine Schaffensfreiheit ist nicht grenzenlos.¹²³ Hinzu kommt, dass die Einschätzungen, welche Kommunikationsprinzipien für einen Kriminalroman vorrangig und welche eher nebensächlich sind, von Person zu Person unterschiedlich sind. Zudem spielt natürlich auch die Art der Anwendung von Prinzipien bzw. die Geschicklichkeit bei der sprachlichen Realisierung eine Rolle. Demnach können sich leicht Konflikte zwischen den geltenden Prinzipien ergeben, woraus Schwierigkeiten für den Autor sowie mögliche Einwände von Seiten des Lesers resultieren. Dies wollen wir anhand einiger Beispiele veranschaulichen.

Zunächst steht das Befolgen des Prinzips, dass ein Krimi spannend und unterhaltsam sein sollte, oft in Konflikt mit dem allgemeingültigen Kommunikationsprinzip, dass man in der Regel die wichtigen Informationen nicht zu früh und nicht zu spät, sondern möglichst rechtzeitig liefern soll. Im Kriminalroman kommt es jedoch um der Spannung willen sehr häufig vor, dass dem Leser gerade die wichtigen Informationen an der dazugehörigen Textstelle mit voller Absicht vorenthalten und erst viel später nachgeliefert werden. Gelingt es dem Autor, mit dem Zurückhalten von Informationen Spannung zu erzeugen bzw. zu steigern, so betrachtet der Leser den Verstoß gegen das allgemeingültige Prinzip der rechtzeitigen Wissensvermittlung als gegenstandslos. Allerdings gibt es in der Praxis viele nicht gelungene Beispiele, bei denen der Autor das Zurückhalten von Informationen ungeschickt sprachlich realisiert, die nachträglich enthüllte Pointe in keiner Weise überzeugend darstellt oder den Kausalzusammenhang zwischen den erzählten Ereignissen nicht deutlich macht, sodass die gezielte Spannung nicht eintritt. In diesem Fall bleibt das Zurückhalten von Informationen ein Verstoß gegen das allgemeingültige Prinzip der rechtzeitigen Wissensvermittlung und stellt somit einen Störfaktor bei der Kommunikation dar. Demnach könnte der Leser einwenden, dass der Autor die Informationen, die für das Verständnis unentbehrlich sind, willkürlich verschweigt und somit kommunikative Probleme verursacht.

¹²² Fritz weist darauf hin, dass es z.B. oft schwierig ist, gleichzeitig kurz und explizit zu schreiben, also gleichzeitig das Prinzip der Verständlichkeit und der Textökonomie umzusetzen. Insbesondere wenn man für ein großes Publikum mit unterschiedlichen Wissensvoraussetzungen und Interessen schreibt, ist es keineswegs leicht, gleichzeitig präzise und verständlich zu schreiben (vgl. Fritz 2008, 82).

¹²³ Mehr zum Konflikt beim Befolgen mehrerer Kommunikationsprinzipien vgl. Fritz 1982, 290ff.

Zu diesem häufig vorkommenden Konflikt zwischen den Prinzipien des spannenden Erzählens und der Nicht-Zurückhaltung wichtiger Informationen vertreten viele Autoren die Ansicht, dass eine derart kaltblütige Manipulation der Informationen dem Leser gegenüber äußerst unfair ist. Manche von ihnen machen sogar einen Appell zum ›fair play‹¹²⁴ und setzen es demonstrativ in die Praxis um. Der das ›fair play‹ respektierende Krimiautor Ellery Queen (in Wirklichkeit zwei Autoren: Frederic Dannay und Manfred B. Lee) geht sogar so weit, dass er seinem Leser, der dank des bewussten Einsatzes der Nicht-Zurückhaltung von Informationen stets genauso viel über den Fall weiß wie der Detektiv, auch noch ausdrücklich eine Bedenkpause gibt und diesen zum Wettbewerb herausfordert, die Lösung des Falls zu finden.¹²⁵ Dies kann als aufschlussreiches Beispiel dafür dienen, wie der Autor aus dem Konflikt zwischen den beiden Prinzipien Nutzen zieht, seine Ansicht durch solche originellen Vertextungsstrategien auf der Metaebene in seinen Werken nachdrücklich hervorbringt und dies allmählich zum eigentümlichen Markenzeichen entwickelt.

Darüber hinaus kommt es leicht zu einem Prinzipienkonflikt, wenn der Autor einerseits realitätsnah, wahrscheinlich und glaubwürdig erzählen und andererseits fantasievoll, kreativ, erfindungsreich und unterhaltsam schreiben will. Das heißt, nach der Gestaltungstradition des Kriminalromans soll ein fiktionaler Kriminalfall mehr oder minder realistisch dargestellt werden, sodass es für den Leser leicht nachvollziehbar ist, dass ein ähnlicher Fall durchaus in Wirklichkeit bzw. in seiner Nähe vorkommen könnte. Dies soll bei ihm ein gewisses Gruselgefühl bzw. Nervenkitzel auslösen, sodass er gebannt weiterliest und den Atem anhaltend liest. Gleichzeitig aber erlaubt die Tatsache, dass es eben um einen erfundenen Kriminalfall geht, dem Autor seiner Fantasie freien Lauf zu lassen, weil der Fall ein Produkt seiner Vorstellungskraft ist und zum Zweck der Unterhaltung geschrieben wird. Mit diesem Gegensatzpaar, nämlich dem Prinzip der realitätsnahen und daher unmittelbar auf die Alltagswelt des Lesers beziehbaren Erzählweise und den Möglichkeiten der spannungssteigernden Fiktion, muss der Autor arbeiten und eine prekäre Balance halten. Überwiegt das eine, so wird die Geschichte unpointiert, überwiegt das andere, entstehen womöglich Probleme auf Seiten der Rezeption, weil der Leser aufgrund eines mangelnden Identifikations- und Integrationsmomentes an der Geschichte kaum beteiligt ist. Der als Krimi verfasste Roman wird dann womöglich nicht als solcher wahrgenommen.

Nehmen wir als Beispiel den innovativ bzw. strategisch motivierten Einsatz von Tier-Figuren im Kriminalroman. Ein gelungenes Beispiel ist etwa die bereits ausgeführte Anwendung eines Fuchses als Perspektivfigur und Augenzeuge der Auferstehung der Heldin Lisbeth Salander in Stieg Larssons *Verdammnis*. Die realistische, spannungsreiche Atmosphäre des Thrillers wird keineswegs durch diese unerwartete Fuchs-Episode beeinträchtigt; vielmehr leistet die kleine Abweichung von

¹²⁴ Die Befürworter des ›fair play‹ (z.B. Dorothy L. Sayers) bestehen darauf, dass keine ›clues‹ nur dem schweigenden Detektiv bekannt sein dürfen oder vom Erzähler erst nach der Aufklärung gegeben werden, damit der Leser während seiner Lektüre eine echte Chance des Enträtselns hat (vgl. Nusser 2003, 26).

¹²⁵ Dazu vgl. auch die folgende Erläuterung aus *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*: „Queen’s trademark “Challenge to the Reader” informs the audience that all the clues have been laid out, and the narrative takes a pause to allow readers to match wits with the detective. The Ellery Queen stories belong to the category of crime and mystery writing in which clues are both material for demonstration of detection skill and opportunity for an intellectual game. These puzzle stories call upon authorial ingenuity to arrange revelation of clues in a way that will baffle readers without treating them unfairly“ (Herbert 1999, 78).

der realitätsnahen Darstellung einen besonderen Beitrag zur Komik der Geschichte. Nehmen wir andererseits den Schafskrimi *Glennkill* von Leonie Swann, in dem erzählt wird, wie die Schafe den Mord an ihrem Schäfer aufklären. Spannungshemmend und (im Rahmen der erzählten Welt) kaum wahrscheinlich wirkt die Geschichte, weil der Leser sich bei der Lektüre immer wieder fragen muss, woher die Schafe so viel über die Menschenwelt wissen könnten und weshalb einige Schafe betont als krimimäßig verdächtig dargestellt werden, wenn es doch um einen von Menschen begangenen Menschenmord (in dem offensichtlich ein in Händen gehaltener Spaten die Mordwaffe ist) geht. In diesem Fall könnte der Leser einwenden, dass ihm das Erzählte unwahrscheinlich vorkommt, denn selbst von einem fantasievollen Schafskrimi ist zu erwarten, dass sich das Erzählte theoretisch so zugetragen haben könnte. Einem derartigen Problem in Bezug auf die Wahrscheinlichkeit bzw. Plausibilität entgeht Akif Pirinçci in seinem Katzenkrimi *Felidae*, indem er den Katzendetektiv eine Reihe recht eindeutig von Katzen begangenen Katzenmorden aufklären lässt. Die Beispiele zeigen, dass mögliche Konflikte bzw. Schwierigkeiten bei der Anwendung von Kommunikationsprinzipien umgangen werden können, indem die dafür geeigneten sprachlichen bzw. textuellen Verfahren wohlüberlegt ausgewählt und taktisch umgesetzt werden. In den Fällen, in denen dem Autor dies nicht gelingt, kommt der Prinzipienkonflikt in seinem Krimi deutlich zum Vorschein.

Erwähnenswert ist auch, dass viele Autoren beim Krimischreiben aufgrund des Prinzips der ästhetischen Qualität einen persönlichen Stil anstreben, der sich auf das Vorbild der anspruchsvollen literarischen Werke bezieht. Dabei kommt es nicht selten vor, dass sie mit der Umsetzung der stilistischen bzw. ästhetischen Prinzipien gegen die für den Kriminalroman als hochrangig geltenden Prinzipien verstoßen. Larry Beinhart betont hierzu in seinem Ratgeber: „Manchmal wird es Ihnen vorkommen, als ob Klarheit und Stil einander ausschließen. Aber Klarheit ist Ihr Gott und ihm müssen Sie zuerst dienen. Der Stil ist zweitrangig und muss sich dem Ziel der Klarheit unterordnen“ (Beinhart 2003, 79). Schreibt etwa ein Krimiautor ungeschickt im Stil von ›stream of consciousness‹,¹²⁶ d.h. entsprechend dem Gedankenfluss der Figuren findet immer wieder ein verwirrender Wechsel unter verschiedenen Zeitabschnitten statt, so verursacht sein Streben nach dem literarischen Stil eher Verständnisprobleme (z.B. in Åke Edwardsons *Zimmer Nr. 10*). In diesem Fall verletzt der Autor das Prinzip der Verständlichkeit wegen der stilistischen bzw. ästhetischen Prinzipien, die zwar für die literarische Kommunikation wichtig sind, aber im Vergleich mit dem Prinzip der Verständlichkeit eher eine untergeordnete Rolle spielen. Außerdem bevorzugen viele Krimiautoren (z.B. Elizabeth George, P. D. James, Natsuo Kirino usw.), ihre fiktionalen Kriminalfälle in der kollektiven Perspektive¹²⁷ zu erzählen. Diese besonders aufwendige Erzählweise hat zwar den Vorteil, dass der Autor sämtliche Figuren mit psychologischer Tiefe charakterisieren und den Fall aus allen möglichen Blickwinkeln darstellen kann, aber recht häufig hat das Erzählte keinen nachvollziehbaren thematischen Zusammenhang mit dem Fall, sodass die krimispezifische Spannung durch das allzu weitschweifige Erzählen vernichtet wird. Hier wird das vorrangige Prinzip für den Kriminal-

¹²⁶ Zu dieser literarischen Technik vgl. z.B. Cuddon 1999, 866f.

¹²⁷ Was den Numerus der Erzählperspektive betrifft, kann sich die perspektivische Beschränkung auf eine einzige Figur konzentrieren (Monoperspektive), auf mehrere Figuren erstrecken (Polyperspektive oder Multiperspektive) oder sogar eine ganze Gruppe der Figuren umfassen (kollektive Perspektive). Vgl. dazu Freudenberg 1992a, 105ff; Freudenberg 1992b, 165ff., siehe auch Kap. 4 und 6.

roman missachtet, nämlich dass ein Krimi vor allem spannend sein sollte. Die Erfüllung der Textfunktion, nämlich Unterhaltung durch Spannung, wird in diesen Fällen stark beeinträchtigt, da die ungeschickte Realisierung der kollektiven Erzählweise viele irrelevante Informationen liefert sowie eine Weitschweifigkeit verursacht, die ungemein spannungshemmend sein kann. Kurz: Als gelungen betrachtet ein Leser einen Krimi nicht dann, wenn der Autor es verstanden hat, den Text kunstvoll zu gestalten, sondern vor allem dann, wenn der Krimi für den Leser verständlich und spannend ist, wenn also den Prinzipien der Verständlichkeit und der Unterhaltsamkeit Vorrang gegeben wird.

Es dürfte klar geworden sein, dass nicht alle Kommunikationsprinzipien für den Kriminalroman gleiches Gewicht haben. Zudem hängen die Konflikte bei der Anwendung von Prinzipien mit vielen Faktoren zusammen, wie etwa damit, wer an der Kommunikation beteiligt ist, welche Prinzipien für wen Vorrang haben und wie die Prinzipien mit sprachlichen bzw. textuellen Verfahren umgesetzt werden.¹²⁸

Ergebnisse

In diesem Kapitel haben wir die Überlegungen in der neueren Textlinguistik als theoretische Grundlage unserer bevorstehenden Studie eingeführt und den Kriminalroman aus linguistischer Sicht als einen Texttyp beschrieben. In Abschnitt 2.1 wurden einige Grundgedanken einer funktional-pragmatischen Texttheorie, insbesondere Texttypen und ihr evolutionärer, dynamischer Charakter, erörtert. Auf dieser Basis haben wir in Abschnitt 2.2 anhand der drei historisch entwickelten, etablierten Strukturmuster, nämlich des Detektivromans, des Thrillers und der ›crime novel‹, die Entstehung und Entwicklung des Kriminalromans erläutert. Aus unserer Betrachtung hat sich ein skizzenhaftes Gesamtbild des Kriminalromans ergeben, in dem sich die zahlreichen Realisierungsvarianten in der Praxis sich ähneln und aufgrund ihrer Familienähnlichkeiten im weitesten Sinne als kriminalistische Spannungsliteratur aufgefasst werden können. In Abschnitt 2.3 wird der Texttyp ‚Kriminalroman‘ ferner charakterisiert, indem näher beschrieben wird, wie darin die Parameter der Textorganisation typischerweise belegt sind, und an ausgewählten Beispielen die Reichweite und die Spielräume einzelner Parameter sowie ihr Zusammenwirken skizziert wird. Als Ergebnis bietet sich das Bild eines Baukastens von Textbausteinen, die unterschiedliche Autoren jeweils zweckgesteuert auswählen, kombinieren, sequenzieren, variiert verwenden und auf eigene Art sprachlich realisieren können. Es zeigt sich auch, dass sich aus dem Zusammenspiel von Formen der textuellen Schematisierung und von kreativen Problemlösungen mannigfache Spielarten der sprachlichen Gestaltung ergeben, da die bewährten Muster zugleich erhebliche Realisierungsspielräume eröffnen und bei der Textproduktion neuartige, strategisch motivierte Darstellungselemente erlaubt sind, solange sie dem Zweck dienen. Wie später exemplarisch zu zeigen sein wird, dienen die Anschlussüberlegungen in der neueren Textlinguistik als tragfähige Basis der Untersuchung zu den Spielarten

¹²⁸ Für einen Krimiautor gilt es als wichtige Aufgabe, bei der Textproduktion die geltenden Prinzipien für den Kriminalroman wohl dosiert anzuwenden und somit den möglichen Einwänden von Seiten des Lesers von vornherein zu entgegen, so wie Fritz mit der folgenden Bemerkung zu den Prinzipienkonflikten deutlich macht: „Zu wissen, wie man mit diesen Ansprüchen an den Text jongliert und Lösungen für solche Prinzipienkonflikte findet, gehört zu den grundlegenden Anforderungen an einen reflektierten Schreiber“ (Fritz 2008, 82).

des textuellen Erzählens bzw. des Wissensmanagements im Kriminalroman. Bevor wir uns jedoch mit diesen Spielarten des Wissensmanagements näher auseinandersetzen, wollen wir in nächstem Kapitel zunächst, als weiteres für eine genauere Untersuchung der sprachlichen Realisierung des Wissensmanagements wichtiges Theorie-Werkzeug für unsere Studie, die Referenztheorie einführen.

3. Referenztheorie

In welchem Zusammenhang stehen Sprache, der Sprecher und die Welt? Ausgehend von Wittgensteins Auffassung,¹²⁹ nicht die sprachlichen Ausdrücke selbst stünden für Gegenstände der Welt, sondern vielmehr „operier[e] man mit Worten“ (PU § 1), kann diese Frage etwa folgendermaßen beantwortet werden: Der Sprecher verwendet sprachliche Ausdrücke, um über Gegenstände der Welt – genauer gesagt über die außersprachlichen Objekte in der realen Welt und in allen möglichen Welten (z.B. in der zukünftigen Welt, in Spielwelten, Romanwelten, Mythenwelten usw.) – zu reden. Referenz, d.h. die Bezugnahme auf Gegenstände außerhalb der Sprache (auch „Referenten“ oder „Referenzträger“ genannt) mit der Verwendung von sprachlichen Ausdrücken, ist unerlässlich für die sprachliche Kommunikation, denn der Sprecher vollzieht sprachliche Handlungen mit Äußerungen, wobei er durch Referenz den betreffenden Gegenstand abgesondert von anderen Gegenständen der Welt herausgreift, für den Hörer als den gemeinten Gegenstand identifiziert („to pick out and identify“, vgl. Searle 1969, 72ff.) und über diesen Gegenstand etwas aussagt (prädiziert).¹³⁰

Auch für das Erzählen im Kriminalroman spielen Verfahren der Referenz eine grundlegende Rolle. Ein wesentlicher Zusammenhang besteht u.a. zwischen dem krimispezifischen Wissensaufbau und unterschiedlichen Formen des Referierens. Da die Beschreibung und Analyse dieses Zusammenhangs im Mittelpunkt der bevorstehenden Untersuchung steht, soll in diesem Kapitel zunächst ein kurzer Überblick über die Grundlagen einer handlungstheoretischen Referenztheorie dargelegt werden, die mit der in Kap. 2 präsentierten, funktionalen und dynamischen Texttheorie zusammenhängt und ebenfalls zum theoretischen Rahmen der vorliegenden Arbeit gehört.

3.1 Grundlagen einer handlungstheoretischen Referenztheorie

Mit der Referenzforschung setzen sich seit längerer Zeit diverse Disziplinen auseinander, insbesondere Philosophie, Logik, Syntax, Semantik, Pragmatik, Textlinguistik, Psycholinguistik und Kognitionsforschung.¹³¹ Entsprechend der Zielsetzung bzw. Methodik der jeweiligen Disziplin wird Referenz von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet und mit z.T. sehr unterschiedlichen Schwerpunkten behandelt (ein Überblick darüber vgl. Vater 2005, 27ff.). In der Logik ist etwa von „Inten-

¹²⁹ Zu Wittgensteins Kritik an der älteren repräsentationistischen Bedeutungstheorie (bzw. ihr Verfahren der Bezeichnung durch hinweisende Definition) und seiner Einführung der instrumentalistischen Bedeutungstheorie vgl. die ausführlichen Erläuterungen in Keller 1995, 58ff.

¹³⁰ Für die Referenzforschung ist die Gegenstandsreferenz der klassische Fall von Referenz, denn ursprünglich wurde Referenz ausschließlich als Bezugnahme auf Gegenstände in der realen bzw. einer möglichen Welt aufgefasst. Dabei widmet sich die Referenzforschung bisher hauptsächlich der definiten singulären Gegenstandsreferenz. In der neueren Referenzforschung werden allerdings auch Zeitreferenz, Ortsreferenz und Situationsreferenz mit einbezogen, und zwar aus dem Grund, dass mit einer Äußerung nicht nur auf einen bestimmten Gegenstand (bzw. bestimmte Gegenstände), sondern auch explizit oder implizit auf den betreffenden Ort, das Zeitintervall und die der Prädikation zugrundeliegende Situation Bezug genommen wird (vgl. z.B. Vater 2005). Da der Umfang dieser Arbeit eine allzu gründliche Auseinandersetzung mit dem Thema nicht erlaubt, konzentrieren wir uns an dieser Stelle auf die Gegenstandsreferenz und behandeln die Teilaspekte Zeit- und Ortsreferenz nur am Rande.

¹³¹ Geiger (1995, 11ff.) nennt die drei Hauptansätze in der Referenzforschung, denen sich die meisten Referenzansätze aus den unterschiedlichen Disziplinen zuordnen lassen, den philosophisch-semantischen Ansatz, den pragmatischen Ansatz und den kognitiven Ansatz. Heinz Vater zufolge sind alle drei Perspektiven von zentraler Bedeutung und sollten bei einer Untersuchung von Referenz berücksichtigt werden (vgl. Vater 1994, 109ff.; Vater 2005, 65f.).

sion“ und „Extension“ (bezeichnet werden damit Begriffsbezug und Objektbezug, also „Sinn“ und „Referenz“ in der Linguistik)¹³² die Rede, wobei die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Referenz und Wahrheitswert von Aussagen im Zentrum steht. Innerhalb der Linguistik zählt die Art der Relation zwischen Wörtern und Gegenständen zu den Untersuchungsthemen der Semantik, die sich mit den Fragen der Bedeutung von Wörtern und grammatischen Konstruktionen beschäftigt. Demnach gehören die Diskussionen um die Referenz-Fragen primär zum Bereich der Referenzsemantik, wobei besonderes Gewicht auf die Referenzpotenziale¹³³ bzw. die Referenzeigenschaften sprachlicher Ausdrücke gelegt wird. Allerdings zählt Referenz vor allem zur pragmatischen Kategorie, denn Referenz und Koreferenz,¹³⁴ die den Sachverhalt bezeichnen, dass man mit Nominalphrasen unterschiedlicher Art (Eigennamen, Pronomina, Kennzeichnungen, Quantoren bzw. Quantorenphrasen) auf Gegenstände referiert bzw. über sie weiterredet, gelten als wichtige pragmatische Aspekte von Gesprächen und Texten.

Demnach wollen wir nun eine in Ansätzen bei P. F. Strawson entwickelte handlungstheoretische Referenztheorie einführen, die einen theoretischen Grundbaustein der vorliegenden Arbeit bildet. Mit dem Aufsatz „On Referring“ (1950, in: Strawson 1971) legt Strawson in seiner bekannten Kontroverse mit Bertrand Russell¹³⁵ über definite Kennzeichnungen („definite descriptions“) seine Einsichten dar und nimmt somit eine notwendige Unterscheidung zwischen Ausdruck und Verwendung eines Ausdrucks vor: Nicht Ausdrücke beziehen sich von selbst auf Gegenstände der Welt, sondern man *verwendet* Ausdrücke, um sich auf Gegenstände der Welt zu beziehen¹³⁶ („it is people

¹³² Gottlob Frege unterscheidet in seinem Aufsatz „Über Sinn und Bedeutung“ (1892, in: Frege 1969) zwei unterschiedliche Aspekte der Bedeutung sprachlicher Ausdrücke: Den einen nennt er *Sinn*, wobei er den innersprachlichen Begriffsbezug meint, den anderen *Bedeutung* (im Sinne der heutigen *Referenz*), wobei er die Bezugnahme auf den außersprachlichen Gegenstand meint. In der Linguistik werden Freges Termini *Sinn* und *Bedeutung* allgemein durch *Sinn* und *Referenz* ersetzt, während sich in der Logik die von Carnap (1947) benutzten Ausdrücke *Intension* und *Extension* durchgesetzt haben. Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung in Vater 2005, 13.

¹³³ Vgl. hierzu die folgende Erläuterung von Vater: „Zum Referenzpotenzial von *Haus* gehören alle existierenden und denkbaren Häuser, auf die sich dies Wort beziehen kann. Das Referenzpotenzial umfasst (wie „Extension“ in Logik und Mengenlehre) die Menge aller Elemente, auf die eine Bezeichnung zutrifft. [...] Während das Referenzpotenzial das einzelne Wort [...] betrifft, kommt Referenz einem Ausdruck oder Satz zu, der im konkreten Äußerungskontext von einem Sprachproduzenten verwendet wird“ (Vater 2005, 14). Nebenbei bemerkt spricht John Lyons von „denotation“ im Sinne von „Referenzpotenzial“. Unter „denotation“ versteht er „the relationship that holds between that lexeme and persons, things, places, properties, processes and activities external to the language-system“ (Lyons 1977, 207).

¹³⁴ Man spricht von Koreferenz, wenn durch sprachliche Ausdrücke auf einen vorerwähnten Gegenstand (bzw. vorerwähnte Gegenstände) erneut Bezug genommen wird. Aufgrund der Sprachökonomie bzw. des Variationsprinzips verwendet man oft unterschiedliche Referenzausdrücke, um sich auf den gleichen Gegenstand zu beziehen (vgl. Abschnitt 3.3.2).

¹³⁵ Als Ausgangspunkt der Kontroverse dient u.a. der viel zitierte Beispielsatz *The king of France is bald*. Vereinfacht gesprochen betrachtet Russell in seinem Aufsatz „On Denoting“ (1905) den Satz als eine logische Konjunktion, die aus zwei Aussagen besteht, nämlich Teilaussage (a) *There is (at the present time) a king of France* und Teilaussage (b) *The king is bald*. Da eine logische Konjunktion nur als wahr gelten kann, wenn ihre beiden Bestandteile wahr sind, hält Russell den Satz als Gesamtaussage wegen der Teilaussage (a) für falsch, weil es zu seiner Zeit keinen König von Frankreich gibt. Demgegenüber vertritt Strawson die Ansicht, dass Russell hiermit einen gängigen Kategorienfehler gemacht hat, nämlich dass sich Ausdrücke von selbst auf Gegenstände der Welt beziehen. Strawsons Auffassung nach *verwendet* man Ausdrücke, um sich auf Gegenstände der Welt zu beziehen. Ihm zufolge stellt Referenz eine Existenz-Präsupposition und keine Assertion dar. Daher sind der Ausdruck *the king of France* und der Satz *The king of France is bald* an und für sich weder wahr noch falsch, sondern pragmatisch unangemessen, wenn es zum Zeitpunkt der Äußerung keinen König von Frankreich gibt und folglich die Existenz-Präsupposition referenzlos ist. Zur Kontroverse zwischen Russell und Strawson ist zu bemerken, dass die meisten Philosophen und Linguisten Strawsons Standpunkt vertreten (vgl. Vater 2005, 32).

¹³⁶ Bemerkenswert ist, dass Strawsons Einsichten, die er 1950, also bereits vor der posthumen Veröffentlichung von

who mean, not expressions. People use expressions to refer to particular things“ (Strawson 1950, 10). Unerlässlich im Hinblick auf die von Strawson vertretene Ansicht ist eine klare Unterscheidung zwischen (1) dem Sinn von Ausdrücken, (2) der Bedeutung von Ausdrücken, die in ihren in der Sprachgemeinschaft konventionalisierten Verwendungsweisen unter bestimmten Gebrauchsbedingungen (d.h. „the rules, habits, conventions governing its correct use“, Strawson 1950, 9) besteht,¹³⁷ und (3) der Verwendung von Ausdrücken in einer bestimmten Kommunikationssituation. Demzufolge stehen Ausdrücke nicht für Gegenstände der Welt, es besteht also keine ontologische Relation zwischen Ausdrücken und Gegenständen der Welt durch Referenz. Vielmehr ist das Referieren eine Sprecheraktivität, also eine kommunikative Aufgabe („task“, Strawson 1950, 17), die der Sprecher mit den Äußerungen erfüllen muss, um seinem Kommunikationspartner deutlich zu machen, über welchen Gegenstand er spricht.¹³⁸ Dabei macht der Sprecher die Existenz-Präsupposition, d.h. die Voraussetzung, dass der Referent existiert.¹³⁹ Da Referenz eine Existenz-Präsupposition und keine Assertion darstellt, ist ein Satz wie *The king of France is bald* an und für sich weder wahr noch falsch¹⁴⁰ und kann von unterschiedlichen Sprechern in unterschiedlichen Kommunikationssituationen verwendet werden, um jeweils auf unterschiedliche Gegenstände der Welt Bezug zu nehmen, etwas über sie auszusagen und somit einen bestimmten kommunikativen Zweck zu verfolgen.¹⁴¹

Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* (1953) dargelegt hat, mit Wittgensteins oben genannter Auffassung übereinstimmen. Dazu bemerkt Gloning: „Seine Auffassungen berühren sich in vielen Aspekten mit den Auffassungen Wittgensteins, ein wichtiger Unterschied besteht allerdings im Anspruch auf eine systematische Behandlung von Fragen des Sprachgebrauchs. In einer wichtigen Rezension zu Wittgensteins ‘Philosophischen Untersuchungen’, die Strawson im Jahr 1954 veröffentlichte, hat er Wittgensteins Auffassung vom therapeutischen Charakter philosophischer Sprach- und Bedeutungsanalyse als »fragwürdig« (*debatable*; 1954, 73) bezeichnet und die Möglichkeit systematischer Analyse verteidigt“ (Gloning 1996, 92).

¹³⁷ Strawson betont vor allem die Wichtigkeit der sprachlichen Konventionen, auf denen die etablierten Verwendungsweisen von Ausdrücken und somit auch die Handlungsmöglichkeiten des Sprechers bei der Verwendung der betreffenden Ausdrücke beruhen. Mit der Aussage „the meaning is the set of rules, habits, conventions for its use in referring“ (Strawson 1950, 10) begründet er sein Verfahren der Bedeutungsbeschreibung von Ausdrücken durch die Beschreibung konventioneller Handlungsmöglichkeiten des Sprechers.

¹³⁸ Diese Auffassung bildet offensichtlich eine Parallele zur späteren Auffassung von „Reference as a speech act“ in der Sprechakttheorie, wo das Referieren als Teilhandlung einer sprachlichen Handlung bezeichnet wird, die ein Sprecher beim Vollzug sprachlicher Handlungen durchführen muss (vgl. z.B. die Erläuterung in Gloning 1996, 95). Dies geht aus der folgenden Bemerkung von Strawson besonders deutlich hervor: „To refer is not to assert, though you refer in order to go on to assert“ (Strawson 1950, 15).

¹³⁹ Bereits Frege (1892) spricht von „Voraussetzung“: Seiner Auffassung nach setzt der Sprecher z.B. mit der Äußerung *Kepler starb im Elend* voraus, dass mit der Verwendung des Ausdrucks *Kepler* „etwas bezeichne“ (Frege 1892, in: Frege 1969, 54f.). Seitdem wird die Existenz-Präsupposition der Referenz in der Logik viel diskutiert. Auch Searle vertieft im Rahmen der Sprechakttheorie die Existenz-Präsupposition bei seiner Erörterung über die Axiome der Referenz (vgl. Searle 1969, 77ff.).

¹⁴⁰ Vgl. hierzu die folgenden Erläuterungen von Strawson: „The meaning of an expression cannot be identified with the object it is used, on a particular occasion, to refer to. The meaning of a sentence cannot be identified with the assertion it is used, on a particular occasion, to make“ (Strawson 1950, 9) und „we cannot talk of *the sentence* being true or false, but only of its being used to make a true or false assertion“ (Strawson 1950, 7, Hervorhebung im Original).

¹⁴¹ Wenn Sprecher A den Satz in der Zeit von Louis XIV. äußert, bezieht er sich damit offenkundig auf Louis XIV. Demnach kann sein Hörer Louis XIV. als gemeinten Redegegenstand identifizieren und ferner das Zutreffen der Behauptung überprüfen bzw. sie als wahr oder falsch bewerten, falls er über diesbezügliche Informationsressourcen verfügt. Wenn Sprecher B den Satz zu einem Zeitpunkt (z.B. 2011) äußert, an dem es keinen König von Frankreich gibt, kann man der Äußerung keinen Wahrheitswert zuordnen, weil sie referenzlos ist. Allerdings kann ein Hörer durch Rückfragen wie *Es gibt keinen französischen König mehr! Meinst du etwa den Präsidenten?* eine kommunikative Klärung bezüglich der Existenz des Referenzträgers von Sprecher B fordern, um herauszufinden, was B eigentlich damit sagen will. Wenn Sprecher C nach der Äußerung *The king of France is bald* noch dazu sagt *And he lives in a golden castle and has a hundred wives*, wird seinem Hörer klar, dass er eine fiktive Geschichte erzählt, weshalb die Frage nach dem Wahrheitswert der Äußerungen aufgrund der Konventionen der literarischen Kommunikation als gegenstandslos

Diese Einsichten vertieft Strawson in seinem Essay „Identifying Reference and Truth-Values“ (1964, in: Strawson 1971), wobei er weitere Elemente nennt, die zum Kontext der Kommunikation zählen und sowohl für den Sprachgebrauch als auch für den Erfolg der Kommunikation von Bedeutung sind. Dazu gehört vor allem das sog. Identifikationswissen („identifying knowledge“, Strawson 1964, 77). Wie Strawson darlegt, setzt erfolgreiche Referenz Identifikationswissen voraus: Mit der referenziellen Verwendung von Ausdrücken kann der Sprecher einen bestimmten Gegenstand identifizieren, und diese kommunikative Aktivität gelingt, wenn sein Hörer weiß, welcher Gegenstand gemeint ist, wobei für den Erfolg einer solchen identifizierenden Referenz in der Regel ein darauf bezogenes Identifikationswissen erforderlich ist. Daher setzt der Sprecher bei einer identifizierenden Referenz das notwendige Identifikationswissen beim Hörer voraus und verwendet einen geeigneten Ausdruck an der betreffenden Stelle der Kommunikation, um es anzusprechen bzw. zu aktivieren. Verfügt der Hörer tatsächlich über das Identifikationswissen, ist er meist in der Lage, durch den vom Sprecher gebrauchten Ausdruck den gemeinten Gegenstand problemlos zu identifizieren.¹⁴² Auf diese Weise macht Strawson den Zusammenhang von Wissen und Referenz deutlich. Da das Wissen der Kommunikationsteilnehmer (insbesondere Identifikationswissen und gemeinsames Wissen) ausschlaggebend für den Erfolg diverser kommunikativer Aktivitäten ist, die mit dem Einsatz von Referenzmitteln vollzogen werden, unterliegt das Meinen und Verstehen der Referenz eindeutig pragmatischen Prinzipien.

Aufgrund der allmählichen Durchsetzung von Strawsons pragmatischem Standpunkt treten die Intentionen bzw. Handlungen des Sprechers, die Äußerungssituation, die sprachlichen Konventionen und das Wissen der Kommunikationsteilnehmer in den Vordergrund der Referenzforschung. Im Rahmen der Sprechakttheorie (vgl. Searle 1969, 72ff.) wird Referenz – die wie die Prädikation zur Proposition gehört – etwa als eine Teilaktivität („Reference as a speech act“) aufgefasst, die ein Sprecher/Schreiber beim Vollzug einer sprachlichen Handlung gleichzeitig vollzieht.¹⁴³ Dementsprechend gehört Referenz im Rahmen der handlungsbezogenen und pragmatischen Texttheorie zur Handlungsstruktur von Texten und wird mit Hilfe von Referenzmitteln realisiert, die zum Aspekt der Äußerungsformen in Texten gehören.

gilt. Es wird deutlich, dass bei der Verwendung bzw. dem Verstehen von Ausdrücken in einer bestimmten Kommunikationssituation die sprachlichen Konventionen, der Verwendungszusammenhang, der Kontext (zum Kontext zählt Strawson u.a. „time, place, and any other features of the situation of utterance“, Strawson 1950, 14) usw. mit berücksichtigt werden müssen. Demzufolge ist der Sprachgebrauch weit komplexer als die Darstellung von Sprache in der Logik mit Akzentuierung auf dem Wahrheitswert.

¹⁴² In diesem Fall ermöglicht dem Hörer sein Wissen auch dann die Identifikation des Redegegenstands, wenn er den vom Sprecher verwendeten Referenzausdruck für unklar (z.B. *Hast du das mitgebracht? Du weißt schon, was*), unpassend (z.B. bei *Der Mann im roten Pullover ist mein Nachbar*, obwohl der besagte Pullover im Blickfeld oder auf dem Foto nicht rot, sondern violett ist, vgl. Fritz 1982, 176f.) oder sogar falsch (z.B. bei *Deine Freundin Karin hat dich angerufen*, wenn die besagte Freundin *Kari* heißt) hält. Aufgrund der ausschlaggebenden Rolle des Identifikationswissens ist eine zutreffende Verwendung von Referenzausdrücken also keine notwendige Bedingung für das Gelingen der identifizierenden Referenz. Daher können auch indefinite Kennzeichnungen der Form ‚ein N‘ referenziell gebraucht werden, wenn das gemeinsame Wissen der Kommunikationspartner ausreicht, sodass klar wird, von welchem Gegenstand die Rede ist.

¹⁴³ Searle zufolge werden beim Vollzug einer sprachlichen Handlung (Sprechakt) mehrere Teilhandlungen gleichzeitig vollzogen, nämlich der Äußerungsakt, der propositionale Akt (der den Referenzakt und den Prädikationsakt umfasst), der illokutive Akt und der perlokutive Akt (vgl. Searle 1969).

3.2 Arten von Referenzausdrücken

Auf dieser Basis befassen wir uns nun mit verschiedenen Arten von Referenzausdrücken, ihren konventionalisierten Verwendungsweisen unter bestimmten Gebrauchsbedingungen und ihrer Verwendung in diversen Kommunikationssituationen, die anhand von Beispielen illustriert werden. Grammatisch gesehen lassen sich die Ausdruckstypen, die man als Referenzmittel verwenden kann, grob in vier Kategorien einteilen: (1) Eigennamen, (2) Kennzeichnungen, (3) Quantoren bzw. Quantorenphrasen und (4) Pronomina. Sehen wir uns im Folgenden diese vier Arten von Referenzausdrücken an, die jeweils mit unterschiedlichen Gebrauchsmöglichkeiten verbunden sind.

3.2.1 Eigennamen

Eigennamen (engl. proper names, auch Propria genannt) sind durch Taufakte (oder: Namensgebungsakte, Referenzfestlegungsakte) konventionalisierte Bezeichnungen für Personen, Tiere (vor allem Haustiere), Dinge (z.B. Schiffe, Firmen, Straßen, Zeitschriften), geographische Gegebenheiten (z.B. Länder, Städte, Berge) usw. Semantisch gesehen haben Eigennamen zwei Besonderheiten (vgl. Albert 2001, 90f.; Vater 2005, 102ff.). Zum einen gelten sie als Individuen-Konstanten und werden immer definit verstanden, trotz der Tatsache, dass mehrere Gegenstände der Welt denselben Namen haben können. Zum anderen sind sie „sinnlos“, d.h. semantisch leer in dem Sinne, dass keine Vorstellung mit ihnen verbunden ist, weil sie lediglich Etiketten („meaningless marks“) sind, die zur Identifizierung von Gegenständen dienen.¹⁴⁴ Beispielsweise hat ein Eigenname wie *Paul* keinen Sinn, den man etwa durch ein semantisches Merkmal [paulig] festmachen kann, deshalb haben die Gegenstände der Welt, die *Paul* heißen, keine gemeinsamen Eigenschaften (bis auf die Tatsache, dass sie wahrscheinlich männlich sind, weil *Paul* konventionell als ein männlicher Vorname gilt). Aufgrund dieser semantischen Besonderheiten besteht die charakteristische Funktion von Eigennamen darin, einen Gegenstand zu bezeichnen, ohne ihm bestimmte Eigenschaften zuzuschreiben. Aus diesem Grund eignen sich Eigennamen als Mittel zur identifizierenden Referenz: Der Sprecher/Schreiber kann sie ohne Vorerwähnung bzw. Erklärung verwenden und einen Gegenstand für den Hörer/Leser identifizieren. Besitzt der Hörer/Leser an dieser Stelle der Kommunikation das erforderliche Identifikationswissen, ist es für ihn ein Leichtes zu verstehen, welchen Gegenstand der Sprecher/Schreiber meint.

Da Eigennamen Definitheit signalisieren, werden sie normalerweise ohne Artikel gebraucht, wobei es einige Ausnahmen gibt, bei denen Artikel mit den Eigennamen verwendet werden (z.B. *der Rhein, die Lahn, die Schweiz, die USA*). Zudem kommt der Gebrauch von Artikeln bei Eigennamen in der Umgangssprache (zumindest im südlichen deutschen Sprachraum) recht häufig vor

¹⁴⁴ Der Philosoph Mill (1862) äußert z.B., Eigennamen seien „unmeaning marks“, die ihre Träger nicht beschreiben. Nach Kripke (1972, dt. 1981) sind Eigennamen starre Bezeichner, die in jeder möglichen Welt denselben Gegenstand bezeichnen und an sich keinen Sinn haben. Allerdings ist die „Sinnlosigkeit“ von Eigennamen nach wie vor umstritten (vgl. z.B. Searle 1969, 162ff.; Textor 2004, 8ff.; Vater 2005, 102ff.). Auch können bestimmte Gruppen von Eigennamen, insbesondere Kose- und Spottnamen, erkennbare Sinnbestandteile enthalten, wie z.B. *Knuffi* wenn jemand knuffig ist oder *Mampfi* wenn jemand viel isst.

(z.B. *Ich bin (der) Paul*; *(Der) Paul ist ein kluger Junge*).¹⁴⁵ Zur Personenreferenz ist zu bemerken, dass man die Variation im Eigennamen (voller Name mit Titel, Nachname, Vorname, Spitzname usw.) gezielt benutzen kann, um bestimmte Effekte zu erzeugen.¹⁴⁶ Beispiele für Spielarten der Verwendung von Eigennamen als Referenzmittel im Kriminalroman werden wir später anführen.

3.2.2 Kennzeichnungen

Im Hinblick auf den Artikelgebrauch und die Bestimmtheit lassen sich Kennzeichnungen in definite und indefinite Kennzeichnungen einteilen. Definite Kennzeichnungen sind Ausdrücke wie *der/mein/dieser/jener/derjenige Baum*, die aus der Menge der benennbaren Dinge ein bestimmtes bezeichnen. Hierbei dient ein Artikelwort (auch Determinator oder Determinans genannt) zur Markierung der Definitheit (vgl. Albert 2001, 86). Dagegen signalisieren indefinite Kennzeichnungen wie *ein Baum* Nicht-Definitheit. Bei *Ein Baum wurde gefällt* und *Der Baum wurde gefällt* ist zwar in beiden Fällen von einem Baum die Rede, der Bedeutungsunterschied besteht jedoch darin, dass der Sprecher mit dem Gebrauch der indefiniten Kennzeichnung *ein Baum* irgendeinen Baum meint, mit dem Gebrauch der definiten Kennzeichnung *der Baum* jedoch einen bestimmten Baum, wobei er unterstellt, dass sein Hörer das erforderliche Identifikationswissen besitzt und somit problemlos verstehen kann, auf welchen Baum er sich bezieht. Im Folgenden betrachten wir definite und indefinite Kennzeichnungen eingehender, um noch weitere Unterschiede zwischen ihren konventionalisierten Verwendungsweisen festzuhalten.

Die philosophisch-logische Referenzforschung befasst sich schon längere Zeit mit definiten Kennzeichnungen (vgl. z.B. Russell 1905; Strawson 1950, 1964; Donnellan 1966; Searle 1969). Im Vergleich zu Eigennamen, die lediglich der Bezeichnung bzw. Identifikation eines Gegenstandes dienen, ohne ihm bestimmte Eigenschaften zuzuschreiben, kann man einen bestimmten Gegenstand mit dem Gebrauch von definiten Kennzeichnungen sowohl identifizieren als auch durch die zusätzlichen Angaben seiner Eigenschaften charakterisieren. Das heißt, wenn man definite Kennzeichnungen verwendet, um auf einen bestimmten Gegenstand Bezug zu nehmen, wird dadurch angegeben, um welchen Gegenstand und welche Art von Gegenstand es sich handelt. Mit dem Artikelgebrauch signalisiert der Sprecher/Schreiber, dass er einen bestimmten Gegenstand meint und an dieser Stelle der Kommunikation diesbezügliches Identifikationswissen beim Hörer/Leser voraussetzt. Also geht er davon aus, dass dem Hörer/Leser durch den Kontext, den indexikalischen bzw. deiktischen Zusammenhang, gemeinsames Wissen usw. klar wird, wovon die Rede ist. Da definite Kennzeichnungen einen charakterisierenden Anteil haben, funktioniert eine erfolgreiche Referenz folgendermaßen: Durch die Zuordnung der angegebenen Eigenschaften gelingt es dem Hörer/Leser,

¹⁴⁵ Weitere Sonderfälle sind etwa *die Lehmanns* als Bezeichnung mehrerer Familienmitglieder sowie Ausdrücke wie *die Kirchmeierin*, *die Dannerin*, die für *Frau Kirchmeier*, *Frau Danner* stehen (Beispiele aus Andrea Maria Schenkels Krimi *Tannöd*) – eine regional geläufige Verwendungsweise, bei der Eigennamen ähnlich wie weibliche Berufsbezeichnungen (z.B. *die Lehrerin*) mit dem bestimmten Artikel *die* und dem Suffix *-in* als Femininum markiert werden. Mehr zum Artikelgebrauch bei Eigennamen vgl. Duden-Grammatik 2009, 299ff.

¹⁴⁶ Nennen Journalisten in Presstexten z.B. Boris Becker *Boris* und Michael Schumacher *Schumi*, so beabsichtigen sie damit, die außertextlich vorhandene Bekanntheit dieser männlichen Prominenten anzuzeigen und eine Art fiktive Nähe zwischen diesen und den Lesern herzustellen.

den betreffenden Gegenstand abge sondert von anderen Gegenständen der Welt herauszugreifen und als den vom Sprecher/Schreiber gemeinten Gegenstand zu identifizieren.¹⁴⁷ Im Allgemeinen gelten definite Kennzeichnungen als Mittel der Genauigkeit. Sie werden häufig zur Referenzklärung benutzt, denn damit kann man die Art des Gegenstands präzisieren bzw. weitere Informationen über den gemeinten Gegenstand vermitteln (A: *Gestern habe ich Wolf Haas gesehen*. B: *Wer ist das?* A: *Was? Den kennst Du nicht? Das ist mein Lieblings-Krimiautor, der Autor der Brenner-Serie!*).

Darüber hinaus können definite Kennzeichnungen mit bestimmten Artikeln (z.B. *der Mensch, das Tier, der Fisch*) generisch gebraucht werden und als Gattungsbezeichnungen dienen (z.B. *Der Elefant ist ein Säugetier*). Zudem werden sie zur Bezeichnung nur einmalig vorkommender außersprachlicher Objekte (z.B. *der Papst* und sog. Unika wie *die Sonne, der Mond, der Himmel* usw.) verwendet, die von sich aus bestimmt sind und folglich das Merkmal „definit“ tragen, was auch für bestimmte Stoffbezeichnungen wie *das Blut, die Milch, das Wasser* gilt.¹⁴⁸ Im Grunde können alle möglichen sprachlichen Ausdrücke durch eine Substantivierung, z.B. in Form einer metasprachlichen Thematisierung, zu definiten Kennzeichnungen gemacht werden, wie etwa bei *Das Ewige-zu-spät-Kommen-von-Peter nervt mich; Dein Oder nervt mich. Kannst du dich nicht einmal entscheiden?* (vgl. Ziem 2008, 295).

Indefinite Kennzeichnungen der Form ‚ein N‘ (z.B. *ein Mann, eine Katze*),¹⁴⁹ die im Gegensatz zu definiten Kennzeichnungen Nicht-Definitheit signalisieren, weisen vielseitige Gebrauchsmöglichkeiten auf (vgl. Fritz 1982, 189ff.). Zwar besteht ihre grundlegende Funktion darin, die Art von Gegenstand zu bezeichnen, über den etwas ausgesagt wird („kind-identifying“, „specifying what kind of substance“, vgl. Strawson 1974, 103ff.), doch kann man solche Ausdrücke in unterschiedlichen Verwendungszusammenhängen verschieden gebrauchen. Beim generischen Gebrauch, z.B. bei der Äußerung *Eine Kuh frisst kein Fleisch*, ist von einer Gattung, also Kühen im Allgemeinen, die Rede. Mit der Äußerung *Ich brauche ein Taschentuch* verlangt der Sprecher kein bestimmtes, sondern ein beliebiges Taschentuch. Sagt jemand *Mich hat eine Mücke gestochen*, meint er irgendeine Mücke, weil er normalerweise nicht in der Lage ist, eine bestimmte Mücke als Übeltäter zu identifizieren. Darüber hinaus kommt es bei der Neueinführung eines Gegenstands häufig vor, dass ‚ein N‘ als „Einführungs-Operator“ fungiert. Diese Verwendungsweise dient oft als Eröffnungszug eines Märchens (*Es war einmal ein Müller, der hatte eine schöne Tochter*) oder eines Rätsels (*Ein Männlein steht im Walde...* vgl. Fritz 1982, Anm. 76, 325).

Allerdings können indefinite Kennzeichnungen auch im engeren Sinne referenziell verwendet werden.¹⁵⁰ Wenn man zwar weiß, von wem man spricht, es aber nicht für nötig, sinnvoll oder wün-

¹⁴⁷ Aus diesem Grund ist im Gegensatz zu Eigennamen für das Identifizieren des Redegegenstandes kein Taufakt erforderlich.

¹⁴⁸ Mehr zu Formen und Gebrauch des definiten Artikels vgl. Duden-Grammatik 2009, 291ff.

¹⁴⁹ Es gibt verschiedene Meinungen darüber, ob *ein* als indefiniter Artikel (vgl. z.B. Duden-Grammatik 2009) oder ein Quantor (vgl. z.B. Vater 2005, 106ff.) gilt. Mehr zu den Formen und Verwendungsweisen von *ein* vgl. Duden-Grammatik 2009, 330ff.

¹⁵⁰ Vgl. hierzu die folgenden Beispiele in Fritz 1982 (195f.): Während Sprecher A in einem Fahrradladen mit der Äußerung *Ich suche ein Fahrrad mit 10-Gang-Schaltung* ein beliebiges Fahrrad mit 10-Gang-Schaltung meint, bezieht sich Sprecher B auf dem Fundamt mit derselben Äußerung auf ein bestimmtes Fahrrad, das er verloren hat. Außerdem kann man mit einer Äußerung wie *Ich suche einen Kollegen mit einem roten Bart* genauso gut einen bestimmten Kollegen meinen, wenn man den Namen des Kollegen nicht weiß und diesen nur durch die auffällende Eigenschaft, den roten

schenswert hält, den Redegegenstand für seinen Hörer identifizierbar zu machen, kann man auch indefinite Kennzeichnungen der Form ‚ein N‘ benutzen, um manches offen zu lassen (z.B. *Ich war bei einem Freund; Eine Kollegin hat mich angerufen*).¹⁵¹ Solche Ausdrücke kann man auch dann verwenden, wenn man zwar sicher ist, dass der Gesprächspartner durch gemeinsames Wissen den Redegegenstand problemlos identifizieren kann, sich aber nicht so klar ausdrücken will, dass ein Nicht-Eingeweihter ebenfalls versteht, wovon bzw. von wem die Rede ist. Beispielsweise kann Sprecher A mit der Äußerung *Ich habe einen angeblich kranken Kollegen von dir ganz munter beim Fasching gesehen* einen bestimmten Kollegen seines Hörers B verraten, und B kann mit der Äußerung *Der Idiot! Das hat er letztes Jahr auch getan!* zeigen, dass er weiß, wen A damit meint (vgl. Fritz 1982, 192). Da kein Name genannt wird, kann sich A durch diese Formulierungsstrategie sowohl mit B verständigen als auch vermeiden, dass möglicherweise ein Dritter ihn auf diese Aussage festlegt. In ähnlicher Weise sagt man im Alltag etwas Unangenehmes, Verleumderisches oder Satirisches häufig auf diese Weise durch die Blume, um sich eine Rückzugsmöglichkeit offenzuhalten.¹⁵² Insgesamt lässt sich sagen, dass trotz der verschiedenartigen Verwendungsmöglichkeiten von indefiniten Kennzeichnungen normalerweise durch den Verwendungszusammenhang, den Kontext, gemeinsames Wissen der Kommunikationsteilnehmer usw. klar wird, wie man die jeweilige Verwendung verstehen soll.

3.2.3 Quantoren und Quantorenphrasen

Zu den sogenannten Quantoren gehören Zahlwörter sowie Ausdrücke wie *jeder, alle, beide, manche, viele, einige, keine* usw. Sie haben eine quantifizierende Funktion, denn in Quantorenphrasen (z.B. *jedes/kein Buch, alle/beide/manche/viele/einige/mehrere/drei Bücher*) zeigen Quantoren die Quantität des Substantivs an, um die Frage „Wieviel?“ zu beantworten (vgl. Albert 2001, 87; Vater 2005, 110ff.). Entsprechend der Zählbarkeit oder Nicht-Zählbarkeit des Substantivs werden jeweils dazu passende Quantoren gebraucht (z.B. *Hier sind drei/viele/mehrere Eier; Hier ist etwas/viel Fleisch*). Syntaktisch gesehen werden Quantoren als eine Sondergruppe aufgefasst, da sie zwar eine gewisse Nähe zu den Artikelwörtern haben, andererseits aber auch eigene Besonderheiten aufweisen. So sind zum Beispiel manche Quantoren mit einem Artikel kombinierbar (z.B. *Die vielen Menschen gingen nach Hause; All die Vögel füttere ich jeden Tag*). Außerdem können Quantoren häufig in Distanzstellung zum betreffenden Substantiv auftreten (z.B. *Brot ist keins da; Bücher habe ich viele gelesen*).¹⁵³

Bart, wiedererkennen kann.

¹⁵¹ Vgl. hierzu die folgende Erläuterung von Strawson: „We use ‘a’ [...] when, although a definite reference *could* be made, we wish to keep dark the identity of the individual to whom, or to which, we are referring. This is the *arch* use of such a phrase as ‘a certain person’ or ‘someone’; where it could be expanded [...] into ‘someone, but I’m not telling you who’“ (Strawson 1950, 25, Hervorhebungen im Original).

¹⁵² Im Kriminalroman kommt ein derartiger Gebrauch bei der Darstellung von Verhören ständig vor, wenn befragte Figuren Andeutungen machen und so den Verdacht auf eine bestimmte Person lenken wollen (vgl. Abschnitt 5.4.3).

¹⁵³ Allerdings sind sich die Grammatiker nicht einig, ob es sich in diesen Fällen um Quantoren oder Indefinitpronomina handelt (vgl. Albert 2001, 98).

Zum Gebrauch einzelner Quantoren ist zu bemerken, dass der Quantor *kein* zur Verneinung dient (z.B. *Kein Mensch war zu sehen*). Darüber hinaus können die Quantoren *alle* und *jeder* in unterschiedlicher Weise verwendet werden, um auf eine ganze Menge zuzugreifen bzw. generalisierende Aussagen zu machen. Bei *Alle Menschen sind sterblich* wird mit der Quantorenphrase *alle Menschen* die Totalität der Menge aufgegriffen und darüber eine Aussage der Allgemeinheit gemacht. Mit *Jede Katze ist ein Raubtier* wird auf die Einzelelemente der Menge Bezug genommen, wodurch die distributiven Geltungskriterien klargemacht werden. So betont man beim generischen Gebrauch mit *all*, dass die Gattung als Ganzes gemeint ist, dagegen wird mit *jeder* angezeigt, dass jedes einzelne Mitglied der Gattung betroffen ist (vgl. Duden-Grammatik 2009, 296). So gesehen können sie auch identifizierend verwendet werden, denn Quantorenphrasen wie *alle Jungen in der Schule* und *jeder Junge in der Schule* haben, genauso wie die definite Kennzeichnung *die Jungen in der Schule*, gleichzeitig generalisierende und identifizierende Funktion (vgl. Fritz 1982, 199).¹⁵⁴

3.2.4 Pronomina

Da „Pronomen“ wörtlich ‚statt eines Nomens‘ heißt, haben Pronomina tatsächlich eine besondere Beziehung zu Nomen: Sie stehen jeweils für eine Substantivgruppe und treten stellvertretend an ihrer Stelle auf. Zu Pronomina gehören Personalpronomina (*ich, du, er, sie, es* usw.), Reflexivpronomina (*mich, mir, dich, dir, sich, uns, euch, einander* usw.), Possessivpronomina (*meiner, deiner, seiner, ihrer* usw.), Demonstrativpronomina (*der, die, das, dieser, jener, derjenige, derselbe* usw.), Indefinitpronomina (*beide, einige, manche, jeder, alle, keine, nichts, etwas, etliche, sämtliche, ein wenig, ein paar, man,¹⁵⁵ jemand, irgendjemand, niemand* usw.), Relativpronomina (*der, die, das* usw.) und Interrogativpronomina (*wer, was, welcher* usw.). Viele davon können sowohl als Artikelwort mit einem Substantiv vorkommen (z.B. *der Mann, mein Buch, manche Studenten*) als auch als Pronomina im engen Sinn (ohne Substantiv) gebraucht werden (z.B. *der, meins, manche*).¹⁵⁶ Beim Pronomengebrauch müssen Genus (grammatisches Geschlecht), Kasus und Numerus des Substantivs, auf das mit dem Pronomen Bezug genommen wird, in den meisten Fällen durch die

¹⁵⁴ Die Logiker beschäftigen sich schon längere Zeit mit dem logischen Quantoren-System (vor allem dem Allquantor) bzw. der Beschreibung durch die logische Standardnotation (vgl. Vater 2005, 27ff.). Ein interessantes Beispiel ist etwa Hintikkas „Language-Games for Quantifiers“ (1973, 53ff.): Er führt die Quantorenspele nach der logischen Philosophie von Kant aus und fasst sie als „language-games of seeking and finding“ (66) auf. Vgl. hierzu auch die Erläuterung im dialogischen Zusammenhang von Fritz (1982, 197ff.). Allerdings ist der Gebrauch von Quantoren und Quantorenphrasen in der Sprachpraxis noch komplexer. Bei der logischen Darstellung des Quantoren-Systems werden beispielsweise Quantoren wie *einige, manche, viele* usw., die normalerweise nicht identifizierend verwendet werden können, und die nicht-zählbaren Substantive nicht mitbehandelt.

¹⁵⁵ In Frauenzeitschriften und dergleichen wird häufig der Ausdruck *frau*, das „feminine Pendant“ zu *man*, verwendet, um speziell die Leserinnen anzusprechen. Dies ist ein Gegenbeispiel für die gängige Auffassung in den Grammatiken, dass Pronomina eine geschlossene Wortgruppe bilden, die keine Neubildungen zulässt (vgl. z.B. Duden-Grammatik 2009, 249). Es wird deutlich, dass der Sprachgebrauch in der Praxis und die Interessen der Sprachbenutzer in unterschiedlichen Kommunikationssituationen viel komplexer und vielseitiger sind als durch die Darstellung von Regeln in den Grammatiken nahelegt wird.

¹⁵⁶ Ein ausführlicher Überblick darüber findet sich in der Duden-Grammatik 2009, 249ff. Mit dem Terminus „Pro-Formen“ werden neben Pronomina auch Pro-Adverbiale (z.B. *da, dort, damals, deshalb, dabei, darin, davon, damit, hiermit, wobei* usw.) und andere Pro-Elemente mit eingeschlossen (vgl. Braunnüller 1977; Brinker 2001, 33; Vater 2005, 99).

entsprechende Form (die sog. pronominale Flexion) markiert werden.

Pronomina besitzen einen minimalen Bedeutungsinhalt. Demnach setzt der Gebrauch von Pronomina in der Regel einen Kontext voraus, aus dem deutlich wird, auf welchen Gegenstand sich der Sprecher/Schreiber bezieht. Grundsätzlich können Pronomina entweder selbstständig oder phorisch gebraucht werden (vgl. Albert 2001, 91ff.). Beim selbstständigen Gebrauch entspricht die Form des verwendeten Pronomens den ontologischen Eigenschaften des Bezeichneten, nicht den grammatischen Eigenschaften des vorangegangenen Referenzausdrucks (z.B. *Karl hat das Mädchen gesehen, als sie das Haus verließ*; A: *Was für eine schöne Katze!* B: *Ja, er heißt Max*). Ein Sonderfall des selbstständigen Gebrauchs ist der deiktische Gebrauch. Deiktika sind Ausdrücke, die so auf die Äußerungssituation bezogen sind, dass von dort aus auf etwas „gezeigt“ oder verwiesen wird. Die Deiktika *hier, jetzt, ich* gelten als zentrale Elemente der Äußerungssituation und bilden den Kern für die Raumdeixis, Zeitdeixis und Personaldeixis (vgl. Bühler 1965). Die Personaldeixis bestimmt die kommunikativen Rollen in der Äußerungssituation, sodass mit *ich* auf den Sprecher, mit *du/Sie* auf den Angesprochenen und mit *er, sie, es* auf etwas Besprochenes Bezug genommen wird. So können Personalpronomina wie *ich, du, wir, ihr, Sie* sowie die darauf bezogenen Reflexivpronomina und Possessivpronomina selbstständig gebraucht werden, denn der Sprecher und der Angesprochene sind in der Äußerungssituation anwesend, sodass durch den außersprachlichen Kontext klar wird, wovon die Rede ist. Zudem orientiert sich der Gebrauch von Demonstrativpronomina in hohem Maße an der Äußerungssituation (z.B. *Der war es!*). Beim deiktischen Gebrauch wird beispielsweise mit *dieser* auf einen Gegenstand im Nahbereich und mit *jener* auf einen Gegenstand im Fernbereich referiert, während in der Umgangssprache eine derartige Nah-/Ferndeixis häufig mit *der hier/der da, dieser hier/dieser da* realisiert wird. Kurz: Bei einem solchen deiktischen Gebrauch können viele Pronomina selbstständig vorkommen, weil der betreffende Gegenstandsbezug durch die Raum-, Zeit- und Personaldeixis der Äußerungssituation deutlich wird.

Zum phorischen Gebrauch von Pronomina gehören einerseits der anaphorische Gebrauch und andererseits der kataphorische Gebrauch. In beiden Fällen dienen Pronomina einer kontextabhängigen Koreferenz (vgl. Vater 2005, 99f.; Duden-Grammatik 2009, 265). Beim anaphorischen (rückweisenden) Gebrauch wird mit dem Pronomen auf den gleichen Gegenstand Bezug genommen, der bereits durch einen vorangegangenen Referenzausdruck (auch „Antezedens“ genannt) eingeführt wird (z.B. *Ein Mann kam herein. Er sah müde aus*). Dagegen folgt dem Pronomen ein Postzedens (das Gegenstück zum Antezedens) beim kataphorischen (vorausweisenden) Gebrauch, der vergleichsweise viel seltener vorkommt (z.B. *Mir gefällt es. Dieses Buch ist einfach klasse*). Eine solche kataphorische Koreferenz mit Hilfe von Pronomina findet man sehr häufig bei der Einführung von Figuren im Roman, wie etwa im folgenden Beispiel aus Thea Dorns Krimi *Die Hirnkönigin*: „*Er wünschte, er wäre in Stalingrad. [...] Hauptkommissar Priesske wandte sich ab. Er wollte ausspucken und wusste, er durfte nicht*“ (180f.). Hierbei wird dem Leser nachträglich mitgeteilt, wer die zunächst nur mit dem Personalpronomen *er* eingeführte Figur ist.

Es wird deutlich, dass Pronomina zum abhängigen Gegenstandsbezug gebraucht werden, der einen Kontext voraussetzt. Für das Verstehen der Referenzidentität ist es unerlässlich, dass dem Hörer/Leser durch den Kontext bzw. den deiktischen Zusammenhang klar wird, auf welchen bereits

erwähnten oder ihm als bekannt vorausgesetzten Gegenstand der Sprecher/Schreiber Bezug nimmt.

Abschließend ist zu bemerken, dass all diese Ausdruckstypen zur syntaktischen Kategorie von Nominalphrasen (NP) gehören, deren Strukturelemente Nomen als Kern (Substantive, Pronomen) und Erweiterungsmöglichkeiten links und rechts vom Kernnomen umfassen (vgl. Heringer 1989, 193ff.): links durch Determinative wie Artikel, Numerale, Quantoren (z.B. *der Mann, dieser Mann, ein Mann, zwei Männer, jeder Mann*), Adjektivattribute (z.B. *der große Mann, ein sehr großer Mann*), Partizipialattribute (z.B. *ein gestern Nacht in Hamburg gestohlenen Auto, das trotz des Lärms den ganzen Tag schlafende Baby*), Genitivattribute (z.B. *Chandlers Krimis, des Ministers neues Haus*) und rechts durch Genitivattribute (z.B. *das Auto des Präsidenten*), Präpositionalphrasen (z.B. *die Spende an das Kinderheim*), Appositionen (z.B. *der Hauptkommissar, Herr Maier*), sog. situative Attribute (z.B. *der Mann dort*), Infinitivkonstruktionen (z.B. *der Versuch, die Leiche zu verstecken*) und Relativsätze (z.B. *das Auto, das gestern Nacht in Hamburg gestohlen wurde*). Dank solcher Erweiterungsmöglichkeiten kann man Nominalphrasen zur Referenz verwenden und dabei zusätzliche Informationen über den Bezugsgegenstand vermitteln, was besonders nützlich für den Wissensaufbau bei Gesprächen und in Texten ist. Demnach gehen wir im Folgenden auf die grundlegenden Verwendungsweisen von Nominalphrasen unterschiedlicher Art als Referenzmittel im Kriminalroman sowie ihren Beitrag zum krimispezifischen Wissensmanagement ein.

3.3 Spielarten des Referierens im Kriminalroman

Dem Hauptinteresse dieser Arbeit entsprechend wollen wir uns nun einen kurzen Überblick über die folgenden zentralen Funktionen und Spielarten des Referierens im Kriminalroman verschaffen: (1) einen Gegenstand neu einführen, was im Rahmen eines Kriminalromans meist das Erschaffen eines fiktionalen Gegenstandes bedeutet, (2) auf einen bereits eingeführten Gegenstand erneut Bezug nehmen, (3) einen bestimmten Gegenstand für den Leser identifizieren, (4) die Art von Gegenstand angeben und (5) die sogenannte attributive Verwendung von definiten Kennzeichnungen. Dabei konzentrieren wir uns vor allem auf die Personenreferenz, insbesondere die Einführung und Charakterisierung von Figuren, die in den bevorstehenden Textanalysen eine entscheidende Rolle spielt. Zudem gilt unser besonderes Augenmerk dem Zusammenhang zwischen der Verwendung von Nominalphrasen und den Formen des krimitypischen Wissensmanagements.

3.3.1 Das Erzeugen fiktionaler Gegenstände

Im Allgemeinen werden beim Erzählen ständig Gegenstände neu eingeführt, wobei der Sinn solcher Einführungssituationen darin besteht, dass der Sprecher/Schreiber im Laufe der Kommunikation Wissen über diese Gegenstände vermittelt. Grund dafür ist die für das Erzählen charakteristische Wissenskonstellation, bei der sich der Sprecher/Schreiber und der Hörer/Leser anfangs auf einem unterschiedlichen Informationsstand befinden und durch die Kommunikation schließlich ein Informationsausgleich stattfindet (vgl. Fritz 1982, 157f.; Fritz 1994a, 188ff.). Das heißt, zu Beginn der Kommunikation besteht eine Asymmetrie der Wissensbestände, der Sprecher/Schreiber hat einen

deutlichen Wissensvorsprung gegenüber seinem Hörer/Leser und behält die ganze Kommunikation über die dominante Kommunikationsrolle. Dagegen beginnt der Hörer/Leser die Kommunikation mit einem Wissensdefizit,¹⁵⁷ das durch die bei der Kommunikation erfolgende Wissensvermittlung am Schluss aufgehoben wird.

Da in Kriminalromanen von fiktionalen Kriminalfällen und den in diese verwickelten Figuren erzählt wird, bedeutet die Einführung von Gegenständen im Rahmen eines Kriminalromans in den meisten Fällen das Erschaffen fiktionaler Gegenstände in der jeweiligen Romanwelt. Wie bereits in Abschnitt 2.3.2 im Zusammenhang mit der Handlungsstruktur des Kriminalromans ausgeführt wurde, legt Searle in *Der logische Status fiktionalen Diskurses* (1979, Dt.: 1982, vgl. hierzu 4. Aufl., Searle 1998, 80ff.) die Auffassung dar, dass sich bei der literarischen Kommunikation sowohl der Autor als auch der Leser an anderen Konventionen, Gebrauchstraditionen und Spielregeln orientieren als bei der Kommunikation mit nicht-fiktionalen Erzähltexten. Die speziellen Konventionen der literarischen Kommunikation ermöglichen es dem Autor, in seinem fiktionalen Text vorzugeben (d.h. „ein Als-Ob-Benehmen ohne Täuschungsabsichten“ an den Tag zu legen, Searle 1998, 87), sprachliche Handlungen zu vollziehen, wobei seine Äußerungen ihn nicht auf den Wahrheitsgehalt der Proposition festlegen. Dabei kann der Autor in der Romanwelt fiktionale Gegenstände einführen und charakterisieren, indem er sie durch vorgebliche Bezugnahme erzeugt, über sie weiterredet bzw. von fiktiven Ereignissen erzählt: Aufgrund der oben genannten Existenz-Präsupposition, d.h. der Voraussetzung bei identifizierender Referenz, dass es den gemeinten Gegenstand gibt, werden fiktionale Gegenstände durch den vorgeblichen Bezug erschaffen, die eine Art kommunikative Existenz haben und weitgehend mit Eigenschaften angereichert werden können. Aufgrund der Konventionen der literarischen Kommunikation lässt sich der Leser auf das Vorgebliche ein, als gäbe es diese Gegenstände tatsächlich.

Zur Erzeugung von Figuren im Kriminalroman durch die Verwendung von Nominalphrasen lässt sich sagen: Zur Neueinführung einer Figur wird normalerweise ihr voller Name (gegebenenfalls mit Titel) verwendet, der oft von einer in Apposition stehenden Zusatzangabe (zu Beruf, Amt, Funktion etc.) begleitet wird. Bei den Äußerungen „*Hauptkommissar Kurt Wallander saß in seinem Büro im Polizeipräsidium von Ystad und gähnte. [...] Im gleichen Moment betrat Martinsson, einer der jüngeren Polizisten des Distrikts, den Raum*“ (*Hunde von Riga* von Henning Mankell, 12) werden die beiden Figuren z.B. mit Hilfe von Nominalphrasen wie *Hauptkommissar Kurt Wallander* und *Martinsson, einer der jüngeren Polizisten des Distrikts* durch Namen eingeführt, wobei gleichzeitig zusätzliche Informationen über sie vermittelt werden. Diese Form der Einführung kommt besonders häufig am Beginn eines Romans bzw. Textteils vor. In diesem Fall dient die Verwendung des Namens der eingeführten Figur als Aufhänger, mit dem der Leser im Verlauf der Lektüre Wissen über diese Figur akkumulieren kann.

Auch indefinite Kennzeichnungen werden oft zur Einführung von Figuren verwendet. Beispielsweise kann eine Figur durch den oben genannten Einführungs-Operator ‚ein N‘ vorgestellt

¹⁵⁷ Dementsprechend kommt es häufig vor, dass der Hörer/Leser dank der Verwendung von Eigennamen, definiten Kennzeichnungen usw. zwar einen bestimmten Gegenstand problemlos als Redegegenstand identifiziert, aber zunächst sehr wenig über diesen weiß.

werden, wobei ihr Name dem Leser (in den meisten Fällen) später enthüllt wird, wie etwa im Fall der folgenden Figureneinführung aus Raymond Chandlers *Der große Schlaf*: „Ein Mann trat flink ein und hielt jäh an. [...] Der Mann war grau, ganz grau, außer seinen blankpolierten, schwarzen Schuhen [...]. Er war Eddie Mars“ (60). Außerdem ist es kennzeichnend für den Kriminalroman, dass Randfiguren mit der Verwendung von indefiniten Kennzeichnungen (z.B. *ein Zeuge, ein Polizist*) eingeführt werden und bei ihrem kurzen Auftreten durchweg namenlos bleiben.¹⁵⁸ Dies führt oft dazu, dass der Leser automatisch annimmt, eine derart vorgestellte Figur sei irrelevant, was der Autor zu einem Spiel mit den Lesererwartungen ausnutzen kann, z.B. indem er den Leser später mit der Mitteilung überrascht, diese Figur sei doch von großer Bedeutung für den Fall.

Darüber hinaus werden Pronomina, die in der Regel zum kontextabhängigen Gegenstandsbezug gebraucht werden, oft bei der Einführung einer Figur gezielt genutzt, um beim Leser den Eindruck zu erwecken, er wüsste bereits, um wen es sich bei dieser Figur handelt. Vor allem bei Ich-Erzählungen kommt es dem Leser so vor, als kenne er die Figur, die durch das Pronomen *ich* eingeführt wird und als Erzähler fungiert. Der Eindruck der Vertrautheit entsteht auch durch die bereits erwähnte kataphorische Verwendung von Pronomina, bei der dem Leser nachträglich mitgeteilt wird, wer die zunächst durch Pronomina *er, sie* neu eingeführte Figur ist. Bei dem Beispiel „*Sie erreichte den Parkplatz vor der verabredeten Zeit. Als sie aus dem Wagen stieg, hüllte sie die dichte Finsternis der extrem feuchten Julinacht ein [...]. Masako Katori spürte, wie ihr das Atmen schwer fiel, und sah zum sternlosen Nachthimmel auf*“ (*Die Umarmung des Todes* von Natsuo Kirino, 11) wird das Pronomen *sie* kataphorisch und koreferent mit dem Postzedens *Masako Katori* verwendet, sodass der Leser ein wenig verzögert erfährt, wer diese durch das Pronomen *sie* eingeführte Figur eigentlich ist. Da Pronomina meist anaphorisch gebraucht werden, fällt die kataphorische Verwendung von Pronomina ins Auge und stellt folglich eine wirksame Strategie für die Einführung von Figuren dar.

Außerdem kommt es im Kriminalroman häufig vor, dass Figuren durch definite Kennzeichnungen neu eingeführt werden. In *Der Knochenmann* von Wolf Haas wird z.B. eine Figur mit Hilfe der definiten Kennzeichnung „*dieselbe Kellnerin wie am Nachmittag*“ (20) neu eingeführt, obwohl zuvor bei der Darstellung der besagten Szene im Lokal am Nachmittag nicht explizit von ihr die Rede war. In diesem Fall schließt der Leser aus der verwendeten definiten Kennzeichnung, dass es in der vorigen Szene eine Figur dieser Art gab, über die jetzt etwas erzählt wird. Anzumerken ist, dass der Autor diese Einführung der Figur, auf die danach durch die definite Kennzeichnung *die Kellnerin* erneut Bezug genommen wird, zum Zweck der Irreführung einsetzt: Aufgrund der definiten Kennzeichnungen hat der Leser unbewusst das stereotype Bild einer Kellnerin vor Augen, sodass er zu einem späteren Text-Zeitpunkt eine Überraschung erlebt, weil sich diese Figur als Mann entpuppt.

Es wird deutlich, dass der Autor beim Verfassen eines Kriminalromans fiktionale Gestalten auf vielfältige Weise durch einen vorgeblichen Bezug erschaffen kann, und dass viele Schreibstrategien

¹⁵⁸ Beim Verfassen von fiktionalen Erzähltexten ist der Autor nicht verpflichtet, seinen Figuren Namen zu geben – sofern das Fehlen von Namen keine Referenzprobleme verursacht. Bei einer Erzählung mit einer sehr geringen Figurenanzahl kann es sogar vorkommen, dass die Figuren für den Leser den gesamten Text hindurch namenlos bleiben.

für die Einführung von Figuren zugleich zur strategischen Wissensvermittlung dienen. Eine wirkungsvolle spannungserzeugende Strategie, mit der der Autor beim Leser sofort Neugier und die Erwartung auf mehr Informationen wecken kann, besteht etwa darin, dass er eine Figur durch Pronomina (z.B. *er, sie, ich*) oder definite Kennzeichnungen (z.B. *der Mann, die Frau*) einführt und den Bezug wiederaufnimmt, ohne dem Leser ihren Namen zu verraten. Um welche Figur der Romangesellschaft es sich handelt bzw. welche Rolle sie spielt, wird erst aus dem weiteren Textverlauf rekonstruierbar. Dieses Verfahren kommt besonders häufig in Bezug auf den Täter zum Einsatz, damit der Leser ihn in Tätererzählungen aus nächster Nähe kennenlernen und Informationen über ihn in Erfahrung bringen kann, ohne über seine wahre Identität Bescheid zu wissen (mehr dazu vgl. Abschnitt 6.2.2.2). Auf die Einführung und Charakterisierung von Figuren im Kriminalroman sowie ihr Beitrag zu den krimitypischen Formen des Wissensmanagements werden wir in Abschnitt 6.2 noch näher eingehen.

3.3.2 Die Wiederaufnahme eines bereits eingeführten Gegenstandes

Kommen wir nun zur Koreferenz. Entscheidend für das textuelle Erzählen und den Wissensaufbau im Kriminalroman ist, dass für den Leser leicht erkennbar gemacht werden muss, dass in der Geschichte immer wieder von den zuvor eingeführten Gegenständen die Rede ist, damit der Leser das im Text vermittelte Wissen in sein Weltbild einordnen bzw. sich ein Bild von diesen fiktionalen Gegenständen machen kann (vgl. Fritz 1982, 157f.). Die im Text auf oben genannte Weise neu eingeführten bzw. bereits identifizierten Gegenstände werden meist durch mehrere Ausdrücke in den nachfolgenden Äußerungen referenzidentisch wiederaufgenommen und somit als Informationseinheiten spezifiziert.

Zur expliziten Wiederaufnahme kann man in der Regel Pronomina, Eigennamen und definite Kennzeichnungen benutzen. Bei aufeinanderfolgenden Äußerungen wird die vorerwähnte Person prinzipiell durch anaphorisch verwendete Pronomina wiederaufgenommen (auch „Pronominalisierung“ genannt, vgl. Vater 2005, 99). Zum Beispiel wird bei „*Brunner betritt sein Büro. Bevor er die Tür hinter sich schließt, sieht er auf den Schreibtisch am Fenster*“ (*Der Tod ist in der Stadt* von Doris Gercke, 56) auf die mit der Namensnennung (*Brunner*) neu eingeführte Figur durch das anaphorisch verwendete Pronomen *er* erneut Bezug genommen. Solange die Referenzidentität mit dem vorangegangenen Referenz Ausdruck (Antezedens) leicht erkennbar ist, werden Pronomina normalerweise so lange gebraucht, bis das Antezedens und die verwendeten Pronomina zu weit voneinander entfernt sind, andere NPs im gleichen Genus zwischen ihnen vorkommen oder ein Agens-Wechsel eine „Renominalisierung“¹⁵⁹ erzwingt. Grund dafür ist, dass für die Referenzbestimmung des Pronomens die Kenntnis des Vorgängersatzes zur Bestimmung des zutreffenden Antezedens unerlässlich ist (vgl. Vater 2005, 173). So gesehen ist der Gebrauch von Pronomina zur Koreferenz ein Signal für Themenkonstanz und die Renominalisierung für einen Themenwechsel.

¹⁵⁹ Das bedeutet für Personenreferenz, dass auf eine vorerwähnte Person nach ein- oder mehrfacher Pronominalbezeichnung doch wieder per Namensnennung Bezug genommen wird. Zur Konzeption „Renominalisierung“ vgl. z.B. Gülich/Raible 1977, 146.

Darüber hinaus können anaphorisch verwendete Pronomina eine weitaus komplexere Funktion als nur die von Kontinuitätssignalen bzw. Mitteln der Sprachökonomie haben: Gewissermaßen können sie die bewertende oder affektive Einstellung des Erzählers bzw. der sprechenden Figuren dem Redegegenstand gegenüber signalisieren,¹⁶⁰ und diese Einstellung muss vom Leser aus dem Text erschlossen werden. Sonst kann es passieren, dass der Leser den Text nicht auf die vom Autor intendierte Weise interpretiert (vgl. Conte 1991, 219ff.). Im Kriminalroman werden Pronomina häufig gezielt genutzt, um eine Art fiktive Nähe zwischen Figur und Leser herzustellen. Besonders bei der Einführung und Charakterisierung des Detektivs gilt eine Kombination aus dem Einsatz des Detektivs als Perspektivfigur und der Verwendung von Pronomina zur Koreferenz als wirksame Erzählstrategie zur Erzeugung von Nähe.¹⁶¹ Diese Strategie funktioniert am besten, wenn den ganzen Roman über aus der Detektivperspektive erzählt wird (vgl. Abschnitt 6.2.1).

Bei der Namenswiederholung wird der volle Name der vorerwähnten Figur normalerweise nicht noch einmal gebraucht. Stattdessen werden entweder Nachname oder Vorname der Figur verwendet, wobei die geschlechtsgebundenen sprachlichen Gepflogenheiten bei der Auswahl eine wesentliche Rolle spielen: Im Allgemeinen wird durch Nachnamen erneut auf Männer Bezug genommen; auf Frauen, Kinder und Jugendliche dagegen häufig durch Vornamen. Im Kriminalroman werden männliche Figuren oft durch Vornamen wiederaufgenommen, da der Autor derlei Konventionen nutzt, um die Distanz zwischen Referenzträger und Leser durch gezielten Gebrauch von Referenzmitteln zu verringern oder zu vergrößern (bezüglich der Neueinführung der Detektivfigur und der Wiederaufnahme des Bezugs im Kriminalroman vgl. Abschnitt 6.2.1.1).

Auch definite Kennzeichnungen eignen sich zur Koreferenz: Der Artikelgebrauch signalisiert Definitheit und macht deutlich, dass der betreffende Gegenstand bereits erwähnt wurde bzw. der Autor diesbezüglich bestimmte Informationen als dem Leser bekannt voraussetzt, die inner- oder außertextlicher Art sein können (vgl. Brinker 2001, 30f.). Bei Koreferenz durch definite Kennzeichnungen ist zudem der Sinn des Ausdrucks für den Gebrauch relevant. Daher stellt sich die Frage, wie man sich mit verschiedenen Ausdrücken, die einen durchaus unterschiedlichen Sinn haben können, auf denselben Gegenstand beziehen kann. Hierzu kann man zunächst synonyme bzw. bedeutungsähnliche Ausdrücke verwenden. Bei *Ein Mann kam herein. Der Mann/Der Kerl/Der Mensch sah müde aus* wird auf den Referenzträger, der durch die indefinite Kennzeichnung *ein Mann* neu eingeführt wird, etwa durch dasselbe Wort mit bestimmtem Artikel (*der Mann*), durch ein Synonym (*der Kerl*) oder durch ein Hyperonym¹⁶² (*der Mensch*) erneut Bezug genommen (vgl.

¹⁶⁰ Vergleicht man etwa die Äußerungen *Ein Mann kam herein. Er sah müde aus* und *Ein Mann kam herein. Der sah müde aus*, so wirkt die Wiederaufnahme durch *der* leicht abwertend oder umgangssprachlich.

¹⁶¹ Der Krimiautor Lawrence Sanders gibt in seinem Ratgeber für das Krimischreiben zum Beispiel den folgenden Tipp: „If you want to draw the reader in close, the trick is to use pronouns at all times except where to do so would result in confusion. Use the name to establish who we’re talking about, and often enough throughout to avoid unclarity. At all other times, stick with *he* and *she*“ (Sanders 1981, 173).

¹⁶² Allerdings eignet sich ein Hyperonym nicht immer zur Koreferenz, z.B. sagt man nicht *Über die Strasse rannte ein Dackel. Das Säugetier keifte* (vgl. Steinitz 1974; Vater 2005, 98). Zu bemerken ist auch die Abfolgeregel, dass auf denselben Gegenstand zunächst durch einen speziellen Ausdruck und dann durch einen allgemeinen Ausdruck Bezug genommen wird. Das heißt, bei Koreferenz folgt normalerweise ein Hyperonym auf ein hyponymes Antezedens und nicht umgekehrt: Während *Um die Ecke kam ein Auto. Der Fahrzeug fuhr viel zu schnell* geläufig ist, wirkt *Um die Ecke kam ein Fahrzeug. Das Auto fuhr viel zu schnell* ungewöhnlich (vgl. Brinker 2001, 32).

Vater 2005, 98). In dem Fall sind die Bedeutungsbeziehungen zwischen den koreferent gebrauchten Ausdrücken semantisch verankert und im Sprachsystem vorgegeben.¹⁶³

Außerdem kann man auch definite Kennzeichnungen ohne semantische Bedeutungsbeziehungen zur Koreferenz verwenden. In solchen Fällen wird die referenzidentische Relation der verwendeten Ausdrücke im Text aufgebaut und somit die Wissensvoraussetzung für die Verwendung von definiten Kennzeichnungen bereitgestellt. In *Adieu Irene* von Holger Bischoff wird beispielsweise auf eine durch „Hohmann“, „der ermittelnde Kommissar“ (423) eingeführte Figur nach der Beschreibung „Bauch- und Hüftspeck quollen in mehreren Wellen bedenklich über den Gürtelrand der Hose seines grünen Cordanzuges“ (423) durch die definite Kennzeichnung „der Fleischberg“ (427) erneut Bezug genommen. Hierbei setzt der Autor voraus, dass er mit diesem Ausdruck an dieser Stelle Identifikationswissen beim Leser anspricht, weil er bereits durch die Personenbeschreibung die Wissensvoraussetzung für diese Verwendung aufgebaut hat. In diesem Fall kann der Leser durch den charakterisierenden Anteil der definiten Kennzeichnung *der Fleischberg* an die zuvor gelesene Beschreibung erinnern und Kommissar Hohmann als Redegegenstand identifizieren. Auf diese Weise ergibt sich die referenzidentische Verknüpfung dieser Ausdrücke aus dem Verwendungszusammenhang bzw. Kontext. Es ist deutlich zu erkennen, dass der Autor mit der Variation im Ausdruck vor allem das für Romane geltende stilistische Prinzip „*variatio delectat*“ befolgen will. Außerdem dient die definite Kennzeichnung *der Fleischberg* zur bildhaften Figurencharakterisierung, die dem Leser in Erinnerung bleibt.

Nachdem wir die explizite Wiederaufnahme behandelt haben, wollen wir kurz Koreferenz impliziter Art erwähnen. In diesem Fall wird zwar durch verschiedene Ausdrücke auf unterschiedliche Gegenstände Bezug genommen, doch bestehen zwischen diesen Gegenständen bestimmte Beziehungen, sodass man diese Art von Koreferenz im erweiterten Sinn als Weiterreden über denselben Gegenstand auffassen kann (vgl. Brinker 2001, 36ff.).¹⁶⁴ Bei den Äußerungen *Ein Ehepaar wurde*

¹⁶³ Aus rezeptiver Sicht spricht Brinker (2001, 43f.) von textimmanenten, sprachimmanenten und sprachtranszendenten Indizien, durch die der Leser zwischen bestimmten Ausdrücken in aufeinanderfolgenden Äußerungen eine Relation der Wiederaufnahme annimmt. Wenn die Beziehung der Wiederaufnahme zwischen den Ausdrücken im Text selbst hergestellt wird, bezeichnet man solche Indizien als textimmanent. Wenn die Beziehung zwischen den Ausdrücken im Sprachsystem verankert ist, sind solche Indizien sprachimmanent. Dazu gehören die semantischen Relationen der Synonymie, der Hyperonymie und Hyponymie sowie der Kontiguität. Bei sprachtranszendenten Indizien basiert die Beziehung zwischen den Ausdrücken auf dem Wissen der Kommunikationspartner. In solchen Fällen wird der Text nur dann als kohärent angesehen, wenn der Leser auch über das Vorwissen verfügt, das der Schreiber bei ihm voraussetzt.

¹⁶⁴ Ein Beispiel hierfür ist etwa die Äußerung „Nimm nicht die gelbe Tasse. Da ist der Henkel kaputt“ (Ziem 2008, 337), wobei die Gegenstände, auf die sich der Sprecher jeweils durch die Ausdrücke *die gelbe Tasse* und *der Henkel* bezieht, zueinander in einer Teil-Ganzes-Beziehung stehen. Ein anderes Beispiel wäre die Enthaltenseinsrelation: Wenn von einem Haus die Rede ist, steht die darauffolgende Erwähnung einer Haustür, eines Wohnzimmers, einer Küche usw. offensichtlich im Zusammenhang mit dem Haus. Oder wenn man über eine Familie redet, steht zu erwarten, dass anschließend von Eltern, Kindern und, je nach der betreffenden Kultur, auch von Großeltern bzw. Verwandten die Rede ist. Außerdem sind Ausdrücke wie *eine Frage* und *die Antwort*, *ein Problem* und *die Lösung*, *ein Krankenhaus* und *der Arzt* usw. durch gewisse assoziative Beziehungen miteinander verbunden. Dabei sind die Kontiguitätsverhältnisse zwischen Ausdrücken sehr verschiedenartig, sodass allein durch willkürliche semantische Regelformulierungen schwer zu erklären ist, was einen Sprachbenutzer in die Lage versetzt, solche Ausdrücke als miteinander zusammenhängend zu interpretieren, weshalb die Ansichten darüber von Person zu Person unterschiedlich sein können. Hierzu leistet der kognitive Standpunkt der Referenzforschung, der gegen Ende des 20. Jahrhunderts florierte, einen besonderen Beitrag: In vielen Arbeiten der Kognitiven Semantik und der Psycholinguistik wird gezeigt, dass Referenz, und insbesondere das Verstehen von Koreferenz, in hohem Maße mit den kognitiven Eigenleistungen des Sprachbenutzers verbunden ist. Die Kohärenzbildung zwischen Ausdrücken lässt sich aus kognitiv-semantischer Sicht etwa durch Frames und sprachliches

zu Hause ermordet aufgefunden. Der Mann wurde enthauptet signalisiert der Autor z.B. mit der Verwendung der definiten Kennzeichnung *der Mann*, dass er einen bestimmten Mann meint und an dieser Stelle der Kommunikation diesbezügliches Identifikationswissen beim Leser voraussetzt. Da es sich hierbei um aufeinanderfolgende Äußerungen handelt und der Leser weiß, dass ein Ehepaar normalerweise aus einem Mann und einer Frau besteht, kann er erfolgreich den Mann des vorerwähnten Ehepaars als gemeinten Gegenstand identifizieren.

Zu beachten ist, dass im Kriminalroman die oben genannten Referenzmittel zur Neueinführung und Koreferenz von Figuren in diversen Kombinationen zum Einsatz kommen. Ausgehend davon, dass im Text im Wesentlichen von denselben Figuren die Rede sein muss, zieht der Leser die entsprechenden Rückschlüsse über sie und ordnet die derart vermittelten Wissens Elemente in sein Bild von den Figuren ein. So leistet die Verwendung einer bunten Palette von Referenzausdrücken einen wichtigen Beitrag zum Wissensaufbau und zur thematischen Organisation (vor allem zur thematischen Spezifizierung) im Kriminalroman. Besonders verbreitet ist u.a. die Verwendung variierender, nicht bedeutungsähnlicher definiten Kennzeichnungen zur Koreferenz bzw. identifizierenden Referenz, mit denen der Autor (1) eine bereits eingeführte Figur an entfernten Textstellen identifizieren und erneut auf sie Bezug nehmen, (2) sie durch zusätzliche Angabe ihrer Eigenschaften charakterisieren bzw. nebenbei Informationen über sie vermitteln und (3) das Prinzip der Variation im Ausdruck bzw. das Prinzip der Originalität und Unterhaltsamkeit (vgl. Abschnitt 2.3.5.3) realisieren kann. Darauf gehen wir im Folgenden näher ein.

3.3.3 Das Identifizieren eines bestimmten Gegenstandes

Zur identifizierenden Referenz im Kriminalroman lässt sich sagen, dass der Autor vor allem mit der Verwendung von Eigennamen und definiten Kennzeichnungen einen bestimmten Gegenstand für den Leser eindeutig identifizierbar machen kann. Da definite Kennzeichnungen einen charakterisierenden Anteil haben, eignen sie sich auch zur identifizierenden Referenz, wenn der betreffende Gegenstand zuvor an einer weit entfernten Textstelle eingeführt wurde. Das folgende Beispiel aus *Silentium!* von Wolf Haas illustriert, wie dies funktioniert und welche Ziele der Autor dadurch erreichen kann: Zunächst wird eine Eheberaterin eingeführt, deren rote Mähne beim Kopfschütteln der Erzähler mit folgenden Worten beschreibt: „*Das musst du dir vorstellen wie bei einem Waldbrand, zuerst brennt nur der Wald, und ein Hauch von einem Wind, und schon steht der ganze Erdteil in Flammen*“ (87). Danach wird immer wieder durch die definite Kennzeichnung *der Waldbrand* auf diese Figur Bezug genommen. Durch den deskriptiven Gehalt der definiten Kennzeichnung fällt es dem Leser leicht, sich an die zuvor gelesene Beschreibung zu erinnern und unter den

Wissen erklären. Frames sind konzeptuelle Wissens Einheiten, die ein Sprachbenutzer beim Verstehen sprachlicher Ausdrücke aus seinem Gedächtnis abrufen kann, um die Bedeutung des jeweiligen sprachlichen Ausdrucks zu erfassen (vgl. Ziem 2008, 2). Aus kognitiver Sicht wird beim referierenden Gebrauch eines sprachlichen Ausdrucks der Frame, der mit dem Ausdruck verbunden ist, automatisch aktiviert (vgl. ausführlich Ziem 2008, 288ff.). Darüber hinaus liefert Rudi Keller (vgl. Keller 1995, 71ff.) eine Erklärung aus semiotischer Sicht: Seiner Auffassung nach erzeugen Gebrauchsregeln für Ausdrücke Kategorien, weshalb Gebrauchsregeln als Grundlage für Referenz-Möglichkeiten dienen. Eine nähere Untersuchung von Kohärenz impliziter Art kann an dieser Stelle jedoch nicht erfolgen, da der Umfang der Arbeit eine genauere Beschäftigung mit diesem Thema nicht zulässt.

vielen Figuren in der Romanwelt die rothaarige Eheberaterin als Redegegenstand zu identifizieren. Allerdings dient die innovative Verwendung der definiten Kennzeichnung *der Waldbrand* nicht nur zur identifizierenden Referenz, zur bildhaften Figurencharakterisierung und zum Prinzip der Originalität und Unterhaltsamkeit, sondern auch zur strategischen Wissensvermittlung: Zu einem späteren Text-Zeitpunkt wird eine aufgefundene Leiche mit den Äußerungen „*Und das Schönste war der rote Kranz, der sich um den Kopf der Leiche gebildet hat. [...] Im gleißenden Hochsommerlicht haben die Haare [...] geleuchtet [...], Waldbrand nichts dagegen*“ (163f.) beschrieben, sodass der Leser sofort daraus schließen kann, dass es sich bei der Toten um die ihm unter der definiten Kennzeichnung *der Waldbrand* bekannte Figur handelt. Die gezielte Verwendung der definiten Kennzeichnung ermöglicht es ihm, eine Referenzidentität anzunehmen und die Tote als die rothaarige Eheberaterin zu identifizieren.

Ein weiteres Beispiel soll zeigen, wie der Autor durch definite Kennzeichnungen zusätzliches Wissen über den Referenzträger einführen kann, das sich später überraschend als zentral für den Mordfall erweist. Mit den Worten der Ich-Erzählerin *Meine Chefin, die einen Freund will, der nicht schwul ist, alle seine Haare hat und mindestens hunderttausend pro Jahr verdient, verfolgt andere Ziele als ich* (das geringfügig angepasste Beispiel stammt aus *Darf's ein bisschen mehr sein?* von Meg Cabot, 35) werden scheinbar beiläufig Informationen über ihre Chefin durch Nominalphrasen mit Relativsätzen geliefert. Erst gegen Romanende erkennt der Leser, dass diese Informationen eng mit dem Tatmotiv zusammenhängen, denn besagte Chefin hat einen derartigen Heiratskandidaten gefunden und ihre Rivalinnen aus dem Weg geräumt. Die Verwendung dieser definiten Kennzeichnung und der darauf bezogenen Wissensvermittlungsstrategie bewirkt ein Aha-Erlebnis, wenn der Leser im Nachhinein weit voneinander entfernte Textstellen aufeinander bezieht und somit erst nachträglich die Bedeutung dieser Zusatzinformationen über die Chefin begreift. Die beiden Beispiele zeigen, dass der Krimiautor definite Kennzeichnungen zur identifizierenden Referenz benutzen und zugleich diverse Ziele, insbesondere eine strategische Wissensvermittlung, erreichen kann.

Wie oben kurz angeschnitten, besteht eine Spielart der identifizierenden Referenz im Kriminalroman darin, eine Referenzidentität zwischen bestimmten Gegenständen in der jeweiligen Romanwelt zuzuordnen. Krimitypisch ist vor allem die Identifizierung einer Figur als der gesuchte Täter (vgl. Abschnitte 4.2.3, 6.2.2.3 und 7.3.2) oder der aufgefundenen Leiche eines Mordopfers (vgl. Abschnitte 6.2.3 und 6.4.2). Seit Veröffentlichung von Gottlob Freges Aufsatz „Über Sinn und Bedeutung“ (1892, in: Frege 1969) wird angenommen, dass Referenzgleichheit auch durch sprachliche Ausdrücke mit unterschiedlichem Sinn erreicht werden kann.¹⁶⁵ Identitätsaussagen der Form

¹⁶⁵ Frege unterscheidet zwei unterschiedliche Aspekte der Bedeutung sprachlicher Ausdrücke: Den einen nennt er *Sinn* und meint damit den innersprachlichen Begriffsbezug, den anderen nennt er *Bedeutung* (im Sinne der heutigen *Referenz*) und meint damit den Bezug auf außersprachliche Referenten. Mit der Unterscheidung zwischen Sinn und Bedeutung (Referenz) versucht Frege ein Dilemma zu lösen, das die beiden Arten von Aussagen der Gleichheit betrifft: zum einen Identitätsaussagen der Form „ $a = a$ “, die zwar a priori immer wahr, aber zugleich tautologisch und trivial sind; zum anderen Identitätsaussagen der Form „ $a = b$ “, bei denen es sich allem Anschein nach um zwei verschiedene Gegenstände handelt, die unmöglich identisch sein könnten. Frege unterscheidet in Bezug auf Identitätsaussagen der Form „ $a = b$ “ zwischen den sprachlichen Ausdrücken a und b (Sinn) und den mit a und b bezeichneten Gegenständen (Referenz). Er geht davon aus, dass „ $a = a$ “ und „ $a = b$ “ Sätze mit unterschiedlichem Erkenntniswert sind: „ $a = a$ “ gilt a priori und ist Kant zufolge analytisch zu nennen, während Sätze der Form $a = b$ oft sehr wertvolle Erweiterungen unserer Erkenntnis enthalten und a priori nicht immer zu begründen sind“ (Frege 1892, 40). Dies erläutert er anhand der folgen-

„ $a = b$ “ verwendet man häufig, um dem Kommunikationspartner mitzuteilen, dass es sich bei dem Gegenstand, den dieser zuvor unter der Bezeichnung a kannte, um denselben Gegenstand handelt, auf den man sich durch den Ausdruck b bezieht. Auch im Kriminalroman ist es gang und gäbe, dass der Autor einen bestimmten Gegenstand (z.B. die übel zugerichtete Leiche eines Menschen, vermutlich Opfer eines Mordes) durch Äußerungen von Figuren (z.B. *Der Tote ist X*) oder Darstellungen als referenzidentisch mit einem anderen Gegenstand identifiziert. Beim oben genannten Beispiel aus *Silentium!* von Wolf Haas wird die Tote etwa durch die gezielte Beschreibung ihrer roten Haare als die Figur, die dem Leser zuvor u.a. unter der definiten Kennzeichnung *der Waldbrand* bekannt war, identifiziert. Auf diese Weise findet ein Zuordnungsakt statt, wodurch die Referenzidentität der unbekanntenen Toten und dieser Figur erklärt wird. Da ein solcher Zuordnungsakt der Referenzidentität eine essenzielle Rolle beim Wissensmanagement im Kriminalroman spielt, werden wir später noch anhand von Textbeispielen näher darauf eingehen.

Zur identifizierenden Referenz im Kriminalroman ist darüber hinaus zu bemerken, dass der Autor mit der Verwendung von Eigennamen und definiten Kennzeichnungen auch einen bestimmten Gegenstand in der realen Welt oder in einer anderen Romanwelt identifizieren kann. Zum einen kann der Autor Bezüge zu wirklichen Personen, Orten, Geschehnissen usw. mit den fiktionalen Bezügen vermengen, damit der Leser die jeweilige Romanwelt mehr oder weniger als „eine Erweiterung unseres vorhandenen Wissens“ (Searle 1998, 95) betrachtet. So lässt Sir Arthur Conan Doyle seinen in fiktiven Kriminalfällen ermittelnden Meisterdetektiv Sherlock Holmes in der realen Großstadt London leben, um den Geschichten ein realistisches Flair zu verleihen. Zum anderen bezieht sich ein Krimiautor häufig auf eine fiktionale Gestalt außerhalb seiner eigenen Romanwelt, die in der Wirklichkeit populär geworden ist, um unterschiedliche kommunikative Zwecke zu erfüllen.¹⁶⁶

den Beispiele: Während *Der Morgenstern ist der Morgenstern* als analytisch, tautologisch und immer wahr gilt, muss der Wahrheitswert von *Der Morgenstern ist der Abendstern* dagegen überprüft werden. In diesem Fall haben die Ausdrücke *der Morgenstern* („der Stern, der am Morgen leuchtet“) und *der Abendstern* („der Stern, der am Abend leuchtet“) zwar nicht den gleichen Sinn, jedoch die gleiche Referenz, weil mit beiden Ausdrücken in der Äußerung auf den gleichen Gegenstand (nämlich die Venus) Bezug genommen wird. Der Verschiedenheit der sprachlichen Ausdrücke entspricht ein Unterschied in der Art des Gegebenseins des bezeichneten Gegenstandes: Die Ausdrücke *der Morgenstern* und *der Abendstern* sind zwar nicht sinnleich (intensional gleich), aber referenzidentisch (extensional gleich). Kurz: Sprachliche Ausdrücke, die nicht synonym sind, können referenzidentisch gebraucht werden. Da Identitätsaussagen der Form „ $a = b$ “ quasi durch die beiden nicht sinngleichen Ausdrücke zwei Identifizierungsweisen des gemeinten Gegenstands enthalten, haben sie einen informativen Wert und gelten somit als sinnvoll (vgl. Frege 1892, in: Frege 1969, 40ff.; Tugendhat/Wolf 1993, 172ff.; Vater 2005, 29f.). Die beiden im Zusammenhang mit Freges logischer Auseinandersetzung mit dem Wahrheitswert genannten Arten von Identitätsaussagen kommen in der Sprachpraxis sehr häufig vor. Die meisten Sprachbenutzer sind in der Lage, derartige Sätze einwandfrei zu äußern und zu verstehen, selbst wenn sie nicht mit der Logik bzw. dem Wahrheitswert solcher Identitätsaussagen vertraut sind. In der Umgangssprache verwendet man oft Identitätsaussagen der Form „ $a = a$ “ (vgl. ausführlich Fritz 1981), die Frege zufolge zwar immer wahr, gleichzeitig aber tautologisch und trivial sind, um zu betonen, dass besagter Gegenstand bestimmte charakteristische Eigenschaften hat und folglich nun einmal so und nicht anders ist, z.B. *Krieg ist Krieg*, *Geschäft ist Geschäft*, *Ein Kind ist ein Kind*, *Meine Mutter ist meine Mutter*.

¹⁶⁶ Searle zufolge werden fiktionale Gegenstände durch die vorgebliche Bezugnahme erzeugt bzw. durch das Weiterreden über sie charakterisiert, sodass sie in der jeweiligen Romanwelt existieren und man über sie qua fiktionale Gestalten reden kann (vgl. Searle 1969, 78f.; Searle 1998, 92ff.). So kommt es, dass Sherlock Holmes zwar nicht in der Realität, durchaus aber in der Romanwelt der Sherlock-Holmes-Geschichte von Sir Arthur Conan Doyle existiert. Ferner kann man sich auf Sherlock Holmes als fiktionale Gestalt beziehen und Feststellungen treffen (z.B. *Sherlock Holmes hat nie geheiratet*), deren Zutreffen anhand der Sherlock-Holmes-Geschichten verifizierbar ist. Hierzu bemerkt Searle: „in fictional talk one can refer to what exists in fiction (plus such real world things and events as the fictional story incorporates)“ (Searle 1969, 79). Mehr zu Arten der Welterzeugung vgl. Goodman 1990.

In solchen Fällen muss der Autor allerdings bei der Textproduktion den Grad des Identifikationswissens seines Lesers einschätzen, es mit den geeigneten Referenzausdrücken ansprechen und unter Umständen nicht vorhandenes Wissen auf Seiten des Lesers an der betreffenden Textstelle sichern bzw. bereitstellen, um eine erfolgreiche Referenz zu ermöglichen.¹⁶⁷ Hält der Autor das Identifikationswissen seines Lesers für ausreichend, um den gemeinten Gegenstand in der realen Welt oder in einer anderen Romanwelt zu identifizieren, verwendet er in der Regel nur Eigennamen zur identifizierenden Referenz (z.B. „*Ich bin brilliant! Vielleicht besitze ich den genialsten detektivischen Spürsinn seit Sherlock Holmes!*“, *Darf's ein bisschen mehr sein?* von Meg Cabot, 329).¹⁶⁸ Anderenfalls benutzt er zur Referenzklärung noch eine in Apposition stehende definite Kennzeichnung, um die identifizierende Referenz mit dem Eigennamen (die im Grunde gelungen ist, weil der Leser aufgrund der Verwendung des Eigennamens annehmen kann, dass eine bestimmte Person gemeint ist, selbst wenn er noch nie von ihr gehört hat) näher zu erläutern und somit mögliche verständnisstörende Referenzprobleme von vornherein zu vermeiden (z.B. „*Offenbar schwärmt Mrs. A nicht für Martha Stewart, die Home and Garden-Expertin*“, ebd., 387). Zwar spielen im Rahmen eines Kriminalromans solche Bezüge zu wirklichen Gegenständen und fiktionalen Gestalten in anderen Romanwelten im Vergleich zu den Bezügen zu fiktionalen Gegenständen in der jeweiligen Romanwelt eine eher untergeordnete Rolle, aber sie tragen beachtlich dazu bei, die Geschichte zu bereichern.

3.3.4 Das Angeben der Art eines Gegenstandes

Im Alltag verwendet man häufig indefinite Kennzeichnungen der Form ‚ein N‘, um die Art von Gegenstand anzugeben, über den etwas ausgesagt wird. Im Kriminalroman dient eine solche Verwendungsweise u.a. der Figurencharakterisierung, wobei der Autor meist durch den gezielten Gebrauch von indefiniten Kennzeichnungen bestimmte Stereotypen, Bewertungen und Sichtweisen in Bezug auf die betreffenden Figuren erzeugt. Krimitypisch ist vor allem die rekonstruierende, dynamische Charakterisierung des Opfers durch diverse Verhöre, bei denen verschiedene Zeuge auf die regelmäßig von ermittelnden Figuren gestellte Frage, welche Art Mensch das Opfer war, mit der Verwendung von indefiniten Kennzeichnungen wie *ein Flittchen*, *ein Frauenheld*, *ein Nazi* antwortet. Dergestalt besteht der rekonstruierte Charakter des Opfers oft aus „a collection of character tags“ (Block 1981, S. 219), die für den Leser die Grundlage veränderlicher Deutungshypothesen, Erwartungen und damit verbundener Relevanzprofile in Bezug auf mögliche Täter bilden. Wenn ein

¹⁶⁷ Demnach sind die Vertextungsentscheidungen in Bezug auf die Auswahl bestimmter Ausdrücke zur Referenz, die sequenzielle Positionierung der verwendeten Ausdrücke und der Wissensaufbau im Text untrennbar miteinander verbunden (vgl. Fritz 2008, 91f.). Vgl. hierzu auch die im Zusammenhang mit dem Prinzip der Verständlichkeit angeführten Beispiele in Abschnitt 2.3.5.1.

¹⁶⁸ Im Kriminalroman kommen derlei Anspielungen auf berühmte Detektivfiguren aus anderen Krimis sehr häufig vor. Dies deutet darauf hin, dass viele Krimiautoren bei Krimilesern das Identifikationswissen und das Wissen über Krimis voraussetzen. Erkennt ein Krimifan reflexive Züge in Kriminalromanen, bereitet ihm die Lektüre oft zusätzliches Lesevergnügen. Hierfür ein Beispiel. In Stieg Larssons *Verdammnis* wird erzählt, dass der Ermittler bei der Tatortbesichtigung feststellt, dass nur der Laptop des Mordopfers fehlt. In diesem Zusammenhang wird die berühmte Bemerkung von Sherlock Holmes kursiviert wiedergegeben: „*Das Merkwürdige an diesem Hund war, dass er nicht bellte, mein lieber Watson*“ (*Verdammnis*, 335). Durch das Zitat wird die Parallelität der Situation mit derjenigen in der betreffenden Sherlock-Holmes-Geschichte raffiniert deutlich gemacht, nämlich, dass etwas Wichtiges fehlt, was eigentlich da sein sollte. Für einen Leser, der sich mit den Sherlock-Holmes-Geschichten auskennt, wirkt dies besonders interessant.

Opfer von Befragten durch indefinite Kennzeichnungen wie *ein Luder*, *eine Nutte* charakterisiert wird, verdächtigt der Leser aufgrund der Annahme, diese Information sei höchstwahrscheinlich relevant für den Fall, automatisch Ehemann, Freund oder Liebhaber der Ermordeten, da Eifersucht als Tatmotiv in Frage kommt. Eine derartige Nutzung von Konventionen und Stereotypen als Wissensreservoir kann der Autor auch zur Irreführung ausnutzen. Bei diesem Beispiel kann er etwa dem Leser eine Reihe von männlichen Verdächtigen vor Augen führen, um diesen in der Aufklärungsszene mit einer Täterin zu überraschen, die aus Eifersucht die verhasste Rivalin getötet hat (ein derartiges Szenario findet sich z.B. in *Der lange Abschied* von Raymond Chandler und in *Aus Mangel an Beweisen* von Scott Turow). Es zeigt sich also, dass der strategischen Verwendung von indefiniten Kennzeichnungen bei der Suche nach dem Täter im Kriminalroman eine besonders große Bedeutung zukommt (mehr dazu vgl. Abschnitte 6.2.3 und 6.4.2).

Desweiteren kommt es im Kriminalroman häufig vor, dass der Name einer bekannten Romanfigur als Kernnomen einer indefiniten Kennzeichnung gebraucht wird, durch die der Charakter einer Figur näher beschrieben wird. Ein solches Beispiel findet sich etwa in Tess Gerritsens *Todsünde*: Bei der Erzählerrede wird die Romanheldin Jane Rizzoli als „*nüchtern und ungerührt, wie ein weiblicher Philip Marlowe*“ (22) bezeichnet. Der Name des berühmten Privatdetektivs in Raymond Chandlers Hard-boiled-Krimis wird hier als Kernnomen einer indefiniten Kennzeichnung mit dem Adjektivattribut *weiblich* verwendet, um die Eigenschaften der Detektivin durch einen Vergleich mit dem harten Detektiv zu präzisieren.¹⁶⁹ Derlei Beispiele machen erneut deutlich, dass eine Wiederaufgreifung fiktionaler Gegenstände aus anderen Kriminalromanen unterschiedlichen Zwecken dienen kann. Um den Erfolg der Identifikation zu gewährleisten, ist allerdings Vorwissen des Lesers über diese Romanfiguren unabdingbare Voraussetzung. Es wird davon ausgegangen, dass die in einem anderen Roman eingeführten Gegenstände so bekannt sind, dass der Leser die Vergleiche bzw. Anspielungen auf die intendierte Weise verstehen kann.

3.3.5 Die attributive Verwendung von definiten Kennzeichnungen

Sehen wir uns nun die Donnellan'sche „attributive“ Verwendung von definiten Kennzeichnungen an, die ebenfalls dazu dient, die Eigenschaften eines Gegenstandes zu beschreiben. Aufgrund ihrer besonderen Rolle bei der strategischen Wissensvermittlung in Bezug auf die Täterfrage im Kriminalroman verdient sie eine genauere Betrachtung. Keith Donnellan (1966, in Steinberg/Jakobovits 1971) wies als Erster auf die sogenannte attributive Verwendung von definiten Kennzeichnungen hin. Mit dem Beispielsatz *Smith's murderer is insane* verdeutlicht er, dass man den Satz in sehr unterschiedlichen Situationen äußern und dementsprechend die definite Kennzeichnung *Smith's mur-*

¹⁶⁹ Auch die Namen von Sherlock Holmes und Dr. Watson tauchen oft in Form von *ein Sherlock Holmes* und *ein Doktor Watson* in anderen Kriminalromanen auf. In Agatha Christies *Mit offenen Karten* etwa bemerkt eine Figur über den textimmanenten Meisterdetektiv Hercule Poirot „*Er sieht nicht aus wie ein Sherlock Holmes*“ (169). Auch in Håkan Nessers *Der Kommissar und das Schweigen* sagt eine Figur zu Kommissar Van Veeteren: „*wenn du wieder einmal einen Doktor Watson brauchst, stelle ich natürlich gern mein kleines Gehirn zur Verfügung*“ (205). So wird durch diese Äußerungen auf die beiden berühmten Figuren Bezug genommen, speziell auf ihr etabliertes Image als ‚scharfsinniger Detektiv‘ bzw. ‚geistig beschränkter, aber treuer Gehilfe des Detektivs‘, um dem Leser die Eigenschaften der jeweiligen Redegegenstände näherzubringen (‚einer wie Sherlock Holmes/Dr. Watson‘).

derer entweder referenziell oder attributiv gebrauchen kann: Wenn man weiß, wer der Täter ist, kann man sich mit der Äußerung auf eine bestimmte Person beziehen, die eindeutig identifizierbar ist (z.B. Jones, der des Mordes an Smith angeklagt ist). Hierbei wird die definite Kennzeichnung *Smith's murderer* referenziell gebraucht. Weiß man dagegen nicht, wer der Täter ist, kann man sich mit der gleichen Äußerung auf eine Person beziehen, von der man nur weiß, was auf sie zutrifft (z.B. dass diese Person Smith mit äußerster Brutalität ermordet hat). In diesem Fall wird die definite Kennzeichnung *Smith's murderer* attributiv verwendet, und sie könnte mit den Worten ‚wer auch immer Smith ermordet hat‘ paraphrasiert werden.¹⁷⁰ Zudem weist Fritz darauf hin, dass die attributive Verwendung von definiten Kennzeichnungen (z.B. *der Täter, der Mörder, der Mann, der die Familie umgebracht hat* o.Ä.) besonders häufig vorkommt, wenn man über Kriminalfälle redet, denn in solchen Fällen findet man oft die charakteristischen Voraussetzungen für diese spezielle Verwendungsweise: „Man weiß, dass es jemanden gibt, auf den eine bestimmte Kennzeichnung zutrifft (den Täter), aber man weiß nicht, wer es ist. Man kann aber sehr wohl über ihn reden, Hypothesen aufstellen und dergleichen“ (Fritz 1982, 178). Aus diesem Grund ist ein derartiger Gebrauch im Kriminalroman geläufig. Fasst man die klassische „Whodunit“-Frage als „Wer war *der Täter*?“ auf, kann man die Suche nach dem unbekanntem Täter den ganzen Roman hindurch quasi als die Suche nach dem Referenten der attributiv gebrauchten Kennzeichnung *der Täter* in der Romanwelt betrachten, bis man ihn endlich findet und die Kennzeichnung referenziell gebrauchen kann, um eindeutig auf ihn Bezug zu nehmen.

Diesbezüglich haben sich sogar einige krimispezifische Spielarten entwickelt, da die Täterfrage in den meisten Krimis für die Spannungserzeugung von zentraler Bedeutung ist und folglich auch der wohldurchdachte, attributive Gebrauch von Täterbezeichnungen zur Spannungserzeugung beitragen kann. Zunächst ist zu bemerken, dass zur Referenz bzw. Koreferenz auf den unbekanntem Täter neben den geläufigen Täterbezeichnungen wie *der Mörder, der Täter* auch definite Kennzeichnungen wie „*der Mörder der kleinen Gritli Moser*“ (*Das Versprechen* von Friedrich Dürrenmatt, 64) und *der Lustmörder* attributiv verwendet werden, die die allgemeinen Informationen bezüglich des Falls (z.B. über das Opfer, die Art des Mords) kennzeichnen. Eine krimitypische Spielart ist außerdem die attributive Verwendung von definiten Kennzeichnungen als Spitznamen des

¹⁷⁰ Donnellans Unterscheidung zwischen dem referenziellen und dem attributiven Gebrauch von definiten Kennzeichnungen wird von anderen Referenzforschern näher untersucht, die mit weiteren Beispielen illustrieren, wie deutlich sich die attributive Verwendung von der referenziellen Verwendung unterscheidet: Mit einer attributiven Verwendung meint der Sprecher ‚auf wen immer diese Beschreibung zutrifft‘, selbst wenn der gemeinte Gegenstand eventuell nur in einer möglichen Welt existiert. Zum Beispiel ist *Mein Sohn soll auf keinen Fall Philosophie studieren* (Vater 2005, 33) sinnvoll äusserbar, auch wenn der Sprecher (noch) keinen Sohn hat und von einem potenziellen bzw. möglichen Sohn in einer zukünftigen Welt spricht. Bei der Äußerung *Der ehrliche Finder erhält eine Belohnung* (Reis 1977, 125) gebraucht der Sprecher, der etwas Wichtiges verloren hat, die Kennzeichnung *der ehrliche Finder* attributiv, nämlich im Sinne von ‚wer immer es sein wird‘, selbst wenn er zum Zeitpunkt der Äußerung nicht weiß, ob es überhaupt jemanden gibt, der seinen verlorenen Gegenstand gefunden hat (bzw. finden wird) und ihm diesen zurückbringen wird. Es wird also deutlich, dass man mit dem attributiven Gebrauch von definiten Kennzeichnungen auch auf Gegenstände Bezug nehmen kann, die in einer möglichen bzw. zukünftigen Welt existieren. Das heißt, die Existenz-Präsuppositionen beim referenziellen und attributiven Gebrauch definiten Kennzeichnung sind sehr unterschiedlich, denn beim attributiven Gebrauch wird die Existenz eines potenziellen Referenten, der die verwendete Kennzeichnung in der realen, zum Zeitpunkt der Äußerung gegenwärtigen Welt erfüllt, nicht vorausgesetzt. Allerdings ist umstritten, ob die attributive Verwendung von definiten Kennzeichnungen streng genommen nicht doch referenziell ist (mehr dazu vgl. Vater 2005, 31ff., 101).

unbekannten Täters, die wichtige Informationen über ihn, insbesondere über seinen Modus Operandi, tragen. In *Das Wittgensteinprogramm* von Philip Kerr werden z.B. ein Serienmörder, der immer einen Hammer als Mordwaffe benutzt, als „*der Hammermörder*“ (10) und ein Lustmörder, der stets einen Lippenstift benutzt, um Obszönitäten auf die Leichen zu schreiben, als „*der Lippenstiftmann*“ (11) bezeichnet. Dagegen löst eine attributiv gebrauchte Täterbezeichnung wie „*Lombroso-Mörder*“ (ebd., 14) beim Leser sofort die Fragen aus, was oder wer Lombroso ist und wie der Begriff mit dem gesuchten Täter zusammenhängt. Eine derartige Verwendung macht den Leser neugierig und dient der strategischen Wissensvermittlung.

Eine andere Spielart der attributiven Verwendung von definiten Kennzeichnungen in Bezug auf die Suche nach dem Referenten steht in engem Zusammenhang mit der dynamischen Wissensvermittlung über den unbekanntes Täter: Entsprechend den im Laufe der Ermittlung über ihn gewonnenen Informationen (>clues<) werden zur Koreferenz auch andere definite Kennzeichnungen (z.B. *der Igelriese* in Friedrich Dürrenmatts *Das Versprechen* und *der Rücken* in Åke Edwardsons *Zimmer Nr. 10*) attributiv gebraucht, die dem Prinzip der Ausdrucksvariation dienen und gewissermaßen auch als Erinnerungsstütze für den Leser fungieren (vgl. Abschnitt 6.2.2.1). Darüber hinaus ist es bei der Suche nach möglichen Referenten gang und gäbe, dass in Analogie zur attributiven Verwendung von definiten Kennzeichnungen auch Eigennamen zur „relative identification“¹⁷¹ (Strawson 1959, 18) verwendet werden, um über den unbekanntes Täter zu reden. Im Kriminalroman heißt das, dass eine Person namens X, die in Zeugenaussagen eingeführt bzw. charakterisiert und in den meisten Fällen von den Ermittelnden als möglicher Täter betrachtet wird, nur im Rahmen der betreffenden Zeugenaussagen identifizierbar ist, sodass der Name X im Sinne von ‚diese Person, die angeblich X heißt und von der die Zeugen erzählen‘ zur Bezugnahme auf den unbekanntes Täter gebraucht wird (vgl. Abschnitt 5.2.2).¹⁷² Eine weitere Spielart besteht etwa in der Nutzung der unbewussten Annahme des Lesers, der gesuchte Referent für den attributiv verwendeten Ausdruck *der Täter* sei ein Mann, obwohl es sich sehr wohl um eine Täterin, mehrere Täter oder Täterinnen handeln kann. Eine solche Irreführung kann der Autor u.a. dadurch bewirken, dass er das Ermittlungsteam stets von *unserem Mann* reden lässt bzw. gezielt die Erwartungen von Sex and Crime aufbaut (vgl. Abschnitt 6.4.3).

Verbunden mit der Suche nach dem Referenzträger von attributiv gebrauchten definiten Kennzeichnungen wie *der Täter*, *der Mörder* und dergleichen ist ein abschließender Zuordnungsakt, durch den die Referenzidentität einer Figur mit dem gesuchten Täter festgestellt wird. Vor dem Zu-

¹⁷¹ Vgl. die folgenden Erläuterungen von Strawson (1959, 16ff.): „I may mention someone to you by name, and you may not know who it is“ (16) und „The identification is within a certain story told by a certain speaker. It is identification within his story; but not identification within history“ (18). Vgl. hierzu auch die Erklärung für „Huckepack-Referenz“ in Fritz 1982, 158.

¹⁷² Zur Veranschaulichung betrachten wir das folgende Beispiel aus Meg Cabots Krimi *Darf's ein bisschen mehr sein?* Bei den Befragungen sagen die Mitbewohnerinnen der beiden ermordeten Studentinnen aus, dass die Toten eine Woche vor ihrem Tod frisch verliebt waren. Aufgrund der ähnlichen Charakterisierung scheint es naheliegend, dass es sich bei den besagten neuen Freunden der Mordopfer, die angeblich Mark und Todd heißen, um dieselbe Person handelt. Dementsprechend ist von dem „*mysteriösen Mark/Todd (falls er tatsächlich existiert)*“ (173) die Rede. Nachdem Chris Allington, der Sohn des Universitätspräsidenten, als besagter Mark/Todd identifiziert wurde, wird mit der Verwendung der definiten Kennzeichnung „*der Allington-Sprössling, der weltgewandte Chris/Todd/Mark*“ (265) auf ihn Bezug genommen, wobei die wichtigsten Informationen über ihn komprimiert wiederholt und dem Leser somit in Erinnerung gerufen werden.

ordnungsakt weiß der Leser nur, dass der gesuchte Referenzträger bestimmte Eigenschaften hat, ohne dass er gleichzeitig weiß, wer die Person ist. Nach dem Zuordnungsakt kann man zuvor attributiv gebrauchte Ausdrücke auch referenziell verwenden, um über eine bereits eindeutig als Täter identifizierte Figur zu sprechen. Da ein derartiger Zuordnungsakt entscheidend für die Täterfrage des Kriminalromans ist, wollen wir die Formen seiner sprachlichen Realisierung in Abschnitt 7.3.2 genauer unter die Lupe nehmen.

Durch die oben dargestellte kurze Skizze zu den Spielarten des Referierens im Kriminalroman wird bereits deutlich, dass der Gebrauch von Nominalphrasen als Referenzmittel für die sprachlichen Verfahren des Wissensmanagements im Kriminalroman von großer Bedeutung ist und insbesondere im Hinblick auf die Erzeugung der Romanwelt, auf die Muster und gegebenenfalls Mustervariationen beim Gebrauch von Referenzausdrücken, auf die Möglichkeiten der strategischen Wissensportionierung bzw. der Gegenstandskonstitution durch Referenz sowie auf die Erzeugung von Irreführungen bzw. prekärem Wissen mit Hilfe von Referenzmitteln eine zentrale Rolle spielt. Daher sind Referenzmittel äußerst nützliche Instrumente im sprachlichen Werkzeugkasten des Krimiautors, mit denen jener das kriminalromangerechte Wissensmanagement gestalten kann.

Ergebnisse

In diesem Kapitel wurden zunächst wesentliche Aspekte einer in Ansätzen bei Strawson entwickelten handlungstheoretischen Referenztheorie eingeführt (vgl. Abschnitt 3.1), die neben der in Kap. 2 präsentierten, funktionalen und dynamischen Texttheorie einen weiteren theoretischen Grundbaustein der vorliegenden Arbeit darstellt. Im Anschluss daran wurden Nominalphrasen unterschiedlicher Art (als Referenzmittel dienende Ausdruckstypen wie Eigennamen, Kennzeichnungen, Pronomina, Quantoren bzw. Quantorenphrasen), ihre konventionalisierten Verwendungsweisen und ihr Gebrauch in einer bestimmten Kommunikationssituation näher erläutert (vgl. Abschnitt 3.2). Schließlich wurden in Abschnitt 3.3 die grundlegenden Funktionen und Spielarten der Verwendung von Nominalphrasen als Referenzmittel im Kriminalroman, insbesondere ihr Zusammenhang mit dem Wissensaufbau, kurz dargestellt, die später sowohl für die Erörterungen über das Zusammenspiel von Formen des Referierens und des krimispezifischen Wissensmanagements, als auch für die darauf bezogenen Textanalysen relevant sein werden.

Nachdem wir die handlungstheoretische Texttheorie und Referenztheorie, die als theoretische Grundlagen der Arbeit und analytische Werkzeuge der Beispieltexte dienen, in ihren Grundzügen behandelt haben, beginnen wir im nächsten Kapitel damit, die sprachlichen Verfahren des Wissensmanagements im Kriminalroman unter verschiedenen Perspektiven zu eruieren und in exemplarischer Weise genauer auszuführen. Zunächst befassen wir uns mit einer Fallstudie von Andrea Maria Schenkels *Tannöd*, um einige wesentliche Aspekte der Wissensvermittlung, der Wissensdynamik und des Wissensmanagements im Kriminalroman einzuführen.

4. Wissensvermittlung, Wissensdynamik und Wissensmanagement im Kriminalroman am Beispiel von Andrea Maria Schenkels *Tannöd*

Auf die [...] linearen Aspekte der Textproduktion wird man besonders im Rahmen einer dynamischen Texttheorie aufmerksam. Eine dynamische Texttheorie betrachtet das Schreiben eines Textes wie das Spielen eines Spiels. Wenn wir schreiben, verändert sich der Spielstand (der Kontext) schrittweise von Satz zu Satz. Jeder Zug eröffnet neue Möglichkeiten und verschließt andere, und es gibt an jedem Punkt der Textproduktion Wahlmöglichkeiten und damit verbundene strategische Alternativen. Bei der Anwendung der verschiedenen Organisationsprinzipien von Texten (Verknüpfung von Satz zu Satz, thematischer Aufbau usw.) greifen wir auf vielfältige Wissensbestände zurück. Alles läuft über das Wissen beim jeweiligen Spielstand. (Fritz 2008, 78)

Wie obiges Zitat belegt, wird bei der Untersuchung eines Textes im Rahmen einer dynamischen Texttheorie deutlich, wie die lokale bzw. globale Textorganisation von der strategischen Anwendung von Alternativen der sequenziellen Ordnung bestimmt wird (vgl. Fritz 2008). Auf dieser Basis wollen wir uns in diesem Kapitel mit dem Wissensmanagement und der Wissensdynamik im Kriminalroman befassen, wobei unser besonderes Augenmerk den gezielten Vertextungsentscheidungen des Autors in Bezug auf den Wissensaufbau gilt, die sich in einer Entscheidung für eine bestimmten Reihenfolge von Textbausteinen und damit einer bestimmten Art der Themenentfaltung manifestieren. In diesem Sinne wird „Wissensmanagement“ als zweckbestimmte Organisation bzw. Strukturierung der Wissensvermittlung durch den Autor verstanden, der diese Strukturierung als Manager der gesamten Textorganisation mit sprachlichen bzw. textuellen Verfahren bewerkstelligt, wozu z.B. der Einsatz des Erzählers bzw. der Figuren als textimmanente Vermittlungspersonen von Wissen gehören. Hierbei werden insbesondere die handwerkliche Perspektive, die gesamte Konzeptionsweise des Autors sowie die damit verfolgten Ziele untersucht.

Zudem wird mit „Wissensdynamik“ der sich entwickelnde Charakter des Wissensstandes im Text bezeichnet, denn im Erzählverlauf verändert sich der Informationsstand von einem Satz zum nächsten, von Text-Zeitpunkt zu Text-Zeitpunkt. Entsprechend dem zu verschiedenen Text-Zeitpunkten erreichten Wissensstand des Lesers ist sein Erkenntnisprozess bei der Textrezeption ebenfalls etwas kontinuierlich Fortlaufendes, da der Leser durch das Hinzukommen neuer Textinformationen sein bisheriges Textverständnis bzw. seine antizipierende Deutungshypothese weiterentwickeln, erneut bewerten und beständig modifizieren muss. In diesem Kapitel wollen wir uns vor allem mit den Auswirkungen der unterschiedlichen Sequenzierungsmöglichkeiten des linearen Textaufbaus auf die Wissensdynamik auseinandersetzen und das Wissensmanagement auf dieser Ebene verdeutlichen.

Da der Kriminalroman zu jenen Großformen gehört, die sich in Umfang und Komplexitätsgrad deutlich von überschaubaren Texttypen unterscheiden, ist es nicht möglich, sich im Rahmen dieser Arbeit damit zu beschäftigen, wie sich in einem Kriminalroman der Informationsstand im Erzählverlauf graduell von Satz zu Satz verändert. Stattdessen wollen wir hier am Beispiel von Andrea Maria Schenkels *Tannöd* versuchen, die Wissensdynamik in etwas größeren Zügen zu verdeutlichen und das zielorientierte Wissensmanagement der Autorin anhand ihrer Entscheidungen bei der Textproduktion bezüglich der sequenziellen Ordnung der Textbausteine zu illustrieren. Ziel ist es dabei, zu beobachten, welche relevanten Veränderungen in Bezug auf den Wissensstand sich im Text zei-

gen lassen, und welche Wirkungen die Autorin damit erzielt.

Im Folgenden wird zum Zwecke der Wissensbuchführung zunächst ein Leseprotokoll von *Tannöd* erstellt, das die Verknüpfung der dynamischen Aspekte des Wissensaufbaus in Form eines kontinuierlich fortlaufenden Spielstandes im Text mit den linearen Aspekten des Textaufbaus wie der Reihenfolge von Textbausteinen und der damit verbundenen Themenentfaltung veranschaulicht. Dieses Leseprotokoll als strukturierte Wissensbuchführung von Abschnitt zu Abschnitt ist ein methodisches Beschreibungswerkzeug, mit dem die oben angeführten Aspekte untersucht werden sollen.

Im Anschluss daran wollen wir in Abschnitt 4.2 zur Wissensbuchführung des Weiteren an ausgewählten Beispielen aus *Tannöd* eine Mikroanalyse vornehmen, um die von der Autorin eingesetzten textuellen Verfahren und Strategien des Wissensmanagements im Hinblick auf die Dynamik von einem Text-Zeitpunkt zum nächsten näher zu kommentieren. Dabei gehen wir auf einige wichtige Aspekte der Wissensdynamik ein, indem wir exemplarisch Veränderungen des Informationsstands zeigen, welche sich über größere Textstrecken hinweg ergeben, und vom Leser anschließend aufeinander bezogen werden. Die Mikroanalyse soll die Wissensbuchführung in Form eines Leseprotokolls somit in vieler Hinsicht ergänzen und die Machart des Wissensmanagements in *Tannöd* verdeutlichen.

Auf die Fragen, welche Vorteile bzw. Nachteile ein derartiges Wissensmanagement bietet und welche Alternativen der sequenziellen Ordnung möglich wären, wollen wir in Abschnitt 4.3 mit einem Gedankenspiel antworten: Wie könnten wir *Tannöd* umschreiben, indem wir die sequenzielle Ordnung des linearen Textaufbaus verändern, etwa nach Art des Detektivromans, des Thrillers oder der ›crime novel‹, den drei in Abschnitt 2.2 vorgestellten etablierten Strukturmustern des Kriminalromans? Bei der Darstellung der dafür in Frage kommenden Sequenzierungsvarianten, die, wohl gemerkt, nur drei von vielen Wahlmöglichkeiten sind, soll unter anderem gezeigt werden, wie sich – der neuen Sequenzierung der Textbausteine entsprechend – in den unterschiedlichen Versionen das Wissensmanagement bzw. die Wissensdynamik signifikant verändern und unterschiedliche Arten der Spannung daraus erwachsen.

4.1 Wissensbuchführung anhand eines Leseprotokolls von *Tannöd*

Die Gestaltung von Andrea Maria Schenkels *Tannöd*, einem Kriminalroman ohne Detektiv, ist einem Puzzle bzw. textuellen Mosaikbild ähnlich. Sehen wir uns nun das folgende Leseprotokoll von *Tannöd* an, mit dem dokumentiert wird, wie sich der Informationsstand im Erzählverlauf schrittweise von Abschnitt zu Abschnitt verändert.¹⁷³ Da die Abschnitte im Roman *Tannöd*, der mittler-

¹⁷³ Um die folgende Wissensbuchführung anhand des Leseprotokolls zu vereinfachen und somit die wesentlichen Veränderungen des Wissensstands von Abschnitt zu Abschnitt deutlich zu machen, lassen wir bewusst die in *Tannöd* enthaltenen Zitate aus *Myrtenkranz! Ein geistlicher Brautführer und Andachtsbuch für die christliche Frau* (Kevelaer 1922, S. 7f., 17, 31, 50f., 77, 88, 125) außer Acht, die keinen wesentlichen thematischen Zusammenhang mit den erzählten Ereignissen zeigen. Um unsere Beobachtungen auf das Wissensmanagement bzw. die Wissensdynamik im Text zu konzentrieren, werden hier die paratextlichen bzw. außertextlichen Wissensressourcen (z.B. der Klappentext, Buchrezensionen usw.) ebenfalls nicht berücksichtigt.

weile in unterschiedlichen Ausgaben vorliegt, nicht nummeriert sind und viele von ihnen keine Abschnittsüberschriften haben, wollen wir um der Klarheit willen die Abschnitte mit fortlaufenden Nummern versehen, die Seitenzahl in der für diese Arbeit verwendeten Ausgabe (2008, Edition Nautilus, 21. Auflage) angeben und die Abschnittsüberschriften bzw. (für die Abschnitte ohne Überschriften) die Worte am Abschnittsanfang hinzufügen. Zu jedem Eintrag gehören sowohl eine Kurzcharakteristik des Abschnitts als auch eine Erläuterung wichtiger Elemente der Wissensdynamik aus der Sicht des Lesers, mit der dargestellt wird, zu welchem Text-Zeitpunkt er möglicherweise wovon wissen kann und warum.

Ein Leseprotokoll von *Tannöd*

Abschnitt 1 (S. 5, *Den ersten Sommer nach Kriegsende*):

Ein unbekannter Ich-Erzähler (oder eine Ich-Erzählerin) berichtet, wie er in der Zeitung von einem für ihn mit glücklichen Erinnerungen verbundenen Dorf gelesen hat, das ihm nach Kriegsende wie *eine Insel des Friedens* erschien und nun als *Morddorf* bezeichnet wird, weshalb er dorthin gefahren ist und sich mit vielen Dorfbewohnern über das Verbrechen unterhalten hat („*Die, die ich dort traf, wollten mir von dem Verbrechen erzählen*“, 5).

Als Texteröffnung löst die knappe Erzählung bereits viele Neugier erweckende Fragen im Leser aus, z.B. wer ist dieses Ich? Auch der Äußerungszeitpunkt des Ich-Erzählers, nämlich einige Jahre nach Kriegsende, wirft die zwingende Frage auf, von welchem Krieg die Rede ist. Vor allem erscheint der Ausdruck *Morddorf* erklärungsbedürftig: Welches Dorf? Was für ein Mord? Wer wurde ermordet? Wer im Dorf erzählt dem Ich-Erzähler davon und was genau erzählt er? So wird die Erwartung beim Leser ausgelöst, dass die durch eine solcherart auffallend unvollständige Wissensvermittlung erzeugten Wissenslücken früher oder später im Erzählverlauf gefüllt werden. Wichtig ist auch, dass durch die Wörter *Morddorf*, *Verbrechen* und *Tat* die kriminalromangerechten thematischen Erwartungen des Lesers aufgebaut werden, wozu etwa die klassische einheitsstiftende, spannungserzeugende Hauptfrage „Whodunit“ gehört, die als Relevanzfilter fungiert und dem Leser deutlich macht, welche Textinformationen hochbedeutend und welche nebensächlich sind.

Abschnitt 2 (S. 9-10, *Am frühen Morgen*):

Aus der Perspektive eines unbekanntes Mannes, auf den stets durch das Pronomen *er* Bezug genommen wird, wird geschildert, wie er die Arbeit im Stall erledigt.

In diesem Abschnitt wird zunächst die Frage aufgeworfen, wer dieser als Perspektivfigur auftretende Mann ist. Aufgrund der Äußerung „*Er kennt diese Arbeit schon sein ganzes Leben*“ (9) lässt sich vermuten, dass er ein Bauer ist. Allerdings wirkt seine geübte Arbeit im Stall durch die Worte „*Die Tiere sind es nicht gewöhnt, von ihm gemolken zu werden. Doch seine Befürchtungen, dass das eine oder andere Tier sich nicht von ihm melken lassen würde, waren umsonst gewesen*“ (9) und „*Den Inhalt der Milchkanne schüttet er auf den Mist*“ (10) sehr merkwürdig auf den Leser. Dieser Eindruck wird auch noch durch die Beschreibung, dass der Hund „*sich bei seinem Kommen stets winselnd in die Ecke verkriecht*“ (10), so verstärkt, dass der Leser sich fragt: Warum versorgt

der Mann die Tiere im Stall, die ihm offenbar nicht gehören? Wer ist der Besitzer der Tiere und warum erledigt dieser nicht selbst die Arbeit? Warum hat der Hund Angst vor dem Unbekannten? Wo befindet sich der Mann eigentlich? Viele Fragen, die eine Antwort verlangen.

Außerdem ist auffällig, dass in diesem Abschnitt mehrmals von dem Stall und dem angrenzenden Stadel die Rede ist. Der Leser vermutet, dass die beiden Orte deshalb so häufig erwähnt werden, weil sie von großer Bedeutung sind. Besonders erklärungsbedürftig erscheinen ihm die Äußerungen am Ende des Abschnitts: *„Am Abend würde er erneut in den Stall gehen. [...] Dabei würde er stets darauf achten, um den Strohhaufen in der linken hinteren Ecke des Stadels einen Bogen zu machen“* (10). Die nachdrückliche Präsentation dieser rätselhaften Informationen am Abschnittsende ruft die zwingenden Fragen nach dem Warum und dem Was hervor (Warum muss er einen Bogen machen? Was befindet sich unter dem Strohhaufen im Stadel?), die den Leser neugierig machen.

Abschnitt 3 (S. 11-13, *Betty, 8 Jahre*):

In der Ich-Form erzählt die 8-jährige Betty, dass ihre beste Freundin Marianne weder am Samstag in der Schule noch am Sonntag in der Kirche gewesen sei. Auch Mariannes Familie sei nicht in der Kirche gewesen.

Wem erzählt Betty das? Im Zusammenhang mit Abschnitt 1 scheint es naheliegend, dass Betty mit dem Ich-Erzähler aus Abschnitt 1 spricht. Trifft diese Annahme zu, gehört Betty zu den Dorfbewohnern, die ihm *„von dem Verbrechen erzählen“* (5). Zudem gewinnt der Leser durch Bettys Erzählung den Eindruck, dass der kleinen Marianne und ihrer Familie (Betty redet von Mariannes kleinem Bruder, ihrer Mutter und dem Großvater) womöglich etwas zugestoßen ist. Dieser Eindruck steht im Einklang mit der Annahme, Betty erzähle dem Ich-Erzähler aus Abschnitt 1 von dem Verbrechen. In dem Fall steht zu vermuten, dass Marianne und ihre Familie besagtem Verbrechen zum Opfer gefallen sind. Der Leser zieht also seine ersten Schlüsse, die zu diesem Zeitpunkt noch Vermutungen sind, und die er von nun an weiterzuverfolgen bzw. zu überprüfen hat.

Darüber hinaus wird die in Abschnitt 1 aufgeworfene Frage, nach welchem Krieg das Geschehen stattfindet, durch Bettys Äußerung *„Meine Tante arbeitet nämlich bei den Amis und ab und zu bringt sie Kaugummi und Schokolade und Erdnussbutter mit“* (11) beantwortet: einige Jahre nach dem zweiten Weltkrieg. Dadurch wird an dieser Stelle die Zeitangabe näher bestimmt.

Abschnitt 4 (S. 14-16, *Marianne liegt wach*):

Aus Mariannes Perspektive wird im epischen Präsens erzählt, wie sie nicht einschlafen kann und nach ihrer Mutter sucht. Da sie niemanden im Haus finden kann und keine Antwort auf ihre Rufe bekommt, sucht sie vergeblich im Stall und geht schließlich in den Stadel, dessen Tür offen steht. Der Abschnitt endet mit den Worten: *„An der Tür bleibt sie erneut unschlüssig stehen. Keinen Laut vernimmt sie aus dem Dunkel. Sie atmet tief durch und geht hinein“* (16).

In diesem Abschnitt wird Mariannes Großmutter eingeführt. Nun weiß der Leser, dass Mariannes Familie aus Marianne, ihrem kleinen Bruder, der Mutter und den Großeltern besteht. Bedenkt man Bettys Aussage, am Samstag sei Marianne nicht in der Schule und die ganze Familie am Sonn-

tag nicht in der Kirche gewesen, fragt sich der Leser notwendigerweise, in welcher zeitlichen Relation das hier erzählte Ereignis zu den von Betty genannten Zeitpunkten steht, und was geschah, nachdem Marianne in den Stadel ging. Besonders auffällig ist, dass hier genau wie in Abschnitt 2 mehrfach von Stadel und Stall die Rede ist. Dadurch wird die zuvor erreichte Annahme, die beiden Orte seien vermutlich von großer Bedeutung, noch verstärkt.

Abschnitt 5 (S. 18-19, *Babette Kirchmeier, Beamtenwitwe, 86 Jahre*):

In der Ich-Form erzählt die alte Frau Kirchmeier von Marie, die früher bei ihr als Haushaltshilfe beschäftigt war und jetzt anscheinend irgendwo eine Stelle als Magd hat. Am Ende fragt die alte Frau, deren Senilität durch ständige Wiederholungen von bereits Gesagtem bzw. Vergessen der gestellten Fragen deutlich wird, was Marie jetzt macht und warum sie nicht bei ihrer Schwester ist.

Da die alte Frau sehr häufig ihren Gesprächspartner direkt anspricht, wird die Existenz einer Fragen stellenden Person auf der Textoberfläche sichtbar gemacht, etwa durch Äußerungen wie „Äh, was haben Sie mich gefragt, jetzt hab ich es ganz vergessen“, „lassen Sie mich nachdenken“, „Wissen S’“, „Sie wissen ja“ (19). Dem Leser erscheint es naheliegend, dass diese Person der unbekannte Ich-Erzähler in Abschnitt 1 ist, der ja im *Morddorf* mit vielen Dorfbewohnern über das Verbrechen spricht. Angesichts der Ähnlichkeit hinsichtlich der textuellen Gestaltung zwischen den Erzählungen von Betty und Frau Kirchmeier (insbesondere die Form der Ich-Erzählung, die kurze Angabe zur Person als Überschrift des Abschnittes) kommt man leicht zu der Annahme, dass die beiden von derselben Person befragt werden. Wenn der Leser davon ausgeht, dass dies der Fall ist, entsteht bei ihm außerdem der Verdacht, dass Marie in engem Zusammenhang mit dem Fall steht. Der diesbezügliche Erklärungsbedarf wird auch noch durch die von der alten Frau direkt geäußerten Fragen „Was macht die jetzt eigentlich? Ist die nicht bei ihrer Schwester?“ (19) hervorgehoben, sodass der Leser von nun an gezielt nach weiteren relevanten Informationen suchen wird.

Abschnitt 6 (S. 20, *Der Winter will*):

In der dritten Person wird erzählt, wie an einem Freitagnachmittag im März zwei Frauen (die eine schiebt ein Fahrrad, die andere trägt einen Rucksack) einen Bauer nach dem Weg zum Hof der Familie Danner in Tannöd fragen.

Zwar ist dem Leser noch unklar, wer die beiden Frauen sind, aber da er davon ausgeht, dass irrelevanten Informationen kein Abschnitt gewidmet würde, nimmt er an, dass das hier erzählte Ereignis irgendwie mit den bisher mitgeteilten Ereignissen zusammenhängt. Daher vermutet er, von den aufeinanderfolgenden Wochentagen bestärkt, dass der Zeitpunkt des Ereignisses am Freitagnachmittag kurz vor dem Samstagmorgen liegt, an dem Marianne nach Bettys Angabe in der Schule gefehlt hat, und an dem scheinbar zum ersten Mal bemerkt wird, dass etwas geschehen ist. Ferner keimt im Leser der Verdacht, dass es sich bei den Danners vermutlich um Mariannes Familie und bei Tannöd um das *Morddorf* handelt – wieder, weil er davon ausgeht, dass für einen Tathergang irrelevante Informationen in einem Kriminalroman nicht diesen Raum finden würden. Diese Annahmen hat der Leser bei seiner weiteren Lektüre zu überprüfen.

Abschnitt 7 (S. 21-26, *Traudl Krieger, Schwester der Magd Marie, 36 Jahre*):

In der Ich-Form schildert Mariess Schwester Traudl, wie sie Marie am Freitagnachmittag zur Familie Danner in Tannöd begleitet hat, wo Marie eine Stelle als Magd antreten sollte: Auf dem Weg trug sie Mariess Rucksack, während Marie das Fahrrad mit einer Tasche auf dem Gepäckträger schob. Da die beiden sich verlaufen hatten, mussten sie jemanden nach dem Weg fragen. Bei den Danners lernte Traudl Frau Danner („*die alte Dannerin*“, 24), einen 2-jährigen Jungen und Frau Danners Tochter kennen, die ihr alle unsympathisch waren. Kurz danach verabschiedete sie sich von Marie und fuhr mit dem Fahrrad nach Hause.

Aufgrund der Übereinstimmung der Zeitangabe, der Personen (zwei Frauen) und der Art des Sachverhalts (sie erkundigen sich nach dem Weg zur Familie Danner in Tannöd) geht der Leser nun davon aus, dass es sich bei den Frauen im vorigen Abschnitt um Marie und Traudl handelt. Auch Traudls Beschreibung der alten Frau Danner, ihrer Tochter und des kleinen Jungen passt zu den bislang gewonnenen Informationen über Mariasses Familie, sodass eine Referenzidentität naheliegt.

Da Traudl davon erzählt, dass Marie früher eine Stelle bei Frau Babette Kirchmeier hatte, wird außerdem deutlich, dass in diesem Abschnitt von derselben Person die Rede ist wie in Abschnitt 5. Was den Leser allerdings stutzig macht, ist, dass Traudl im Gegensatz zu Frau Kirchmeier in der Vergangenheitsform über Marie redet („*Die Marie war eine gute Haut, wissen Sie. Eine richtig gute Haut, die konnte wirklich hinlangen und arbeitete gern, aber sie war auch sehr einfältig*“, 23). Zudem bemerkt sie im Nachhinein über den geschilderten Weg zum Hof der Familie Danner: „*Immer denk ich, wir hätten bei diesem Wetter nicht gehen sollen. Alles wäre jetzt anders, alles*“ (24). Mit der Irrealis-Verwendung des Konjunktivs II drückt sie Gewissensbisse aus, sodass der Leser annimmt, dass Marie bei den Danners ein tragisches Schicksal erlitten hat. Daher vermutet der Leser, dass auch Traudl zu den Dorfbewohnern gehört, die mit dem unbekanntem Ich-Erzähler aus Abschnitt 1 über das Verbrechen reden, und dass Marie in dieses Verbrechen verwickelt ist.

Abschnitt 8 (S. 27-30, *Marie geht gleich*):

Aus Mariess Perspektive wird im epischen Präsens erzählt, wie sie sich am Tag ihrer Ankunft nach dem Abendessen mit der Familie Danner in ihrer Kammer einrichtet und über ihr Leben nachdenkt. Aus ihrer Sicht werden nun alle Mitglieder der Familie Danner eingeführt und näher charakterisiert, die offenkundig mit Mariasses Familie, wie sie in Abschnitt 3, 4 und 7 vorgestellt wurde, übereinstimmen. Der Abschnitt endet mit den Worten: „*Die Tür steht leicht offen. Marie will sie schließen. Da bemerkt sie, wie sich die Tür langsam, knarrend immer mehr öffnet. [...] Steif und starr bleibt sie einfach nur stehen. Den Blick auf die Tür gerichtet. Bis sie ohne ein Wort, ohne eine Silbe von der Wucht des Schlages zu Boden fällt*“ (30). Da im vorigen Abschnitt Traudl in der Vergangenheitsform über Marie redet und hier am Abschnittsende offensichtlich eine Gewalttat beschrieben wird, zieht der Leser den Schluss, dass Marie ermordet wurde. Da der Leser in Abschnitt 7 bereits erfahren hat, dass Marie an einem Freitag bei den Danners ankam, weiß er nun auch, dass der Mord an einem Freitagabend geschah.

Abschnitt 9 (S. 32-33, *Am Morgen steht er*):

Im epischen Präsens wird erzählt, wie ein unbekannter Mann, auf den stets durch das Pronomen *er* referiert wird, an einem Wintermorgen in der Küche frühstückt. Aufgrund der Beschreibung einer ähnlichen Szene (es handelt sich in beiden Fällen um eine Hof-Szene am Morgen, in diesem Abschnitt finden sich die Worte „*Der Hof ist mittlerweile erwacht und er geht seinem Tagwerk nach*“, 32) geht der Leser davon aus, dass an dieser Stelle erneut auf den unbekanntem Mann in Abschnitt 2 Bezug genommen wird. Bis auf die Identität des unbekanntem Ich-Erzählers in Abschnitt 1 werden in den anderen Abschnitten die Identitäten der befragten Dorfbewohner bzw. der jeweiligen Perspektivfiguren stets eindeutig angegeben, auch dies lässt den Leser vermuten, dass hier von dem unbekanntem *Er* in Abschnitt 2 weitererzählt wird.

Abschnitt 10 (S. 34-35, *Hermann Müllner, Lehrer, 35 Jahre*):

In der Ich-Form erzählt Mariannes Lehrer Hermann Müllner, Marianne habe damals seit Samstag unentschuldigt gefehlt. Beachtenswert ist, dass er in der Vergangenheitsform über sie redet, z.B. „*Die kleine Maria-Anna, wie sie eigentlich hieß, war in meiner Klasse. Sie war eine ruhige Schülerin*“ (34). Infolgedessen entsteht beim Leser der Verdacht, Marianne sei etwas Schlimmes zugestoßen. Zudem wird beim Leser aufgrund von Müllners Bemerkung, dass er eigentlich vorgehabt hatte, wegen Mariannes Fehlen am Dienstag zum Hof ihrer Großeltern nach Tannöd zu fahren, der Schluss bestätigt, dass es sich bei den Danners in Tannöd höchstwahrscheinlich um Mariannes Familie handelt. Auch die im Konjunktiv II stehende Bemerkung am Abschnittsende „*Seitdem zerbreche ich mir den Kopf, ob ich vielleicht eher hätte rausfahren sollen. Aber hätte dies der kleinen Maria-Anna geholfen? Ich weiß es nicht*“ (35) dient als Hinweis, dass Müllner bereits über den Grund von Mariannes Fehlen Bescheid weiß und sich im Nachhinein darüber äußert. Darüber hinaus lässt sich an der den vorausgehenden Abschnitten ähnlichen textuellen Gestaltung sowie an den dem Gesprächspartner geltenden Äußerungen wie „*Ich werde Ihnen nicht viel weiterhelfen können*“, „*Ansonsten ist mir nichts aufgefallen*“ (34) erkennen, dass es sich bei Müllners Erzählung wieder um eine Befragung handelt (und zwar bisher die vierte nach denen mit Betty, Frau Kirchmeier und Traudl), die vermutlich von dem unbekanntem Ich-Erzähler in Abschnitt 1 durchgeführt wird, um mehr über den Mord in dem *Morddorf* in Erfahrung zu bringen.

Abschnitt 11 (S. 36-37, *Ludwig Eibl, Postschaffner, 32 Jahre*):

In der Ich-Form berichtet der Postbote Ludwig Eibl, er habe am Montag die Post zum Hof der Familie Danner gebracht, es sei aber keiner da gewesen. Er spricht über die Danners in der Vergangenheitsform („*Der alte Danner war ein misstrauischer Mensch. Ein Eigenbrötler. Seine Frau, die Dannerin, war auch nicht anders*“, 36f.) und beschreibt Danner, seine Frau und seine schöne Tochter Barbara Spangler als höchst unsympathische Menschen. Darüber hinaus erwähnt der Postbote Gerüchte darüber, dass die beiden Kinder aus der inzestuösen Beziehung zwischen Danner und seiner Tochter Barbara stammten. Allerdings äußert er sich abschätzig über die Gerüchte („*Wer kennt die nicht, und als Postbote erfährt man ja so einiges, aber wenn einer immer alles glauben müsste*“, 37), sodass die Gewissheit der soeben eingeführten Inzest-Geschichte wegen der betont als unzu-

verlässig gekennzeichneten Informationsquellen in Frage gestellt wird und somit beim Leser diesbezüglich eine weitere offene Frage entsteht.

Dass es sich auch bei dieser Erzählung um eine Befragung handelt, erkennt der Leser deutlich an Äußerungen wie „*Sie stellen vielleicht Fragen*“ (36) und „*Da müssen Sie schon andere fragen. Ich bring die Post und halt mich raus*“ (37). Da liegt beim bisherigen Informationsstand die Vermutung nahe, dass der unbekannte Ich-Erzähler in Abschnitt 1 in Bezug auf das *Morddorf* Befragungen mit vielen Dorfbewohnern durchführt, und dass noch weitere Befragungen folgen werden.

Abschnitt 12 (S. 38-39, *Das Wetter ist*):

Aus der Perspektive eines unbekanntes Mannes wird geschildert, wie dieser im Dunkeln mit einem großen Schlüssel eine Haustür aufschließt, die Post ins Haus legt, die Arbeit im Stall erledigt, vergeblich versucht, im Stadel mit der Spitzhacke eine Vertiefung in den harten Boden zu schlagen, hungrig ein Stück vom Rauchfleisch abschneidet, es mit dem letzten Kanten Brot isst und schließlich das Haus wieder verlässt.

Durch thematische Ähnlichkeiten stellt der Leser Verknüpfungen zu zuvor gelesenen Textstellen her und vermutet, dass es sich bei dem Unbekannten hier um denselben Mann handelt, der in Abschnitt 2 die Arbeit im Stall erledigt (hier: „*Dieses Mal verlässt er jedoch das Haus nicht, nachdem er die Arbeit im Stall erledigt hat*“, 38f.) und in Abschnitt 9 in der Küche frühstückt (hier: „*Nimmt den letzten Kanten Brot, der im Küchenschrank liegt*“, 39). Ferner erweckt die Äußerung „*Nach dem Öffnen der Tür kommt ihm ein Schwall abgestandener, leicht modrig riechender Luft entgegen. Kurz bevor er in das Haus tritt, dreht er sich um, blickt nach allen Seiten*“ (38) den Eindruck, dass mit dem Haus etwas nicht in Ordnung ist und dass der Mann etwas zu verbergen hat. Vor allem erscheint der Mann dem Leser durch seinen erfolglosen Versuch, im Stadel eine Grube auszuheben, verdächtig: Es stellt sich die zwingende Frage nach dem Wozu. Auf diese Weise entsteht beim Leser die Erwartung, dass die Erzählung in der dritten Person über diesen suspekten unbekanntes Mann eine Fortsetzung haben wird, in der er in Erfahrung bringen kann, wie die an dieser Stelle dargestellten Geschehnisse ins Bild passen.

Anzumerken ist auch, dass in diesem Abschnitt wichtige Hinweise bezüglich der Zeit- und Ortsreferenz vorhanden sind: Da der Unbekannte die Post ins Haus holt, kann man im Zusammenhang mit der Aussage des Postboten im vorigen Abschnitt (er habe am Montag die Post zum Hof der Familie Danner gebracht, aber es sei keiner da gewesen) schlussfolgern, dass die hier erzählten Ereignisse wahrscheinlich am Montagabend im Haus der Familie Danner stattfinden. Dies führt wiederum zu den Fragen, was der Unbekannte dort zu suchen hat, was mit den Danners geschehen ist und wer der Unbekannte ist.

Abschnitt 13 (S. 40-45, *Kurt Huber, Monteur, 21 Jahre*):

Der Monteur Kurt Huber erzählt, wie er auf Danners eine Woche zuvor erfolgten Anruf hin am Dienstagvormittag zum Hof der Familie Danner gefahren sei, dort niemanden angetroffen, aber trotzdem die Maschine im Motorhäuschen repariert habe. Dabei habe ihn jedoch das Gefühl beschlichen, es sei jemand dagewesen.

In diesem Abschnitt findet der Leser genaue Zeitangaben wie *„Am Dienstag war’s, ja am Dienstag, dem 22.03.195...“* (40), *„Wann ich dann draußen war? So kurz vor neun Uhr, denk ich mal, war das“* (41), *„Kurz nach zwei Uhr muss ich fertig gewesen sein“* (45). Dadurch wird einerseits der zuvor angegebene Zeitpunkt des ganzen Geschehens, nämlich einige Jahre nach dem zweiten Weltkrieg, näher bestimmt, und andererseits lässt sich die zeitliche Relation der erzählten Ereignisse genauer rekonstruieren. Außerdem dient die diesbezügliche Bemerkung des Monteurs *„Über fünf Stunden war ich auf dem Hof, bei dem Danner in Tannöd, und keiner ist gekommen. Fünf Stunden alleine auf dem Hof, ohne eine Menschenseele zu sehen“* (45) durch die augenfällige Wiederholung bzw. Nachdrücklichkeit der Wissensvermittlung als ein rezeptionssteuerndes sprachliches Signal, mit dem der Leser auf das Erklärungsbedürftige daran aufmerksam gemacht wird.

Darüber hinaus wird die Mitteilung, dass anscheinend jemand am Dienstag während der Arbeit des Monteurs auf dem Hof der Familie Danner war, durch die Worte *„Genau in dem Augenblick, in dem ich mich bücke, [...] war mir, als huscht da ein Schatten vorbei. Sehen konnte ich es nicht, es war mehr so ein Gefühl. Eine innere Stimme, die einem sagt, da ist einer, auch wenn man die betreffende Person nicht sieht. Aber sie ist da, man spürt es, da ist einer“* (44) sowie durch die Wiederaufnahme *„Ich habe mich bestimmt geirrt, da war niemand, aber der Schatten, meine innere Stimme, das Gefühl, ich weiß nicht“* (45) betont als „prekäres“ Wissen dargestellt, dessen Gewissheitsgrad der Leser noch zu überprüfen hat. Auf diese Weise wird wieder eine neue Wissenslücke etabliert.

Abschnitt 14 (S. 46-47, *Das Messer*):

Aus der Perspektive desselben unbekanntes Mannes wie in Abschnitt 12 und, wie der Leser vermutet, Abschnitt 2 und 9, wird erzählt, wie dieser mit Entsetzen feststellt, dass er sein Taschenmesser nach dem Abschneiden des Rauchfleischs im Haus liegen gelassen hat. Aus Angst, dass sein Messer dort entdeckt wird, schleicht er sich am helllichten Tag hinein, um es sich zurückzuholen, während ein Mann im Motorhäuschen mit Reparaturen beschäftigt ist.

Durch diese Erzählung (vor allem durch die Äußerung *„Auf diesen Augenblick hat er gewartet. Er huscht an der offenen Türe vorbei. Ehe der andere aus der Wassergrube heraussteigen kann, ist er bereits ums Haus“*, 47) werden die Angaben des Monteurs bestätigt, die Anwesenheit eines Menschen auf dem Hof der Familie Danner gespürt zu haben. Demnach stellt der Leser hier im Zusammenhang mit den Aussagen des Monteurs im vorigen Abschnitt fest, dass es sich bei besagtem Haus um das Danner’sche Haus und bei dem Zeitpunkt des Geschehens um Dienstag zwischen etwa neun Uhr morgens und zwei Uhr am Nachmittag handelt. Der Leser fragt sich erneut: Was hat der Unbekannte im Danner’schen Haus zu suchen? Wo sind die Danners? Durch diese Fragen erscheint dem Leser der Unbekannte noch suspikter als zuvor. Zudem entstehen durch Äußerungen wie *„Panik erfasst ihn. Er muss ins Haus. Er muss das Messer, sein Messer, holen. Er kann nicht warten bis zum Abend [...]. Das dauert noch Stunden, zu lange. Bis zum Abend kann viel geschehen“* und *„Am helllichten Tag muss er, die Gefahr auf sich nehmend, ins Haus“* (47) beim Leser zwingendermaßen die Fragen: Was kann bis zum Abend geschehen? Was für eine Gefahr? Auf diese Weise häufen sich die Fragen über den Mann, sodass der Leser in Erwartung baldiger Antworten gespannt weiterliest.

Abschnitt 15 (S. 48-49, *Dagmar, Tochter des Johann Sterzer, 20 Jahre*):

Dagmar Sterzer erzählt, wie der Junge Hansel Hauer am Dienstagnachmittag von seinem Vater zu ihrer Familie geschickt wurde und ihnen mitteilte, bei den Danners stimme etwas nicht, da sie seit Samstag nicht mehr gesehen worden seien und bei Hansels Besuch niemand aufgemacht habe. Daraufhin gehen Dagmars Vater und ihr Verlobter Lois gemeinsam mit Hansel zum Danner'schen Hof, um dort Hansels Vater zu treffen und mit ihm zusammen nach dem Rechten zu sehen. Das Ergebnis teilt Dagmar am Ende des Abschnitts kurz und knapp mit: „*Dort haben sie sie ja auch gefunden. Alle*“ (49).

Zwar liegt die Vermutung nahe, dass alle Personen auf dem Danner-Hof tot sind, doch weckt die knappe Mitteilung beim Leser Erklärungsbedarf darüber, wie genau sich das Auffinden der Personen ereignet. Bringt der Leser nun diese Information über die Danners mit den Abschnitten über den unbekanntem Mann in Verbindung, der sich vor dem Dienstagnachmittag im Danner'schen Haus aufgehalten hat, so entsteht nun die Vermutung, dass hier ein Mord geschehen ist und der unbekanntem Mann aus den *Er*-Erzählungen der Täter ist.

Abschnitt 16 (S. 52-56, *Michael Baumgartner*):

Als Perspektivfigur wird eine zwielichtige Gestalt namens Michael Baumgartner (*der Mich* genannt) eingeführt: ein Dieb, der früher Gelegenheitsarbeiter bei den Danners war und seitdem deren zu Hause verstecktes Geld gewissermaßen schon als sein Eigentum betrachtet. Im epischen Präsens wird erzählt, wie besagter Mich am Freitagmorgen („*Heute ist Freitag. In ein paar Stunden würde die Sonne aufgehen*“, 55) auf den Dachboden des Stadels auf Danners Hof in Tannöd gelangt und geduldig auf eine günstige Gelegenheit wartet, um ins Haus einzudringen und das Geld zu stehlen.

Durch die Mitteilung, Mich habe sich seit dem Freitagmorgen auf dem Dachboden im Stadel versteckt gehalten, werden beim Leser die Erwartungen geweckt, dass Mich entweder der Täter ist oder möglicherweise zumindest etwas Wichtiges beobachtet hat.

Abschnitt 17 (S. 57-59, *Georg Hauer, Bauer, 49 Jahre*):

In der Ich-Form erzählt Georg Hauer, der Vater von Hansel Hauer, wie er am Freitag (mit der genauen Zeitangabe „*den 18. März*“, 57) seinen Nachbarn Danner zum letzten Mal lebend gesehen hat. Dieser habe ihn gefragt, ob er etwas beobachtet hat, da in der Nacht jemand einzubrechen versucht habe und es Fußspuren im Neuschnee gegeben habe, die zum Haus hin-, aber nicht wieder wegführten. Obwohl Danner nach einer gründlichen Durchsuchung des Hauses bzw. des Dachbodens nichts gefunden habe, wolle er sein Gewehr auf alle Fälle bereit halten. Zudem habe Danner ihm mitgeteilt, dass er seinen Haustürschlüssel nicht mehr finden könne. Über die Geschehnisse am Dienstagnachmittag berichtet Hauer nur kurz am Abschnittsende: „*Am Dienstag hat dann die Schwägerin, die Anna, den Hansel zum Hof rübergeschickt, zum Nachschauen. Erst da ist mir die Sache mit dem Einbruch und dem verlorenen Haustürschlüssel wieder eingefallen. Alles Weitere wissen Sie ja*“ (59).

Hauers Mitteilung über den angeblichen Einbruch bei den Danners stimmt mit den Informationen über den Dieb Mich aus dem vorigen Abschnitt überein. Da die Rede vom Gewehr die Mög-

lichkeit der Gewaltanwendung im Falle von Michs Entdeckung ins Spiel bringt, erscheint Mich dem Leser tatverdächtig. Außerdem decken sich die Angaben über Danners verlorenen Haustürschlüssel offensichtlich mit den Informationen aus den Abschnitten aus der Perspektive des unbekanntes Mannes: Er sei im Besitz eines großen Haustürschlüssels gewesen, mit dem er Danners Haustür wiederholt aufschließen bzw. versperren konnte. So vermutet der Leser nun, dass der Haustürschlüssel diesem Unbekannten, wer auch immer er ist, in die Hände gefallen ist, sodass dieser damit Zugang zum Danner'schen Haus hatte und die Danners womöglich ermordet hat.

Auffällig ist auch Hauers Bemerkung *„Seit der Sache mit der Barbara, da bin ich dem Danner immer ein bisschen aus dem Weg gegangen. Wir haben nicht mehr viel miteinander geredet“* (57), die beim Leser Erklärungsbedarf weckt: Was meint Hauer mit *der Sache mit der Barbara*? Wieso führt sie dazu, dass Hauer und Danner *nicht mehr viel miteinander geredet* haben? Durch die unvollständige Wissensvermittlung wird eine neue Wissenslücke etabliert, die den Leser neugierig macht.

Abschnitt 18 (S. 60-63, *Die alte Dannerin*):

Aus der Perspektive der alten Frau Danner wird im epischen Präsens erzählt, wie sie allein in der Küche betet und über ihr hartes Leben reflektiert, insbesondere über ihre unglückliche Ehe mit dem brutalen Danner, der sie nicht nur mit vielen Mägden betrogen, sondern auch die eigene Tochter Barbara missbraucht hat. Schließlich geht sie in den Stall, um nachzusehen, warum sich Barbara dort so lange aufhält, und der Abschnitt endet mit den Worten: *„Schwerfällig steht sie vom Tisch auf. Sie nimmt das Gebetbuch, legt es in das Küchenbüfett. Geht hinaus, hinüber in den Stall“* (63).

Da in Abschnitt 15 bereits erzählt wurde, dass am Dienstagnachmittag alle Personen auf dem Danner-Hof gefunden wurden, geht der Leser davon aus, dass das hier erzählte Ereignis vor dem Verbrechen stattfindet. Aus den Äußerungen *„Barbara ist hinaus in den Stall [...] Ihr Mann ist bereits zu Bett. Genau wie die Kinder und die neue Magd“* (60) kommt man ferner zu dem Schluss, dass der Todeszeitpunkt wohl am Freitagabend liegt, weil die neue Magd Marie am Freitagnachmittag angekommen ist und seit Samstag keiner von den Danners gesehen wurde. Bringt der Leser nun das Abschnittsende mit dem Abschnitt 4 in Verbindung, in dem erzählt wurde, wie Marianne im Stall nach ihrer Mutter sucht, doch weder im Haus noch im Stall jemanden finden kann und schließlich in den Stadel geht, so vermutet er, dass die alte Frau Danner vor Marianne in den Stall gegangen ist, um nach Barbara zu suchen, und dass danach etwas passiert ist.

Außerdem werden durch die Äußerungen *„Barbara, ihre Tochter, [...] war zwölf, als ihr Vater sich zum ersten Mal an ihr verging“* und *„Je mehr seine Tochter zur Frau heranwuchs, desto weniger war er am Beischlaf mit seiner Frau interessiert“* (62) die Inzest-Gerüchte aus Abschnitt 11 bestätigt. Auch die Angaben der alten Frau Danner, dass ihr Mann wegen der vergeblichen Suche nach dem Einbrecher den ganzen Tag unruhig war und vor dem Schlafengehen das Gewehr neben das Bett stellte, stimmen mit Hauers Angaben im vorigen Abschnitt überein, sodass der Verdacht gegen Mich sich verdichtet.

Darüber hinaus wird hier eine neue Figur, *„die kleine Polin, die als Fremdarbeiterin auf dem Hof war“*, durch die mysteriöse Bemerkung eingeführt: *„Komisch, das polnische Mädchen war ihr*

heute schon häufiger in den Sinn gekommen. Wie ein Schatten war sie durch ihre Erinnerung gehuscht“ (63). Wieder weckt eine derart lückenhafte Wissensvermittlung beim Leser Erklärungsbedarf und macht ihn neugierig.

Abschnitt 19 (S. 64-65, *Unruhig wälzt sich der alte Danner*):

Aus Danners Sicht wird erzählt, wie er wegen der erfolglosen Suche nach dem Einbrecher nicht schlafen kann und anhand der offenen Tür zum Stall feststellt, dass sich seine Frau und Tochter um diese Zeit noch immer dort aufhalten. Der Abschnitt endet in ähnlicher Weise wie der vorige („Verärgert geht er hinein und von dort weiter, hinüber in den Stall“, 65), sodass der Leser einen thematischen Zusammenhang zwischen den beiden Abschnitten herstellt und vermutet, dass Danner nach seiner Frau in den Stall ging, und dass ihm ebenfalls etwas zugestoßen ist.

In diesem Abschnitt wird für den Leser vieles bestätigt. So wird etwa die Information über den Einbruch abermals bekräftigt. Außerdem werden durch die Wiedergabe von Danners Gedanken wie „Niemand kann über ihn bestimmen. Er ist das Maß aller Dinge hier. Hier auf dem Hof ist er der Herrgott“ (64) alle bisherigen Charakterisierungen bzw. negativen Bewertungen seiner Person bestätigt, was wiederum die Vermutung nahelegt, das Tatmotiv könne mit seinem Charakter in Verbindung stehen.

Abschnitt 20 (S. 66, *Den ganzen Tag über*):

Es handelt sich um eine weitere Erzählung in der dritten Person über den Dieb Mich, der sich seit Freitagmorgen auf dem Dachboden versteckt hält: Aus seiner Sicht wird erzählt, wie er dem nach einem Einbrecher suchenden Danner aus dem Weg geht und den ganzen Tag das Treiben auf dem Hof beobachtet, insbesondere wie gegen Abend zwei fremde Frauen ins Haus kommen und nur eine von ihnen wieder geht.

Durch den vorangehenden Text ist dem Leser nun eine einwandfreie Zuordnung möglich. Er erkennt, dass es sich bei den beiden fremden Frauen um die neue Magd Marie und ihre Schwester Traudl handelt. Angesichts der Äußerungen „Läuft alles so, wie er es sich dachte, könnte er ungesehen das Haus verlassen. Wenn nicht? Mich zuckt bei diesem Gedanken mit der Schulter, er schreckt auch nicht davor zurück Gewalt anzuwenden. Gewalt gehört zu seinem »Beruf«. Er wird es auf sich zukommen lassen“ (66) stellt sich ihm erneut die Frage, ob der Einbrecher Mich vielleicht der Täter ist bzw. zumindest eine Rolle bei den Morden spielt. Der Verdacht gegen ihn wird also weiter verstärkt.

Abschnitt 21 (S. 67-69, *Hansl Hauer, 13 Jahre, Sohn des Georg Hauer*):

In der Ich-Form schildert Hauers Sohn Hansel ausführlich, wie er am Dienstagnachmittag von seiner Tante zum Hof der Familie Danner geschickt wird und dort niemanden antrifft. Danach schickt sein Vater ihn zur Familie Sterzer, damit die Männer zusammen zum Danner-Hof gehen und nach dem Rechten sehen können. Die Leichen werden von Hansels Vater, Sterzer und Lois entdeckt, da Hansel von seinem Vater nicht ins Haus gelassen wird. Schließlich schickt sein Vater ihn zum Bürgermeister, damit dieser die Leute über das Auffinden der Leichen informieren kann.

Das in Dagmar Sterzers Erzählung (Abschnitt 15) bereits erwähnte Ereignis, die Entdeckung der Danners am Dienstagnachmittag, wird hier ausführlicher und aus einer anderen Perspektive geschildert, sodass der Leser mehr Details darüber in Erfahrung bringen kann. Vor allem wird dem Leser eindeutig mitgeteilt, dass „*beim Danner alle tot sind*“ (69) und dass es sich dabei um einen Mehrfachmord handelt.

Abschnitt 22 (S. 70-73, *Johann Sterzer, 52 Jahre, Bauer von Obertannöd*):

In der Ich-Form schildert der Bauer Sterzer, wie er am Dienstagnachmittag mit Hauer und Lois bei den Danners nachschaut und die Leichen entdeckt. Angefangen mit „*da seh ich im Stroh einen Fuß*“ (71) erzählt er, dass sie zunächst im Strohhaufen im Stadel den leblosen „*Danner, die kleine Marianne, ihre Großmutter und ganz zuletzt auch noch die Barbara*“ (72) blutüberströmt gefunden hätten, und anschließend in der Kammer im Haus die Leiche einer unbekanntes Frau und im Schlafzimmer den toten Josef im Kinderbett.

Durch diese Schilderung weiß der Leser endlich genau, welche Personen ermordet wurden und wo sie gefunden wurden. Entsprechend den Äußerungen am Ende der Textabschnitte über Marianne, die alte Frau Danner und ihren Mann, in denen angegeben wird, dass sie in den Stall oder den Stadel gehen, um Barbara zu suchen, werden ihre Leichen auch dort aufgefunden. Dadurch erfährt der Leser ebenfalls, was es mit dem in Abschnitt 2 erwähnten, verdächtigen Strohhaufen im Stadel auf sich hat, um den der unbekanntes Mann stets einen Bogen macht: An dieser Stelle sind die vier Leichen verborgen. Daraus folgert der Leser, dass der wissende unbekanntes Mann höchstwahrscheinlich der Täter ist, es sei denn, es stellt sich später heraus, dass er aus anderen Gründen über das Versteck der Leichen Bescheid weiß.

Anzumerken ist außerdem, dass Sterzer hier von Hauer und *der Sache mit der Barbara* spricht, allerdings sagt er nur so viel: „*Der Hauer, der kennt sich ja auf dem Hof aus, seit der Sache mit der Barbara. Ein- und ausgegangen ist der auf dem Hof*“ (70). Auf diese Weise erfährt der Leser wenig Neues darüber, vielmehr wird der Sachverhalt noch mysteriöser, und neue Fragen kommen auf: Der Leser war ja durch Frau Danners Erzählung sicher, dass Danner sich an Barbara vergangen hat, nun fragt er sich, was *die Sache mit der Barbara* noch bedeutet und was Hauer denn damit zu tun hat. Zudem sagt Hauer in Abschnitt 17, er sei seit der Sache mit der Barbara dem Danner aus dem Weg gegangen, dagegen sagt Sterzer hier, Hauer war seither dauernd da – wer lügt? Unter Umständen erscheint dem Leser jetzt sogar Hauer auf irgendeine Weise verdächtig.

Abschnitt 23 (S. 74-76, *Alois Huber, 25 Jahre*):

In der Ich-Form erzählt Lois, der Verlobte von Sterzers Tochter Dagmar, vom Auffinden der Leichen auf dem Danner-Hof. Durch seine Bemerkung „*So bestialisch, wie die hingemetzelt wurden*“ (76) erfährt der Leser Genaueres über die Art und Weise, wie die Opfer getötet wurden.

Dabei beschreibt Lois, wie ungewöhnlich gefasst Hauer sich verhält, als dieser die Suchaktion leitet und die anderen immer wieder drängt, trotz des Grauens weiterzumachen und nach den verbleibenden Personen zu suchen. Die Einschätzung „*Er hat die Nerven nicht verloren, eigentlich fast unglaublich*“ erläutert Lois näher mit den Bemerkungen „*Dabei kannte der doch den Danner und*

seine Familie am besten. Der war doch fast so was wie ein Schwiegersohn. Der war doch der Vater von dem kleinen Josef“ (75). Durch diese neuen Informationen wird die Frage nach *der Sache mit der Barbara* zwar noch nicht vollständig geklärt, dennoch vermutet der Leser nun, dass Hauer und Barbara ein Verhältnis miteinander hatten. Lois bemerkt ferner zu Hauers Gefasstheit: *„Ich an seiner Stelle hätte mich nicht so im Griff gehabt. In keinem Moment hat der die Nerven verloren. Ich hab ihn dafür sogar ein bisschen bewundert, so beherrscht wie der war. Fast kaltblütig“* (75). Das Interessante ist, dass hier die ganze Beschreibung in sprachlich raffinierter Weise zu dem Gebrauch des Adjektivs *kaltblütig* führt, der als prekäre Andeutung (vgl. Abschnitt 5.4.3) fungiert und die volle Aufmerksamkeit des Lesers auf sich zieht, sodass dieser Hauer unweigerlich für verdächtig hält.

Abschnitt 24 (S. 78-79, *Der Raum ist*):

Aus der Sicht des Unbekannten wird dessen Alptraum geschildert, in dem ein Mädchen vor ihm tot auf dem Bett liegt und seine Frau zu ihm sagt, das Mädchen sei ein Engel geworden. Dann wird erzählt, wie er schreiend aufwacht, und dass er Nacht für Nacht denselben Traum hat, in dem *„seine Frau“*, *„das Mädchen“* oder *„der kleine Junge“* (79) tot auf dem Bett liegen.

Was hat das Erzählte mit dem bisherigen Geschehen zu tun? Aufgrund der definiten Kennzeichnungen kommt der Leser zu dem Schluss, dass der Unbekannte, der durch sein Wissen über den Strohhaufen, das Zurückholen seines Messers, den Besitz des Schlüssels usw. ohnehin schon verdächtig ist, nicht von irgendeinem Mädchen oder irgendeinem kleinen Jungen, sondern von Marianne und Josef träumt. Da der Mann stets denselben Alptraum hat und schreiend schweißgebadet aufwacht, liegt die Vermutung nahe, dass er der Täter ist und von Gewissensbissen gequält wird. Darüber hinaus erfährt der Leser durch den Personenbezug *seine Frau*, dass der Mann eine Frau hat. Da der Leser glaubt, dass es sich bei den Kindern, von denen er träumt, um die Opfer Marianne und Josef handelt, vermutet er, dass die Frau ebenfalls tot ist. Diese neu gewonnene Information führt zu der offenen Frage, auf wen diese Umstände zutreffen. Nun kann die Suche des Lesers nach dem Unbekannten erst richtig beginnen: Gesucht wird ein Mann mit einer verstorbenen Frau, der – nach den Angaben in Abschnitt 2 – die Arbeit im Stall schon sein ganzes Leben kennt.

Abschnitt 25 (S. 80-83, *Maria Sterzer, 42 Jahre, Bäuerin von Obertannöd*):

Frau Sterzer erzählt, wie ihr Mann und Lois an jenem Dienstagnachmittag nach dem Auffinden der Leichen erschüttert zurückgekommen sind. Allerdings bemerkt sie zu den Morden auf dem Danner-Hof: *„Aber, dass der Danner nicht in seinem Bett gestorben ist, so richtig wundern tut mich das eigentlich auch nicht“* (80). Eingeleitet mit der Äußerung *„Man soll ja nichts Schlechtes über Tote sagen und deshalb spreche ich auch nicht gerne über die Toten“* (80), die im Kriminalroman sehr häufig als rezeptionssteuerndes sprachliches Signal für die Wissensvermittlung über ein mögliches Tatmotiv in den darauffolgenden Äußerungen verwendet wird, erzählt sie von der Polin, die in der Erzählung aus der Perspektive der alten Frau Danner (Abschnitt 18) bereits eingeführt wurde. So schildert Frau Sterzer, wie Danner damals Amelie, die polnische Fremdarbeiterin auf seinem Hof, so schlecht behandelt bzw. sexuell belästigt hat, dass Amelie sich im Stadel erhängt hat. Ferner

weist Frau Sterzer auf den seltsamen Zufall hin, dass die Leichen der Familie Danner ebenfalls im Stadel entdeckt worden seien. Im Anschluss daran äußert sie die Vermutung, dass vielleicht Amelies Bruder, von dem diese früher einmal erzählt hatte, aus Rache die Familie Danner ermordet haben könnte (*„Ausgerechnet im Stadel. Wer weiß, vielleicht ist ja doch der Amelie ihr Bruder gekommen und hat sich an dem Danner gerächt“*, 83). Allerdings fügt sie schließlich hinzu, dass viele Leute Danner gehasst und somit Grund gehabt hätten, sich an ihm zu rächen. Auf diese Weise wird der Leser vollständig über die zuvor erwähnte *„kleine Polin, die als Fremdarbeiterin auf dem Hof war“* (62) und die damit verbundene Vorgeschichte informiert. Zudem wird ihm durch die hier geäußerte Vermutung eine Hypothese über das Wer (Amelies Bruder) und das Warum (aus Rache) in Bezug auf die Tat präsentiert.

Abschnitt 26 (S. 84-87, *Franz-Xaver Meier, 47 Jahre, Bürgermeister*):

Der Bürgermeister berichtet, dass Hansel Hauer am Dienstagnachmittag gegen fünf Uhr zu ihm gekommen sei, um ihn über das Auffinden der Leichen auf dem Danner-Hof zu informieren, und dass er unmittelbar danach die Polizei eingeschaltet habe.

Die bisher unbeantwortete Frage des Lesers über die Geschichte der polnischen Fremdarbeiterin wird in diesem Abschnitt geklärt: Der Bürgermeister bemerkt, die polnische Halbjüdin sei labil gewesen und ihr Selbstmord habe mit den Morden an der Familie Danner nichts zu tun. Nicht nur wird die von Frau Sterzer im letzten Abschnitt aufgestellte Hypothese von ihm als reine Spekulation abgetan, sondern er deutet auch noch an, Frau Sterzer sei nicht vertrauenswürdig und ihre Aussagen seien nichts als Tratsch, da ihr Verhalten während der Kriegsjahre alles andere als tadellos gewesen sei. Da Frau Sterzer bei der Erzählung im vorigen Abschnitt erwähnt hat, dass sie damals wegen der Abwesenheit ihres Mannes einen französischen Fremdarbeiter als Hilfskraft für die Arbeit auf dem Hof bekam, erkennt man an den Äußerungen des Bürgermeisters (*„Wenn der Mann im Feld ist und sein Heimatland verteidigt, fällt ihm die eigene Frau in den Rücken und hat ein Verhältnis mit einem Franzosen. Er hält seinen Kopf für das Vaterland hin und sie fraternisiert mit dem Feind“*, 86), dass er damit keine generelle Aussage macht, sondern speziell das Ehepaar Sterzer meint. Zudem bringt die Art, wie er über die Vorfälle redet, politische Sichtweisen ins Spiel, die in den Augen des Lesers Anlass sein könnten, etwas zu vertuschen: Einerseits bezeichnet er die Polin als Halbjüdin und den Franzosen als Feind, andererseits betont er, er könne nichts über die Vorfälle sagen, da die diesbezüglichen Unterlagen 1945 verloren gingen und sein Amtsvorgänger verstorben ist. Es bleibt nun dem Leser überlassen, wem bzw. was er glauben will.

Darüber hinaus wird die Zeitangabe in Abschnitt 1, nämlich einige Jahre nach Kriegsende, durch die Bemerkung des Bürgermeisters *„Der Krieg ist seit zehn Jahren vorbei“* (85) bzw. durch die darauf bezogene Erläuterungen der Weltpolitik näher bestimmt: Die Befragungen der Figuren finden zehn Jahre nach dem zweiten Weltkrieg statt. Dadurch wird die Frage, wann die Geschichte spielt, nach der Zeitangabe des Monteurs *„am Dienstag, dem 22.03.195...“* (40) an dieser Stelle noch genauer eingegrenzt.

Abschnitt 27 (S. 89-95, *Anna Hierl, 24 Jahre, vormals Magd auf dem Dannerhof*):

Anna Hierl, die früher als Magd bei den Danners war, erzählt von der Familie und liefert dabei viele wichtige Hinweise, die Licht in den Mordfall bringen: Zunächst erzählt sie, dass Danner gerne Landstreicher als Erntehelfer beschäftigt habe, und dass es bei den Danners bereits einen Diebstahl und einen Einbruchversuch gegeben habe, weshalb sie aus Angst die Stelle aufgegeben habe. Zweitens bemerkt sie zum Inzest zwischen Danner und seiner Tochter Barbara, sie habe die beiden einmal zusammen im Stadel gesehen und ein anderes Mal Danner sagen hören, seine Tochter brauche keinen Mann, weil sie ja schon ihn habe. Zur Vaterschaft der beiden Kinder bemerkt sie, Barbaras Ehemann Spangler sei nach der Hochzeit gleich nach Amerika gegangen, noch bevor Marianne geboren worden sei. Außerdem erzählt sie über „*die Geschichte mit dem Hauer*“ (94), dieser habe kurz nach dem Tod seiner Frau ein Verhältnis mit Barbara angefangen, das Barbara nach der Geburt von Josef und seiner Eintragung als Josefs Vater in das Geburtsregister beim Standesamt beendet habe. Als Hauer einmal betrunken gewesen sei, habe er ihr erzählt, er wolle Barbara und ihren Vater wegen Inzests anzeigen.

Hier werden dem Leser viele entscheidende Informationen über den Fall mitgeteilt, die höchstwahrscheinlich für die Beantwortung der Hauptfrage „Whodunit“ relevant sind. Zum einen wird die Hypothese eines Raubmordes aufgestellt und plausibel gemacht, sodass der Verdacht gegen Mich sich verdichtet. Zum anderen werden die Inzest-Geschichte sowie *die Sache mit der Barbara* (hier: *die Geschichte mit dem Hauer*) näher erläutert und miteinander in Verbindung gebracht, indem Danner und Hauer in Bezug auf Barbara als Rivalen dargestellt werden. Außerdem wird der Leser über den Tod von Hauer's Frau informiert, sodass er zwischen diesem Hinweis und der Information aus Abschnitt 24 (dass der Unbekannte von Alpträumen geplagt wird, in denen seine vermutlich tote Frau, Marianne und Josef vorkommen) einen thematischen Zusammenhang herstellen und daraus schließen kann, Hauer könne der Unbekannte sein.

Anzumerken ist auch, dass die Zuverlässigkeit der Wissenslieferantin Anna Hierl und die Glaubwürdigkeit ihrer Aussage mehrmals durch Ausdrücke wie „*Ich kann nur sagen, was ich gesehen habe*“ (92), „*mit eigenen Ohren habe ich gehört*“ (92), „*Mit eigenen Augen habe ich nur gesehen*“ (95), „*Aber ich sag ja nur, was er mir selbst erzählt hat*“ (95), „*Wollen Sie Genaueres wissen, müssen Sie schon mit dem Hauer selber reden*“ (95) betont werden. Dies ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Art des Wissens und mögliche Gewissheitsgrade durch die Charakterisierung der als Wissenslieferant fungierenden Figur bestimmt werden.

Abschnitt 28 (S. 96-98, *Es ist Abend geworden*):

Es handelt sich um eine weitere Erzählung in der dritten Person aus der Sicht des Unbekannten, wobei dem Leser in diesem Abschnitt seine wahre Identität jedoch gleich am Anfang durch die Verwendung der Referenzausdrücke „*Der Hansl, sein Sohn, die Anna, seine Schwägerin*“ (96) offenbart wird: Der Leser erfährt, dass es sich bei dem unbekanntem *Er*, der bisher in einer Reihe von Abschnitten als Perspektivfigur diente, tatsächlich um Hauer handelt. Dies bestätigt sich ferner durch das Erzählen von seiner Frau, die, wie der Leser nun erfährt, nach langer Krankheit gestorben ist, sowie von seinem kurzen Verhältnis mit Barbara, seiner letztendlich unerfüllten Liebe, seiner

Eintragung als Josefs Vater beim Standesamt und dem Alptraum vom toten Josef („*Der Josef war sein Junge und sein Bub war tot. Erschlagen. [...] Ständig sah er das tote Kind vor sich, mit geschlossenen und mit offenen Augen. Das Bild wich weder Tag noch Nacht von seiner Seite*“, 98).

Durch den Zuordnungsakt, also die Identifizierung des Unbekannten als Hauer, wird dem Leser in Bezug auf die Täterfrage bzw. das Tatmotiv eine plausible Möglichkeit geliefert: Hauer, der sich nun als der Unbekannte mit dem zweifelhaften Verhalten auf dem Danner-Hof vor der Entdeckung der Leichen entpuppt, könnte der gesuchte Mörder sein. In diesem Fall würde es sich bei dem Tatmotiv um *die Sache mit der Barbara* handeln, die im Erzählverlauf schrittweise spezifiziert wird. Trotz der Identifizierung des Unbekannten bleibt noch immer die Frage bestehen, ob der verdächtige Hauer, der verdächtige Einbrecher Mich oder eine andere Figur (z.B. Amelies Bruder) der Täter ist, und wie genau die Morde begangen wurden.

Abschnitt 29 (S. 99-102, *Anna Meier, Kramerin, 55 Jahre*):

Die Kramerin Anna Meier erzählt, wie voll es bei der Beerdigung der Familie Danner auf dem Friedhof gewesen sei, da wegen des Zeitungsberichts über den „*Mordhof*“ (99) viele Gaffer gekommen seien. Ferner erzählt sie von einem früheren Einbruchversuch bei den Danners und dem Verschwinden von Barbaras Mann gleich nach der Hochzeit. Hierdurch werden die in Abschnitt 27 von der ehemaligen Magd gelieferten Informationen bestätigt und näher bestimmt.

Abschnitt 30 (S. 103-104, *OPFER*):

Es handelt sich um die Wiedergabe eines Zeitungsberichts mit der Überschrift „*OPFER DES MORDHOFES VON TANNÖD BEIGESETZT. ZU TÄTERN UND MOTIV WEITERHIN KEIN HINWEIS*“ (103). In ihm werden die bisher in verschiedenen Textstellen aufgetauchten wichtigen Informationen über den Fall zusammengefasst, wobei die vollen Namen der Mordopfer zum ersten Mal im Text angegeben werden („*Wie bereits berichtet, wurden am vergangenen Dienstag die Leichen des Landwirts Hermann Danner sowie seiner Frau Theresia, seiner Tochter Barbara Spangler, deren Kinder Marianne und Josef und die der als Magd auf dem Anwesen beschäftigten Maria Meiler aufgefunden*“, 103). Außerdem werden neue Informationen enthüllt: die im Obduktionsbericht festgestellte Todesursache („*Alle Personen starben laut vorliegendem Obduktionsbericht durch massive Gewalteinwirkung im Kopfbereich, vermutlich benützten der oder die Täter als Waffe eine am Tatort aufgefundene Spitzhacke*“, 103; „*Bei der ermordeten Barbara Spangler fanden sich zudem Würgespuren am Hals*“, 104), die von der Polizei aufgestellte Raubmord-Hypothese („*Es ist nicht auszuschließen, dass es sich bei der Tat um einen Raubmord handelt. Laut Angaben der Nachbarn war die zurückgezogen lebende Familie nicht unvernünftig*“, 104) und der derzeitige Stand der Ermittlung („*Von den Tätern fehlt jedoch jede Spur*“, 104).

Durch das Zitieren des Zeitungsberichts werden viele entscheidende Informationen über den Fall geliefert. Vor allem tauchen zum ersten Mal im Text die polizeilichen Ermittlungen an der Textoberfläche auf, sodass die Informationen, zu denen nur die Polizei Zugang haben kann, durch den Zeitungsbericht legitim vermittelt werden. Diese Art der Wissensvermittlung ist relevant für die ungewöhnliche Form des Krimis ohne Detektiv: Nur so kann dem Leser die genaue Todesursache

der Opfer mitgeteilt werden, insbesondere die Würgemale an Barbaras Hals, von denen zuvor nicht die Rede war. Außerdem erfährt der Leser, dass die Polizei zwar im Dunkeln tappt, aber offenbar von Raubmord ausgeht. Hier dient die Möglichkeit des Raubmords als thematische Verbindung zum Einbrecher Mich, in dessen Teil-Geschichte ja das Raubmotiv eine wesentliche Rolle spielt, insbesondere durch seine Bemerkung „*Wenn nicht?*“ (66) in Abschnitt 20, in der deutlich wird, dass er auch nicht davor zurückschreckt, Gewalt anzuwenden, wenn die Dinge nicht nach Plan laufen. Zudem wird der Verdacht gegen Mich durch die im Zeitungsbericht gelieferte neue Information „*Angeblich wurden die Schränke im Schlafzimmer des Hauses durchwühlt*“ (104) noch verstärkt.

Abschnitt 31 (S. 105-107, *Maria Lichtl, 63 Jahre, Pfarrersköchin*):

Die Pfarrersköchin Maria Lichtl ist der Überzeugung, der Teufel höchstpersönlich sei der Täter, weil sie diesen in der Nähe vom Danner-Hof gesehen habe („*Am Waldrand ist er gestanden und hat rübergeschaut nach dem Ödhof vom Danner. Ganz schwarz war er, mit Hut und Feder auf dem Kopf*“, 105). Sie erzählt auch, dass Barbara vor dem Mord mit einem Brief beim Pfarrer gewesen sei und etwas für die Kirche gespendet habe. Außerdem gibt sie Gerüchte aus dem Dorf wieder. So erklärt sie etwa, dass der leibliche Vater des kleinen Josef bestimmt nicht *der Depp* Hauer sei, sondern Danner. Sie geht noch weiter auf Danner („*Alle Todsünden hat der Alte auf seinem Gewissen, alle*“, 107) bzw. seine Nazi-Vergangenheit ein („*ein ganz Hundertprozentiger*“, 107) und kommt zu dem Schluss, dass der Freitag ein verhängnisvoller Tag war, und dass sich die armen Seelen „*in einem solchen Haus, in dem sich schon einer umbracht hat*“ (107) ihr Recht holten, wobei sie offensichtlich auf den Selbstmord der Polin Amelie anspielt.

Da Aberglaube, Klatsch und Tratsch in der Erzählung der Pfarrersköchin dominieren, erscheinen die von ihr gelieferten Informationen wenig glaubwürdig. Trotzdem werden darin zwei neue Fragen aufgeworfen: Wer war der schwarz gekleidete Mann, den sie gesehen hat und für den Teufel hält? Und warum war Barbara beim Pfarrer?

Abschnitt 32 (S. 108-111, *Hochwürden Herr Pfarrer Meißner, 63 Jahre*):

In seiner Erzählung beschreibt der Pfarrer Meißner zunächst die ermordeten Mitglieder der Familie Danner: Seiner Ansicht nach sei Frau Danner „*eine gute Christin*“ (108), Danner „*ein Patriarch*“ (108), die kleine Marianne „*eine Träumerin*“ (109) und Barbara eine hasserfüllte Frau gewesen, vor allem ihrem Vater gegenüber. Dann erzählt er, dass Barbara in der Woche vor ihrem Tod zur Beichte zu ihm kam, es sich jedoch anders überlegte und einen Briefumschlag mit 500 Mark für die Kirche hinterließ, bevor sie das Pfarrhaus verließ. Hier werden also einerseits die Opfer näher charakterisiert, und andererseits wird Barbaras Besuch beim Pfarrer, der im vorigen Abschnitt bereits erwähnt wurde, bestätigt, ohne dass der Leser jedoch Genaueres über ihre Gründe erfährt.

Abschnitt 33 (S. 112-115, *Der Schweiß steht Barbara auf der Stirn*):

Es handelt sich um eine Erzählung in der dritten Person aus Barbaras Perspektive, in der zum einen berichtet wird, dass sie seit dem zwölften Lebensjahr von ihrem Vater sexuell missbraucht wurde, ihm zwei Kinder geboren hat und die Vaterschaft zuerst dem verschwunden Ehemann Spangler und

dann dem *Depp* Hauer angehängt hat. Trotz des Wissens, dass Josef nicht sein Kind ist, habe Hauer sie bedrängt, ihn zu heiraten. Zum anderen wird dem Leser noch einmal bestätigt, dass sie zur Beichte beim Pfarrer war und mit der Spende Abbitte leisten wollte, nachdem ihr der Vater aufgrund sexueller Erpressung den Hof überschrieben hatte. Angesichts des selbstgefälligen Lächelns von Pfarrer Meißner habe sie jedoch nicht mit ihm darüber sprechen wollen und sei wieder gegangen.

Durch die Erzählung aus Barbaras Sicht wird dem Leser die Inzest-Geschichte ausführlich und vollständig vermittelt, der Konflikt zwischen Barbara und Hauer näher erläutert und die in Abschnitt 31 aufgeworfene Frage, warum Barbara beim Pfarrer war, beantwortet.

Abschnitt 34 (S. 116-118, *Die Zeit vergeht nur langsam*):

Im epischen Präsens wird geschildert, wie der Einbrecher Mich am Freitagabend auf dem Dachboden der Familie Danner mitansieht, wie unten im Stadel ein ihm unbekannter Mann einen Streit mit Barbara hat, sie würgt, mit einer Spitzhacke erschlägt und anschließend auf die alte Frau Danner einschlägt, die auf der Suche nach Barbara den Stadel betritt.

Dem Leser wird endlich klar, dass der Einbrecher Mich in der Geschichte die Rolle des Augenzeugen innehat, aus dessen Sicht der Tathergang nun in actu dargestellt wird. Gleichzeitig wird deutlich, dass Mich – obwohl auch er bislang als Kandidat im Spiel war – als Täter ausscheidet.

Abschnitt 35 (S. 119-120, *Mich dreht sich auf den Rücken*):

In einer weiteren Erzählung in der dritten Person aus Michs Perspektive wird erzählt, wie dieser aus Angst um sein Leben ungesehen ins Freie flüchtet, nachdem der Täter Danner und Marianne erschlagen hat und ins Haus gegangen ist. So steht zu vermuten, dass der Augenzeuge Mich der schwarz gekleidete Mann sein kann, den die Pfarrersköchin in der Nähe vom Danner-Hof gesehen und für den Teufel gehalten hat, obwohl sie den betreffenden Zeitpunkt nicht genannt hat.

Abschnitt 36 (S. 121-125, *Mit dem Gesicht zum Fenster sitzt er da*):

In einer Erzählung in der dritten Person aus der Perspektive des in Abschnitt 28 eindeutig als Hauer identifizierten Mannes wird berichtet, wie dessen Schwägerin Anna ein blutbeschmiertes Tuch entdeckt und ihn in Bezug auf die Morde traurig zur Rede stellt. Hauer erklärt ausführlich sein Tatmotiv, schildert den Tathergang und die darauffolgenden Versuche, seine Spuren zu verwischen und einen Raubmord vorzutäuschen. Nach dem Gespräch geht Hauer ins Schlafzimmer, nimmt seine Pistole in die Hand und sitzt ruhig da, sodass der Leser einen Selbstmord erwartet.

Dieser Abschnitt dient als Aufklärung und bildet damit den Schlussteil des dreiteiligen thematischen Textaufbaus im Kriminalroman. Aufgrund des fehlenden Einsatzes einer Detektivfigur lässt die Autorin hier den Täter die Rolle der Aufklärungsfigur übernehmen, indem sie mit dem Täter-Geständnis dem Leser die letzten fehlenden Puzzleteilchen an die Hand gibt. Somit wird das textuelle Mosaikbild der Geschichte komplettiert und die Hauptfrage „Whodunit“ beantwortet: Hauer war der Täter. Im Gegensatz zu den Bemerkungen der befragten Dorfbewohner, der Täter sei „ein Ungeheuer, ein Verrückter“ (76), „kein Gesunder“ (99), „ein Vieh“ (102) und „der fel“ (105), stellt sich heraus, dass er ein gewöhnlicher Mensch, ja einer von ihnen ist, der durch

Schicksalsschläge, eine unerfüllte Liebe, die Dynamik des Augenblicks und einen Anfall von Blutrausch den grausigen Mehrfachmord begangen hat. Durch diese Kontrastierung erreicht die Autorin ein Ende, das den Leser gleichzeitig zum Nachdenken über das Wesen der Menschen und deren Fähigkeit zu grausamen Handlungen anregt.

Fassen wir nun einige wichtige Befunde aus dem obigen Leseprotokoll zusammen. Wie darin gezeigt wurde, besteht *Tannöd* aus einer Ich-Erzählung aus der Perspektive eines unbekanntem Erzählers am Textanfang (Abschnitt 1), sieben Erzählungen in der dritten Person aus der Sicht des zunächst unbekanntem Täters (Abschnitte 2, 9, 12, 14, 24, 28, 36), siebzehn in der Ich-Erzählung dargestellten Aussagen der Dorfbewohner (Abschnitte 3, 5, 7, 10, 11, 13, 15, 17, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 31, 32), fünf Erzählungen in der dritten Person aus den Perspektiven einiger Mordopfer, die zeitlich vor den anderen Erzählungen liegen (Abschnitte 4, 8, 18, 19, 33), vier Erzählungen in der dritten Person aus der Sicht des Einbrechers Mich (Abschnitte 16, 20, 34, 35), einer kurzen auktorialen Erzählung über zwei reisende Frauen (Abschnitt 6) und einem zitierten Zeitungsbericht über den Fall (Abschnitt 30). Die Sequenzierung der Abschnitte entspricht nicht dem Prinzip der chronologischen Abfolge, die für die Verlaufsdarstellung beim Geschichtenerzählen üblich ist.¹⁷⁴

Die Reihenfolge der Abschnitte ist allerdings keineswegs beliebig bzw. chaotisch, denn die Themen bzw. Teilthemen der Erzählungen sind in vielfältiger Weise miteinander vernetzt. Zum Beispiel lässt sich deutlich beobachten, dass die Erzählungen über Marianne (Abschnitte 3, 4, 10), die Magd Marie (Abschnitte 5, 6, 7, 8), das Auffinden der Leichen (Abschnitte 15, 21, 22, 23) und Barbaras Besuch beim Pfarrer (Abschnitte 31, 32, 33) jeweils einen Block bilden bzw. nicht weit voneinander entfernt liegen, was man hinsichtlich der Themenentfaltung als Sequenzierung nach Gegenstand (vgl. Fritz 2008, 95) bezeichnen kann. Außerdem werden in den Aussagen der Dorfbewohner die Mordopfer stets charakterisiert und bewertet, sodass man dies als einen gemeinsamen thematischen Aspekt der betreffenden Abschnitte bezeichnen kann, der sich durch den ganzen Roman hindurchzieht. Wichtig ist auch die Verknüpfung der Abschnitte durch weitere thematische Zusammenhänge, wie zum Beispiel durch Spezifizierungszusammenhänge (so wird z.B. die Geschichte der Polin Amelie in Frau Danners Erzählung in Abschnitt 18 eingeführt und in Frau Sterzers Erzählung in Abschnitt 25 ausführlich geschildert) und Fortführungszusammenhänge (z.B. haben sowohl die Erzählungen über den unbekanntem *Er* als auch über den Einbrecher Mich Fortsetzungen). Auf diese Weise kann der Leser die Veränderungen des Informationsstands in Bezug auf einen bestimmten thematischen Aspekt deutlich wahrnehmen, die sich über größere Textstrecken hinweg ergeben.

Auf der Grundlage von Abschnitt 4.1 wollen wir nun einige wesentliche Aspekte in Bezug auf den Wissensaufbau von *Tannöd* weiterhin in Abschnitt 4.2 in Form einer Mikroanalyse untersuchen.

¹⁷⁴ Im Allgemeinen folgen die meisten Texttypen, die mit der Verlaufsdarstellung eines Geschehens befasst sind, dem Prinzip der chronologischen Abfolge, da die „natürliche“ zeitliche Abfolge dem linear-sequenziellen Charakter von Texten entspricht und vom Leser leicht nachvollziehbar ist (vgl. Schröder 2003, 249ff.).

4.2 Wissensbuchführung anhand einer Mikroanalyse von *Tannöd*

Um die Wissensvermittlung, die Wissensdynamik und das Wissensmanagement im Kriminalroman anhand einer möglichst umfassenden Wissensbuchführung von *Tannöd* zu illustrieren bzw. zu erörtern, wenden wir uns im Anschluss an das obige Leseprotokoll nun einer Mikroanalyse zu. Im Folgenden werden einige wesentliche Gesichtspunkte in Bezug auf die sprachlichen Verfahren des Wissensmanagements exemplarisch vorgeführt und eingehender behandelt, als da wären: (1) Das Verzögerungsprinzip beim systematischen Wissensaufbau in Form eines Frage-Antwort-Spiels, (2) das Erzeugen von offenen Fragen, (3) die Handhabung von Wissen über Personen und Fragen der Identifizierung, (4) die Handhabung von Wissen über die Zeitstruktur, (5) die Thematisierung der Gewissheitsgrade des Wissens, (6) rezeptionssteuernde sprachliche Signale und (7) Wissensvoraussetzungen, Schlussfolgerungen und Erwartungen des Lesers.

4.2.1 Das Verzögerungsprinzip beim systematischen Wissensaufbau in Form eines Frage-Antwort-Spiels

Wie bereits in Kapitel 1 erwähnt, ist das Verzögerungsprinzip bzw. das Prinzip der aufsteigenden Wichtigkeit bei der Wissensvermittlung im Kriminalroman, das besagt, dass die wichtigsten Informationen mit Verzögerung bzw. erst am Ende offenbart werden (vgl. Suerbaum 1984, 18ff.; Nusser 2003, 30ff.), unerlässlich für die Erzeugung der krimitypischen Spannung im Sinne von ›suspense‹, durch die die in Abschnitt 2.3.1 erläuterte Unterhaltungsfunktion des Kriminalromans erfüllt wird. Auch in *Tannöd* wird das Verzögerungsprinzip kriminalromangerecht umgesetzt, um eine lang anhaltende Spannung zu erzielen. Im obigen Leseprotokoll zeigt sich sehr deutlich das Verzögerungsprinzip beim systematischen Wissensaufbau durch ein krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel, das für den Kriminalroman als Grundschema der Strukturierung bzw. der Vermittlung von Wissen gilt (vgl. Kap. 5): Zu Beginn des Romans häufen sich Fragen, im Erzählverlauf werden die Antworten nach und nach enthüllt, bis die Hauptfrage „Whodunit“ bei der Aufklärung am Romanende geklärt wird (dies ist somit der Höhepunkt des Romans) und schließlich alle Fragen beantwortet werden (vgl. Nusser 2003, 31). Dem Verzögerungsprinzip entsprechend werden die wichtigen Informationen nicht nur allmählich enthüllt, sondern auch meist am Abschnittsende bzw. Romanende positioniert, was ihnen mehr Gewicht verleiht (vgl. Kap. 7).

Am folgenden Beispiel ist erkennbar, wie die entscheidenden Informationen dem Leser in *Tannöd* verzögert mitgeteilt werden. Das Interessante ist, dass in diesem Roman das Wissen um die Mordopfer zum Thematisierungsgegenstand des krimispezifischen Frage-Antwort-Spiels gemacht und in Form von Informationsfetzen erst nach und nach vermittelt wird: Trotz einiger Andeutungen wird lediglich schrittweise enthüllt, wer die Opfer sind, wo man ihre Leichen fand und wie sie ermordet wurden. Obwohl die Mitglieder der Familie Danner sowie die neue Magd Marie bereits zu Beginn des Romans eingeführt und die thematischen Erwartungen durch diverse Erzählungen aufgebaut werden (so wird z.B. an mehreren Stellen erwähnt, dass seit Samstag keiner der Danners gesehen wurde), findet der Zuordnungsakt in Bezug auf die Opfer erst auf S. 49, also etwa zu Be-

ginn des zweiten Drittels statt: Durch Dagmar Sterzers Bemerkung „*Dort haben sie sie ja auch gefunden. Alle.*“ wird eindeutig offenbart, dass den Danners und der neuen Magd Marie etwas Schlimmes zugestoßen ist. Die damit verbundenen Fragen, vor allem, ob sie alle tot sind, werden dann durch die von Hansel Hauer (Abschnitt 21), Sterzer (Abschnitt 22) und Lois (Abschnitt 23) gelieferten Berichte über die Entdeckung der Leichen nach und nach beantwortet. Die vollen Namen aller Opfer werden erst in dem zitierten Zeitungsbericht mitgeteilt („*Wie bereits berichtet, wurden am vergangenen Dienstag die Leichen des Landwirts Hermann Danner sowie seiner Frau Theresia, seiner Tochter Barbara Spangler, deren Kinder Marianne und Josef und die der als Magd auf dem Anwesen beschäftigten Maria Meiler aufgefunden*“, 103).

Im Zusammenhang damit wird die Beantwortung der Frage nach dem Tathergang ebenfalls hinausgezögert. Dass der Täter die Opfer mit einer Spitzhacke erschlug, wird zunächst in Lois Erzählung erwähnt („*So bestialisch, wie die hingemetzelt wurden*“, 76), später in dem zitierten Zeitungsbericht (Abschnitt 30) mittels der Befunde aus dem Obduktionsbericht genauer erläutert und schließlich durch die Schilderung des Tathergangs aus der Perspektive des Augenzeugen Mich (Abschnitt 34) in actu ausführlich dargestellt. Dass das krimitypische Verzögerungsprinzip beim Wissensaufbau hier zur Spannungssteigerung verwendet wird, wird sehr deutlich: Je später die entscheidenden Informationen über die Opfer und den Tathergang enthüllt werden, desto gespannter wartet der Leser darauf, endlich in Kenntnis gesetzt zu werden.

4.2.2 Das Erzeugen von offenen Fragen

Was krimispezifische Wissensaspekte betrifft, betonen bereits Alewyn (1968/1971, in: Vogt 1998a, 56ff.), Suerbaum (1984, 17ff.) und Nusser (2003, 31f.) die Wichtigkeit der Fragen bzw. des regelhaften Wissensaufbaus durch ein System von Fragen und Antworten im Kriminalroman. Die krimispezifische Spannung im Sinne von ›suspense‹ erweckt im Leser das Verlangen, in Bezug auf das im Text vermittelte Wissen seine Wissenslücken, die in Form von offenen Fragen deutlich werden, so schnell wie möglich zu schließen, seinen Wissensstand durch das Auffinden der Antworten voranzutreiben und somit nach dem anfänglichen Informationsdefizit die Ordnung wiederherzustellen, indem er seinen Wissensstand vervollständigt. Hierbei haben die im Laufe des Romans aufgeworfenen Fragen also die Funktion, die Aufmerksamkeit des Lesers zielgerichtet zu lenken und ihm beim Erschließen von Wissen zu helfen. Aus diesem Grund ist der Kriminalroman nicht nur reich an explizit formulierten Fragesätzen, es werden darüber hinaus auch implizit eine Reihe von Fragen aufgeworfen. Die wichtigen Informationen, die der Leser erfahren soll, und die er normalerweise am Schluss der Lektüre mit Sicherheit vermittelt bekommt, werden durch diese im Text explizit oder implizit aufgeworfenen Fragen unverkennbar sprachlich markiert. In der Regel gehört zu jeder Frage, die dem Leser zu Bewusstsein gebracht wird, schließlich irgendwo im Text eine Antwort, die explizit, eindeutig, vollständig und „richtig“ ist (vgl. Suerbaum 1984, 22).

Doch wie genau entstehen die Fragen? Mit welchen sprachlichen Verfahren werden offene Fragen für den Leser erzeugt bzw. Wissenslücken etabliert? Da gibt es zunächst die von Figuren geäußerten direkten Fragesätze, die anhand des bis zum betreffenden Text-Zeitpunkt erreichten

Wissens noch nicht beantwortet werden können. Zum Beispiel erzählt die alte Frau Kirchmeier in Abschnitt 5 von Marie und stellt anschließend die Fragen: „*Was macht die jetzt eigentlich? Ist die nicht bei ihrer Schwester?*“ (19), wodurch eine Wissenslücke etabliert wird, sodass der noch unwissende Leser neugierig wird und gezielt nach den relevanten Informationen sucht. Des Weiteren können typische thematische Zusammenhänge den Zweck erfüllen, beim Leser Fragen entstehen zu lassen. Beispielsweise führen die von Hansel Hauer (Abschnitt 21), Sterzer (Abschnitt 22) und Lois (Abschnitt 23) gelieferten Informationen über die Entdeckung der Leichen zwingend zu den untrennbar damit verbundenen Fragen nach dem Täter (Wer), dem Tathergang (Wie) und dem Tatmotiv (Warum).

Außerdem gibt es im Kriminalroman häufig implizit gestellte Fragen, die aufkommen, weil im Text durch Anspielungen, Auslassungen oder bestimmte Normabweichungen beim Leser Erklärungsbedarf entsteht. Anhand des obigen Leseprotokolls lässt sich beobachten, dass die Autorin in *Tannöd* des Öfteren gezielt Erklärungsbedarf beim Leser auslöst, um Spannung zu erzeugen, insbesondere in den frühen Abschnitten. Bereits durch die Erzählung über den unbekanntem Mann in Abschnitt 2 entstehen beim Leser viele drängende Fragen: Wer ist dieser *Er*? Warum erledigt er die Arbeit in einem Stall, der ihm offensichtlich nicht gehört? Warum melkt er die Kühe und schüttet die frische Milch dann auf den Mist? Warum hat der Hund, „*der sich bei seinem Kommen stets winselnd in die Ecke verkriecht*“ (10), eine solche Angst vor ihm? Warum ist so häufig vom Stall bzw. vom Stadel die Rede? Warum achtet er stets darauf, um „*den Strohhaufen in der linken hinteren Ecke des Stadels*“ (10) einen Bogen zu machen? Hier spielen Referenz (vgl. Kap. 3) und Prädikation beim Auslösen des Erklärungsbedarfs eine entscheidende Rolle, denn zum einen wird diese Figur durch das Pronomen *er* neu eingeführt und wiederaufgenommen, sodass ihre wahre Identität verdeckt bleibt, und zum anderen wirkt das hier Dargestellte durch die unvollständigen Informationen über den Redegegenstand umso rätselhafter.

Darüber hinaus kann eine Wissenslücke dadurch erzeugt werden, dass die Figuren wissend über etwas Bestimmtes reden, von dem der Leser bislang noch nichts weiß. Ein gutes Beispiel dafür ist Hauers Bemerkung in Abschnitt 17, „*Seit der Sache mit der Barbara, da bin ich dem Danner immer ein bisschen aus dem Weg gegangen. Wir haben nicht mehr viel miteinander geredet*“ (57), die beim Leser sofort Erklärungsbedarf weckt: Was meint Hauer mit *der Sache mit der Barbara*? Warum kam es zu den genannten Konsequenzen? Dass Hauer die definite Kennzeichnung *die Sache mit der Barbara* als Referenzmittel verwendet und so davon redet, als wisse sein Zuhörer bereits über die Sache Bescheid, macht den Leser, der diesbezüglich noch kein ausreichendes Identifikationswissen besitzt, umso neugieriger. In diesem Fall leistet die Anwendung der definiten Kennzeichnung als Referenzausdruck einen Beitrag zur absichtlich lückenhaften Wissensvermittlung, sodass sich der Leser seines Wissensdefizits bewusst wird.

Fragen können also in vielfältiger Weise explizit oder implizit aufgeworfen werden. Am Beispiel von *der Sache mit der Barbara* wollen wir nun näher darauf eingehen, wie die Antworten auf die offenen Fragen nach dem Verzögerungsprinzip beim Wissensaufbau schrittweise enthüllt werden. Eingeführt durch Hauers Bemerkung in Abschnitt 17, wird *die Sache mit der Barbara* in Sterzers Erzählung in Abschnitt 22 wieder erwähnt: „*Der Hauer, der kennt sich ja auf dem Hof aus,*

seit der Sache mit der Barbara. Ein- und ausgegangen ist der auf dem Hof“ (70). Dadurch ahnt der Leser zwar, dass Hauer und Barbara früher in enger Beziehung zueinander standen, aber der Sachverhalt bleibt immer noch unvollständig. Anschließend erzählt Lois in Abschnitt 23, Hauer sei „fast so was wie ein Schwiegersohn“ und „der Vater von dem kleinen Josef“ (75). Durch diese neuen Informationen erfährt der Leser Genaueres über *die Sache mit der Barbara*, nämlich dass Hauer und Barbara ein Verhältnis hatten. Ferner wird in Anna Hierls Erzählung in Abschnitt 27 über „die Geschichte mit dem Hauer“ (94) gesprochen, wodurch *die Sache mit der Barbara* noch näher erläutert wird. Nach ihren Angaben habe Hauer kurz nach dem Tod seiner Frau ein Verhältnis mit Barbara angefangen, das Barbara nach der Geburt von Josef und Hauers Eintragung als Josefs Vater in das Geburtsregister beendet habe. Schließlich werden die Sichtweisen der beiden Betroffenen, also von Hauer (Abschnitt 28) und Barbara (Abschnitt 33), ausführlich geschildert, wobei endlich eindeutig bekannt gegeben wird, dass der leibliche Vater von Josef nicht Hauer, sondern Danner ist.

Es wird klar, dass die Antwort auf die in Abschnitt 17 implizit aufgeworfene Frage nach *der Sache mit der Barbara* nicht nur erst nach und nach in späteren Abschnitten vermittelt bzw. spezifiziert, sondern auch noch aus der Sicht unterschiedlicher Wissenslieferanten dargestellt wird, sodass sich die mitgeteilten Informationen widersprechen (z.B. sagt Hauer in Abschnitt 17, er sei seit der Sache mit der Barbara dem Danner aus dem Weg gegangen, während Sterzer in Abschnitt 22 sagt, Hauer sei seither dauernd da gewesen, sodass die Frage entsteht, wer lügt). Da Fragen aufgeworfen werden, die erst später beantwortet werden, wird im Erzählverlauf den relevanten Informationen zunehmend mehr Umfang verliehen, bis *die Sache mit der Barbara* am Romanende vollständig und eindeutig geklärt wird und der Leser außerdem erkennt, dass es sich bei dieser Sache um das Mordmotiv handelt. Es wird deutlich, wie das Verzögerungsprinzip, das in diesem Roman effektiv genutzt wird, bei der Wissensvermittlung im Kriminalroman der Spannungserzeugung dienen kann.

4.2.3 Die Handhabung von Wissen über Personen und Fragen der Identifizierung

Was die Hauptfrage in *Tannöd* „Wer war der Täter?“ betrifft, so entsteht sie bereits vage in Abschnitt 1, in dem vom „Morddorf“ (5) die Rede ist. Im Erzählverlauf wird sie dann durch die allmählich im Text aufgebauten Erwartungen, den Danners und der Magd Marie sei möglicherweise etwas Schlimmes zugestoßen, konkretisiert und schließlich durch die Mitteilung über das Auffinden der Leichen endgültig gestellt. Da die Hauptfrage nach der Gestaltungstradition des Kriminalromans (vgl. Abschnitt 2.2) eine einheitsstiftende, spannungserzeugende Funktion erfüllt, wird ihre Beantwortung streng nach dem Verzögerungsprinzip beim Wissensaufbau gestaltet. Das bedeutet, sie wird mit Hilfe der Wissensvermittlung über bestimmte Figuren sowie der diesbezüglichen Aufdeckung ihrer Referenzidentität (vgl. Abschnitt 3.3.3) nach und nach beantwortet, wobei der Einsatz von Referenzmitteln eine zentrale Rolle spielt. Dies wollen wir im Folgenden am Beispiel der Einführung und Charakterisierung des Täters in *Tannöd* illustrieren.

In Kenntnis der Tatsache, dass der in den *Er*-Erzählungen dargestellte Unbekannte letztendlich der Täter ist, sehen wir uns an, wie die Antwort auf die Hauptfrage „Whodunit“ grob gesehen in

vier Etappen offenbart wird: (i) ein als Perspektivfigur fungierender unbekannter Mann wird eingeführt, und erste Informationen über ihn werden vermittelt, (ii) die auseinander liegenden Erzählungen, in denen ebenfalls ein unbekannter Mann als Perspektivfigur auftritt, werden durch Hinweise auf eine Referenzidentität als Fortsetzungen dargestellt, in denen weiteres Wissen über den Unbekannten vermittelt wird, (iii) der Unbekannte wird als Georg Hauer identifiziert und (iv) der Unbekannte, also Hauer, wird als Täter identifiziert.

Etappe eins: die Einführung des Unbekannten in Abschnitt 2. Durch das Pronomen *er* wird ein unbekannter Mann eingeführt, und aus seiner Perspektive wird geschildert, wie er die Arbeit im Stall erledigt. Dies führt sofort zu den zwingenden Fragen, wer dieser Unbekannte ist und warum seine wahre Identität derart offensichtlich durch das Pronomen *er* als Referenzmittel verdeckt wird. Zudem ziehen die in diesem Abschnitt gelieferten Informationen die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich, da viele von ihnen offenkundig normabweichend bzw. erklärungsbedürftig sind. Betrachten wir erneut das bereits erwähnte Beispiel in diesem Zusammenhang, so lässt sich sagen, dass die Äußerungen „*Die Tiere sind es nicht gewöhnt, von ihm gemolken zu werden. Doch seine Befürchtungen, dass das eine oder andere Tier sich nicht von ihm melken lassen würde, waren umsonst gewesen*“ (9) und „*Den Inhalt der Milchkanne schüttet er auf den Mist*“ (10) beim Leser die Fragen auslösen, in wessen Stall der Unbekannte sich befindet bzw. warum er die Tiere dort versorgt und die Kühe melkt, um die Milch anschließend weg zu schütten. Auffällig sind vor allem die Äußerungen am Ende des Abschnitts: „*Am Abend würde er erneut in den Stall gehen. [...] Dabei würde er stets darauf achten, um den Strohhaufen in der linken hinteren Ecke des Stadels einen Bogen zu machen*“ (10), wodurch die Fragen aufgeworfen werden, warum er dies tut und was sich unter dem besagten Strohhaufen befindet. Die Tatsache, dass diese Information am Abschnittsende enthüllt wird, verleiht ihr mehr Nachdrücklichkeit und lässt vermuten, dass sie sich später als hochbedeutend herausstellen wird. Insgesamt wirkt das Verhalten des Unbekannten bereits zu diesem Zeitpunkt sehr merkwürdig bzw. verdächtig, sodass der Leser ihn unweigerlich im Auge behält.

Etappe zwei: die Wissensvermittlung über den Unbekannten in auseinander liegenden Erzählungen, die als Fortsetzungen dargestellt werden. Im Erzählverlauf kommen mehrere Abschnitte dieser Art vor, die ebenfalls aus der Sicht eines unbekanntes Mannes erzählt werden, auf den stets durch das Pronomen *er* Bezug genommen wird, und dessen Identität nicht preisgegeben wird. Der Leser fragt sich, ob es sich in diesen Abschnitten um denselben Unbekannten wie in Abschnitt 2 handelt, und kann aus zweierlei Gründen eine Referenzidentität annehmen. Zunächst würde es im Rahmen eines Romans verwirrend bzw. verständnisstörend wirken und somit gegen das wichtige Kommunikationsprinzip der Verständlichkeit (vgl. Abschnitt 2.3.5.1) verstoßen, wenn beim multiperspektivischen Erzählen mehr als ein unbekannter, als Perspektivfigur auftretender *Er* eingesetzt würde. Außerdem gehört es zur Gestaltungstradition des Kriminalromans, dass beim multiperspektivischen Erzählen die Erzählungen aus der Perspektive eines Täters, dessen wahre Identität durch Pronomina wie *er* oder *ich* verdeckt bleibt, einen eigenständigen Erzählstrang im Roman bilden (vgl. Abschnitte 2.2.2, 6.1.1 und 6.2.2). Auf diese Weise erscheint der Unbekannte in *Tannöd* noch verdächtiger. Außerdem gibt es sprachliche Hinweise im Text, anhand derer der Leser eindeutig erkennen kann, dass in diesen Erzählungen von demselben Unbekannten die Rede ist. Zum Beispiel

wird durch die Äußerung in Abschnitt 12 „*Dieses Mal verlässt er jedoch das Haus nicht, nachdem er die Arbeit im Stall erledigt hat*“ (38f.) ein thematischer Zusammenhang mit dem in Abschnitt 2 Dargestellten hergestellt („*Er hat seine Arbeit [im Stall] erledigt. Bevor er das Haus verlässt, achtet er darauf, dass das Feuer im Herd erloschen ist*“, 10). Aufgrund der identischen Prädikation wird klar, dass dieser *Er* eben der in Abschnitt 2 eingeführte Unbekannte ist. Ferner wird anhand des Ausdrucks *dieses Mal* deutlich gemacht, dass das hier Erzählte nach dem in Abschnitt 2 Dargestellten geschieht, obwohl alles im epischen Präsens erzählt wird. Mit Hilfe solcher Hinweise wird die Verknüpfung der Abschnitte durch Fortführungszusammenhänge erkennbar gemacht. Dem Leser wird klar, dass es sich bei den späteren, nicht direkt auf Abschnitt 2 folgenden Erzählungen, in denen ein unbekannter *Er* als Perspektivfigur auftritt, um die Fortsetzung der Erzählung in Abschnitt 2 handelt. Nicht nur wird über denselben Unbekannten weitergesprochen, diese Abschnitte über ihn werden auch in chronologischer Abfolge erzählt.

Darüber hinaus erhält der Leser in den weiteren Erzählungen über den Unbekannten viele Informationen über sein dubioses Verhalten auf dem besagten Hof, insbesondere über seinen vergeblichen Versuch, im Stadel mit einer Spitzhacke eine Vertiefung in den Boden zu schlagen (Abschnitt 12). Dies scheint für den Leser, nachdem die Entdeckung der Leichen bekannt gegeben wurde bzw. klar wird, dass der besagte Strohhaufen im Stadel das Versteck der Leichen ist (in Abschnitt 22), das Verschwindenlassen der Leichen zu sein, sodass bei ihm der zwingende Verdacht entsteht, der Unbekannte sei vermutlich der Täter. Erklärungsbedürftig ist auch die Mitteilung in Abschnitt 14, wie der Unbekannte sich am helllichten Tag von „*Panik erfasst*“ und „*die Gefahr auf sich nehmend*“ (47) in das Haus hineinschleicht, um sein dort vergessenes Messer zurückzuholen, während ein Mann im Maschinenhäuschen mit Reparaturen beschäftigt ist. Bringt der Leser diese Information mit den Angaben des Monteurs aus dem vorhergehenden Abschnitt in Verbindung, so stellt sich der besagte Hof als der Danner-Hof und der Zeitpunkt des Geschehens als Dienstag zwischen etwa 9 und 14 Uhr heraus. Nach der Enthüllung des Mehrfachmordes auf dem Danner-Hof liegt die Vermutung nahe, dass der Unbekannte sein Messer aus Angst vor einer Entdeckung desselben, die den Verdacht auf ihn lenken könnte, zurückholen wollte. Kurz: Das etappenweise gelieferte Wissen über den Unbekannten macht ihn im Laufe des Romans zunehmend verdächtig und deutet darauf hin, dass er bei der Beantwortung der Hauptfrage „*Whodunit*“ möglicherweise als Täter entlarvt werden wird.

Etappe drei: der Zuordnungsakt, durch den die Referenzidentität des Unbekannten und Hauers festgestellt wird. In Bezug auf die offenen Fragen „*Wer ist dieser Er?*“ und „*Auf wen trifft das über ihn vermittelte Wissen zu?*“ erhält der Leser die folgenden Hinweise: Die Äußerung in Abschnitt 2 „*Er kennt diese Arbeit schon sein ganzes Leben. Sie macht ihm Freude*“ (9) lässt vermuten, der Unbekannte sei ein Bauer. Ferner ist in Abschnitt 24 bei der Schilderung seiner wiederholten Alpträume von „*seiner Frau*“ (79) die Rede, die allem Anschein nach genauso wie „*das Mädchen*“ und „*der kleine Junge*“ (79), bei denen es sich anscheinend um die ermordeten Kinder Marianne und Josef handelt, bereits tot ist. Aufgrund dieser beiden ›clues‹ kann der Leser bereits beim Lesen von Anna Hierls Erzählung in Abschnitt 27 zu dem Schluss kommen, dass höchstwahrscheinlich der Bauer Georg Hauer der Unbekannte ist, da die ehemalige Magd auf dem Danner-Hof über Hauers verstorbene Frau („*Vor drei Jahren ist dem Hauer seine Frau gestorben*“, 94) sowie über dessen

kurzes Verhältnis mit Barbara berichtet. Diese Annahme wird unmittelbar danach in der Erzählung aus der Perspektive des Unbekannten in Abschnitt 28 bestätigt: Anhand der Äußerungen *„Alle im Haus sind bereits zu Bett gegangen. Der Hansl, sein Sohn, die Anna, seine Schwägerin“* (96) lässt sich die Referenzidentität zwischen Hauer und dem Unbekannten feststellen, denn es wurde bereits erwähnt, dass Hauers Sohn Hansel (zunächst in Abschnitt 15) und seine Schwägerin Anna heißt (*„Am Dienstag hat dann die Schwägerin, die Anna, den Hansel zum Hof rübergeschickt, zum Nachschauen“*, 59). Nach der darauffolgenden ausführlichen Schilderung der Geschichte mit Barbara sowie den abschließenden Bemerkungen über den kleinen Josef (*„Der Josef war sein Junge und sein Bub war tot. Erschlagen. [...] Ständig sah er das tote Kind vor sich, mit geschlossenen und mit offenen Augen. Das Bild wich weder Tag noch Nacht von seiner Seite“*, 98) besteht kein Zweifel mehr, dass Hauer der Unbekannte ist.

Etappe vier: die Identifizierung von Hauer als Täter. Durch den Zuordnungsakt, nämlich die Identifizierung des Unbekannten als Hauer, wird dem Leser in Bezug auf die Täterfrage bzw. das Tatmotiv eine aufschlussreiche Kombination von Informationen geliefert. Das verdächtige Verhalten des Unbekannten auf dem Danner-Hof vor der Entdeckung der Leichen sowie Hauers Konflikt mit Barbara lassen darauf schließen, dass Hauer, der sich nun als der suspektere Unbekannte herausgestellt hat, höchstwahrscheinlich auch der gesuchte Mörder ist. Die Annahme, *die Sache mit der Barbara* sei vermutlich das Tatmotiv, wird zunächst durch die Angabe im Zeitungsbericht in Abschnitt 30 *„Bei der ermordeten Barbara Spangler fanden sich zudem Würgespuren am Hals“* (104) und anschließend durch die Schilderung der Geschichte mit Hauer aus Barbaras Perspektive verstärkt: *„Keine Ruhe ließ ihr der Kerl. Nächtelang stand er vor dem Fenster ihrer Kammer. Klopfte, bettelte eingelassen zu werden. Er lauerte Barbara sogar auf, bedrängte sie, sich erneut mit ihm einzulassen“* (115). Bestätigt wird sie schließlich durch die Mitteilung des Tathergangs aus der Sicht des Einbrechers Mich (Abschnitte 34, 35), der bislang auch als Verdächtiger im Spiel war, zu diesem Text-Zeitpunkt jedoch eindeutig als Täter ausscheidet, sowie durch Hauers ausführliche Schilderung der Taten am Romanende, die als kriminalromangerechte Aufklärung dient (Abschnitt 36). Indem sich die Mosaiksteinchen derart schrittweise zusammenfügen, wird die Antwort auf die Hauptfrage *„Whodunit“* gemäß dem Verzögerungsprinzip für den krimitypischen Wissensaufbau geliefert. Mit Hilfe der Wissensvermittlung über den Unbekannten und der darauf bezogenen Identifizierung ist der Leser erst zu einem späten Text-Zeitpunkt imstande, die Hauptfrage sowie die anderen damit verbundenen Fragen zu klären.

4.2.4 Die Handhabung von Wissen über die Zeitstruktur

Eine Besonderheit des Wissensmanagements in *Tannöd* ist, dass die Autorin die Informationen über die Zeitstruktur der erzählten Ereignisse, die dem Leser in den meisten Krimis eindeutig mitgeteilt werden, zum Thematisierungsgegenstand des Frage-Antwort-Spiels macht. Zunächst entscheidet sie sich bewusst gegen eine gewöhnliche Sequenzierung nach dem Prinzip der chronologischen Abfolge. Außerdem sind die meisten Erzählungen in *Tannöd* im Präsens gehalten: Die Erzählungen aus der Sicht des Täters, der Mordopfer und des Augenzeugen Mich werden im epischen Präsens prä-

sentiert, um ein Gefühl der Unmittelbarkeit zu erzeugen. Die in der Ich-Form dargestellten Aussagen der Dorfbewohner sind wegen der mündlichen Art des Erzählens ebenso im Präsens gehalten. Diese sprachlichen Verfahren führen dazu, dass der Leser den im Text vermittelten Informationen über die Zeitstruktur aufmerksam folgen muss, um auch die nicht in chronologischer Reihenfolge dargestellten Ereignisse in zeitlicher Abfolge anzuordnen.

Nehmen wir die Wissensvermittlung über die Zeitstruktur genauer unter die Lupe. Gleich am Textanfang erzählt der unbekannte Ich-Erzähler in Abschnitt 1, dass er „den ersten Sommer nach Kriegsende“ (5) eine schöne Zeit in einem Dorf verbracht hat, das „Jahre später“ (5) in der Zeitung als *Morddorf* bezeichnet wird, weshalb er dort hinfährt und mit den Dorfbewohnern über das Verbrechen spricht. Die Unbestimmtheit der Zeitangabe löst sofort Fragen beim Leser aus: Wann genau spielt die Geschichte? Nach welchem Krieg? Die Antworten auf diese Fragen werden im Erzählverlauf nach und nach enthüllt. Den ersten Hinweis findet man in Bettys Erzählung in Abschnitt 3, in der sie sagt, dass ihre Tante für die Amerikaner arbeite („Meine Tante arbeitet nämlich bei den Amis und ab und zu bringt sie Kaugummi und Schokolade und Erdnussbutter mit“, 11). Dadurch wird die Zeitangabe näher bestimmt: Das gesamte Geschehen findet einige Jahre nach dem zweiten Weltkrieg statt. Ferner wird sie in Abschnitt 13 durch die vom Monteur genannte Zeitangabe „am Dienstag, dem 22.03.195...“ (40) genauer bestimmt. Schließlich wird die Frage, wann die Geschichte spielt, in Abschnitt 26 durch die Äußerung des Bürgermeisters „Der Krieg ist seit zehn Jahren vorbei“ (85) bzw. seine Bemerkungen zur Weltpolitik endgültig geklärt: zehn Jahre nach dem zweiten Weltkrieg.

Bezüglich der Frage, wie die erzählten Ereignisse miteinander in zeitlicher Relation stehen, deuten die Äußerungen in Abschnitt 1 darauf hin, dass die Befragungen der Dorfbewohnern nach dem Verbrechen stattfinden, das besagtes Dorf zum *Morddorf* gemacht hat. Die entscheidenden Informationen, mit denen der Leser die für den Mord relevanten Geschehnisse in chronologischer Reihenfolge rekonstruieren kann, werden insbesondere an folgenden Stellen geliefert: In den Abschnitten 6, 7 und 8 wird erzählt, dass die Magd Marie am Freitagnachmittag die neue Stelle auf dem Danner-Hof antritt. Der Leser vermutet, dass sie gleich am selben Abend getötet wird, da eine bevorstehende Gewalttat durch die Äußerungen am Ende von Abschnitt 8 angedeutet wird („Steif und starr bleibt sie einfach nur stehen. Den Blick auf die Tür gerichtet. Bis sie ohne ein Wort, ohne eine Silbe von der Wucht des Schlages zu Boden fällt“, 30) und da ihre Schwester Traudl bereits in Abschnitt 7 in der Vergangenheitsform über sie spricht. Den Erzählungen vieler Dorfbewohner (in den Abschnitten 3, 10, 11, 13, 15, 17, 21, 22) ist zu entnehmen, dass seit Samstag kein Mitglied der Familie Danner mehr gesehen wurde. Dass die Leichen am Dienstagnachmittag aufgefunden werden, wird zunächst in der Erzählung von Dagmar Sterzer (Abschnitt 15) offenbart. Im Grunde kann der Leser nach der Feststellung der beiden wichtigsten Zeitpunkte in Bezug auf den Mehrfachmord (Abschnitt 8) und die Entdeckung der Leichen (Abschnitt 15), deren Zeitpunkt später noch im Zeitungsbericht in Abschnitt 30 eindeutig bekannt gegeben wird, bereits während der Lektüre die erzählten Ereignisse eindeutig in zeitlicher Folge anordnen. Zum Beispiel geschieht Michs Einbruch auf dem Danner-Hof am frühen Freitagmorgen offenkundig vor dem Mord und das verdächtige Verhalten des Unbekannten auf dem Danner-Hof vor der Entdeckung der Leichen. So gesehen ist

die Art, wie Wissen über die Zeitstruktur vermittelt wird, Teil der puzzleähnlichen Machart des Wissensmanagements in *Tannöd*.

4.2.5 Die Thematisierung der Gewissheitsgrade des Wissens

Besonders auffällig bei den textuellen Verfahren des Wissensmanagements in *Tannöd* ist, dass anstelle der krimitypischen Verhöre (vgl. Abschnitt 5.4 dieser Arbeit) siebzehn in der Ich-Form dargestellte Erzählungen der Dorfbewohner (Abschnitte 3, 5, 7, 10, 11, 13, 15, 17, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 31, 32) als Wissensquellen für den Leser dienen. Ohne die Hilfe der Ermittlungsfiguren, die normalerweise eine Reihe von Verhören durchführen, die darin enthaltenen Informationen sortieren bzw. auswerten und auf ihnen diverse Deutungshypothesen aufbauen, ist der Leser quasi dazu gezwungen, selbst die Aussagen der Dorfbewohner kritisch zu beurteilen, vor allem wenn sie sich widersprechen. Dabei bietet ihm die Autorin beim Auswerten der von unterschiedlichen Dorfbewohnern gelieferten Informationen jedoch viele Orientierungshilfen, indem sie die Gewissheitsgrade des Wissens quasi durch die Charakterisierung der betreffenden Wissenslieferanten und die Art ihrer jeweiligen Wissensquellen bestimmt.

Werfen wir einen Blick auf die Erzählungen der ehemaligen Magd Anna Hierl (Abschnitt 27) und der Pfarrersköchin Maria Lichtl (Abschnitt 31), die einen starken Kontrast bilden. In Anna Hierls Erzählung finden sich viele Äußerungen wie „*Ich kenn schon die Gerüchte*“ (91), „*Die Leute reden ja viel*“ (92), „*Wissen Sie, das ist doch nicht meine Sach. Bin ich der Pfarrer oder ein Richter? Was geht das mich an?*“ (92), und „*Ich will dazu nichts weiter sagen, da kommt einer sonst nur in lauter Ratsch und Tratsch*“ (95) mit denen sie ihre Vorbehalte gegen die im Dorf herrschenden Gerüchte über die Danners unmissverständlich ausdrückt. Zudem wird die Glaubwürdigkeit ihrer Aussage mehrmals durch Ausdrücke wie „*Ich kann nur sagen, was ich gesehen habe*“ (92), „*mit eigenen Ohren habe ich gehört*“ (92), „*Mit eigenen Augen habe ich nur gesehen*“ (95), „*Aber ich sag ja nur, was er mir selbst erzählt hat*“ (95), „*Wollen Sie Genaueres wissen, müssen Sie schon mit dem Hauer selber reden*“ (95) betont. So wird die Figur durch ihre vorsichtigen Aussagen in anschaulicher Weise charakterisiert: Ihre Zuverlässigkeit als Wissenslieferantin wird hervorgehoben, da sie auf den Leser den Eindruck macht, als gebe sie im Großen und Ganzen nur ihre eigenen Beobachtungen wieder und vermittele ungern Informationen aus unsicherer Quelle.

Im Gegensatz dazu beginnt die Erzählung der Pfarrersköchin Maria Lichtl mit der Bemerkung „*Wenns mich fragen, der Teufel hats geholt. Ja der Deifel, der hats geholt die ganze Sippschaft. Der Herr Pfarrer glaubt's mir nicht. Der sagt, ich soll nicht so gottlos daherreden. Aber es stimmt, die Wahrheit ist's und die darf man sagen*“ (105). Ferner begründet sie diese Überzeugung, die sie die gesamte Erzählung hindurch wiederholt betont, indem sie die Gerüchte im Dorf unhinterfragt wiedergibt („*Sagens alle im Dorf*“, „*Des weiß doch ein jeder am Ort*“, 106) und mit den Bemerkungen „*Gewittert hat's doch auch in der Nacht vom Freitag auf den Samstag. Der Freitag ist ein guter Tag für die schwarzen Leit und für die Trud und des ganzen Volk. So mancher ist schon am Freitag verschwunden, noch dazu in einem solchen Haus, in dem sich schon einer umbracht hat*“ (107) thematische Punkte wie das Wetter in der Mordnacht, die Rolle des Freitag als Unglückstag im Allgemei-

nen und den damaligen Selbstmord der Polin Amelie im Besonderen mit dem Fall verbindet. Zum Schluss beteuert sie noch: *„maustot darf ich umfallen, wenn's nicht so ist, wie ich sag“* (107). Da erkennbar wird, dass ihre Überzeugung auf Aberglaube, Klatsch und Tratsch basiert und in der Regel im Rahmen eines Kriminalromans der Teufel höchstpersönlich nicht als Täter in Frage kommt, erscheinen dem Leser die von ihr gelieferten Informationen wenig glaubwürdig. Es zeigt sich, dass die Zuverlässigkeitsgrade der beiden Wissenslieferantinnen durch das, was sie sagen, durch die damit verbundene figurencharakterisierende Art, wie sie es sagen, sowie durch die angegebenen Wissensquellen bestimmt werden. Dies wiederum legt fest, welche Gewissheitsgrade der Leser den von ihnen vermittelten Informationen zuschreibt.

Ein weiteres Mittel, unterschiedliche Gewissheitsgrade herzustellen, sind Andeutungen. So stellen Andeutungen, die ein Wissenslieferant in seine Erzählung einfließen lässt, ja prekäres Wissen dar, weil sie „Angaben ohne Gewähr“ sind. Ein Beispiel dafür findet man in der Erzählung von Lois (Abschnitt 23), der zunächst ausführlich beschreibt, wie ungewöhnlich gefasst sich Hauer bei der Entdeckung der Leichen verhält, und anschließend dazu bemerkt: *„Ich hab ihn dafür sogar ein bisschen bewundert, so beherrscht wie der war. Fast kaltblütig“* (75). Durch den raffinierten Gebrauch von *kaltblütig* kommt eine prekäre Andeutung zustande, durch die beim Leser der Verdacht gegen Hauer erweckt wird. Am folgenden Beispiel wird deutlich, wie der geschickte Einsatz von Referenzmitteln zum Zustandekommen einer Andeutung beitragen kann: In der Erzählung des Bürgermeisters (Abschnitt 26) wird mit den Äußerungen *„Wenn der Mann im Feld ist und sein Heimatland verteidigt, fällt ihm die eigene Frau in den Rücken und hat ein Verhältnis mit einem Franzosen. Er hält seinen Kopf für das Vaterland hin und sie fraternisiert mit dem Feind“* (86) eine Anspielung auf Herrn und Frau Sterzer gemacht. Da der Leser in Frau Sterzers Erzählung im vorigen Abschnitt bereits davon in Kenntnis gesetzt wurde, dass sie während der Abwesenheit ihres Mannes in den Kriegsjahren einen französischen Fremdarbeiter als Hilfskraft für die Arbeit auf dem Hof bekam, besitzt er das notwendige Identifikationswissen (vgl. Abschnitt 3.1) und kann somit unschwer erkennen, dass der Bürgermeister die Ausdrücke *der Mann* und *die eigene Frau, die ein Verhältnis mit einem Franzosen hat bzw. mit dem Feind fraternisiert* verwendet, um auf das Ehepaar Sterzer Bezug zu nehmen und auf subtile Art Frau Sterzers Persönlichkeit bzw. die Glaubwürdigkeit ihrer Aussagen in Frage zu stellen. Anhand der beiden aufeinanderfolgenden, gegenübergestellten Erzählungen kann sich der Leser selbst ein Urteil darüber bilden, ob er nun Frau Sterzer oder den Bürgermeister für zuverlässiger hält bzw. wie glaubwürdig ihm die Informationen erscheinen, die er von den beiden Wissenslieferanten bekommt.

Es wird also deutlich, dass ein Krimiautor zur Schaffung unterschiedlicher Gewissheitsgrade des Wissens bei der Wissensvermittlung eine Vielfalt von sprachlichen Verfahren einsetzen kann, wie etwa die unterschiedliche Charakterisierung der Wissenslieferanten, die Arten der genutzten Wissensquellen und die Art der Wissensvermittlung. Eine solche Thematisierung der Ungewissheit von Wissen, aufgrund derer einem gattungskundigen Leser klar ist, wie vorläufig und prekär sein zu einem bestimmten Text-Zeitpunkt erreichtes Wissen ist, gehört zweifelsohne zu den ausgeprägten, hervorstechenden Charakteristika des Wissensmanagements im Kriminalroman (vgl. Abschnitt 6.4).

4.2.6 Rezeptionssteuernde sprachliche Signale

Bezüglich des Wissensmanagements in *Tannöd* bedient sich die Autorin zur Leserlenkung vieler rezeptionssteuernder sprachlicher Signale, die im Kriminalroman häufig eingesetzt werden (vgl. Abschnitt 2.3.4.3). Dazu zählt etwa das Sprechen über Personen in der Vergangenheitsform und die Irrealis-Verwendung des Konjunktivs II: So spricht zum Beispiel die Schwester der Magd Marie in Abschnitt 7 in der Vergangenheitsform über diese („*Die Marie war eine gute Haut*“, 23) und äußert sich in der Irrealis-Verwendung des Konjunktivs II („*Immer denk ich, wir hätten bei diesem Wetter nicht gehen sollen. Alles wäre jetzt anders, alles*“, 24). Solche rezeptionssteuernden sprachlichen Signale in Bezug auf Mordopfer kommen im Kriminalroman so häufig vor, dass sie als krimitypisch angesehen werden können. Auf diese Weise wird entsprechend der Gebrauchstradition des Kriminalromans unverkennbar signalisiert, dass Marie tot ist.

Charakteristisch für den Kriminalroman sind auch rezeptionssteuernde sprachliche Signale in Form von einleitenden Worten für die Wissensvermittlung über ein mögliches Tatmotiv in den darauffolgenden Äußerungen. Dazu zählen etwa Bemerkungen wie „man soll nichts Schlechtes über Tote reden, aber ...“ und „ich bin nicht überrascht, weil ...“, nach denen die jeweiligen Figuren ihre Vermutung äußern, dass das Tatmotiv mit dem Charakter bzw. dem Handeln des Opfers in Verbindung stehen könnte.¹⁷⁵ Da es sich bei auf diese Weise eingeleiteten Informationen oft um ›clues‹ (oder ›red herrings‹) handelt, lenken solche charakteristischen Bemerkungen die Aufmerksamkeit eines erfahrenen Krimilesers auf sich und lassen ihn die nachfolgenden Informationen mit besonderem Interesse lesen. Ein Beispiel hierfür findet man in Frau Sterzers Erzählung in Abschnitt 25: Eingeleitet mit der Äußerung „*Man soll ja nichts Schlechtes über Tote sagen und deshalb spreche ich auch nicht gerne über die Toten*“ (80), erzählt sie von der Polin Amelie und äußert ihre Vermutung, dass vielleicht Amelies Bruder aus Rache die Familie Danner ermordet hat. Ein zweites Beispiel findet man in Anna Hierls Erzählung in Abschnitt 27. Nach den einleitenden Worten „*Kommen hab ich es sehen. Überrascht? Nein, überrascht war ich nicht*“ (89) erzählt sie von Danners Vorliebe, Landstreicher als Erntehelfer zu beschäftigen, und von einem früheren Einbruchversuch auf dem Danner-Hof. Damit drückt sie die Annahme aus, bei dem Mehrfachmord handele es sich um einen Raubmord. Solche Bemerkungen, die ›clues‹ oder ›red herrings‹ einleiten, kommen im Kriminalroman in leicht variierten Form sehr häufig als themenkennzeichnende Ausdrücke zum Einsatz.

¹⁷⁵ Zur Veranschaulichung sehen wir uns das folgende Beispiel aus Sue Graftons *Tödliche Gier* an, bei dem derlei Bemerkungen als rezeptionssteuernde sprachliche Signale zur Vermittlung eines wichtigen ›clue‹ eingesetzt werden. Aus der Ich-Perspektive der Detektivin wird erzählt, dass ein Gast bei der Trauerfeier des Mordopfers sagt: „*Das mit Dow geht mir furchtbar nahe, obwohl es mich nicht gewundert hat. Er war entsetzlich beklommen und deprimiert in den Wochen vor seinem Verschwinden*“. So bemerkt die Ich-Erzählerin und Detektivin in Gedanken dazu „*Na prima. Bei der Trauerfeier über den Toten tratschen. Wie spaßig*“ (349), fragt den Gast nach dem Grund seiner Bemerkung und erhält eine entscheidende Information über das Opfer, die schließlich zur Auflösung des Falls führt. Der Einsatz dieser charakteristischen Formulierungen dient der Leserlenkung, denn an solchen einleitenden Worten erkennt ein erfahrener Krimileser, dass die darauffolgenden Informationen relevant sein müssen, und richtet seine volle Aufmerksamkeit auf sie.

Als ein schematisierter Texttyp mit stark verfestigten thematischen Zusammenhängen ist der Kriminalroman überaus reich an derlei rezeptionssteuernden Äußerungsformen, die für Krimiautoren als etablierte musterhafte Lösungen für bestimmte wiederkehrende Aufgaben dienen. In *Tannöd* bietet die Autorin dem Leser mit solchen sprachlichen Mitteln beim Zusammensetzen des textuellen Puzzles viele Orientierungshilfen an, sodass ihr Krimi ohne Detektivfigur, welche beim Kriminalroman normalerweise als Bindeglied aller Textbausteine und als Filterinstanz von Informationen fungiert, trotzdem gut als Krimi lesbar ist.

4.2.7 Wissensvoraussetzungen, Schlussfolgerungen und Erwartungen des Lesers

Im Allgemeinen gilt das Wissensmanagement als eine zentrale kommunikative Aufgabe eines Textverfassers, die er bei der Textproduktion mit sprachlichen Mitteln adäquat zu lösen hat: Da die Wissensvoraussetzungen seines Lesers in hohem Maße beeinflussen, welche Schlüsse dieser aus dem Text zieht, muss er das Wissen, die Fähigkeiten und die Interessen des Lesers antizipierend einplanen, um die im Text zu vermittelnden Informationen zweckmäßig zu ordnen und zu formulieren (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 132ff.; Fritz 2008, 99ff.). Aufgrund der Textökonomie ebenso wie aufgrund der angestrebten Unterhaltungsfunktion sollte er im Prinzip das, was der Leser leicht erschließen bzw. nachvollziehen kann, lieber weglassen. Beim Romanschreiben kommt es häufig vor, dass der Autor zur Erzeugung bestimmter Wirkungen manche Informationen bewusst ausspart, von denen er annimmt, der Leser könne die Leerstellen im Text anhand seines Vorwissens und des bisher erreichten Wissensstandes selbst füllen.¹⁷⁶ Da der Leser unbewusst davon ausgeht, einen kohäsiven und kohärenten Text vor sich zu haben, strebt er beim Textverstehen stets danach, solche Leerstellen bzw. Kohärenzlücken im Text zu überbrücken, indem er durch eigene Inferenzziehungen¹⁷⁷ Zusammenhänge herzustellen und somit eine Sinnkontinuität der Textwelt¹⁷⁸ zu schaffen versucht (vgl. Heinemann/Viehweger 1991, 73f.).

Was den Kriminalroman betrifft, verlassen sich viele Krimiautoren auf das Wissen des Lesers über die Gebrauchs- und Gestaltungstradition des stark schematisierten Texttyps und setzen die implizite Wissensvermittlung strategisch ein, um bestimmte Ziele zu erreichen (vgl. Abschnitt 6.4).

¹⁷⁶ Aus kognitionspsychologischer Sicht wird eine Unterscheidung zwischen der Bedeutung („meaning“) eines Textes, die aus expliziten Textdaten besteht, und den ohne Textdaten zustande kommenden Schlussfolgerungen („inferences“) gemacht. Durch Experimente über das Verstehen narrativer Texte wurde empirisch bestätigt, dass im Gedächtnis des Lesers die explizit mitgeteilten Informationen sowie die eigenen schlussfolgernden Ergänzungen gleichermaßen in der mentalen Repräsentation der jeweiligen Geschichte gespeichert werden (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 149f.).

¹⁷⁷ Nach de Beaugrande/Dressler ist von „Inferenzziehungen“ („inferencing“) die Rede, „wenn eigenes Wissen hinzugefügt wird, um eine Textwelt zusammenzufügen“ (de Beaugrande/Dressler 1981, 8). Das heißt, der Leser „inferiert das Wissen, das nicht explizit im Text ausgedrückt ist, indem er Brücken zwischen den einzelnen Äußerungen baut und auf diese Weise Zusammenhänge zwischen Sachverhalten herstellt“ (Heinemann/Viehweger 1991, 116). Dabei beschränken sich die Inferenzziehungen keineswegs auf das logische Schlussfolgern bzw. Nachvollziehen des explizit Ausgedrückten. Vielmehr orientieren sie sich an Qualitäten wie etwa Präferenzen, Wertungen und Meinungen des Lesers, die in einem bestimmten Interaktionszusammenhang als bedeutsam angesehen werden (vgl. Heinemann/Viehweger 1991, 121). In den meisten Fällen werden Inferenzen um der Kohärenz willen vom Leser unbewusst eingesetzt. Dazu bemerkt Ziem: „Kohärenzlücken, die etwa im Fall indirekter Anaphora entstehen, nehmen wir in der Regel gar nicht als solche wahr, weil Inferenzbildungen gewissermaßen automatisch erfolgen“ (Ziem 2008, 338). Ausführlich zu „Inferenz“ vgl. Heinemann/Viehweger 1991, 73f.

¹⁷⁸ Unter „Textwelt“ versteht man die gesamte einem Text zugrunde liegende Konstellation (vgl. Vater 2005, 157).

Gattungsprägend ist vor allem eine solche strategische Anwendung zum Zweck der krimitypischen Irreführung: In diesem Fall werden die entscheidenden Informationen absichtlich lückenhaft vermittelt, sodass der Leser aus den betreffenden Textstellen die vom Autor intendierten Schlüsse zieht, die zunächst völlig plausibel erscheinen, aber letztendlich unzutreffend sind. Auf diese Weise wird der Leser durch eigene Schlussfolgerungen und Annahmen vorübergehend in die Irre geführt und erlebt später beim Erkennen der Pointe eine Überraschung.

Über *Tannöd* lässt sich sagen, dass offenkundig nicht alle Informationen im Text explizit geliefert werden. Vielmehr handelt es sich bei der Wissensvermittlung um eine zielgerichtete Mischung aus explizit vermitteltem und implizit mitgeteiltem, also vom Leser durch eigene Schlüsse erreichtem Wissen. Da *Tannöd* ein Krimi ohne Detektivfigur ist, die die Informationen für den Leser sammelt und sortiert, baut die Autorin bei der Wissensvermittlung zu einem beträchtlichen Teil auf die Schlussfolgerungen des Lesers selbst, die für ihn beim Informationsstand des jeweiligen Text-Zeitpunkts am naheliegendsten sind. Auf dieser Basis bringt der Leser nicht nur Ordnung in die aus dem Text aufgenommenen Informationen und vervollständigt sie, sondern baut darauf auch Annahmen, Deutungshypothesen und Erwartungen auf, die er eventuell zu einem späteren Text-Zeitpunkt anhand der neu gewonnenen Informationen revidieren muss. Insofern spielt die implizite Wissensvermittlung bei der Wissensdynamik in *Tannöd* eine entscheidende Rolle.

Sehen wir uns hierzu folgendes Beispiel an: Angesichts des regelmäßigen Vorkommens der in der Ich-Form gehaltenen Erzählungen unterschiedlicher Dorfbewohner kommt der Leser zu dem Schluss, dass der unbekannte Ich-Erzähler in Abschnitt 1 ihr Gesprächspartner sein muss, da sich sonst schwer erklären lässt, wer ihnen all die Fragen über den Fall stellt bzw. wie diese Erzählungen miteinander verknüpft sind. Ferner kann der Leser aufgrund seiner Kenntnisse über die Gestaltungstradition des Kriminalromans diese Gespräche mit den Dorfbewohnern gewissermaßen als Verhöre, die krimitypischen Textbausteine zur Wissensvermittlung, auffassen und somit aufmerksam in ihnen nach ›clues‹ suchen. Beispielsweise kann er bei solchen „Befragungen“ bzw. „Zeugenaussagen“ die Charakterisierung der Familie Danner sowie die Gerüchte über die Inzest-Geschichte als mögliche ›clues‹ in Bezug auf das Tatmotiv in Erwägung ziehen. Auf diese Weise spielt der Leser selbst Detektiv, indem er Wissenslücken ständig durch eigene Schlüsse auffüllt, die Geschehnisse in chronologischer Reihenfolge (re)konstruiert und das textuelle Puzzle von *Tannöd* zusammensetzt. Ohne die Schlussfolgerungen bzw. Inferenzziehungen des Lesers wäre *Tannöd* wegen seiner besonderen Machart nicht leicht als eine zusammenhängende Geschichte bzw. ein Krimi rezipierbar.

Das Entscheidende ist, dass sich die implizite Wissensvermittlung, die auf Schlüsse des Lesers baut, in starkem Maße vom Textverständnis sowie von der Textbewertung von Seiten des Lesers abhängt. Die Wissensvoraussetzungen des Lesers sind hierfür von ausschlaggebender Bedeutung, sodass freilich nicht alle Leser zum selben Text-Zeitpunkt denselben Wissensstand erreichen. Das Vorwissen, das ein Leser beim Textverstehen mitbringt, ist von Person zu Person unterschiedlich, deshalb kann der eine Leser zum selben Text-Zeitpunkt aufgrund seines weitergehenden Wissens auch ein weitergehendes Textverständnis haben als ein anderer Leser. In unserem Zusammenhang bedeutet dies m.E.: Je mehr Gattungskompetenz ein Leser in Bezug auf den Kriminalroman in die

Textrezeption mit einbringt, desto weniger anspruchsvoll erscheint ihm die Lektüre von *Tannöd*, denn die puzzleähnliche Darstellungsweise der Geschichte wirkt auf Krimikerker aufgrund der starken Vorhersehbarkeit beim Zusammensetzen des Puzzles weniger herausfordernd als auf gelegentliche Krimileser.

Zur Veranschaulichung dieser Behauptung betrachten wir *Tannöd* nun so, wie es ein Leser betrachten könnte, der häufig Krimis liest und sich mit ihnen besser auskennt als der im obigen Leseprotokoll dargestellte Leser. Bereits bei Abschnitt 2 kann er aufgrund der Gestaltungstradition des Kriminalromans (insbesondere des Thrillers, vgl. Abschnitt 2.2.2) davon ausgehen, dass es sich bei einem als Perspektivfigur auftretenden *Er*, dessen Identität ihm derart auffällig vorenthalten wird, um den Täter handelt. Wenn der unbekannte Mann der Täter ist, so kann der erfahrene Leser aufgrund der typischen thematischen Zusammenhänge im Kriminalroman durch die nachdrücklich am Abschnittsende vermittelte Information („*Am Abend würde er erneut in den Stall gehen. [...] Dabei würde er stets darauf achten, um den Strohhaufen in der linken hinteren Ecke des Stadels einen Bogen zu machen*“, 10) weiterhin annehmen, in dem besagten Strohhaufen im Stadel gebe es etwas Verdächtiges, ja vermutlich eine Leiche. Auf diese Weise kommt er bereits zu einer vermeintlichen Täter-Opfer-Konstellation, einer für ihn beim Stand der Informationen naheliegenden Erwartung, die aber gegebenenfalls revidierbar ist (z.B. könnte sich an einer späteren Stelle im Text herausstellen, dass der unbekannte *Er* doch nicht der Täter ist, aus anderen Gründen von den Leichen weiß und daher stets einen Bogen um den Strohhaufen macht. In diesem Fall müsste der Leser aufgrund der neu gewonnenen Informationen seine Deutungshypothese revidieren).

Diese anhand der in Abschnitt 2 gelieferten Informationen erreichte Annahme kann der erfahrene Krimileser im weiteren Erzählverlauf weiterverfolgen bzw. überprüfen, indem er gezielt nach den krimitypisch enthüllten und sprachlich markierten Detailinformationen sucht, die sich in den meisten Fällen als relevant herausstellen werden: So achtet er vor allem auf die Äußerungen am Abschnittsende, da das Abschnittsende nach dem Verzögerungsprinzip beim Wissensaufbau im Kriminalroman eine Stelle von strategischer Bedeutung ist, an der folglich meistens die wichtigen Informationen positioniert werden (vgl. Abschnitt 7.2). So fällt ihm auf der Suche nach den möglicherweise mit dem verdächtigen Strohhaufen im Stadel zusammenhängenden Informationen sofort auf, dass am Ende der Erzählungen über Marianne (Abschnitt 4), Frau Danner (Abschnitt 18) und den alten Danner (Abschnitt 19) jeweils mitgeteilt wird, dass sie in den Stadel bzw. in den Stall gehen, um nach Barbara zu suchen. Da in Abschnitt 2 bereits wiederholt auf die aneinander angrenzenden Gebäude des Stalls und des Stadels aufmerksam gemacht wird, fällt es dem Leser leicht, die weit auseinander liegenden Textstellen aufeinander zu beziehen, ihren thematischen Zusammenhang zu erschließen und somit zu dem Schluss zu kommen, dass diese Mitteilungen am Abschnittsende vermutlich mit dem verdächtigen Strohhaufen im Stadel in engem Zusammenhang stehen. Mit anderen Worten, er nimmt an, diese vier Figuren seien die Opfer, deren Leichen in besagtem Strohhaufen versteckt wurden. Diese Annahme wird durch die Schilderung in Abschnitt 12 gestützt, in der der unbekannte *Er* im Stadel vergeblich versucht, eine Grube auszuheben, denn allem Anschein nach hat er vor, dort etwas zu vergraben. Schließlich wird diese Annahme in Sterzers Erzählung (Abschnitt 22) eindeutig bestätigt, der erklärt, er habe zusammen mit Lois und Hauer in

besagtem Strohhaufen im Stadel den leblosen „*Danner, die kleine Marianne, ihre Großmutter und ganz zuletzt auch noch die Barbara*“ (72) blutüberströmt gefunden.

Bezüglich der Frage, ob es sich bei dem unbekanntem *Er* in Abschnitt 2 tatsächlich wie erwartet um den Täter handelt, kann der Leser im Erzählverlauf aufgrund der fortgesetzten, allmählich im Roman einen eigenständigen Erzählstrang bildenden Schilderungen aus der Sicht des Unbekannten annehmen, dass dieser höchstwahrscheinlich der gesuchte Täter ist. Da beim multiperspektivischen Erzählen in *Tannöd* nur die Erzählungen über den unbekanntem *Er* und den Einbrecher Mich eine Fortsetzung haben, lässt sich anhand der Menge und der damit verbundenen Nachdrücklichkeit der Wissensvermittlung vermuten, dass die beiden Figuren für den rätselhaften Fall besonders relevant sind. Außerdem wird in den weiteren Erzählungen über den Unbekannten nicht darauf eingegangen, aus welchem Grund er über den verdächtigen Strohhaufen im Stadel Bescheid weiß, der sich als Versteck der Leichen entpuppt, und stets einen Bogen um diesen macht, sodass die einzige plausible Erklärung zu sein scheint, dass es sich bei ihm um den Täter handeln muss. Hinzu kommt, dass er durch die ausführlichen Beschreibungen der Versuche, im Stadel zu graben bzw. angsterfüllt sein am Tatort hinterlassenes Taschenmesser zurückzuholen, äußerst suspekt erscheint, ebenso wie durch seine Alpträume, in denen „*das Mädchen*“ und „*der kleine Junge*“ (79) tot auf dem Bett liegen. Denn generell gehören thematische Textbausteine wie das Vertuschen von möglichen Spuren, Angst vor Entdeckung und durch Alpträume von Mordopfern angedeutete Gewissensbisse zu typischen thematischen Aspekten in Bezug auf den Täter. Deshalb ist der Leser zunehmend überzeugt von seiner anfänglichen Annahme, der mehrmals als Perspektivfigur auftretende Unbekannte sei der Täter. Demzufolge bedeutet für ihn der entscheidende Zuordnungsakt in Abschnitt 28, bei dem Hauer eindeutig als der Unbekannte identifiziert wird, dass Hauer der gesuchte Täter ist, was sich später ja auch als zutreffend erweist, sodass für ihn die Hauptfrage nach dem Täter geklärt ist.

Es wurde deutlich, wie ein gattungskundiger Krimileser bereits in Abschnitt 2 eine vermutete Täter-Opfer-Konstellation als Wissensrahmen bzw. Deutungshypothese des in Abschnitt 1 erwähnten, und im bevorstehenden Text zu erläuternden Mordfalls annehmen kann. Ausgehend davon kann er bereits zu frühen Text-Zeitpunkten anhand diverser Vermutungen und Deutungen erschließen, wie die erzählten Geschehnisse ins Bild passen könnten – er ist somit in der Lage, die meisten Antworten selbst zu finden. Dies führt dazu, dass derselbe Krimi von Krimikennern und Nicht-Krimikennern völlig unterschiedlich rezipiert und bewertet werden kann.

Somit wird erkennbar, dass das Vorwissen des Lesers, vor allem aber seine Kenntnis über die Gestaltungstradition des Kriminalromans, bei der Wissenserschließung eine entscheidende Rolle spielt: In Form von Erwartungen in Bezug auf die Aufnahme der Textinformationen bildet es einen Wissensrahmen als Grundlage des Verstehens. Daher muss ein Krimiautor, wenn ihm daran gelegen ist, bei einem möglichst großen Publikum Anklang zu finden, die Wissensvoraussetzungen, Schlussfolgerungen und Erwartungen seiner intendierten Leser genau einschätzen und die sprachlichen bzw. textuellen Verfahren des Wissensmanagements dementsprechend auswählen.

Die in der obigen Mikroanalyse untersuchten Gesichtspunkte in Bezug auf die Wissensvermittlung, die Wissensdynamik und das Wissensmanagement lassen sich nicht nur in *Tannöd* im Speziellen beobachten, sondern sind insgesamt charakteristisch für den Texttyp ‚Kriminalroman‘.

Besonders interessant für unsere Studie sind die Spielarten, mit denen diese Gesichtspunkte in der Praxis strategisch umgesetzt werden, sowie die Formen der sprachlichen Realisation, auf die wir in den folgenden Kapiteln noch genauer eingehen werden.

Nach der obigen Wissensbuchführung anhand eines Leseprotokolls und einer Mikroanalyse wollen wir nun überlegen, welche Vor- und Nachteile das Wissensmanagement in *Tannöd* mit sich bringt. Es scheint der Autorin vor allem darum zu gehen, in ihrem Krimi das Prinzip der Originalität umzusetzen: Indem sie sich zielgerichtet für das oben dargestellte Wissensmanagement entscheidet, gelingt es ihr, auf den Einsatz der Detektivfigur, die im Allgemeinen als unentbehrlich für den Kriminalroman gilt, gänzlich zu verzichten und die Geschichte trotzdem in zusammenhängender Weise darzustellen. Dies ist eine Leistung, die bisher nur sehr wenige außerordentlich einfallreiche Krimiautoren überzeugend und mit Erfolg vollbracht haben.¹⁷⁹ Zudem ist die hierfür ausgewählte, puzzleähnliche Struktur der Geschichte, die aus einer kollektiven Perspektive heraus erzählt wird, die beinahe das ganze Figurenensemble umfasst, sehr originell.¹⁸⁰ Vor allem zeigt die Autorin sprachliche Kreativität, indem sie die siebzehn in Form einer Ich-Erzählung gestalteten Aussagen der Dorfbewohner jeweils mit einer farbigen Erzählersprache ausstattet, die für die betreffende erzählende Figur charakteristisch ist, und sie somit in lebendiger Weise präsentiert.

Der Leser ist also aufgefordert, selbst Detektiv zu spielen, die möglichen ›clues‹ aus diversen Zeugenaussagen aufzunehmen, stets nach den im Kriminalroman etablierten rezeptionssteuernden sprachlichen Signale zu suchen und das Mosaikbild zusammenzusetzen, um eine kohärente Textwelt zu (re-)konstruieren und das Mordrätsel zu lösen. Die aktive Teilnahme an der Auflösung des Falls und das damit verbundene hohe Aufmerksamkeitsniveau lösen bei der Lektüre von *Tannöd* beim Leser eine eigentümliche Spannung aus.

Als Kehrseite der oben aufgeführten Aspekte bringt das Wissensmanagement in *Tannöd* jedoch auch bestimmte Nachteile mit sich. Zunächst bedeutet das Fehlen der Detektivfigur (bzw. mehrerer Ermittlungspersonen), dass der Täter keinen Gegenspieler hat und folglich die krimitypische Spannung aus dem Katz-und-Maus-Spiel zwischen Täter und Detektiv in *Tannöd* nicht vorhanden ist. Dies führt auch dazu, dass das Romanende, nämlich der angedeutete Selbstmord des Täters, auf den Leser wenig plausibel wirken kann, da der Stand der polizeilichen Ermittlungen nach dem Zeitungsbericht „*Von den Tätern fehlt jedoch jede Spur*“ (104) lautet und somit die Existenz des Täters

¹⁷⁹ Das Paradebeispiel für einen Kriminalroman ohne Detektiv ist Agatha Christies Krimi *And Then There Were None* (dt.: *Und dann gabs keines mehr*), der zu ihren besten Werken zählt. Darin wird geschildert, wie zehn Personen auf einer abgeschiedenen Insel (also in einem überdimensionalen ›locked room‹) zusammen kommen und eine nach der anderen umgebracht werden, bis die ratlose Polizei schließlich zehn Leichen vorfindet. Dementsprechend sind alle zehn Figuren gleichzeitig potentielle Opfer, Ermittlungsteilnehmer und Verdächtige, denn der Täter muss einer von ihnen sein. Da im Erzählverlauf die detektivischen Aktivitäten auf die noch nicht ermordeten Figuren verteilt sind, wird die Funktion des Detektivs als Leiter der Ermittlung problemlos ersetzt. Ulrich Suerbaum bezeichnet das Buch als einen Triumph der Konstruktionskunst und „ein Musterbeispiel für die Grundstrukturen des Krimis mit Ausnahme der Detektivfigur“ (Suerbaum 1984, 100).

¹⁸⁰ Da sich die perspektivische Beschränkung auf eine einzige Figur konzentrieren (Monoperspektive), auf mehrere Figuren erstrecken (Polyperspektive oder Multiperspektive) oder sogar eine ganze Gruppe von Figuren (kollektive Perspektive) umfassen kann (mehr dazu vgl. Freudenberg 1992a, 105ff; Freudenberg 1992b, 165ff.), beeinflusst die Entscheidung des Autors in Bezug auf den Numerus der Erzählperspektiven in starkem Maße die lokale Wissensvermittlung bzw. das globale Wissensmanagement im Text.

in keiner Weise bedroht ist.

Außerdem hat der Einsatz der Erzählweise in einer kollektiven Perspektive¹⁸¹ zur Folge, dass das Figurenensemble einer Statisterie ähnelt: Wegen der spärlichen Figurencharakterisierung sind alle Figuren klischeehafte „flat characters“,¹⁸² und keine wird so lebendig bzw. sympathisch dargestellt, dass sie dem Leser am Herzen liegt. Aufgrund dieser Machart tritt der Sympathie-Effekt, d.h. die Tatsache, dass sich der Leser mit der Figur identifiziert und infolgedessen betroffen und gespannt weiterliest, nicht ein, obwohl die emotionalen bzw. evaluativen Komponenten beim Romanlesen normalerweise eine zentrale Rolle spielen und insbesondere die Figurencharakterisierung für die Spannungserzeugung im Kriminalroman sonst eine prägende Bedeutung hat.

Es wird deutlich, dass es bei Vertextungsentscheidungen in Bezug auf das Wissensmanagement im Kriminalroman keine perfekte Lösung gibt. Vielmehr muss der Krimiautor entsprechend den Zielen, die er für vorrangig hält, geeignete Strategien anwenden: So hat die Autorin Andrea Maria Schenkel sich mit ihrem Wissensmanagement in *Tannöd* für das Prinzip der Originalität entschieden und infolgedessen 2007 den ersten Platz beim Deutschen Krimipreis belegt.

4.3 Wie kann man *Tannöd* umschreiben? Drei Sequenzierungsvarianten bzw. unterschiedliche Formen der Wissensentwicklung

Um den engen Zusammenhang zwischen der sequenziellen Ordnung im Text und dem Wissensmanagement bzw. der Wissensdynamik zu verdeutlichen, wollen wir uns nun mit einem Gedankenspiel befassen: Wie könnten wir *Tannöd* umschreiben, indem wir entsprechend den von uns ins Auge gefassten Zielen eine geeignete Sequenzierungsvariante auswählen und den Wissensaufbau anders gestalten? Welche textuellen Verfahren und Strategien der Wissensvermittlung sind ideal für das neue Wissensmanagement? Und wie wird sich die Wissensdynamik im Text entsprechend verändern? Unter vielen Alternativen wollen wir als Beispiele im Folgenden jeweils eine Sequenzierungsvariante nach dem Strukturmuster der ›crime novel‹, des Thrillers und des Detektivromans darstellen. Dabei wird unter anderem gezeigt werden, wie sich jeweils Spannung und Lesevergnügen unterschiedlicher Art ergeben.

¹⁸¹ M.E. scheint die puzzleähnliche Struktur der Geschichte bei näherer Betrachtung nicht ganz plausibel. Zwar dient der unbekannte, intradiegetische Erzähler in Abschnitt 1, der anscheinend sämtliche Zeugen befragt, als eine Art Bindeglied anstelle des Detektivs, aber offensichtlich fallen die aus der Sicht der Mordopfer, des Mörders und des Augenzeugen Mich erzählten Passagen aus diesem Muster heraus: Wer erzählt denn da? So gesehen ist es zu bemängeln, dass der Roman als Ganzes nicht als eine in sich kohärente und logische Erzähleinheit zu bezeichnen ist und somit in gewissem Maße gegen das Prinzip der Plausibilität verstößt (vgl. Abschnitt 2.3.5.2).

¹⁸² Stereotypen wie Familienpatriarch (Danner), bigotte religiöse Fanatikerin (Frau Danner), verträumtes Mädchen (Marianne), selbstgerechter Geistlicher (Pfarrer Meißner), wortkarger Bauer (Hauer), gutherzige Magd (Marie) usw. Das Begriffspaar „flat characters“ und „round characters“ stammt aus *Aspects of the Novel* von E. M. Forster. Dieser erläutert „flat characters“ folgendermaßen: „Flat characters were called ‘humours’ in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality“ (Forster 1974, 46f.). Forster zufolge kann ein Romanautor aus dem Einsatz von „flat characters“ die folgenden Vorteile ziehen: „they are easily recognized whenever they come in“ (47) and „easily remembered by the reader“ (47f.). Mehr dazu in Forster 1974, 46ff.

4.3.1 Eine Sequenzierungsvariante nach dem Strukturmuster der ›crime novel‹

Zunächst wollen wir *Tannöd* nun in eine ›crime novel‹ (vgl. Abschnitt 2.2.3) verwandeln, wie etwa nach dem Vorbild von Patricia Highsmiths *Der talentierte Mr. Ripley*. Dabei verfolgen wir zur Erzeugung von Spannung hauptsächlich die folgenden Ziele: Im Unterschied zur Originalversion möchten wir mit der Figurencharakterisierung und der Gestaltung eines kriminalromangerechten Katz-und-Maus-Spiels den Leser dazu bringen, mit dem Täter zu sympathisieren und folglich betroffen und gespannt weiterzulesen.

Der Täter Hauer wird als Sympathiefigur dargestellt, indem er nach der Gestaltungstradition der ›crime novel‹ ins Zentrum der Geschichte gerückt wird, frei nach dem Motto: Auch Mörder sind Menschen, und niemand kann wissen, wie er selbst unter den gleichen Umständen gehandelt hätte. Um Hauer mit psychologischer Tiefe zu charakterisieren, den Leser in Hauers Gedankengänge einzuweihen und ihn die Ereignisse aus nächster Nähe miterleben zu lassen, wählen wir als Erzählform entweder die Ich-Erzählung oder eine Erzählung in der dritten Person aus Hauers Perspektive aus.

Damit reichlich Spannung aus dem Katz-und-Maus-Spiel entsteht, fügen wir einen Detektiv als Gegenspieler Hauers hinzu. Da der Leser von vornherein weiß, wer der Täter ist und wie es bei der Tat zugeht, dient anstelle der klassischen Hauptfrage „Whodunit“ die Frage, ob Hauer am Romanende ungeschoren davonkommt oder ob sich die Schlinge endgültig zuzieht, als einheitsstiftende, spannungserzeugende Hauptfrage in unserer ›crime novel‹-Version von *Tannöd*. Um Hauers Werdegang zum Mörder und den darauf bezogenen Kausalzusammenhang der Ereignisse zu präsentieren, setzen wir eine durchweg chronologisch-sukzessive Sequenzierung der Textbausteine ein, die im Allgemeinen als charakteristisch für die ›crime novel‹ gilt.

Dementsprechend beginnt der Text mit der chronologischen Darstellung der Vorgeschichte bis hin zum Mord. Aus Hauers Perspektive wird geschildert, wie sein Verhältnis mit Barbara sich allmählich zu einem starken psychologischen Konflikt zuspitzt und schließlich mit den Morden an der Familie Danner endet. Im Vergleich zu der Originalversion, in der die Vorgeschichte (*die Sache mit der Barbara*) und der Tathergang nach und nach in den Erzählungen mehrerer Figuren enthüllt werden, sollen hier die Ausführlichkeit der Darstellung sowie die konsequente Durchführung einer einheitlichen Figurenperspektive dazu beitragen, dem Leser das Ausmaß des eskalierenden Konflikts haargenau und bewegend zu vermitteln. Auf diese Weise steigert sich die Spannung durch die Darstellung des Konflikts zwischen Hauer und Barbara mehr und mehr, bis sie mit der Darstellung des Tathergangs einen ersten Höhepunkt erreicht.

Nach der Tat gilt die Thematisierung der Angst des Täters als Darstellungsschwerpunkt, und zwar aus dreierlei Gründen, die alle mit der Erzeugung von Spannung eng verbunden sind. Erstens dient die Angst des Täters als Leitmotiv beim Katz-und-Maus-Spiel und zieht sich durch alle auf den Mord folgenden Ereignisdarstellungen hindurch. Zweitens dient sie zur Sympathie lenkung, denn auf diese Weise wird der Täter nicht als kaltblütiges Monster, sondern als menschlich und mitleiderregend dargestellt. Drittens: Je mehr Angst der Täter vor dem Gefasstwerden hat und je sympathischer er auf den Leser wirkt, desto gespannter liest dieser weiter, da der Täter ihm am Herzen liegt. Daher wird im Anschluss an die Tat erzählt, wie Hauer panisch versucht, die Leichen

zu verstecken, seine Spuren zu verwischen und einen Raubmord vorzutäuschen, wie er trotz der Risiken sein am Tatort vergessenes Taschenmesser zurückholt, ständig Alpträume hat und zusammen mit Sterzer, Lois und seinem Sohn Hansel die Leichen auf dem Danner-Hof „entdeckt“.

Ab dem Zeitpunkt, an dem die Leichen aufgefunden werden, läuft die Ermittlung über den Mordfall. Als Leiter der Ermittlung wird der von uns erschaffene Detektiv (z.B. ein Kripo-Kommissar) für den Täter Hauer zu einem bedrohlichen Gegner bzw. einer herannahenden Gefahr. Zwischen Täter und Detektiv ergibt sich das oben erwähnte Katz-und-Maus-Spiel, bei dem eine Wissenskonkurrenz nach dem Motto „Wissen ist Macht“ eine entscheidende Rolle spielt. Detektiv und Täter sammeln laufend Informationen übereinander, die sie entdecken und auswerten, um aus ihnen Deutungshypothesen zu konstruieren. Der Detektiv führt eine Reihe von Verhören durch, um mehr Informationen über die Tat ans Licht zu bringen und den unbekanntem Täter aufzuspüren (diese wären vergleichbar mit den 17 Zeugenaussagen in *Tannöd*), bewertet die daraus gewonnenen Informationen (wobei einige Informationen ›clues‹ und andere ›red herrings‹ sind) und stellt einige Hypothesen auf (z.B. Raubmord, die Rache von Amelies Bruder usw.). Über den Informationsstand der Ermittlung kann der Täter Hauer nur so viel wissen, wie er durch den Detektiv beim Verhör, durch den Zeitungsbericht (vgl. Abschnitt 30 im obigen Leseprotokoll) und durchs Hörensagen erfährt. Aus solchen nicht unbedingt zuverlässigen Informationen versucht der angsterfüllte Täter stets zu schließen, was der Detektiv bereits über seine Tat weiß, stellt immer wieder schlimme Vermutungen an und erwartet, dass er jederzeit verdächtigt bzw. gefasst wird.

Hierbei ist entscheidend, dass um der Spannung willen die Tätigkeiten des Detektivs im Hintergrund bleiben und dass dem Leser keine zusätzlichen Informationen hinter dem Rücken des Täters gegeben werden, wie etwa durch einen Perspektivwechsel. Auf diese Weise weiß der Leser über die Ermittlung genauso wenig wie der Täter mit seinen begrenzten Wissensressourcen. Zudem erlebt er als Mitwisser des Täters dessen Angst, Ungewissheit und Stimmungsschwankungen mit. Indem er mit dem angsterfüllten Täter mitfühlt, erwartet er gespannt, dass der undurchschaubare Detektiv immer mehr über die Tat erfährt, und befürchtet, dass der Detektiv den Täter jederzeit mit den entscheidenden Informationen konfrontieren wird.

Mit einer derartigen Wissenskonstellation lässt sich in vielfältiger Weise Spannung erzeugen. So können wir zum Beispiel bei der Redewiedergabe der Verhöre, in denen Hauer immer mehr von dem Fragen stellenden Detektiv unter Druck gesetzt wird, von Hauers Standpunkt aus seine Haltung enthüllen, die Absicht seiner Äußerungen erkennbar machen, wichtige Informationen im Dialog hervorheben und so für den Leser die Gedanken, Beobachtungen und Vermutungen des Täters während des Gesprächs transparent machen (vgl. Abschnitt 5.4.4). Wenn wir uns für eine Erzählperspektive aus der dritten Person entschieden haben, können wir durch Regieanweisungen einer erklärenden Erzählstimme dem Leser Hauers Vermutungen darüber vermitteln, ob der Detektiv Hauers Lüge bezüglich seines Alibis in der Mordnacht glaubt oder bereits Verdacht schöpft. Im Falle einer Ich-Erzählung wäre dies mit Hauers Stimme möglich. Außerdem können wir dem Leser zeigen, dass Hauer mit der Mitteilung über den angeblichen Einbruch auf Tannöd und Danners Verlust des Haustürschlüssels (vgl. Abschnitt 17 im obigen Leseprotokoll) darauf abzielt, den Detektiv irreführen und ihn an Raubmord glauben zu lassen. Auch Hauers Reaktionen auf die Äu-

berungen des Detektivs können wir zum Zweck der Spannungserzeugung ausführlich darstellen und Mitgefühl beim Leser hervorrufen, indem wir etwa Hauers ständigen Stimmungswechsel zwischen Hoffen und Bangen darstellen, je nachdem, ob das jeweilige Verhör für ihn reibungslos oder kritisch verläuft. Solcherart vielfältige, abwechslungsreiche Spannung aus dem Katz-und-Maus-Spiel ist der ›crime novel‹ eigen, wobei die Wissenskonkurrenz zwischen Detektiv und Täter, die asymmetrische Wissensverteilung und das Wissensdefizit des Lesers eine zentrale Rolle spielen.

Nach dem Katz-und-Maus-Spiel folgt im Schlussteil des Romans der Showdown zwischen Täter und Detektiv. Nach dem Verzögerungsprinzip bzw. dem Prinzip der aufsteigenden Wichtigkeit beim Wissensmanagement im Kriminalroman wird gegen Ende des Romans erzählt, wie die Situationen (und vor allem die Verhöre) für Hauer immer bedrohlicher und schwerer zu bewältigen werden, obwohl er stets versucht, sich unauffällig zu verhalten und die Aufmerksamkeit des Detektivs auf die Raubmord-Theorie zu lenken. Bei der Wiedergabe von Verhören wird gezeigt, wie er vom Detektiv mit den Aussagen der anderen Zeugen konfrontiert wird, und wie er erkennt, dass er vor allem wegen des allgemein bekannten Konflikts mit Barbara und seiner angeblichen Kaltblütigkeit bei der Entdeckung der Leichen verdächtig wirkt. Von Verhör zu Verhör verschärft sich die Spannung, bis die Hauptfrage beim allerletzten Verhör am Romanende, das als Showdown fungiert, geklärt wird: Entweder wird Hauer vom Detektiv mit entscheidender Beweislast verhaftet, oder es gelingt ihm doch, ungeschoren davonzukommen, weil der Detektiv einen anderen für den gesuchten Täter hält (eine Möglichkeit wäre der Einbrecher Mich, der als Hauptverdächtiger bei der Verfolgungsjagd von der Polizei erschossen und später von der Pfarrersköchin als der schwarz gekleidete „Teufel“ identifiziert werden könnte). Durch die Klärung der Hauptfrage in der Schlusszene erreicht der Spannungsaufbau im Text hier seinen Höhepunkt, da der Leser endlich vom abschließenden Schicksal des Täters in Kenntnis gesetzt wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Wissensdynamik in dieser ›crime novel‹-Version von *Tannöd* signifikant von der in der Originalversion unterscheidet, insbesondere da Spannung bei dieser Version primär aus dem Zusammenwirken der Sequenzierung von Textbausteinen nach dem Prinzip der chronologischen Abfolge, der oben dargestellten Themenentfaltung und dem damit verbundenen Wissensmanagement entsteht. Hierbei weiß der Leser nur so viel wie der als Perspektiventräger fungierende Täter: Er erlebt das Katz-und-Maus-Spiel aus der Sicht des Täters und ist folglich äußerst gespannt, ob dieser am Romanende ungestraft davonkommt. Entsprechend einem derartigen globalen Wissensmanagement wird das Wissen beim lokalen Wissensaufbau durch krimitypische Darstellungs-Elemente, auf die wir insbesondere im nächsten Kapitel näher eingehen werden, und die jeweils dafür geeigneten Darstellungsweisen (vor allem durch die für Hauer immer bedrohlicher werdenden Verhöre) in strategischer Weise vermittelt.

4.3.2 Eine Sequenzierungsvariante nach dem Strukturmuster des Thrillers

Nun wollen wir *Tannöd* mit Hilfe einer Sequenzierungsvariante nach dem Muster des Thrillers (vgl. Abschnitt 2.2.2) „umschreiben“, wie etwa nach dem Vorbild der Wallander-Romane von Henning Mankell. Ziel ist es, den thrillerspezifischen, actiongeladenen Nervenkitzel zu erzeugen, der vor al-

lem aus einem spannungsreichen Katz-und-Maus-Spiel zwischen Täter und Detektiv resultiert, welches mit einem Showdown auf Leben und Tod endet. Dementsprechend lautet die spannungserzeugende Hauptfrage, ob der Täter oder der Detektiv den lebensgefährlichen Showdown gewinnt. Im Vergleich dazu spielt die Täterfrage „Whodunit“ eine untergeordnete Rolle. Um der Spannung willen müssten wir beide Fragen – wie immer nach dem Verzögerungsprinzip bzw. dem Prinzip der aufsteigenden Wichtigkeit beim Wissensaufbau im Kriminalroman – erst am Romanende klären. Im Unterschied zur obigen ›crime novel‹-Version wird der dem Leser zunächst unbekannte Täter in unserer Thriller-Version als gefährlich und unberechenbar charakterisiert und sein Verbrechen, dem der Detektiv Einhalt gebieten muss, als jederzeit wiederholbar dargestellt. Aus dieser Abwehraufgabe folgt ein Handlungsablauf, der einem fortlaufenden Wettstreit ähnelt. Nach der Gestaltungstradition des Thrillers setzen wir multiperspektivisches Erzählen ein, um dem Leser stets einen Überblick über die beiden Gegenspieler zu bieten.

Der Text beginnt mit einer grauerregenden Darstellung der Mordszene, die zwar aus der Perspektive des Täters erzählt wird, dessen Identität jedoch durch die Bezugnahme mit dem Pronomen *er* (oder *ich* im Fall einer Ich-Erzählung) unbekannt bleibt. Anschließend wird das Auffinden der Leichen aus der Sicht eines der vier beteiligten Zeugen (Sterzer, Lois, Hansel oder Hauer) geschildert, damit der Leser es in situ miterleben kann. Danach folgen der Auftritt des Detektivs (auch hier z.B. ein Kripo-Kommissar), die Besichtigung des Tatorts und die Verhöre der vier Zeugen, die zusammen die Leichen entdeckt haben.

Von diesem Zeitpunkt an wird die Erzählung hauptsächlich in zwei sich abwechselnde, eigenständige Erzählstränge aufgeteilt. In einem davon wird aus dem Blickwinkel des Detektivs erzählt, wie er eine Reihe von Verhören durchführt, aus den Zeugenaussagen viele Informationen gewinnt bzw. auswertet, darauf mehrere Hypothesen aufbaut und entsprechend in Aktion tritt, um den Täter aufzuspüren. Die Wissensvermittlung über den Informationsstand der Ermittlung erfolgt durch den Einsatz krimitypischer Schema-Elemente, wie etwa das in direkter Rede wiedergegebene Verhör, die darin zu findenden oder vorübergehend versteckten ›clues‹ und ›red herrings‹, die ›analysis‹-Passagen und die ›action‹-Passagen, die als feste Bestandteile des krimispezifischen Frage-Antwort-Spiels dem systematischen Wissensaufbau im Kriminalroman dienen (vgl. Kap. 5).

Im anderen Erzählstrang wird aus der Perspektive des unbekanntes Täters geschildert, wie unauffällig sich dieser in Gegenwart der Dorfbewohner verhält, über die Tat bzw. die Opfer reflektiert und wieder zuschlägt, um die Figuren, die ihn als Mörder zu identifizieren drohen, aus dem Wege zu räumen (dies könnte etwa der Augenzeuge Mich sein, der ihn erpresst). Meist werden die Informationen, die in einem Erzählstrang eingeführt werden, später im anderen spezifiziert. So könnte insbesondere die vor der Mordszene am Textanfang liegende Vorgeschichte (*die Sache mit der Barbara*) sowohl in Form einer Rekonstruktion des Detektivs anhand der aus den Verhören gewonnenen Informationen dargestellt werden, als auch vom Standpunkt des Täters aus rückblickend erzählt werden. Auf diese Weise wird der Leser nach und nach über das Tatmotiv in Kenntnis gesetzt.

Wichtig ist hierbei, dass wir beim Wissensmanagement während des Katz-und-Maus-Spiels in Bezug auf die Frage „Wer weiß wann was?“ (vgl. Kap. 6) wieder eine asymmetrische, inkongruente

Informationsverteilung anwenden, die ganz anders ist als die in der obigen ›crime novel‹-Version. Dort weiß der Leser über die Ermittlung genauso wenig wie der Täter, da die Geschichte durchweg aus der Täterperspektive erzählt wird und folglich die Aktivitäten des Detektivs nicht gezeigt werden können. Im Gegensatz dazu hat der Leser hier durch das multiperspektivische Erzählen einen Wissensvorsprung gegenüber dem Detektiv *und* dem Täter – denn nur er hat Übersicht über das Katz-und-Maus-Spiel. Dank des Erzählstrangs aus der Detektivperspektive erhält der Leser stets Informationen über den aktuellen Stand der Ermittlung, etwa wie der Ermittler schrittweise die entscheidenden Informationen über die Tat, das Tatmotiv und den Täter findet, den Tathergang rekonstruiert oder eine Falle stellt, um den ahnungslosen Täter zu enttarnen. Gleichzeitig ist der Leser dank des Erzählstrangs aus der Täterperspektive in der Lage, hinter dem Rücken des Detektivs „Einblicke in das kriminelle Lager“ (Alewyn 1968/1971, in: Vogt 1998a, 59) zu erhalten, den Täter bei der Tat zu beobachten und dessen Gedankengängen zu folgen. Auf diese Weise kann er auch neue Taten aus nächster Nähe miterleben, woraus sich nach der Mordszene am Textanfang wieder reichlich Nervenkitzel ergibt. Wenn der Detektiv für den Leser sympathisch dargestellt wird und er sich mit ihm identifizieren kann, veranlassen die vertraulichen Informationen über den Täter den Leser dazu, mit angespannter Aufmerksamkeit weiterzuverfolgen, wie und wann der Detektiv endlich von ihnen erfährt. So kann etwa eine außerordentliche Spannung entstehen, wenn er in seiner privilegierten Lage erfährt, wie der Täter plant, dem Detektiv eine Falle zu stellen (und ebenso, nur mit anderen Befürchtungen, wenn der Leser mit dem Täter sympathisiert). Kurz: Der Wissensvorsprung des Lesers gegenüber dem Detektiv und dem Täter soll dazu führen, dass er den Täter (Was weiß der Täter?) sowie den Detektiv (Was weiß der Detektiv?) immer gespannter beobachtet und ein gesteigertes Interesse bzw. Anteilnahme an der Geschichte entwickelt.

Nach dem spannungsreichen Katz-und-Maus-Spiel zwischen Täter und Detektiv findet der Showdown, der auch hier als Höhepunkt der Erzählung fungiert, am Romanende statt. Hierbei wird die thrillertypische Hauptfrage, ob der Täter oder der Detektiv aus der lebensgefährlichen Konfrontation als Sieger hervorgeht, mit dem thrillertypischen „Happy End“ geklärt: Aus der Perspektive des Detektivs wird geschildert, wie der Kampf auf Leben und Tod für Hauer tödlich endet (oder, wenn sich der Leser mit dem Täter identifiziert, aus Hauer's Perspektive, wie der Detektiv im Kampf getötet wird und Hauer entkommt).

Vergleichen wir diese Sequenzierungsvariante mit der oben genannten ›crime novel‹-Version, bei der die Ereigniskette von Ursache und Wirkung konsequent in chronologischer Folge dargestellt wird, dann wird deutlich, dass sich diese Version von der vorhergehenden unterscheidet, indem der Auslöser des Mordfalls, also der Textbaustein ‚die Vorgeschichte‘ (*die Sache mit der Barbara*), erst schrittweise im Laufe des Katz-und-Maus-Spiels enthüllt wird. Ansonsten dominiert auch hier das Prinzip der chronologischen Abfolge. Dabei wird das Wissensmanagement in diesem Fall jedoch völlig anders gestaltet, um die thrillerhafte Spannung zu erzeugen: Die Darstellung einer brutalen Mordszene als Texteröffnung, die strategische Wissensvermittlung, durch die der Leser dank des ständigen Perspektivwechsels zwischen Detektiv und Täter stets eine Übersicht über das Katz-und-Maus-Spiel hat, und die Gewaltdarstellung beim Showdown im Schlussteil leisten einen Beitrag zur thrillertypischen Spannung. Durch die Umsetzung des für den Wissensaufbau im Kri-

minalroman charakteristischen Verzögerungsprinzips, vor allem durch die sich steigernde Spannung aus dem Katz-und-Maus-Spiel, dessen Ausgang erst am Romanende bekannt gegeben wird, kommt die krimitypische Spannung im Sinne von ›suspense‹ zustande.

4.3.3 Eine Sequenzierungsvariante nach dem Strukturmuster des Detektivromans

Bei unserer dritten Version der Umschreibung wollen wir *Tannöd* in einen Detektivroman (vgl. Abschnitt 2.2.1) verwandeln. Erzielt wird hierbei vor allem die detektivromangerechte „Geheimnis- oder Rätselspannung“ (Suerbaum 1967, in: Vogt 1998a, 89), die sich auf bereits geschehene, aber dem Leser in den wichtigsten Umständen noch unbekanntere Ereignisse bezieht und deshalb untrennbar mit der klassischen Hauptfrage „Whodunit“ verbunden ist.

Um eine lang anhaltende Spannung durch das Täterrätsel zu erzeugen, stellen wir Hauer im Erzählverlauf als eine Figur unter vielen dar und zeigen ihn erst am Romanende, genauer gesagt nach der Identifizierung durch den Detektiv, als gesuchten Täter. Ferner rücken wir nach der Gestaltungstradition des Detektivromans den Detektiv in den Mittelpunkt der Erzählung und zeigen, wie er den rätselhaften Mordfall löst, indem er durch analytisches Denken die aus den Verhören gewonnenen, zunächst verworrenen, undurchschaubaren Informationen in plausible Kausalzusammenhänge bringt. Als Erzählform eignen sich die Ich-Erzählung aus der Perspektive des Detektivs und die konsequente Durchführung einer einheitlichen Figurenperspektive in der dritten Person am besten dazu, die Sympathie lenkung zu steuern, die Bindung des Lesers an den Detektiv (oder die Identifikation mit ihm) zu ermöglichen und zu intensivieren, weil in diesen Fällen die Aufmerksamkeit des Lesers stets auf den Detektiv gerichtet ist (vgl. Nusser 2003, 52f.). Was das Wissensmanagement betrifft, weiß der Leser dementsprechend im Prinzip genauso viel wie der Detektiv oder womöglich sogar weniger, wenn bestimmte belangvolle Informationen um der Spannung willen vom Erzähler vorübergehend zurückgehalten werden.

Bei der Sequenzierungsvariante unserer Detektivroman-Version von *Tannöd* wollen wir die für den Detektivroman charakteristische, im Großen und Ganzen chronologische Sequenzierung einsetzen: Auf den Fall (erster Teil) folgen die Ermittlung (zweiter Teil) und die Aufklärung (dritter Teil). Zum Zweck der Einführung des Romanhelden wird als Texteröffnung erzählt, wie der Detektiv (auch hier z.B. wieder ein Kripo-Kommissar) die Leichen bzw. den Tatort besichtigt und anschließend die vier Zeugen Sterzer, Lois, Hauer und Hansel verhört, die die Leichen auf dem Daner-Hof entdeckt haben. Das heißt, bei der Wiedergabe der Beobachtungen des Detektivs bzw. der Verhöre werden viele Wissenslücken, etwa in Bezug auf den Tathergang und das Tatmotiv, durch explizit oder implizit gestellte Fragen zur Sprache gebracht, sodass der Mordfall recht früh als ein zu lösendes Rätsel dargelegt wird und die klassische Hauptfrage „Whodunit“ sowie viele damit verbundene Fragen aufgeworfen werden. Dies soll als erzählerischer Auftakt dazu dienen, die Ermittlung sofort in Gang zu setzen und das Leserinteresse zu wecken.

Die darauffolgende Ermittlung, bei der erzählt wird, was der Detektiv erfährt, beruht auf dem Prinzip der chronologischen Abfolge. Bei der Darstellung der Ereigniskette während der Ermittlung

fungiert der Detektiv als Bindeglied aller erzählten Ereignisse: Er führt eine Reihe weiterer Verhöre durch, wertet die daraus gewonnenen Informationen aus, baut darauf mehrere Hypothesen auf, versucht in ›analysis‹-Passagen den Tathergang und die Vorgeschichte zu rekonstruieren und fahndet in ›action‹-Passagen nach den Verdächtigen. All dies wird dem Leser aus der Sicht des Detektivs mitgeteilt, damit er während des Katz-und-Maus-Spiels über die Tat und den gesuchten Täter, der, wie oben erwähnt, als eine Figur unter vielen für ihn quasi unsichtbar ist, auf keinen Fall mehr weiß als der Detektiv. Beispielsweise erfährt der Leser bei der Redewiedergabe der Verhöre durch die begleitenden, erzählerischen Regieanweisungen, was der Detektiv über die befragten Zeugen denkt bzw. ob er ihre Informationen für glaubwürdig hält. Dagegen werden die Gedanken und Absichten der Zeugen nicht transparent gemacht und bleiben somit für den Leser undurchschaubar.

Die Wissenskonstellation befindet sich so gesehen hier im exakten Gegensatz zu der der ›crime novel‹-Version. Ähnlich ist allerdings, dass es dem Leser überlassen bleibt, ob er den mitgeteilten Beurteilungen der Perspektivfigur zustimmen will oder nicht, da sich diese freilich auch irren kann. Zum Beispiel können wir dem Leser zeigen, was der Detektiv von der von Frau Sterzer aufgestellten Hypothese hält, dass vielleicht Amelies Bruder aus Rache die Familie Danner ermordet hat, und wie er anschließend über die Aussage des Bürgermeisters gegen Frau Sterzer denkt (vgl. Abschnitte 25, 26 im obigen Leseprotokoll). Indem wir die beiden Auffassungen einander gegenüberstellen, kann der Leser anhand oder trotz der Bewertungen des Detektivs entscheiden, ob er die neu gewonnenen Informationen für wichtige ›clues‹ hält, und kann daraufhin die Entwicklung gespannt weiterverfolgen. Aus ähnlichem Grunde können wir auch in den ›analysis‹-Passagen präsentieren, wie der Detektiv mehrere Hypothesen parallel aufstellt, sie bewertet, miteinander vergleicht und dementsprechend in Aktion tritt, um sie zu überprüfen. Durch derlei Verfahren wird die detektivromantypische Geheimnis- oder Rätselspannung verstärkt.

Wichtig bei der Gestaltung der Wissenskonkurrenz zwischen Detektiv und Täter während des Katz-und-Maus-Spiels ist auch, dass der Täter noch unerkannt bleibt. Somit gewinnt er in den meisten Fällen zu Beginn der Ermittlung die Oberhand, während der Detektiv stets im Dunkeln tappt, aus Unwissenheit ständig den Kürzeren zieht, vom Täter irreführt bzw. hereingelegt wird oder womöglich sogar in Lebensgefahr gerät. Hierbei führt das Wissensdefizit des Lesers meistens dazu, dass er mit dem ebenso unwissenden Detektiv mitfühlt und noch gespannter darauf wartet, dass der Detektiv die Geheimnisse nach und nach lüftet und schließlich den Fall aufklärt. Zu diesem Zweck könnten wir zum Beispiel darstellen, wie der Augenzeuge Mich sich beim Detektiv meldet, dann aber unerwartet vom unbekanntem Täter erschossen wird, bevor er wichtige Aussagen machen kann. Dadurch wird der Leser genauso von Hoffnung erfüllt bzw. enttäuscht wie der Detektiv. Zudem erscheint der Fall durch die neue Tat noch mysteriöser und die Frage nach der wahren Identität des auf der Lauer liegenden Täters umso drängender.

Nach dem Sammeln von genügend Informationen kann der Detektiv am Romanende Vorgeschichte und Tathergang schließlich völlig rekonstruieren und die Hauptfrage „Whodunit“ klären. Charakteristisch für die Aufklärung, die den Schlussteil des Detektivromans bildet, ist die Darstellung, wie der Detektiv eine Figur mit den entscheidenden ›clues‹ konfrontiert, die Figur eindeutig als gesuchten Täter identifiziert und erklärt, wie und warum die Figur das Verbrechen begangen hat

und wie sie daraufhin versucht hat, es zu vertuschen. Dies können wir beispielsweise durch die Wiedergabe eines Gesprächs zwischen unserem Detektiv und dem nun in die Enge getriebenen und letztendlich als Täter bloßgestellten Hauer vermitteln. Hier besteht der Spannungshöhepunkt darin, dass nach der von Anfang an sorgfältig konstruierten Geheimnis- oder Rätselspannung endlich alle noch fehlenden Informationen bekannt gegeben, alle noch offenen Fragen (vor allem die Täterfrage) geklärt werden und der anfangs rätselhafte Mordfall gelöst wird. Im Idealfall erfolgt beim Leser ein plötzliches, überraschendes Erkennen der Zusammenhänge.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bei der Sequenzierung in unserer Detektivroman-Version die Ereigniskette zwar grob gesehen chronologisch dargestellt ist, das Wissensmanagement aber in seiner Anordnung dem für den Wissensaufbau im Kriminalroman wichtigen Verzögerungsprinzip unterliegt. Um der Spannung willen werden Vorgeschichte und Tathergang am Textanfang nur lückenhaft dargestellt, im Erzählverlauf immer wieder als zu lösende Rätsel thematisiert und erst am Romanende vollständig enthüllt. Vergleicht man dies mit der Verwendung derselben Textbausteine in den oben beschriebenen ›crime novel‹- und Thriller-Versionen, so wird erkennbar, dass vor allem die derart strategische Wissensvermittlung und die Unsichtbarkeit des Täters dazu dienen, die mit dem Täterrätsel verbundene Spannung zu erzeugen bzw. zu erhöhen.

Brechen wir das Gedankenspiel an dieser Stelle ab. Es wird deutlich, dass sich durch die Entscheidungen bezüglich der Art der Spannung, der Sequenzierung der Textbausteine, der Themenentfaltung, des Wissensmanagements und der darauf bezogenen Vertextungsstrategien zahlreiche Realisierungsmöglichkeiten ergeben, wie *Tannöd* umgeschrieben werden könnte. Entsprechend den Spielarten der globalen Textorganisation wirkt sich das variantenreiche Zusammenwirken dieser Faktoren auf die Wissensdynamik im jeweiligen Text aus, sodass sich die Formen der Wissensentwicklung der unterschiedlichen Versionen der Umschreibung stark voneinander unterscheiden würden.

Über die sequenzielle Ordnung im Kriminalroman lässt sich anhand der drei oben genannten Sequenzierungsvarianten sagen: Zwar stehen viele denkbare Alternativen zur Auswahl, aber grob gesehen scheint bei allen Varianten das Prinzip der chronologischen Abfolge grundlegend zu sein. Wie beim Geschichtenerzählen üblich folgt die Anordnung der Textbausteine im Großen und Ganzen dem Ereignisverlauf. Die Darstellung der drei krimitypischen Ereignisse wird in eine Reihenfolge gesetzt, die der chronologischen Abfolge entspricht: Auf den Fall (erster Teil) folgen die Ermittlung (zweiter Teil) und die Aufklärung (dritter Teil). Lediglich die dazugehörigen einzelnen Teilthemen unterliegen in ihrer Anordnung der Variation. Diese Befolgung des Prinzips der chronologischen Abfolge bei der Verlaufsdarstellung einer Geschichte hat vor allem den Vorteil, dass die „natürliche“ zeitliche Abfolge dem linear-sequenziellen Charakter von Texten entspricht und sowohl für den Autor leichter zu schreiben als auch für den Leser leichter nachzuvollziehen ist (vgl. Schröder 2003, 249ff.). Dagegen muss ein Autor, der sich bewusst für eine Sequenzierungsvariante entscheidet, die entgegen der zeitlichen Abfolge geordnet ist, beim Schreiben die möglichen Verständnisprobleme einschätzen und sie antizipierend mit sprachlichen Mitteln zu klären versuchen, so wie es die Autorin Andrea Maria Schenkel beim Verfassen von *Tannöd* mit dem Einsatz vieler rezeptionssteuernder sprachlicher Signale erreicht hat, wie im zweiten Teil dieses Kapitels gezeigt

wurde. Aufgrund der Art der Spannung, die in erster Linie auf dem Täterrätsel basiert, kann *Tannöd* dem Typus des Detektivromans zugeordnet werden. Allerdings ist es ein Detektivroman ohne Detektivfigur, in dem die erzählten Ereignisse zwar nicht chronologisch dargestellt werden, aber der krimitypische dreiteilige thematische Textaufbau im Großen und Ganzen doch erkennbar ist: (1) der Fall, der in Abschnitt 1 durch die Rede vom *Morddorf* eingeführt, Schritt für Schritt enthüllt und erst in Abschnitt 22 durch Sterzers Bericht über die Entdeckung der Leichen vollständig dargelegt wird, (2) die Ermittlung, bei der der Leser quasi Detektiv spielt, indem er aus den Aussagen der befragten Dorfbewohner, den Erzählungen aus der Perspektive des Unbekannten, des Einbrechers Mich, der Mordopfer vor dem Mord und dem zitierten Zeitungsbericht lösungsrelevante Informationen sammelt, und (3) die Aufklärung durch den aus Michs Perspektive geschilderten Tathergang in den Abschnitten 34 und 35 sowie das Täter-Geständnis in Abschnitt 36. Daher ist *Tannöd* leicht als Kriminalroman identifizierbar, wobei sich die Formen der Wissensentwicklung jedoch signifikant von den meisten Krimis unterscheiden.

Ergebnisse

Fassen wir nun die Befunde aus diesem Kapitel zusammen. Wie die oben durch das Leseprotokoll dokumentierte Wissensbuchführung zeigt, ist die Sequenzierung im Roman *Tannöd* puzzleähnlich, denn die erzählten Ereignisse werden weder in chronologischer Reihenfolge noch nach Kausalzusammenhängen angeordnet. Demzufolge wird der Leser aufgefordert, das Puzzle mit Hilfe vieler rezeptionssteuernder sprachlicher Signale zusammenzusetzen, was bei *Tannöd* vor allem für Spannung sorgt. Aufgrund der fehlenden textimmanenten Detektivfigur, die in anderen Krimis in Bezug auf die Wissensvermittlung eine Filterfunktion erfüllt, muss der Leser hier die Zusammenhänge größtenteils selbst herstellen.

Bei unserem Gedankenspiel zu *Tannöd* haben wir festgestellt, dass es in Bezug auf die Sequenzierungsmöglichkeiten eine große Variationsbreite gibt. Entsprechend den unterschiedlichen Zielen, die mit dem jeweiligen Text erreicht werden sollen, kann man bei der Umschreibung von *Tannöd* ähnliche Geschichten in den unterschiedlichsten Formen erzählen. Solange der Text gut verständlich ist und die Textbausteine sinnvoll angeordnet werden, sind im Grunde alle möglichen Sequenzierungsspielarten erlaubt, weshalb dasselbe Geschehen auf vielerlei spannende Weisen erzählt werden kann. Dahinter steht ein strategisches Prinzip für die Textproduktion: *Form follows function*. Ausschlaggebend für die verschiedenartig realisierten Formen ist der unterschiedliche Zweck. Wie bereits gezeigt, haben die ausgewählten Ziele, die an jedem Punkt der Textproduktion die Vertextungsentscheidungen determinieren, immer mit der Erzeugung von Spannung zu tun. Grund dafür ist die primäre Textfunktion des Kriminalromans, den Leser durch Spannung zu unterhalten (vgl. Abschnitt 2.3.1). Entsprechend der Art der erzielten Spannung bzw. des erwünschten Spannungsaufbaus werden die sequenzielle Ordnung im Text, die Art der Verknüpfung von funktionalen Textbausteinen, die Themenentfaltung, das Wissensmanagement und die dafür geeigneten sprachlichen bzw. textuellen Verfahren zielorientiert eingesetzt. Das Wissensmanagement dient demnach primär dem Spannungsaufbau. Bei den oben angeführten Beispielen zeigt sich sehr deut-

lich das Verzögerungsprinzip bzw. das Prinzip der aufsteigenden Wichtigkeit, das für den Wissensaufbau im Kriminalroman ausschlaggebend ist: Dadurch wird eine lang anhaltende, sich zuspitzende Spannung aufgebaut, die erst am Romanende ihren Höhepunkt erreicht, sodass die krimitypische Spannung im Sinne von ›suspense‹ erzeugt und somit die Unterhaltungsfunktion des Kriminalromans erfüllt wird.

Dabei steht der lokale Wissensstand in engem Zusammenhang mit der globalen Textorganisation. Um den Wissensaufbau in einem Krimi günstig zu gestalten, kann es unter Umständen vorteilhaft sein, bei der Textproduktion auf etablierte Strukturmuster wie Detektivroman, Thriller oder ›crime novel‹ zurückzugreifen, die dafür charakteristischen Formen der Wissensentwicklung bzw. der Themenentfaltung zu nutzen und den typischen thematischen Aufbau explizit sprachlich zu kennzeichnen: Am Beispiel der drei beim Gedankenspiel angeführten Sequenzierungsvarianten haben wir klargemacht, wie man die wohlbekanntesten Gestaltungstraditionen der Strukturmuster sowie das darin etablierte Zusammenwirken des Wissensaufbaus mit diversen Faktoren strategisch ausnutzen kann. Um einen sinnvollen Wissensaufbau zu entwickeln, der zugleich dem effektiven Spannungsaufbau dient, ist es unerlässlich, die Textbausteine in eine vom Leser nachvollziehbare Reihenfolge zu bringen, sie zielgerichtet zu positionieren und mit unterschiedlichen Ausführlichkeitsgraden darzulegen. Betrachtet man das Wissensmanagement und die damit verbundene Sequenzierung und Ausarbeitung der Textbausteine, so lässt sich sagen, dass an jedem Punkt der Textproduktion diverse Faktoren wie der bisherige Wissensaufbau, die noch zu vermittelnden Informationen, die jeweils bezweckte Wirkung, die Einschätzung der Wissensvoraussetzungen bzw. Erwartungen des Lesers usw. für die Auswahl der strategischen Alternativen eine Rolle spielen. Entsprechend der getroffenen Vertextungsentscheidungen entwickelt sich der bisher im Text erreichte Wissensstand kontinuierlich von Satz zu Satz, von Text-Zeitpunkt zu Text-Zeitpunkt. Die Anwendung verschiedener Organisationsprinzipien von Texten wirkt sich sichtbar auf die Wissensdynamik aus, sodass diese in jedem Krimi einzigartig ist.

Nach der Erörterung des Zusammenhangs zwischen der Wissensdynamik, dem Wissensmanagement und der Sequenzierung der Textbausteine im Kriminalroman wollen wir im nächsten Kapitel näher darauf eingehen, wie der systematische Wissensaufbau in Form eines krimispezifischen Frage-Antwort-Spiels bzw. der dazugehörigen Schema-Elemente wie der Frage-Wiederaufnahme-Antwort-Sequenzen, der ›clues‹, der ›red herrings‹, dem Verhör, und den ›analysis‹- und ›action‹-Passagen gestaltet werden kann. Dabei wird unter anderem gezeigt, wie der Wissensaufbau auf lokaler und globaler Ebene verknüpft ist und welche unterschiedlichen textuellen Verfahren und Strategien zur Verfügung stehen, mit denen der Krimiautor diese als krimitypisch geltenden Darstellungs-Elemente in vielfältiger Weise sprachlich realisieren kann.

5. Der systematische Wissensaufbau im Kriminalroman

„Murder in a story does not bring it into the detective or mystery category“ (Chandler 1973, 58). Wie der Krimiautor Raymond Chandler in dieser Bemerkung feststellt, sind nicht alle Romane, die von fiktionalen Kriminalfällen handeln, auch Kriminalromane.¹⁸³ Ausschlaggebend für die Zugehörigkeit zum Texttyp ‚Kriminalroman‘ ist vielmehr die krimispezifische Spannung im Sinne von ›suspense‹,¹⁸⁴ für deren Erzeugung der Wissensaufbau im Text eine entscheidende Rolle spielt (vgl. Abschnitt 2.3.1). Das spannungsgenerierende, wohldosierte Wissensmanagement im Kriminalroman umfasst einerseits den systematischen Wissensaufbau durch ein krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel und andererseits die strategische Wissensvermittlung mit Hilfe einer Vielfalt etablierter Strategien (z.B. das Zurückhalten von Informationen, das Timing der Wissensvermittlung und die krimitypischen Irreführungen, vgl. Kap. 6). Zudem gibt es prominente Textstellen wie den Textanfang, das Textende und das Textabschnittsende, an denen meist wichtige Informationen positioniert werden, weshalb sie für den Wissensaufbau von strategischer Bedeutung sind (vgl. Kap. 7). Da für den Leser die Bedeutung einer Wissensvermittlung an diesen Stellen aufgrund der Gestaltungstradition des Kriminalromans in starkem Maße ersichtlich wird, kann sich der Autor bei der Gestaltung des Wissensmanagements mehr oder weniger an den stabilen Erwartungen des Lesers orientieren und diverse bewährte Lösungsmuster für solche rekurrenten Vertextungsaufgaben anwenden.

Wie bereits erwähnt, ist das Fundament für den Wissensaufbau im Kriminalroman die regelhafte Wissensvermittlung durch ein System von Fragen und Antworten – ein krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel dient also als Grundschema der Strukturierung bzw. der Vermittlung von Wissen. Mit diesem systematischen Wissensaufbau in Form eines Frage-Antwort-Spiels wollen wir uns in diesem Kapitel näher auseinandersetzen. Beim Wissensaufbau im Kriminalroman werden die Informationen nach dem Verzögerungsprinzip in der richtigen Menge und im Rahmen einer krimitypischen Entdeckungslogik geliefert: Zu Beginn des Romans häufen sich Fragen, im Erzählverlauf werden die Antworten erst nach und nach enthüllt, bis im Schlussteil die Hauptfrage in der Aufklärung geklärt wird (die somit den Höhepunkt des Romans bildet) und auch die letzten Fragen beantwortet werden (vgl. Nusser 2003, 31). Ein derartiges Wissensmanagement, also die vom Autor wohlerrungene, gut arrangierte Konkurrenz von planmäßiger Verdunkelung und planmäßiger Erhellung bei der Wissensvermittlung über den rätselhaften Fall, ist das narrative Konstruktionsprinzip von Wissen im Kriminalroman.

¹⁸³ Warum sind z.B. *Hamlet* von Shakespeare, *König Ödipus* von Sophokles und *Schuld und Sühne* von Dostojewski keine Kriminalromane? Diese Grundfrage hat Ulrich Suerbaum in dem Aufsatz „Warum Macbeth kein Krimi ist: Gattungsregeln und gattungsspezifische Leseweise“ (in: Suerbaum 1984, 11-26) anhand eines Vergleichs zwischen *Macbeth* und *Hercule Poirot's Christmas* von Agatha Christie sehr überzeugend beantwortet. Suerbaums Auffassung nach ist *Macbeth* in erster Linie deshalb kein Krimi, weil es in diesem Werk kein System von Fragen und Antworten gibt und daher weder der kriminalromantypische Aufbau zu beobachten ist, noch die kriminalromantypischen Grundregeln gelten oder die textadäquaten Leseweisen von Kriminalromanen anwendbar sind.

¹⁸⁴ Vgl. hierzu die folgende Bemerkung von Peter Nusser: „Das Kriterium, nach dem die Zuordnung einzelner Kriminalromane zu einem Typus abgewogen wird, ist ein strukturelles, nämlich die Art und Weise des Spannungsaufbaus“ (Nusser 2003, 20). Da der Wissensaufbau im Kriminalroman zugleich der Spannungsaufbau ist, kann man dieses Kriterium gleichsam als Art und Weise des Wissensaufbaus auffassen.

Zu diesem Grundschema des systematischen Wissensaufbaus im Kriminalroman gehören viele Grundbausteine, die im Hinblick auf die Wissensvermittlung eine konstitutive Funktion haben und in jedem Krimi in der Regel mehrfach zum Einsatz kommen: Fragen, Antworten, Frage-Wiederaufnahme-Antwort-Sequenzen, ›clues‹, ›red herrings‹, Verhöre, ›analysis‹- und ›action‹-Passagen. Da sie als charakteristische Darstellungselemente im Kriminalroman gelten, weist sich ein Text auch gewissermaßen durch sie als Repräsentant des Texttyps ‚Kriminalroman‘ aus. Zudem haben sie als feste Bestandteile der krimitypischen Darstellungs-Schemata jeweils bestimmte Funktionen und sind deswegen mit etablierten lokalen bzw. globalen Darstellungsstrategien verbunden. Bevor wir jedoch näher auf sie eingehen, wollen wir uns zunächst einen kurzen Überblick verschaffen, welche Rolle diese Grundbausteine jeweils beim systematischen Wissensaufbau in Form eines Frage-Antwort-Spiels spielen, und inwiefern somit lokaler und globaler Wissensaufbau miteinander zusammenhängen.

Was Fragen und Antworten betrifft, wird in der literaturwissenschaftlichen Krimi-Forschung vielerorts betont, dass das Aufwerfen von Fragen beim Erzeugen der krimitypischen Spannung eine ausschlaggebende Rolle spielt (vgl. Alewyn 1968/1971, in: Vogt 1998a, 56ff.; Buchloh/Becker 1978, 17f.; Suerbaum 1984, 17ff.; Nusser 2003, 31ff.). Fragen dienen als Instrumente zur Markierung der Wissenslücken und damit der zielgerichteten Erkenntnisgewinnung des Lesers. Wenn die krimispezifische Spannung im Sinne von ›suspense‹ auf einem Mangel an Informationen und dem Wunsch des Lesers beruht, sein Informationsdefizit zu beseitigen, dann lassen sich Spannungsmomente im Text, die durch Fragen hervorgerufen werden, folgendermaßen wiedergeben: „Die Spannung wird größer, wenn die Zahl der Fragen wächst, und verringert sich mit der Lösung der aufgeworfenen Fragen“ (Fónagy 1971, 74). Je länger eine der Fragen unbeantwortet bleibt, desto weiträumiger wird also der Spannungsbogen. Je mehr Fragen an einer Stelle aufgeworfen werden, desto höher ist hier die Spannungsintensität (vgl. Anz 1998, 162f.). Aus diesem Grund werden die wichtigen Informationen, die der Leser erfahren soll und die er zum Schluss der Lektüre normalerweise mit Sicherheit vermittelt bekommt, durch viele im Text explizit oder implizit aufgeworfene Fragen deutlich markiert, die dazu dienen, die Aufmerksamkeit des Lesers zielgerichtet zu lenken und ihm beim Erschließen von Wissen zu helfen. Da die Fragen und ihre Antworten oft weit auseinander liegen, werden die Fragen in der Regel mehrmals wiederholt oder variiert in Erinnerung gerufen, sodass eine im Text explizit oder implizit gestellte Frage, die Wiederaufnahmen dieser Frage und die abschließende Antwort auf diese Frage eine Sequenz bilden (vgl. Abschnitt 5.1).

Allerdings darf der Leser aufgrund der krimispezifischen Spannung im Sinne von ›suspense‹ die gesuchten Antworten nicht unverzüglich finden können – dies betrifft vor allem die Antwort auf die Hauptfrage (normalerweise die Täterfrage „Whodunit“), sonst ist die Spannung des ganzen Romans bereits dahin. Daher muss der Prozess der Suche nach den Antworten ausgedehnt werden, damit die Lektüre für den Leser zum großen Teil von Nichtwissen bzw. Ungewissheit geprägt ist. Um dieses Ziel zu erreichen, müssen die Antworten sowohl nach dem Verzögerungsprinzip bzw. dem Prinzip der aufsteigenden Wichtigkeit (der Höhepunkt soll also erst am Ende kommen) als auch im Rahmen einer krimispezifischen Entdeckungslogik geliefert werden.

Zu dieser Entdeckungslogik gehört in erster Linie, dass viele ›clues‹ (vgl. Abschnitt 5.2) und ›red herrings‹ (vgl. Abschnitt 5.3) in Bezug auf die Fragen eingesetzt werden, um den Leser bei der Suche nach den Antworten zu leiten, mehrere Möglichkeiten parallel offen zu halten und immer wieder durch Irreführungen ein Überraschungsmoment zu evozieren (vgl. Nusser 2003, 24f.). Oft werden sie auch noch durch rezeptionssteuernde „Achtung, Spur!“-Signale (vgl. Abschnitt 2.3.4.3) für den Leser deutlich sichtbar gemacht, damit er die ›clues‹ erkennt, aufmerksam weiterverfolgt und möglichst zu dem vom Autor erzielten Schluss kommt. Allerdings werden ›clues‹ und ›red herrings‹ meist in gleicher Weise vermittelt und unterscheiden sich voneinander lediglich durch das Ergebnis, sodass dem Leser erst im Nachhinein klar wird, welche die zu den ersehnten Antworten führenden wahren Anhaltspunkte und welche die falschen Fährten waren, die schließlich ins Nichts führten.

Charakteristisch für den Kriminalroman ist, dass ›clues‹ und ›red herrings‹ häufig in einer Reihe von Verhören auftauchen (vgl. Abschnitt 5.4). Bei diesen Verhören werden Zeugen bzw. Verdächtige in Bezug auf den Fall befragt (z.B. danach, wie sie sich in einer bestimmten Situation verhalten haben, was ihnen aufgefallen ist, usw.) und die relevanten Informationen gesammelt, die sich später als ›clues‹ oder ›red herrings‹ erweisen (vgl. Nusser 2003, 25f.). Das Verhör selbst kann man als ein Frage-Antwort-Spiel zwischen dem fragenden Detektiv und dem nicht unbedingt kooperationswilligen Befragten bezeichnen. Dementsprechend gehören Ungleichheit im Machtverhältnis bzw. Informationsstand der Kommunikationspartner, typische Polizeifragen (vor allem nach dem Alibi und möglichen Tatmotiv), die Informationszurückhaltung, unausgesprochene Subtexte, Andeutungen, Lügen usw. zu den auffälligen Charakteristika des oft konfliktgeladenen und spannenden Verhörs im Kriminalroman. Solche Dialoge, die meist in direkter Rede wiedergegeben werden, überlassen dem Leser die Entscheidung, was er glauben soll und was nicht: Wissen besitzt hier demnach immer einen prekären, vorläufigen Charakter. Dabei wird der Leser beim Auswerten von Informationen bzw. bei seiner Meinungsbildung oft durch Faktoren wie erzählerische Anweisungen bei der Redewiedergabe, Abhängigkeit von der Autoritätsfigur (meist dem Detektiv) oder Sympathienlenkung beeinflusst. Die Darstellung von Verhören bietet dem Krimiautor hierbei eine ideale Gelegenheit, Informationen auf strategische Weise zu liefern und deren Evaluation dem Leser als Aufgabe zu übertragen.

Gemeinsam mit den ermittelnden Figuren steht der Leser also vor der Aufgabe, die bisher (meistens durch die Verhöre) gesammelten Informationen auszuwerten und Deutungshypothesen bezüglich der offenen Fragen aufzustellen. Darum geht es vor allem in den krimitypischen ›analysis‹-Passagen (vgl. Abschnitt 5.5): Sie gelten im Allgemeinen als ein charakteristisches, ja obligatorisches Darstellungselement des Kriminalromans, denn seit den von Edgar Allan Poe und Sir Arthur Conan Doyle ausgeprägten Prototypen lautet die grundlegende Prämisse des Kriminalromans: „Die Vernunft besiegt das Böse“ (Frey 2005, 14).¹⁸⁵ In den ›analysis‹-Passagen wird also erzählt, wie der

¹⁸⁵ Frey zufolge soll der Krimiautor nach den Gestaltungstraditionen des Kriminalromans bzw. den Erwartungen des Lesers die Detektivfigur den Fall mit Hilfe der Vernunft aufklären lassen (obwohl Glück, Zufall und Intuition bei der Auflösung durchaus eine Rolle spielen können). Falls die Detektivfigur den Fall nicht durch Detektion, sondern etwa mit Hilfe übersinnlicher Fähigkeiten löst, sprengt der betreffende Roman wegen der Unstimmigkeit eindeutig die Grenzen des Kriminalromans und kann nicht als Krimi angesehen werden (vgl. Frey 2005, 28).

Detektiv bzw. die anderen ermittelnden Figuren durch Detektion, rational-logisches Kombinieren, Schlussfolgern, Beweisführung usw. ein Gesamtbild über den rätselhaften Fall rekonstruieren. Darin werden die bisher gesammelten Informationen (vor allem die in Verhören vermittelten ›clues‹ und ›red herrings‹) zusammengefasst und ausgewertet, worauf verschiedene antizipierende Deutungshypothesen aufgebaut und präsentiert werden. Der Leser kann die derart von den ermittelnden Figuren fertig bearbeiteten Informationen bewerten und sich einer Theorie anschließen, weshalb ihm die ›analysis‹-Passagen beim Frage-und-Antwort-Spiel eine große Orientierungshilfe sein können. Allerdings kann das darin enthaltene Angebot verschiedener Deutungsmöglichkeiten den Leser auch verwirren bzw. irreführen, weil die ermittelnden Figuren durchaus auch falsche Schlüsse ziehen können.

Entsprechend ihren in den ›analysis‹-Passagen vorgetragenen Deutungshypothesen handeln die ermittelnden Figuren in den ›action‹-Passagen, um den mutmaßlichen Täter zur Strecke zu bringen (vgl. Abschnitt 5.6). Da sich meist nach der Überwachung, der Verfolgung, dem Kampf und der Verhaftung des Verdächtigen eindeutig herausstellt, ob es sich bei dem Betreffenden tatsächlich um den gesuchten Täter handelt, dienen die ›action‹-Passagen zur Klärung der Fragen und sind ein wichtiger Bestandteil der Auffindungsverfahren von Antworten. Ebenso dienen sie der Spannungssteigerung durch Darstellungen von Gewalt und durch Nervenkitzel auslösende Beschreibungen von Gefahr, denn Höhepunkte der Gefahr für den Detektiv sind zugleich Höhepunkte der Spannung (vgl. Nusser 2003, 53). Im Allgemeinen werden die aktionistischen Darstellungselemente als ein besonderer Reiz des Kriminalromans angesehen.

Nachdem wir die Funktionen der oben genannten Grundbausteine im Rahmen des systematischen Wissensaufbaus durch ein krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel in ihren Grundzügen erörtert haben, wollen wir uns im Folgenden ihre Formen und Spielarten einzeln vornehmen und in exemplarischer Weise ausführlich behandeln.

5.1 Die Frage-Wiederaufnahme-Antwort-Sequenzen

„Es entspricht der menschlichen Natur, dass, sobald sich eine Frage stellt, nach der Antwort gesucht wird. Mit anderen Worten: Wenn Sie auf Seite Eins einen Menschen umbringen und die Frage nach dem Täter stellen, wird eine ganze Menge Leser dabei bleiben, um die Antwort zu erfahren“ (Beinhart 2003, 12). Mit dieser Bemerkung betont der Krimiautor Larry Beinhart die Wichtigkeit der Fragen im Kriminalroman und weist ferner darauf hin, dass Krimiautoren im Grunde von der kriminalromangerechten Erwartungshaltung des Lesers, dass er früher oder später die Antworten auf alle im Text explizit oder implizit aufgeworfenen Fragen bekommen wird, profitieren (vgl. Beinhart 2003, 12ff.). Denn dank solch einer Lesererwartung sind sie gewissermaßen von der oftmals schwierigen Aufgabe entbunden, vor die sich die Verfasser sonstiger Romane gestellt sehen, nämlich den Leser mit anderen Mitteln in die Geschichte hineinzuziehen. Aufgrund der Wichtigkeit dieser Fragen und Antworten müssen Krimiautoren beim Schreiben allerdings auch genau darauf

achten, entsprechend dieser Lesererwartung sämtliche Fragen im Text zu klären.¹⁸⁶ Dieses stabilisierte gegenseitige Verständnis, das auf der Gebrauchs- und Gestaltungstradition des Kriminalromans beruht, kann man als Teil der unsichtbaren konventionellen „Abmachung“ zwischen Krimiautor und Krimileser betrachten. Daher heben auch viele Literaturwissenschaftler, die sich mit Kriminalromanen befassen, die große Bedeutung der Fragen im Kriminalroman hervor, z.B. äußert sich Richard Alewyn darüber:

Man kann das ganze Arsenal der rhetorischen Chrie aufgeboten sehen: [...] Wann ist der Mord geschehen? Wo ist er geschehen? Durch welche Mittel ist er geschehen? Wer hatte Zugang dazu? Wer hatte ein Motiv? Wer ist überhaupt der Tote? War es überhaupt ein Mord? Alle diese Fragen werden nicht nur einmal gestellt, sondern viele Male, oft jedem der Zeugen. (Alewyn 1968/1971, in: Vogt 1998a, 57f.)

Dergestalt zählen Fragen und ihre nicht unmittelbar erhältlichen Antworten, durch die der Leser in den Fragezustand versetzt wird, zu den zentralen Darstellungselementen im Kriminalroman.

Im Rahmen dieser Arbeit ist jedoch vor allem von Interesse, wie genau diese Fragen und ihre Antworten sprachlich realisiert werden. Zunächst führt die Darlegung eines Kriminalfalls (vgl. Abschnitt 7.1), insbesondere wenn es sich um die Entdeckung der übel zugerichteten Leiche eines Menschen handelt, der allem Anschein nach Opfer eines Mordes geworden ist, zu einer Reihe von Fragen: Wer war der Täter (Whodunit)? Wer ist das Opfer? Warum, wie, wann und wo ist der Mord geschehen? Wer hat Motiv, Mittel, Gelegenheit und kein Alibi, sodass er als Verdächtiger in Frage kommt? Diese Fragen werden – wie bereits in Kap. 4 am Beispiel von *Tannöd* exemplarisch gezeigt – entweder als von Figuren direkt geäußerte oder gedachte Fragen in Form von Fragesätzen formuliert oder durch „deutliche Betonung der Ungewöhnlichkeit und Fragebedürftigkeit eines Phänomens oder einer Handlung“ (Suerbaum 1984, 22) implizit aufgeworfen. Suerbaum zufolge (vgl. Suerbaum 1984, 22ff.) sind derlei explizit oder implizit aufgeworfene Fragen für den Leser unverkennbar als Wissenslücken gekennzeichnet. Zu jeder Frage, die dem Leser zu Bewusstsein gebracht wird, gehört in der Regel irgendwo im Text eine eindeutige Antwort. Da Fragen und Antworten oft weit auseinander liegen, wird eine Frage gewöhnlich auch mehrfach wiederaufgenommen und dem Leser in Erinnerung gerufen, sodass Frage, Wiederaufnahme und abschließende Antwort, wie oben erwähnt, eine Sequenz bilden.

Zur Veranschaulichung nehmen wir die sprachliche Realisierung einer Frage-Wiederaufnahme-Antwort-Sequenz aus *Der Knochenmann* von Wolf Haas unter die Lupe: Bereits am Textanfang wird erzählt, dass der Detektiv Brenner in der Grillstation Löschenkohl sitzt und deren Chefin nicht finden kann, obwohl er von ihr zu Hilfe gerufen wurde und auf ihr Verlangen hin gekommen ist. Vor allem lösen die Worte des Erzählers „*Er [Brenner] hat die Chefin, die ihn gestern ganz verzweifelt angerufen hat, ja noch nicht einmal kennen gelernt*“ (14) Erklärungs-

¹⁸⁶ Auch die Krimiautorin Elizabeth George betont mit folgenden Worten, dass alle Fragen im Kriminalroman beantwortet werden müssen: „Schließlich versprechen wir den Lesern mit unseren Werken hoch und heilig, dass es in einer Welt, in der nur der Tod und die Steuern gewiss sind, noch eine andere Welt gibt, in der alle Dinge einem logischen und unvermeidlichen Ende zustreben“ (George 2004, 94). Es kommt nur extrem selten vor, dass irgendeine im Kriminalroman explizit oder implizit aufgeworfene Frage nicht durch eine eindeutige Antwort geklärt wird, sodass die betreffende Frage-Wiederaufnahme-Antwort-Sequenz am Ende ungeschlossen bleibt. Ein solcher Ausnahmefall gilt als Fehlgriff des Autors und erntet meist Unverständnis bzw. Empörung auf Seiten des Lesers.

bedarf im Leser aus, weil die Tatsache, dass die Chefin am Telefon *ganz verzweifelt* geklungen hat, Brenner zur Grillstation Löschenkohl bestellt hat und dann abwesend ist, eindeutig aus dem Rahmen fällt. Demnach drängt sich dem Leser die Frage auf: Warum ist Brenners Auftraggeberin nicht da?

Kurz darauf wird dem Leser der ungewöhnliche Sachverhalt mitsamt der implizierten Frage noch einmal aus Brenners Perspektive heraus nahegebracht: *„er hat sich gedacht, schön langsam wird es Zeit, dass ich die Chefin kennen lerne. Gestern am Telefon hat sie es so eilig gehabt, fast hätte sie dem Brenner zu weinen angefangen, wenn er ihr nicht zugesagt hätte. Und jetzt macht sie sich rar“* (19). Hierbei handelt es sich um eine thematische Spezifizierung des bereits eingeführten Sachverhalts, bei der die Abwesenheit der Frau durch den Kontrast ihres Verhaltens und Brenners Unmut noch normabweichender wirkt. Hervorgehoben durch eine derartige Wiederaufnahme werden aufs Neue Fragen provoziert: Wo ist die Chefin? Warum ist sie nicht da?

Nachdem die Frage bezüglich der merkwürdigen Abwesenheit der Chefin letztendlich zweimal implizit aufgeworfen wird, wird sie nun in Form von Fragesätzen in der Figurenrede noch einmal explizit formuliert. In den folgenden beiden Passagen wird wiedergegeben, wie Brenner die Kellnerin der Grillstation Löschenkohl sowohl am selben Abend als auch am nächsten Morgen wiederholt und immer gereizter nach der Chefin fragt:

Gegen neun hat das Geschäft langsam nachgelassen, und wie ihm die Kellnerin sein drittes Bier hinstellt, fragt er sie: **»Wo geht denn die Chefin um?«**

»Die Chefin hab ich heute noch gar nicht gesehen.«

»Wann kommt sie denn?«

»Sie müsste eigentlich schon da sein.«

Aber die Chefin ist auch nach dem dritten Bier nicht aufgetaucht. (*Der Knochenmann*, 20, Hervorhebungen von mir)

Der Brenner [...] fragt jetzt die Kellnerin grantig: **»Was ist mit der Chefin?«**

»Was soll mit der Chefin sein?«

»Wo ist sie?«

»Die Chefin? Die ist noch nicht gekommen«, lächelt die Kellnerin und trippelt mit dem Frühstücksgeschirr in die Küche hinaus. (*Der Knochenmann*, 22, Hervorhebungen von mir)

Durch die von Brenner direkt geäußerten Fragen wird die Fragebedürftigkeit der Abwesenheit der Chefin somit explizit zur Sprache gebracht, die noch durch die Antworten der Kellnerin, dass sie die Chefin auch nicht gesehen habe, obwohl diese eigentlich längst da sein sollte, unterstrichen wird. Durch die Wiederaufnahme in zwei verschiedenen Dialogen erscheint dem Leser die Frage ‚Wo ist die Chefin?‘ umso drängender. Um die Situation weiter zu dramatisieren und die Gefühle des Lesers anzusprechen, wird die Frage kurz darauf in einer anderen Form noch einmal wiederaufgenommen und durch die Beschreibung, wie sich bei Brenner während seines vergeblichen Wartens auf die Chefin allmählich Unmut breitmacht, noch brennender:

Jetzt hat sich der Brenner schnell verzogen [...]. Er hat sich gedacht, was schnüffle ich da bei den Hendlknochen herum, wenn ich noch nicht einmal einen richtigen Auftrag habe.

Aber wie er hinaufkommt, ist die Chefin natürlich immer noch nicht da. Da ist dem Brenner von einer Sekunde auf die andere der Krage geplatzt. Und ich muss ehrlich sagen, ich kann ihn verstehen. **Da ruft dich eine an, bestell dich her, und dann kommst du, und sie ist nicht da.** (*Der Knochenmann*, 27, Hervorhebungen von mir)

Hierbei wird der bereits dargelegte auffällige Sachverhalt mit dem Ziel, emotionale Effekte zu erzeugen, variiert noch einmal verbalisiert: Anders als in den oben zitierten Textstellen wird hier Brenners Empörung ausführlich beschrieben, und zwar durch die Wiedergabe seiner Gedanken (gekennzeichnet durch den auf Brenner bezogenen Referenz Ausdruck *ich: was schnüffle ich da bei den Hendlknochen herum, wenn ich noch nicht einmal einen richtigen Auftrag habe*) und durch den Bericht des Ich-Erzählers. Indem Brenner auf die dem Leser durch die Wiederholungen im vorangegangenen Text nun überdeutlich gewordene Frage nicht mit Sorge, sondern mit Überdruß und damit scheinbarem Handlungsunwillen reagiert, steigt die Spannung für den Leser noch weiter an. So werden emotionale Effekte erzeugt, und zudem wird das Geheimnis hervorgehoben, das den Leser in den Fragezustand versetzt. Schließlich gibt es jedoch eine Wende in der Entwicklung, da der Mann der Chefin auftritt und Brenner folgendermaßen empfängt:

»**Meine Frau ist verschwunden!**« schreit er gleich den Brenner an.

»Sie sind –«

»Löschenkohl«, sagt der Sohn vom Löschenkohl und gibt dem Brenner die Hand. »**Sie wissen auch nicht, wo meine Frau ist?**« (Der Knochenmann, 28, Hervorhebungen von mir)

Da der junge Löschenkohl mit diesen Worten das Verschwinden seiner Frau feststellt und unmittelbar danach Brenner beauftragt, sie zu finden, wird endlich deutlich, dass die immer noch abwesende Auftraggeberin unter rätselhaften Umständen verschwunden ist, die Frage nach ihrem Aufenthalt bleibt also weiter im Raum stehen. Ab diesem Zeitpunkt ist von „*der verschwundenen Löschenkohl-Wirtin*“ (51) die Rede. Während der Ermittlung kommen dann die Wiederaufnahmen der Frage ‚Wo ist die Chefin?‘ in den folgenden Formen vor: (a) durch den Referenz Ausdruck *die verschwundene Löschenkohl-Wirtin* bei der Äußerung „*Der Brenner hat dem Inspektor von der verschwundenen Löschenkohl-Wirtin erzählt*“ (51), (b) durch Brenners Bemerkung beim Gespräch „*Zuerst muss ich überhaupt einmal meine Auftraggeberin finden*“ (83), (c) durch Brenners Fragen bei der Befragung der Schwester der Chefin „*Sie wissen nicht zufällig, wo sie ist?*“ (90) und „*Und Sie haben gar keine Ahnung, wo Ihre Schwester sein könnte?*“ (94) sowie (d) durch Brenners Zusammenfassung des Sachverhaltes bei besagter Befragung „*Ihre Schwester hat mich vor einer Woche angerufen. Ich soll mich um die Sache mit den Knochen kümmern. Aber wie ich nach Klöch gekommen bin, ist sie nicht da gewesen*“ (92f.). Es zeigt sich also, dass die Wiederaufnahme der Frage zu unterschiedlichen Zwecken und in unterschiedlichen Varianten sprachlich umgesetzt wird.

Die Sequenz der Frage mitsamt den oben ausgeführten verschiedenen Formen der Wiederaufnahme wird letztendlich durch die Schilderung abgeschlossen, wie Brenner im Kühlraum der Grillstation Löschenkohl eine Leiche entdeckt: Mit den Worten des Erzählers „*Er hat die junge Löschenkohl-Wirtin sofort erkannt. Sie hat ihrer Schwester immer noch sehr ähnlich gesehen. Obwohl nur noch die Hälfte von ihr da gewesen ist*“ (158) findet ein Zuordnungsakt statt, durch den die Referenzidentität der Leiche und der vermissten Chefin festgestellt wird. Da die Leiche eindeutig als die Chefin identifiziert wird, kann der Leser nun die mehrmals wiederholte Frage ‚Wo ist die Chefin?‘ beantworten: Die Chefin ist ermordet worden, und ihre Leiche liegt nun im Kühlraum der Grillstation. Auf diese Weise wird zwar endlich ein Schlusspunkt zum Geheimnis ihres Verschwin-

dens gesetzt, aber das Auffinden der Leiche führt unvermeidlich zu einer Reihe von neuen Fragen, vor allem der Täterfrage und der Frage, wie der Mord an der Chefin mit den anderen Morden in dem Roman zusammenhängt.

Im Kriminalroman finden sich in der Regel mehrere solcher Frage-Wiederaufnahme-Antwort-Sequenzen, die sich kreuzen. Im Mittelpunkt steht immer die Frage-Wiederaufnahme-Antwort-Sequenz der Hauptfrage (meist „Whodunit“), die im Normalfall am Textanfang aufgeworfen, den ganzen Roman hindurch dem Leser wiederholt zu Bewusstsein gebracht und erst am Romanende beantwortet wird. Denn selbst wenn es bei der Textgestaltung des Kriminalromans endlose Variationen, Abweichungen und Ausschmückungen gibt, bilden die Hauptfrage mitsamt ihrer vielen Teilfragen, die sich alle um den Fall drehen, das Zentrum und den Reiz des Kriminalromans. Die einheitsstiftende Hauptfrage fungiert als Relevanzfilter, der dem Leser deutlich macht, welche Frage-Wiederaufnahme-Antwort-Sequenzen hochbedeutend und welche nebensächlich sind. Auf dieser Basis wird an den Kreuzungsstellen solcher Sequenzen allmählich klar, welche Fragen und welche dazu passenden Antworten zentral für die Klärung der Hauptfrage sind. Indem die Teilfragen schrittweise beantwortet werden, lichten sich langsam die anfangs dunklen Zusammenhänge zwischen den Sequenzen, bis sich das Gesamtbild über den rätselhaften Fall zusammenfügt und die Antwort auf die Hauptfrage im Schlussteil enthüllt wird.

Dabei werden auf dem Weg von den aufgeworfenen Fragen zu ihren Antworten viele ›clues‹ und ›red herrings‹ gelegt, die den Prozess des Auffindens von Antworten in ein kompliziertes Labyrinth verwandeln. Die planmäßige Erhellung des Rätsels durch ›clues‹ und die planmäßige Verdunkelung durch ›red herrings‹¹⁸⁷ dienen dazu, dem Leser mehrere Antwortmöglichkeiten parallel offen zu halten, ihn durch falsche Fährten irrezuführen und somit das Schließen seiner Wissenslücken immer wieder zu verzögern. Da der Leser erst im Nachhinein mit Sicherheit wissen kann, welche im Text vermittelten Anhaltspunkte lösungsrelevant sind und welche im Nichts enden, erwartet er die Klärung der Fragen mit Spannung. Im Folgenden wenden wir uns zunächst der Vermittlung von ›clues‹ zu.

5.2 ›Clues‹

„In this literature, clues function as signposts on the road to the explanation of the mystery“ (Herbert 1999, 78). Wie dieses Zitat aus *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing* erklärt, tragen ›clues‹ beim systematischen Wissensaufbau in Form eines Frage-Antwort-Spiels im Kriminalroman zur Klärung der im Text aufgeworfenen Fragen bei, da sie als Wegweiser zu den gesuchten Antworten führen. Alewyn zufolge (vgl. Alewyn 1968/1971, in: Vogt 1998a, 61ff.) könnte man den englischen terminus technicus ›clue‹ als „Versteck einer Antwort“ auffassen: Frei nach dem Motto „Everything means something“ kann sich im Kriminalroman alles, was von der Norm abweicht, erklärungsbedürftig wirkt und folglich eine Frage provoziert, als lösungsrelevanter ›clue‹

¹⁸⁷ Peter Nusser zufolge ist die Konkurrenz von planmäßiger Verdunkelung und planmäßiger Erhellung des Rätsels das eigentliche Konstruktionsprinzip des Detektivromans (vgl. Nusser 2003, 29).

erweisen.¹⁸⁸

Wenn der Leser wichtige ›clues‹ bemerkt und zutreffend deutet, kann er aus ihnen unter Umständen richtige Schlüsse ziehen oder sogar die im Text aufgeworfenen Fragen noch vor dem Detektiv beantworten. Demnach besteht für den Autor die Kunst des Krimischreibens darin, dem Leser eine wohl dosierte Mischung aus lösungsrelevanten ›clues‹ und irreführenden ›red herrings‹ in den Weg zu legen, um das Finden der Antworten auf die im Text gestellten Fragen hinauszuzögern und somit die ›suspense‹-artige Spannung zu erzeugen. Ferner kann der Krimiautor die Aufdeckung von Antworten beim systematischen Wissensaufbau in Form eines Frage-Antwort-Spiels noch verkomplizieren, indem er wichtige ›clues‹ zielgerichtet auf subtile Weise vermittelt, sodass der Leser sie vorübergehend nicht als ›clues‹ wahrnimmt und beim späteren Erkennen eine Überraschung erlebt.

Dies wollen wir im Folgenden in exemplarischer Weise erläutern. In den nächsten Abschnitten befassen wir uns daher mit den sprachlichen Verfahren, mit denen ›clues‹ gezielt in auffälliger oder unauffälliger Weise vermittelt werden. Im Anschluss daran wird illustriert, mit welchen Verfahren ›red herrings‹, ähnlich wie vielversprechende ›clues‹, dargelegt werden und wie erst später ausdrücklich klargestellt wird, dass sie nicht zu den ersehnten Antworten, sondern in eine Sackgasse führen.

5.2.1 Wie werden ›clues‹ in auffälliger Weise vermittelt?

In den meisten Fällen werden ›clues‹ in auffälliger Weise vermittelt, damit der Leser sie leicht erkennen, aus ihnen Schlüsse ziehen und ihre Entwicklung gespannt weiterverfolgen kann, bis ihr Bedeutungszusammenhang enthüllt wird. Durch das hohe Aufmerksamkeitsniveau und das aktive Mitdenken wirkt die Suche nach den Antworten ausgesprochen spannend auf den Leser.¹⁸⁹

Um dieses erhöhte Aufmerksamkeitsniveau beim Leser zu erreichen, kann der Autor etwa die bereits in Abschnitt 2.3.4.3 ausgeführten krimitypischen rezeptionssteuernden „Achtung, Spur!“-Signale einsetzen und durch solche sprachlichen Markierungen die im Text gesetzten ›clues‹ deutlich bemerkbar machen. Zur Illustration sehen wir uns ein Beispiel aus Sue Graftons *In aller Stille* an. In der folgenden Passage wird erzählt, wie die Ich-Erzählerin und Detektivin Kinsey Milhone nach der Befragung mit Pat Usher, einer Freundin der vermissten Elaine Boldt, über die Aussagen nachdenkt:

Etwas an Pat Usher gefiel mir nicht. Es lag nicht nur daran, dass einiges von dem, was sie mir erzählt hatte, gelogen gewesen war. [...] Pats Problem war, dass sie viel zu weit ausholen musste und mit Ausschmückungen begonnen hatte, wo sie besser den Mund gehalten hätte. Die Geschichte, wie Elaine Boldt sie in Fort Lauderdale in einem gemieteten weißen Cutlass mitgenommen hatte, war so ein Fehlgriff. Elaine hatte keinen Führerschein. Tillie hatte mir das erzählt. Im Moment konnte ich mir noch nicht erklären, warum Pat an dieser Stelle gelogen hatte,

¹⁸⁸ Nach Alewyn könnte sich etwas als ein ›clue‹ entpuppen, wenn es sich durch eine kleine Abweichung vom gewohnten Rahmen bemerkbar macht. Dies setzt allerdings voraus, dass der alltägliche Rahmen in der Romanwelt bis zum betreffenden Text-Zeitpunkt bereits dargestellt wurde, da es sonst durchaus passieren kann, dass der Leser den ›clue‹ nicht, wie vom Autor intendiert, als normabweichend wahrnimmt.

¹⁸⁹ Vgl. hierzu das folgende Zitat aus *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*: „From the earliest days of the genre, mystery writers have used elaborate clues as a means of seizing their readers’ attention. Clues become especially memorable when they are obvious but at first indecipherable“ (Herbert 1999, 79).

aber es musste wichtig sein. (*In aller Stille*, 42)

In dieser ›analysis‹-Passage gibt die Detektivin zu erkennen, dass sie Pat Ushers Aussagen für Lügen hält, und erklärt, wie sie zu dem Schluss kommt: Nach den Angaben einer anderen Freundin der Vermissten besitze Elaine Boldt keinen Führerschein, sodass Pat Ushers Geschichte, wie Elaine sie in einem Mietwagen mitgenommen habe, eindeutig aus dem Rahmen fällt und fragwürdig wirkt. Im Kriminalroman zählt ein solches Aufdecken einer Lüge zu den geläufigsten ›clues‹, denn eine Lüge regt die Neugier des Lesers an, weil sie in ihm die drängenden Fragen auslöst, warum die betreffende Figur lügt, was hinter der Lüge steckt, und ob der Grund der Lüge mit der Lösung des Falls zusammenhängt. Zu beachten ist bei der Vermittlung dieses ›clue‹ vor allem der Einsatz der krimi-typischen rezeptionssteuernden „Achtung, Spur!“-Signale: Die Worte *Etwas an Pat Usher gefiel mir nicht* und *Im Moment konnte ich mir noch nicht erklären, warum Pat an dieser Stelle gelogen hatte, aber es musste wichtig sein* machen die Fragwürdigkeit des Sachverhalts deutlich und erwecken beim Leser Erklärungsbedarf („Was genau an Pat Usher wirkt verdächtig auf die Detektivin? Warum lügt Pat Usher? Ist der Grund ihrer Unehrlichkeit wirklich wichtig für die Lösung des Falls? Wenn ja, inwiefern?“). Mit der Emphase durch solche sprachlichen Markierungen wird der ›clue‹, also Pat Ushers Lüge, auf keinen Fall unerkannt bleiben, sodass der neugierige Leser den ›clue‹ stets im Auge behält und mit Spannung die Aufklärung des Sachverhalts erwartet.

Darüber hinaus bietet das Ende eines Textabschnittes die optimale Möglichkeit, einen ›clue‹ in auffälliger Weise zu positionieren, denn dieses gilt für die Wissensvermittlung im Kriminalroman als eine Stelle von großer strategischer Bedeutung, an der sehr häufig wichtige Informationen geliefert werden, sodass ein erfahrener Krimileser ihr stets große Aufmerksamkeit schenkt (vgl. Abschnitt 7.2). Um den effektvollen Einsatz eines ›clues‹ am Textabschnittsende zu verdeutlichen, werfen wir einen Blick auf das folgende Beispiel: In Tess Gerritsens *Todsünde* wird erzählt, dass zwei Nonnen im Kloster überfallen werden – die eine wird tot aufgefunden, und die andere, Schwester Ursula, wird zwar lebend ins Krankenhaus eingeliefert, liegt aber im Koma. Nachdem einer der zuständigen Ärzte dem Ermittlungsteam mitgeteilt hat, er habe mit ihrem Neffen über die Einstellung der lebenserhaltenden Maßnahmen gesprochen und dessen Einwilligung bekommen (363), werden die Apparate abgeschaltet. Ein Pater übernimmt die Aufgabe, dem Ermittlungsteam die Kontaktinformationen der nächsten Verwandten von Schwester Ursula zu liefern und insbesondere den besagten Neffen ausfindig zu machen (366f.). Später wird erzählt, dass der Pater die Ermittlungsleiterin Jane Rizzoli anruft und über das Ergebnis berichtet. Der Textabschnitt endet mit der Mitteilung des Paters: „*Es gibt keinen Neffen, Detective. Er hat nie existiert*“ (385).

Daraus kann der Leser den Schluss ziehen: Es handelt sich um einen ›clue‹, denn offensichtlich ist eine Lüge im Spiel, d.h. entweder hat sich die Aussage des Arztes als Lüge entpuppt oder jemand hat den Arzt angelogen und behauptet, er sei Schwester Ursulas Neffe. In Anbetracht dieses ›clue‹ drängt sich die Frage auf, was hinter der Lüge steckt. In der Tat führt dieser strategisch am Textabschnittsende vermittelte ›clue‹ zur ersehnten Antwort auf die Täterfrage. Denn im darauffolgenden Abschnitt wird geschildert, wie das Ermittlungsteam nach diesem Arzt sucht, ihn bei einem neuen Mordversuch ertappt und nach einem heftigen Kampf verhaftet. Dies ist eine in den ›ac-

tion«-Passagen umgesetzte Antwort auf die Hauptfrage: Ebendieser Arzt ist der Täter. Nach dem Showdown wird eine ausführliche Erklärung seines Tatmotivs, der Vorgeschichte und der noch undurchsichtigen Zusammenhänge nachgeliefert. Das Beispiel zeigt, wie effektiv es ist, wenn ein wichtiger ›clue‹ am Textabschnittsende offenbart wird. Auf diese Weise zieht der ›clue‹ die volle Aufmerksamkeit des Lesers auf sich, und wirkt umso schockierender, da er nicht in den Text eingebettet ist, sondern sich an einer Stelle befindet, an der der Leser zunächst keine weiteren Informationen und Anleitungen erhält. Durch die von ihm bewirkte überraschende Wendung wartet der Leser gespannt auf die neue Entwicklung in der Ermittlung.

Anzumerken ist auch, dass wichtige ›clues‹, ähnlich wie die oben genannten, im Kriminalroman aufgeworfenen Fragen, oft in variiert Form wiederaufgenommen werden, um den Leser noch einmal an sie zu erinnern. Zum Beispiel wird ein ›clue‹ in Deborah Crombies *Wen die Erinnerung trägt*, nämlich dass das Mordopfer, eine junge Frau, kurz vor ihrem Tod im Büro Blumen bekommen hat, zunächst durch die folgende Aussage ihrer Kollegin beim Verhör eingeführt: „*Sie hatte gestern auf mich ein wenig ... verstört gewirkt. Ich war mir nicht sicher, ob es wegen Ihres Besuchs war oder wegen der Blumen, die ihr ein Verehrer geschickt hatte*“ (140). Zudem wird der ›clue‹ durch die Beschreibung der Reaktion des Ermittlungsteams („*Gemma spürte, wie Kincaid und Cullen plötzlich aufmerksam zuhörten*“, 140) hervorgehoben, die zu den krimispezifischen rezeptionssteuernden „Achtung, Spur!“-Signalen zählt. So wird der Leser auf den ›clue‹ aufmerksam gemacht und stellt sich die Fragen: Wer ist dieser Verehrer? Steht er irgendwie im Zusammenhang mit dem Mord? Die Wiederaufnahme dieses ›clue‹ wird daraufhin in verschiedenen Formen sprachlich realisiert, wie etwa durch die Polizeifrage bei einem Verhör „*Mrs. March sagte mir, dass jemand ihr Rosen geschickt habe. Aber das waren nicht Sie?*“ (161), in Form der attributiv verwendeten definiten Kennzeichnung *der Rosenkavalier* (im Sinne von ‚Wer auch immer der Frau die Blumen geschickt hat‘), sowie bei den folgenden Worten der Ermittlerin in einer ›analysis«-Passage, mit denen sie ihre Vermutung über die Handlung der Frau in der Mordnacht äußert: „*wir wissen, dass es in ihrem Leben jemanden gab, der ihr wahrscheinlich die Rosen geschickt hat. [...] Hat sie sich wirklich mit dem Rosenkavalier getroffen, als sie ausging?*“ (165). Nicht ohne Grund wird die Information über den mysteriösen Rosenkavalier in unterschiedlichen Formen wiederaufgenommen, denn später stellt sie sich als entscheidender ›clue‹ heraus, der zur Lösung der Täterfrage führt.

Es zeigt sich, dass wichtige ›clues‹ in den meisten Fällen mit unübersehbarer Betonung eingeführt, variiert wiederaufgenommen und bis zur Offenbarung ihrer Bedeutung dem Leser wiederholt in Erinnerung gerufen werden. Dies soll den Leser dazu bringen, sein Augenmerk darauf zu richten und erwartungsvoll zu verfolgen, wie sich die ›clues‹ weiterentwickeln. Deutlich wird auch, dass sich die attributive Verwendung definiten Kennzeichnungen (wie z.B. *der Rosenkavalier*) zur Wiederaufnahme von ›clues‹ eignet: Insbesondere auf den unbekanntem Täter wird wiederholt in Form von attributiv gebrauchten definiten Kennzeichnungen Bezug genommen, um dem Leser seine Unwissenheit bezüglich des noch nicht erklärbaren Zusammenhangs zwischen diesen ›clues‹ und dem Täter immer wieder zu Bewusstsein zu bringen. Da dies im Rahmen unserer Studie einer genaueren Betrachtung wert ist, behandeln wir im Folgenden in exemplarischer Weise den Zusammenhang zwischen ›clues‹ und Täterbezeichnungen sowie die diesbezüglich angewandten Formen und Spiel-

arten.

5.2.2 ›Clues‹ und Täterbezeichnungen

In Abschnitt 3.3.5 wurde die attributive Verwendung von definiten Kennzeichnungen im Kriminalroman (z.B. *der Täter*, *der Mörder*, *Smiths Mörder* o.Ä.) bereits im Zusammenhang mit dem Täter näher untersucht. Fasst man die klassische „Whodunit“-Frage als die Frage „Wer war *der Täter*?“ auf, kann man die Suche nach dem unbekanntem Täter den ganzen Roman hindurch quasi als Suche nach dem Referenten der attributiv gebrauchten Kennzeichnung *der Täter* in der Romanwelt betrachten, die so lange andauert, bis dieser endlich gefunden wird, woraufhin die Kennzeichnung referenziell gebraucht werden kann, um eindeutig auf ihn Bezug zu nehmen. Diesbezüglich haben sich einige krimispezifische Spielarten entwickelt, da die Täterfrage in den meisten Krimis für die Spannungserzeugung von zentraler Bedeutung ist und folglich auch der wohldurchdachte attributive Gebrauch von Täterbezeichnungen dazu beitragen kann. Eine Spielart besteht darin, entsprechend eines bei der Ermittlung gewonnenen ›clue‹ eine definite Kennzeichnung attributiv zu verwenden, um über den unbekanntem Täter zu sprechen. Eine derartige Verwendung dient dem Prinzip der Ausdrucksvariation, bildet eine Erinnerungsstütze für den Leser und ist Teil der dynamischen Wissensvermittlung über den unbekanntem Täter.

Im Thriller beispielsweise kommt es sehr häufig vor, dass ein Serienmörder nach dem ihm eigenen Modus Operandi („Art des Handelns“: in der Kriminalistik wird der Ausdruck benutzt, um die Verhaltensweisen, einen speziellen Stil, Muster oder Charakteristika eines Kriminellen zu beschreiben)¹⁹⁰ bezeichnet wird. In Tess Gerritsens *Die Chirurgen* wird etwa die definite Kennzeichnung *der Chirurg* attributiv verwendet, um auf den unbekanntem Serienmörder Bezug zu nehmen bzw. über ihn weiterzureden, nachdem erzählt wird, dass der Rechtsmediziner bei der Obduktion der Mordopfer feststellt, dass der Täter sie höchstwahrscheinlich mit einem Skalpell nach bestimmten chirurgischen Methoden aufgeschnitten hat, als handele es sich bei seinem Mordritual um eine Operation. So kommt das Ermittlungsteam zu dem Schluss, dass der Täter vermutlich ein ausgebildeter Mediziner ist, und gibt ihm den Spitznamen *der Chirurg* (erstmalig auf S. 69). Danach wird diese auffällige Täterbezeichnung den ganzen Roman hindurch verwendet: Immer wenn die definite Kennzeichnung *der Chirurg* als koreferenter Ausdruck zu *der Täter* zum Einsatz kommt, macht sich der ›clue‹ bemerkbar, sodass der Leser diese wahrscheinlich lösungsrelevante Information über den Täter stets im Auge behält, bis am Romanende wie erwartet ein Mann mit abgebrochenem Medizinstudium als Täter identifiziert wird. Ähnliche Beispiele für derartige Täterbezeichnungen sind z.B. *der Todeskünstler* und *der Prediger* in Cody McFadyens Thrillerserie *Der Todeskünstler* und *Das Böse in uns*.

Darüber hinaus ist es bei der Suche nach dem Täter gang und gäbe, dass Eigennamen zur „relative identification“ (Strawson 1959, 18) verwendet werden, um über den unbekanntem Täter zu reden und zugleich einen wichtigen ›clue‹ in dieser Form wiederaufzunehmen (vgl. Abschnitt 3.3.5).

¹⁹⁰ Vgl. die Erklärung aus Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Modus_Operandi (gelesen am 04.10.2010).

Das heißt, eine Person, die in Zeugenaussagen o.Ä. durch den Namen X eingeführt bzw. charakterisiert (und in den meisten Fällen von den Ermittelnden als möglicher Täter betrachtet) wird, ist nur im Rahmen der betreffenden Zeugenaussagen identifizierbar, sodass der Name X zur Referenz auf die unbekannte Person, die angeblich X heißt, gebraucht wird. In *Komm stirb mit mir* von Elena Forbes wird etwa der Name *Tom* als Täterbezeichnung gebraucht, nachdem erzählt wird, dass das Ermittlungsteam einen E-Mail-Austausch zwischen dem ermordeten Mädchen und einem Mann namens *Tom* entdeckt hat, der sie zu einem tödlichen Rendezvous lockte. Auf diese Weise wird der Name *Tom* zur „relative identification“ auf den Mann verwendet, und zwar im Sinne von ‚wer auch immer der Mann ist, der angeblich *Tom* heißt‘, denn sowohl dem Ermittlungsteam als auch dem Leser ist klar, dass *Tom* höchstwahrscheinlich ein Deckname des Täters ist (was im Text explizit durch die Bemerkung einer ermittelnden Figur ausgedrückt wird „*Und wir können erst recht davon ausgehen, dass der Scheißkerl nicht Tom heißt*“, 75).

Ferner sind derart gebrauchte Eigennamen auch entsprechend den neuen ›clues‹ in Bezug auf den unbekanntem Täter veränderbar. Zum Beispiel wird in Henning Mankells *Mittsommermord* zunächst eine mysteriöse Freundin des Ermordeten eingeführt, die das Ermittlungsteam aufgrund ihres signierten Fotos *Louise* nennt (in Sinne von ‚die Frau, die angeblich *Louise* heißt‘) und als mögliche Zeugin bzw. Täterin betrachtet. Später wird ausführlich berichtet, wie Kommissar Wallander die Frau findet, die sich als verkleideter Mann entpuppt und unmittelbar nach dem Zusammentreffen flieht – allerdings erst, nachdem sie/er von Wallander eindeutig als der vom Tatort entkommene Täter erkannt wird („*Es war der Täter, den er am Abend zuvor in Kopenhagen getroffen hatte*“, 464). Da es offenkundig keine Louise gibt, bezeichnet das Ermittlungsteam den unbekanntem Täter von dem Zeitpunkt an als *Louis* („*Louise war provisorisch umgetauft und hatte das Geschlecht gewechselt. Jetzt suchten sie also nach einem Mann*“, 482). Die Wissensdynamik hinsichtlich der Tätersuche spiegelt sich also in der Verwandlung des zur „relative identification“ verwendeten Namens (von *Louise* zu *Louis*) wider. Die oben genannten Beispiele machen deutlich, dass die attributive Verwendung von definiten Kennzeichnungen zur Referenz auf den unbekanntem Täter sowie der Gebrauch von Eigennamen zur „relative identification“, die sich zur Wiederaufnahme von ›clues‹ eignen, ein fester Bestandteil des krimispezifischen Wissensmanagements sind.

Fassen wir nun die bisherigen Befunde über die Vermittlung von ›clues‹ zusammen: Um ›clues‹ in auffälliger Weise zu vermitteln und für den Leser deutlich sichtbar zu machen, kann der Autor krimitypische rezeptionssteuernde „Achtung, Spur!“-Signale einsetzen, ›clues‹ betont am Abschnittsende positionieren und sie immer wieder durch Wiederaufnahme (vor allem mit dem Gebrauch von Referenzmitteln) hervorheben. Durch die Nachdrücklichkeit der Wissensvermittlung werden dem Leser die Wegweiser, die beim krimispezifischen Frage-Antwort-Spiel zu den gesuchten Antworten führen, unverkennbar vorgelegt. Da der Leser solche augenfälligen ›clues‹ aufmerksam beobachtet und gespannt auf die Mitteilung wartet, wie sie ins Bild passen, wirkt der Enträtselungsprozess ausgesprochen spannend auf ihn.

5.2.3 Wie werden ›clues‹ in unauffälliger Weise vermittelt?

Um der Überraschung willen kann der Krimiautor ›clues‹ auch in unauffälliger Weise vermitteln, sodass der Leser sie nicht bemerkt, die Informationen nicht für ›clues‹ hält und ihre Bedeutung für die Lösung des Falls erst bei der Offenbarung rückblickend erkennt. Allerdings ergeben sich aus der Herstellung eines derart raffinierten Versteckspiels bei der Vermittlung von ›clues‹ erhebliche Anforderungen an den Einfallsreichtum und das handwerkliche Können des Autors. Der Krimiautor H. R. F. Keating macht in seinem Ratgeber *Writing Crime Fiction* (1986, 8ff.) besonders auf die Wichtigkeit „of tricking readers into seeing but not seeing what you put in front of them“ (Keating 1986, 8f.) aufmerksam und stellt eine Liste der „methods of giving and not giving the reader a clue“ (Keating 1986, 11) auf. Aus seiner Liste wählen wir vier bei Krimiautoren besonders beliebte Strategien aus, die wir anhand von Textbeispielen diverser Autoren illustrieren und erläutern: (1) das Ausnutzen der ›stock responses‹ des Lesers, (2) die Anwendung von ›verbal trickery‹, (3) die Vermittlung von ›clues‹ in einem irreführenden Kontext und (4) das Aufteilen eines ›clue‹ in mehrere Teile.

(1) Das Ausnutzen der ›stock responses‹ des Lesers

Perhaps the basic technique is relying on what the literary theorists call ‘stock responses’. These are the unthinking reactions we all have most of the time to various common facts. Write ‘The vicar came into the room’ and almost all of us will at once see a vague, beneficent figure blinking owlishly. But, of course, a vicar can in fact be almost any sort of human being. However, you could use that initial unthinking response to the idea ‘vicar’ to fool your reader, as for instance in a short story, by saying no more about the vicar and elsewhere stating that the murder could have been committed only by a man of enormous physical strength. (Keating 1986, 10)

Wie Keating am Beispiel von *vicar* veranschaulicht, werden die ›stock responses‹ des Lesers, die auf dem stereotypen Wissen bzw. den üblichen Vorurteilen im wirklichen Leben beruhen, oft bei der Wissensvermittlung im Kriminalroman ausgenutzt. Das bedeutet, dass der Autor durch gezielten Sprachgebrauch diesbezügliche Erwartungen beim Leser hervorrufen kann, um unterschiedliche Wirkungen zu erzielen. Dies betrifft unter anderem die Figurencharakterisierung: Da die Figuren im Kriminalroman meist nicht um ihrer selbst willen eingeführt und charakterisiert werden, sondern vielmehr um eine bestimmte Funktion beim krimispezifischen Frage-Antwort-Spiel zu erfüllen,¹⁹¹ setzen viele Autoren klischeehafte Figuren ein, die für den Leser leicht wiedererkennbar sind. Es kommt häufig vor, dass die Figuren nach der Machart von „flat characters“ (vgl. Forster 1974, 46ff.) skizzenhaft dargestellt werden, indem sich ihre Beschreibung z.B. mehr oder weniger auf die Angabe ihres Berufs (Arzt, Anwalt, Polizist, Priester, Nonne, Butler, Zimmermädchen, Postbote, Maler usw.), auf ihre Staatsangehörigkeit, die mit einem klischeehaften Bild verbunden ist (ein Latin Lover, ein snobistischer Brite der upper class, eine höfliche Japanerin, eine präntentöse, verführerische

¹⁹¹ Zum Beispiel fungieren die Zeugen als Wissenslieferanten und die Verdächtigen, die sich später als unschuldig herausstellen, als ›red herrings‹. Die ermittelnden Figuren haben indes die Funktion, in Bezug auf den rätselhaften Fall Fragen zu stellen, nach den dazugehörigen Antworten zu suchen, dementsprechend in Aktion zu treten und den Leser gewissermaßen bei der Enträtselung des Falls zu leiten.

Französin usw.), oder auf ihre Rolle in der Romangesellschaft (ein Frauenheld, ein Kinderschänder, ein patriarchalisches Familienoberhaupt, eine untreue Frau, eine religiöse Fanatikerin usw.) beschränkt.¹⁹² Indem der Autor die Figuren zielgerichtet in schablonenhafter Weise skizziert, ist der Leser in der Lage, sich ein Bild von solchen stereotypen Figuren zu machen. Dies kann der Autor auch als eine wirksame Strategie für die unauffällige Vermittlung von ›clues‹ benutzen, damit der Leser angesichts einer derart stereotypen Figurencharakterisierung aufgrund seiner eigenen klischeehaften Vorstellung unbewusst bestimmte Deutungsmöglichkeiten außer Acht lässt – so, wie Keating es am Beispiel von *vicar* erläutert. Zur Verdeutlichung betrachten wir ein weiteres Beispiel aus *Der Knochenmann* von Wolf Haas, in dem eine Beschreibung der Kellnerin der Grillstation Löschenkohl erfolgt:

Sie hat ein grobes Gesicht gehabt, nicht vom Alter, weil so alt ist sie noch nicht gewesen. Einfach kein feines Gesicht, ein grobes. Dabei ist sie ein feiner Mensch gewesen. **Aber einen stämmigen Körper, so wie die Berufsfußballer, die ihre Karriere beenden.** Dann trainieren sie weniger, essen aber gleich viel, gehen sie natürlich ein bisschen auseinander. Jetzt ist ihr roter Lederrock natürlich eine gewagte Sache gewesen. (*Der Knochenmann*, 51, Hervorhebung von mir)

Auf den ersten Blick handelt es sich hierbei um eine gewöhnliche Charakterisierung einer neu eingeführten Figur: Die Kellnerin hat *ein grobes Gesicht* und *einen stämmigen Körper*, der durch den Vergleich mit den Figuren der *Berufsfußballer, die ihre Karriere beenden* nachdrücklich beschrieben wird, und ihr roter Lederrock scheint sie nicht besonders vorteilhaft zu kleiden. Aufgrund seiner ›stock responses‹, die durch die Grillstation Löschenkohl als Setting¹⁹³ aktiviert werden, hat der Leser sofort eine kräftige Kellnerin vor Augen, die (wie etwa beim Oktoberfest) während des Hochbetriebs viele Maßkrüge, Brathähnchen und Wurststeller trägt. So entgeht ihm der hier versteckte ›clue‹: Die Kellnerin ist ein Mann. Durch die Mitteilung in der Erzählerrede, dass der vermisste Künstler Horvath „*seit fast einem Jahr als Kellnerin in der Grillstation Löschenkohl gearbeitet hat*“ (124), entpuppt sich die oben zitierte Beschreibung der Kellnerin als ein entscheidender ›clue‹, der zur Beantwortung der Frage nach dem Verschwinden von Horvath führt.¹⁹⁴

Mit dieser Erkenntnis fällt dem Leser auf, wie vielsagend die Beschreibung der Kellnerin eigentlich ist: Warum vergleicht der Erzähler die Figur einer Frau mit den Körpern von (männlichen) ehemaligen Berufsfußballern?¹⁹⁵ Eben darauf beruht die Raffinesse dieses Vergleichs: Auf den ersten Blick passt er nahtlos zur klischeehaften Vorstellung einer kräftigen, schweres Bier und Hähnchen tragenden Kellnerin, und erst bei einer nachträglichen genaueren Betrachtung ist der Leser in

¹⁹² Aus diesem Grund wird vielerorts kritisiert, dass die Figuren in Krimis meist flach und schablonenhaft sind. Dazu bemerkt Helmut Heißenbüttel: „Keine Person wird um ihrer selbst willen geschildert. Die ganze Statisterie ist fest ins Schema eingebunden“ (Heißenbüttel 1963/1966, in: Vogt 1998a, 113).

¹⁹³ Zum Setting vgl. die folgende Erläuterung aus *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*: „Setting refers to the physical background against which a plot occurs. A setting may be a specific geographic location, a general environment, or a particular historical period. Whether based on an actual place or an invented one, setting is an imaginative construction conveyed through selected significant details that may facilitate or limit plot elements, reflect or illuminate characters, and reinforce mood and theme“ (Herbert 1999, 403).

¹⁹⁴ Zur Erklärung des ›clue‹ vgl. ausführlich 115, 124, 132ff. in *Der Knochenmann*.

¹⁹⁵ Da der Berufsfußballer generell als ein Männerberuf gilt und bei den in *Der Knochenmann* vorkommenden Fußballmannschaften nur von männlichen Fußballern die Rede ist, geht man davon aus, bei dem Vergleich handele es sich um männliche Berufsfußballer.

der Lage zu erkennen, wie auffällig der Vergleich eigentlich ist, und warum er zuvor den in der Figurenbeschreibung unauffällig vermittelten ›clue‹ achtlos überlesen hat.

Das folgende Beispiel aus Tess Gerritsens *Schwesternmord* zeigt, mit welchen Mitteln die ›stock responses‹ beim Leser ausgelöst und verstärkt werden, die effektiv dafür sorgen, dass er einen wichtigen ›clue‹ nicht richtig deuten kann, selbst wenn der ›clue‹ eigentlich in auffälliger Weise vermittelt wird. An einem Textabschnittsende gegen Romanende wird mit folgenden Worten geschildert, wie die Ermittlerin Jane Rizzoli eine entscheidende Entdeckung macht, aus der sie schlussfolgert, dass der Täter höchstwahrscheinlich aus den Reihen der Bostoner Polizei stammt, eine besondere Art von Munition bei einer Razzia entwendet und bei dem Mord benutzt hat.

Sie blätterte weiter und stieß auf eine Liste der bei der Razzia anwesenden Beamten. **Zehn Cops, alle vom Boston PD. Ihr Blick blieb an einem bestimmten Namen hängen**, einem Namen, der ihr nicht aufgefallen war, als sie den Bericht vor einer Woche gelesen hatte. *Ein reiner Zufall. Das muss noch längst nicht bedeuten...*

Doch dann dachte sie noch einmal darüber nach. Sie erinnerte sich an eine Drogenrazzia, an der sie als junge Streifenpolizistin teilgenommen hatte. An den Lärm, die Aufregung. Und das Chaos – wenn ein Dutzend vom Adrenalin aufgeputschte Cops ein Gebäude stürmten, in dem sich vielleicht ein Verdächtiger versteckt hält, dann ist jeder nervös, dann achtet jeder nur auf sich selbst. Und merkt nicht unbedingt, **was sein Nebenmann gerade macht. Was er heimlich in seine Tasche gleiten lässt**. Geld, Drogen. Oder eine Schachtel Munition, die kein Mensch je vermissen wird. Die Versuchung, ein Souvenir mitgehen zu lassen, ist immer da. Ein Souvenir, das man irgendwann später vielleicht gut gebrauchen kann.

Sie nahm den Hörer ab und rief Frost an. (*Schwesternmord*, 393f., Hervorhebungen von mir)

Es ist für den Leser unschwer zu erkennen, dass hier ein wichtiger ›clue‹ in Bezug auf den Täter vermittelt wird, denn der ›clue‹ wird nicht nur am Textabschnittsende geliefert, sondern auch durch rezeptionssteuernde „Achtung, Spur!“-Signale hervorgehoben, wie z.B. *Ihr Blick blieb an einem bestimmten Namen hängen, Ein reiner Zufall. Das muss noch längst nicht bedeuten...* und die Beschreibung am Schluss, wie die Ermittlerin Rizzoli darauf reagiert. Es ist von *einem bestimmten Namen* der *zehn Cops* auf der Liste der *bei der Razzia anwesenden Beamten* die Rede, obwohl der entscheidende Name nicht preisgegeben wird. Im Anschluss daran wird Rizzolis Vermutung durch den Konditionalsatz *wenn ein Dutzend vom Adrenalin aufgeputschte Cops ein Gebäude stürmten, in dem sich vielleicht ein Verdächtiger versteckt hält, dann ist jeder nervös, dann achtet jeder nur auf sich selbst* eingeführt und mit den darauffolgenden verallgemeinernden Aussagen fortgesetzt, bei denen Ausdrücke wie *Nebenmann (was sein Nebenmann gerade macht)*, *er (Was er heimlich in seine Tasche gleiten lässt)*, *man (Ein Souvenir, das man irgendwann später vielleicht gut gebrauchen kann)* jedoch nicht generisch gebraucht werden, wie es wortwörtlich erscheinen könnte. Denn gemeint ist offensichtlich der Täter, der die Munition vermutlich bei der besagten Razzia gestohlen hat. Auf diese Weise erhält der Leser den eindeutigen ›clue‹, nämlich dass der Täter einer der zehn Polizisten vom Boston PD ist, der an dieser Razzia teilgenommen hat.

Doch wer unter den vielen im Roman auftretenden Polizisten vom Boston PD kann es sein? Da im vorangehenden Text erzählt wird, dass der Polizist Rick Ballard eine Affäre mit dem Mordopfer hatte, scheint es naheliegend, dass er der gesuchte Cop/Täter ist. Im darauffolgenden Textabschnitt, in dem geschildert wird, wie der vermeintliche Täter bei der zweiten Romanheldin, der Rechtsmedizinerin Maura Isles, einen aufdringlichen Annäherungsversuch unternimmt, scheint sich dieser Verdacht zunächst zu bestätigen. Allerdings wird dem Leser bald klar, dass Rick Ballard unschuldig

ist, weil er mitten in der Kusszene plötzlich erschossen wird und „*eine dunkle Gestalt*“ (400) mit weiteren Schüssen die fliehende Maura Isles verletzt, die jedoch das Gesicht der Gestalt erkennt: „*Ein Gesicht schob sich zwischen sie und die Lampe – das Gesicht von Carmen Ballard*“ (401).

Erst nach dieser Aufdeckung der Identität des Täters (bzw. der Täterin) stellt der Leser überrascht fest, dass es sich bei dem oben genannten ›clue‹ (‚einer der zehn Polizisten vom Boston PD bei der Razzia‘) um den Hinweis auf eine *Polizistin*, nämlich Rick Ballards geschiedene Frau Carmen handelt. Zwar wusste der Leser bereits aus dem vorangehenden Text, dass auch Carmen Ballard zum Boston PD gehört (75f., 118), aber er hat sie nicht als Täter in Betracht gezogen, denn zum einen tritt sie nie als Polizistin, sondern stets als Rick Ballards feindselige Ex-Frau auf, zum anderen erwartet er aufgrund der oben ausgeführten Äußerungen bei der Vermittlung des ›clue‹ (vor allem wegen der Verwendung des Referenzausdrucks *Nebenmann*), der Täter sei ein männlicher Polizist bei der Razzia, und letztendlich geht er aufgrund der Gestaltungstradition des Kriminalromans ohnehin in erster Linie davon aus, dass es sich bei dem Täter um einen Mann handelt (vgl. Abschnitt 6.4.3). Im Nachhinein wird dem Leser bewusst, dass es selbstverständlich nicht ausgeschlossen ist, dass eine oder mehrere Polizistinnen zu den *zehn Cops* bei der Razzia gehören,¹⁹⁶ zumal Carmen Ballard als Rick Ballards Ex-Frau das vollkommen plausible Tatmotiv ‚Eifersucht‘ hat. Also spricht eigentlich nichts dagegen, dass neben den im Roman auftretenden, überwiegend männlichen Cops auch die Polizistin Carmen Ballard als Täterin in Frage kommt. Aus dem klaren ›clue‹ zieht der Leser hier also zunächst die falschen Schlüsse, da er sich durch seine eigenen ›stock responses‹ in Bezug auf die Polizisten bei der Razzia und die unbewusste Annahme, Carmen Ballard spiele in der Geschichte lediglich die stereotype Rolle einer feindseligen Ex-Frau, selbst in die Irre geführt hat. Es wird deutlich, wie die Autorin den Überraschungseffekt bewirkt, indem sie bei der Vermittlung des ›clue‹ durch gezielten Sprachgebrauch, insbesondere durch den geschickten Gebrauch von Referenzmitteln, derartige Erwartungen beim Leser hervorruft. Die Strategie, die ›stock responses‹ des Lesers auszunutzen, erweist sich bei der krimitypischen Irreführung als ausgesprochen wirkungsvoll, darauf werden wir auch in Abschnitt 6.4 noch näher eingehen.

(2) Das Anwenden von ›verbal trickery‹

Auch der Einsatz von Wortspielen aller Art gehört zu den wirksamen Strategien, mit denen ›clues‹ unbemerkt vermittelt werden können. Keating nennt diese Art von Wortspielen ›verbal trickery‹ und erläutert sie folgendermaßen: „using a form of words which most often have one meaning but which, in strict logic, can have another. Employing such devices is a fine test of sheer writing skill, of careful and adroit manipulation of language“ (Keating 1986, 11). Bei der Verwendung von ›verbal trickery‹ werden meist zusätzliche Maßnahmen zur Aufmerksamkeitslenkung des Lesers angewandt, damit er den polysemantischen ›clue‹ in einen falschen Kontext einordnet und missdeutet, sodass der ›clue‹ für ihn quasi zugleich sichtbar und verdeckt ist.

¹⁹⁶ Zudem ist die Perspektivfigur der oben ausgeführten Passage, Jane Rizzoli, selbst eine Polizistin, die bereits an einer Razzia teilgenommen hat – hier kann man quasi das Augenzwinkern der Autorin sehen.

Zur Illustration betrachten wir zwei Beispiele aus der Brenner-Serie von Wolf Haas. Sehen wir uns zunächst die folgende Passage aus *Silentium!* an, in der erzählt wird, wie der Detektiv Brenner bei der Befragung der Witwe des Mordopfers erfährt, dass ihr Mann vor dem Tod eine wichtige Entdeckung gemacht hat:

»Mein Mann hat eine Karteikarte der katholischen Heiratsagentur Dr. Phil. Guth gefunden, auf der ein Name verzeichnet war, den er kannte. Ein Küchenmädchen aus dem Marianum, das während seiner Schulzeit über Nacht aus dem Marianum verschwunden ist.«

»Offenbar hat sie geheiratet.«

»Laut Karteikarte war sie damals erst fünfzehn Jahre alt. Außerdem hat es nur einen einzigen Eintrag auf der Karte gegeben: **Petting**.«

»**Petting!**« hat der Brenner ausgerufen. »Dieses Wort hab ich ja schon seit dreißig Jahren nicht mehr gehört. **Petting und Party, wissen Sie, wo ich diese zwei Wörter gelernt habe?**«

»**Im Bravo.**«

»Genau. Und das machen die Leute heutzutage immer noch?«

»Der Eintrag ist ja von damals. Aber zumindest Party machen die Leute heute immer noch.« (*Silentium!*, 81f., Hervorhebungen von mir)

Der hier vermittelte ›clue‹ steckt in der Erwähnung der Karteikarte mit dem Namen des ehemaligen Küchenmädchens im Knabeninternat Marianum und dem Eintrag *Petting*. Da Brenner und die befragte Witwe im Anschluss daran über *Petting und Party* im *Bravo*-Magazin reden, und da die im Kontext zusätzlich gelieferte Information, dass das besagte Küchenmädchen damals erst fünfzehn Jahre alt war, im Einklang mit Brenners Interpretation von *Petting* steht, wird dem Leser suggeriert, der Ausdruck *Petting* sei im sexuellen Sinne zu verstehen. Hinzu kommt, dass unmittelbar danach Brenners Deutungshypothese in Bezug auf den ›clue‹, die er auf seiner Interpretation von *Petting* aufbaut, in der Erzählerrede explizit mitgeteilt wird: Gesucht wird nach dem ehemaligen Küchenmädchen, das „vor achtundzwanzig Jahren vor lauter *Petting* über Nacht aus dem Marianum verschwunden ist“ (90). Diesbezüglich gelangt der Leser höchstwahrscheinlich zu derselben Erkenntnis wie Brenner, bis dieser nach seinen erfolglosen Nachforschungen zufällig bei einem Party-Gespräch mit dem „Festspielvize“ auf die richtige Interpretation dieses ›clue‹ stößt:

»Kennen Sie sich so gut aus mit dem Bayrischen?«

»Das Einzige, was ich über Bayern weiß, ist, dass dort die Ortsnamen alle so chinesisch klingen, immer mit dem -ing hinten: Chieming, Ainring, Taching, Piding. Mein Großvater hat immer gesagt, da kommen die Ingenieure her.«

»Die Ingenieure«, hat der Vize gelacht. »Da wäre ich ja auch ein Ingenieur, **wenn ich aus Petting stamme.**«

»**Petting?**«

»**Petting, gleich hinter Freilassing, zwischen Waging und Heining. Das kennen Sie nicht. Ist nur ein kleines Kaff ohne Straßennamen.**« (*Silentium!*, 114, Hervorhebungen von mir)

Hier wird die richtige Betrachtungsweise des ›clue‹ durch die Einordnung des Ausdrucks *Petting* in den richtigen Kontext vermittelt. Erst an dieser Stelle wird offenbart, dass *Petting* der Name eines Ortes in Bayern ist, folglich heißt der ›clue‹ eigentlich: Jetzt wohnt das ehemalige Marianum-Küchenmädchen in Petting. Allerdings wird dem Leser erst im Nachhinein klar, dass er diesen ›clue‹ aufgrund der Polysemie von *Petting* und der sprachlichen Aufmerksamkeitslenkung falsch interpretiert hat. Die Ablenkungsmanöver bestehen darin, dass Brenner die falsche Betrachtungsweise des ›clue‹ explizit äußert und daraus seine Schlüsse zieht, sowie darin, dass der Leser

mehr oder minder unbewusst von der Autorität der ermittelnden Figur und des als Vermittlungsinstanz von Informationen fungierenden Erzählers abhängig ist. Vor allem wird er durch Brenners begeisterte Erwähnung von *Petting und Party* und des *Bravo*-Magazins irregeführt, sodass der belangvolle ›clue‹ durch die Verwendung von ›verbal trickery‹ vorübergehend verdeckt, ja sogar in eine falsche Fährte verwandelt wird. Eine derartige Verschleierung des ›clue‹ durch ein irreführendes Wortspiel bringt den manipulativen Charakter des Wissensmanagements im Kriminalroman deutlich zum Vorschein.

Das zweite Beispiel aus der Brenner-Serie von Wolf Haas soll zeigen, dass auch Wortspiele, die auf ähnlich klingenden Wörtern beruhen, als ›clue‹-verdeckende ›verbal trickery‹ zum Einsatz kommen können. Die folgende Textstelle aus *Das ewige Leben* handelt von einer Befragung: Der Detektiv Brenner geht zu einer Zigeunerin und lässt sich als Kunde von ihr aus der Hand lesen, um sie scheinbar ganz beiläufig nach zwei Zigeunern zu fragen, die Zeugen eines Mordes sind und sich seit dem Mord verstecken. Während er Fragen über die beiden Zigeuner stellt, äußert die Handleserin viele Fakten über seine Vergangenheit in erstaunlich zutreffender Weise. Nachdem sie ihm konzentriert etwas über seine Zukunft aus der Hand gelesen hat, sagt sie unheilschwanger dreimal nacheinander in gebrochenem Deutsch: „*Brena abgraz ibermorgen*“ (87). Überdies wird auch noch in der Erzählerrede ausgedrückt, dass „*die Zigeunerin diese unvoreilhaftige Zukunft herausgelesen hat*“ (87), und dass dem armen Brenner „*der Tod vorausgesagt wird*“ (88).

Anknüpfend an diese unerwartete Bemerkung der Handleserin wird Brenners Empörung beschrieben („*das Pedantische, dass sie es ihm gar so genau vorausgesagt hat, das ist ihm irgendwie gegen den Strich gegangen*“, 88), und auch der ständig kommentierende Erzähler des Romans sagt sofort seine Meinung dazu: „*Vielleicht sind die Handleserinnen heute auch schon geschult wie die Krebsärzte, dass sie wissen, man muss die Todesnachricht mehrmals wiederholen, sonst vergisst es der Todespappenheimer gleich wieder vor lauter Lebenslust*“ (87). Erst nachdem Brenner geschockt genauer nachfragt, wird klar, dass es sich bei *Brena abgraz ibermorgen* um einen ›clue‹ handelt:

»Brena abgraz ibermorgen halb fünf Uhr frih«, hat die Zigeunerin gesagt. Sie hat ihn angelächelt, als wäre das die beste Nachricht auf der Welt.

»Aha«, hat der Brenner gesagt. »Halb fünf Uhr früh.« [...]

»Abgraz. [...] Und wie genau abgraz? Steht das auch drinnen in meiner Hand?«

»Zug.«

»Ah, Zug.« Das hat ihm nicht geschmeckt, jetzt hat er es noch einmal sagen müssen. »Zug, sagst du.«

»Zug.«

Du wirst sagen, da hätte der Brenner doch erleichtert sein müssen, wie er kapiert hat, **die Zigeunerin will mir nur sagen, ich soll den Zug nehmen, der um halb fünf Uhr früh ab Graz in Richtung Slowakei geht**. Er hätte sich freuen müssen über den Tipp, dass die Zigeuner da in ihr slowakisches Heimatdorf fahren, wo seine Zeugen sich seit dem Mord verstecken.

Aber so ist es, wenn dir der Schreck einmal in den Knochen sitzt. Dann kannst du oft nicht so schnell umschalten. [...] Statt sich zu freuen, **dass er mit dem Zug nur von Graz abfahren und nicht abkratzen muss**, lässt ihn diese Überlegung nicht mehr los. (*Das ewige Leben*, 88f., Hervorhebungen von mir)

Diese Passage (vor allem die markierten Äußerungen) macht deutlich, dass die Zigeunerin mit der Bemerkung *Brena abgraz ibermorgen* Brenner eigentlich schlicht und direkt einen ›clue‹ gegeben hat. Allerdings führen die ähnlich klingenden Ausdrücke *abkratzen* (*abgraz*) und *ab Graz* zu einem Missverständnis, sodass der ›clue‹ aufgrund des Wortspiels vorübergehend undurchschaubar bleibt

und insbesondere durch die Zusammenschreibung der Worte die Interpretation nahelegt wird, dass es sich hierbei um das Wort *abkratzen* handelt. Die irreführende Kontextualisierung der Erklärung *Brena abgraz ibermorgen*, die Beschreibung der schockierten Reaktion von Brenner und der beserwiserische Kommentar des Erzählers in der Erzählerrede tragen ebenfalls dazu bei, dieses Missverständnis hervorzurufen, das dem Leser beim Erkennen der Pointe eine Überraschung bzw. ein zum Lachen reizendes Aha-Erlebnis bereitet. Zwar wird der ›clue‹ hier nur ganz kurz verdeckt, aber der erschaffene Unterhaltungseffekt ist enorm. Anhand der beiden oben ausgeführten Beispiele wird deutlich: Bei einem geschickten Einsatz von Wortspielen kann der Autor nicht nur seinen Einfallsreichtum und seine sprachliche Kreativität entfalten, sondern auch einen Überraschungseffekt erzeugen und den Leser zum Schmunzeln bringen. Auf diese Weise gelingt es ihm ebenso, bei der strategischen Vermittlung von ›clues‹ das Kommunikationsprinzip der Originalität und Unterhaltbarkeit umzusetzen (vgl. Abschnitt 2.3.5.3). Auch das nächste Beispiel gehört zu dieser Kategorie.

(3) ›Clues‹ in einem irreführenden Kontext

Eine weitere erfolgversprechende ›clue‹-verdeckende Strategie besteht darin, einen ›clue‹ in einem irreführenden Kontext zu vermitteln. Dazu bemerkt Keating: „Perhaps the best way of tricking readers into seeing but not seeing what you put in front of them is by stating your fact in a way that seems clearly to be doing so for a different purpose than that of playing the game“ (Keating 1986, 8f.). Wie in den Ausführungen über die beiden oben genannten Beispiele aus der Brenner-Serie bereits gezeigt, trägt die gezielte Gestaltung eines irreführenden Kontextes dazu bei, die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine scheinbar naheliegende, aber im Endeffekt nicht zutreffende Betrachtungsweise des ›clue‹ zu lenken.

Zur Verdeutlichung werfen wir einen Blick auf das folgende Beispiel aus *Das ewige Leben* von Wolf Haas. Zunächst findet die Neueinführung einer Figur statt: Erzählt wird, wie Soilis Mutter, Frau Maric, den im Koma liegenden Schwiegersohn Aschenbrenner besuchen kommt, während Brenner mit der schönen jungen Soili am Sterbebett ihres Mannes im Krankenhaus flirtet. Die Mutter scheint alkoholisiert und dumm zu sein, und Soili verdreht mehrmals genervt die Augen, weil es ihr peinlich ist, dass die Mutter sich vor Brenner danebenbenimmt. Auch für Brenner ist die ganze Situation unangenehm, denn „*die kuchenbackende Schwiegermutter vom Aschenbrenner dürfte ungefähr im Alter vom Brenner gewesen sein*“ (98f.). Nach der Beschreibung dieser Szene spricht Soilis Mutter Brenner an:

»Sie kommen mir so bekannt vor.« [...]

»Mama, dir kommt jeder Mann bekannt vor.«

Die Frau Maric hat gelächelt. »Meine Tochter schämt sich immer für mich. Aber ich kann mir nicht helfen, irgendwie kommen Sie mir so bekannt vor.« [...]

»Ich weiß schon, warum«, hat die Frau Maric auf einmal eine Erleuchtung gehabt. »Sie erinnern mich ein bisschen an den Vater von der Soili.«

»Mama!«

»Aber Sie brauchen keine Angst haben«, hat die Frau Maric gekichert, »der ist ja schon lange tot.«

Dem Brenner ist aufgefallen, dass der Zitronenduft der Frau Maric sehr stark in Richtung Zitronenlikör gegangen ist, und wahrscheinlich war sie deshalb so mitteilhaft, dass ihre Tochter sich vor Peinlichkeit gewunden hat.

(*Das ewige Leben*, 99)

Nun, worum geht es hier? Allem Anschein nach wird geschildert, dass Soilis alkoholisierte Mutter sich peinlich benimmt, indem sie mit ihren Bemerkungen versucht, sich an Brenner heranzumachen. Dieser Eindruck des Lesers entsteht vor allem durch die Beschreibung, wie Soili auf die Bemerkungen ihrer Mutter reagiert, wie Frau Maric beim Sprechen kichert und wie Brenner aufgrund des Zitronenlikörduftes annimmt, Frau Maric sei betrunken. Dieser Verdacht wird durch die darauffolgende Passage noch verstärkt:

Draußen hat die Soili sich dann zehnmal beim Brenner für die Aufdringlichkeit ihrer Mutter entschuldigt. »Es ist unglaublich«, hat sie verlegen erklärt. »**In letzter Zeit macht meine Mutter alle Männer an, die ihr unterkommen. Immer mit derselben Masche, dass sie wie mein verstorbener Vater sind.**« (*Das ewige Leben*, 100, Hervorhebungen von mir)

Wenn der Leser durch Soilis Erklärung überzeugt wird, dies sei die übliche Masche ihrer Mutter, um sich an Männer heranzumachen, stellt er gegen Romanende (177ff.) überrascht fest, dass es sich bei den Äußerungen von Soilis Mutter um einen wichtigen ›clue‹ handelt: Sie und Brenner, die im gleichen Alter sind, kannten sich tatsächlich. Nicht ohne Grund äußert Frau Maric, dass Brenner sie an Soilis Vater erinnert, denn es stellt sich heraus, dass Soilis verstorbener Vater Brenners bester Freund Saarinen war, der vor Soilis Geburt tödlich mit dem Motorrad verunglückt ist. Frau Maric war damals Saarinen's Freundin mit dem Spitznamen *Maritschi*¹⁹⁷ und erinnert sich beim oben zitierten Gespräch vage an Brenner, obwohl er sie nach all den Jahren nicht wiedererkennt. Durch den vom Autor sorgfältig gestalteten, irreführenden Kontext fasst der Leser den ›clue‹, der eigentlich in Frau Maric's Bemerkungen liegt (*Sie kommen mir so bekannt vor, irgendwie kommen Sie mir so bekannt vor, Sie erinnern mich ein bisschen an den Vater von der Soili und der ist ja schon lange tot*), zunächst nur als einen Vorwand auf, mit dem sich Frau Maric an Brenner heranmachen will. Infolgedessen erlebt er eine Überraschung bei der Offenbarung des Bedeutungszusammenhangs und erkennt, wie er zuvor durch den Kontext in die Irre geführt wurde. Dies ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie ein bedeutungsvoller ›clue‹ mit scheinbar anderen Absichten, die durch eine irreführende Kontextualisierung¹⁹⁸ unterstützt werden, geliefert wird, sodass der Leser ihn zwar sieht, aber trotzdem nicht wahrnimmt, da die Bedeutung des ›clue‹ durch den Textzusammenhang vorübergehend undurchsichtig gemacht und daher vom Leser in der vom Autor intendierten Weise missver-

¹⁹⁷ Bei diesem Beispiel kommt außerdem ein ›verbal trickery‹ mit ähnlich klingenden Namen ins Spiel, denn der ›clue‹ bezüglich der Referenzidentität von Frau Maric und der jungen Maritschi wird in zwei Teile geteilt, die weit auseinander liegen: Bevor Brenner Frau Maric in dieser Art und Weise kennenlernt (97ff.), wird im vorangehenden Text bereits erzählt, wie Brenner sich an seinen verstorbenen besten Freund Saarinen und dessen damalige Freundin mit dem Spitznamen *Maritschi* erinnert (48). Also lautet das Wortspiel „*Maritschi* und *Maric*“. Auf diese Weise wird dem Leser der ›clue‹ vermittelt, nämlich dass zwischen Saarinen's Freundin Maritschi und Frau Maric eine Verbindung bestehen könnte. Daher ist seine Überraschung umso größer, als er davon in Kenntnis gesetzt wird, dass es sich bei den beiden Frauen um dieselbe Person handelt, und dass ein ›clue‹ in der Form von ›verbal trickery‹ im Spiel war, den er zuvor übersehen hat.

¹⁹⁸ Vgl. hierzu die folgende Erläuterung von Ulrich Suerbaum im Zusammenhang mit dem krimispezifischen Frage-Antwort-Spiel: „Alles was durch Sprache übermittelt wird, hat einen Kontext, der es verortet und syntaktisch oder assoziativ anschließt. Der Vorsprung des Autors vor dem Leser im Ratespiel besteht nicht nur darin, daß er sich das Rätsel ausdenkt, um dessen Lösung es geht, sondern vor allem auch darin, daß er Herr über die Sprache ist, mit deren Hilfe Rätsel und Lösung vermittelt werden“ (Suerbaum 1984, 67).

standen wird.

(4) Die Aufteilung eines ›clue‹ in mehrere Teile

Es gehört zu den populären ›clue‹-verdeckenden Strategien, dass der Krimiautor einen ›clue‹ in mehrere Teile aufteilt, diese in voneinander entfernt liegenden Textstellen platziert und dem Leser erst später ihren Bedeutungszusammenhang mitteilt. Diese Strategie nennt Keating „the fairly simple trick of separating two component parts of a clue by a number of pages“ (Keating 1986, 9). In diesem Fall liegt der ›clue‹ klar auf der Hand, wenn der Leser die auseinander liegenden Teile des ›clue‹ erkennt, sie miteinander in Verbindung bringt und dann eins und eins zusammenzählt.

Um dies zu veranschaulichen, betrachten wir das folgende Beispiel aus Donna Leons *Venezianisches Finale*. Der erste Teil des ›clue‹ befindet sich bei Commissario Brunettis Gespräch mit dem Rechtsmediziner über das Ergebnis der Obduktion. Dieser berichtet Brunetti neben der Todesursache beiläufig, dass er aufgrund einiger Injektionsspuren annimmt, das Opfer Wellauer sei in den letzten Wochen behandelt worden (86f.). Aus Brunettis diesbezüglichen Nachforschungen ergibt sich jedoch, dass die beiden Ärzte Wellauers nichts davon wissen. Der zweite Teil des ›clue‹ taucht bei Brunettis Verhör mit Wellauers Witwe auf: Dort wird mitgeteilt, dass sie vor der Ehe als Ärztin gearbeitet hat (113). Erst kurz vor der Aufklärung des Falls wird der Zusammenhang zwischen der beiden Textstellen in einer ›analysis‹-Passage mit den folgenden Worten enthüllt: „*Keiner der beiden Ärzte hatte im Gespräch mit Brunetti erwähnt, daß er Wellauer eine Spritze gegeben habe. Aber wenn man mit einer Ärztin verheiratet war, mußte man einer Spritze wegen wohl kaum einen Termin bei einem anderen Arzt haben*“ (319f.). Zwar erscheint diese ›clue‹-verdeckende Strategie recht einfach, aber wenn man bedenkt, dass der Leser die beiden auseinander liegenden Teile des ›clue‹ in der überwältigenden Informationsflut im Text entdecken und deren Zusammenhang erkennen muss, um selbst zu dieser Erkenntnis zu kommen, so ist der ›clue‹ alles andere als leicht durchschaubar. Es kommt in der Tat häufig vor, dass der Leser einen Teil des ›clue‹ übersieht und schließlich durch die Offenbarung der Bedeutung des zusammengesetzten ›clue‹ überrascht wird. Darüber hinaus kann der Autor diese Strategie noch wirksamer einsetzen, indem er den ›clue‹ in mehr als zwei Teile aufspaltet und die Teile in verschiedene Szenen einbaut. So fällt es dem Leser schwer, daraus selbst die richtigen Schlüsse zu ziehen.

Eine Variante dieser Strategie besteht darin, dass ein Teil eines wichtigen ›clue‹ in unauffälliger Weise fehlt, der nach der Art der Zerlegung eigentlich da sein sollte, wie es etwa beim folgenden Beispiel aus Agatha Christies *Auf doppelter Spur* der Fall ist: Im Laufe der Ermittlung in einem rätselhaften Mordfall sagen drei Zeuginnen bei der gerichtlichen Leichenschau aus (95f.). Im Anschluss daran wird erzählt, wie sich eine junge Frau namens Edna diese Verhandlung anhört und danach offensichtlich beunruhigt zur Polizei geht, um mit dem Inspektor darüber zu sprechen, der gerade abwesend ist. Auf die Frage eines Polizisten, ob sie dem Inspektor etwas Wichtiges mitzuteilen hat, antwortet sie zögernd „*Ach, eigentlich nicht. Es ist nur, daß ... daß es nicht stimmen kann, was sie gesagt hat, denn ich meine...*“ (98) und geht. Unmittelbar danach wird sie ermordet aufgefunden, sodass ihre letzte Bemerkung an Bedeutung gewinnt und wiederholt erwähnt wird (105,

106, 107, 170, 171). Aus dem Kontext und der Verwendung des Pronomens *sie* geht hervor, dass sich Edna mit der Bemerkung auf eine der drei Zeuginnen bei der Verhandlung bezogen hat. Also scheint es naheliegend, dass eine von ihnen etwas ausgesagt hat, das bei Edna Zweifel aufkommen ließ, und dass sie Edna folglich aus dem Weg schafft. Danach wird mehrmals erzählt, wie sich der Inspektor fragt, inwieweit zwei von den drei Zeuginnen als Mörderinnen in Frage kommen könnten (106ff.), und wie er einige andere Figuren auch für verdächtig hält. Im weiteren Erzählverlauf wird trotz einer Menge neuer Informationen die Möglichkeit, dass die dritte Zeugin als Mörderin in Frage kommen könnte, einfach nicht in Betracht gezogen, bis sie schließlich vom Meisterdetektiv Hercule Poirot in der Aufklärungsszene endlich ausgesprochen und als Lösung des Falls dargelegt wird (170f.) – genau diese dritte Zeugin ist die Mörderin. In diesem Fall fällt das Fehlen eines Teils auf, der zum dreiteiligen ›clue‹ gehört und eigentlich erläutert werden sollte. Die folgende Passage am Romanende, in der geschildert wird, wie Hercule Poirot mit dem Inspektor über diesen Punkt spricht, macht deutlich, dass die Autorin das willkürliche Auslassen der Ausführung der dritten Möglichkeit als Versteck der Antwort beabsichtigt:

»Der einzige Anhaltspunkt sind die Worte, die sie [Edna] zu dem Polizisten nach der gerichtlichen Untersuchung sagte: ›Es ist nur, daß es nicht stimmen kann, was sie gesagt hat.‹ An diesem Morgen hatten drei Frauen ausgesagt. Edna hätte Miss Pebmarsh meinen können. Oder, wie allgemein angenommen, Sheila Webb. Doch es gibt eine dritte Möglichkeit: *Sie hätte Miss Martindale meinen können.*«

»Miss Martindale? Die hat aber doch nur ganz kurz ausgesagt!« (*Auf doppelter Spur*, 170, Kursivschrift im Original)

Selbst wenn Miss Martindale nur ganz kurz ausgesagt hat, fällt es doch aus dem Rahmen, dass im vorangehenden Text von den drei Zeuginnen nur sie nicht als Täterin in Betracht gezogen wird. Wenn der Leser bei der Lektüre trotz der Informationsflut diese unauffällige, aber sicherlich unnatürlich wirkende Lücke bemerkt und sich diesbezüglich Fragen stellt (,Was ist nun mit der dritten Zeugin? Warum wird sie nicht verdächtigt wie die beiden anderen?‘), kann er möglicherweise noch vor Poirots Beantwortung der Täterfrage selbst erraten, dass sie die Mörderin ist.

Anhand der vier oben ausgeführten, ›clue‹-verdeckenden Strategien, also der Ausnutzung der ›stock response‹ des Lesers, bei der seine stereotypen Vorurteile ausgenutzt werden, der Anwendung von ›verbal trickery‹, bei der vor allem die Doppeldeutigkeit von Wörtern genutzt wird, der Gestaltung eines irreführenden Kontextes, in dem die falsche Interpretation des Dargestellten nahegelegt wird, und der verschleiernenden Aufteilung eines ›clue‹ in zwei oder mehrere Teile, wurde deutlich, wie stark der Autor auf diese Weise die Wissensdynamik steuern, die Aufmerksamkeit des Lesers aufrechterhalten und gezielt bestimmte Arten der Spannung erzeugen kann. Durch sie erlebt der Leser bei der Offenbarung des entsprechenden ›clue‹ häufig eine Überraschung und erkennt erst rückblickend, in Kenntnis der Pointe, wie er zuvor durch die subtile Art der Wissensvermittlung irreführt wurde und den ›clue‹ entweder nicht bemerkt oder missverstanden hat. Insgesamt verfügt der Autor über einen großen Spielraum, wie er dem Leser ›clues‹ zielgerichtet in auffälliger oder unauffälliger Weise mitteilen kann, sodass sich die ›clues‹ jeweils zu dem von ihm geplanten Text-Zeitpunkt enthüllen und als Wegweiser zu den gesuchten Antworten dienen. Im gleichen Maße, in dem die im Text aufgeworfenen Fragen mit Hilfe von ›clues‹ nach und nach beantwortet werden,

verwandelt sich für den Leser Unbekanntes allmählich in Bekanntes, bis all seine durch solche Fragen zu Bewusstsein gebrachten Wissenslücken geschlossen werden. Auf diese Weise ist die strategische Vermittlung von ›clues‹ ein wichtiger Bestandteil der planmäßigen Erhellung beim systematischen Wissensaufbau im krimispezifischen Frage-Antwort-Spiel.

5.3 ›Red herrings‹

Im Gegensatz dazu gibt es auch Verfahren zur planmäßigen Verdunkelung: Um den Wissensaufbau im Kriminalroman in einen Irrgarten zu verwandeln, in dem die endgültige Beantwortung der im Text explizit oder implizit aufgeworfenen Fragen keinesfalls unverzüglich eintritt, verwenden Krimiautoren meist neben den oben genannten Vermittlungsverfahren der ›clues‹ auch diverse Verfahren der Verdunkelung, zu denen vor allem ›red herrings‹, von den ermittelnden Figuren in den ›analysis‹-Passagen aufgestellte, irreführende Deutungshypothesen (vgl. Abschnitt 5.5) und verschiedenartige Formen der irreführenden Wissensvermittlung (vgl. Abschnitt 6.4) gehören. Im Folgenden befassen wir uns mit den ›red herrings‹, die im Allgemeinen als ein krimitypisches Darstellungselement angesehen werden.

›Red herrings‹,¹⁹⁹ ursprünglich ein englischer Jagdausdruck, sind falsche Fährten, mit denen der Krimiautor um der Spannung willen den Leser vorübergehend ein wenig irreführt (vgl. Suerbaum 1984, 67), wie die Krimiautorin Elizabeth George mit folgenden Worten erläutert: „Spuren und falsche Fährten spielen eine wichtige Rolle bei der Erzeugung von Spannung, weil sie, kunstvoll eingesetzt, den Leser, der sie auf den ersten Blick nicht voneinander unterscheiden kann, verwirren können. Er kann nur herausfinden, was was ist, wenn er weiterliest“ (George 2004, 233). Vor allem die Verdächtigung einer letztendlich unschuldigen Figur gilt als am häufigsten vorkommender ›red herring‹.

Im Idealfall soll dem Leser erst im Nachhinein klar werden, welche Informationen die wahren Anhaltspunkte und welche die falschen Fährten waren. Inwieweit ein Autor dieses Ziel erreichen kann, hängt in starkem Maße davon ab, wie er ›red herrings‹ legt bzw. mit welchen sprachlichen Mitteln er sie umsetzt, sodass der Leser nicht bemerkt, dass sie eigentlich Ablenkungsmanöver sind. Wie bereits erwähnt, werden ›clues‹ und ›red herrings‹ meist in gleicher Weise vermittelt und unterscheiden sich voneinander lediglich durch das Ergebnis, nämlich dass ›red herrings‹ schließlich nicht zu den ersehnten Antworten, sondern ins Nichts führen. Demnach können ›red herrings‹ genau wie ›clues‹ überall bei der Darstellung der Ermittlung auftauchen, wie etwa bei den Verhören, den Beobachtungen der ermittelnden Figuren, der Wiedergabe der Gedanken von Figuren, den zitierten Briefen, Tagebüchern, Zeitungsberichten usw. Zur Veranschaulichung sehen wir uns einige Textbeispiele an, die illustrieren sollen, wie ›red herrings‹ in gleicher Weise wie ins Auge springen-

¹⁹⁹ Vgl. hierzu die folgende Erläuterung aus *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*: „the image comes from the dragging of red herrings across the trail of a hunted fox to throw the pursuing hounds off the scent. In crime and mystery writing, the term has long been used to refer to false or misleading clues and sometimes to suspects. [...] The traditional detective novel, with its emphasis on the puzzle element and its reliance on the sleight of hand, was the natural spawning ground for the red herring.“ (Herbert 1999, 377f.). Mehr zu ›red herrings‹ vgl. auch Kircher 1978, 204.

de ›clues‹ vermittelt werden, und wie vom Leser erst später mit aller Deutlichkeit festgestellt wird, dass es sich bei ihnen lediglich um ‚angeblich heiße Spuren, die in einer Sackgasse enden‘ handelt.

Betrachten wir zunächst das folgende Beispiel aus *Komm stirb mit mir* von Elena Forbes. Ab Seite 44 wird geschildert, wie die Polizistin Donovan den Stiefvater des ermordeten Mädchens befragt, und der Abschnitt endet mit der folgenden Beobachtung der Polizistin nach dem Verhör:

Etwas an seinem Verhalten fühlte sich nicht richtig an, und sie spürte, wie er sie beobachtete [...]. Als sie sich umdrehte, [...] sah sie einen Ausdruck auf seinem Gesicht, der sie überraschte. Er sah aus wie jemand, der sein Gegenüber gerade ausgetrickst hatte, auch wenn sie sich beim besten Willen nicht erklären konnte, was das zu bedeuten hatte. (*Komm stirb mit mir*, 56)

Derart betont am Abschnittsende vermittelt, scheint diese Beobachtung von großer Bedeutung zu sein. Zudem wird sie – genauso wie in auffälliger Weise gesetzte ›clues‹ – durch „Achtung, Spur!“-Signale (vgl. Abschnitt 2.3.4.3) sprachlich markiert (z.B. durch *Etwas an seinem Verhalten fühlte sich nicht richtig an* und *auch wenn sie sich beim besten Willen nicht erklären konnte, was das zu bedeuten hatte*), sodass der Leser diese Information auf keinen Fall übersieht und aufgrund der Erklärungsbedarf erweckenden Ausdrücke *Etwas an seinem Verhalten* und *was das zu bedeuten hatte* eine spätere thematische Spezifizierung erwartet. Außerdem erweckt die Beschreibung *Er sah aus wie jemand, der sein Gegenüber gerade ausgetrickst hatte* beim Leser den Eindruck, dass der Befragte höchstwahrscheinlich beim Verhör gelogen hat. Wichtig ist auch die Wiederaufnahme in einer ›analysis‹-Passage: Im Anschluss daran wird geschildert, wie die Polizistin bei einer Besprechung über den Fall ihrem Chef von diesem Verhör erzählt, die oben genannte Beobachtung für einen wichtigen Anhaltspunkt hält und ihren Verdacht äußert: „*Ich bin ziemlich sicher, dass er mir etwas verheimlicht hat. Nur habe ich keinen Schimmer, was*“ (65). Allem Anschein nach macht sich der Befragte durch merkwürdiges Verhalten verdächtig, bis die Polizistin der angeblich heißen Spur mit Eifer nachgeht und herausfindet, dass sein Geheimnis einen Grund hat, der für den Mord irrelevant ist. Dieses Ergebnis wird wieder unverkennbar an einem Abschnittsende vermittelt: „*Kramer [der Befragte] war kein Verdächtiger. Sie würden an anderer Stelle nach Gemmas Mörder suchen müssen*“ (100). Durch diese Feststellung wird dem Leser klar, dass es sich bei der Beobachtung der Polizistin und dem Verdacht gegen den Befragten um einen ›red herring‹ handelt, weil die angebliche Spur im Sande verläuft.

Damit diese falsche Fährte wie eine wahre Spur aussieht und die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich zieht, kommen einige wirksame Beeinflussungsmethoden zum Einsatz. Dazu gehört zunächst die Nachdrücklichkeit, die Art, wie die Information durch „Achtung, Spur!“-Signale sprachlich markiert, am Textabschnittsende vermittelt und in der ›analysis‹-Passage wiederaufgenommen wird. Auch die unbewusste Abhängigkeit des Lesers von der Autorität der ermittelnden Figuren wird ausgenutzt: Da die Polizistin ihre Überzeugung, das Verhalten des Befragten sei verdächtig, derart nachdrücklich ausspricht, geht der Leser mehr oder weniger davon aus, es sei ein wichtiger ›clue‹. Wäre im Text nicht mit Entschiedenheit ausgedrückt, dass das Weiterverfolgen dieser Spur in eine Sackgasse führt, weil sich der Verdächtige nun als unschuldig entpuppt hat, könnte man diesen ›red herring‹, der als Ablenkungsmanöver dient, in keiner Weise von einem ›clue‹ unterscheiden.

Ein weiteres Beispiel soll verdeutlichen, wie der Leser insbesondere dann durch ›red herrings‹ in die Irre geführt werden kann, wenn er das Gefühl bekommt, sich stark auf die Meinung der ermittelnden Figuren als Autoritätspersonen verlassen zu können. In Elizabeth Georges *Denn bitter ist der Tod* wird im Rahmen der Ermittlung in dem Mord an einer Cambridge-Studentin dem Leser ein Obduktionsbefund durch die folgenden Worte der Romanheldin Sergeant Barbara Havers vermittelt: „Wir haben zwar keine Hinweise auf die Waffe, aber wir haben ein Motiv. [...] Elena Weaver war schwanger“ (226). Unmittelbar nachdem sie ihrem Chef davon berichtet hat, äußert sie ihre Hypothese, die auf der Schwangerschaft des Opfers basiert:

Elena könnte ein Verhältnis mit einem Dozenten gehabt haben. Als sie merkte, dass sie schwanger war, hat sie von dem Mann verlangt, dass er sie heiratet. Aber er wollte nicht auf seine Karriere verzichten. Er hat gewusst, dass er beruflich erledigt wäre, wenn rauskommen sollte, dass er eine Studentin geschwängert hatte. [...] Er hat sie umgebracht. (*Denn bitter ist der Tod*, 227).

Aufgrund dieser anscheinend äußerst vielversprechenden Spur und der vollkommen plausiblen Hypothese der Ermittlerin ist nach dieser Textstelle stets von einem männlichen Täter die Rede, sodass der Leser wie die ermittelnden Figuren ausschließlich nach männlichen Verdächtigen Ausschau halten. Anschließend wird erzählt, wie die ermittelnden Figuren ein Verhör nach dem anderen durchführen, um die Alibis der männlichen Verdächtigen zu überprüfen, woraufhin sich der Leser zusammen mit dem Ermittlungsteam von einer Reihe männlicher Verdächtiger mit unterschiedlichen Mordmotiven in alle möglichen Sackgassen locken lässt, bis die Ermittlerin diese angeblich heiße Spur mit der folgenden resignierten Bemerkung endgültig als nutzlos erklärt: „Es hatte also nichts mit der Tatsache zu tun, dass Elena Weaver schwanger war“, sagte Barbara. »Und jetzt?« (413). Erst durch diesen ausdrücklichen Hinweis weiß der Leser, dass die Schwangerschaft des Opfers keine lösungsrelevante Information ist, sondern ein ›red herring‹. Durch ihn zieht er übereilte Schlüsse und lässt sich von einem eventuell richtigen Verdacht ablenken, da er von der Vermutung der ermittelnden Romanheldin beeinflusst wird, die diese Information nachdrücklich als *ein Motiv* bezeichnet und bei der Präsentation ihrer Hypothese von einem Mann als Täter spricht, der möglicherweise ein Dozent ist. Der Leser wird durch diesen auf raffinierte Weise vermittelten ›red herring‹ fast 200 Seiten lang in die Irre geführt, und zieht während dieser Zeit unterschiedliche männliche Figuren aus der Uni-Szene als möglichen Täter in Betracht. Aufgrund der äußerst langanhaltenden Illusion, der ›red herring‹ sei ein ›clue‹, ist seine Überraschung, als er am Romanende erfährt, dass es sich eigentlich um eine Täterin handelt, umso größer. Es wird deutlich, wie der geschickte Einsatz von ›red herrings‹ nicht nur zur Aufmerksamkeitslenkung und zur Ausdehnung der Suche nach dem Täter, sondern auch zur Erzeugung des Überraschungseffekts beitragen kann.

Darüber hinaus gilt es als krimitypisches Manöver, dass am Textabschnittsende, einer erzählstrategisch wichtigen Stelle für die Wissensvermittlung, etwas extrem Auffälliges mitgeteilt wird, das eine Figur in ein schlechtes Licht rückt bzw. verdächtig macht. Beispielsweise ist es geläufig, dass ein Textabschnitt über ein Verhör durch eine merkwürdige Aussage des Befragten beendet wird, durch die der Sprecher dem Leser sofort suspekt erscheint. Da diese Figur letztendlich häufig nicht der Täter ist, handelt es sich hierbei um eine Strategie, bei der der Erzähler eine solche Aussage als

›red herring‹ benutzt, um den Leser in die Irre zu führen.

Zur Veranschaulichung betrachten wir das folgende Beispiel aus Patricia Wentworths *Rendezvous mit dem Tod*. Am Ende eines Textabschnittes wird erzählt: „Mit leiser, zitternder Stimme sagte Minnie: »Hass kann alles *vergiften*«“ (38, Hervorhebung durch Kursivdruck im Original). Da kurz darauf eine Frau, die die Sprecherin Minnie offenkundig hasst, tatsächlich vergiftet wird, fällt der Verdacht wegen dieser anscheinend hellseherischen Bemerkung natürlich sofort auf Minnie. Im Laufe der Geschichte wird allmählich klar, dass sie die Frau nicht ermordet hat, sodass es sich auch hierbei um einen geschickt angelegten ›red herring‹ handelt, der den Leser vorübergehend verwirren soll.

Sehen wir uns ein weiteres Beispiel aus Elizabeth Georges *Gott schütze dieses Haus* an. Auch hier handelt es sich um ein Verhör, in diesem Fall mit dem Neffen des Mordopfers, der als Antipathie erweckend und nicht kooperativ dargestellt wird, und das Gespräch mit den folgenden Worten abschließt: „»So was könnte ein Mann sagen, der bereit ist, seinen Onkel umzubringen, stimmt's?« sagte er freundlich“ (117). Durch den Kontext und die Prädikation wird dem Leser klar, dass der Sprecher zwar die indefinite Kennzeichnung *ein Mann, der bereit ist, seinen Onkel umzubringen* verwendet, aber nicht irgendeinen Mann meint, sondern sich selbst. Vor allem die vorgeblich „freundliche“ Äußerungsart, die weder zu seiner Art noch zu dieser Bemerkung passt, macht deutlich, dass seine Äußerung Ironie beinhaltet. Er will darauf hindeuten, dass die Fragen stellenden Polizisten ihn unabhängig davon, was er aussagt, im Verdacht haben, und wird dem Leser durch diese vielsagende, höhnische Bemerkung, zumal er bisher ohnehin als recht unsympathisch charakterisiert wurde, noch suspekter – auch hier handelt es sich um einen ›red herring‹, denn er ist nicht der Täter. Beide Beispiele zeigen, dass solche Aussagen eines Verdächtigen, die den Leser im Glauben lassen, mit dem Sprecher stimme etwas nicht, durch die strategische Wissensvermittlung am Textabschnittsende besonders gut zur Geltung kommen.

Die Verdächtigung einer letztendlich unschuldigen Figur ist ein geläufiger ›red herring‹, zu dessen späterer Identifikation es charakteristische Sackgassen-Signale gibt: Durch die Darstellung oder die Mitteilung, dass diese Figur überraschenderweise ermordet aufgefunden wurde, wird kenntlich gemacht, dass sie letztendlich doch nicht der gesuchte Täter war. Zur Illustration sehen wir uns das folgende Beispiel aus *Der Brenner und der liebe Gott* von Wolf Haas an. Bei der Ermittlung in dem Entführungsfall der kleinen Helena wird Sebastian Knoll von Anfang an als Hauptverdächtiger präsentiert: Man hat ihn stark im Verdacht, da er scheinbar Motiv, Mittel und Gelegenheit hatte und sich immer wieder durch merkwürdiges Verhalten verdächtig macht. In der Mitte des Romans wird dann allerdings erzählt, dass der Detektiv Brenner eine schlammbedeckte Leiche findet. Durch die darauffolgende Mitteilung des Erzählers „*achtundfünfzig Stunden nach dem Verschwinden der Helena ist das Gesicht vom Knoll aus dem Schlamm herausgetropft*“ (126) wird deutlich, dass Knoll als Täter ausscheidet, obwohl er bislang als nächstliegender Kandidat im Spiel war. So stellt sich der zuvor im Text schrittweise aufgebaute Verdacht gegen Knoll als ein ›red herring‹ heraus, der vom wahren Täter ablenkt. Zudem werden durch den Mord an Knoll weitere Fragen aufgeworfen, vor allem, wie sein Tod im Zusammenhang mit der Kindesentführung steht und ob derselbe Täter dahinter steckt. In Kriminalromanen gibt es viele ähnliche Beispiele, in denen

die Unschuld einer Figur, die in ein schlechtes Licht gerückt oder sogar als mutmaßlicher Mörder angesehen wird, durch ihren Tod bewiesen wird. Derlei ›red herrings‹ sind beliebt bei Krimiautoren, weil sie sich ideal für die Ausdehnung eines Krimis eignen: Als ein neuer Mord während der Ermittlung erzeugt der Tod des Hauptverdächtigen einen Überraschungseffekt, erschwert die Ermittlung und führt wiederum zu einer Reihe von Ermittlungstätigkeiten, die auch mit Hilfe von Grundbausteinen wie Fragen, Antworten, Frage-Wiederaufnahme-Antwort-Sequenzen, ›clues‹, ›red herrings‹, Verhören, ›analysis‹- und ›action‹-Passagen dargestellt werden. Außerdem sorgt eine solch unerwartete Komplikation dafür, dass der Leser noch neugieriger wird und ungeduldig darauf wartet, dass die Täterfrage endlich entschlüsselt wird, zumal dieser Mord die Spannung erhöht, da der Täter vor nichts zurückzuschrecken scheint, und daher auch die ermittelnden Figuren in erhöhter Gefahr schweben.

Da im Kriminalroman die Irreführung durch ›red herrings‹ gang und gäbe ist, begnügt sich ein erfahrener Leser nicht damit, die im Text in auffälliger Weise vermittelten ›clues‹ unhinterfragt hinzunehmen, die ihm der Autor mittels des Erzählers und der ermittelnden Figuren zukommen lässt. Vielmehr betrachtet er sie mit großer Skepsis und fragt sich ständig, ob sie im Endeffekt in eine Sackgasse führen. Während er mit Spannung die kommende Offenbarung erwartet, welche der dargelegten Anhaltspunkte echte lösungsrelevante ›clues‹ und welche irreführende ›red herrings‹ sind, stellt er stets auf eigene Faust Beobachtungen an, insbesondere bei der Lektüre von Verhören, in denen die meisten ›clues‹ und ›red herrings‹ vermittelt werden. Auf das Verhör, das generell als krimitypisches Darstellungselement und zentrale Informationsquelle für die Ermittlung gilt, gehen wir im Folgenden näher ein.

5.4 Das Verhör

Die Auflösung von Kriminalfällen im wahren Leben widerspiegelnd, werden fiktionale Fälle im Kriminalroman vielfach dadurch aufgeklärt, dass die Ermittler eine Reihe von Verhören mit Zeugen und Verdächtigen durchführen, aus ihren Aussagen relevante Informationen sammeln, sie auswerten, Schlüsse ziehen und dementsprechend in Aktion treten. Es ist charakteristisch für den Kriminalroman, dass das Darstellungselement ‚Verhör‘²⁰⁰ als zentrales Element des Ermittlungsverfahrens im Mittelteil des Romans mehrfach zum Einsatz kommt und dort eine dominierende Rolle spielt.²⁰¹ Diese Art von Verhör kann man als ein Frage-Antwort-Spiel innerhalb des systematischen Wissensaufbaus durch ein krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel auffassen: Es handelt sich um Abfolgen von Fragen und Antworten, wobei die Ermittlungsfiguren als professionelle Fragensteller und

²⁰⁰ Hier wird der Ausdruck *Verhör* im erweiterten Sinne verwendet, d.h. es geht nicht nur um polizeiliche Vernehmungen von Zeugen und Verdächtigen, sondern auch Befragungen, Gespräche, Interviews usw. werden miteinbezogen. Denn ungeachtet dessen, ob die ermittelnden Figuren Polizisten sind und die entsprechende Macht besitzen, weisen die von ihnen gestellten Fragen Ähnlichkeiten mit den typischen Polizeifragen bei Verhören auf, die sich stets auf Motiv, Mittel und Gelegenheit (vor allem auf das Alibi) der Befragten und der Verdächtigen konzentrieren.

²⁰¹ Dazu bemerkt der Krimiautor H. R. F. Keating: „One of the most obvious ways of telling a story which has to arise from the fact of a mysterious murder is to have your reader watch your detective conducting interviews with each of the suspects in turn. [...] Beware, however, of a succession of interviews and nothing else which, while corresponding perhaps to a real-life investigation, can become rather repetitive in pattern and thus boring“ (Keating 1986, 17f.).

die Befragten als Informationsquellen, Wissenslieferanten und potenzielle Verdächtige fungieren. Denn bekanntlich gehört es zu den krimitypischen Manövern, dass die meisten Figuren als Verdächtige in Frage kommen und sich gegenseitig verdächtigen. Dies hat zur Folge, dass die Ermittlungsfiguren und der Leser zwar durch die aus den Verhören gewonnenen Informationen eine große Hilfe beim Schließen von Wissenslücken bekommen, aber die Glaubwürdigkeit von Aussagen unwillkürlich kritisch bewerten und diesbezüglich zu unterschiedlichen Schlüssen kommen können. Daher bietet das Verhör dem Krimiautor eine ideale Gelegenheit, Informationen auf strategische Weise zu liefern und, wie oben bereits erwähnt, ›clues‹ bzw. ›red herrings‹ zu vermitteln.

Die Darstellung von Verhören im Kriminalroman ist meist konfliktgeladen und spannend, zudem lassen sich auch hier Regelhaftigkeiten beobachten. Beispielsweise haben die in Verhören gestellten Fragen typische thematische Punkte, denn die ermittelnden Fragensteller halten bei der Suche nach Verdächtigen stets Ausschau nach Motiv, Mitteln und einer Gelegenheit, insbesondere nach einem Alibi (wer war wann wo). Auch die Ungleichheit im Machtverhältnis der Kommunikationspartner wird häufig thematisiert: Wenn die ermittelnden Figuren Polizisten sind, verfügen sie über eine gewisse institutionelle Autorität, mit der sie die nicht unbedingt kooperationswilligen Befragten zu Kommunikation zwingen können. Dies wird für den Leser deutlich gemacht, etwa durch Äußerungen der Ermittler wie *„Ich würde nicht stören, wenn es nicht wichtig wäre“* (*Mörder ohne Gesicht* von Henning Mankell, 306), *„Niemand wird in Ruhe gelassen, wenn die Polizei nach einem Doppelmörder sucht. So ist das eben“* (ebd., 186), *„Wir haben Zeit“* (ebd., 185), *„Ich spreche von Mord. Jetzt antworten Sie bitte auf meine Fragen“* (*Mittsommermord* von Henning Mankell, 266), *„Vergessen Sie nicht, das ist ein Mordfall“* (*Das hohe Fenster* von Raymond Chandler, 119), die alle eine unterschwellige Drohung beinhalten. Solche Äußerungen kommen in Verhören immer wieder vor, sodass sie als standardisierte Formulierungsmuster gelten. Andererseits können die Befragten sich unkooperativ zeigen, auf ihr Recht der Aussageverweigerung pochen und einen Verteidiger konsultieren, was vor allem in amerikanischen Krimis gang und gäbe ist und durch Worte wie *„Nicht ohne meinen Anwalt“* (*Nie sollst du vergessen* von Elizabeth George, 421) versprachlicht wird. Verstärkt thematisiert wird darüber hinaus die Ungleichheit im Informationsstand, da die Befragten in den meisten Fällen etwas wissen, was die fragenden Ermittler ihnen entlocken wollen. Oft sind die Befragten im Besitz wichtiger Informationen, ziehen es jedoch vor, zu schweigen, oder sie lügen und verteidigen ihre Geheimnisse um jeden Preis, oder sie brennen darauf, eine bestimmte Figur in ein schlechtes Licht zu rücken bzw. anzuschwärzen, oder sie liefern auf überraschende Weise entscheidende Informationen, ohne sich bewusst zu sein, was ihr Wissen für den Fall bedeuten könnte. Dabei werden die beteiligten Figuren durch ihre Worte und Handlungen in der Regel so charakterisiert, dass der Leser sie als sympathisch oder unsympathisch empfindet und folglich als verdächtig oder unschuldig bewertet, und auch diese Erwartungen eignen sich natürlich ausgezeichnet zur Irreführung des Lesers. Dementsprechend fühlt er im Fall eines Konflikts entweder mit dem Befragten oder mit dem fragenden Ermittler mit, was die Spannung steigert. Um der Spannung willen droht bei besonders konfliktgeladenen Verhören häufig unterschwellige, verbale oder gar physische Gewalt, die etwa durch Äußerungen der Befragten wie *„Und das nächste Mal bringen Sie besser noch jemand mit, der Sie anschließend nach Hause transportiert. Falls Sie auf Ihren Hintern*

fallen oder sich Ihr Hirn verletzen“ (*Die Tote im See* von Raymond Chandler, 27) versprachlicht wird. Kurz: Auf die verschiedensten Arten und der eigenen Zielsetzung entsprechend kann der Autor das Verhör gestalten, um unterschiedliche Effekte wie Überraschung, Nervenkitzel und Dramatik zu erzeugen bzw. eine bestimmte Sympathie lenkung vorzunehmen und dadurch die Spannung zu erhöhen.

Was die Darstellungsformen betrifft, wird das Verhör meist in direkter Rede wiedergegeben, und zwar mit erklärenden Regieanweisungen mittels der Erzählerrede in unterschiedlichen Ausführlichkeitsgraden (vgl. Abschnitt 2.3.4.2). Zur Abwechslung wird es teilweise auch in indirekter Rede oder in Gestalt der Zeugenaussagen in der Ich-Erzählung dargestellt (vgl. Abschnitt 4.1). Die Wiedergabe in Dialogform mit minimalistischen Regieanweisungen ermöglicht dem Autor, dem Leser mit möglichst wenig Aufmerksamkeitslenkung die Evaluation der während des Verhörs vermittelten Informationen zu überlassen. Diese Realisierungsform hat den Vorteil, dass das Verhör im Kriminalroman natürlich, lebendig und realitätsnah wirkt.²⁰² Andererseits ist ebenfalls häufig zu beobachten, dass der Leser beim Auswerten von Informationen und bei seiner Meinungsbildung durch ausführliche erzählerische Anweisungen bei der Redewiedergabe stark beeinflusst wird. In diesem Fall unterscheiden sich Verhöre im Kriminalroman von Verhören in der Wirklichkeit durch die Darstellungsweise, die viele Informationen, insbesondere unausgesprochene Subtexte,²⁰³ transparent machen kann: Häufig sprechen die an Verhören beteiligten Kommunikationsteilnehmer um ein Thema herum, ohne ihre Gedanken und Gefühle direkt, offen und *expressis verbis* auszudrücken, sodass Verhöre in Dialoge „mit doppeltem Boden“ verwandelt werden. Solche Subtexte, die die Figuren eigentlich zwischen den Zeilen sagen und denken, während sie über etwas Anderes reden, führen oft zu Missverständnissen und Konflikten. Kunstvoll eingesetzt, können sie dazu beitragen, die Verhöre zu bereichern, die Szenen farbig, lebensnah und spannungsreich zu gestalten sowie beim Leser Interesse an den Figuren zu wecken. Doch wie genau drückt der Autor den unausgesprochenen Subtext beim Verhör aus, sodass der Leser erkennt, was in und zwischen den Figuren vor sich geht? Dies wollen wir anhand einiger krimitypischer Subtexte in Verhören illustrieren, sodass wir uns im Folgenden näher mit (1) Verdacht, (2) Anschuldigung, (3) Andeutung und (4) Täuschung auseinandersetzen werden.

5.4.1 Der Verdacht

Der klassische Subtext in Verhören im Kriminalroman ist der Verdacht. Die Wissenskonstellation einer solchen Situation lässt sich so charakterisieren: Der fragende Detektiv hat den Befragten im Verdacht, und der Befragte bemerkt, dass er nicht als Zeuge, sondern vielmehr als Verdächtiger

²⁰² Zu den sprachlichen Verfahren von Verhören in der Realität vgl. z.B. Holly 2001.

²⁰³ Vgl. die folgende Erklärung von Larry Beinhart: „Der Begriff »Subtext« stammt aus dem Theater und bezeichnet die Gedanken und Gefühle, die unter der Oberfläche des gesprochenen Dialogs liegen“ (Beinhart 2003, 151). Er weist darauf hin, dass die wahren Absichten der miteinander sprechenden Figuren oft im Subtext verborgen sind (mehr zum Thema ‚Subtext im Dialog im Kriminalroman‘ vgl. Beinhart 2003, 151ff.; George 2004, 164ff.). Hierzu ist anzumerken, dass man die Phänomene, auf die hier mit ‚Subtext‘ eingegangen wird, auch im Rahmen der Lehre von den Implikaturen, den Wissensvoraussetzungen und den Annahmen über Kommunikationspartner rekonstruieren kann.

ausgehört wird. Einen solchen unausgesprochenen Subtext kann der Autor in unterschiedlichen Formen versprachlichen. Dies soll zunächst anhand der folgenden Passage aus Elizabeth Georges *Wo kein Zeuge ist* erläutert werden. In direkter Rede wird wiedergegeben, wie die Ermittlerin Barbara Havers einen Lehrer namens Greenham nach seinem vermissten Schüler Sean fragt:

- »Und dieser andere Junge? Sean?«
 »Ein Einzelgänger. Ein bisschen feindselig. Er wollte nicht hier sein, aber er war gewillt, es mit dem Computerkurs zu versuchen. Früher oder später hätten wir zu ihm durchdringen können, glaube ich.«
 »Vergangenheitsform«, bemerkte Barbara.
 Greenhams Oberlippe war feucht. »Diese Leiche...«
 »Wir wissen nicht, wer es ist.«
 »Wahrscheinlich habe ich vermutet... weil Sie hier sind und all das...«
 »Vermutungen sind nie eine gute Idee.« Barbara holte ihr Notizbuch hervor. Sie sah das Erschrecken auf Greenhams Pfannkuchengesicht. »Erzählen Sie mir ein bisschen über sich selbst, Mr. Greenham«, bat sie.
 Er fasste sich schnell. »Adresse? Ausbildung? Familiäres Umfeld? Hobbys? Ermorde ich männliche Jugendliche in meiner Freizeit?« (*Wo kein Zeuge ist*, 221)

Zunächst wird die Aufmerksamkeit des Lesers dadurch erregt, dass der Befragte in der Vergangenheitsform über den verschwundenen Jungen spricht, und dass die Ermittlerin diesen Widerspruch sofort aufdeckt. Da der Befragte also unbewusst die Vergangenheitsform verwendet, als wüsste er, der bislang lediglich als vermisst geltende Junge sei tot, schöpft die Ermittlerin Verdacht. Dies wird dem Leser durch ihre deutlichen Hinweise auf seinen Tempusfehler (*Vergangenheitsform*), ihre tadelnde Bemerkung zu seiner Rechtfertigung (*Vermutungen sind nie eine gute Idee*) und ihr plötzliches Interesse, nähere Informationen über ihn in Erfahrung zu bringen, transparent gemacht. Eine derartige Thematisierung einer unpassenden Verwendung der Vergangenheitsform gehört zu den wirksamen Wissensvermittlungsstrategien im Kriminalroman, mit denen der Autor eine Figur als suspekt darstellt.²⁰⁴ Auch die Beschreibung der Reaktion des Befragten trägt zur Durchschaubarkeit des unausgesprochenen Subtextes bei: Da der Befragte erkannt hat, dass die Ermittlerin wegen seiner Bemerkung in der Vergangenheitsform nun Verdacht gegen ihn hegt, drückt er seine Erkenntnis sarkastisch durch die rhetorischen Fragen *Adresse? Ausbildung? Familiäres Umfeld? Hobbys? Ermorde ich männliche Jugendliche in meiner Freizeit?* aus, um seinem Unmut Luft zu machen. Darüber hinaus setzt die Autorin mit Hilfe der Erzählerrede viele zusätzliche Regieanweisungen bei der Redewiedergabe ein, um die subtile Interaktion zwischen den beiden Gesprächsteilnehmern explizit zu machen (z.B. *Barbara holte ihr Notizbuch hervor. Sie sah das Erschrecken auf Greenhams Pfannkuchengesicht, Greenhams Oberlippe war feucht und Er fasste sich schnell*). Auf diese Weise wird für den Leser auch erkennbar, dass die Bitte der Ermittlerin *Erzählen Sie mir ein*

²⁰⁴ Im Gegensatz dazu ist es eine wirksame Strategie, eine Figur als unschuldig darzustellen, indem der Autor sie beim Verhör die Gegenwartsform gebrauchen lässt, um über das Mordopfer zu reden. Dies wird z.B. an einer Textstelle aus *Vergiss mein nicht* von Karin Slaughter deutlich. In Bezug auf seine tote Freundin fragt der Verhörte die Polizistin in emotionsgeladener Weise: „*Sie glauben, dass sie mich hasst? [...] Sie glauben wirklich, dass sie mich hasst?*“ (157). Im Anschluss daran wird sein merkwürdiger Tempusgebrauch von der Polizistin mit den folgenden Worten in innerer Rede bewertet: „*Er war in die Gegenwartsform gewechselt, wie es viele Menschen tun, wenn sie nicht akzeptieren können, dass eine geliebte Person gestorben ist*“ (157). Auf diese Weise kommt er für sie bzw. für viele Leser als Täter nicht in Frage. Es zeigt sich, dass der Autor den Verdacht seiner Leser in starkem Maße durch die Art, wie er die Figuren über die Toten reden lässt, lenken kann (vgl. Abschnitt 4.2.6). Der Autor kann die unpassende Verwendung der Vergangenheitsform oder der Gegenwartsform, mit der der Befragte auf das Mordopfer Bezug nimmt, also strategisch einsetzen, um den Befragten in ein gutes oder schlechtes Licht zu rücken und somit die Sichtweise des Lesers zu beeinflussen.

bisschen über sich selbst, Mr. Greenham nicht die harmlose Routinefrage ist, die sie auf den ersten Blick zu sein scheint, und dass der Befragte mit seiner Antwort alles andere als freundliche Kooperationsbereitschaft demonstriert. Dergestalt verwandelt sich das Verhör in einen Dialog „mit doppelem Boden“, wobei vom Autor gleichzeitig Transparenz geschaffen wird, sodass der Leser den Verdacht wie intendiert erkennen kann. Wie gezeigt lässt sich dieser Subtext über die Annahmen und Voraussetzungen der beteiligten Personen rekonstruieren.

Dieses Beispiel zeigt, dass die Durchsichtigkeit des Subtextes ‚Verdacht‘ durch die Worte des Befragten und die Beschreibung seiner beunruhigten, ungläubigen, beleidigten oder empörten Reaktionen mittels der Erzählerrede bei der Redewiedergabe gewährleistet wird. Oft lässt der Autor, um den Subtext erkennbar zu machen, den Befragten selbst den unausgesprochenen Verdacht des Ermittlers zur Sprache bringen, wie z.B. mit den Worten *„Verdächtigen Sie etwa mich? [...] Wen kümmert’s, wo ich letzte Nacht war? Aber na schön, ich habe nichts zu verbergen, gar nichts. Ich war daheim. Habe gelesen“* (*Knochensplitter* von Jonathan Kellerman, 45). Oder er lässt den Befragten den Ermittler in einem Anflug von Wut auffordern, den Verdacht gegen ihn explizit auszusprechen, z.B. durch Äußerungen wie *„Das können Sie doch wohl nicht glauben? [...] Dass ICH es war? [...] Sagen Sie es geradeheraus, wenn Sie glauben, dass ich es war!“* (*Zimmer Nr. 10* von Åke Edwardson, 249). Manchmal lässt der Autor den Befragten der Frage hingegen ausweichen, indem er diesen in einem ironischen Ton seinerseits Fragen stellen lässt. Beispiele dafür sind etwa *„Und wen haben Sie im Verdacht? Außer mir, meine ich?“* (*Schwesternmord* von Tess Gerritsen, 128), *„Warum sagen Sie mir nicht, auf welche Antwort Sie aus sind? Dann sage ich Ihnen einfach, was Sie hören wollen, und wir haben alle eine Menge Zeit gespart“* (*Todsünde* von Tess Gerritsen, 344) und *„Angel schüttelte tadelnd den Kopf. »[...] Ihnen fällt doch bestimmt noch was Besseres ein. Wie wäre es zum Beispiel mit einem Motiv? Oder bin ich einfach ein Psychopath?« Er riss die Augen auf und bleckte die Zähne à la Norman Bates“* (*Komm stirb mit mir* von Elena Forbes, 183). Eine weitere Möglichkeit, den Subtext erkennbar zu machen, besteht darin, den Befragten seine Empörung zeigen zu lassen, indem er gereizt weitere Aussagen verweigert, wie etwa im folgenden Beispiel: *„Cartwright erhob sich. »Verschwinden Sie«, schnauzte er ärgerlich. »Und lassen Sie sich nie wieder hier blicken. Wenn ich noch einmal mit Ihnen oder mit einem von Ihren Kollegen reden muss, dann nur in Anwesenheit meines Anwalts.«“* (*Hab acht auf meine Schritte* von Mary Higgins Clark, 170). Der Subtext und die den Subtext an den Tag bringenden Äußerungen und Reaktionen des Befragten fordern den Leser zur Mitarbeit auf. Er kann nicht umhin, sich zu fragen: Spielt der Befragte den Unschuldigen, oder ist er wirklich unschuldig? Benutzt der Befragte die defensive Reaktion als Ablenkungsmanöver, um den Verdacht von sich zu weisen, oder gibt er damit seiner Unschuld hörbar Ausdruck? Auf diese Weise wird der Leser dazu gebracht, sich ein Urteil darüber zu bilden, ob er den Befragten für verdächtig oder für unschuldig hält, was wiederum eng mit der Sympathienlenkung verbunden ist, denn je nachdem, ob der Leser den Befragten sympathisch oder unsympathisch findet, schenkt er ihm leichter oder weniger leicht Glauben.

5.4.2 Anschuldigungen

Ein weiterer Subtext, den der Leser häufig bei Verhören entschlüsseln muss, ist der der Anschuldigung. In diesem Fall wird dargestellt, wie die fragenden Ermittlungsfiguren bereits die vorgefasste Meinung haben, der Befragte sei der Täter. Es wird gezeigt, wie es den Fragenden nicht darum geht, Informationen aus dem Befragten herauszuholen, sondern vielmehr darum, ein Geständnis hervorzulocken. Dazu wird dargestellt, wie der Befragte durch unterstellende, insistierende, hypothetische, suggestive Fragen und diverse andere Taktiken in eine Rechtfertigungsposition getrieben wird, und wie ihm klar wird, dass ihm die Tat zur Last gelegt wird.

Sehen wir uns dazu ein Beispiel aus Friedrich Dürrenmatts *Das Versprechen* an. Es handelt sich um ein Dauerverhör, das von zwei Ermittlern, Treuler und Henzi, abwechselnd durchgeführt wird, um von dem Hausierer von Gunten, der die Leiche eines ermordeten Mädchens entdeckt hat, ein Tätergeständnis zu bekommen. Bereits zu Anfang des Verhørs wird dargestellt, wie der befragte Hausierer begreift, worauf das Verhör hinausläuft, nämlich darauf, ihn zum Täter abzustempeln, sodass die Redewiedergabe mit folgenden Worten beginnt: „*»Ich habe es nicht getan, Herr Polizeiwachtmeister«, murmelte der Hausierer. »Das habe ich auch nicht behauptet. Ich sagte nur, du könntest es getan haben«, erwiderte Treuler*“ (51). Hier wird die Ungleichheit im Machtverhältnis beim Verhör durch den Kontrast explizit gemacht, dass der Ermittler Treuler den befragten Hausierer duzt, während dieser ihn mit *Herr Polizeiwachtmeister* anredet. Generell gehört das Duzen zu den üblichen „harten“ Verhörstrategien im Kriminalroman (bzw. auch im wahren Leben),²⁰⁵ mit denen die Polizei den Verdächtigen in die Defensive zu drängen und ihm durch Demütigungen, Verunsicherungen, Zuspitzungen, Drohungen usw. die Ausweglosigkeit seiner Lage bewusst zu machen. Dementsprechend kommentiert Treuler kurz darauf die Aussage des Hausierers wie folgt:

»Das ist gar keine so üble Version der Geschichte«, sagte Treuler anerkennend, »aber vielleicht gibt es noch eine andere Version, die nur den Vorzug hätte, wahr zu sein.«

»Ich habe die Wahrheit gesagt, Herr Polizeiwachtmeister.«

»Wolltest du nicht vielmehr vom Briefträger erfahren, ob ein Polizist in der Nähe sei oder nicht?«

Der Hausierer schaute Treuler mißtrauisch an. »Was wollen Sie damit sagen, Herr Polizeiwachtmeister?«

»Nun«, antwortete Treuler gemächlich, »du wolltest dich vor allem beim Briefträger über die Abwesenheit der Polizei im Rotkehlertälchen vergewissern, weil du auf das Mädchen gewartet hast, denke ich.«

Der Hausierer starrte Treuler entsetzt an. »Ich habe doch das Mädchen nicht gekannt, Herr Polizeiwachtmeister«, schrie er verzweifelt, »und selbst wenn ich es gekannt hätte, könnte ich es nicht getan haben. Ich befand mich ja nicht allein im Tälchen. Die Bauernfamilie war ja auch auf dem Felde. Ich bin kein Mörder. Glauben Sie mir doch!« (*Das Versprechen*, 52)

Im Einklang mit seiner oben genannten Bemerkung *Ich sagte nur, du könntest es getan haben* spricht Treuler hier weiterhin im Modus des Möglichen (*aber vielleicht gibt es noch eine andere Version, die nur den Vorzug hätte, wahr zu sein*) und stellt eine suggestive Frage (*Wolltest du nicht vielmehr vom Briefträger erfahren, ob ein Polizist in der Nähe sei oder nicht?*). Erst auf die Rückfrage des Hausierers (*Was wollen Sie damit sagen, Herr Polizeiwachtmeister?*) drückt er seine vorgefasste Meinung *gemächlich* und klar aus, der Hausierer habe im Rotkehlertälchen auf das Mäd-

²⁰⁵ Zu den „harten“ und „weichen“ Verhörstrategien im wahren Leben vgl. Holly 2001, 1713f.

chen gewartet und es getötet. Dergestalt wird dem Leser klar, dass Treuler mit seinen bisher gestellten Fragen nicht auf Informationen zielt, sondern den Hausierer unsicher machen und bedrängen will. Außerdem wird der Subtext, nämlich dass es sich hier um eine Anschuldigung handelt, durch die flehenden Worte des Befragten (*Ich bin kein Mörder. Glauben Sie mir doch!*) und die Beschreibung seiner Reaktionen durch die Erzählerrede (*Der Hausierer schaute Treuler mißtrauisch an, Der Hausierer starrte Treuler entsetzt an, schrie er verzweifelt*) deutlich erkennbar. So geht das Verhör weiter: Während Treuler abschätzig mit rhetorischen Fragen wie „*Und das hast du uns natürlich nur aus Angst verschwiegen?*“ (53) und „*Und nun sollen wir dir aufs neue glauben?*“ (53) auf die Rechtfertigung des Hausierers reagiert, wiederholt dieser Äußerungen wie „*Ich bin nicht der Mörder*“ (53), „*glauben Sie mir doch*“, „*Ich bitte Sie*“ (54), die wiederum durch Inquit-Formeln wie „*flehete der Hausierer verzweifelt*“ (54) begleitet werden.

Anschließend wird dargestellt, wie nach Treuler Henzi, der „weiche“ Verhörstrategien anwendet, das Dauerverhör fortsetzt. Seine Haltung wird in der Erzählerrede als *freundlich und zuvorkommend* beschrieben, und er siezt den Hausierer mit übertriebener Höflichkeit. Seine Befragung beginnt wie folgt: „*»Regen Sie sich nicht auf, Herr von Gunten«, sagte der Leutnant überaus höflich, »wir wollen Sie in keiner Weise quälen, wir sind nur bemüht, die Wahrheit zu erfahren. Deshalb müssen wir uns an Sie wenden. Sie sind der wichtigste Zeuge. Sie müssen uns helfen«*“ (54). Nach dieser höflichen Bitte bietet Henzi dem Hausierer, den er den wichtigsten Zeugen und „*unseren Gast*“ (57) nennt, noch eine Zigarette an und stellt den Schirm der Schreibtischlampe anders ein, damit sie dem Hausierer nicht mehr direkt in die Augen scheint. Danach stellt Henzi die Frage „*Sagen Sie mal, von Gunten, was verkaufen Sie eigentlich so für Gegenstände? Putztücher?*“ (55) und fragt insistierend weiter, was noch dazu gehört. Erst durch die Äußerung „*und dann fuhr er wie beiläufig fort: »Zählen Sie den Rest Ihrer Sächelchen ruhig auf, von Gunten. Wir haben Ihren Korb genau untersucht.«*“ (55) wird deutlich, worauf er mit dieser scheinbar irrelevanten Frage hinauswill. Als der Hausierer, der in der Erzählerrede als *leise und traurig. Schweißperlen glänzten auf seinem Nacken* beschrieben wird, Küchenmesser nennt, vernimmt Henzi die Antwort mit Genugtuung, was mit folgenden Worten wiedergegeben wird: „*Henzi blies eine Rauchwolke um die andere, ruhig, gemächlich, ein freundlicher junger Herr, voller Wohlwollen*“ (55). Als der Hausierer schließlich *Rasiermesser* sagt, stellt Henzi zuerst eine unterstellende Frage *Warum zögerten Sie, das zuzugeben?*, dann stellt er *diskret und wie zufällig* fest: „*Das Mädchen wurde mit einem Rasiermesser getötet*“ (56). Durch die Beschreibung der Reaktion des Hausierers durch die Erzählerrede „*Schweigen. Der Hausierer saß zusammengesunken, leblos auf seinem Sessel*“ (56) wird noch deutlicher, dass Henzi mit der Feststellung andeuten will, es gäbe eine Verbindung zwischen der Antwort des Hausierers und der implizierten Anklage, der Hausierer hätte das Mädchen mit einem der Rasiermesser getötet, die er verkauft. In gleicher Weise stellt Henzi dem Hausierer noch eine Frage „*Sagen Sie mal, von Gunten, was haben Sie eigentlich gestern zu Mittag gegessen?*“ (57), hört sich eine weitere Aufzählung an und erklärt schließlich in Anknüpfung an die Antwort des Hausierers „*Schokolade*“: „*Das Mädchen wurde seziert. In seinem Magen hat man Schokolade nachgewiesen*“ (58). Dadurch stellt der Autor dar, wie Henzi suggeriert, man könne aus der Tatsache, dass sowohl der Hausierer als auch das Mädchen am selben Tag Schokolade gegessen haben, den

Schluss ziehen, der Hausierer habe dem Mädchen vor dem Mord Schokolade gegeben.

Zu Henzis „weichen“ Verhörstrategien gehören darüber hinaus emotionale Appelle, die in der folgenden Passage zu sehen sind:

»Lieber von Gunten«, fuhr Henzi fort, indem er sich zurücklehnte, »reden wir unter Männern. Wir brauchen uns nichts vorzumachen. Ich weiß, daß Sie den Mord begangen haben. Aber ich weiß auch, daß Sie ebenso erschrocken über die Tat sind wie ich, wie wir alle. Es ist einfach über Sie gekommen, Sie wurden auf einmal wie ein Tier, Sie überfielen und töteten das Mädchen, ohne daß Sie wollten, und ohne daß Sie anders konnten. Etwas war stärker als Sie. Und als Sie wieder zu sich kamen, von Gunten, waren Sie maßlos erschrocken. Sie liefen nach Mägendorf, weil Sie sich stellen wollten, doch jetzt haben Sie den Mut verloren. Den Mut zum Geständnis. Sie müssen diesen Mut nun wieder finden, von Gunten. Und wir wollen Ihnen dabei helfen.«

Henzi schwieg. Der Hausierer schwankte auf seinem Bürosessel ein wenig. Es schien, als bräche er gleich zusammen.

»Ich bin Ihr Freund, von Gunten«, behauptete Henzi, »nützen Sie diese Chance.«

»Ich bin müde«, stöhnte der Hausierer.

»Das sind wir alle« antwortete Henzi. [...]

»Ich bin unschuldig, Kommissär«, flüsterte der Hausierer heiser, »ich bin unschuldig.« (*Das Versprechen*, 56f.)

Hier wird der Subtext bei diesem Dauerverhör, die Anschuldigung, dadurch deutlich gemacht, dass Henzi den Lustmord verharmlost darstellt, Verständnis demonstriert und mit Appellen an die Gefühle des Hausierers, die etwa in Form von Äußerungen wie *Den Mut zum Geständnis. Sie müssen diesen Mut nun wieder finden, von Gunten. Und wir wollen Ihnen dabei helfen, Ich bin Ihr Freund, von Gunten, nützen Sie diese Chance* sichtbar werden, ein Geständnis von ihm verlangt. Hinzu kommt, dass Henzi an einer Stelle nicht nur seine feste Überzeugung, der Hausierer sei der Täter, klar ausdrückt (*Ich weiß, daß Sie den Mord begangen haben*), sondern auch eine Erzählung liefert, wie der Hausierer seiner Ansicht nach den Lustmord begangen hat bzw. was während und nach der Tat in seinem Kopf vorging, sodass der Subtext nun an der Oberfläche des Textes erscheint. Auf diese Weise wird dem Leser klargemacht, dass der Hausierer die Annahmen des Ermittlers versteht und nur noch *Ich bin unschuldig* wiederholt, um einen Protest gegen die Anschuldigung anzubringen.

Es wird erkennbar, wie Dramatik und Spannung aus der Darstellung des Subtextes Anschuldigung im Verhör erwachsen. Der Leser kann nicht umhin, Bedauern für den Hausierer zu empfinden, zumal es sich bei ihm – wie übrigens üblich im Kriminalroman und wie der Leser daher höchstwahrscheinlich erwartet – um einen ›red herring‹ handelt: eine Figur, die von den ermittelnden Figuren als Hauptverdächtiger betrachtet wird und die schließlich ihre Unschuld durch den Tod beweist, der in diesem Fall bereits im Mittelteil des Romans stattfindet (später wird erzählt, wie der mitleiderregende Hausierer nach dem Dauerverhör, das über zwanzig Stunden gedauert hat, ein Geständnis ablegt und sich in der Zelle erhängt). Auch an diesem Beispiel wird deutlich, wie der Autor durch den geschickten Einsatz des Verhörs mit einer Anschuldigung als Subtext Spannung erzeugen und eine Sympathielenkung vornehmen kann, weshalb diese Art der Darstellung eines Verhörs bei Krimiautoren äußerst beliebt ist.

5.4.3 Andeutungen

Außer den beiden oben erläuterten krimitypischen Subtexten, dem Verdacht und der Anschuldigung, kommen in Verhören auch Andeutungen häufig vor. In diesem Fall wird dargestellt, wie die ermittelnden oder die befragten Figuren bei Verhören ihre eigenen Ansichten auf subtile Weise einfließen lassen und mit ihren Äußerungen mehr als die wortwörtliche Bedeutung nahelegen, sodass sich das Verhör auch hier in einen Dialog „mit doppeltem Boden“ verwandelt. Die folgenden Beispiele illustrieren, mit welchen sprachlichen Mitteln der Autor einen solchen Subtext kreieren und für den Leser sichtbar machen kann. Sehen wir uns zunächst ein Beispiel aus *Hab acht auf meine Schritte* von Mary Higgins Clark an, bei dem der Ermittler im Verhör eine subtile Andeutung macht:

»Wo waren Sie gestern Morgen zwischen acht und zehn Uhr, Mr. Cartwright?«

»Um acht Uhr saß ich auf meinem Pferd und war unterwegs auf einem der Wege vom Reitclub in Peapack. Bis neun Uhr bin ich geritten, dann habe ich im Club geduscht, bin hierher gefahren und etwa um halb zehn angekommen.«

»Das Haus an der Holland Road, in dem Miss Grove erschossen wurde, grenzt an ein Waldgelände, das zum Grundstück gehört. Gibt es nicht einen Reitweg auf diesem Gelände, der mit dem Wegenetz von Peapack verbunden ist?« (*Hab acht auf meine Schritte*, 169f.)

Hier stellt sich der Leser zunächst die Frage: Wozu informiert der Ermittler den Befragten über die Lage des Tatorts und fragt diesen noch, ob es einen Reitweg zwischen dem Tatort und dem Aufenthaltsort des Befragten zur Tatzeit gibt? Denn im vorangehenden Text wird ja bereits erzählt, dass die beiden Figuren einheimisch sind und sich folglich mit solchen geografischen Informationen auskennen. Offensichtlich zielt der Ermittler mit seinen Äußerungen also keineswegs auf eine Ja-Nein-Antwort auf eine quasi überflüssige Frage ab. Mit Hilfe des Grice'schen Rasonnements (vgl. Abschnitt 2.3.5) lässt sich darauf schließen, dass der Ermittler auf etwas Anderes hinauswill, das mit den Aussagen des Befragten über sein Alibi zu tun hat: Indem er durch eine rhetorische Frage auf die Existenz des besagten Reitwegs hinweist, drückt er indirekt aus, dass er das Alibi nicht für hieb- und stichfest hält, weil der Befragte mit dem Reitweg sehr wohl zur Tatzeit am Tatort hätte sein können, wodurch er Gelegenheit zum Mord gehabt hätte. Hierbei verlässt sich die Autorin bei der Vermittlung der Implikation auf die Deutungsfähigkeit des Lesers: Da der Leser aus eigener Erfahrung weiß, wie die Verständigung durch sprachliche Indirektheit²⁰⁶ im wahren Leben funktioniert, ist er in der Lage, aus den Worten des Ermittlers, dem Textzusammenhang und dem zu diesem Text-Zeitpunkt bereits erreichten Wissensstand zu erraten, worauf der Ermittler eigentlich hinauswill. Es wird also erkennbar, wie ein Krimiautor bei der Wissensvermittlung an einer bestimmten Textstelle bestimmtes Wissen beim Leser voraussetzt und diesen durch eigene Schlüsse den Text erschließen lässt (vgl. Abschnitt 4.2.7).

²⁰⁶ Wie funktionieren die Formen der Indirektheit und wie versteht man sie? Dazu gibt es zwei verwandte, aber auch konkurrierende Erklärungsauffassungen. Die eine ist die bereits in Abschnitt 2.3.5 erwähnte Theorie der konversationellen Implikatur von H. Paul Grice (vgl. Grice 1989), und die andere stammt von John R. Searle, der es mit indirekten Sprechakten erklärt (vgl. Searle 1982, Kap. 2). Allerdings dienen im Allgemeinen die vordergründigen Verstöße des Sprechers gegen Kommunikationsmaximen als ein Indikator, dass der Hörer nach einer weiterführenden Deutung suchen muss, um herauszufinden, was der Sprecher mit der Äußerung wirklich meint.

Auch bei der Darstellung der Rede von Befragten kann der Autor Andeutungen bzw. Anspielungen verwenden, um die ermittelnden Figuren und damit den Leser in eine bestimmte Richtung zu lenken. In ihnen können persönliche Sichtweisen aufgedrängt, andere Figuren in eine ungünstige Lage gebracht oder angeschwärzt werden. In *Mode, Mord und Models* von Thomas Prinz äußert sich beispielsweise ein Zeuge, der die Leiche eines Bekannten entdeckt hat, dazu: „*Ich kann mir das nicht erklären. Herr Kärrner, der Mann war dabei, eine glänzende Karriere aufzubauen, verdiente gutes Geld – einfach unbegreiflich*“ (10). Mit dieser Bemerkung deutet er Kommissar Kärrner an, dass es sich seiner Ansicht nach um einen Selbstmord handelt. Während hier der Befragte mit der Implikation dem Ermittler seine eigene Überzeugung aufdrängt, lässt in der folgenden Passage aus *Wie die Tiere* von Wolf Haas der Befragte Hojac, der mit Detektiv Brenner über die *Spinner* redet, die im Augarten „*mit ihren Stecknadelkesen die Hunde umbringen*“ (100), bestimmte Anspielungen durchblicken:

- »Andererseits muss ich ehrlich sagen, wenn ich eine kleine Tochter hätte, die im Park von einem Hund zerfleischt wird –«
 - »Dann könnten Sie es verstehen?«
 - »Was weiß ich. Die Hunde umbringen, das kann man vielleicht verstehen. Aber die Manu Prodingler? Und die Hartwig?«
 - »Sie glauben, dass die Hartwig auch tot ist?«
 - »Keine Ahnung.«
 - »Und das mit dem kleinen Mädchen, das haben Sie nur so als Beispiel gesagt?«
- Der Hojac hat es natürlich nicht nur so als Beispiel gesagt. Er hat es mehr so als Anschuldigung gesagt, quasi Vernaderung. Aber statt zu antworten, ist er jetzt aufgesprungen. (*Wie die Tiere*, 100)

Auffallend ist zunächst Hojacs Bemerkung *wenn ich eine kleine Tochter hätte, die im Park von einem Hund zerfleischt wird*: Mit dem Gebrauch des Konjunktivs II in diesem nicht vollendeten Konditionalsatz drückt er scheinbar eine irrealer Voraussetzung aus, um sein Verständnis für ein mögliches Tatmotiv solcher Hundemörder auszusprechen. Allerdings wissen Hojac und Brenner beide, dass diese Bedingung auf Conny zutrifft, deren Tochter Mali im Park von Manu Prodingers Hund angefallen wurde und seitdem eine Narbe im Gesicht hat, sodass Brenner und mit ihm der Leser erkennt, dass sich Hojac mit dieser Bemerkung nicht auf irgendeine Mutter mit einem Hass auf Hunde, sondern auf Malis Mutter Conny bezieht. In diesem Fall wird die indefinite Kennzeichnung *eine kleine Tochter, die im Park von einem Hund zerfleischt wird* quasi referenziell gebraucht (vgl. Abschnitt 3.2.2). Auf diese Weise deutet Hojac an, Conny sei die Hundemörderin im Augarten. Durch die rhetorischen Fragen *Die Hunde umbringen, das kann man vielleicht verstehen. Aber die Manu Prodingler? Und die Hartwig?* bringt Hojac ferner auf raffinierte Weise die verschwundene Tierheimbesitzerin Hartwig in Verbindung mit den getöteten Hunden und der toten Manu Prodingler, sodass Brenner (und mit ihm der Leser) glaubt, Hojac will damit sagen, Frau Hartwig sei auch tot. Unmittelbar danach lässt der Autor Hojac seine Andeutungen entschärfen – frei nach dem Motto ‚Diese Angaben sind ohne Gewähr‘ – mit *Keine Ahnung* und ausweichendem Schweigen als Antworten auf die beiden Bestätigungsfragen (*Sie glauben, dass die Hartwig auch tot ist?* und *Und das mit dem kleinen Mädchen, das haben Sie nur so als Beispiel gesagt?*), mit denen Brenner sich vergewissern will, worauf Hojac damit hinauswill. Die Andeutungen werden dem Leser durch die Äu-

ßerungen in der Erzählerrede *Der Hojac hat es natürlich nicht nur so als Beispiel gesagt. Er hat es mehr so als Anschuldigung gesagt, quasi Vernaderung* jedoch verdeutlicht, sodass er Hojacs Absichten zwischen den Zeilen eindeutig erkennt.

Ein weiteres Beispiel aus *Das ewige Leben* von Wolf Haas soll ebenfalls zeigen, wie der Einsatz der Erzählerrede zur Verdeutlichung des unausgesprochenen Subtextes genutzt werden kann. Nachdem erzählt wird, wie Brenner den jungen Trafikanten (Tabakhändler) Würnitzer nach den beiden Roma fragt, die als Stadion-Bettler allgemein bekannt und seit dem Mord an dem Stadion-Hausmeister verschwunden sind, wird Würnitzers Antwort darauf wie folgt wiedergegeben:

»So leicht sind die nicht zu vertreiben«, hat er behauptet. »Die zwei Roma-Herrschaften sind ganz zufällig am selben Tag verschwunden, wo unbekannte Täter den Stadion-Hausmeister ermordet haben.«

Ich wette, so viele Anführungszeichen gibt es auf der Welt gar nicht, wie der junge Trafikant Würnitzer da bei »Roma-Herrschaften« und bei »zufällig« und bei »unbekannte Täter« gemacht hat.« (*Das ewige Leben*, 58f.)

Hier wird die scheinbar harmlose Bemerkung des Befragten zu den beiden Roma vom Ich-Erzähler unverkennbar als Andeutung ausgelegt, wobei die entscheidenden Details wie Würnitzers (gezeigte) Anführungszeichen beim Sprechen sowie die drei dadurch betonten Ausdrücke *Roma-Herrschaften*, *zufällig* und *unbekannte Täter* hervorgehoben werden. Bedenkt man, dass zur Bezugnahme auf den unbekanntes Täter normalerweise nicht die definite Kennzeichnung *Täter* in Pluralform, sondern *der Täter* im Singular attributiv gebraucht wird, so fällt die ungewöhnliche Verwendung des Ausdrucks *unbekannte Täter* auf, sodass der Leser die Implikation, dass der Befragte damit auf die Referenzidentität der Täter und der beiden Roma abzielt, keinesfalls übersieht. Dergestalt kann sich der Leser bildhaft vorstellen, wie der Befragte in seine Bemerkung seine eigene Überzeugung einfließen lässt, es handele sich bei den *unbekannten Tätern* genau um jene beiden *Roma-Herrschaften*, die keineswegs *zufällig* am selben Tag verschwunden seien. Die beiden Beispiele aus der Brenner-Serie von Wolf Haas zeigen, wie Implikationen vom Autor als Ablenkungsmanöver eingesetzt werden können, indem bei Verhören dargestellt wird, wie Befragte durch gezielten Sprachgebrauch in Andeutungen sprechen und somit eine bestimmte Person ins Zentrum der Ermittlungen bringen. So wird der Leser, der die Implikationen nicht übersehen kann, wieder zur Mitarbeit aufgefordert, und beschäftigt sich unweigerlich mit der Frage, inwiefern er die derart subtil geäußerte Meinung des Befragten für glaubwürdig hält.

5.4.4 Täuschungen

Auch Täuschungen gehören zu den krimitypischen Subtexten beim Verhör: Die Lügen des Befragten eignen sich gut zur „geheimnisvollen Ablenkung“ (vgl. Frey 2005, 109f.), denn der Leser wird sofort aufmerksam, wenn ihm bei der Darstellung eines Verhörs gezeigt wird, wie der Befragte den Ermittler anlügt, obwohl die Lügen unterschiedliche Ursachen haben können und nicht unbedingt relevant für den Mord sind.²⁰⁷ Wie bereits erwähnt, kann der Autor die Lügen des Befragten so-

²⁰⁷ Dies wird im Kriminalroman häufig explizit zur Sprache gebracht, wie z.B. durch die folgenden Worte vom Hauptkommissar Tabor Süden in Friedrich Anis *Süden und die Frau mit dem harten Kleid*: „Das ist nichts Besonderes, musst

wohl als lösungsrelevante ›clues‹ als auch als irreführende ›red herrings‹ gestalten und sie geschickt in die Verhöre einbauen. So kommt es, dass der Leser aufgrund von erkennbaren Lügen die eine oder andere harmlose Figur für schuldig hält, da er durch eine derartige Leserlenkung des Autors in die Irre geführt wird.

Um die Täuschungsabsichten des Befragten sichtbar zu machen, werden Lücken, Unklarheiten, Widersprüche, ausweichende Verhaltensweisen usw. in seinen Aussagen betont dargestellt. Dies kann der Autor beispielsweise durch die Gedankenwiedergabe des Ermittlers mittels der Erzählerrede bewirken. Auf diese Weise wird etwa bei einem Verhör aus Henning Mankells *Die Brandmauer* transparent gemacht, dass die von Kommissar Wallander befragte junge Frau offensichtlich lügt, und zwar durch Äußerungen wie „*Er hatte einen Anflug von Unsicherheit an ihr bemerkt. Sofort wurde er wachsam*“ (41f.), „*Das stimmt nicht, dachte Wallander. Sie lügt*“ (42), „*Die Antwort kam zu schnell, dachte Wallander. Viel zu schnell. Er merkte sich das*“ (43), „*Jetzt sah er ihn wieder. Den schwachen Anflug von Unsicherheit, bevor sie antwortete*“ (44). Mit Hilfe der Wiedergabe von Wallanders Gedanken, Gefühlen und Reaktionen beim Verhör, vor allem der durch die Inquit-Formel *dachte Wallander* gekennzeichneten Gedankenwiedergabe, wird dem Leser klargemacht, dass Wallander der Ansicht ist, die Befragte sage nicht die ganze Wahrheit, woraufhin sich der Leser dieser Einschätzung in den meisten Fällen anschließt. Dabei ist unbekannt, aus welchem Grund und an welchen Punkten genau sie lügt. Dies führt dazu, dass der Leser die Befragte unwillkürlich für verdächtig hält, Vermutungen anstellt, wie ihre Lügen mit dem Fall zusammenhängen könnten, und gespannt auf die kommende Enthüllung wartet. Eine derartige Gestaltung der Verhöre eignet sich ideal dazu, Spannung zu erzeugen.

Betrachten wir nun einen Sonderfall für den unausgesprochenen Subtext ‚Täuschung‘ beim Verhör, nämlich wie in der ›crime novel‹ die Täuschungsabsichten des befragten Täters für den Leser durchschaubar gemacht werden. In diesem Fall weiß der Leser von vornherein, wer der Täter ist und was dieser beim Verhör um jeden Preis vor dem Ermittler zu verbergen hat. Als Mitwisser ist dem Leser klar, dass der angsterfüllte Täter während des Verhörs versuchen muss, den Ermittler anzulügen, sich seine Unruhe und Angst nicht anmerken zu lassen, die verräterischen Informationen bezüglich seiner Tat zu verschweigen, den wahren Sachverhalt zu verschleiern oder verzerrt darzustellen und Vermutungen anzustellen, welche Informationen die Polizei bereits besitzt und ob er bereits unter Verdacht steht. Um den Verdacht von sich abzulenken, muss er ferner den Trauernden, Unwissenden oder Unschuldigen spielen. Zur Darstellung einer derart umfassenden Täuschung wird auch hier meist die Erzählerrede als zentrales vermittelndes Element bei der Redewiedergabe eingesetzt, um aus der Perspektive des befragten Täters seine Gedanken und Gefühle, speziell seine Angst und Täuschungsabsichten, für den Leser so transparent zu machen, dass dieser mit dem Täter mitfühlt.

du wissen, uns lügt jeder an. Wohin wir auch kommen, um welche Art Fall es sich handelt, niemand sagt einfach die Wahrheit. Sogar wenn Kinder verschwunden sind und die ganze Familie vor panischer Aufregung kaum denken kann, sind Eltern dazu in der Lage, uns falsche, manipulierte, unvollständige Informationen zu geben; sie wollen einfach, dass wir bestimmte familiäre Dinge nicht erfahren, sie versuchen günstiges Licht zu verbreiten, weil sie sich schämen oder schuldig fühlen. Wir sind keine Richter. Wir ermitteln nur, wir tragen Indizien und Beweise zusammen, wir sammeln Erkenntnisse, deren Bewertung uns schon nicht mehr zusteht“ (77).

Zur Veranschaulichung werfen wir einen Blick auf ein derartiges Verhör aus einer japanischen ›crime novel‹, *Die Umarmung des Todes* von Natsuo Kirino. Zu Anfang des Romans wird erzählt, wie die Hausfrau Yayoi Yamamoto ihren Mann Kenji tötet, der sie ständig geschlagen hat, ihre Freundinnen darum bittet, die Leiche zu beseitigen, eine Vermisstenanzeige bei der Polizei aufgibt und auf die Weiterentwicklung wartet. Dann besucht sie ein Polizist, der ihr die Entdeckung einer unbekanntes männlichen Leiche mitteilt, bei der es sich wahrscheinlich um ihren vermissten Mann handelt. So beginnt die Darstellung ihrer Täuschung mit der folgenden Beschreibung ihrer panischen Angst: *„Übelkeit befiel Yayoi, als sie das hörte. Alles Blut schien aus ihrem Körper zu weichen, ihr wurde schwarz vor Augen, sie verlor die Kontrolle und begann zu schwanken. [...] Es war also tatsächlich ans Tageslicht gekommen. Was sollte sie bloß tun?“* (209). Nach dieser Gedankenwiedergabe durch die Erzählerrede wird in direkter Rede wiedergegeben, wie der Polizist Fragen über ihren Mann stellt, die sie äußerst vorsichtig beantwortet. Mit Hilfe der Erzählerrede wird ihre Angst das ganze Verhör hindurch ausgesprochen ausführlich thematisiert, z.B. durch Äußerungen wie *„antwortete Yayoi, während sie ihr wachsendes Unbehagen zu überspielen suchte“* (209), *„Als seine Augen schließlich auf Yayoi ruhten, verspürte sie eine lähmende Angst in der Magengrube“* (210), *„Yayoi versuchte verzweifelt, sich nichts von ihrer inneren Aufregung anmerken zu lassen“* (212). Auch die Diskrepanz zwischen ihrer äußerlichen Gefasstheit und ihrer inneren Aufregung wird durch Worte wie *„Sie brachte ein kleines Lächeln der Erleichterung zustande, doch in Wahrheit war sie außer sich vor Angst, da sie ja wusste, dass es sich nur um Kenji handeln konnte“* (209) explizit gemacht. Darüber hinaus kommt die bereits erwähnte Strategie der unpassenden Verwendung der Vergangenheitsform zum Einsatz, um zu verdeutlichen, wie sie sich beinahe durch einen sprachlichen Widerspruch verrät, als sie über ihren noch immer als vermisst geltenden Mann und den Ehestreit redet: *„Nun ja, das kommt zwar hin und wieder einmal vor, aber er hat ... er liebt die Kinder sehr und ... ist ein guter Ehemann.« Fast hätte sie die Vergangenheitsform benutzt und war ins Stocken geraten“* (213). Hier wird erst mit Hilfe der erklärenden Erzählstimme deutlich, dass sie fast einen fatalen Fehler gemacht hätte, der ihr Wissen über den Tod ihres Mannes aufzeigt und folglich als sprachliche Evidenz von Täuschung gelten kann. Wichtig ist auch, dass die detaillierten erzählerischen Regieanweisungen bei der Redewiedergabe stets aus ihrer Perspektive gegeben werden. Demgegenüber wird lediglich von außen betrachtet, wie der Polizist auf ihre Worte reagiert, was z.B. bei den Äußerungen *„Aber Iguchi schien die Symptome der Angst als Sorge einer Ehefrau um ihren vermissten Mann zu deuten“* (209) und *„Tränen stiegen ihr in die Augen. Iguchi, der offenbar eine rührselige Szene befürchtete, erhob sich“* (213) an den Ausdrücken *scheinen*, *offenbar* deutlich zu erkennen ist. Auf diese Weise wird die Täuschung der Mörderin als Subtext beim Verhör in der ›crime novel‹ für den Leser transparent gemacht, wobei die ausführliche Thematisierung ihrer Angst ihn dazu bringt, mit der Mörderin zu sympathisieren. Ferner verstärkt dieses durch den Subtext der Täuschung und Angst ausgelöste Mitgefühl des Lesers die Erwartung der thematischen Fortführungszusammenhänge aus. Er fragt sich: Was nun? Was geschieht, wenn die Leiche eindeutig als ihr Mann identifiziert wird? Werden die weiteren Verhöre auch so glatt verlaufen wie dieses? Werden weitere Widersprüche und Täuschungen der mitleiderregenden Mörderin entlarvt? Wird sie am Romanende ungeschoren davonkommen? Indem diese Fragen nun drängender werden,

verstärkt sich das Interesse des Lesers an der Weiterentwicklung. Es wird also deutlich, wie wirkungsvoll derlei Verhöre in der ›crime novel‹ zur Erhöhung der Spannung sind und sie einen Sympathie-Effekt in Bezug auf den Täter erzeugen können. Der geschickte Einsatz der Erzählerrede leistet hier einen wichtigen Beitrag.

Fassen wir die Befunde aus diesem Abschnitt noch einmal zusammen. Das Darstellungselement ‚Verhör‘ stellt das Kernstück der Ermittlung im Mittelteil des Kriminalromans dar, da lösungsrelevante Informationen von den Ermittlungsfiguren durch eine Reihe von Verhören zu Tage gebracht werden. Wie oben exemplarisch gezeigt, gibt es bei der Textgestaltung von Verhören viele krimitypische Besonderheiten und Regelmäßigkeiten, die in zahlreichen Krimis beobachtet werden können. An den oben ausgeführten Beispielen für die Vertextungsverfahren einiger krimitypischer Subtexte beim Verhör, nämlich Verdacht, Anschuldigung, Andeutung und Täuschung, wurde erkennbar, dass der Autor neben den in direkter Rede wiedergegebenen Worten der Figuren die Erzählerrede einsetzen kann, um die außersprachlichen Elemente (wie Mimik, Gestik, Tonart, Körperhaltung usw.) zu vermitteln oder die Gedanken von Figuren an entscheidenden Stellen wiederzugeben und auf diese Weise den jeweiligen Subtext zu verdeutlichen. Zudem verlässt er sich bezüglich der sprachlichen Indirektheit und des Verstehens derselben (etwa mit Hilfe des Grice’schen Räsonnements) mehr oder minder auf das Wissen (bzw. die Deutungsfähigkeit) des Lesers. Indem er die Formen der Indirektheit auf derart anschauliche Weise einsetzt und die jeweilige Kommunikationssituation lebensähnlich darstellt, kann der Leser sie aufgrund seiner Wissensvoraussetzungen gut nachvollziehen und die vom Autor intendierten Schlüsse ziehen. Es wurde deutlich, dass Verhöre mit unausgesprochenen Subtexten, wenn sie kunstvoll gestaltet sind, die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen (indem sie ihn zur Mitarbeit einladen), die Spannung erhöhen und in starkem Maße zur Sympathielenkung beitragen können.

Auf die Verhöre folgen in der Regel die ›analysis‹- und ›action‹-Passagen, in denen erzählt wird, wie die ermittelnden Figuren die aus den Verhören gewonnenen Informationen auswerten, Vermutungen aufstellen und zur Prüfung von Hypothesen in Aktion treten. Diese sollen im Folgenden näher untersucht werden.

5.5 Die ›analysis‹-Passagen

Ulrich Schulz-Buschhaus zufolge (vgl. Schulz-Buschhaus 1975, 3f.) lassen sich die typischen inhaltlichen Elemente im Kriminalroman grob gesehen drei Kategorien zuordnen: ›mystery‹, ›analysis‹ und ›action‹.²⁰⁸ Die ›mystery‹-Elemente betreffen das insbesondere in Abschnitt 5.1 ausgeführte Aufwerfen von Fragen in Bezug auf den rätselhaften Fall und das Wechselspiel von planmäßiger Erhellung und Verdunkelung bei der Suche nach den dazugehörigen Antworten (vor allem durch die in den Abschnitten 5.2 und 5.3 untersuchten, in Verhören vermittelten ›clues‹ und ›red herrings‹). Solche Geheimnisse schaffenden ›mystery‹-Elemente, durch die der Autor den systematischen Wissensaufbau im Kriminalroman zielgerichtet in ein Labyrinth verwandelt, bilden die

²⁰⁸ Vgl. auch Holzmann 2001, 14ff. und Nusser 2003, 29f.

Grundlage für die ›analysis‹-Elemente und die eng damit verbundenen ›action‹-Elemente, also die intellektuellen und die physischen Ermittlungstätigkeiten, mit denen der Detektiv (bzw. die ermittelnden Figuren) den rätselhaften Fall aufklärt.²⁰⁹ In den ›analysis‹-Passagen wird dargestellt, wie der Detektiv und seine Mitarbeiter über den Fall nachdenken oder diskutieren, die gesammelten Daten durchsiewen, Informationen auswerten, Beobachtungen vergleichen, Schlüsse ziehen, Vermutungen aufstellen, Hypothesen bilden, den Tathergang rekonstruieren usw. Die Darlegung solcher Denksportaufgaben hat die Funktion, die im Zusammenhang mit dem Fall vermittelten Informationen zu sortieren und den Leser zum Mitdenken zu motivieren.²¹⁰ In den ›action‹-Passagen hingegen wird erzählt, wie die ermittelnden Figuren entsprechend ihrer Deutungshypothesen in Aktion treten, um den Täter zur Strecke zu bringen, sodass ihre Theorien durch Überwachung, Verfolgung, Kampf, Fahndung, Inszenierung der Überführung, Überwältigung der Verdächtigen und ähnliches verifiziert oder falsifiziert werden. Solche aktionistischen Elemente erwecken beim Leser den Eindruck, mitzugehen und die Action unmittelbar mitzuerleben, und erzeugen somit intensive Spannung bzw. Nervenkitzel, was insbesondere beim Thriller eine große Rolle spielt. Da sowohl die ›analysis‹- als auch die ›action‹-Elemente unentbehrlich für die Auflösung des geheimnisvollen Falls sind, betont Helmut Heißenbüttel in seinem Aufsatz „Spielregeln des Kriminalromans“, dass „auch der Logiker nicht ohne Gewalttat auskommt“ und dass „auch der Hartgesottene seinerseits auf die logische Lösung seines Fakten-Puzzles angewiesen ist“ (Heißenbüttel 1963/1966, in: Vogt 1998a, 112). Kurz: Die aufeinander bezogenen ›mystery‹-, ›analysis‹- und ›action‹-Elemente sind feste Bestandteile des krimispezifischen Frage-Antwort-Spiels. Im Folgenden werden wir uns vor allem mit den charakteristischen Darstellungsformen und Wissensvermittlungsstrategien der ›analysis‹- und ›action‹-Passagen beschäftigen, die exemplarisch untersucht werden sollen.

5.5.1 Darstellungsformen: Gedanken- und Redewiedergabe

Betrachten wir zunächst die Formen der ›analysis‹-Passagen, in denen erzählt wird, wie die ermittelnden Figuren die Informationen auswerten und durch Detektion, rational-logisches Kombinieren, Schlussfolgern, Beweisführung usw. ein Gesamtbild des rätselhaften Falls rekonstruieren. In der Regel werden diese ›analysis‹-Passagen sprachlich entweder durch die Darstellung eines längeren Gedankengangs einer ermittelnden Figur in der Form eines Selbstgesprächs oder durch ein Arbeitsgespräch in Dialogform realisiert.²¹¹ Das bedeutet, dass der Leser, indem er immer wieder durch

²⁰⁹ James N. Frey weist in seinem Ratgeber für das Krimischreiben *Wie man einen verdammt guten Kriminalroman schreibt* darauf hin: „Helden/Detektive setzen zwei unterschiedliche Ermittlungsstile ein, wenn sie sich auf die Suche nach dem möglichen Täter machen. Eine dieser Methoden ist das *Sammeln*, die andere das *Jagen*. Wenn Sie einen Plot entwickeln, ist es sinnvoll, beide Methoden im Auge zu behalten“ (Frey 2005, 147). Denn im Kriminalroman gibt es immer „Passagen, in denen der Held/Detektiv als Sammler agiert, und Passagen, in denen er als Jäger agiert“ (Frey 2005, 148). Diese Passagen des Sammelns und des Jagens entsprechen den in diesem Teil dieser Arbeit untersuchten ›analysis‹- und ›action‹-Passagen.

²¹⁰ Vgl. hierzu die Bemerkung von Bertolt Brecht: „der intellektuelle Genuß kommt zustande bei der *Denkaufgabe*, die der Kriminalroman dem Detektiv und dem Leser stellt“ (Brecht 1938/40, in: Vogt 1998a, 35, Hervorhebung im Original).

²¹¹ Peter Nusser nennt die beiden Formen „das Zwiegespräch mit sich selbst“ und „Beratungen“ (vgl. Nusser 2003, 27). Er weist darauf hin, dass fast alle an der Ermittlung Beteiligten hin und wieder das Zwiegespräch mit sich selbst führen,

die Gedankenwiedergabe einer Figur in deren Überlegungen hineingezogen wird oder durch eine Beratung bzw. eine Lagebesprechung innerhalb des Ermittlungsteams die Übersicht über den erreichten Wissensstand der Ermittlung erhält, eine große Orientierungshilfe beim Nachvollzug des Frage-und-Antwort-Spiels bekommt.

Vor allem bei der Darstellung der Besprechungen der ermittelnden Figuren kann der Leser darüber informiert werden, wie der Fall resümierend diskutiert wird, Beobachtungen verglichen werden, Wissen ausgetauscht wird, Vermutungen geäußert werden und dergleichen mehr. Die beteiligten Figuren ziehen und explizieren oft unterschiedliche Schlussfolgerungen aus bestimmten Argumenten, listen die unterstützenden Indizien auf, rekonstruieren den Tathergang überzeugend, stellen eigene Hypothesen auf, um zu argumentieren und ihre Meinungen zu untermauern. Solche Arbeitsgespräche sind oft spannungsgeladen und konfliktbesetzt, wenn dargestellt wird, wie sich Figuren wegen des asymmetrischen Machtverhältnisses gegenseitig als ungleichwertig oder sogar als Konkurrenten betrachten (vgl. Nusser 2003, 27). Durch die derart dargestellten Meinungsverschiedenheiten wird die Spannung intensiviert, und der Leser erhält bei der eigenen Ermittlungsarbeit eine gewisse Hilfestellung. Dabei werden ihm mehrere Deutungsmöglichkeiten parallel offen gehalten, sodass er dazu veranlasst wird, sich für die vorgetragene Version zu entscheiden, die ihm am plausibelsten erscheint, und dementsprechend sein Urteil darüber zu fällen, wie der Mord sich zugetragen haben könnte und welche Figur als Täter in Frage kommt. Auf diese Weise werden in den ›analysis‹-Passagen die bisher gesammelten Informationen (vor allem die ›clues‹ und die ›red herrings‹) zusammengefasst, ausgewertet und auf ihnen verschiedene antizipierende Deutungshypothesen aufgebaut und präsentiert. Der Leser kann die von den ermittelnden Figuren fertig bearbeiteten Informationen selbst bewerten und sich einer Theorie anschließen. Allerdings kann er durch das Angebot verschiedener Deutungsmöglichkeiten ebenso sehr verwirrt bzw. irregeführt werden, da die ermittelnden Figuren auch falsche Schlüsse ziehen können. Solche Deutungshypothesen in den ›analysis‹-Passagen, die den Leser insbesondere dann auf eine falsche Fährte locken können, wenn er sich stark auf die Meinung einer ermittelnden Figur als Autoritätsperson stützt, gehören ebenso wie ›red herrings‹ zu den Verfahren der planmäßigen Verdunkelung beim systematischen Wissensaufbau im Kriminalroman (vgl. Abschnitt 5.3).

Zur Veranschaulichung sehen wir uns die folgenden Beispiele an, in denen in den oben genannten Formen der Gedanken- und Redewiedergabe beim Zwiegespräch mit sich selbst oder bei der Beratung dargestellt wird, wie die ermittelnden Figuren jeweils aus den Informationen über die Entdeckung einer Leiche Schlussfolgerungen ziehen und somit die erste entscheidende Frage „Mord oder Selbstmord?“ klären:

Die Kampfspuren an der Leiche, die Fesselung und die Tatsache, daß bei der Obduktion keine Barbiturate oder Rückstände von Rauschgiften gefunden worden waren, ließen Kärner einen Selbstmord mit Sicherheit ausschließen. Badewannenselbstmörder, das war ja hinlänglich bekannt, stecken nicht einfach den Kopf unter Wasser, sondern pumpen sich vorher mit allen möglichen Medikamenten voll, gehen dann in die Wanne, um ihren Tod durch ein Ertrinken sicherzustellen, für den Fall, daß die Medikamentenvergiftung nicht ausreicht. (*Mode, Mord*

wodurch der Leser besonders wirkungsvoll in die Gedankengänge hineingezogen bzw. auf falsche Fährten gelockt werden kann. Auch Beratungen können den Leser irreführen, wenn dabei falsche Schlussfolgerungen gezogen werden, deren Fehlerhaftigkeit sich erst später herausstellt.

und *Models* von Thomas Prinz, 12)

»Wissen Sie, Kevin, wenn Carl Mackenzie sich umgebracht hat, werde ich mich zur Verkehrspolizei versetzen lassen. Lassen Sie die Schutzpolizei die Papierkörbe in der Gegend durchsuchen.«

»Die Papierkörbe? Was suchen wir?«

»Sehen Sie sich das Bett an. Was stimmt nicht bei diesem Bild?«

Kevin schaute hin, aber er sah nichts außer der Leiche, die auf dem schmutzigen Bettzeug weiter auskühlte. Er zuckte die Schultern.

»Da ist kein Kissen. Können Sie ohne Kissen schlafen, Kevin?«

Da fiel der Groschen. »Ein Kissen mit einem Loch in der Mitte.« (*Tödliche Worte* von Val McDermid, 1025f.)

»Kann es denn nicht auch Selbstmord gewesen sein?« war Hill gezwungen, sich zu vergewissern.

»Rein theoretisch könnte sie auch selbst den Schlüssel an sich genommen und die Aufzüge angehalten haben, danach hätte sie mit dem Schlüssel wieder nach unten laufen müssen, bevor sie sich aus dem fünften Stock den Schacht hinuntergestürzt hat – aber ich würde keinen Heller auf diese Theorie verwetten«, erklärte Anderberg.

Sein Kollege Bellman schüttelte beipflichtend den Kopf – das war schon sehr an den Haaren herbeigezogen. Hill stimmte ebenfalls zu, ohne dass es einer weiteren Erklärung bedurfte. (*Mord als Alibi* von Bodil Mårtensson, 46)

Mit den drei ›analysis‹-Passagen in unterschiedlichen Formen wird dem Leser jeweils auf anschauliche Weise mitgeteilt, dass es sich bei dem betreffenden Fall um einen Mord handelt. Beim ersten Beispiel wird der Leser durch die Gedankenwiedergabe Kommissar Kärrners davon in Kenntnis gesetzt, wie dieser die Fakten über die in einer Badewanne entdeckte Leiche auflistet, daraus die naheliegende Schlussfolgerung ‚Mord‘ zieht und als Begründung die übliche Vorgehensweise der meisten Badewannenselbstmörder anführt, die eindeutig eine andere ist. Durch Ausdrücke wie *lieben Kärrner einen Selbstmord mit Sicherheit ausschließen* und *das war ja hinlänglich bekannt* wird hervorgehoben, dass die Schlussfolgerung des Kommissars zwar eine Vermutung ist, er aber höchstwahrscheinlich damit Recht hat, weil die Fakten hier normabweichend sind; der Leser wird also dazu gebracht, sich dieser Meinung anzuschließen.

Dagegen erfolgt die Wissensvermittlung beim zweiten Beispiel in der Gestalt eines Arbeitsgesprächs, bei dem in Dialogform dargestellt wird, wie ein selbstsicherer Polizist quasi durch ein Frage-Antwort-Spiel seinem unerfahrenen Kollegen Kevin schrittweise einleitend beibringt, aus welchem Grund er den Tod von Carl Mackenzie auf keinen Fall für Selbstmord hält. Durch die oberlehrerhaften Äußerungen des Polizisten wie *Sehen Sie sich das Bett an. Was stimmt nicht bei diesem Bild?* und *Da ist kein Kissen. Können Sie ohne Kissen schlafen, Kevin?* wird die Aussage unschwer erkennbar vermittelt, sodass der Leser (zusammen mit Kevin) ein Aha-Erlebnis und gleichzeitig eine lebendige Charakterskizze von den beiden Figuren bekommt.

Beim dritten Beispiel wird in Form einer Lagebesprechung innerhalb des Ermittlungsteams dargestellt, wie die ermittelnden Figuren über den Fall diskutieren und sich auf die Schlussfolgerung einigen, wie unwahrscheinlich es ist, dass die Frau, die sich aus dem fünften Stock in den Schacht der Aufzüge gestürzt hat, Selbstmord begangen hat. Zwar wird diese Möglichkeit durch den Gebrauch des Konjunktivs II geäußert und in Betracht gezogen, aber eindeutig als kaum möglich bewertet, was vor allem durch Anderbergs Äußerung *Rein theoretisch könnte sie auch ... aber ich würde keinen Heller auf diese Theorie verwetten*, die Bewertung in der Erzählerrede *das war schon sehr an den Haaren herbeigezogen* und die Beschreibung der zustimmenden Reaktion seiner Kollegen Bellman und Hill deutlich gemacht wird. Die drei Beispiele zeigen, wie der Autor durch

unterschiedliche sprachliche Umsetzungen der Gedanken- und Redewiedergabe in den ›analysis‹-Passagen, durch die dem Leser in anschaulicher Weise mitgeteilt wird, wie die ermittelnden Figuren aus den Bruchstücken von Informationen plausible Schlüsse ziehen, eine Leserlenkung vornehmen kann.

5.5.2 Wie werden Fragen, Vermutungen und Bewertungen ausgedrückt?

Wie an den drei obigen Beispielen ebenso deutlich wird, ist das Ausdrücken von Fragen, Vermutungen und Bewertungen ein wichtiger Bestandteil der ›analysis‹-Passagen. Da sich der Leser mit dem Frage-Antwort-Spiel in Bezug auf den rätselhaften Fall durch den Filter der ermittelnden Figuren beschäftigt, denken und handeln diese gewissermaßen für ihn, sammeln Informationen, bearbeiten sie, und stellen häufig in den ›analysis‹-Passagen für ihn Fragen. Aus diesem Grunde finden sich darin viele von Figuren direkt geäußerte Fragen. Hierfür ein Beispiel aus *Die falsche Fährte* von Henning Mankell. Bei einer Lagebesprechung innerhalb des Ermittlungsteams betont Kommissar Wallander mit den folgenden Worten, dass sie mehr über das Mordopfer in Erfahrung bringen müssen, um Anhaltspunkte zu bekommen:

Wir müssen uns ein Bild von Wetterstedts Person machen. Mit wem verkehrte er? Was für Gewohnheiten hatte er? [...] Ist vielleicht ein Rachemotiv mit im Spiel? Er ist niedergeschlagen worden, und er ist skalpiert worden. Hat es so etwas schon einmal gegeben? Können wir Ähnlichkeiten mit früheren Mordfällen feststellen? (*Die falsche Fährte*, 96f.)

Durch solche direkten Fragen wird der Leser auf diese Wissenslücken aufmerksam gemacht. Zudem wird die thematische Erwartung aufgebaut, dass bald erzählt wird, wie das Ermittlungsteam dementsprechend in Aktion tritt, um die Antworten auf diese Fragen zu finden. Durch solche Fragen können thematische Erwartungen für den Leser sehr konkret formuliert werden. Zum Beispiel werden durch Äußerungen wie „*Was hatten diese fünf Frauen gemeinsam gehabt? Warum wählte der Mörder sie aus? Wie kam er mit ihnen in Berührung? Es mußte ein Bindeglied geben. Ich glaubte nicht an eine zufällige Auswahl, daß er einfach herumfuhr und nach möglichen Opfern Ausschau hielt*“ (*Mord am Samstagmorgen* von Patricia Cornwell, 332) beim Leser die konkreten thematischen Erwartungen hervorgerufen, dass er später über das besagte Bindeglied informiert wird, und dass das Ermittlungsteam dank der Entdeckung dieses Berührungspunktes den toten Punkt der Ermittlung überwinden wird, was für ihn die Spannung erhöht. Außerdem kommt es nicht selten vor, dass unter vielen Fragen ganz bestimmte als wichtig bewertet und für den Leser so erkennbar gemacht werden, wie z.B. „*Und die entscheidende Frage war: Wer hatte am Sonntag abend ein Schreibtelefon benutzt, um im Haus Anthony Weavers anzurufen*“ (*Denn bitter ist der Tod* von Elizabeth George, 271). Es wird deutlich, dass die im Text aufgeworfenen Fragen beim Wissensaufbau im Kriminalroman zur Aufmerksamkeitslenkung und Erzeugung von Erwartungen dienen, weshalb sie oft mehrmals in unterschiedlichen Formen wiederaufgenommen werden, um dem Leser sein diesbezügliches Informationsbedürfnis wiederholt zu Bewusstsein zu bringen und die Spannung damit aufrechtzuerhalten (vgl. Abschnitt 5.1). Da das Äußern von Fragen bei den Äußerungsformen

der ›analysis‹-Passagen ein Schwerpunkt bildet, sind die ›analysis‹-Passagen wesentliche Bestandteile des systematischen Wissensaufbaus durch ein krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel.

Ein anderer Schwerpunkt der sprachlichen Gestaltung von ›analysis‹-Passagen besteht darin, Vermutungen von ermittelnden Figuren, die ständig unterschiedliche Möglichkeiten erwägen und Deutungshypothesen aufstellen, für den Leser leicht nachvollziehbar zu formulieren, um das zunächst Verworrene und Undurchschaubare durch eine Mischung aus Faktenermittlung und kombinatorischer Rätselraterei in folgerichtige Zusammenhänge zu bringen. Untrennbar damit verbunden sind die sprachlichen Verfahren der Bewertung, mit denen deutlich gemacht wird, inwieweit die Figuren es für möglich halten, dass sich später die geäußerten Vermutungen als zutreffend erweisen. Zu diesem Zweck findet sich im Kriminalroman eine ausgesprochen starke Häufung des Konjunktivs II als Möglichkeitsform. Zum Beispiel wird in *Belladonna* von Karin Slaughter der Konjunktiv II bei der Gedankenwiedergabe der Ermittlerin „*Auch wenn Will Harris tatsächlich in Verdacht geraten wäre, hätte er doch niemals Sibyl umbringen und danach pünktlich in Madison sein können, um seine Tante abzuholen*“ (127) verwendet, um klarzumachen, dass Will Harris nicht als Kandidat im Spiel betrachtet wird, da die Ermittlerin es angesichts der Entfernung zwischen dem Tatort und Madison, wo er seine Tante abgeholt hat, für zeitlich kaum realisierbar hält, dass er den Mord begangen hat. Häufig kommt der Konjunktiv II auch in Kombination mit rhetorischen Fragen zum Einsatz, wie z.B. in den folgenden Äußerungen des Ermittlers in *Belladonna*, mit denen er bei einem Arbeitsgespräch seine Einschätzung in Bezug auf einen zur Tatzeit in der Nähe vom Tatort gesehenen Mann deutlich macht: „*Er hätte sich vielleicht nach hinten schleichen können, aber wann? Wann hatte er die Zeit dazu? Gebrauchte er doch, wie lange? Zehn, fünfzehn Minuten? Plus die Planung. Wie hätte er wissen sollen, dass es klappen würde?*“ (130). Dergestalt wird dem Leser klar, dass es der Ermittler aufgrund des Zeitfaktors für zweifelhaft hält, dass besagter Mann als Täter in Frage kommt. Zum selben Zweck wird der Konjunktiv II häufig in Verbindung mit der etwa durch Adverbialien wie *vorausgesetzt* oder *angenommen* eingeleiteten Bedingungen oder Annahmen verwendet, wie z.B. in Elizabeth Georges *Denn bitter ist der Tod* bei der Gedankenwiedergabe des Ermittlers:

Thorsson [...] hätte leicht den Anruf machen können [...]. Vorausgesetzt, Thorsson hatte gewußt, daß Elena mit ihrer Stiefmutter zu laufen pflegte; vorausgesetzt, es hatte nicht jemand anders, der Zugang zu einem Schreibtelefon hatte, den Anruf getätigt; vorausgesetzt, es hatte überhaupt einen solchen Anruf gegeben. (*Denn bitter ist der Tod*, 271)

In diesem Fall eingeleitet durch *vorausgesetzt*, werden die zu erfüllenden Vorbedingungen bzw. die anderen Möglichkeiten aufgelistet und offen gehalten, sodass die zuvor mit dem Konjunktiv II geäußerte Möglichkeit, Thorsson könnte der Täter sein, weil er die Gelegenheit dazu hatte, relativiert wird. Auf diese Weise wird dem Leser klar, dass der Ermittler Vorbehalte gegen den Verdacht gegen Thorsson hat, sodass er, da er den Ermittler höchstwahrscheinlich als Autoritätsfigur anerkennt, sich dessen Meinung anschließt. Die drei Beispiele machen deutlich, dass die von den Figuren erwogenen Möglichkeiten und die darauf bezogenen Bewertung sehr oft mit Hilfe des Konjunktivs II klar ausgedrückt werden, um dem Leser mitzuteilen, wie die ermittelnden Figuren unterschiedliche Fi-

guren als mögliche Verdächtige in Betracht ziehen und nach Motiv, Mittel und Gelegenheit (vor allem nach dem Alibi) bewerten. Es bleibt letztendlich dem Leser überlassen, ob er aus den bislang gewonnenen Informationen dieselben Schlüsse zieht wie die sprechenden, ermittelnden Figuren und ob er die Urteile dieser Figuren für korrekt hält, dennoch bietet diese Verwendung des Konjunktivs II dem Autor die Gelegenheit, das Urteil des Lesers mit dem Urteil seiner Figuren zu beeinflussen und ihn in eine bestimmte Richtung zu lotsen, was natürlich auch mit einer Irreführung verbunden werden kann.

5.5.3 Wie wird die Rekonstruktion des Tathergangs dargestellt?

Um die Formen und Spielarten der ›analysis‹-Passagen zu illustrieren und auf die oben genannten Punkte näher einzugehen, nehmen wir im Folgenden die Vertextungsverfahren der Tathergangskonstruktion während der Ermittlung unter die Lupe. Dies gehört zu den krimitypischen Darstellungselementen, denn im Kriminalroman wird der Mord zunächst meist als ein geheimnisvolles Geschehen dargelegt, sodass die ermittelnden Figuren im Laufe des Romans rekonstruieren müssen, wie der unbekannte Täter den Mord möglicherweise begangen hat. Demnach wird in den ›analysis‹-Passagen dargestellt, wie der Detektiv über den Tathergang nachdenkt und anhand der bereits erworbenen Informationen Deutungshypothesen aufstellt, wie sich der Mord zugetragen haben könnte. Dabei werden die Bruchstücke von Informationen, die die ermittelnden Figuren nach und nach gesammelt und als relevant bewertet haben, wiederaufgenommen, in chronologischer Reihenfolge zusammengetragen und in folgerichtige Zusammenhänge gebracht. Zudem werden die oben untersuchten Vermutungen geäußert, sodass im Modus des Möglichen erzählt wird. Indem geschildert wird, wie der Detektiv den Tathergang im Geist rekonstruiert und sich durch eine Mischung aus Faktenskombination und Rätselraten eine Theorie darüber bildet, wie die Puzzlestücke zusammenpassen könnten, wird der rätselhafte Mord als ein für den Leser leicht nachvollziehbares Ereignis dargelegt. Sollte sich diese mögliche Version des Tathergangs im Laufe der Ermittlung als nicht zutreffend herausstellen, werden auf den neu gewonnenen Informationen neue Versionen aufgebaut, bis eine alle offenen Fragen klärende, stichhaltige Rekonstruktion als abschließende Auflösung des Mordrätsels präsentiert wird. Zur Illustration betrachten wir zunächst das folgende Beispiel aus Håkan Nessers *Die Frau mit dem Muttermal*:

Was hingegen ziemlich klar war, war das Zeitschema selbst. Die Haustür der Weijkerstraat 26 fiel jeden Abend um 22 Uhr automatisch ins Schloss. Um das Schloss in der Form zu sabotieren, wie der Mörder es gemacht hatte, musste er (oder sie, wie Winnifred Lynch behauptete) bis zu diesem Zeitpunkt gewartet haben, vermutlich irgendwo in dem Gebäude... um sodann, nachdem der Mechanismus in Funktion getreten war, in aller Ruhe die Tür öffnen zu können und das kleine Metallteil hineinzuschieben. Die Alternative war, dass der Mörder irgendwo in den Büschen beim Eingang versteckt gewesen war und den Moment abgewartet hatte, wenn einer der Mieter herein- und hinausging. Eine ziemlich schwierige und deshalb nicht besonders wahrscheinliche Methode, darin waren deBries und Reinhart sich einig gewesen.

Womit sich der Mörder in der Zwischenzeit beschäftigt hatte, das war natürlich unmöglich zu sagen, aber als Maasleitner gegen zwölf von seinem Kneipenbesuch mit seinem Kollegen Faringer nach Hause kam, hatte er (sie) offensichtlich nicht besonders lange abgewartet. Allen Anzeichen nach war Maasleitner erst wenige Minuten vorher nach Hause gekommen, als es an der Tür klingelte.

Und dann also vier Schüsse. Zwei in die Brust, zwei in den Unterleib. Exakt wie beim letzten Mal. Tür zu und Abgang. Und keine Zeugen.

Scheiße, dachte Reinhart und erschauerte. Das war so einfach, dass man sich im Dunkeln fürchten konnte. (*Die Frau mit dem Muttermal*, 90)

Hier wird das Rekonstruieren des Tathergangs durch die Gedankenwiedergabe des Detektivs dargestellt, was vor allem durch die Inquit-Formel *dachte Reinhart* gekennzeichnet wird. Dabei werden diverse Informationen, die bereits im vorangehenden Text vermittelt und nun als wichtig bewertet werden, wiederaufgenommen und in folgerichtigen Zusammenhängen zusammengetragen, wie z.B. die Informationen über das Opfer (*Maasleitner*) und den Tatort (*Weijkerstraat 26*), die Entdeckung bei der Besichtigung des Tatorts (das sabotierte Schloss und das kleine Metallteil), die Informationen aus den Verhören mit den Mietern im Haus (z.B. *Die Haustür der Weijkerstraat 26 fiel jeden Abend um 22 Uhr automatisch ins Schloss*), dem Kollegen des Opfers Faringer und der Bedienung in der Kneipe (z.B. *als Maasleitner gegen zwölf von seinem Kneipenbesuch mit seinem Kollegen Faringer nach Hause kam*), sowie die Befunde aus der Obduktion (*vier Schüsse. Zwei in die Brust, zwei in den Unterleib*). Zudem werden bei der Rekonstruktion die Handlungen des unbekanntes Täters in zeitlicher Abfolge angeordnet, was durch Reihenfolge-Bezeichnungen wie *bis zu diesem Zeitpunkt, sodann, nachdem, wenn, in der Zwischenzeit, als, erst wenige Minuten vorher, und dann, und* usw. deutlich gemacht wird. Wiederaufgenommen werden auch die Meinungen anderer ermittelnder Figuren, die bereits bei der Wiedergabe der Besprechungen in den anderen ›analysis‹-Passagen geäußert wurden (z.B. *oder sie, wie Winnifred Lynch behauptete und darin waren de Bries und Reinhart sich einig gewesen*). Da das Ermittlungsteam aufgrund des gleichen Modus Operandi des Täters zu dem Schluss kommt, dass es sich um denselben Täter wie in einem ähnlichen Fall handeln muss, wird auch auf den vorigen Fall noch einmal Bezug genommen und ein Vergleich gemacht (*Exakt wie beim letzten Mal. Tür zu und Abgang. Und keine Zeugen*) – es werden dem Leser also die Verknüpfungen unterschiedlicher Stränge präsentiert. Gleichzeitig werden beim Rekonstruieren des Tathergangs Vermutungen und Bewertungen geäußert, die in unterschiedlichen Formen ausgedrückt werden, wie z.B. mit Adverbialien (*ziemlich klar, vermutlich, natürlich unmöglich, offensichtlich, allen Anzeichen nach*), Modalverbkonstruktion (*musste er ... gewartet haben*), Nominalphrasen (*Eine ziemlich schwierige und deshalb nicht besonders wahrscheinliche Methode*) und typischen satzförmigen Ausdrücken wie z.B. *Die Alternative war, dass*. Was die Bezugnahme auf den unbekanntes Täter betrifft, wird die zuvor von einer Kollegin geäußerte Vermutung, dass es sich möglicherweise um eine Mörderin handelt, berücksichtigt, sodass Referenzausdrücke wie *er (oder sie, wie Winnifred Lynch behauptete)* und *er (sie)* gebraucht werden, um nachdrücklich auf die Möglichkeit einer Täterin hinzuweisen. Abschließend wird dem Leser noch mitgeteilt, wie der Detektiv den rekonstruierten Tathergang bewertet, indem die Reaktion des Detektivs darauf beschrieben (*dachte Reinhart und erschauerte*) und sein Urteil darüber (*Scheiße. Das war so einfach, dass man sich im Dunkeln fürchten konnte*) vermittelt wird. Es wird also deutlich, dass bei der Darstellung der Tathergangsrekonstruktion sowohl das Zusammentragen von Fakten als auch das Äußern von Vermutungen und Bewertungen eine zentrale Rolle spielen. Eine derartige Darstellungsform durch die Gedankenwiedergabe des Detektivs ist ein etabliertes Vertextungsverfahren der Tathergangsrekonstruktion, das in zahlreichen Kriminalromanen Anwendung findet.

Eine Variante dieser Darstellungsform besteht darin, wiederzugeben, wie der Detektiv in Gedanken ein Gespräch mit dem unbekanntem Täter führt: Anhand der Informationen aus der Spurensicherung, den Verhören, dem Obduktionsbericht usw. rekonstruiert der Detektiv im Geiste den Tathergang und erzählt ihn seinem imaginären Gesprächspartner, dem gesuchten Mörder. Zur Veranschaulichung werfen wir einen Blick auf das folgende Beispiel aus Tess Gerritsens *Die Chirurgin*:

Du steigst durch das Fenster ein, wobei Fasern von deinem marineblauen Hemd am Rahmen hängen bleiben. Polyester. Deine Sportschuhe, Größe 42, hinterlassen Abdrücke auf dem weißen Linoleumfußboden. Es finden sich Spuren von Sand, vermischt mit Gipskristallen. Eine typische Mischung, wie man sie sich auf den Straßen von Boston einfängt.

Vielleicht hältst du kurz inne und lauschst in der Dunkelheit. Atmest die süße, fremde Atmosphäre der Weiblichkeit ein. Oder vielleicht verschwendest du auch keine Zeit und wendest dich gleich deinem Ziel zu.

Dem Schlafzimmer.

Die Luft schien schlechter, stickiger zu werden, während er den Fußspuren des Eindringlings folgte. Es war mehr als nur ein eingebildetes Gefühl der Bedrohung; es war der Geruch. [...]

Elena Ortiz war keine Zeit zum Schreien geblieben. Und wenn sie doch geschrien hatte, dann hatte sie niemand gehört. Weder die Familie nebenan noch das Paar in der Wohnung unter ihr. (*Die Chirurgin*, 20f., Kursivschrift im Original)

Hier wird die Rekonstruktion des Tathergangs dargestellt, indem erzählt wird, wie der Detektiv, auf den bei der Äußerung *während er den Fußspuren des Eindringlings folgte* durch das Pronomen *er* Bezug genommen wird, während der Besichtigung des Tatortes in Gedanken den besagten Eindringling, also den unbekanntem Täter, per *du* anspricht und diesem den rekonstruierten Hergang des Einbruchs in die Wohnung des Opfers mitteilt. Die an den Täter gerichtete Gedankenrede wird im Präsens ausgedrückt und durch Kursivdruck hervorgehoben, sodass sie sich eindeutig von der wie üblich im Präteritum formulierten Erzählung des Romans unterscheidet. Dabei werden die bereits vermittelten Befunde aus der Spurensicherung (die Fasern am Fenster, die Abdrücke der Sportschuhe auf dem Boden und die Spuren von Sand) in folgerichtige Zusammenhänge mit dem Tatort gebracht, dem Leser wird also auch hier die Verknüpfung unterschiedlicher Stränge präsentiert. Zudem werden Vermutungen geäußert, und zwar einerseits in Bezug auf die möglichen Handlungen des Täters (*Vielleicht hältst du kurz inne [...]. Oder vielleicht verschwendest du auch keine Zeit*) und andererseits in Bezug auf die möglichen Reaktionen des Mordopfers mit aus Verhören stammenden Informationen (*Und wenn sie doch geschrien hatte, dann hatte sie niemand gehört. Weder die Familie nebenan noch das Paar in der Wohnung unter ihr*). Diese Darstellungsform der Tathergangsrekonstruktion durch die Gedankenrede des Detektivs an den unbekanntem Täter, die sehr häufig wie bei diesem Beispiel durch Kursivdruck gekennzeichnet wird, ist bei Krimiautoren sehr beliebt.

Zur Variation kann die Rekonstruktion des Tathergangs in den ›analysis‹-Passagen auch durch ein Rollenspiel des Detektivs dargestellt werden. Bei dem folgenden Beispiel aus Henning Mankells *Die falsche Fährte* wird sie etwa durch eine Art Einmannstück in den Gedanken Kommissar Wallanders präsentiert:

Wallander kehrte zur Treppe zurück und blickte zum Badezimmer. Von hier aus hatte er den Mann sehen können, den er töten wollte. Falls die Badezimmertür geöffnet gewesen war. Und warum sollte sie das nicht, Liljegren war

ja allein im Haus. Dann trat er ins Badezimmer und übernahm für einen Augenblick die Rolle Liljegrens in dem Einmannstück, das er aufführte. Er ging durch die Tür hinaus, stellte sich den Schlag vor, der entschlossen und mit großer Kraft schräg von hinten ausgeführt wurde. Er sah sich selbst auf den Teppich im Flur fallen. Danach übernahm er wieder die Rolle des Mannes mit der Axt in der Hand. In der rechten, nicht der linken, das hatten sie schon bei Wetterstedt festgestellt. Der Mann war Rechtshänder. Wallander ging langsam die Treppe hinunter und zog die unsichtbare Leiche hinter sich her. In die Küche, zum Herd. Er ging weiter in den Keller und blieb vor dem Fenster stehen, das zu schmal war, als daß er hätte hindurchklettern können. Der Mann, der dieses Fenster als Eingang zu Liljegrens Haus benutzt hatte, konnte keine überflüssigen Pfunde mit sich herumschleppen. Er mußte mager sein. (*Die falsche Fährte*, 362)

In der Passage wird geschildert, wie Kommissar Wallander bei der Besichtigung des Tatorts den Mord durch ein imaginäres Rollenspiel rekonstruiert: Zunächst spielt er den unbekanntes Täter (*Von hier aus hatte er den Mann sehen können, den er töten wollte*), dann das Opfer Liljegen (*Er sah sich selbst auf den Teppich im Flur fallen*), und dann wieder den Täter (*Wallander ging langsam die Treppe hinunter und zog die unsichtbare Leiche hinter sich her*), um sich die Tat aus dem Blickwinkel des Täters und des Opfers vorzustellen. Bei dieser ausgesprochen lebendigen Darstellung der Tathergangsrekonstruktion durch ein Rollenspiel werden vor allem die visuellen Eindrücke durch Ausdrücke wie *blicken, sehen, sich vorstellen, die unsichtbare Leiche* hervorgehoben, sodass der rekonstruierte Tathergang sich gewissermaßen im Sichtbaren konkretisiert und beim Leser den Eindruck erweckt, als schwebe ihm die Mordszene vor Augen. Wie gewöhnlich bei der Tathergangsrekonstruktion werden die während der Ermittlung bereits ans Licht gekommenen Informationen wiederaufgenommen und in folgerichtigen Zusammenhängen zusammengetragen (z.B. *Liljegen war ja allein im Haus, den Schlag, der entschlossen und mit großer Kraft schräg von hinten ausgeführt wurde, Der Mann war Rechtshänder*). Da das Ermittlungsteam annimmt, der Serienmörder mit der Axt habe wieder zugeschlagen, wird der Befund aus dem vorigen Fall miteinbezogen und das damalige Opfer Wetterstedt wieder erwähnt (*In der rechten, nicht der linken, das hatten sie schon bei Wetterstedt festgestellt*). Außerdem werden Vermutungen geäußert, die vor allem durch die Verwendung der Modalverbkonstruktion mit *können, sollten, konnten, mußten*, von Konstruktionen mit *hätten* und durch von Konjunktionen wie *falls* eingeleitete Sätze wie *Falls die Badezimmertür geöffnet gewesen war. Und warum sollte sie das nicht* formuliert werden. Wichtig ist auch die Entdeckung eines entscheidenden ›clue‹ am Ende des Rollenspiels: Da Kommissar Wallander nicht in der Lage ist, wie der unbekanntes Täter das schmale Fenster im Keller als Zugang zu Liljegrens Haus zu benutzen, zieht er die Schlussfolgerung, dass der Täter sehr dünn sein muss. Auf diese Weise wird beim Leser die Erwartung ausgelöst, dass Kommissar Wallander dank dieser Erkenntnis dem Täter auf der Spur ist, sodass er aufmerksam die Weiterentwicklung der Ermittlung verfolgt. Das Beispiel zeigt, wie die vom Autor vorgenommene Darstellung der Rekonstruktion des Tathergangs durch ein derartiges Rollenspiel auf den Leser besonders lebendig und interessant wirken kann.

Ein weiteres Beispiel soll eine Variante dieser Darstellungsweise durch ein Rollenspiel illustrieren, bei der die Tathergangsrekonstruktion in der Form eines Arbeitsgesprächs dargestellt wird. In diesem Fall übernimmt bei der Besprechung eine ermittelnde Figur die Rolle des Täters und redet aus der Täterperspektive darüber, wie sich der Tathergang ihrer Ansicht nach zugetragen haben könnte. In der folgenden ›analysis‹-Passage aus Patricia Cornwells *Mord am Samstagmorgen* wird

erzählt, wie sich der Ermittler Marino auf der Bitte seiner Kollegin (der Ich-Erzählerin) hin in die Lage des Triebtäters hineinversetzt, um Vermutungen auszusprechen und den Tathergang zu rekonstruieren:

»Was hätten Sie getan«, fragte ich, »an seiner Stelle?«

»An seiner Stelle?«

»Ja, wenn Sie dieser Mörder wären.« [...]

»Zuerst sehe ich sie, gerate irgendwo mit ihr zusammen. Vielleicht komme ich an ihre Haustür, verkaufe etwas oder liefere Blumen, und wenn ich sie sehe, sagt diese kleine Stimme in meinem Kopf, ›Die ist es‹. Vielleicht arbeite ich auf einem Bau in der Gegend und sehe, wie sie allein geht und kommt. Ich beobachte sie. Ich könnte ihr eine Woche lang folgen, um soviel wie möglich über sie und ihre Gewohnheiten zu erfahren. [...]« [...]

»Einmal drinnen«, sagte Marino, »warte ich einen Moment und lausche. Bin ich sicher, daß ich nichts höre, gehe ich hinaus auf den Korridor und fange an, nach dem Zimmer zu suchen, in dem sie sich befindet. Ein so kleines Haus«, er zuckte mit den Achseln, »da gibt es nicht allzu viele Möglichkeiten. Ich finde das Schlafzimmer schnell und höre sie drinnen schlafen. Mittlerweile habe ich mir etwas über den Kopf gezogen, eine Skibrille, zum Beispiel...«

»Wozu?« fragte ich. »Sie wird nicht am Leben bleiben, um Sie identifizieren zu können.«

»Haare. [...] Ich lese vermutlich wissenschaftliche Bücher über Kriminalistik, habe mir vielleicht alle Zehnercodenummern der Cops gemerkt. Keiner wird je ein Haar von mir auf ihr oder woanders finden. [...] Wissen Sie, vielleicht möchte ich nicht, daß Sie wissen, ob ich schwarz oder weiß bin, blonde oder rote Haare habe.« [...]

Er fuhr fort: »Der Rest ist ziemlich genau so, wie Sie es sich vorstellen würden. Ich werde sie nicht erschrecken. Ich gehe zur Kante ihres Bettes und wecke sie, indem ich eine Hand über ihren Mund lege, das Messer an ihrer Kehle. Ich habe vermutlich keine Pistole, weil sie losgehen könnte, wenn sie sich wehrt, und ich könnte selbst erschossen werden, vielleicht noch bevor ich mein Werk vollendet habe. [...] Außerdem kann ich es nicht riskieren, daß irgend jemand den Schuß hört und die Cops ruft.« (*Mord am Samstagmorgen*, 179ff.)

Der Auftakt des Rollenspiels findet statt, indem die Ich-Erzählerin von Marino verlangt, dass er sich in den Täter hineinsetzt und so über den Tathergang redet. Daraufhin übernimmt er die Sprechrolle des Täters und fängt an, über die Auswahl des Opfers und den Tathergang zu berichten – eine auf seinen Mutmaßungen basierende Erzählung. Da Marinos Erzählung im Präsens wiedergegeben wird, macht sich durch das Erzähltempus die nicht-faktive Art der Erzählung bzw. das Modus des Möglichen bemerkbar, wohingegen der Täter selbst die Vergangenheitsform verwenden müsste, um eine faktive Erzählung wiederzugeben. Demnach wird dem Leser auch durch den Tempusgebrauch deutlich gemacht, dass es sich bei Marinos Erzählung im Präsens um seine eigenen Mutmaßungen über den Tathergang handelt. In dieser Erzählung werden Vermutungen in unterschiedlichen Formen ausgedrückt, sie werden z.B. eingeleitet durch Adverbialien (*vielleicht, vermutlich*), mit der Konjunktion *oder* verbunden, mit der mögliche Optionen offen gehalten werden (*Vielleicht komme ich an ihre Haustür, verkaufe etwas oder liefere Blumen*), oder sie werden in Form von Konditionalsätze mit *wenn* ausgedrückt (*Ich habe vermutlich keine Pistole, weil sie losgehen könnte, wenn sie sich wehrt*), stehen im Konjunktiv II (*Ich könnte ihr eine Woche lang folgen*), in einer Infinitivkonstruktion mit *werden*, die wie eine Modalverbkonstruktion sehr häufig zur Bezeichnung von Vermutungen gebraucht wird (*Ich werde sie nicht erschrecken*), oder sie werden durch Äußerungen in Verbindung mit *zum Beispiel* vermittelt (*Mittlerweile habe ich mir etwas über den Kopf gezogen, eine Skibrille, zum Beispiel...*). Darüber hinaus führt Marinos Rollenspiel zu einem kleinen Frage-Antwort-Spiel zwischen dem gespielten Täter und der Ermittlerin, das für den Leser sehr abwechslungsreich ist: Anhand der bisher gewonnenen Informationen, speziell der Befunde aus der Spurensicherung am Tatort (keine Haare des Täters und keine Schuss Spuren werden gefunden) be-

antwortet er die Frage der Kollegin und spricht die möglichen Beweggründe der Handlungen des Täters aus (*Wissen Sie, vielleicht möchte ich nicht, daß Sie wissen, ob ich schwarz oder weiß bin, blonde oder rote Haare habe*). Durch dieses Rollenspiel bei der Besprechung wird dem Leser auf lebendige Weise plausibel gemacht, was möglicherweise im Kopf des Triebtäters vorging und wie sich der Tathergang zugetragen haben könnte. So gesehen ist die Vermittlung der Tathergangsrekonstruktion durch ein Rollenspiel in Gedanken- oder Redewiedergabe eine ausgesprochen wirksame Vertextungsstrategie.

Erwähnenswert ist darüber hinaus, dass die im Film geprägten, intermedialen Darstellungsweisen, die im Allgemeinen zu „neuen Wahrnehmungs- und auch Darstellungsformen der Wirklichkeit“ (Nusser 2003, 144) führen, sich auf die Erzählstrategien im Kriminalroman ausgewirkt haben. Hierzu bemerkt der Krimiautor Lawrence Block: „Film and television techniques have made readers more sophisticated. We don't have to have things spelled out for us as thoroughly as we once did“ (Block 1981, 154). So gehört zur Vielfalt der Vertextungsverfahren der Tathergangsrekonstruktion heutzutage auch die Strategie, die Gedanken bzw. Gespräche der ermittelnden Figuren über den Tathergang und den von ihnen rekonstruierten Mord in derselben Szene parallel zu vermitteln. Das heißt, es wird betont visuell beschrieben und geschildert, wie sich der Detektiv den Tathergang so bildhaft vorstellt, als befände er sich als Zuschauer in der Mordszene, in der der unbekannte Täter und das noch lebende Opfer wie Schauspieler auftreten und der Mord in actu gezeigt wird. Diese abwechslungsreiche Darstellungsweise kann man als eine Art schriftliche Nachahmung der parallelen Darstellung von Bildern betrachten, die im Cinemascope üblich und beim filmischen Erzählen längst etabliert ist, um z.B. Realität und Fantasie, Vergangenheit und Gegenwart, Multiperspektive usw. gleichzeitig in derselben Szene bildlich darzubieten. Zur Veranschaulichung sehen wir uns die folgende Passage aus Tess Gerritsens *Todsünde* an, in der erzählt wird, wie die Ermittlerin Jane Rizzoli während der Tatortbesichtigung mit dem Kollegen Dean über den Fall spricht und sich im Geist den Tathergang so vorstellt, als sehe sie als Zuschauerin die Mordszene aus nächster Nähe:

»Es ist möglich, dass sie von ihrem Zimmer aus etwas gesehen hat«, sagte Dean.

»Das Licht in der Kapelle. Es brannte noch, als die beiden Opfer gefunden wurden.« Rizzoli starrte immer noch zu Camilles Fenster empor, und sie dachte an das blutbefleckte Bettlaken.

Sie wacht auf und stellt fest, dass ihre Binde nass ist. Also steht sie auf und geht ins Bad, um sie zu wechseln. Und als sie in ihr Zimmer zurückkommt, bemerkt sie das Licht, das in den Buntglasfenstern schimmert. Ein Licht, das um diese Zeit nicht brennen dürfte.

Rizzoli wandte sich wieder zur Kapelle um. Gebannt folgte ihr Blick der geisterhaften Gestalt Camilles, die sie jetzt aus dem Haupthaus treten sah. Das Mädchen zitterte, als es den überdachten Gang entlangging; vielleicht bereute sie es schon, dass sie für den kurzen Weg zwischen den Gebäuden keinen Mantel übergezogen hatte.

Rizzoli folgte dem Schatten in die Kapelle.

Dort stand sie in der Dunkelheit. [...] Dean stand schweigend neben ihr, beinahe selbst wie ein Geist, während sich vor ihrem inneren Auge die letzte Szene abspielte.

Camille tritt durch die Tür, eine zierliche Person, ihr Gesicht bleich wie Milch. Ihre Augen weiten sich vor Entsetzen. Sie sieht Schwester Ursula zu ihren Füßen liegen. Der Steinboden ist mit Blut bespritzt.

Vielleicht hatte Camille nicht sofort begriffen, was geschehen war, und auf den ersten Blick geglaubt, Ursula sei nur ausgerutscht und habe sich am Kopf verletzt. Oder vielleicht hatte sie schon in dem Moment, als sie das Blut sah, instinktiv gewusst, dass das Böse in ihren Mauern war. Dass es in diesem Augenblick hinter ihr an der Tür stand – und sie beobachtete.

Dass es auf sie zukam.

Der erste Schlag fährt auf ihren Schädel herab. Sie wankt, aber sie fällt nicht. Benommen, wie sie ist, versucht

sie, dennoch zu fliehen. In die einzige Richtung, die ihr offen steht. Den Mittelgang entlang zum Altar, wo sie strauchelt. Wo sie auf die Knie fällt und auf den tödlichen Schlag wartet.

Und als es vorüber ist, als die junge Camille tot am Boden liegt, wendet der Mörder sich wieder dem ersten Opfer zu. Ursula.

Aber er vollendet sein Werk nicht. Er lässt sie am Leben. Warum? (Todsünde, 277f., Kursivschrift im Original)

Hier werden zwei Erzählstränge nebeneinandergelegt. Der hauptsächlichliche Erzählstrang, der von der Tatortbesichtigung der ermittelnden Figuren Rizzoli und Dean handelt, wird wie der Großteil des Romans im Präteritum erzählt. Dagegen wird der durch Kursivdruck markierte Erzählstrang, der den von der Ermittlerin Rizzoli in Gedanken rekonstruierten Tathergang darstellt, im szenischen Präsens wiedergegeben, obwohl der Mord zum Zeitpunkt der Tatortbesichtigung bereits in der Vergangenheit liegt. Das Erzählen im Präsens soll dem Leser einerseits bei der Darstellung der rekonstruierten Mordszene ein Gegenwartsgefühl vermitteln und andererseits diese Szene gegenüber dem restlichen Text hervorheben, damit der Leser klar erkennt, dass sich die Szene nur in Rizzolis Kopf abspielt.

Die beiden Erzählstränge werden dadurch in Verbindung gebracht, dass der Erzählstrang über den rekonstruierten Tathergang durch die Äußerung im hauptsächlichlichen Erzählstrang *Rizzoli starrte immer noch zu Camilles Fenster empor, und sie dachte an das blutbefleckte Bettlaken* eingeführt wird. Zur Verdeutlichung des thematischen Zusammenhangs der beiden Erzählstränge leistet auch Koreferenz bzw. die implizite Wiederaufnahme als Verknüpfungsmittel (vgl. Abschnitt 3.3.2) einen wichtigen Beitrag, denn die Darstellung der Mordszene in Rizzolis Vorstellung beginnt mit der Äußerung *Sie wacht auf und stellt fest, dass ihre Binde nass ist. Also steht sie auf und geht ins Bad, um sie zu wechseln*, bei der sowohl auf das bereits erwähnte Zimmer des Mordopfers Camille (*Es ist möglich, dass sie von ihrem Zimmer aus etwas gesehen hat, Camilles Fenster*) als auch auf die Ursache für das besagte blutbefleckte Bettlaken in ihrem Zimmer, nämlich die nasse Binde, Bezug genommen wird. Dadurch wird auch der Agenswechsel von Rizzoli zu Camille klargemacht, sodass der Leser problemlos versteht, dass mit dem Pronomen *sie* in dem neuen, durch Kursivdruck gekennzeichneten Erzählstrang Camille, genauer gesagt die noch lebende Camille in Rizzolis Vorstellungswelt, gemeint ist. Im kursiv markierten Erzählstrang wird der Tathergang so bildhaft dargestellt, dass man vom Modus des Zeigens (*›showing‹*)²¹² sprechen kann. Denn der Ablauf des Verbrechens wird nicht wie üblich von der Detektivfigur durch das Zusammenfügen der Puzzleteilchen von Informationen und Vermutungen dargestellt, sondern wie eine Rahmenerzählung fließend und lückenlos erzählt. Dabei werden optische Eindrücke hervorgehoben, vor allem durch Beschreibungen von Personen bzw. Gegenständen (*eine zierliche Person, ihr Gesicht bleich wie Milch, Der Steinboden ist mit Blut bespritzt*) und durch die mitleiderregend dargestellten Geschehnisse in der Todesszene des Opfers (*Sie wankt, aber sie fällt nicht. Benommen, wie sie ist, versucht sie, dennoch zu fliehen* und *Wo sie auf die Knie fällt und auf den tödlichen Schlag wartet*). Zwar wird durch *während sich vor ihrem inneren Auge die letzte Szene abspielte* deutlich gemacht, dass es sich bei der eingeschobenen Darstellung der Mordszene um Rizzolis Tathergangsrekonstruktion handelt,

²¹² Über die Begriffspaare *berichtende Erzählung* vs. *szenische Darstellung* (vgl. Stanzel 1955, 22f.), *simple narration* vs. *scenic presentation* und *telling* vs. *showing* (vgl. Friedman 1978) vgl. etwa den kurzen Überblick in Martinez/Scheffél 2002, 48.

doch Äußerungen wie *Gebannt folgte ihr Blick der geisterhaften Gestalt Camilles, die sie jetzt aus dem Haupthaus treten sah* und *Rizzoli folgte dem Schatten in die Kapelle* erwecken den Eindruck, als befinde sich Rizzoli mit dem unbekanntem Täter und den beiden Mordopfern in derselben Szene. Dass der Leser dies jedoch nicht als unlogisch, widersprüchlich oder inkohärent empfindet, beruht auf den oben genannten, vom Film geprägten, neuen bildsprachlichen Ausdrucksweisen und ihren Auswirkungen auf die neuen Wahrnehmungs- und Darstellungsformen: Durch die Ähnlichkeiten dieser textuellen Darstellung mit der geläufigen parallelen Darstellung von Bildern beim filmischen Erzählen ist es für den Leser leicht nachvollziehbar, wie in dieser Szene so bildsprachlich wie in einer Filmszene dargelegt wird, wie Rizzoli als Zuschauerin die Mordszene betrachtet, die durch etwas blässere Bilder im Sichtbaren konkretisiert und in actu gezeigt wird, wie der Mord in der Vergangenheit und die Tatortbesichtigung in der Gegenwart also parallel dargestellt sind. Diese Darstellungsweise, die auf ›showing‹ beruht, hat den Vorteil, dass aus der Vergegenwärtigung, ja der Sichtbarkeit des Tathergangs, Nervenkitzel und Spannung erwachsen, sodass der Leser gefesselt ist und seine Anteilnahme für das Mordopfer Camille verstärkt wird.

Darüber hinaus finden sich in den beiden Erzählsträngen auch die oben ausgeführten festen Bestandteile der Tathergangsrekonstruktion: die Wiederaufnahme der bisher gesammelten, relevanten Informationen und das Äußern von Vermutungen. Beispielsweise basieren die Details des szenisch dargestellten Tathergangs größtenteils auf den Informationen aus Rizzolis erster Tatortbesichtigung – so zeigen z.B. Camilles Blutflecken am Boden ihren letzten Fluchtweg, der hier durch den Ausdruck *Den Mittelgang entlang zum Altar* noch einmal zur Sprache gebracht wird. Auch die Schilderung des Tötungsakts beruht auf den bereits im Text vermittelten Befunden aus der Obduktion, z.B. findet die Rechtsmedizinerin zwei Schläge auf Camilles Schädel und stellt fest, dass erst der zweite tödlich war. Außerdem werden in für ›analysis‹-Passagen charakteristischer Weise Vermutungen geäußert (*Vielleicht hatte Camille nicht sofort begriffen, was geschehen war [...]. Oder vielleicht...*), und eine wichtige Frage wird explizit gestellt (*Er lässt sie am Leben. Warum?*). Auf diese Weise wird hier der rekonstruierte Tathergang zwar wie eine Filmszene bildhaft dargestellt, weist aber dennoch die für das Erzählen der Rekonstruktion des Tathergangs in den ›analysis‹-Passagen typischen Charakteristika auf.

Die Beispiele zeigen, dass es zur Darstellung der Tathergangsrekonstruktion eine Vielfalt von Vertextungsstrategien gibt, die von einer in der Gedankenwiedergabe der ermittelnden Figur dargestellten Rekonstruktion über eine im Geist der ermittelnden Figur erfolgende Ansprache an den Täter bis hin zu einem geistigen Rollenspiel, einem Arbeitsgespräch oder einer filmischen Darstellung reicht. Auch die anderen Elemente in den ›analysis‹-Passagen können von Krimiautoren abwechslungsreich gestaltet werden. Dem Leser werden diverse Möglichkeiten vermittelt, wie unterschiedliche Informationen bewertet werden und ins Bild passen könnten, ihm wird also eine Orientierungshilfe beim Frage-Antwort-Spiel geboten, die es ihm ermöglicht, sowohl einen Überblick über den aktuellen Stand der Ermittlung zu haben als auch aktiv mitzudenken.

5.6 Die ›action‹-Passagen

Kommen wir nun zu den ›action‹-Passagen. In der Gestaltungstradition des Kriminalromans, insbesondere bezüglich des Detektivromans der ›hard-boiled school‹ (vgl. Abschnitt 2.2.1) und des Thrillers (vgl. Abschnitt 2.2.2), zählen die ›action‹-Passagen zu den krimitypischen Grundbausteinen, in denen aktionsgeladene Elemente während des Katz-und-Maus-Spiels zwischen Detektiv und Täter (Observation, Verfolgungsjagd, Schlagabtausch, Kampfszene, Inszenierung der Überführungsszene usw.) dargestellt werden. Solche Passagen leisten beim systematischen Wissensaufbau im Kriminalroman einen wichtigen Beitrag zur Prüfung von Hypothesen, zur Klärung von Fragen und zur Spannungserzeugung. Vor allem entsteht aus den packenden Szenen mit harter Action reichlich Nervenkitzel, der für viele Krimileser einen besonderen Reiz der Krimilektüre darstellt. Außerdem wird um der Überraschung willen häufig in den ›action‹-Passagen vorgeführt, wie der Täter auf völlig unvorhersehbare Weise wichtige Zeugen aus dem Weg räumt oder den Detektiv in Gefahr bringt, weil dieser ihm auf die Schliche kommt. Kurz: Mit Hilfe der ›action‹-Passagen kann der Krimiautor wichtige Informationen vermitteln, gesuchte Antworten aufdecken und zugleich Spannung, Nervenkitzel und einen Überraschungseffekt erzielen.

Was die Vertextungsverfahren der ›action‹-Passagen betrifft, achten Autoren beim Darstellen der Handlungen der Guten und der Bösen in den meisten Fällen vor allem auf das Prinzip der Verständlichkeit.²¹³ Wenn ein Autor dabei die entscheidenden Informationen, insbesondere die Informationen über die Identität des Täters bzw. der Komplizen, noch nicht preisgeben will, kann er dies beispielsweise durch einen geschickten Gebrauch von Referenzmitteln bewirken. Die sprachliche Gestaltung der ›action‹-Passagen weist im Allgemeinen sowohl typische Charakteristika als auch individuelle Variationen auf. Zudem machen sich die oben genannten Einflüsse der vom Film geprägten Darstellungsweisen auf die Erzählstrategien der Actionszenen deutlich bemerkbar. Diese Gesichtspunkte sollen im Folgenden in exemplarischer Weise untersucht werden. Zur Illustration beginnen wir mit einer ›action‹-Passage aus *Knochensplitter* von Jonathan Kellerman:

Buddy Weirs Diamantring funkelt, als er die Finger krümmt. [...]

Wieder funkelt der Ring. Die Mündung kommt näher und verharrt wenige Zentimeter vor meiner Nase. [...]

Ich ducke mich und schlage zu, so fest ich kann – unter die Gürtellinie, setze mit dem heftigsten Tritt nach, den ich aufbieten kann, und erwische ihn am Unterleib. Er keucht auf, krümmt sich vornüber und richtet die Waffe nach oben.

Ein Donnerschlag.

Holz zersplittert.

Weir krümmt sich immer noch vor Schmerz, als ich ihm mit aller Kraft einen beidhändigen Hieb in den Nacken verpasse.

Er stürzt in den Sand. Hält immer noch die Schrotflinte.

Ich stampfe auf seine Arme, breche ihm ein paar Knochen und entreiße ihm die Waffe. (*Knochensplitter*, 436f.)

²¹³ Vgl. die folgende Bemerkung von Larry Beinhart in seinem Ratgeber für das Krimischreiben: „Beim Schreiben von Actionszenen ist Klarheit ein absolutes Muss. Der Leser muss ohne Skizze oder Zurückblättern verstehen, was geschieht, wo sich die einzelnen Personen befinden, wer bewaffnet oder unbewaffnet ist, auf wessen Seite die jeweilige Person steht, was sie erreichen will und wie die gegnerischen Kräfte verteilt sind. Dem Leser muss zu jeder Zeit jeder Schritt, den eine Figur macht, und die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, klar sein. Es sei denn, Sie halten absichtlich Informationen zurück, um den Leser zu überraschen“ (Beinhart 2003, 81).

Zunächst fällt auf, dass im szenischen Präsens erzählt wird, um der Actionszene ein Gefühl von Unmittelbarkeit zu verleihen und Spannung zu erzeugen. Um der Klarheit willen herrschen kurze Satzteile, kurze Sätze und einfache parataktische Subjekt-Verb-Objekt-Sätze vor, die leicht zu verstehen sind. Jede einzelne Bewegung des Ich-Erzählers und seines Gegners Buddy Weir wird überaus detailliert beschrieben, was vor allem an dem häufigen Gebrauch von Verben, von Bewegungsrichtungen kennzeichnenden Adverbialien (*vornüber, nach oben*) und von Körperteilbezeichnungen zu erkennen ist. Unschwer erkennbar ist außerdem eine stark umgangssprachliche, elliptische Prägung des Sprachgebrauchs, so wird z.B. das Subjekt *er* bei der Äußerung *Hält immer noch die Schrotflinte* weggelassen. Die spannungserzeugende szenische Darstellung, die vor allem durch kurze Absätze wie *Ein Donnerschlag* und *Holz zersplittert* zustande gebracht wird, ermöglicht hier eine markante Beschleunigung des Erzähltempo, und erweckt den Eindruck einer Filmszene mit akustischen Eindrücken und sich durch schnelle Schnitttechnik rasch abwechselnden Bildern. Zudem machen sich die von filmischen Darstellungsweisen beeinflussten Wahrnehmungs- und Darstellungsmodi bemerkbar, indem Details wie der funkelnde Diamantring und die näher kommende Mündung des Gewehrs so genau beschrieben werden, als seien sie in Großaufnahmen dargestellt, sodass der Eindruck entsteht, als würden die Handlungen nicht von ihrem Besitzer, sondern von den Objekten selbst ausgehen. Dergestalt wird eine packende Actionszene geschaffen, die, ähnlich wie eine bildhafte Filmszene, den Leser in ihren Bann zieht.

Außerdem besteht eine von Filmtechniken beeinflusste Strategie der Gewaltdarstellung, speziell der Darstellung des Schlagabtauschs in einer Kampfszene, in der die Handlung der Figuren in einzelne Bewegungen zerlegt wird. Auf diese Weise wird ein stark visuell orientierter Effekt erzeugt, der an eine Zeitlupeneinstellung im Film erinnert (vgl. Holzmann 2001, 264; Nusser 2003, 148). Zur Veranschaulichung werfen wir einen Blick auf die folgende ›action‹-Passage aus Sue Graftons *Ausgespielt*. Aus der Ich-Perspektive der Detektivin Kinsey Millhone wird erzählt, wie sie von einem Mann niedergeschlagen wird, der vor ihren Augen den entscheidenden Zeugen mit Gewalt entführt:

Ich sah seine Faust auf mich zukommen, tief und schnell, ehe sie mich mit einem lähmenden Schlag in den Solarplexus traf, der mich auf dem Hintern landen ließ. [...] Ich blickte gerade noch rechtzeitig auf, um den Stuhl auf mich heruntersausen zu sehen. Ich spürte den Schlag und merkte, wie ich zusammenzuckte, empfand aber keinen Schmerz. Dann wurde alles schwarz. (*Ausgespielt*, 358).

Die ausführliche Darstellung der Bewegungsstudie körperlicher Gewalt und die sinnliche Wahrnehmung der davon betroffenen Detektivin (die durch den Gebrauch von Verben wie *sehen, blicken, spüren, merken, empfinden* gekennzeichnet wird) erwecken beim Leser den Eindruck, als würde diese Kampfszene, die eigentlich ein Sekundenereignis sein muss, wie eine Filmszene in einer Zeitlupeneinstellung bzw. mit einzelnen Detailaufnahmen verlängert gezeigt. Auf diese Weise kommt es dem Leser vor, als sei hierbei die Erzählzeit viel länger als die erzählte Zeit, als ob die Szene in Zeitlupe dargestellt würde (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 43f.). Diese Darstellungsstrategie kommt in den ›action‹-Passagen sehr häufig zum Einsatz, sodass sie darin manchmal sogar explizit zur Sprache gebracht wird, wie z.B. bei den folgenden Äußerungen aus Stieg Larssons *Verdammnis*

„Dann sah er quasi in Zeitlupe, wie der rechte Haken des Blondes durch die Luft segelte“ (568) und „Er erlebte diesen Moment, als würde er den blonden Riesen durch ein Kameraobjektiv betrachten“ (571). Es wird deutlich, dass sich die im Film geprägten Darstellungsweisen unverkennbar auf die Textgestaltung der ›action‹-Passagen im Kriminalroman ausgewirkt haben.

Solche filmischen Einflüsse auf die ›action‹-Passagen spiegeln sich ebenfalls in den Referenzausdrücken wider, die zur Referenz auf den unbekanntes Täter oder den gefährlichen Gegner der ermittelnden Figuren verwendet werden, wenn der Autor solche Figuren in Aktion zeigen, aber dem Leser nichts Näheres über sie verraten will. Der im filmischen Wechselspiel von Licht und Schatten häufig als Vorbote des Unheils eingesetzte *Schatten* (vgl. Nusser 2003, 146) wird hier mitsamt seiner Implikationen auf den Kriminalroman übertragen und als Referenzmittel verwendet (z.B. „Er bemerkte den Schatten nicht, der ihm lautlos in einiger Entfernung folgte“ aus *Die Brandmauer* von Henning Mankell, 157). Auch akustische Eindrücke, die beim filmischen Erzählen zu den wesentlichen Ausdrucksmitteln gehören, werden im Kriminalroman häufig versprachlicht, um die Existenz bzw. die Handlung des Täters oder des Gegners darzustellen (z.B. „Instinktiv erfaßte er die Gefahr und drehte sich um. Aber zu spät. Ein gewaltiger Knall dröhnte durch die Wohnung“ aus *Die Brandmauer* von Henning Mankell, 183). Das folgende Beispiel aus Tess Gerritsens *Die Chirurgin* soll illustrieren, wie derlei Referenzausdrücke in Kombination zum Einsatz kommen können, um eine aktionsgeladene Szene im Kriminalroman ähnlich wie eine Filmszene darzustellen:

Ein schepperndes Geräusch ließ sie rechtsherum wirbeln. Sie hörte schnelle Schritte, sah einen Schatten über die Dachterrasse schießen, direkt auf sie zu.

Moore schrie: »Stehen bleiben! Polizei!«

Der Mann rannte weiter.

Rizzoli ging in die Hocke, die Waffe im Anschlag. [...]

Sie drückte den Abzug.

Der Mann zuckte zusammen. Taumelte rückwärts. (*Die Chirurgin*, 257)

In dieser Actionszene wird durch Ausdrücke wie *ein schepperndes Geräusch*, *schnelle Schritte*, *ein Schatten*, *der Mann* explizit bzw. implizit auf den Gegner der ermittelnden Figuren (Jane Rizzoli und Moore) Bezug genommen. Auf diese Weise wird dem Leser, um die Spannung zu erhöhen, vorübergehend durch den strategischen Gebrauch von Referenzmitteln vorenthalten, um wen es sich bei dem Gegner handelt. Um Überraschung zu erzeugen, wird seine Identität erst am Ende dieser ›action‹-Passage enthüllt. Außerdem herrschen auch hier kurze Sätze, kurze Absätze und die Wiedergabe optischer und akustischer Eindrücke vor, sodass der Leser sich diese der Bildsprache eines Films ähnelnde Szene lebhaft vorstellen kann. Die Auswirkungen der im Film geprägten Darstellungsweisen auf die sprachliche Gestalt der ›action‹-Passagen im Kriminalroman sind also unübersehbar.

Die ›action‹-Passagen tragen im Rahmen des systematischen Wissensaufbaus durch ein krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel oft zur Klärung der im Text aufgeworfenen Fragen bei: Da in den ›action‹-Passagen dargestellt wird, wie die ermittelnden Figuren entsprechend ihrer in den ›analysis‹-Passagen vorgetragenen Deutungshypothesen handeln, um die Richtigkeit ihrer Vermutungen zu prüfen, wird dem Leser häufig am Schluss der ›action‹-Passagen mitgeteilt, ob sie Recht hatten

oder nicht. Demnach erhält der Leser oftmals eine klare Bestätigung der Deutungshypothese ‚Person A ist der Täter‘, die in Deborah Crombies *Wen die Erinnerung trägt* gegen Ende einer ›action‹-Passage, in der die Polizei dem Täter mit einer wichtigen Zeugin als Lockvogel eine Falle stellt, mit folgenden Worten formuliert wird: *„Der Landrover machte eine Vollbremsung und schlitterte über den Asphalt. Als die Person am Steuer den Rückwärtsgang einlegte und sich umdrehte, konnte Gemma ihr Gesicht ganz deutlich sehen. Ellen Miller-Scott. Sie hatten richtig tet“* (363). Auf diese Weise findet ein Zuordnungsakt der Referenzidentität statt, durch den der unbekannte, nun in der Falle sitzende Täter eindeutig als Ellen Miller-Scott identifiziert wird, wobei durch *Sie hatten richtig vermutet* noch einmal auf die zuvor von den ermittelnden Figuren besprochene Deutungsmöglichkeit, Ellen Miller-Scott sei verdächtig und käme als Täter in Frage, zurückgegriffen und deren Richtigkeit festgestellt wird.

Ebenso häufig kommt es jedoch vor, dass dem Leser am Ende einer ›action‹-Passage mitgeteilt wird, dass sich der betreffende Verdächtige als ein ›red herring‹ entpuppt, sodass die ermittelnden Figuren erneut nach dem unbekanntem Täter suchen müssen. Dies kommt beispielsweise am Schluss der oben zitierten ›action‹-Passage aus Tess Gerritsens *Die Chirurgin* vor. Nachdem geschildert wird, wie die Ermittlerin Jane Rizzoli bei einer polizeilichen Verhaftungsaktion den oben genannten Gegner erschießt, wird dem Leser mitgeteilt, dass es sich dabei um den Hauptverdächtigen Karl Pacheco handelt, den die Polizei für den gesuchten Serienmörder mit dem Spitznamen *der Chirurg* hält. Unmittelbar danach konfrontiert der Ermittler Moore Rizzoli mit den Ergebnissen der Durchsuchung der Wohnung des toten Hauptverdächtigen: *„Karl Pacheco war nicht der Chirurg. Sie haben den Falschen weggepustet. [...] nichts an ihm passt auf den Chirurgen“* (263). Durch diese Redewiedergabe am Ende der ›action‹-Passage stellt der Leser nun fest, dass die zuvor vom Ermittlungsteam aufgestellte Theorie, Karl Pacheco sei der Chirurg, falsch ist, was wieder für einen Überraschungseffekt sorgt, der den Leser in diesem Fall durch die plötzliche, auf eine Gewaltszene folgende Erkenntnis, dass es den Falschen getroffen hat, schockiert. Anschließend wird der neue Wissensstand noch einmal durch die Äußerungen in der Erzählerrede *„Die Anklage gegen Pacheco war in sich zusammengefallen, und sie waren wieder dort, wo sie angefangen hatten: auf der Jagd nach einem namenlosen Killer“* (265) betont. Es wird erkennbar, dass der Leser durch solche abschließenden Enthüllungen in den ›action‹-Passagen in Kenntnis gesetzt wird, ob die Deutungshypothesen und die entsprechenden Aktionen der ermittelnden Figuren zu den gesuchten Antworten oder in eine Sackgasse führen. Daher sind die ›action‹-Passagen von großer Bedeutung für den systematischen Wissensaufbau in Gestalt eines krimispezifischen Frage-Antwort-Spiels und leisten gleichzeitig einen Beitrag zur Spannungserzeugung.

Ergebnisse

In der Zusammenfassung ergeben sich aus diesem Kapitel folgende Befunde: Der systematische Wissensaufbau durch ein Frage-Antwort-Spiel, der als Basis des krimispezifischen Wissensmanagements fungiert, beruht auf den im Text explizit bzw. implizit aufgeworfenen Fragen und den krimitypischen Entdeckungsverfahren der dazugehörigen Antworten. Um Spannung im Sinne von

›suspense‹ im Kriminalroman zu erzeugen, ist es für den Autor unerlässlich, die für die Auflösung des Falls entscheidenden Informationen wohldosiert und mit Verzögerung zu enthüllen. So gesehen kann er die globale Wissensorganisation krimitypisch gestalten und den systematischen Wissensaufbau in einen Irrgarten verwandeln, indem er ein wohlwogenes Wechselspiel von planmäßiger Erhellung (z.B. durch ›clues‹ und die aufschlussreichen Deutungshypothesen der ermittelnden Figuren in den ›analysis‹-Passagen) und planmäßiger Verdunkelung (z.B. durch ›red herrings‹ und die in den ›analysis‹-Passagen vermittelten, auf den ersten Blick vollkommen plausiblen Fehlschlüsse) herstellt und somit dem Leser beim Nachvollzug des Frage-Antwort-Spiels gleichzeitig Orientierungshilfen und falsche Fährten bietet. Zudem kann er wichtige Informationen gemäß der Gestaltungstradition bzw. den Lesererwartungen vermitteln, z.B. explizit oder implizit gestellte Fragen durch Wiederaufnahme immer wieder ins Bewusstsein des Lesers rufen, in Verhören bedeutsame Informationen liefern (vor allem ›clues‹ und ›red herrings‹) und am Ende der ›action‹-Passagen offenbaren, ob die Deutungshypothesen und die darauf bezogenen Aktionen der ermittelnden Figuren zu den gesuchten Antworten oder in eine Sackgasse geführt haben.

Diese Grundbausteine spielen jeweils eine etablierte Rolle beim systematischen Wissensaufbau, und mit ihnen kann der Autor das Wissensmanagement auf lokaler und globaler Ebene eng zusammenhängend gestalten. Zur sprachlichen Gestaltung stehen dem Autor dabei als bewährte Lösungsmuster für solche wiederkehrenden Vertextungsaufgaben viele etablierte textuelle Verfahren und Strategien zur Verfügung, die ihm, wie in diesem Kapitel exemplarisch gezeigt wurde, gleichzeitig Freiraum und Variationsmöglichkeiten bieten, sodass der einzelne Autor bewährte Strategien auf individuelle Weise bzw. in vielfachen Abwandlungen umsetzen kann. Demnach weisen die Formen der oben ausgeführten Grundbausteine allesamt ebenso krimitypische Charakteristika wie auch individuelle Variationen auf.

Insgesamt wird erkennbar, dass der systematische Wissensaufbau in Form eines Frage-Antwort-Spiels im Kriminalroman bewirkt, dass der Erkenntnisprozess des Lesers dem Gang durch ein verworrenes Labyrinth gleicht. Zwar wird er mehr oder minder angeregt, mitzudenken, die von den ermittelnden Figuren fertig bearbeiteten Informationen zu bewerten, sich bestimmten Theorien anzuschließen und ein eigenes Urteil darüber zu fällen, wie die Puzzleteilchen von Informationen zusammenpassen, aber sein Spielraum beim Erschließen von Wissen ist stark beeinflusst von den kriminalromangerechten Konventionen der Wissensselektion und -aneignung. So weiß er zum Beispiel, dass es unter den scheinbar vielversprechenden ›clues‹ mit Sicherheit auch ›red herrings‹ gibt, die er zum jetzigen Zeitpunkt der Lektüre noch nicht durchschauen kann, und erwartet, dass er später durch die Enthüllungen überrascht wird. Demnach ist er sich während der Lektüre nicht sicher, ob der goldene Faden, den er unter vielen Fäden ausgewählt hat und dem er bisher gefolgt ist, wirklich der „richtige“ ist. Sein Nichtwissen bzw. die Ungewissheit werden erst in der Aufklärung im Schlussteil gelöst, bei der alle im Text gestellten Fragen durch die Klärung der Hauptfrage endgültig, eindeutig und vollständig beantwortet werden, als würden alle Puzzleteilchen an ihren Platz fallen und sich zu einem vollständigen Bild ergänzen. Auf diese Weise ist der systematische Wissensaufbau durch ein krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel von ausschlaggebender Bedeutung für die Erzeugung der krimispezifischen Spannung im Sinne von ›suspense‹.

Neben dem systematischen Wissensaufbau in Form dieses Frage-Antwort-Spiels kann der Autor noch diverse andere Wissensvermittlungsstrategien einsetzen, um das Wissensmanagement im Kriminalroman wohldosiert und spannend zu gestalten. Mit diesen befassen wir uns im nächsten Kapitel.

6. Spielarten spannungserzeugender Strategien der Wissensvermittlung

Alle Spannungsromane bauen, um Wirkung zu erzeugen, auf die Verteilung von Informationen. Wer weiß wann was? Wenn der Held etwas weiß, was der Schurke nicht weiß, kann es kaum Spannung geben; wenn der Bösewicht jedoch etwas weiß, was der Held nicht weiß, sitzen wir vermutlich gebannt auf unserer Stuhlkante. Alternativ könnte auch der Leser ... über eine Information verfügen, die weder der Held noch der Bösewicht hat ... Indem der Autor uns in eine solch privilegierte Lage versetzt, erlaubt er uns, seine Figuren dabei zu beobachten, wie sie durch Enttäuschung und Missverständnisse leiden und dementsprechend darauf reagieren. (Leslie Alan Horvitz in einer Kritik zu *The Day after Tomorrow* im *New Mystery Magazine*, zitiert nach Beinhart 2003, 41f.)

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, spielt die Verteilung von Wissen, nämlich die Frage „Wer weiß wann was?“, bei der Spannungserzeugung im Kriminalroman eine entscheidende Rolle. Charakteristisch für das Wissensmanagement und damit den Spannungsaufbau im Kriminalroman ist eine asymmetrische, inkongruente Informationsvergabe, bei der nur der Leser oder nur ein Teil der Figuren über etwas Belangvolles in Bezug auf den rätselhaften Fall Bescheid wissen können.²¹⁴ Dementsprechend wird Wissen jeweils zu dem vom Autor sorgfältig ausgewählten Text-Zeitpunkt dem Leser bzw. verschiedenen Figuren (z.B. dem Detektiv, dem Täter oder dem Opfer) vermittelt, sodass der dadurch entstandene ungleichmäßige Informationsstand dazu führt, dass der Leser mit den betreffenden Figuren gewissermaßen in Konkurrenz steht, als seien sie Mitspieler bei einem „Wer weiß wann was?“-Spiel. So lässt sich auf verschiedene Arten Spannung erzeugen. Zum Beispiel bekommt der Leser oft dank einer Vorausdeutung des Erzählers dem Opfer gegenüber einen Wissensvorsprung, sodass er wissend und gespannt beobachtet, wie dieses seinem Schicksal begegnet und wie angekündigt ermordet wird. Wenn der Leser vom Erzähler eine wichtige Information erhält, durch die der Täter möglicherweise entlarvt werden kann (z.B. dass er aus Versehen etwas am Tatort hinterlassen hat), und der Leser der einzige ist, der davon weiß, dann wird er erwartungsvoll weiterverfolgen, ob, wann und wie der Detektiv diese Information herausfindet und den Täter überführt. Durch explizite oder implizite Hinweise des Erzählers auf verschiedene Verdächtige ist der Leser außerdem häufig in der Lage, mehr Figuren anzuzweifeln oder als mutmaßliche Täter in Betracht zu ziehen, als die ermittelnden Figuren es tun.

Bei einem solchen „Wer weiß wann was?“-Spiel spielt der Leser vor allem gegen den Detektiv, und bei dem belangvollen Wissen geht es meist um den Täter, seine Tat und sein Vorhaben. Denn zum einen lautet die Hauptfrage in den meisten Kriminalromanen ja „Whodunit“, und sowohl der Detektiv als auch der mitratende Leser bemühen sich, alle Fragen in Bezug auf den rätselhaften Fall zu klären und den Täter zu enttarnen. Zum anderen stehen in der erzählten Welt der Detektiv und der Täter als Gegner des Katz-und-Maus-Spiels stets miteinander in Wissenskonkurrenz, weshalb das Wissen um den Täter für das „Wer weiß wann was?“-Spiel zwischen dem Leser und dem Detektiv von zentraler Bedeutung ist. Textimmanent gesehen sammeln dabei sowohl der Detektiv als auch der Täter laufend Informationen über einander, die sie entdecken und auswerten, wobei in den meisten Fällen der Täter zunächst die Oberhand gewinnt und der Detektiv aus Unwissenheit ständig den Kürzeren zieht, hereingelegt wird oder sogar in Lebensgefahr gerät. Während der Ermittlung

²¹⁴ Mehr zur inkongruenten und kongruenten Informationsvergabe vgl. Pfister 1988, 67ff.; Martinez/Scheffel 2002, 152.

kann der zumeist noch unerkant bleibende Täter zielgerichtet manövrieren, der Detektiv hingegen tappt häufig im Dunkeln. In diesem Fall verwendet der Autor oft eine asymmetrische, inkongruente Informationsvergabe, indem er – ohne die Identität des Täters preiszugeben – dem Leser durch die in der Täterperspektive gehaltene Erzählung einen Wissensvorsprung gegenüber dem Detektiv gibt. Dadurch ist der Leser in der Lage, quasi hinter dem Rücken des Detektivs „Einblicke in das kriminelle Lager“ (Alewyn 1968/1971, in: Vogt 1998a, 59) zu erhalten, den Täter bei der Tat zu beobachten und dessen Gedankengängen zu folgen. Da der Leser im Normalfall durch die gezielte Sympathielenkung jedoch nicht mit dem Täter, sondern mit dem Detektiv sympathisiert bzw. sich mit ihm identifiziert, haben diese vertraulichen Informationen über den Täter auf ihn die Wirkung, dass er mit angespannter Aufmerksamkeit weiterverfolgt, wann und wie der Detektiv endlich von ihnen erfährt. Daher sitzt er, wie im obigen Zitat lebhaft beschrieben, gebannt auf der Stuhlkante, wenn er in seiner privilegierten Lage erfährt, wie der Täter plant, den Detektiv einer Gefahr auszusetzen. Kurz: Ist der Detektiv, wie in den meisten Fällen, die Sympathiefigur, so soll der Wissensvorsprung des Lesers gegenüber dem Detektiv dazu führen, dass er umso gespannter den Täter (Was weiß der Täter?) sowie den Detektiv (Was weiß der Detektiv?) beobachtet und mehr Interesse bzw. Anteilnahme an der Geschichte entwickelt. Je größer der Wissensvorsprung, den der Leser dem Detektiv gegenüber hat, desto spannender wird die Lektüre für ihn.

Allerdings gestaltet der Autor die asymmetrische, inkongruente Informationsvergabe nicht immer zugunsten des Lesers. Manchmal behält der Detektiv eine wichtige Information für sich, die dem Leser vom wissenden Erzähler nicht rechtzeitig mitgeteilt wird, damit der Leser umso neugieriger wird. Eine derartige Informationszurückhaltung durch das Verschweigen des wissenden Detektivs bzw. des Erzählers kommt im Kriminalroman so häufig vor, dass sie als krimitypisch angesehen werden kann (vgl. Abschnitt 6.3.1).

Zu beachten ist auch, dass der Leser eine überraschende Lösung in der Aufklärung erwartet. Falls er früher als der Detektiv selbst die Täterfrage klärt bzw. das Ende vorausahnt, dann ist er trotz einer gewissen Selbstzufriedenheit von dem betreffenden Krimi enttäuscht. Entsprechend dieser Erwartungshaltung des Lesers hat der Detektiv am Romanende oft einen Wissensvorsprung dem Leser gegenüber, vor allem was die Identität des Täters, also die Lösung der Hauptfrage „Whodunit“ betrifft.²¹⁵ Demnach sollen die Unterhaltungseffekte, die dem Leser das Vergnügen der Spannung verschaffen, von der asymmetrischen Informationsverteilung in Bezug auf die überraschende Lösung in der Aufklärung ausgehen. Darüber hinaus tritt der spielerische Charakter der Wissensvermittlung im Kriminalroman durch die Irreführungen besonders deutlich zu Tage, die den Leser sowie den Detektiv bei der Suche nach den Antworten verwirren und behindern sollen. Dem

²¹⁵ Vgl. dazu das folgende Zitat von Peter Nusser: „Der Triumph des Detektivs am Schluß des Romans beleuchtet zugleich die Rolle, in die hier der Leser gedrängt wird. Während der ganzen Fahndung zum Mitdenken stimuliert, wird ihm in der Schlußszene die Vergeblichkeit seiner Bemühungen bescheinigt. Hier muß er (jedenfalls normalerweise) erstaunt all das zur Kenntnis nehmen, worauf er selbst nicht gekommen ist“ (Nusser 2003, 28f.). Nussers Beobachtung ist zwar zutreffend, aber der springende Punkt ist, dass ein auf diese Weise gesteuerter Erkenntnisprozess eben entsprechend den krimimäßigen Erwartungen des Lesers konstruiert wird, um den erwünschten Überraschungseffekt am Romanende zu erzielen. In der Praxis von Kriminalromanen zeigt sich, dass das Publikum das Vergnügen der Überraschung für vorrangig hält, weshalb solche Krimis, bei denen das ›fair play‹ (vgl. Abschnitt 2.3.5.5) strikt eingehalten wird, aber der anscheinend erforderliche Überraschungseffekt darunter leidet, heutzutage nicht sonderlich beliebt sind.

gattungskundigen Leser ist daher bewusst, wie vorläufig bzw. prekär sein bis zu einem bestimmten Text-Zeitpunkt erreichtes Wissen ist. Entsprechend dieser Erwartungshaltung ist er sehr viel schneller bereit, seine bisherigen Überzeugungen und Deutungshypothesen anhand neu gewonnener Informationen aufzugeben, als bei der Textrezeption von Romanen anderer Art.

Alles in allem soll der ungleichmäßige Informationsstand bei der Wissenskonkurrenz zwischen dem Leser und dem Detektiv über den unbekanntem Täter dazu führen, dass der Leser bei Enthüllungen zu einem vom Autor sorgsam ausgewählten Text-Zeitpunkt konzentriert, teilnahmsvoll, neugierig und überrascht reagiert und bis zum Romanende gespannt weiterliest. Zur Herstellung des „Wer weiß wann was?“-Spiels gehört auch die Thematisierung von Wissen, Nichtwissen und Ungewissheit auf Seiten des Lesers und der Figuren. Dadurch kann der Autor zielgerichtet bestimmte Wirkungen wie Spannung, Überraschung und Nervenkitzel beim Leser erzielen sowie eine Sympathie lenkung vornehmen.

Ähnlich funktioniert dieses „Wer weiß wann was?“-Spiel, wenn die klassische Hauptfrage „Whodunit“ durch eine andere ersetzt wird. Wenn die Täterfrage für den Leser durch die Hauptfrage „Wird der mir von vornherein bekannte Täter überführt werden?“ abgelöst wird, dann erwächst die Spannung aus seinem Wissensvorsprung dem Detektiv gegenüber, seiner konzentrierten Beschäftigung mit der Frage, was der Detektiv und der Täter bereits voneinander wissen, und seiner bangen Erwartung in Bezug auf den Ausgang. Im Fall der ›crime novel‹ spielt der Leser dann in ähnlicher Weise gegen den ihm von vornherein bekannten Täter, während sich die Spannung vor allem auf die Informationen richtet, die zeigen, wieviel die ermittelnden Figuren von der Tat wissen, ob sie den Täter verdächtigen und ob er am Romanende ungeschoren davonkommt oder sich die Schlinge für ihn endgültig zuzieht.

Es wird somit deutlich, dass die wohlüberlegte Entscheidung des Autors, zu welchen Text-Zeitpunkten er den Leser etwas Wichtiges über den rätselhaften Fall wissen lässt, ein wesentlicher Bestandteil der Machart bzw. „Spielart“ des Kriminalromans ist. Das „Wer weiß wann was?“-Spiel ist demnach untrennbar mit der Wissensdynamik (vgl. Kap. 4) verbunden und für den Spannungsaufbau im Kriminalroman unabdingbar.

Der spielerisch dynamische Charakter der strategischen Wissensvermittlung im Kriminalroman resultiert also aus bewusst eingesetzten Strategien spannungserzeugender Wissensvermittlung, deren Spielarten gemeinsam mit einer exemplarischen Untersuchung damit verbundener sprachlicher Verfahren im Folgenden näher untersucht werden sollen. Unter anderem wird gezeigt, wie genau dieses „Wer weiß wann was?“-Spiel bewerkstelligt wird. Diesbezüglich ist in erster Linie die Frage von Bedeutung, welche Art von Erzählern bzw. Figuren der Autor als textimmanente Vermittlungspersonen von Wissen einsetzen kann, damit die erzielte Wirkung am besten erreicht wird (Abschnitt 6.1). Dabei spielt neben der Auswahl der Erzählperspektive auch die Anzahl der Perspektivfiguren eine entscheidende Rolle: Die Perspektive kann auf eine einzige Figur konzentriert sein (Monoperspektive), sich auf mehrere Figuren erstrecken (Polyperspektive oder Multiperspektive) oder sogar eine ganze Gruppe von Figuren umfassen (kollektive Perspektive), sodass das Wissen des Lesers in starkem Maße von den diesbezüglichen Entscheidungen des Autors beeinflusst wird. Eng damit verbunden ist zudem die Einführung und Charakterisierung von Figuren, die für die Erzeugung von

Spannung im Kriminalroman eine ausschlaggebende Bedeutung hat (untersucht in Abschnitt 6.2). Zum einen ist die Figurencharakterisierung ein essenzieller Bestandteil des Wissensaufbaus hinsichtlich des rätselhaften Falls – insbesondere was die Handlungsmotive der Figuren betrifft. Zum anderen wirkt ein Kriminalroman, da die emotionalen bzw. evaluativen Komponenten beim Romanlesen eine zentrale Rolle spielen, durch eine gelungene Figurencharakterisierung und die damit erzielten Effekte, wie etwa die emotionale Leserführung und die vom Autor erwünschte Identifikation des Lesers mit den Figuren (vor allem mit dem Detektiv), umso spannender auf den Leser. Außerdem muss der Autor zielorientiert bestimmen, wie und in welcher Reihenfolge dem Leser – gemäß oder entgegen den Erwartungen, die durch den Sprachgebrauch aktiviert werden – die Informationen enthüllt werden, weshalb auch das Timing der Wissensvermittlung genauer untersucht werden soll (Abschnitt 6.3). Zu den wichtigen spannungserzeugenden Strategien im Kriminalroman gehört auch, dass der Autor ein Spiel mit den Erwartungen des Lesers treibt, das auf Irreführung sowie den daraus resultierenden Überraschungseffekt abzielt (Abschnitt 6.4). Denn für den Kriminalroman sind Überraschungen ebenso notwendig wie Spannung. Nach der Gestaltungstradition des Kriminalromans erwartet der Leser, dass das Wissen in einem spannenden Kriminalroman aus einer Mischung von Erwartetem und Überraschendem besteht: Zum Teil wünscht er sich, dass er mit seinen Vermutungen bzw. Deutungshypothesen Recht hat und die erwarteten Folgen eintreten werden, aber zum Teil verlangt er auch, dass die gesuchten Antworten (vor allem die Antwort auf die Hauptfrage) sowie die Art und Weise, wie sie ihm enthüllt werden, überraschend sind. Um ein derartiges Spiel mit den Lesererwartungen zu bewerkstelligen, muss der Autor die Informationen wohldosiert arrangieren und in raffinierter Weise liefern. Wie im Folgenden exemplarisch zu zeigen sein wird, sind derlei Wissensvermittlungsstrategien untrennbar mit dem Spannungsaufbau im Kriminalroman verbunden: Da sie primär dazu dienen, Spannung zu erzeugen bzw. zu erhöhen, können sie zugleich als spannungserzeugende Erzählstrategien bezeichnet werden. Mit den folgenden Textbeispielen werden die handwerklichen Details bei dem Einsatz solcher Strategien verdeutlicht. Dabei soll vor allem gezeigt werden, in welcher Art und Weise Wissen wohldosiert vermittelt wird, wie die entscheidenden Lesererwartungen aussehen, wie ein darauf basierendes Spiel in mannigfaltiger Weise sprachlich realisierbar ist und welche Ziele mit ihm erreicht werden können.

6.1 Von wem wird Wissen vermittelt?

Im Fall der fiktionalen Erzählung bleibt es der freien Entscheidung ihres historischen Autors überlassen, wie individuell und mit welchen Kompetenzen er eine narrative Instanz im Sinne der fiktiven «Person» eines Erzählers gestaltet, in welches zeitliche und ontologische Verhältnis er seinen «Erzähler» zur erzählten Geschichte setzt und ob er nur implizit oder auch explizit eine fiktive Kommunikation zwischen «Erzähler» auf der einen und «Hörer» bzw. «Leser» auf der anderen Seite entwirft. (Martinez/Scheffel 2002, 69)

Wer erzählt wem die Geschichte? Von wem wird Wissen in fiktionalen Erzähltexten vermittelt? Beides bleibt der freien Entscheidung des Romanautors überlassen, denn bei einer literarischen Kommunikation erzählt bekanntlich nicht der reale Autor dem realen Leser die Geschichte, sondern ein von ersterem kreierter fiktiver Erzähler (bzw. mehrere Erzähler beim multiperspektivischen Er-

zählen) erzählt sie einem fiktiven Adressaten.²¹⁶ Das bedeutet, beim fiktionalen Erzählen gibt es in der Regel mindestens drei Kommunikationsebenen (vgl. Genette 1994; Brandt 1996, 87ff.; Martinez/Scheffel 2002, 75ff.): Die erste Ebene gibt die reale Kommunikation zwischen dem realen Autor und dem realen Leser wieder und die zweite die fiktionale, textimmanente Kommunikation zwischen dem fiktiven Erzähler („narrative Instanz“) und dem fiktiven Leser („narrativer Adressat“).²¹⁷ Innerhalb des Erzähltextes existiert noch eine weitere, ebenfalls fiktionale und textimmanente Kommunikation zwischen Figuren, innerhalb derer wiederum Erzählungen anderer Figuren wiedergegeben werden können, sodass diese Kommunikationsebene noch eine weitere, allerdings gleichartige Kommunikationsebene enthalten kann. Das bedeutet, im Fall der Binnenerzählung ist der Leser mit einem zweiten Erzähler (also einer erzählenden Figur) und einer Erzählung in der Erzählung konfrontiert, sodass eine vierte Kommunikationsebene, also eine ebenfalls fiktionale und textimmanente Kommunikation zwischen den Figuren, die in der Binnenerzählung auftauchen, zustandekommen kann.²¹⁸ Außerdem kann das eingeschobene, zitierende Erzählen (etwa eines Zeitungsartikels, Briefes, Tagebuchs, Buchs oder Manuskripts) in gleicher Weise eine neue Kommunikationsebene zwischen den Figuren eröffnen. Betrachtet man das Erzählen im Sinne von Wissensvermittlung, so lässt sich sagen, dass Wissen in fiktionalen Erzähltexten nicht vom realen Autor, sondern von einem oder mehreren fiktiven Erzählern (durch die Erzählerrede) sowie den Figuren (durch die Figurenrede) vermittelt wird. Insofern kann man den Autor als eine Art Wissensmanager der Textorganisation auffassen, der sich bei der Textproduktion dafür entscheiden kann, welche Art von Erzählern (bzw. wie viele Erzählperspektiven) als Instanzen der Wissensvermittlung und welche Figuren als Wissenslieferanten zum Einsatz kommen.

Die Analyse von fiktionalen Erzähltexten ist längst Forschungsgegenstand verschiedener Wissenschaftszweige, vor allem der Linguistik, der Literaturwissenschaft, der Anthropologie, der Theologie und der Geschichtswissenschaften. Da der Umfang dieser Arbeit keine ausführlichere Auseinandersetzung mit diesem Thema erlaubt, wollen wir uns an dieser Stelle insbesondere auf pragmatische Hinweise aus Ratgebern für das Krimischreiben (vgl. Block 1981, 154ff.; Beinhart 2003, 185ff.; George 2004, 109ff; Frey 2005, 226ff.) konzentrieren und untersuchen, wie der Autor durch

²¹⁶ Martinez/Scheffel weisen mit Nachdruck darauf hin, dass der „fiktive Erzähler“ und der „fiktive Leser“ (Hörer der Erzählerrede) grundsätzlich als neutrale Bezeichnungen für Rollen zu verstehen sind, die auf verschiedene Weise ausgefüllt werden können. Sie müssen nicht unbedingt als Personen dargestellt, sondern können durchaus körperlos bzw. scheinbar unabhängig von jeder festen Bindung an Zeit und Raum gestaltet werden. Insofern sind die schwerfälligen, aber neutralen Ausdrücke „narrative Instanz“ bzw. „narrativer Adressat“ treffender als die gebräuchlichen personifizierenden Ausdrücke „Erzähler“ bzw. „fiktiver Leser“ (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 85).

²¹⁷ Dies wird manchmal vom Autor durch die Gestaltung des Verhältnisses zwischen fiktivem Erzähler und fiktivem Leser im Text explizit gemacht, genauer gesagt durch den Entwurf eines Erzählrahmens, dementsprechend motiviertem Erzählen und der Ansprache eines fiktiven Lesers, sodass dem Leser bewusst wird, dass der fiktive Erzähler nicht ihm, sondern einem fiktiven Adressaten die Geschichte erzählt (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 29).

²¹⁸ Nach Genette wird die zweite Ebene als „extradiegetisch“ bezeichnet, die dritte als „intradiegetisch“ und die vierte als „metadiegetisch“. Also heißt das Erzählen auf der zweiten Kommunikationsebene „extradiegetisch“, das erzählte Erzählen auf der dritten Ebene „intradiegetisch“, das erzählte erzählte Erzählen auf der vierten Ebene „metadiegetisch“. Wenn es dann noch ein erzähltes erzähltes erzähltes Erzählen gibt, bezeichnet man es als „metametadiegetisch“, usf. (vgl. dazu Genette 1994; Martinez/Scheffel 2002, 75ff.). Martinez/Scheffel weisen darauf hin, dass sich das Erzählen einer Binnengeschichte im Rahmen der erzählten Geschichte zur Zerstreuung bzw. zum Hinauszögern eignet (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 78). Aus diesem Grund kommt die Binnenerzählung im Kriminalroman häufig zum Einsatz, um die Beantwortung der Hauptfrage hinauszuzögern und somit die Spannung im Sinne von ›suspense‹ zu verstärken.

geschickte Auswahl der Erzählperspektive und der damit verbundenen Darstellungsformen in seinem Krimi Wissen auf strategische Weise vermittelt und somit das kriminalromangerechte Wissensmanagement umsetzen kann. Hier interessieren wir uns vor allem für die Frage, wie der Autor unterschiedliche Arten von Erzählern und diverse Figuren als Wissensvermittlungsinstanzen und -personen geschickt einsetzen kann, um die erzielten Wirkungen zu erreichen bzw. zu optimieren. Besonders relevant für unsere Studie sind die Entscheidungen des Autors in Bezug auf Erzählperspektive, Erzähltempus und unzuverlässiges Erzählen, die einen besonderen Beitrag zur strategischen Wissensvermittlung im Kriminalroman leisten. Im Folgenden sollen zunächst diese drei Gesichtspunkte kurz dargestellt werden, in Abschnitt 6.2 werden sie im Zusammenhang mit der Einführung und Charakterisierung von Figuren anhand von Textbeispielen näher zu erläutern sein.

6.1.1 Erzählperspektive: Aus wessen Sicht wird erzählt?

Befassen wir uns zunächst mit der Erzählperspektive. Einfach ausgedrückt, bezeichnet Perspektive die Entscheidung des Autors, aus welchem Blickwinkel die Geschichte erzählt werden soll (vgl. George 2004, 110). Die Auswahl des Erzählstandpunktes ist von zentraler Bedeutung, da der ausgewählte Blickwinkel eng verbunden mit der Frage ist, wieviel der Erzähler dementsprechend wissen bzw. mitteilen kann. Zur Unterscheidung zwischen den Fragen „Wer sieht?“ und „Wer spricht?“, d.h. zwischen dem Standpunkt der wahrnehmenden Figur und dem des Erzählers, lässt sich sagen, dass die Darstellung des Geschehens aus unterschiedlicher Sicht erfolgen und unterschiedlich eng an die eingeschränkte Wahrnehmung einer erlebenden Figur gekoppelt sein kann. Martinez/Scheffel (2002, 63ff.) zufolge gibt es in der Regel drei verschiedene Typen der Perspektivierung des Erzählten („Fokalisierung“): (i) der Erzähler weiß bzw. sagt mehr als irgendeine der Figuren wissen bzw. wahrnehmen kann („Übersicht“, „auktorial“, „Nullfokalisierung“), (ii) der Erzähler sagt nicht mehr, als die erlebende Perspektivfigur weiß („Mitsicht“, „aktorial“, „interne Fokalisierung“), und (iii) der Erzähler sagt weniger, als die Figuren wissen („Außensicht“, „neutral“, „externe Fokalisierung“). Zudem wird im Roman normalerweise entweder in der ersten Person oder in der dritten Person erzählt. Bei einer Ich-Erzählung ist der Ich-Erzähler als Figur mehr oder minder an der erzählten Geschichte beteiligt und hat somit zwei unterschiedliche Rollen inne, nämlich ein erlebendes Ich in der Vergangenheit zum Zeitpunkt des Erzählens und ein erzählendes Ich in der Erzählgegenwart. Dagegen ist der Erzähler bei einer Erzählung in der dritten Person keine Figur, also nicht präsent in der Geschichte und meist gar nicht als Person fassbar, weshalb er lediglich die Rolle des Erzählenden innehat (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 81).²¹⁹ Zieht man noch die Wahl zwischen Ich-Erzählung und Erzählung in der dritten Person sowie die Alternative der Multiperspektive hinzu, so ergibt sich daraus eine ganze Skala von Erzählperspektiven mit feinen Nuancierungen, sodass der Romanautor über viele Gestaltungsmöglichkeiten verfügt (vgl. Beinhart 2003, 185ff.). Dies wollen wir im Folgenden kurz erläutern, außerdem soll anhand von Beispielen verdeutlicht werden, wie der Autor mit

²¹⁹ Martinez/Scheffel sprechen im Fall der Ich-Erzählung von einem homodiegetischen Erzähler (Erzähler = Figur) und im Fall der Erzählung in der dritten Person von einem heterodiegetischen Erzähler (Erzähler ≠ Figur). Vgl. Martinez/Scheffel 2002, 81ff.

seiner diesbezüglichen Entscheidung das Wissensmanagement im Kriminalroman zielgerichtet gestalten kann.

(1) Übersicht: Die allwissende Erzählperspektive

Im ersten Fall, bei dem der Erzähler mehr weiß bzw. sagt als irgendeine der Figuren wissen bzw. wahrnehmen kann, kommt ein allwissender, auktorialer Erzähler zum Einsatz, der in der Lage ist, aus der „Übersicht“ alles über die erzählte Welt zu vermitteln. Hierbei handelt es sich um eine nicht am Geschehen beteiligte, als leibhaftige Person schwer fassbare narrative Instanz, die alles weiß, sieht und hört, nicht an die Zeit oder den Ort einzelner Szenen gebunden ist und „in gottähnlicher Weise“ die Gedanken und Gefühle aller Figuren enthüllen kann (vgl. George 2004, 117ff.). Wenn der Krimiautor einen allwissenden, auktorialen Erzähler einsetzt, vermag er alle Informationen zum optimalen Text-Zeitpunkt zu offenbaren, beliebig in die Gedankenwelt der Figuren einzudringen, alles zu kommentieren und Vorausdeutungen einfließen zu lassen.²²⁰ Charakteristisch für den Kriminalroman ist vor allem die Ankündigung eines allwissenden Erzählers, dass eine Figur bald ermordet wird oder Gefahr droht, was die betreffende Figur nicht ahnen bzw. wahrnehmen kann (z.B. *„Als Wallander am Runnerströms Torg angelangt war und sein Auto abschloß, hätte er sich umsehen sollen. Vielleicht hätte er den Schatten bemerkt, der sich hastig tiefer in die Dunkelheit am oberen Ende der Straße zurückzog“*, *Die Brandmauer* von Henning Mankell, 366). Ein interessantes Beispiel ist auch der Anfang von Minette Walters *Der Schrei des Hahns*:

Schneeschwere Wolken verdunkelten den Himmel an dem Tag, an dem Elsie Cameron das erste Mal mit Norman Thorne sprach. Vielleicht hätte Elsie die düstere Stimmung als Vorzeichen kommender Ereignisse nehmen sollen. Aber wie hätte sie ahnen sollen, dass ein Mann, den sie in der Kirche kennenlernte, sie vier Jahre später an einem Ort namens Blackness Road in Stücke hacken würde? (*Der Schrei des Hahns*, 9).

Hier wird mittels eines allwissenden Erzählers eine Vorausdeutung gemacht, in der bereits zu Beginn dieser ›crime novel‹ die wichtigsten Informationen über den kommenden Mord (Wer? Wann? Wo? Wie?) kurz und knapp preisgegeben werden, die dann im Laufe der Erzählung spezifiziert und von den entscheidenden Informationen über das Warum ergänzt werden.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die nicht-fokalisierte Erzählweise, bei der der Erzähler mehr weiß bzw. sagt als die erlebenden Figuren wissen bzw. wahrnehmen können, dem Krimiautor den größten Freiraum bei der strategischen Wissensvermittlung bietet. Gerade weil sie nicht an den Blickwinkel einer Figur gebunden ist, eignet sie sich vor allem zur bereits erwähnten krimitypischen asymmetrischen Informationsvergabe, bei der der Leser mit Hilfe des Erzählers einen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren bekommt.

²²⁰ In Ausnahmefällen kommt es allerdings auch vor, dass ein Ich-Erzähler, der nicht unmittelbar am erzählten Geschehen beteiligt ist, quasi als Außenstehender wie ein souveräner, ja nahezu allwissender Geschichtenerzähler sowohl die Ereignisse schildern als auch seinem Hörer das mitteilen kann, was den Wahrnehmungshorizont der erlebenden Figuren eindeutig überschreitet (z.B. bei der Brenner-Serie von Wolf Haas).

(2) Mitsicht: Ich-Perspektive, Figurenperspektive und multiperspektivisches Erzählen

Im zweiten Fall, bei dem der Erzähler nicht mehr sagt, als die erlebende Perspektivfigur weiß, ist von der „Mitsicht“ bzw. „internen Fokalisierung“ die Rede, weil das Mitgeteilte eng an die Wahrnehmung der betreffenden Figur gekoppelt ist. Da der Erzähler aus dem begrenzten Blickwinkel einer erlebenden Figur heraus erzählt, kann er nur sehen, hören, wissen und mitteilen, was die Perspektivfigur sieht, hört, weiß und damit mitteilen kann. Wie viel die Perspektivfigur wahrnehmen und wissen kann, hängt stark davon ab, in welchem Maß sie am erzählten Geschehen beteiligt ist, daher ist die Wahl der Perspektivfigur entscheidend für die strategische Wissensvermittlung. Zu dieser aktorialen, persönlichen Fokalisierung gehören die Ich-Erzählung, in der eine mehr oder minder aktiv am erzählten Geschehen beteiligte Figur als Erzähler fungiert, sowie die in der Figurenperspektive gehaltene Erzählung in der dritten Person. Da beide als vorherrschende Erzählweisen beim Kriminalroman gelten (vgl. Frey 2005, 236), wollen wir sie im Folgenden eingehender betrachten.

Bei der Ich-Erzählung ist das Wissen des Lesers auf die Figur begrenzt, die als Ich-Erzähler fungiert: Der Leser betrachtet alles aus der Sicht dieser Figur und weiß nur das, was sie weiß und erzählt. Angesichts der Einschränkungen der Ich-Perspektive muss der Autor streng darauf achten, welche Informationen der Ich-Erzähler wissen bzw. dem Leser vermitteln kann, sonst könnten Unstimmigkeiten vorkommen, aufgrund derer der Leser sich zwingend die Frage stellt, woher das Wissen dieser Figur stammt. Zudem ist der Ich-Erzähler aufgrund seiner beschränkten Sicht nur bedingt imstande, über die Gedanken und Gefühle der anderen Figuren verlässlich Auskunft zu erteilen. Zwar kann der Ich-Erzähler diesbezüglich Vermutungen anstellen bzw. ein eigenes Urteil abgeben, aber das Mitgeteilte hat in diesem Fall einen vorläufigen, prekären Charakter, weil er sich selbstverständlich auch irren kann.

Die Ich-Erzählung hat viele Vorteile, weshalb sie bei Krimiautoren bzw. Romanschriftstellern allgemein so beliebt ist. Da der Leser in Verstand und Seele des Ich-Erzählers schlüpfen und durch diesen die erzählten Ereignisse bis zu einem gewissen Grad miterleben kann, schafft die Ich-Erzählung nicht nur ein Gefühl von Vertrautheit, sondern lässt die Geschichte auch authentisch und glaubhaft erscheinen (vgl. George 2004, 122). Ein weiterer unübersehbarer Vorteil der Ich-Erzählung besteht darin, dass sie die natürlichste Erzählform ist, mit der jeder durch tagtäglichem Gebrauch vertraut ist. Folglich ist die Ich-Erzählung für den Leser sowohl leicht zu verstehen als auch leicht nachzuempfinden (vgl. Block 1981, 154ff.). Der Vorteil der Wahl eines Ich-Erzählers ist außerdem, dass der Autor ihn durch eine kraftvolle, farbige Erzählersprache und eine persönliche Weltanschauung in raffinierter Weise zu charakterisieren vermag, damit die Figur dem Leser besonders lebendig erscheint.²²¹ Kunstvoll eingesetzt, kann daraus eine Nähe zwischen Leser und

²²¹ Dies betont auch der Krimiautor Lawrence Sanders: „Characterization in general comes more easily for me in first-person books because it’s such a natural matter. You don’t observe from without. Instead, you get under your character’s skin and speak to the reader in his voice, and by doing this you not only make the character come alive for the reader. You make him come alive for your own self as you write“ (Block 1981, 156). Dabei ist eine markante Erzählersprache des Ich-Erzählers entscheidend für den Erfolg der Figurencharakterisierung. Darauf gehen wir in Abschnitt

Ich-Erzähler entstehen, die als ideale Voraussetzung für die erwünschte Identifikation des Lesers mit der Figur dient. Darüber hinaus ist die Ich-Erzählung nützlich für den Krimiautor, denn wenn er bestimmte entscheidende Informationen nicht zu früh preisgeben will, kann er eine für diesen Zweck geeignete Figur als Ich-Erzähler auswählen und somit die wichtigste textimmanente Wissensressource des Lesers durch deren Blickwinkel einschränken. Zum Beispiel kann der Autor durch Einsatz des Täters als Ich-Erzähler entscheidende Informationen über den Täter (wie etwa dessen Geschlecht bzw. Identität) geschickt vor dem Leser verbergen oder eine Sympathie lenkung vornehmen, durch die der Leser mit dem Täter sympathisiert bzw. sich mit ihm identifiziert. Gattungsprägend ist allerdings die folgende, in der Erzählerforschung vielfach behandelte Variante der Ich-Erzählung: das „Ich als Augenzeuge“ (engl. „I as witness“; frz. „je témoin“).²²² Dieses Erzählmodell, das Edgar Allan Poe 1843 mit seiner Erzählung *The Murders in the Rue Morgue* eingeführt hat, wird von Sir Arthur Conan Doyle durch die Figur des Dr. Watson (den Freund und Helfer des Detektivs) in den Sherlock-Holmes-Geschichten etabliert. Eine solche „Watson-Figur“²²³ fungiert als Ich-Erzähler vor allem als Informationsfilter, da er zwar wesentliche Informationen über den Fall bzw. den Meisterdetektiv aus unmittelbarer Nähe vermittelt, aber die zur Auflösung des Falls führenden wichtigsten Informationen erst am Ende der Geschichte enthüllt und die Klugheit des Detektivs so noch besser zur Geltung bringt.

Der Nachteil der Ich-Erzählung in Bezug auf die Wissensvermittlung ist, dass die Szenen, in denen der Ich-Erzähler nicht anwesend ist, schwer zu zeigen sind. Dies ist insbesondere problematisch, wenn der Ich-Erzähler eine Nebenfigur ist oder lediglich als Beobachter am Rand des erzählten Geschehens bleibt. In diesem Fall muss der Ich-Erzähler vieles aus zweiter Hand erfahren und ist somit meist nicht in der Lage, in überzeugender Weise darüber zu berichten, ohne dass sich der Leser voller Skepsis fragt, inwiefern der Bericht glaubwürdig ist. Außerdem kommt erschwerend hinzu, dass die Darstellung des betreffenden Ereignisses durch Wissensvermittlung aus zweiter Hand unvermeidlich an Spannung verliert (vgl. Beinhart 2003, 188). Um diesen Nachteil zu umgehen und den Erzählfluss in Gang zu halten, macht der Krimiautor oft die Detektivfigur zum Ich-Erzähler und lässt sie die ganze Zeit aus dem Zentrum des Geschehens heraus erzählen. Auf diese Weise erhält der Leser zum einen dieselben Hinweise wie die Detektivfigur, zum anderen erlebt er das Katz-und-Maus-Spiel aus unmittelbarer Nähe und kann sich leicht in die Detektivfigur hineinversetzen bzw. sich mit ihr identifizieren (vgl. Frey 2005, 230f.). Aus diesem Grund gibt es eine lange Tradition von Krimis der ›hard-boiled school‹, bei denen die Detektivfigur als Ich-Erzähler fungiert und die Geschichte aus ihrer Perspektive wiedergegeben wird. Dabei ist ent-

6.2.1.3 näher ein.

²²² Mehr zu „Ich als Augenzeuge“ (bzw. in diesem Fall Dr. Watson als Ich-Erzähler): vgl. Friedman 1978, 161ff.; Freudenberg 1992b, 184; Kirchmeyer 1996, 106ff.; Vogt 1998b, 75f.

²²³ Nach Lawrence Block besteht der Vorteil des Einsatzes der Watson-Figur als Ich-Erzähler in „the distance it creates, distance from the Great Detective but not from the story“. Dies erläutert er wie folgt: „The obvious functions of a Watson include keeping the reader in the picture while hiding certain things from him; he knows only what the Watson knows, not what the Great Detective is thinking or observing. Additionally, the Watson character can marvel at the brilliance and eccentricity of the Great Detective, who would appear egomaniacal were he to mutter such self-aggrandizement directly into our ears“ (Block 1981, 174). Die Tatsache, dass die Verwendung der Watson-Figur in den meisten Ratgebern für das Krimischreiben erläutert wird (vgl. Beinhart 2003, 186, 195; George 2004, 134; Frey 2005, 227), zeigt ihre gattungsprägende Rolle.

scheidend, dass der Autor für die als Ich-Erzähler auftretende Detektivfigur eine markante Erzählersprache entwickelt, die im ganzen Roman bzw. in der betreffenden Krimiserie konsequent beibehalten wird, was im Idealfall zur Folge hat, dass der Leser sich stark mit der Detektivfigur identifiziert und die gesamte Krimiserie liest (Beispiele für eine markante Erzählersprache in einer Krimiserie sind etwa Raymond Chandlers Philip-Marlowe-Romane, Sue Graftons Kinsey-Millhone-Romane und Sara Paretskys Krimis um V. I. Warshawski).

Was die in der Figurenperspektive gehaltene Erzählung in der dritten Person betrifft, sind die Äußerungen des Erzählers so eng an die Perspektive der erlebenden Figur gebunden, dass die Darstellung des Geschehens eindeutig auf deren Wahrnehmungshorizont konzentriert ist. Die Szene wird also wie in der Ich-Erzählung aus dem Blickwinkel einer zeit- und ortsgebundenen Perspektivfigur dargeboten. „Mitsicht“ des Erzählers mit der Perspektivfigur bedeutet, dass er zwar nur das wissen und mitteilen kann, was auch diese Figur weiß, trotzdem aber sowohl mit einer gewissen Distanz ihr Aussehen zu beschreiben (womit sich ein Ich-Erzähler in Bezug auf sein eigenes Erscheinungsbild vergleichsweise schwer tut), ihre Handlungen darzustellen, als auch ihre Gedanken und Gefühle aus nächster Nähe wiederzugeben vermag, als sei er ein „angel over the shoulder“.²²⁴ Auf diese Weise kann der Leser sehr viel über die Perspektivfigur erfahren – nicht nur das, was sie in der jeweiligen Szene sagt und tut, sondern auch, was in ihrem Innenleben vorgeht. Wenn die Figurenperspektive konsequent durchgehalten wird, ergeben sich aus ihr ähnliche Vorteile wie bei der Ich-Erzählung: Die Geschichte wirkt glaubhaft auf den Leser, er wird mit der Perspektivfigur vertraut gemacht und empfindet eine gewisse Nähe zu ihr, die optimal zur Sympathielenkung bzw. Identifikation mit der Figur beiträgt. Auch ihr Nachteil ist vergleichbar mit dem der Ich-Erzählung: Die Geschehnisse, an denen die Perspektivfigur nicht beteiligt ist, lassen sich schwer darstellen (vgl. George 2004, 124). Um diesen Nachteil zu umgehen, kann der Krimiautor, wie in der Ich-Erzählung, den Detektiv als Perspektivfigur gebrauchen und ihn den gesamten Roman hindurch im Mittelpunkt stehen lassen (wie etwa in Jonathan Kellermans *Der Pathologe*).

Viele Krimiautoren bevorzugen allerdings die Multiperspektive, damit die Wissensvermittlung nicht auf die Sichtweise einer einzigen Perspektivfigur konzentriert ist und somit begrenzt bleibt, sondern in strategischer, abwechslungsreicher Weise durch mehrere Perspektivfiguren erfolgt. Im Fall des multiperspektivischen Erzählens²²⁵ wird die Geschichte in der Regel szenen-, abschnitts- oder kapitelweise aus der Sicht unterschiedlicher Figuren geschildert (vgl. George 2004, 130ff.). Dabei kann die in der Figurenperspektive gehaltene Erzählung in der dritten Person in Kombination mit der Ich-Erzählung zum Einsatz kommen, etwa indem der Autor eine Ich-Erzählung in Form von zitierten Briefen, Tagebüchern oder protokollarischen Zeugenaussagen in die Erzählung in der dritten Person einschleibt. Im gesamten Roman entsteht dann der Eindruck, ein „eingeschränkt allwis-

²²⁴ Der Krimiautor H. R. F. Keating hat den Ausdruck „the angel over the shoulder point of view“ geprägt, den er folgendermaßen definiert: „That is, you write as if you were positioned just behind and above your detective. You tell the reader everything your sleuth sees and hears (fair play) and you have the ability partly to enter the detective’s head when and where you want to“ (Keating 1986, 8). Darüber hinaus bezeichnet der Krimiautor Larry Beinhart die in der Figurenperspektive gehaltene Erzählung in der dritten Person aufgrund ihrer der Ich-Perspektive ähnelnden Funktionen und Grenzen als „erste als dritte Person getarnt“ (Beinhart 2003, 185).

²²⁵ Zum Ausdruck „multiperspektivisches Erzählen“ vgl. Stanzel 1964, 38.

sender Erzähler“ (Frey 2005, 236) sei am Werk, der durch mehrere Perspektivfiguren fast alles über die erzählte Welt weiß. Nichtsdestotrotz bleibt das Wissen der betreffenden Perspektivfiguren begrenzt bzw. zeit- und ortsgebunden, weshalb viele Informationen, anders als bei einem allwissenden, auktorialen Erzähler, nicht ohne weiteres vermittelt werden können.

Der Vorteil des multiperspektivischen Erzählens besteht vor allem darin, dass der Autor damit nicht nur über einen großen Spielraum bei der Wissensvermittlung verfügt und dem Leser immer wieder zielgerichtet einen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren einräumen kann, sondern auch in der Lage ist, die ausgewählten Perspektivfiguren mit psychologischer Tiefe zu charakterisieren. Dies erläutert die Krimiautorin Elizabeth George, die bis dato in allen ihren Krimis multiperspektivisches Erzählen eingesetzt hat, folgendermaßen: „Mir gefällt daran besonders, dass ich meinen Lesern, wann immer ich will, zeigen kann, was eine Figur vorhat. Weil ich überall hingehen und stets in den Kopf jeder Figur schlüpfen kann, ist es mir möglich, die Spannung, das Interesse und die Erwartungen zu steigern“ (George 2004, 130). Multiperspektivisches Erzählen hat sich deshalb bei Thrillern etabliert, weil es besonders geeignet ist, das Katz-und-Maus-Spiel bzw. den ständigen Wechsel von Zug und Gegenzug zwischen Detektiv und Täter darzustellen und die für den Thriller charakteristische Spannung aus diesem Wettstreit heraus aufzubauen. Bei einer einzigen Erzählperspektive funktioniert dies im Vergleich nur sehr begrenzt (vgl. Beinhart 2003, 189). Von großer Bedeutung für die strategische Wissensvermittlung im Kriminalroman ist darüber hinaus, dass sich Informationen beim multiperspektivischen Erzählen durch den Perspektivenwechsel bestätigen, ergänzen und widersprechen können, da jede Perspektivfigur die Welt im Allgemeinen und den Fall im Besonderen völlig anders betrachtet. Ein radikales Beispiel dafür ist etwa der japanische Krimi *Yawarakana hoho* (engl. *Soft Cheeks*) von Natsuo Kirino, in dem (ähnlich wie in dem bekannten japanischen Film *Rashomon*) die Geschichte aus den grundverschiedenen Blickwinkeln sämtlicher Figuren wiedergegeben wird, wobei jedes Mal, wenn die Perspektivfigur wechselt, eine ganz andere Version derselben Geschichte entsteht, die schließlich ohne Auflösung des Falls endet. Für den Leser ist beim multiperspektivischen Erzählen besonders interessant, dass er in die Köpfe verschiedener Perspektivfiguren schauen und herausfinden kann, wie deren bisheriges Leben aussah, was sie in ihrem Innersten ausmacht und was sie vorhaben. Der Nachteil des multiperspektivischen Erzählens ist allerdings, dass durch zu viele Erzählerwechsel leicht das Erzähltempo des Romans verlangsamt bzw. durch zu viele irrelevante Informationen (z.B. die detaillierten Lebensgeschichten der Perspektivfiguren) der Spannungsaufbau beeinträchtigt werden kann. Dies kann dazu führen, dass der Leser den roten Faden in Bezug auf den Fall verliert und sich langweilt.

Insgesamt ist erkennbar, weshalb die interne Fokalisierung im Sinne der „Mitsicht“, bei der der Erzähler nicht mehr sagt, als die erlebende Perspektivfigur weiß, bei Krimiautoren so beliebt ist: Einerseits eignet sie sich wegen der begrenzten Sicht optimal für die krimitypische asymmetrische Informationsverteilung, die unerlässlich für das spannungserzeugende „Wer weiß wann was?“-Spiel ist. Außerdem können die beiden dazugehörigen Erzählweisen, nämlich die Ich-Erzählung und die in der Figurenperspektive gehaltene Erzählung in der dritten Person, dazu dienen, den Leser in das Bewusstsein bzw. die Psyche der Perspektivfigur eindringen zu lassen und dabei Nähe und Mitgefühl in ihm auszulösen. Um die erwünschte Bindung des Lesers an den Detektiv zu erzielen und den

Prozess der Identifikation zu intensivieren, wird die Geschichte daher oft aus der Perspektive des Detektivs heraus erzählt, entweder in Form einer Ich-Erzählung oder in konsequent durchgehaltener Figurenperspektive (vgl. Nusser 2003, 52f.). Kurz: Die eingeschränkte, persönliche „Mitsicht“ eignet sich für eine strategische Wissensvermittlung ausgesprochen gut, weshalb in der Praxis die Ich-Erzählung und die in der Figurenperspektive gehaltene Erzählung in der dritten Person die dominanten Erzählweisen des Kriminalromans sind. Entscheidet sich ein Krimiautor für sie, muss er stets darauf achten, dass die Wissensvermittlung nicht den Wahrnehmungshorizont der ausgewählten Perspektivfigur überschreitet, da er sonst Gefahr läuft, gegen das Prinzip der Plausibilität zu verstoßen.

(3) Außensicht: Die Kamera-Perspektive

Im dritten Fall dagegen, bei dem der Erzähler weniger sagt, als die Figuren wissen, ist von „Außensicht“ bzw. „externer Fokalisierung“ die Rede (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 63ff.). Diese neutrale Fokalisierung wird auch bildhaft als Kamera-Perspektive bezeichnet: Erzählt wird nur, was die erlebenden Figuren sagen und tun; ihre Gedanken oder Gefühle werden nicht enthüllt. Hierbei ist der Erzähler ein unbeteiligter Beobachter, der niemals in die Köpfe der Figuren schaut, ja „ein unsichtbarer Augenzeuge, der wie ein Journalist »Fakten, nichts als Fakten« liefert“ (George 2004, 110). Diese kameraähnliche, scheinbar objektive Erzählinstanz schildert den Ablauf der Ereignisse und befindet sich stets außerhalb der Figuren. Durch die Verwendung des epischen Präteritums und das Erzählen in der dritten Person entsteht eine gewisse Distanz zur erlebenden Figur. Dazu bemerkt die Krimiautorin Elizabeth George: „Diese Perspektive sorgt für den geringsten Grad an Vertrautheit mit den Figuren. Ihre Absicht ist, die Leser in einiger Distanz zur Geschichte zu halten, sie zu kritischen Beobachtern der Ereignisse zu machen“ (George 2004, 117). Diese Erzähltechnik ist weniger beliebt bei Krimiautoren, weil es im Vergleich zu anderen erzählerischen Verfahren in diesem Fall viel schwieriger ist, dem Leser die Handlungsmotive der Figuren klarzumachen bzw. zu zeigen, dass sie lügen. Es besteht die Gefahr, dass der Autor nicht in der Lage ist, dem Leser die kausalen Zusammenhänge plausibel zu machen. Zudem ist die Kamera-Perspektive weder besonders geeignet für die krimitypische asymmetrische Informationsvergabe, bei der der Leser oft einen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren bekommt, noch für die Erzeugung von Nähe, die zur erwünschten Bindung des Lesers an die Figuren führt. Wenn der Krimiautor sie jedoch geschickt handhabt, wie etwa Dashiell Hammett in *Der Malteser Falke*, wirkt der Krimi äußerst realistisch, weil man ja auch im wirklichen Leben nicht in die Köpfe anderer hineinschauen kann (vgl. Beinhart 2003, 222).

Zu beachten ist, dass sich die obigen Erörterungen auf die vorherrschende Tendenz im Roman beziehen, denn der Autor muss den gleichen Fokalisierungstyp nicht notwendigerweise durchgängig beibehalten, sondern kann ihn auf lokaler Ebene wechseln (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 67). In diesem Sinne kann man einen Krimi als dominant extern fokalisiert beschreiben, was nicht ausschließt, dass der Leser zuweilen auch Einblicke in das Innenleben der Figuren bekommen kann. Trotz der Schreibkonvention, dass man in der Regel innerhalb einer Szene bei einer Perspektivfigur bleibt, ist es unter Umständen möglich, dass der Autor auch innerhalb einer Szene von einer Figu-

renperspektive zur anderen wechselt, solange er dies sprachlich geschickt handhabt, ohne das Prinzip der Verständlichkeit zu verletzen und den Leser zu verwirren (vgl. Frey 2005, 235).

Zusammenfassend lässt sich sagen: Dem Autor eines Kriminalromans stehen hinsichtlich der Auswahl der Erzählperspektive und der damit verbundenen Wissensvermittlung eine Vielzahl von Möglichkeiten zur Verfügung, die alle mit bestimmten Vor- und bestimmten Nachteilen verbunden sind. Eine Entscheidung kann er unter anderem aufgrund persönlicher Vorlieben, literarischer Erfahrung und der Überlegung fällen, welche Erzählweise die jeweilige Geschichte am besten zur Geltung bringt (vgl. Beinhart 2003, 195; George 2004, 134). Wichtig ist dabei, dass er die Grenzen der ausgewählten Erzählperspektive genau kennt, um möglichen Mängeln entgegenzuwirken, denn für den Erfolg der gewählten Erzählweise kommt es letztendlich nicht allein auf die Wahl der Figurenperspektive an, sondern in starkem Maße auf die Geschicklichkeit bei ihrer individuellen Realisierung.

6.1.2 Die Bedeutung des Erzähltempus für die strategische Wissensvermittlung

Aufgrund des zeitabhängigen Charakters von Wissen spielt bei der strategischen Wissensvermittlung im Kriminalroman auch die Entscheidung des Autors in Bezug auf das Erzähltempus eine wichtige Rolle. Zwar werden oft weder der Zeitpunkt des Erzählten noch der Zeitpunkt des Erzählens im Text genau angegeben, doch wird das zeitliche Verhältnis zwischen dem Erzählten und dem Erzählen durch das eingesetzte Erzähltempus eindeutig signalisiert. Grundsätzlich kann eine Geschichte in der Vergangenheits-, Gegenwarts- oder Zukunftsform erzählt werden, dementsprechend kann man im Hinblick auf den zeitlichen Abstand zwischen dem Erzählten und dem Erzählen von einem späteren, gleichzeitigen oder früheren Zeitpunkt des Erzählens sprechen (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 69ff.). Bei Romanen gilt im Allgemeinen das Erzählen in der Vergangenheitsform, genauer gesagt die Verwendung des epischen Präteritums, als Regelfall; dagegen kommt das Erzählen in der Zukunftsform äußerst selten vor, denn selbst Zukunftsromane werden in der Vergangenheitsform erzählt, der Zeitpunkt des Erzählens liegt also auch hier nach dem Zeitpunkt des Erzählten. Das gleichzeitige Erzählen im Präsens bedeutet die nahezu vollständige zeitliche Koinzidenz von Erzähltem und Erzählen, was mit einer Live-Reportage über ein Fußballspiel vergleichbar ist und ein Gefühl von Gegenwärtigkeit erzeugt.

Was die Wissensvermittlung im Kriminalroman betrifft, wird durch späteres Erzählen in der Vergangenheitsform ermöglicht, dass der Erzähler, insbesondere der zugleich als Figur am Erzählten beteiligte Ich-Erzähler, Kommendes vorzeitig ankündigen bzw. Vorausdeutungen machen kann (z.B. *„Diesen Trick durfte ich später noch näher kennenlernen“*, *Der große Schlaf* von Raymond Chandler, 7; *„Heute frage ich mich, ob wir unsere Ermittlungen womöglich erfolglos abgebrochen hätten, wenn wir in jener Nacht nicht zu einem Absacker in der Bar gegenüber der »Casa Hefe« eingekehrt wären“*, *Sünden und das Geheimnis der Königin* von Friedrich Ani, 32). Da das erzählende Ich wissend über das erlebende Ich in der Vergangenheit berichtet,²²⁶ kann der Ich-Erzähler etwa

²²⁶ Bei dem expliziten Kontrast zwischen erzählendem Ich („ICH/HIER/JETZT“) und erlebendem Ich

zunächst den Ausgang der Geschichte ankündigen (z.B. *„Ich landete in dieser Nacht schließlich im eigenen Bett, obwohl es eine Weile nicht danach aussah, dass ich es dorthin schaffen würde“*, *Eine für alle* von Sara Paretsky, 420), dadurch Spannung aufbauen und schließlich erzählen, was zuvor passiert ist. Er kann auch beim Erzählen den zeitlichen Abstand zwischen „ICH/HIER/JETZT“ und „ICH/DORT/DAMALS“ explizit ausdrücken oder ein Urteil über das damalige Ich abgeben (z.B. *„Aber ich bin noch heute, nachdem ich längst aus dem Polizeidienst ausgeschieden bin, dieser Meinung. Und noch heute bin ich überzeugt, dass der Fall der verschwundenen Soraya Roos zu jenen Fällen zählt, an denen wir – Martin Heuer und ich – elementar gescheitert sind“*, *Sünden und das Geheimnis der Königin* von Friedrich Ani, 103). Im Fall des Kriminalromans, vor allem wenn der Ich-Erzähler die Zentralfigur einer Krimiserie ist, kann sich der Leser bei der Verwendung des epischen Präteritums in der Ich-Erzählung außerdem fast gänzlich darauf verlassen, dass der Ich-Erzähler (ungeachtet dessen, welchen gefährlichen Situationen er ausgesetzt ist) am Ende überlebt und folglich die Geschichte erzählen kann. Dies ist von großer Bedeutung für den Leser, denn dadurch kann er den Ausgang der Geschichte zumindest zu einem gewissen Grad vorausahnen.²²⁷

Das Erzählen in der Gegenwartsform kommt im Kriminalroman ebenfalls recht häufig vor, da die Verwendung des epischen Präsens dem Roman ein Flair von Unmittelbarkeit verleiht und folglich der Eindruck entsteht, der Erzähler befinde sich gegenwärtig inmitten der Ereignisse, ohne zu wissen, was als Nächstes geschieht bzw. wie der Ausgang der Geschichte aussieht (vgl. Beinhart 2003, 191). Dies kommt bei der Ich-Erzählung insbesondere dann häufiger vor, wenn die Geschichte aus der Sicht der Detektivfigur dargeboten wird, wie etwa in Scott Turows *Aus Mangel an Beweisen* und Peter Høegs *Fräulein Smillas Gespür für Schnee*. Ab und zu kommt gleichzeitiges Erzählen im Präsens auch bei der Erzählung in der dritten Person vor (z.B. bei Patricia Cornwells *Die Dämonen ruhen nicht*), wodurch der Eindruck entsteht, man lese ein Drehbuch oder ein Theaterstück. Zwar ist das Erzählen im Präsens heute populär, doch ist eine elegante Umsetzung für den Autor äußerst diffizil (vgl. Beinhart 2003, 191). Es ist für viele Leser außerdem gewöhnungsbedürftig bzw. schwer zu akzeptieren, und kann im Vergleich zum konventionellen Erzählen im epischen Präteritum wie „falsche Töne in der Musik“ klingen (Frey 2005, 238). Insofern bedeutet die Wahl zwischen dem gewöhnlichen Erzählen in der Vergangenheitsform und dem Erzählen in der Gegenwartsform für den Krimiautor gewissermaßen zugleich die Entscheidung zwischen dem Prinzip der Verständlichkeit und dem der Originalität.

6.1.3 Unzuverlässiges Erzählen

Zuletzt soll sich unser Augenmerk auf unzuverlässiges Erzählen richten, das vom Krimiautor zum Zweck einer krimispezifischen Spannung im Sinne von ›suspense‹ eingesetzt werden kann, um den

(„ICH/DORT/DAMALS“) ist das erzählende Subjekt von sich als erzähltem Objekt durch eine zeitliche Distanz getrennt. Dies kann Spannung erzeugen, denn da der Erzähler aus der Retrospektive heraus erzählt, kennt er zumindest teilweise die Folgen des vergangenen Geschehens (vgl. Brandt 1992, 43; Kirchmeyer 1996, 111; Vogt 1998b, 71).

²²⁷ Ausnahmefälle, die keine Krimis sind, sind etwa der japanische Roman *Wagahai wa neko de aru* (dt. *Ich der Kater*) von Soseki Natsume, in dem der Kater-Ich-Erzähler am Romanende stirbt, und der amerikanische Roman *The Lovely Bones* (dt. *In meinem Himmel*) von Alice Sebold, in dem die Ich-Erzählerin von Anfang an klarmacht, dass sie tot ist.

vorläufigen, prekären Charakter von Wissen zu thematisieren oder beim Leser Nichtwissen zu erzeugen bzw. eine Ungewissheit bezüglich bisher erreichten Wissens entstehen zu lassen. Nicht alle Informationen, die von einem Erzähler bzw. einer Figur mitgeteilt werden, sind notwendigerweise zuverlässig und glaubhaft. Mit anderen Worten: Die Äußerungen in fiktionalen Erzähltexten erheben als Behauptungen eines fiktiven Erzählers bzw. einer Figur einen Wahrheitsanspruch in der erzählten Welt, d.h. sie sind durchaus überprüfbar in Bezug auf das, was in der erzählten Welt zutrifft oder auch nicht (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 95ff.). Daher können die Informationen, die der Erzähler und die Figuren als textimmanente Wissensressourcen übermitteln, sehr wohl unzuverlässig sein bzw. sich widersprechen. Dieses unzuverlässige Erzählen kann der Autor ausnutzen, um mit ihm die spezielle Machart von Wissen im Kriminalroman, insbesondere die asymmetrische, inkongruente Informationsvergabe zum Spannungsaufbau, zu erschaffen. Aus diesem Grunde wollen wir uns im Folgenden näher mit der Zuverlässigkeit und der Glaubwürdigkeit der Erzähler- und Figurenrede auseinandersetzen.

Was die fiktionalen Erzählungen in der dritten Person betrifft, besitzen die Behauptungen des Erzählers in der Regel einen privilegierten Status gegenüber den Behauptungen der Figuren, denn im Rahmen der erzählten Welt sind die Behauptungen der Figuren wahr oder falsch „genau in dem Maße, in dem sie von der Erzählerrede bestätigt bzw. widerlegt werden“ (Martinez/Scheffel 2002, 97). Das bedeutet, was die Behauptungen des Erzählers über die konkreten Tatsachen der dargestellten Geschichte angeht, bleibt seine Zuverlässigkeit prinzipiell unbezweifelt, denn der privilegierte Wahrheitsanspruch gründet sich auf seine basale erzähllogische Funktion, Informationen über die erzählte Welt zu vermitteln.²²⁸ Damit ein elementares Textverständnis über eine konsistente erzählte Welt erreicht werden kann, muss der Leser die Behauptungen des Erzählers innerhalb der Textwelt grundsätzlich für wahr halten. Allerdings kommt es durchaus vor, dass die Erzählerrede teilweise und vorübergehend irreführend ist, besonders dann, wenn der Erzähler entweder scheinbar vielsagend bestimmte Informationen andeutet oder bestimmte wichtige, für das Verständnis des Geschehens notwendige Informationen zurückhält, sodass der Leser falsche Schlussfolgerungen zieht und die Textstellen erst rückblickend als unzuverlässige Wissensvermittlung erkennt. Auf diese Weise kann der Krimiautor aus dem Vertrautsein des Lesers mit der Konvention, dass das vom Erzähler Mitgeteilte grundsätzlich als glaubwürdig (oder zumindest glaubwürdiger als die Figurenrede) angesehen werden kann, Nutzen ziehen und in Form von unzuverlässigem Erzählen durch den Erzähler (z.B. Andeutungen, Auslassungen, Informationszurückhaltung oder Aufmerksamkeitslenkung durch Nachdrücklichkeit der Wissensvermittlung) die krimitypischen Irreführungen bewirken. Aus diesem Grund geht der Krimileser mehr als der Leser anderer Romane das Risiko ein, in die Irre geführt zu werden, wenn er sich, wie beim Romanlesen üblich, zu sehr auf die Worte des Er-

²²⁸ Martinez/Scheffel zufolge ist bei Behauptungen des Erzählers die Unterscheidung zwischen „mimetischen Sätzen“ und „theoretischen Sätzen“ notwendig. Bei mimetischen Sätzen werden elementare Informationen über die zeitlich und räumlich fixierte Beschaffenheit und das Geschehen in der erzählten Welt vermittelt. Dagegen drückt der Erzähler mit theoretischen Sätzen seine persönliche, kommentierende Bewertung des Erzählten aus. Das logische Privileg des Erzählers gegenüber den Figuren betrifft nur das Äußern von mimetischen Sätzen, denn im Gegensatz dazu muss der Leser die vom Erzähler geäußerten, theoretischen Sätze nicht unbedingt für wahr halten, um ein sinnvolles Textverständnis zu erreichen (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 99f.).

zählers verlässt.

Was den als Figur an der erzählten Welt beteiligten Ich-Erzähler betrifft, so gilt für seine Äußerungen prinzipiell nicht der logisch privilegierte Status von Erzählerreden, sondern nur der bedingte Geltungsanspruch von Figurenreden. Dabei beanspruchen die Behauptungen des Ich-Erzählers aufgrund der krimispezifischen Gestaltungstradition hinsichtlich der Ich-Erzählung trotz allem noch einen höheren Geltungsanspruch als die der anderen Figuren. Gattungsprägend ist vor allem der Einsatz einer Watson-Figur als zuverlässiger Ich-Erzähler, sodass die Äußerungen dieser Figur in den meisten Fällen vom gattungskundigen Leser nicht angezweifelt werden (vgl. dazu die Textanalyse von Agatha Christies *Alibi* in Abschnitt 6.4.4). Außerdem leisten viele berühmte Krimis, bei denen ein zuverlässiger Detektiv als Ich-Erzähler auftritt, ebenfalls einen Beitrag dazu, dass diese Form der Ich-Erzählung gewissermaßen zur Gestaltungstradition des Kriminalromans zählt und daher die Aussagen des Ich-Erzählers im Allgemeinen als glaubwürdig angesehen werden. Dabei kann der Autor ein derartiges Vertrauen des Lesers in den Ich-Erzähler als Autoritätsperson im Kriminalroman natürlich auch zum Zweck der krimitypischen Ablenkungsmanöver bzw. Irreführungen ausnutzen.²²⁹

Was die Behauptungen der Figuren betrifft, haben sie im Allgemeinen nicht die unbedingte Gültigkeit der Erzählerrede. Ferner wertet der Leser sie aufgrund der krimispezifischen Gattungskonventionen, dass alle Figuren lügen bzw. verdächtig sein können, besonders skeptisch und kritisch aus. Erwähnenswert ist dabei, dass das logische Privileg der Glaubwürdigkeit kraft der krimispezifischen Gattungskonventionen gewissermaßen auf einige Figuren ausgedehnt wird, die im Rahmen der Ermittlungen in Bezug auf die Deutung von ›clues‹ von ermittelnden Figuren als Experten konsultiert werden und damit als spezielle Wissenslieferanten fungieren (wie etwa Gerichtsmediziner, Pathologen, Profiler, forensische Experten, Computerspezialisten), sodass die Glaubwürdigkeit des von ihnen vermittelten Wissens normalerweise nicht angezweifelt wird. Der Leser geht somit meist davon aus, dass ihre Aussagen wahr und die von ihnen gelieferten Fachkenntnisse zuverlässig sind und dass sie generell nicht als Täter in Frage kommen. Bisweilen wird jedoch auch diese unbewusste Annahme des Lesers von einfallsreichen Krimiautoren ausgenutzt, um ein raffiniertes Spiel mit dessen Erwartungshaltungen zu treiben. So lässt etwa Elizabeth George in ihrem Krimi *Wo kein Zeuge ist* den Profiler als Mörder auftreten, sodass der Leser bei der Auflösung des Falls überrascht erst im Nachhinein erkennt, wie fragwürdig und unzuverlässig die Aussagen des Profilers in Wirklichkeit waren. In diesem Fall wird der Leser durch seinen mit Gattungskennnissen und Erwartungen zusammenhängenden Glauben an die Autorität und Glaubwürdigkeit bestimmter Figuren in die Irre geführt.

Es wird also deutlich, dass der Krimiautor die Zuverlässigkeit der Erzählerrede und der Figurenrede variiert gestalten kann, um durch strategische Wissensvermittlung Spannung zu erzeugen bzw. diese zu erhöhen. Demzufolge gilt es für den Krimileser, im Hinblick auf die Glaubwürdigkeit der vom Erzähler bzw. von den Figuren gelieferten Informationen wachsam zu sein und insbesondere letztere skeptisch abzuwägen. Auch dieses Spiel der Irreführung mit Glaubwürdigkeit und

²²⁹ Mehr zum Thema „unzuverlässige Vermittlungsfiguren im Kriminalroman“ vgl. Finke 1983.

Unzuverlässigkeit sowie das darauf bezogene Wechselspiel von Zug und Gegenzug zwischen Krimiautor und Krimileser gehört zur spielähnlichen Machart des Wissensmanagements im Kriminalroman.

Die obigen Erläuterungen über die Erzählperspektive, das Erzähltempus und unzuverlässiges Erzählen verdeutlichen, wie der Krimiautor durch seine diesbezüglichen Entscheidungen den Erzähler und die Figuren als Vermittlungspersonen von Wissen in unterschiedlicher Weise einsetzen und zum Zweck der strategischen Wissensvermittlung benutzen kann. Es wurde unter anderem gezeigt, wie im Kriminalroman insbesondere die Ich- oder Figurenperspektive aufgrund ihrer besonderen Eignung zur Erzeugung von Nähe und damit Sympathie bzw. einer Leseridentifikation Anwendung findet, und wie diese häufig mit multiperspektivischem Erzählen gekoppelt wird, das sich wiederum besonders gut zur krimitypischen asymmetrischen Informationsverteilung eignet. Als krimispezifisch haben sich auch die unterschiedlichen Zuverlässigkeitsgrade von Figuren herausgestellt. Es wurde deutlich, dass die Glaubwürdigkeit vieler Figuren in Krimis vom Leser stärker angezweifelt wird als bei anderen Romanen, während Watson-Figuren, Profiler und andere Experten hingegen als äußerst glaubwürdig angesehen werden, was Autoren wiederum die Möglichkeit gibt, mit den auf der Gestaltungstradition des Kriminalromans basierenden Lesererwartungen zu spielen und sie zur krimitypischen Irreführung auszunutzen. Insgesamt wird erkennbar, wie grundsätzlich verschieden eine Geschichte erzählt werden kann und welche Bedeutung dem „Wie“ des Erzählens beim Wissensmanagement im Kriminalroman zukommt. Dies wird auch im nächsten Abschnitt am Beispiel der Einführung und Charakterisierung von Figuren im Kriminalroman exemplarisch zu zeigen sein.

6.2 Gegenstandskonstitution: Die Einführung und Charakterisierung von Figuren

Aber wie kann ein Autor fiktionale Gestalten gleichsam aus dem blauen Dunst »erschaffen«? Schauen wir uns dazu noch einmal die Stelle aus Miss Murdochs Roman an. Der zweite Satz beginnt: »So dachte Leutnant Andrew Chase-White«. Nun verwendet Miss Murdoch in dieser Passage einen Eigennamen, das Paradebeispiel für einen Ausdruck, der etwas bezeichnet. Mit dem ganzen Satz gibt sie vor, eine Feststellung zu treffen; genauso gibt sie in diesem Teil vor, über etwas zu reden (was ebenfalls ein Sprechakt ist). Eine der Bedingungen für den erfolgreichen Vollzug des Sprechakts der Referenz ist, daß es einen Gegenstand geben muß, über den der Sprecher redet. Indem sie vorgibt, über etwas zu sprechen, tut sie so, als existiere ein Gegenstand, über den gesprochen wird. Soweit wir uns auf das Vorgebliche einlassen, soweit werden wir auch so tun, als gäbe es einen Leutnant namens Andrew Chase-White, der 1916 in Dublin gelebt hat. Der vorgebliche Bezug erzeugt die fiktionale Figur. (Searle 1998, 93)

So äußert sich John R. Searle in seinem Essay *Der logische Status fiktionalen Diskurses* (1979) über die Erzeugung fiktionaler Gegenstände in fiktionalen Erzähltexten und kommt zu der Schlussfolgerung: Indem der Autor vorgibt, über eine Person zu reden und Ereignisse über sie zu erzählen, erschafft er eine fiktionale Figur. Ferner vermengt der Autor laut Searle die fiktionalen Bezüge zu den derart erzeugten fiktionalen Gegenständen häufig mit nicht-fiktionalen Bezügen zu wirklichen Personen, Orten, Geschehnissen usw., um eine Romanwelt aus Realismus und Fantastischem zu gestalten, die uns ermöglicht, „die fiktionale Geschichte als eine Erweiterung unseres vorhandenen

Wissens zu behandeln“ (Searle 1998, 95).

Dies gilt auch für den Kriminalroman: Als Bausteine in der kreierte Romanwelt werden viele fiktionale Gegenstände eingeführt und charakterisiert. Sobald ein fiktionaler Gegenstand (vor allem eine Figur) durch eine vorgebliche Bezugnahme erzeugt wird, kann er durch Wissens Elemente erweitert werden, indem im Text erneut auf ihn Bezug genommen wird und Informationen über ihn fortlaufend vermittelt und damit angehäuft werden. Demnach kann der Leser in Bezug auf den Gegenstand relevante Informationen sammeln, sein Vorwissen (vor allem seine Wissensvoraussetzungen bezüglich der Gestaltungstradition des Kriminalromans) hinzuziehen und auf diese Weise bestimmte Deutungen vornehmen bzw. Erwartungen aufbauen. Er kann sich ein Bild vom Gegenstand machen, eine Meinung zu ihm bilden oder eine emotionale Bindung zu ihm eingehen. Da im Allgemeinen die emotionalen bzw. evaluativen Komponenten beim Romanlesen eine zentrale Rolle spielen und insbesondere die Leseridentifikation mit den Figuren für die Spannungserzeugung im Kriminalroman eine prägende Bedeutung hat, sind die sprachlichen Verfahren der Gegenstandskonstitution entscheidend für das Wissensmanagement bzw. den Spannungsaufbau im Kriminalroman.²³⁰

Dies wollen wir im Folgenden am Beispiel der variantenreichen Gegenstandskonstitution von drei krimitypischen Figurentypen untersuchen: Eingehend betrachtet werden sollen die Konstitutionen von Detektivfigur, Täter und Opfer, wobei insbesondere der Einsatz von Referenzmitteln sowie die unterschiedlichen Erzählweisen und Wissensvermittlungsstrategien näher beleuchtet werden sollen.

6.2.1 Die Einführung und Charakterisierung der Detektivfigur

Beschäftigen wir uns zunächst mit der Einführung und Charakterisierung der Detektivfigur. Im Kriminalroman steht der Detektiv meist als Zentralfigur den gesamten Roman hindurch im Mittelpunkt der Darstellung. Da er sich im Idealfall zum Markennamen einer Krimiserie mit großer Fangemeinde entwickeln kann, schenkt der Autor der Charakterisierung des Detektivs normalerweise große Aufmerksamkeit. Vor allem steht der Autor vor der Aufgabe, seinen Detektiv möglichst lebendig, originell und sympathisch darzustellen, um die Gefühle des Lesers anzusprechen bzw. beim Leser die Identifikation mit dem Detektiv hervorzurufen. Denn ein Krimi wirkt viel spannender auf den Leser, wenn ihm die jeweilige Detektivfigur am Herzen liegt. Für die erfolgreiche Charakterisierung des Detektivs gibt es zwar keine Zauberformel, die mit Sicherheit zur ersehnten Leseridentifikation führt, doch gibt es viele erprobte Muster bzw. Vertextungsstrategien, nach denen der Autor sich richten kann. Im Zentrum dieses Abschnittes steht demnach die Frage, mit welchen sprachlichen Mitteln der Autor den Detektiv einführen und charakterisieren kann, um die Voraussetzungen

²³⁰ Zu Recht bemerkt E. M. Forster in *Aspects of the Novel* (1974) folgendes zur Erzeugung von Romanfiguren: „The novelist [...] makes up a number of word-masses [...], gives them names and sex, assigns them plausible gestures, and causes them to speak by the use of inverted commas, and perhaps to behave consistently. These word-masses are his characters“ (30f.). Im Grunde sind Romanfiguren lediglich Äußerungen im Text. Den Figuren wird dadurch Leben eingehaucht, dass der Autor die sprachlichen Verfahren geschickt einsetzt und der Leser die Figuren mit seinem Wissen und seiner Vorstellungskraft konstruiert.

für die Nähe zwischen dem Leser und dem Detektiv zu schaffen. Dazu wollen wir einerseits einige erfolgreiche Textbeispiele näher betrachten und andererseits die pragmatischen Hinweise aus den Ratgebern für das Krimischreiben zu Rate ziehen.

6.2.1.1 Die Erzeugung von Nähe bei der Einführung des Detektivs

Im Allgemeinen fallen die Exposition einer Figur und die dazugehörigen sprachlichen Handlungen (das Einführen, das Beschreiben, das Bewerten und das Mitteilen) in die Anfangsphase des Erzählens, um das gemeinsame Wissen vorbereitend aufzubauen, das für das Verständnis des weiteren Erzählverlaufs relevant bzw. erforderlich ist (vgl. Fritz 1982, 282 und Abschnitt 2.3.2 dieser Arbeit). Da der Detektiv normalerweise die Zentralfigur des Kriminalromans ist, findet sich die Exposition der Detektivfigur in der Regel am Romananfang, damit der Leser diese Figur frühzeitig kennenlernen und eine gewisse Bindung zu ihr aufbauen kann (vgl. Abschnitt 7.1.5). Dabei gibt es unterschiedliche Strategien, um dem Leser die wesentlichen Informationen über die Figur zu vermitteln. Als Beispiel betrachten wir zunächst die Exposition des Detektivs Sam Spade in Dashiell Hammetts *Der Malteser Falke*. Der Krimi beginnt folgendermaßen:

Samuel Spades Unterkiefer war lang und knochig, sein Kinn ein scharf vorspringendes V unter dem ausdrucksvolleren V seines Mundes. Die rückwärts geschwungene Linie seiner Nasenflügel bildete ein weiteres, kleineres V. Seine gelbgrauen Augen lagen waagrecht. Das V-Motiv wurde erneut von den Augenbrauen aufgegriffen, die von der Doppelfalte über seiner Hakennase nach außen hin anstiegen, während sein blaßbraunes Haar von hohen, flachen Schläfen zu einer Spitze in der Stirnmitte auslief. Er sah aus wie ein eigentlich ganz umgänglicher, blonder Satan.

Er sagte zu Effie Perine: »Ja, mein Schatz?«

[...] »Draußen ist ein Mädchen, das Sie sprechen möchte. Wonderly heißt sie.«

»Eine Kundin?«

»Sieht so aus. Sie werden sie aber auf jeden Fall sehen wollen: die reißt Sie vom Stuhl!«

»Immer herein mit ihr, mein Engel«, erwiderte Spade. »Immer herein.« (*Der Malteser Falke*, 9)

Hier finden wir ein Paradebeispiel für eine Exposition vor, die zu Beginn des Romans stattfindet. Durch Bezugnahme mit dem vollen Namen *Samuel Spade* wird der Detektiv eingeführt, auf den daraufhin mit dem Pronomen *er* und dem Nachnamen *Spade* (so wird er den ganzen Roman über genannt) erneut Bezug genommen wird. Zunächst wird sein Aussehen beschrieben bzw. bewertet und dann sein Gespräch mit der Sekretärin Effie Perine über Miss Wonderly wiedergegeben. Dergestalt dient diese Einführung des Detektivs als Wissensbasis für die Textstellen, an denen erneut von ihm die Rede ist. Beispielsweise werden die oben zitierte Beschreibung von Spades Gesicht mit dem V-Motiv sowie die Bewertung seines Aussehens (*Er sah aus wie ein eigentlich ganz umgänglicher, blonder Satan*) im Erzählverlauf wiederaufgenommen, etwa in den Äußerungen „*Er lächelte, ohne dabei die Lippen auseinander zu bringen. All die V-s in seinem Gesicht zogen sich in die Länge*“ (10) und „*Spade nickte mit seinem blonden Satanskopf*“ (12). Diese Form der Wiederaufnahme zeigt Wirkung: Indem der Autor sich auf solche merkwürdigen Details konzentriert und sie wiederholt erwähnt, prägen sie sich ein, wodurch ein ausgesprochen lebendiges (und in diesem Fall komisches) Bild der Figur im Gedächtnis des Lesers haften bleibt. Diese Schreibtechnik, die auch als „impressionism“, „caricature“ oder „snapshot“ (vgl. Block 1981, 225) bezeichnet wird, ist überaus

wirksam für die Figurencharakterisierung.²³¹

Beim obigen Beispiel handelt es sich um die Kamera-Perspektive, bei der die Figuren aus der Außensicht heraus gezeigt werden. Dadurch wird dem Leser zwar mitgeteilt, was sie sagen und tun, aber nicht, was sie denken. Zum Vergleich wollen wir im Folgenden ein weiteres Beispiel für die Einführung aus Val McDermids *Tödliche Worte* betrachten, bei der der Detektiv (der zwar beruflich kein Detektiv ist, aber im betreffenden Krimi als Aufklärungsperson und Zentralfigur auftritt) ebenfalls während eines Gesprächs mit seiner Sekretärin eingeführt wird:

Mit einem Aktenstapel auf einem Arm und der Aktentasche in der anderen Hand stieß Dr. Tony Hill die Tür zu seinem Büro in der Universität auf. Vor seinem Seminar hatte er noch Zeit, die Post zu holen und sich um die Dinge zu kümmern, die keinen Aufschub duldeten. Als die Sekretärin des Psychologischen Instituts die Bürotür zufallen hörte, kam sie aus ihrem Zimmer. »Dr. Hill«, sagte sie in einem Ton alberner Selbstzufriedenheit.

»Morgen, Mrs. Stirrat«, murmelte Tony und stellte Akten und Tasche unsanft auf den Boden, während er die Post aus seinem Fach nahm. Wie passend der Name dieser Frau doch war, dachte er und fragte sich, ob sie ihren Mann deshalb geheiratet hatte. (*Tödliche Worte*, 612f.)²³²

Durch Bezugnahme mit dem vollen Namen plus Dokortitel *Dr. Tony Hill* wird der Detektiv eingeführt. Um erneut auf ihn Bezug zu nehmen, werden das Pronomen *er* sowie der Vorname *Tony* verwendet. Nach der Einführung des Detektivs wird aus seiner Sicht heraus erzählt, wie er ein Gespräch mit seiner Sekretärin beginnt und was er von ihr denkt. Vergleicht man diese Einführung von Dr. Tony Hill mit dem oben ausgeführten Auftritt von Samuel Spade in *Der Malteser Falke*, so wird deutlich, dass hier die Distanz zwischen dem Leser und Dr. Tony Hill eindeutig geringer ist, zum einen, weil der Erzähler und damit der Leser die Figur von Anfang an bei ihrem Vornamen *Tony* nennt (im Gegensatz dazu sagt seine Sekretärin *Dr. Hill* zu ihm), und zum anderen, weil der Leser dank der Figurenperspektive die Möglichkeit hat, Einblicke in Gedanken und Gefühle der Figur zu erhalten. Das bedeutet, zur Erzeugung von Nähe setzt die Autorin einerseits den Detektiv zielorientiert als Perspektivfigur ein, damit der Leser die Geschehnisse des Romans unmittelbar aus dessen Blickwinkel miterleben und Einblicke in dessen Innenleben erhalten kann. Andererseits verwendet sie – sowohl in diesem Krimi als auch in den Fortsetzungsromanen – den Vornamen *Tony* zur Koreferenz, damit sich der Leser auch auf diese Weise der Figur annähert. Daraus ergibt sich eine ideale Ausgangsbasis für die erwünschte Leseridentifikation mit dem Detektiv.²³³ Denn je geringer dem

²³¹ Dazu bemerkt Lawrence Block: „The art of a caricaturist consists of ignoring the ordinary and exaggerating the remarkable. Sometimes, to convey a minor character rapidly and indelibly, caricature is tempting“ (Block 1981, 225). Auch die Detektivfigur als Hauptfigur bzw. Held einer Krimiserie wird sehr häufig auf diese Weise effektiv skizziert, wie etwa Hercule Poirot mit dem eiförmigen Kopf, dem Stolz auf seinen üppigen Schnurrbart, den stereotypen Floskeln von den kleinen grauen Zellen und den wiederholten Redewendungen im Französischen.

²³² Trotz der Seitenzahl steht diese Exposition in der Anfangsphase des Romans, denn bei der zitierten Ausgabe (Weltbild-Ausgabe 2008) handelt es sich um zwei Romane von Val McDermid in einem Band: *Die Erfinder des Todes* (S. 5-598) und *Tödliche Worte* (S. 599-1071).

²³³ Vgl. hierzu Lawrence Block. Er betont in seinem Ratgeber *Telling Lies For Fun & Profit*, dass die Nähe zwischen dem Leser und einer Figur bei der erzielten Leseridentifikation mit der Figur eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt: „Have you ever noticed how some writers draw you in close to their characters while others keep you at arm’s length? The distance between a reader and a character is to a large extent a question of identification. The more the reader finds a character sympathetic, and the more he is able to relate to that character, the narrower the gulf between them becomes. When identification is intense enough, the reader may feel as though he’s experiencing the story along with the character, seeing it through his eyes or over his shoulder“ (Block 1981, 171). Zwar reicht die Nähe allein nicht aus, um die erwünschte Leseridentifikation mit der Detektivfigur vorsätzlich herzustellen, aber zumindest kann der Autor durch die

Leser der Abstand zu der Detektivfigur vorkommt, desto leichter fällt es ihm, ein Gefühl von Vertrautheit bzw. eine emotionale Bindung zu ihr zu entwickeln. Beim oben genannten Beispiel etwa wird die Distanz zwischen dem Leser und Dr. Tony Hill geringer, da dieser nicht wie üblich mit dem Nachnamen *Hill*, sondern mit dem Vornamen *Tony* wiederaufgenommen wird. Hier spielen die geschlechtsgebundenen sprachlichen Gepflogenheiten bei der Auswahl zwischen Vornamen oder Nachnamen als Referenzmittel eine wesentliche Rolle (vgl. Abschnitt 3.3.2). So gilt für die männlichen Detektivfiguren die Koreferenz mit dem Nachnamen als Regelfall, weshalb der Autor gezielt durch die vergleichsweise ungewöhnliche Wiederaufnahme mit dem Vornamen Nähe erzeugen kann.²³⁴ Mit anderen Worten: Da der Erzähler und damit der Leser in den meisten Fällen die männlichen Detektivfiguren beim Nachnamen nennt (z.B. *Poirot*, *Holmes*, *Wallander* anstatt *Hercule*, *Sherlock*, *Kurt*), wirkt der viel seltener vorkommende Gebrauch mit dem Vornamen so auf ihn, als kenne er die darauf bezogenen männlichen Figuren bereits sehr gut. Daher ist zumindest im Fall einer männlichen Detektivfigur die Strategie „making him someone you’d call by his first name“ (Block 1981, 173) wirkungsvoll, um die Distanz zwischen dem Leser und der Figur zu verringern.

Was die weiblichen (bzw. jugendlichen) Detektivfiguren betrifft, ist dagegen die „first-name basis“ (Block 1981, 173) gebräuchlich, weshalb die Verwendung von Vornamen zur Koreferenz in keiner Weise auffällig ist.²³⁵ Vergleicht man die Referenzausdrücke, mit denen im Kriminalroman auf die Mitglieder desselben Ermittlungsteams Bezug genommen wird, so wird am besten deutlich, dass eine sprachliche Norm existiert, in der die weiblichen Figuren in den gleichen Situationen beim Vornamen genannt werden, in denen ihre männlichen Kollegen beim Nachnamen genannt würden. So heißen zum Beispiel in Elizabeth Georges Inspector-Lynley-Romanen die Mitglieder des Ermittlertrios *Thomas Lynley*, *Barbara Havers* und *Winston Nkata*. Die Referenzausdrücke, mit denen der Erzähler auf sie Bezug nimmt, sind *Lynley*, *Barbara* und *Nkata*. Ebenso werden in den Dalgliesh-Romanen von P. D. James die beiden Ermittler *Adam Dalgliesh* und *Kate Miskin* stets als *Dalgliesh* und *Kate* bezeichnet. Dieses auffallende Referenzphänomen erweckt den Eindruck, als seien die weiblichen Figuren minderwertiger als ihre männlichen Kollegen. Um dies zu vermeiden, verzichten einige Krimiautoren in Bezug auf ihre Romanheldinnen auf die konventionelle „first-name basis“ sowie die damit verbundene selbstverständliche Nähe, die optimal zur Sympathienlenkung dient, und entscheiden sich gezielt für die von der sprachlichen Norm abweichende, ins Auge springende Verwendung von Nachnamen bzw. vollen Namen, insbesondere dann, wenn sie das Image der harten Heldin in einer Männerwelt mit Nachdruck hervorheben wollen. So wird zum

Erzeugung von Nähe eine ideale Voraussetzung dafür bereitstellen.

²³⁴ Wie Lawrence Block in seinem Ratgeber erklärt, gilt es als eine bewährte Lösung in der Praxis, mit dem Vornamen auf die Detektivfigur erneut Bezug zu nehmen: „There are certain things you as a writer can do to draw the reader in or push him away from your lead character. The first thing to consider is how you’re going to refer to the guy. [...] The conventional wisdom holds that your reader will feel closer to your lead if you call the lead by his first name“ (Block 1981, 172).

²³⁵ Dazu bemerkt Lawrence Block: „I’m not sure why this is, though I’m willing to believe that it’s consciously or unconsciously patronizing, and that, in respect to female characters, sexism is at the root of it. For the time being, I’m afraid fiction writers are stuck with this situation. I may decide that I’m lessening a character’s dignity when I call her Susan, but if I start calling her Ackerman instead I’m going to confuse readers. Furthermore, that sort of stylistic departure creates yards and yards of distance between character and reader“ (Block 1981, 173).

Beispiel in *Das Schweigen der Lämmer* von Thomas Harris die Romanheldin Clarice Starling im Einklang mit der ausführlichen Thematisierung ihrer schwierigen Lage in der von Männern dominierten FBI-Welt nicht als *Clarice*, sondern stets als *Starling* oder *Clarice Starling* bezeichnet, um ihre Rolle als tapfere, zielstrebige, unsentimentale und den männlichen Kollegen ebenbürtige FBI-Agentin zu betonen. Die Distanz zwischen ihr und dem Leser, die unvermeidlich aus diesem für weibliche Figuren ungewöhnlichen Referenzverfahren entstehen müsste, umgeht der Autor, indem er sie als Perspektivfigur fungieren lässt, sodass der Leser in ihre Gedankenwelt eintreten und ihre Erlebnisse aus nächster Nähe miterleben kann. In ähnlicher Weise werden die Heldinnen Jane Rizzoli in Tess Gerritsens *Die Chirurgin* als *Rizzoli* und Lisbeth Salander in Stieg Larssons *Verblendung* als *Salander* oder *Lisbeth Salander* bezeichnet, wobei die Distanz ebenfalls durch den Einsatz der Figurenperspektive verringert und das Dasein der Heldinnen als Kämpferinnen in einer Männerwelt nachdrücklich vermittelt wird. In den jeweiligen Fortsetzungsromanen hingegen werden die beiden Heldinnen immer häufiger bei den Vornamen *Jane* und *Lisbeth* genannt, sodass die Autoren wieder mit der üblichen „first-name basis“ Nähe zu ihnen erzeugen.²³⁶ Dies ist ein gutes Beispiel für die dynamische Koreferenz in einer Krimiserie als Produkt der sich wandelnden strategischen Referenzentscheidungen des Autors. Da die „last-name basis“ für weibliche Detektivfiguren als Ausnahmefall gilt, können die Autoren in den Fortsetzungsromanen aus den Abweichungen ausbrechen und problemlos zurück zur konventionellen „first-name basis“ überwechseln, ohne Gefahr zu laufen, dass der Leser solche Veränderungen für Inkonsistenzen innerhalb der jeweiligen Krimiserie hält. Gleichzeitig wird auf diese Weise, da die Figuren nicht von Anfang an beim Vornamen genannt werden, eine stärker werdende Nähe erzeugt, bei der der Leser den Eindruck gewinnt, sich auf einer immer vertrauter werdenden Ebene mit den Protagonisten zu befinden. Dabei wird, da zunächst die Nachnamen verwendet werden, der oben angesprochene Eindruck einer Minderwertigkeit vermieden.

Zur Erzeugung der oben beschriebenen Nähe eignet sich die Koreferenz mit Pronomina noch besser, solange dadurch keine Verwirrungen hinsichtlich des betreffenden Bezugsgegenstands zustande kommen. Dies erläutert Lawrence Block folgendermaßen: „If you want to draw the reader in close, the trick is to use pronouns at all times except where to do so would result in confusion. Use the name to establish who we’re talking about, and often enough throughout to avoid unclarity. At all other times, stick with *he* and *she*“ (Block 1981, 173). Dieser Referenztipp funktioniert am besten, wenn den ganzen Roman über aus der Detektivperspektive erzählt wird. In diesem Fall kann der Autor zur Koreferenz die Pronomen *er* oder *sie* so häufig wie möglich einsetzen, ohne ständig Gefahr zu laufen, Referenzprobleme bzw. Verwirrungen zu verursachen. Demnach gilt das Zusammenwirken des Detektivs als Perspektivfigur und des Einsatzes von Pronomina als Referenzmittel als eine wirksame Vertextungsstrategie für die Erzeugung von Nähe. Zu diesem Zweck eignet sich ebenfalls die Ich-Erzählung der Detektivfigur, weil die Figur für den Leser dann schlicht *ich* heißt,

²³⁶ Zum Beispiel fängt Tess Gerritsen seit dem fünften Band der betreffenden Krimiserie (*Scheintot*) an, die Heldin Jane Rizzoli stets als *Jane* zu bezeichnen. Auch im sechsten Band *Blutmale* bleibt sie *Jane* anstatt *Rizzoli*. Der Grund dieser merkwürdigen Referenzveränderung könnte sein, dass die Autorin nach vier Bänden wieder mittels der „first-name basis“ Nähe zur Heldin herstellen will, die mittlerweile Mutter geworden ist, sodass auf sprachlicher Basis der Eindruck unterstrichen wird, dass der Leser inzwischen ein sehr vertrautes Verhältnis zu ihr aufgebaut hat.

als erzähle sie ihm persönlich bzw. unmittelbar die Geschichte. Im Folgenden wenden wir uns daher der Einführung und Charakterisierung der Detektivfigur aus der identifikationsfördernden Ich-Perspektive zu.

6.2.1.2 Die Einführung des Detektivs als Ich-Erzähler

Im Vergleich zur oben ausgeführten Exposition der Detektivfigur in der Erzählung in der dritten Person ist der Einführung des Detektivs als Ich-Erzähler mit größeren erzähltechnischen Schwierigkeiten verbunden: Auch hier muss dem Leser mitgeteilt werden, wer der mit dem Pronomen *ich* eingeführte und wiederaufgenommene Erzähler ist und welche Rolle dieser als Figur im erzählten Geschehen innehat. Das bedeutet, der Ich-Erzähler muss sich in diesem Fall selbst als Detektivfigur einführen und charakterisieren, was viel schwieriger als die Einführung und Charakterisierung anderer Figuren ist. So wird der Ich-Erzähler und Detektiv etwa sehr häufig vom Autor vor den Spiegel gestellt, um sein Aussehen zu beschreiben, weil dies sonst schwer zu bewerkstelligen ist.²³⁷ Da die Ich-Erzählung, bei der die Detektivfigur als Ich-Erzähler fungiert, bei Krimiautoren sehr beliebt ist, wollen wir anhand einiger Beispiele illustrieren, mit welchen Strategien der Ich-Erzähler und Detektiv eingeführt bzw. charakterisiert werden kann.

Zunächst sehen wir uns dabei die Exposition der Detektivin Kinsey Millhone in Sue Graftons *In aller Stille* an. Der Prolog beginnt folgendermaßen:

Wenn alles gelaufen ist, möchte man sich natürlich ohrfeigen für all das, was man nicht rechtzeitig gesehen hat. Vielleicht die Hätte-ich-das-geahnt-Schule der Privatdetektive. Mein Name ist Kinsey Millhone, und die meisten meiner Berichte beginnen auf die gleiche Weise. Ich fange an, indem ich erkläre, wer ich bin und was ich mache, als ob ich durch das Aufzählen der immer gleichen, wenigen grundlegenden Fakten all das begreifen könnte, was danach kommt.

Ein paar Stichworte zu meiner Person. Ich bin weiblich, zweiunddreißig Jahre alt, alleinstehend, selbständig. (*In aller Stille*, 7)

Mit der Äußerung *Wenn alles gelaufen ist, möchte man sich natürlich ohrfeigen für all das, was man nicht rechtzeitig gesehen hat* wird zu Beginn der Erzählung die Pointe der Geschichte angekündigt. Dass die Ich-Erzählerin, die sich gleich als *Kinsey Millhone* vorstellt, mit *man* eigentlich *ich* meint, weil sie in der Allgemeinheit aufgehen und die Äußerung als Moral ihrer Erzählung angeben will, erkennt man an den darauffolgenden Formulierungen *die Hätte-ich-das-geahnt-Schule der Privatdetektive* und *als ob ich durch das Aufzählen der immer gleichen, wenigen grundlegenden Fakten all das begreifen könnte, was danach kommt*, die sich eindeutig auf sie beziehen. So beginnt die Ich-Erzählerin ihre Erzählung, indem sie ihrem Zuhörer eine Vorgabe für das Kommende gibt,

²³⁷ Der Krimiautor Lawrence Sanders weist darauf hin, dass es dem Autor beim Einsatz der Ich-Erzählung schwerfällt, das Äußere des Ich-Erzählers geschickt zu beschreiben: „A standard objection to first person is that you can't describe your narrator. You can, of course, have him look into a mirror and report on what he sees, but I really hope you'll restrain yourself in this regard“ (Sanders 1981, 157). In der Tat umgehen viele Autoren diese erzähltechnische Schwierigkeit, indem sie den Ich-Erzähler sein eigenes Spiegelbild (z.B. in Cody McFadyens *Die Blutlinie*, 13f.) oder ein Foto, das ihn darstellt (z.B. in Patricia Cornwells *Mord am Samstagmorgen*, 88), betrachten und beschreiben lassen. Lässt der Autor allerdings den Täter als Ich-Erzähler auftreten, ohne dabei etwas über sein Aussehen preiszugeben, kann diese erzähltechnische Schwierigkeit durchaus vorteilhaft für die strategische Wissensvermittlung sein.

ihre eigene Eröffnungsstrategie versprachlicht, sich kurz vorstellt und somit den Erzählrahmen explizit macht. Dementsprechend wird auch ausdrücklich formuliert, dass sie Detektivin ist: Nach den Angaben der wesentlichen Daten (*Ich bin weiblich, zweiunddreißig Jahre alt, alleinstehend, selbstständig*) erzählt sie ausführlich, dass sie früher Polizistin war und jetzt selbständige Privatdetektivin ist. Zur Thematisierung des Erzählrahmens ist zu bemerken, dass die Detektivin Kinsey Millhone hier als erzählendes Ich in Form gleichzeitigen Erzählens spricht, was an der Anwendung des Präsens deutlich zu erkennen ist. Nach dem Prolog wechselt die Ich-Erzählerin vom Präsens zum epischen Präteritum und schildert, was sie als erlebendes Ich in der Vergangenheit durchgemacht hat. Im Erzählverlauf verringert sich allmählich der zeitliche Abstand zwischen dem Erzählten und dem Zeitpunkt des Erzählens, bis die Ich-Erzählerin und Detektivin schließlich im Epilog in der Gegenwart des Erzählens angekommen ist, wieder im Präsens erzählt und sogar prophezeiend im Futur über Ereignisse redet, die noch in der Zukunft des Erzählzeitpunktes liegen: *„Seit zwei Tagen liege ich nun im Krankenhaus und habe den linken Arm in Gips. Heute nachmittag wird ein Orthopäde reinschauen, um die Röntgenaufnahmen zu beurteilen und zu entscheiden, was für eine Art von Krankengymnastik ich brauchen werde, wenn ich hier wieder raus bin“* (285). Auf diese Weise wird die im Prolog angekündigte Pointe der Geschichte durch die im Epilog erzählte Behandlung der Verletzung aus dem Showdown mit dem Täter erklärt, womit der Erzählrahmen des Romans sich schließt. Also lautet bei diesem Beispiel die Strategie der Einführung der Ich-Erzählerin und Detektivin wie folgt: Indem der Erzählrahmen zu Beginn der Erzählung derart explizit herausgestellt wird, erscheint es genauso natürlich wie beim mündlichen Erzählen im Alltag, dass sich die Erzählerin ihrem Zuhörer vorstellt und sich als Detektivin im zu erzählenden Fall einführt.

Das Wissen über den Ich-Erzähler und Detektiv wird allerdings nicht immer so direkt vermittelt wie beim obigen Beispiel. Zumeist werden die Informationen über seine Person nicht in einem Block zu Beginn der Erzählung geliefert, sondern im Erzählverlauf nach und nach bzw. scheinbar beiläufig eingestreut. So verrät die Ich-Erzählerin und Detektivin V. I. Warshawski in Sara Paretsky's Krimi *Eine für alle* ihr Alter beispielsweise mit der Bemerkung *„Vielleicht sollte ich ihn mal zum Abendessen einladen und darüber reden. Für eine reife Frau hätte sich das zweifellos gehört, aber ich wurde erst in einem Jahr vierzig und brauchte noch keine reife Frau zu sein“* (191). Die Information über das Alter der Ich-Erzählerin wird also in einen anderen Kontext eingebaut und mitgeliefert. Oft werden die wesentlichen Informationen über den Ich-Erzähler indirekt übermittelt, indem dieser eine andere Figur mit sich selbst vergleicht, wie etwa der Ich-Erzähler und Detektiv Süden in Friedrich Anis *Süden und der Luftgitarrist*. Er teilt die Informationen über seine Arbeit und sein Alter mit den folgenden Bemerkungen über Martin Heuer, seinen Kollegen und Freund aus Kindheitstagen mit: *„Der dreiundvierzigjährige Staatsbeamte Martin Heuer war nicht nur, wie ich, Hauptkommissar auf der Vermisstenstelle im Dezernat 11, er war auch ein professioneller Luftgitarrist“* (9) und *„Unsere Freundschaft, die bestand, seit wir laufen konnten, war ein Einklang von Unterschieden“* (46). Für den Leser bedeutet es oft zusätzlichen Lektüregenuss, solche im Laufe der Erzählung schrittweise vermittelten Informationen über den Ich-Erzähler und Detektiv zu sammeln und die Figur wie ein Puzzle zu (re)konstruieren.

Betrachten wir nun ein weiteres Beispiel für die Exposition des Ich-Erzählers als Detektivfigur. Der Ich-Erzähler und Detektiv Philip Marlowe wird am Romananfang von Raymond Chandlers *Der große Schlaf* völlig anders eingeführt als Kinsey Millhone im obigen Beispiel:

Es war gegen elf Uhr morgens, Mitte Oktober, ein Tag ohne Sonne und mit klarer Sicht auf die Vorberge, was klatschkalten Regen verhiß. Ich trug meinen kobaltblauen Anzug mit dunkelblauem Hemd, Schlips und Brusttaschentuch, schwarze Sportschuhe und schwarze Wollsocken mit dunkelblauem Muster. Ich war scharf rasiert, sauber und nüchtern – egal nun, ob's einer merkte. Ich war haargenau das Bild vom gutgekleideten Privatdetektiv. Ich wurde von vier Millionen Dollar erwartet. (*Der große Schlaf*, 5)

Durch Bezugnahme mit dem Pronomen *ich* wird ein Ich-Erzähler eingeführt, der sich anschließend selbst als Detektiv vorstellt, indem er den raum-zeitlichen Zusammenhang in Bezug auf das zu erzählende Ereignis angibt, sein damaliges Outfit beschreibt und mitteilt, dass er auf diese Weise *haargenau das Bild vom gutgekleideten Privatdetektiv* war, weil er von einem reichen Kunden erwartet wurde. Dadurch erfährt der Leser in indirekter Weise, dass der Ich-Erzähler und Detektiv normalerweise weder so ordentlich aussieht noch nüchtern ist. Der Leser wird also in dieser Passage nicht nur davon in Kenntnis gesetzt, dass der Ich-Erzähler ein Privatdetektiv ist, sondern auch davon, welche Art von Detektiv er ist. Erst später wird dem Leser der Name des Ich-Erzählers folgendermaßen in einem Dialog verraten: „*Der Butler sagte mit ausdrucksloser Stimme: »Der General kann Sie jetzt empfangen, Mr. Marlowe«*“ (8). Mehr Informationen über Marlowe werden dann nach und nach in verschiedenen Dialogen vermittelt, z.B. indem er auf die Frage des Generals (Marlowes besagter reicher Kunde) hin etwas von sich erzählt „*Ich bin dreiunddreißig Jahre alt, war früher mal auf dem College und kann immer noch englisch sprechen, wo's gebraucht wird. In meiner Branche wird's wenig gebraucht. [...] Ich bin unverheiratet*“ (10f.). Im Gegensatz zu dem obigen Beispiel wird der Ich-Erzähler und Detektiv zwar gleich am Romananfang eingeführt, aber mehr Wissen über seine Person wird erst im Erzählverlauf schrittweise und meist nicht durch die Erzählerrede, sondern durch die Dialoge vermittelt.

Dieses Verfahren, also eine vergleichsweise weniger direkte Wissensvermittlung über den Ich-Erzähler, hat zweierlei Vorteile: Zum einen beginnt das erzählende Ich die Erzählung *medias in res* (das erlebende Ich war bereits dabei, den reichen Kunden zu besuchen) und zieht den Leser damit unmittelbar in die Geschichte hinein. Zum anderen ruft eine derart strategische Wissensvermittlung in Bezug auf die Detektivfigur Neugier beim Leser hervor und baut Spannung auf, da der Leser aufgrund der Gestaltungstradition des Kriminalromans gespannt darauf wartet, wie üblich bald das Wesentliche über diese Figur zu erfahren. Der Autor kann also die Einführung der Detektivfigur, die zugleich als Ich-Erzähler fungiert, originell und spannungsreich gestalten, indem er die Enthüllung der wesentlichen Informationen über sie geschickt verzögert.

Am Beispiel des Textanfangs von Akif Pirinçis *Felidae* wollen wir im Folgenden näher betrachten, wie der Autor den Ich-Erzähler sich auf spannende Weise selbst einführen lässt und die brennenden Fragen des Lesers „Wer ist der Ich-Erzähler?“ und „Welche Rolle spielt er bei diesem Krimi?“ mit reichlich Verzögerung geschickt beantwortet.²³⁸ Der Roman beginnt folgendermaßen:

²³⁸ Hierbei lassen wir bewusst die außertextlichen Wissensressourcen (z.B. Klappentext, Romantitel, Buchrezension

Wenn Sie meine Geschichte tatsächlich hören wollen – und ich empfehle Ihnen eindringlich, sie zu hören –, so müssen Sie sich zunächst mit dem Gedanken vertraut machen, dass Sie keine angenehme Geschichte hören werden. Im Gegenteil, die mysteriösen Geschehnisse, durch die ich mich im vorigen Herbst und Winter hindurchquälen musste, ließen mir endgültig bewusst werden, dass Harmonie und ein geruhames Leben selbst für meinesgleichen eine Angelegenheit von kurzer Dauer sind. Heute weiß ich, dass vor dem allgegenwärtigen Horror niemand verschont bleibt und dass das Chaos jeden Augenblick über uns alle hereinbrechen kann. Doch bevor ich Gefahr laufe, einen langweiligen Vortrag über die finsternen Abgründe unseres Daseins zu halten, erzähle ich sie besser, die Geschichte – eine traurige und eine böse Geschichte.

Alles begann mit dem Einzug in dieses verdammte Haus! (*Felidae*, 11)

Betrachten wir den Textanfang aus der Perspektive des Lesers und rekonstruieren dementsprechend den Ich-Erzähler. Es handelt sich um eine klassische Eröffnung des Erzählens: Ein Ich-Erzähler (oder eine Ich-Erzählerin?) spricht seinen Adressaten mit der Höflichkeitsanrede *Sie* an und lädt ihn ein, die Geschichte zu hören, die eine unangenehme Geschichte ist (eine Bewertung ist also bereits vorhanden), und die er selbst erlebt hat. Folglich erfährt der Leser bereits, dass er noch lebt – was auch geschehen sein mag, er hat überlebt. Das Erzählen beginnt er mit einer sprachlichen Handlung, die zu den typischen Eröffnungszügen gehört: mit dem Ankündigen, welche Art von Geschichte er erzählen will (*keine angenehme Geschichte, die mysteriösen Geschehnisse, eine traurige und eine böse Geschichte*). An dieser Stelle findet die Exposition statt: Eine neue Figur (*ich*) und ein neuer Gegenstand (*dieses verdammte Haus*) werden eingeführt. Durch den Tempuswechsel vom Präsens zum Präteritum und die Zeitangaben *heute* vs. *im vorigen Herbst und Winter* wird der explizite Kontrast zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich ausdrücklich gekennzeichnet. Die Wende des Erzählten am Ende, vor allem der letzte Satz mit Ausrufezeichen (*Alles begann mit dem Einzug in dieses verdammte Haus!*), hat die Funktion, beim Leser Neugier zu erwecken.

Der Leser weiß also bereits an dieser Stelle, dass es sich hier um einen Ich-Erzähler oder eine Ich-Erzählerin handelt, der/die aktiv an dieser unangenehmen Geschichte teilgenommen hat. Nun fragt er sich: Wer ist dieses *Ich*? Die Ungenauigkeit der Referenzmittel, in diesem Fall des Pronomens *ich*, lässt nach deren Bestimmung fragen, also nach dem deiktischen Bezugspunkt. Für den Leser ergibt sich damit nun eine Referenzaufgabe: Da Pronomina meist zur kontextabhängigen Referenz gebraucht werden, erwartet der Leser, dass ihm später mitgeteilt wird, auf wen hier durch das Pronomen *ich* Bezug genommen wird. Er wartet also darauf, diese für ihn unbekannte fiktionale Figur näher kennenzulernen, um sie innerhalb der Romangesellschaft kontextuell verorten zu können. Erfährt er zu einem späteren Text-Zeitpunkt ihren Namen, so hängt er an diesen die über sie gesammelten Informationen. Falls der Ich-Erzähler im Laufe der Erzählung namenlos bleibt, ordnet der Leser solche Informationen der Figur zu, die ihm unter dem Pronomen *ich* bekannt ist.

Nach dem oben zitierten Textanfang liest der Leser also weiter, um mehr Informationen über den Ich-Erzähler herauszufinden: Der Ich-Erzähler kritisiert Menschen, die häufig den Wohnort wechseln, beschreibt und kritisiert das bereits eingeführte Haus, bemängelt seinen „*einfältigen Lebensgefährten Gustav*“ (11), der „*mit mir nur in einer skurrilen Babysprache redet*“ (14) und „*das krasse Gegenteil von mir*“ (15) ist. Auch hier liegt in der Beschreibung eines anderen eine implizite Beschreibung des Ich-Erzählers. Nach einer langen Beschwerde über den Lebensgefährten Gustav

usw.) außer Acht und konzentrieren uns darauf, wie im Text die Informationen über den Ich-Erzähler dem Leser nach und nach mitgeteilt werden.

folgt auf einer Metaebene erneut eine lange Apologie der eigenen Erzählung, die mit der Formulierung „Wenn Sie inzwischen den Eindruck gewonnen haben sollten, dass ich feindselige Gefühle für meinen Lebensgefährten hege, so haben Sie nur teilweise recht“ (14) beginnt. In diesem Fall wird eine Aussage über den Ich-Erzähler in der Metaebene versteckt. Aus der ungewöhnlichen Beschreibung des Lebensgefährten „Er sorgt für mich, hält mir die alltäglichen, banalen Qualen vom Leibe, beschützt mich vor Gefahren, und die größte Liebe in seinem beschaulichen Leben, die bin immer noch ich“ (15) sowie aus Formulierungen wie *selbst für meinesgleichen* bzw. *Babysprache* kann der Leser zwar Vermutungen ableiten, doch erst nach fünf Seiten kann er endlich vollständig sicher sein, dass es sich bei dem Ich-Erzähler um eine Katze handeln muss: Bei der Bemerkung „Daraufhin zog ich das gute alte J-Organ zu Rate und flehmte so intensiv wie möglich“ (16) befindet sich die Fußnote „Die Ziffern im Text verweisen auf Erläuterungen im Anhang Seite 278 bis 288“ (16); die entsprechende Erläuterung im Anhang lautet „Im Gegensatz zum Menschen verfügen Katzen [...] über einen dritten, zwischen Geruch und Geschmack angesiedelten chemischen Sinn“ (278); weiter werden die Ausdrücke *J-Organ* und *flehmen* erklärt. Der Anhang (sogar mit einer Liste der verwendeten Literatur auf S. 288), quasi ein Mini-Katzensachbuch, hat hier also nicht nur die Funktion, erforderliches Wissen über Katzen zu vermitteln, um einen für ein Verständnis des Textes ausreichenden Katzen-Wortschatz bzw. ausreichendes Katzen-Wissen zu vermitteln, sondern auch, die Spezies des Ich-Erzählers zu bestätigen.

Antworten auf die Fragen, welche Rolle der Katzen-Ich-Erzähler bei diesem Krimi spielt, wie er heißt und welches Geschlecht er besitzt, erhält der Leser erst am Ende des ersten Kapitels. Dort wird erzählt, wie nach dem Fund einer Katzenleiche der Katzen-Ich-Erzähler mit einem Kater darüber diskutiert, ob das Tier von Menschen (in diesem Roman: *Dosenöffner*, vgl. die Beispielanalyse in Abschnitt 2.3.5.3) ermordet wurde. Indem erzählt wird, wie der Katzen-Ich-Erzähler aus genauen Beobachtungen Schlussfolgerungen zieht und die erste Frage klärt, ob der Täter *Dosenöffner* oder *Artgenosse* ist, erkennt der Leser sofort, dass der Katzen-Ich-Erzähler die Rolle des Detektivs einnimmt.²³⁹ Am Ende des Kapitels wird er dann auch endlich über den Namen des Katzen-Ich-Erzählers in Kenntnis gesetzt, als dieser auf die Frage seines Gesprächspartners „Wie nennt man dich, Klugschleißer?“ antwortet: „Francis“ (26). Die Informationen über Namen und Geschlecht, die auch durch eine kurze Selbstvorstellung wie „Ich heiße Francis, ich bin ein Kater“ im Stile von Kinsey Millhone aus Sue Graftons *In aller Stille* hätten verraten werden können, erhält der Leser also erst nach langer Verzögerung. Bei Pirinçis *Felidae* wird der Erzählrahmen zwar ebenso explizit thematisiert wie bei Graftons *In aller Stille*, doch durch die über ein Kapitel verteilten, nach und nach in den Erzählverlauf eingestreuten Informationen hat der Leser sicher mehr Spannung und Spaß dabei.

Die drei oben untersuchten Beispiele zeigen deutlich, auf welche unterschiedlichen Weisen der Ich-Erzähler und Detektiv eingeführt werden kann. Je nach Zielsetzung des Autors können die we-

²³⁹ Im Laufe der Geschichte wird auf den Katzen-Ich-Erzähler, der in der Rolle des Spürhundes der Wahrheit auf den Grund geht, von diesem Kater-Gesprächspartner außerdem durch Ausdrücke wie „Herr Inspektor“ (52) und „Klugschleißer in unserem nebligen London für Doofe“ (53) Bezug genommen. Dergestalt kommen intertextuelle Anspielungen auf Kriminalromane mit Inspektoren aus New Scotland Yard bzw. auf den Meisterdetektiv Sherlock Holmes zustande, die seine Rolle als Katzen-Detektiv hervorbringt.

sentlichen Informationen über den Detektiv in einem Block, nach und nach zu Beginn oder sogar erst mit reichlicher Verzögerung vermittelt werden. Zudem können die Informationen sowohl durch die Erzählerrede als auch durch Dialoge oder den Einsatz von Fußnoten und Kommentaren im Anhang geliefert werden. Es ergeben sich also trotz der mit der Ich-Erzählung verbundenen erzähl-technischen Schwierigkeiten in der Praxis viele Spielarten, mit denen der Krimiautor seinen Ich-Erzähler und Detektiv auf spannende, unterhaltsame Weise einführen kann.

6.2.1.3 Wie wird die Detektivfigur charakterisiert?

Als die Figur, die in einem Krimi oder in einer Krimiserie im Mittelpunkt steht, wird die Detektivfigur vom Autor besonders sorgsam geschaffen und charakterisiert. Um den Leser mitzureißen, zu bewegen und in die Geschichte hineinzuziehen, muss eine Detektivfigur dem Leser plausibel, originell und sympathisch erscheinen (vgl. Block 1981, 219). Im Idealfall vernimmt der Leser aus der Charakterisierung der Detektivfigur ein „Echo“ seines eigenen Lebens, findet sich in der Figur wieder und identifiziert sich mit ihr. Für den Erfolg der Charakterisierung der Detektivfigur kommt es dabei weniger darauf an, was für ein Bündel von Merkmalen („a collection of character tags“, Block 1981, 219) auffindbar ist, sondern vor allem darauf, wie die Charakterisierung sprachlich realisiert wird.²⁴⁰

Zunächst befassen wir uns diesbezüglich kurz mit den thematischen Aspekten der Charakterisierung der Detektivfigur. Der Krimiautorin Elizabeth George zufolge hat eine Romanfigur genau wie reale Menschen auch eine äußere und eine innere Landschaft (vgl. George 2004, 54ff.). Das heißt, eine Figur hat eine bestimmte äußere Erscheinung und bewegt sich in einer bestimmten Umgebung (z.B. Familie, Arbeit). Die Teile der äußeren persönlichen Landschaft einer Figur (z.B. Aussehen, Kleidung, Wohnung, Auto, Büro, Lieblingslokal) sagen sehr viel über sie aus, weshalb der Autor derartige Details als Mittel der Figurencharakterisierung sorgfältig auswählen und nutzen kann. Zu diesem Zweck kommen beispielsweise Marken- und Firmennamen häufig zum Einsatz, frei nach dem Motto „wir sind, was wir kaufen“ (vgl. Beinhart 2003, 168). Dadurch wirkt die Figur nachvollziehbarer und wirklichkeitsnäher auf den Leser (z.B. fährt Inspektor Thomas Lynley in Elizabeth Georges Krimiserie einen Bentley und Kommissar Kurt Wallander in Henning Mankells Krimiserie einen alten Peugeot). Zudem verleihen derlei Details der fiktiven Geschichte den Eindruck von Authentizität. Oft wirkt die Detektivfigur gerade durch diese treffenden Details, die beim Leser Anklang finden, besonders menschlich, farbig und realistisch.

Darüber hinaus besitzt die Figur auch eine „innere Landschaft“, die etwa ihre Gedanken, Gefühle, Wünsche und Bedürfnisse umfasst. Im Gegensatz zu Menschen im wirklichen Leben, in deren Gedankenwelt man im Allgemeinen keinen Einblick hat, kann die innere Landschaft einer Figur für den Leser transparent gemacht werden. So kann der Autor zum Beispiel eine Figur mit psychologischer Tiefe darstellen, indem er in Form von Gedankenrede²⁴¹ das Innenleben der Figur enthüllt

²⁴⁰ Zu Recht bemerkt Lawrence Block in seinem Ratgeber: „It’s not uncommon for writers to do a lot of labeling and mistake it for originality of characterization“ (Block 1981, 219).

²⁴¹ Für die Sympathieelkung in Bezug auf die Figuren ist die der fiktionalen Erzählung vorbehaltene Darstellung von

und ihre persönlichen Eigenarten und Charakterzüge durch die Redewiedergabe oder durch die Darstellung ihrer Handlungen und Reaktionen zeigt (vgl. George 2004, 57).²⁴² Die innere Landschaft verleiht der Figur menschliche Züge und trägt in großem Maße dazu bei, sie lebendig erscheinen zu lassen. Im Folgenden wenden wir uns also der Frage zu, wie die innere Landschaft der Detektivfigur durch ihre eigenen Worte bzw. durch die Erzählersprache mit ihrer jeweiligen Perspektive charakterisiert wird.

„Wenig charakterisiert einen Mensch so gut wie sein Sprechen“ stellt Daniel Müller fest (Müller 2000, 349). Wie ein realer Mensch reagiert eine Figur idealerweise ebenfalls nicht nur unterschiedlich auf ihre Lebensumstände, sondern redet auch auf eine besondere Art – dies betrifft sowohl die Figurenrede als auch die Erzählersprache, wenn das Geschehen aus ihrer Sicht dargeboten wird. Elizabeth George äußert sich zur Wichtigkeit der Figurenrede bei der Figurencharakterisierung, insbesondere der Dialoge, folgendermaßen: „Die Worte, die eine Figur benutzt, die Syntax, die ihr eigentümlich ist, und ihr Sprachstil werden so zu einem weiteren Werkzeug, um dem Leser ihren Charakter zu enthüllen“ (George 2004, 23). Da die Äußerungen einer Figur vieles über sie offenbaren – etwa Ansichten, Persönlichkeit, Haltung, Einstellung, Bildungsgrad, Hintergrund, Glauben oder Verhalten gegenüber Gesprächspartnern – kann der Krimiautor die Detektivfigur durch die Worte, die er ihr in den Mund legt, charakterisieren. Ein berühmtes Beispiel dafür ist etwa Agatha Christies Meisterdetektiv Hercule Poirot mit seinen stereotypen Floskeln von den kleinen grauen Zellen und den ständigen Wendungen im Französischen (so finden sich in *Mit offenen Karten* z.B. Äußerungen wie „Niemand kann etwas tun, was nicht dans son caractère ist!“, 189; „Er spielte die Rolle des Teufels sehr gut. Aber er war nicht der Teufel. Au fond war er ein dummer Kerl. Und so musste er sterben“, 86). Auch in der Wallander-Serie von Henning Mankell werden bestimmte Wendungen, in diesem Fall die Worte „Zu leben hat seine Zeit, zu sterben hat seine Zeit“ (u.a. in *Wallanders erster Fall*, 121; *Mörder ohne Gesicht*, 14) als Kommissar Wallanders persönliche Betschwörungsformel geprägt. Ein gutes Beispiel ist auch das schlagfertige, scharfe und oft erbitterte Rededuell von Philip Marlowe mit den anderen Figuren (vor allem mit der Polizei) in Raymond Chandlers Marlowe-Romanen, woraus ein anschauliches Bild von dem harten Privatdetektiv entsteht, „der selbst nicht schäbig ist, der eine reine Weste hat und keine Angst“ (Chandler 1975, 341). Der Leser lernt die Detektivfiguren also insbesondere durch deren Worte sehr gut kennen.

Kommen wir nun zur Charakterisierung von Figuren durch die Erzählersprache, also durch die Art und Weise, wie die jeweilige Perspektivfigur spricht und denkt, bzw. durch den Ton, der in der Erzählung aus ihrer Sicht vorherrscht (vgl. George 2004, 133ff.). Wo eine Perspektivfigur vorhanden ist, gibt es dementsprechend eine mehr oder minder zu ihr passende Erzählersprache – dies betrifft sowohl die Ich-Perspektive als auch die Figurenperspektive. Elizabeth George ist der Ansicht, dass der Einsatz einer Perspektivfigur notwendigerweise mit einer eigentümlichen Erzählersprache einhergehen muss, denn „es ist diese *Stimme*, die für den Erfolg der gewählten Perspektive ent-

Gedanken, also die unausgesprochene innere Rede, von großer Bedeutung (vgl. Martinez/Scheffel 2002, 55).

²⁴² Hierzu vgl. auch die folgende Bemerkung von Lawrence Block: „It is not the quirks that make an enduring character but the essential personality which the quirks highlight. How that character views the world, how he acts and reacts, is of much greater importance than what he had for breakfast“ (Block 1981, 220).

scheidend ist, nicht die Wahl selbst“ (George 2004, 135, Hervorhebung im Original). Vor allem für multiperspektivisches Erzählen ist es von großer Bedeutung, dass der Autor für jede Perspektivfigur eine prägnante Erzählersprache erschafft, die im Erzählstrang aus ihrer Sicht immer gleich bleibt, um die Unterschiede zwischen den wechselnden Perspektivfiguren deutlich erkennbar zu machen. Im Idealfall sollte der Autor die Erzählersprache jeder Perspektivfigur so markant gestalten, dass der Leser problemlos erkennen kann, aus wessen Blickwinkel die jeweilige Szene dargeboten wird, selbst wenn der Autor den Namen der Figur nicht erwähnt. Eine ausgeprägte Erzählersprache ist also von ausschlaggebender Bedeutung für den Erfolg der Charakterisierung der Perspektivfigur. Auch die Erzählersprache eignet sich ideal dazu, die Gefühle, Einstellungen und Weltanschauung der Figur zu präsentieren, denn damit verbunden sind Ton und Haltung, die bestimmte Charakterzüge der Figur enthüllen.²⁴³

Da die Detektivfigur als Hauptfigur sehr häufig als Perspektiventräger fungiert, ist es besonders wichtig, dass der Autor für sie eine markante Erzählersprache schafft, die ihre Persönlichkeit durch einen unverwechselbaren individuellen Ton bzw. Sprachgebrauch (insbesondere Wortwahl, Redeweise, Wortschatz, Satzbau, Stil) widerspiegelt. So kann der Autor bei einer Ich-Erzählung, die aus der Sicht der Detektivfigur dargeboten wird, beispielsweise eine für sie charakteristische Stimme erfinden, mit der sie ihre eigene Geschichte erzählt. Am Beispiel von Raymond Chandlers Privatdetektiv Philip Marlowe verdeutlicht heißt das, dass Marlowe einerseits durch das Erzählte, insbesondere durch seine Worte und Handlungen, andererseits aber auch durch seine Ich-Erzählersprache charakterisiert wird – ein lakonischer Ton, der nicht frei von Ironie und Melancholie ist. Zur Veranschaulichung betrachten wir die folgende Passage, in der erzählt wird, wie Marlowe im Schwerverbrechertrakt eines Gefängnisses landet und sich am Eingang einer demütigenden Untersuchung unterziehen muss, weil er einen Freund nicht verraten wollte und daher bei Polizeiverhören die Aussage verweigert hat:

Er [der Nachtaufseher des Gefängnisses] schreibt einem sämtliche Bewegungen vor, als wäre man ein dressierter Hund. Er ist müde und ein Zyniker, und er hat Routine im Geschäft. Er ist der Regisseur eines Stückes, das in der ganzen Geschichte die längste Laufzeit gehabt hat, ihn aber längst nicht mehr interessiert.

»Na schön, also jetzt Sie. Stehn Sie grade. Ziehn Sie den Bauch ein. [...] Keine sichtbaren Narben. Haar dunkelbraun, etwas grau. Augen braun. Größe einsvierundachtzig. Gewicht circa einsneunzig. Name: Philip Marlowe. Beruf: Privatdetektiv. Tja, hat mich sehr gefreut, Marlowe. Das wär's dann. Der Nächste bitte.«

Sehr verbunden, Captain. Vielen Dank für die Zeit, die Sie mir gewidmet haben. Sie vergaßen, mich den Mund aufmachen zu lassen. Ich habe da ein paar hübsche Plomben und eine erstklassige Porzellankrone. Auch in meiner Nase hätten Sie nachsehen sollen, Captain. Eine Menge Narbengewebe wartet da auf Sie. Operation der Scheidewand – Mann, war der Kerl ein Metzger! Zwei Stunden hat das damals gedauert. Heute schafft man's in zwanzig Minuten, soviel ich gehört hab. War beim Football passiert, Captain, ich hatte mich ein klein wenig verrechnet, als ich einen Fallstoß blockieren wollte. [...]. Keine Prahlerei, Captain. Ich sag Ihnen bloß, wie's war. Was zählt, sind die kleinen Dinge. (*Der lange Abschied*, 55)

²⁴³ Aus diesem Grunde hält Lawrence Block es für weniger wichtig, das Aussehen der Perspektivfigur zu beschreiben: „I've long felt that there's a great advantage in *not* furnishing a physical description of a viewpoint character, and this is true whether you tell your story in first or third person. The story, after all, is seen through his eyes and over his shoulder, and you often come out ahead letting the reader make up his own mind what the lead looks like“ (Block 1981, 157, Hervorhebung im Original).

Der Charakter des Ich-Erzählers und Detektivs Philip Marlowe wird durch Ironie in der Meinungsäußerung in Bezug auf die bereits erzählte Ereigniskette dargestellt, die aus der brutalen Misshandlung durch die Polizisten bei Verhören, den Lügen bzw. Bedrohungen von Staatsanwälten und der menschenunwürdigen Behandlung im Gefängnis besteht. Ins Auge fällt insbesondere die imaginäre Erwiderung nach der Redewiedergabe des Nachtaufsehers in Anknüpfung an dessen floskelhafte Äußerung *Tja, hat mich sehr gefreut*, in der er sich übertrieben mitteilend, ja schwatzhaft, zeigt und den Nachtaufseher immer wieder mit *Captain* höflich anspricht. Da diese nicht geäußerte Erwiderung nicht nur einen starken Kontrast zur ausgesprochen unpersönlichen Art des Nachtaufsehers bildet, sondern offenbar auch von Marlowes normalerweise eher lakonischer Rede- bzw. Erzählart abweicht, kann der Leser mit Hilfe des Grice'schen Rasonnements (vgl. Abschnitt 2.3.5) daraus die Schlussfolgerung ziehen, dass Marlowe es ironisch meint, um seine zuvor geäußerte Bewertung der Behandlung im Gefängnis *als wäre man ein dressierter Hund* zu betonen. Durch die Handlungen von Philip Marlowe sowie seine sehr häufig in ähnlicher Weise mit Ironie gewürzten Erzählersprache soll sich der Leser ein Bild von dem harten Privatdetektiv machen, der zugleich Einzelgänger und Menschenfreund ist und eine Abneigung gegen das staatliche System für Recht und Ordnung hat. Anzumerken ist darüber hinaus die Verwendung folgender Strategien der Wissensvermittlung: Um die Szene und damit die Charakterisierung der Hauptfigur durch die Erzählersprache unmittelbarer erscheinen zu lassen, wird sie im epischen Präsens geschildert, obwohl der Roman überwiegend wie üblich im Präteritum erzählt wird. Zudem wird hierbei quasi im Vorbeigehen mitgeteilt, wie Marlowe aussieht, sodass das erzähltechnische Problem, dass es dem Autor beim Einsatz der Ich-Erzählung oft schwerfällt, das Äußere des Ich-Erzählers geschickt zu beschreiben, mit Erfolg gelöst wird.

Ein weiteres Beispiel soll zeigen, dass eine charakteristische Erzählersprache des Ich-Erzählers, der zugleich Detektivfigur ist, entscheidend für den Erfolg einer Figurencharakterisierung ist. In Sara Paretskys Krimi *Eine für alle* bemerkt die Ich-Erzählerin und Detektivin V. I. Warshawski zu ihrer Nervosität vor einer gefährlichen Actionszene *„Marlowe ließ sich von seinen Nerven nie einen Streich spielen“* (381), *„Zunächst brauchte ich ein Glas Wasser und etwas zu essen – weitere körperliche Bedürfnisse, von denen die großen Detektive frei zu sein schienen“* (381) und zu ihrem hohen Sprung als Actionheldin *„Mach Platz, Michael Jordan. Hier kommt die fliegende Warshawski“* (262). Die Autorin erschafft dadurch einen ungewöhnlichen und ausgeprägten Charakter, dass sie ihre Detektivin sich als Ich-Erzählerin über Philip Marlowe, die großen Detektive der Kriminalromane, die reale Person Michael Jordan und vor allem über sich selbst lustig machen lässt. Durch diese einzigartige Erzählersprache kommen die Charakterzüge wie eine Neigung zur Selbstironie und ein Sinn für Humor deutlich zum Vorschein.

Zur Charakterisierung der Detektivfigur mittels einer markanten Erzählersprache beschränkt sich der Einsatz dabei nicht auf die Ich-Erzählung aus ihrer Sicht, sondern betrifft auch die in ihrer Perspektive gehaltene Erzählung in der dritten Person. Zur Illustration betrachten wir das folgende Beispiel aus Stieg Larssons *Verblendung*. Aus dem Blickwinkel der Ermittlerin Lisbeth Salander, die zugleich eine gerissene Computer-Expertin und Hackerin ist, wird erzählt, wie sie über ihr Leben nachdenkt:

Sie war high, als hätte sie Drogen genommen. Sie konzentrierte ihren Blick auf eine Straßenlaterne vor ihrem Fenster und blieb ganz still sitzen, während ihr Gehirn auf Hochtouren lief. Mama – *klick* – meine Schwester – *klick* – Mimmi – *klick* – Holger Palmgren. Evil Fingers. Und Armanskij. Der Job. Harriet Vanger. *Klick*. Martin Vanger. *Klick*. Der Golfschläger. *Klick*. Rechtsanwalt Bjurman. *Klick*. Jedes verdammte Detail, das sie nicht vergessen konnte, egal, wie sehr sie sich bemühte. (*Verblendung*, 652, Hervorhebungen im Original)

Hierbei erlaubt der Einsatz von Lisbeth Salander als Perspektiventräger in der Erzählung in der dritten Person sowohl eine Betrachtung von außen als auch die Einsicht in ihre Gedankenwelt. Zunächst beschreibt der Erzähler mit einer gewissen Distanz ihren Zustand und teilt mit, was sie gerade tut. Dann wechselt er zu Lisbeth Salanders Perspektive und gibt aus der „Mitsicht“ (bzw. internen Fokalisierung) ihre Gedanken wieder, was vor allem an der veränderten Wortwahl (*Mama*, *Mimmi*) und dem Gebrauch von Possessivpronomen *mein* (*meine Schwester*) deutlich wird. Hervorzuheben ist dabei, dass die innere Rede in Worten formuliert wird, die Lisbeth Salanders eigentümliche Denkart widerspiegeln: Durch den mehrfachen Gebrauch des Ausdrucks *Klick*, der auch noch nachdrücklich mit Kursivschrift hervorgehoben wird, wird in anschaulicher Weise dargestellt, wie Lisbeth Salander als Computer-Expertin die bedeutsamen Personen bzw. Dinge in ihrem Leben Revue passieren lässt, als betrachte sie diese als Icons bzw. Fenster auf einem Bildschirm, die sie surfen, anklicken und wegklicken kann. Da der Leser die besagten Personen bzw. Dinge bereits aus dem vorangehenden Text kennt, wird hier lediglich stichwortartig erneut auf sie Bezug genommen, wobei die Interjektion *Klick* als Bindeglied fungiert und Lisbeth Salanders bruchstückhafte Denkweise veranschaulicht. Diese Art von Präsentation ist zwar kurz und bündig, gleichzeitig aber viel lebendiger und interessanter als eine ausführliche Mitteilung, worüber bzw. in welcher Art und Weise Lisbeth Salander reflektiert. Dies ist ein exzellentes Beispiel dafür, wie eine Detektivfigur, die in einer Erzählung in der dritten Person als Perspektivfigur fungiert, durch eine farbige Erzählersprache so charakterisiert wird, dass sie für den Leser leicht nachvollziehbar und authentisch erscheint.

Anhand der oben untersuchten Beispiele lässt sich also sagen: Tritt die Detektivfigur als Perspektivfigur auf, und zwar ungeachtet dessen, ob es sich dabei um eine Ich-Perspektive oder um eine Figurenperspektive handelt, eignet sich eine eigentümliche, markante Erzählersprache dazu, die Detektivfigur auf lebendige Weise zu charakterisieren. Es wurde exemplarisch gezeigt, mit welchen sprachlichen Verfahren die Detektivfigur als Zentralfigur eines Krimis eingeführt und charakterisiert werden kann, wobei deutlich wurde, dass dem Autor im Hinblick auf die Erzählweisen bzw. Strategien der Wissensvermittlung diverse bewährte Lösungen zur Verfügung stehen, die er entsprechend der Wirkung, die er beim Leser erzielen will, auswählen und auf seine eigene Art sprachlich realisieren kann. Im Folgenden befassen wir uns nun mit der Einführung und der Charakterisierung des Täters.

6.2.2 Die Einführung und Charakterisierung des Täters

Für die Spannungserzeugung im Kriminalroman ist die Einführung und Charakterisierung des Täters ebenfalls von großer Bedeutung. In der ›crime novel‹ dient der Täter anstelle des Detektivs als

Zentralfigur und wird anhand ähnlicher wie der oben angeführten Strategien der Figurencharakterisierung in eine Sympathiefigur verwandelt. So wird zum Beispiel in Patricia Highsmiths *Der talentierte Mr. Ripley* der Täter Tom Ripley gleich am Textanfang durch Bezugnahme mit dem Vornamen eingeführt („Tom blickte sich um. Er sah, daß der Mann aus dem »Grünen Käfig« gestürzt kam. Tom ging schneller. Kein Zweifel, der Mann hatte es auf ihn abgesehen“, 5), um Nähe zwischen ihm und dem Leser herzustellen. Da er den ganzen Roman über als Perspektiventräger fungiert, wird aus seiner Sicht mit psychologischer Tiefe dargestellt, wie er seinen reichen Freund Dickie Greenleaf ermordet, sorgfältig Dickies Identität übernimmt, sich als Dickie eine neue Existenz aufbaut und Freddie Miles, der ihn als Betrüger zu identifizieren droht, aus dem Wege räumt. Zur Sympathie lenkung wird seine Angst nach dem ersten Mord auf verschiedene Arten wiederholt ausführlich thematisiert (etwa bei der Beseitigung möglicher Spuren nach der Tat, beim Sammeln von Informationen über die beiden Morde, bei den Verhören, in Form von Alpträumen, Angstfantasien und Verfolgungswahn), sodass er dem Leser menschlich erscheint und Mitleid erregt. Im Laufe des Romans spitzt sich die Lage des Tom Ripley immer weiter zu, und die Spannung gipfelt im Schlussteil bei der Beantwortung der Hauptfrage, ob Tom Ripley ungeschoren davonkommt oder ob sich die Schlinge für ihn endgültig zuzieht. In diesem Fall wird die Figur also zur Erzeugung von Nähe zunächst mit Vornamen eingeführt, im Folgenden wird dann ihr Werdegang zum Täter sowie ihre Entwicklung nach der Tat psychologisch detailliert dargestellt. Da der Leser den Täter auf diese Weise durch den Roman hindurch aus nächster Nähe kennenlernt, ist die Spannung, ob er am Ende gefasst wird oder davonkommt, ausgesprochen hoch.

Charakteristisch für den Kriminalroman ist allerdings, dass der Täter als der „berühmte große Unbekannte“ (Buchloh/Becker 1978, 82) dargestellt wird. In den meisten Krimis, vor allem in Detektivromanen, stehen die sukzessiven Beantwortungen der Täterfrage „Whodunit?“ und der damit verbundenen Teilfragen (Wie? Wann? Wo? Warum?) im Zuge der Ermittlungen im Zentrum der Darstellung. Dementsprechend wird der Täter normalerweise im Laufe der Erzählung nicht als solcher gezeigt, sondern vielmehr als eine Figur unter vielen, die erst in der Aufklärungsszene als gesuchter Täter identifiziert wird. Referenzsemantisch gesehen bedeutet das: Ab dem Zeitpunkt, an dem die Leiche eines Opfers gefunden wird und somit die Ermittlungen beginnen, verwendet man zwar ständig Ausdrücke wie *der Täter* und *der Mörder*, um über den unbekanntem Täter zu sprechen, in der Regel weiß man aber erst nach dem Zuordnungsakt (Identifizierungsakt) bei der Auflösung des Falls mit Sicherheit, wer der Referenzträger solcher zuvor attributiv gebrauchten Ausdrücke ist (vgl. Abschnitt 3.3.5). Da das Kennenlernen des Täters für den Leser das Ende der Spannung bedeutet, vermeiden die meisten Krimiautoren eine frühzeitige Beseitigung dieses Wissensdefizits. Daher existiert der Täter in der Regel als dieser also eigentlich nur ein paar Seiten lang in der Aufklärung (bei seiner Identifizierung) im Schlussteil des Romans. Im Folgenden wenden wir uns der Verfahrensfrage bei der Gegenstandskonstitution in Bezug auf den Täter zu, wobei wir hauptsächlich die folgenden drei Fragen behandeln: (1) Mit welchen Referenzmitteln kann auf den noch unbekanntem Täter Bezug genommen bzw. Wissen über ihn aufgebaut werden? (2) Wie wird der Täter dem Leser gezeigt, ohne dass dabei seine Identität preisgegeben wird? und (3) Wie wird eine Figur als gesuchter Täter identifiziert und somit zum Täter gemacht?

6.2.2.1 Referenz auf einen unbekanntem Täter

Zunächst befassen wir uns mit den möglichen Referenzmitteln in Bezug auf einen noch unbekanntem Täter. Wie bereits in Abschnitt 3.3.5 ausgeführt, ist die attributive Verwendung von definiten Kennzeichnungen, wie z.B. *der Täter* oder *der Mörder*, um auf einen unbekanntem Täter Bezug zu nehmen, ein krimitypisches Referenzphänomen. Im Allgemeinen wird bei der attributiven Verwendung einer definiten Kennzeichnung vorausgesetzt, dass es jemanden gibt, auf den diese Kennzeichnung zutrifft, auch wenn man nicht weiß, um wen es sich dabei handelt.²⁴⁴ Im Kriminalroman kann die attributive Verwendung der Kennzeichnung *der Täter* in Bezug auf einen noch unbekanntem Täter folgendermaßen formuliert werden: Da von einem Mord geschrieben wurde, weiß der Leser, dass es jemanden geben muss, der ihn begangen hat, doch er weiß noch nicht, wer – dabei kann es sich um einen Täter, eine Täterin oder mehrere Täter oder Täterinnen handeln. Trotz der Ungewissheit, auf wen die Kennzeichnung sich tatsächlich bezieht, kann während der Ermittlung sehr wohl über den unbekanntem Täter gesprochen werden, es können Vermutungen geäußert und Hypothesen aufgestellt werden. In diesem Fall kommen häufig von den ermittelnden Figuren verwendete Täterbezeichnungen als Referenzmittel zum Einsatz, wie z.B. *der Täter*, *der Mörder*, *der Killer*, *er*,²⁴⁵ *jemand*, *unser Mann*, *unser Bursche*, *wer auch immer es getan hat* o.ä. So betrachtet wird ein unbekanntem Täter durch die Darlegung des Mordfalls eingeführt und durch die während der Ermittlungen nach und nach gewonnenen Informationen charakterisiert. Durch die attributive Verwendung derartiger Referenzmittel bei Spekulationen über den Täter beginnt für die ermittelnden Figuren und damit den Leser die Suche nach dem möglichen Referenzträger, bis schließlich bei der Aufklärung des Falls eine oder mehrere Figuren eindeutig als Täter identifiziert werden.

Anzumerken ist dabei, dass die attributive Verwendung des Ausdrucks *der Täter* in der folgenden, krimitypischen Verhörsituation häufig vorkommt, um eine Anschuldigung als Subtext darzustellen: Der Detektiv gebraucht den Ausdruck attributiv, um scheinbar wie gewöhnlich über den unbekanntem Täter zu reden und die eigenen Deutungshypothesen auszusprechen. Der befragte Verdächtige erwidert jedoch „Ich war’s aber nicht!“, weil er erkannt hat, dass er aufgrund der vom Detektiv vorgebrachten Vermutungen als Täter in Frage kommt (vgl. Abschnitt 5.4.2).

Darüber hinaus steht die Referenz auf den unbekanntem Täter in engem Zusammenhang mit der Wissensvermittlung über ihn. Entsprechend den neuen ›clues‹, die im Laufe der Ermittlung nach und nach enthüllt werden, ändern sich häufig im Erzählverlauf die Referenzausdrücke, mit denen auf den unbekanntem Täter Bezug genommen wird. Das heißt, während der Ermittlung werden im-

²⁴⁴ Vgl. Keith Donnellans Unterscheidung zwischen dem referenziellen und attributiven Gebrauch von definiten Kennzeichnungen in *Reference and definite descriptions* (1971). Hierfür ein Beispiel aus Vater 2005 (33). Bei der Äußerung *Birgits Freund ist arm dran* wird die Kennzeichnung *Birgits Freund* attributiv gebraucht, wenn der Sprecher nicht weiß, wer Birgits Freund ist, oder wenn er über einen potenziellen Freund von Birgit redet. Dagegen wird *Birgits Freund* referenziell gebraucht, wenn der Sprecher die Person kennt, die er als Birgits Freund bezeichnet, und sich mit der Äußerung auf diese Person bezieht.

²⁴⁵ Im Kriminalroman kommt auch das Pronomen *er* als Täterbezeichnung häufig zum Einsatz, wenn dem Leser durch den Kontext klar wird, dass sich die ermittelnden Figuren damit auf den unbekanntem Täter beziehen. In Cody Mcfadyens *Die Blutlinie* bemerkt beispielsweise die Ich-Erzählerin und Detektivin zum Tatort „Dies ist der Ort, an dem *er* sein Werk getan hat“ (131, Hervorhebung im Original). Durch den Kontext und die Hervorhebung durch Kursivdruck wird klargemacht, von wem die Rede ist.

mer mehr Informationen über den Täter aufgedeckt, sodass neben den oben genannten geläufigen Täterbezeichnungen auch andere Referenzausdrücke attributiv gebraucht werden, die diese wichtigen Informationen reflektieren. Zum Beispiel werden in Friedrich Dürrenmatts *Das Versprechen* zur Referenz bzw. Koreferenz auf den unbekanntem Täter neben den geläufigen Täterbezeichnungen „*der Mörder*“ (26, 32, 33, 41, 43, 49, 53, 66, 84, 85, 88, 90, 101, 105, 106, 117, 121, 134) und „*der Täter*“ (39, 49, 87) auch Referenzausdrücke wie „*der Lustmörder*“ (109), „*der Mann, der das Gritli getötet hat*“ (45f.), „*der Mörder der kleinen Gritli Moser*“ (64) und „*der Mann, den wir suchen*“ (46) verwendet, die die allgemeinen Informationen bezüglich des Falls (z.B. über das Opfer, die Art des Mords) kennzeichnen. Da die beste Freundin des ermordeten Mädchens bei einer Befragung erzählt, Gritli habe vor dem Mord einen Riesen im Wald getroffen, der ihr kleine Igel geschenkt habe (47f.), und da diese scheinbar allzu fantasievolle Aussage durch eine Kinderzeichnung Gritlis (83ff.) bestätigt wird, bekommt der unbekanntem Täter aufgrund dieser lösungsrelevanten Information die Bezeichnung „*Igelriese*“ (83, 86, 87, 89, 92, 121). Immer wenn dieser auffällige Referenzausdruck zum Einsatz kommt, macht sich der ›clue‹ bemerkbar, sodass der Leser die rätselhafte Charakterisierung des Täters stets im Auge behält, bis sie vom Detektiv letztendlich enträtselt wird: Der Täter ist ein großer Mann, der das Mädchen mit Schokoladenkugeln in die Falle gelockt hat (117).

Hierzu ein weiteres Beispiel aus Åke Edwardsons *Zimmer Nr. 10*. Während der Ermittlung in einem Mordfall gelingt es der Polizei zwar, den mutmaßlichen Täter auf der Videoaufnahme einer Überwachungskamera auszumachen, doch das Ergebnis lautet: „*Der Videofilm zeigte kaum mehr als einen Rücken. [...] Der Rücken war ganz hinten im Gang zu sehen, sogar ziemlich deutlich, aber das half jetzt auch nichts*“ (76). Nach dieser Entdeckung wird der nach wie vor unbekanntem Täter auch als „*Der Rücken*“ (76, 77, 82, 84) bezeichnet. Dergestalt wird dem Leser der ›clue‹ über den unbekanntem Rücken wiederholt ins Gedächtnis gerufen, sodass er bei einer späteren Textstelle über ein Verhör anhand der Äußerung „*Er [der Kommissar] drehte den Kopf und starrte auf Börges Rücken, der auf dem Weg ins Wohnzimmer war*“ (403) sofort einen thematischen Zusammenhang erkennt und versteht, warum der Kommissar beim Anblick des Rückens des Befragten Verdacht schöpft und diesen schließlich als Täter entlarvt.

Die Beispiele machen deutlich, dass innovative Referenzausdrücke in Bezug auf den unbekanntem Täter gebraucht werden können, die wichtige Informationen über ihn beinhalten, an die der Leser immer wieder erinnert werden soll. Dass sich die ›clues‹ bei der Suche nach dem Täter derart im Gebrauch der Referenzmittel widerspiegeln, zeigt deutlich den dynamischen Charakter des Wissensmanagements auf, bei dem zwar Andeutungen gemacht werden, zum Spannungserhalt eine eindeutige Zuordnung aber meist bis zum Ende des Romans aufgeschoben wird. Zudem kann mit Hilfe der Vielfalt der Referenzausdrücke für den unbekanntem Täter das Prinzip der Originalität bzw. das Prinzip der Variation im Ausdruck realisiert werden.

Zur Referenz auf einen unbekanntem Täter gehört auch dessen Charakterisierung im Laufe des Romans. Zu diesem Zweck kommt bei der Tätersuche häufig das sogenannte Profiling zum Einsatz. Dabei fungiert ein Profiler als spezieller Wissenslieferant und erstellt anhand von ›clues‹ eine psychologische Charakteranalyse des gesuchten Täters. Dass es sich dabei nur mehr um Vermutungen über den unbekanntem Täter handelt, ist in den Äußerungen eindeutig gekennzeichnet, wie etwa im

folgenden Beispiel aus Tess Gerritsens *Die Chirurgin*:

»Dieser Täter ist kein Verrückter«, sagte Zucker. »Ich könnte mir vorstellen, dass er vollkommen normal wirkt. Ich glaube, es handelt sich um einen Weißen von ungefähr dreißig Jahren. Sauber und gepflegt, von überdurchschnittlicher Intelligenz. [...] Wenn er eine Beschäftigung hat, wird es sich um einen Job handeln, bei dem es sowohl auf Intelligenz als auch auf peinliche Genauigkeit ankommt.« (*Die Chirurgin*, 74)

Mit den Worten *Ich könnte mir vorstellen*, *Ich glaube* und *ungefähr* wird signalisiert, dass es sich bei dieser Charakterisierung des Täters um Deutungen bzw. Hypothesen des Sprechers (des Profilers) handelt. Zur Bezeichnung von Vermutungen dienen außerdem der mit *Wenn* beginnende Konditionalsatz mit der Infinitivkonstruktion mit *werden* (*Wenn er eine Beschäftigung hat, wird es sich um einen Job handeln, bei dem ...*). Dadurch wird der vorläufige, revidierbare Charakter des vom Profiler vermittelten Wissens über den unbekanntem Täter deutlich gemacht. Natürlich kann sich der Profiler auch irren oder aus irgendeinem Grund lügen. Allerdings gehen die ermittelnden Figuren sowie der Leser, da Expertenmeinungen im Kriminalroman in den meisten Fällen zutreffend sind, meist von den Annahmen des Profilers aus und halten bei der Tätersuche Ausschau nach Personen, auf die die Beschreibungen aus dem Profiling zutreffen. Das bedeutet für den Autor, dass er mit dem Einsatz eines Profilers als Wissenslieferant mit einer gewissen Autorität prekäres Wissen über den unbekanntem Täter vermitteln kann, das einen großen Interpretationsspielraum mit sich bringt. Dies kann der Autor nutzen, indem er z.B. gezielt mit der Glaubwürdigkeit des vom Profiler vermittelten Wissens spielt und den Verdacht auf falsche Figuren lenkt, um den Leser vorübergehend irreführen und ihn schließlich bei der Lösung der Täterfrage zu überraschen.

Darüber hinaus kann der Täter auch vor dem Zuordnungsakt als Täter gezeigt werden, ohne dass dabei seine wahre Identität preisgegeben würde. Sehen wir uns im Folgenden diese Spielart genauer an.

6.2.2.2 Das Kennenlernen eines unbekanntem Täters

Wie bereits in der Fallstudie von *Tannöd* (vgl. Kap. 4) gezeigt, kommt es um der Spannung willen im Kriminalroman (insbesondere im Thriller) häufig vor, dass der Leser früher als die ermittelnden Figuren den Täter näher kennenlernt, ohne davon in Kenntnis gesetzt zu werden, wer genau dieser eigentlich ist. Dies wird im Allgemeinen durch das Zusammenspiel von multiperspektivischem Erzählen und geschickt ausgewählten Referenzausdrücken möglich: Dank des in der Ich- oder Figurenperspektive gehaltenen, eigenständigen und fortgesetzten Erzählstrangs über den Täter, auf den stets nur mit Hilfe von Pronomina (z.B. *ich*, *er*) bzw. definiten Kennzeichnungen (z.B. *der Mann*) Bezug genommen wird, kann der Leser unmittelbar Informationen über ihn erhalten bzw. sein Verbrechen quasi „live“ miterleben. Dabei wird dem Leser die wahre Identität des Täters manchmal nur eine gewisse Zeit lang, in den meisten Fällen aber bis zur Aufklärungsszene nicht verraten, sodass die Spannung mit Hilfe des Täterrätsels immer weiter gesteigert werden kann. Mit dem geschickten Einsatz der Ich-Perspektive kann dem Leser sogar vorenthalten werden, ob es sich bei der Perspektivfigur um einen Täter oder eine Täterin handelt (z.B. in Val McDermids *Tödliche Worte*).

Auf diese Weise kommt eine etwas paradoxe Bekanntschaft mit dem Täter zustande, die einerseits intim ist, andererseits jedoch oberflächlich bleibt. Auch durch diese Wissensvermittlungsstrategie in Form einer asymmetrischen Informationsverteilung zwischen dem Leser und den ermittelnden Figuren erwächst eine krimispezifische Spannung aus dem Wissensvorsprung des Lesers. Anhand der folgenden Textbeispiele wird veranschaulicht, wie dies sprachlich gestaltet werden kann.

Sehen wir uns zunächst Henning Mankells *Mittsommermord* an. Der Thriller fängt mit einer Mordszene an, die folgendermaßen beginnt: „*Kurz nach fünf hörte es auf zu regnen. Der Mann, der neben dem dicken Baumstamm hockte, zog vorsichtig die Jacke aus*“ (9). Durch die Bezugnahme mit der Kennzeichnung *der Mann, der neben dem dicken Baumstamm hockte* wird also ein Mann eingeführt, aus dessen Sicht anschließend geschildert wird, wie er drei Jugendliche umbringt, wobei er, nun der Täter, immer mit dem Pronomen *er* wiederaufgenommen wird.²⁴⁶ Im Laufe der Geschichte wird dann im Täter-Erzählstrang, der wie zu Anfang stets in der Figurenperspektive gehalten ist, hauptsächlich durch *er*, manchmal auch durch *der Mann*, erneut auf den unbekanntem Täter Bezug genommen. Da die Geschichte immer abwechselnd aus der Detektiv- und der Täterperspektive erzählt wird, ergibt sich auch kein Verständnisproblem für den Leser, auf wen sich das Pronomen *er* in der Tätererzählung bezieht. So bleibt der Täter mittels der Referenzausdrücke *er* und *der Mann* unbekannt für den Leser, bis der Detektiv in der Aufklärungsszene die wahre Identität des Täters herausfindet, die betreffende Figur endgültig als gesuchten Täter identifiziert und somit die Hauptfrage „Whodunit“ mit der Enthüllung des Eigennamen klärt. Durch eine derartige Wissensvermittlung erhält der Leser in Bezug auf die Charakterisierung des Täters einen Wissensvorsprung gegenüber den ermittelnden Figuren. Dadurch ist er in der Lage zu beobachten, wie das Ermittlungsteam im Dunkeln tappt bzw. auf falsche Fährten gelockt wird, sodass die Lektüre eine zusätzliche Spannungsdimension erhält. Durch diese spezielle Machart strategischer Wissensvermittlung in Form eines Zusammenwirkens von multiperspektivischem Erzählen und der Verwendung von Referenzmitteln wie *er* und *der Mann*, kann der Leser einerseits aus der Täterperspektive das Verbrechen in actu aus nächster Nähe miterleben – die Spannung wird also durch Action bzw. Nervenzitler intensiviert –, andererseits führt diese Nähe nicht zu einer allzu frühzeitigen Lösung des Täterrätsels, sodass die Spannung auf diese Weise nicht zerstört wird.

Das folgende Beispiel zeigt, dass eine derartige Wissensvermittlungsstrategie noch mehr leisten kann – in diesem Fall ermöglicht sie ein ungewöhnliches und damit völlig unerwartetes Ende. In Thea Dorns Thriller *Die Hirnkönigin* wird multiperspektivisch erzählt, wobei auf die Mörderin stets durch *sie* oder *das Mädchen* Bezug genommen wird und nur die aus ihrer Perspektive erzählten Abschnitte kursiv gedruckt sind. Dadurch hebt sich der Erzählstrang über die Täterin von den aus anderen Figurenperspektiven erzählten deutlich ab. Obwohl der Leser darin unmittelbar Informationen über die Täterin erhält und sogar ihre weiteren Morde miterleben kann, weiß er indes noch immer nicht, wer sie eigentlich ist. Freilich kann der Leser anhand der Wendung *das Mädchen* und der Art ihrer Handlungen vermuten, dass es sich um eine junge Frau handelt – doch um welche? Es gibt viele junge Frauen in der Geschichte, die in Frage kämen. Erst während des Showdowns zwi-

²⁴⁶ Hierzu ist zu bemerken, dass auch die Opfer nur durch das Pronomen *sie* neu eingeführt und wiederaufgenommen werden. Erst später werden sie in der Detektivperspektive als Leichen identifiziert und mit Eigennamen bezeichnet.

schen der Detektivin und der Mörderin wird Letztere in einer Erzählung aus der Detektivperspektive durch den Eigennamen identifiziert. Interessanterweise wird nicht deutlich erzählt, wer von den beiden in der anschließenden Kampfszene gewinnt, die Frage, ob sich die Schlinge für die Täterin zuzieht oder ob sie ungeschoren davonkommt, bleibt in diesem Fall also unbeantwortet. Stattdessen folgt dem abrupten Ende des Showdowns ein kursiv gedruckter Epilog, in dem von einer unbekanntem Frau die Rede ist, die durch die Kennzeichnung „*die junge Frau, die seit dem Abflug in Frankfurt ununterbrochen aus dem Fenster geschaut hatte*“ (283) eingeführt und durch das Pronomen *sie* wieder aufgenommen wird. Angesichts der Ähnlichkeit mit dem Erzählstrang über die Täterin scheint es naheliegend, dass es sich bei der Unbekannten um die Mörderin handelt, die als Siegerin des Showdowns zu ihrem *sie*-Dasein in ihrem nach wie vor kursiv gedruckten Erzählstrang zurückkehrt. Es wird also deutlich, wie sich durch das Zusammenwirken des kursiv gedruckten, in der Perspektive der Mörderin gehaltenen Erzählstrangs und der geschickt ausgewählten Referenzausdrücke *sie* und *das Mädchen* ein spannendes Ratespiel ergibt, das dazu beiträgt, ein ungewöhnliches Romanende zu kreieren.

Die obigen Beispiele zeigen, dass bei dieser Wissensvermittlungsstrategie, bei der der Leser den Täter zwar den Roman hindurch aus der Nähe zu sehen bekommt, seine Identität aber lange nicht erfährt, der Einsatz von Pronomina als Referenzmittel eine entscheidende Rolle spielt, weil sie ohne deutlichen Bezug eine Unbestimmtheit aufweisen und es ermöglichen, die Identität des Täters geheimzuhalten und somit Spannung zu erzeugen.

Auch Eigennamen können als Referenzmittel eingesetzt werden, um auf den Täter Bezug zu nehmen, ohne seine Identität preiszugeben. In manchen Krimis, vor allem, wenn darin es um einen psychopathischen Mörder geht, gibt sich der Täter ein Pseudonym, das durch bestimmte, als eine Art Taufakt (Namensgebungsakt) dienende Äußerungen in Kraft tritt. Danach wird dann im Erzählstrang über den Täter das Pseudonym als Referenzmittel benutzt.²⁴⁷ Hierfür ein Beispiel aus Henning Mankells *Die falsche Fährte*: Aus der Perspektive des psychopathischen Mörders wird erzählt, wie er sich selbst ein Pseudonym gibt:

Dort war er am Strand entlanggelaufen und hatte sich einen anderen Namen gewählt. Er hatte sich für Hoover entschieden. Nach dem FBI-Chef. [...] Er wurde ein gefürchteter Polizist mit dem Mut eines Indianerkriegers. Er würde unverwundbar sein. Nichts würde ihn daran hindern, die notwendige Rache zu üben. (*Die falsche Fährte*, 120f.).

Auch hier wird in Bezug auf den unbekanntem Täter zunächst das Pronomen *er* als Referenzmittel verwendet. Durch die oben zitierten Äußerungen, die als Taufakt dienen, tritt dann das Pseudonym *Hoover* als Referenzmittel in Kraft. Danach wird auf den Täter abwechselnd mit *er*, *der Mann*, *Hoover* Bezug genommen, bis schließlich im Zuge der Aufklärung gegen Ende des Romans seine

²⁴⁷ Zuweilen wird das Pseudonym auch in der Detektivperspektive gebraucht, etwa weil der Täter den ermittelnden Figuren unter dem Pseudonym eine provokative Nachricht schickt. In *Wo kein Zeuge ist* von Elizabeth George wird beispielsweise erzählt, dass der psychopathische Serienmörder sowohl einen Brief an Scotland Yard schreibt (264f.) als auch den Ermittler am Telefon bedroht (528ff.), wobei er statt seines Namens immer sein Pseudonym *Fu* angibt. Daher wird *Fu* in diesem Fall nicht nur in den Erzählsträngen aus der Täterperspektive, sondern auch in den in der Detektivperspektive gehaltenen Erzählsträngen verwendet, bis seine wahre Identität am Romanende enthüllt wird.

wahre Identität aufgedeckt wird. Die Textstelle der Namensgebung trägt gleichzeitig dazu bei, den Täter zu charakterisieren: Er nennt sich *Hoover*, weil er sich für die geplanten Rachemorde die genannten Eigenschaften des ursprünglichen Namensträgers, des gefürchteten FBI-Chefs, wünscht. Dementsprechend ist der Gebrauch des Täter-Pseudonyms nicht bedeutungslos, wie es beim Einsatz von Eigennamen als Referenzmittel meist der Fall ist. Wird der Täter als *Hoover* bezeichnet, so assoziiert der Leser damit ab dem Auftakt die Eigenschaften des realen Hoover. So sagt die Auswahl des Pseudonyms etwas über das Selbstbild des Mörders aus, und da diese Informationen für die Ermittlung von besonderer Bedeutung sind, ist die Wahl des Pseudonyms direkt mit dem Spannungsaufbau verbunden. Darüber hinaus bietet die Verwendung des Täter-Pseudonyms eine zusätzliche Verständnishilfe für den Leser, denn angesichts des Umfangs, der Figurenanzahl und des ständigen Perspektivenwechsels im Rahmen des Romans ergibt sich hierdurch größere Klarheit, wenn der eigentliche Name des Täters erst im Auflösungsakt preisgegeben werden soll. Es wird also deutlich, dass der Einsatz eines Täter-Pseudonyms die Herstellung einer Bekanntschaft des Lesers mit einem unbekanntem Täter erleichtert, indem er nicht nur zur Charakterisierung des Täters beiträgt, sondern auch eine eindeutige Bezugnahme auf ihn ohne Preisgabe seiner Identität ermöglicht.

Um den thrillertypischen Nervenkitzel zu erzeugen, kommt es zuweilen auch vor, dass der Täter im Detektiverzählstrang auftaucht, wo er den Detektiv verfolgt und in Gefahr bringt. In diesem Fall wird oft mit Nominalphrasen wie z.B. *jemand, die Gestalt* oder *der Schatten* die Annahme nahegelegt, dass sich solche Referenzausdrücke auf den Täter beziehen.²⁴⁸ Dass es sich dabei um keinen anderen als den Täter handelt, wird häufig durch die übereinstimmende Wissensvermittlung im Täter-Erzählstrang bzw. die Darstellung der Weiterentwicklung der Verfolgung bestätigt. In Henning Mankells *Die Brandmauer* wird z.B. durch die Äußerungen „*Als Wallander am Runnerströms Torg angelangt war und sein Auto abschloß, hätte er sich umsehen sollen. Vielleicht hätte er den Schatten bemerkt, der sich hastig tiefer in die Dunkelheit am oberen Ende der Straße zurückzog*“ (366) die thematische Erwartung aufgebaut, dass sich die Person, auf die hier durch *den Schatten* Bezug genommen wird, später als Täter herausstellen wird. Auf diese Weise wird auch entsprechend der bereits erwähnten, im Film geprägten bildsprachlichen Ausdrucksweisen, in denen ein Schatten häufig als Vorbote des Unheils fungiert, die drohende Gefahr angekündigt. Zudem wird an diesem Beispiel die spannungserzeugende asymmetrische Informationsverteilung deutlich, denn durch die Vorausdeutung des allwissenden Erzählers bzw. durch die irrealen Verwendung des Konjunktivs II wird nachdrücklich betont, dass Kommissar Wallander die Gefahr in keiner Weise erahnt. Demzufolge wartet der Leser gespannt darauf, in Erfahrung zu bringen, ob es sich bei besagtem Schatten tatsächlich um den Täter handelt, und wie Wallander die kommende gefährliche Situation überlebt. Es wird erkennbar, wie das Zusammenspiel von Erzählperspektive und bestimmten Refe-

²⁴⁸ Bezüglich literarischer Verbrechensdarstellungen weist Peter Nusser darauf hin, dass filmische Einflüsse im Kriminalroman, insbesondere im Thriller, deutlich zu beobachten sind. Zum Beispiel werden die Darstellungsweisen in vielen modernen Krimis stark beeinflusst von der im Kino ausgebildeten „Ikonographie von Licht und Schatten“ (Nusser 2003, 145). Nusser zufolge wird die Wiedergabe von Licht bzw. Schatten im Film, vor allem im früheren Schwarz-Weiß-Film, akzentuiert und gezielt verwendet, um bestimmte Effekte zu erzeugen: Beispielsweise signalisiert Licht meist Sicherheit oder Rettung, Schatten dagegen Vorboten des Unheils, das Unheimliche, Desorientierung, vorübergehende Angst usw. Derartige bildsprachliche Ausdrucksweisen macht sich auch der Kriminalroman zunutze (vgl. Nusser 2003, 144ff. und Abschnitt 5.6 dieser Arbeit).

renzmitteln zur strategischen Wissensvermittlung beim Darstellen eines unbekanntem Täters, und damit zur Herstellung der krimispezifischen Spannung, beitragen kann.

6.2.2.3 Der Zuordnungsakt einer Figur als Täter

Kommen wir nun zur Frage, wie eine Figur (oder gegebenenfalls mehrere Figuren) als Täter identifiziert und somit zum Täter „gemacht“ wird. Die Suche nach dem möglichen Referenzträger der attributiv gebrauchten Kennzeichnung *der Täter* wird den Roman hindurch bis zur Aufklärungsszene fortgeführt. In ihr findet dann ein Zuordnungsakt statt, in dem die Referenzidentität einer der Figuren mit dem gesuchten Täter festgestellt wird. Somit ist der Höhepunkt der Spannung durch die endgültige Antwort auf die Hauptfrage „Wer war *der Täter*?“ erreicht. In diesem Sinne stellt die Rekonstruktion des Referenzträgers (also des konkreten Täters mit seinem Namen und all seinen attributiven Eigenschaften) für das Wissensmanagement im Kriminalroman ein wesentliches kommunikatives Handlungsziel dar.

Zur Veranschaulichung wählen wir eine Passage aus Agatha Christies *Mit offenen Karten*. Darin wird erzählt, wie der Meisterdetektiv Hercule Poirot in klassischer Detektivroman-Manier die relevanten Figuren um sich versammelt und mittels einer Ansprache die „Whodunit“-Frage klärt, die wie folgt beginnt:

Poirot hob die Hand.

»Einen Moment. Lassen Sie mich diese Sache auf meine eigene Art behandeln. Das heißt, durch Ausschaltung. Der Mörder von Mr Shaitana war nicht Mrs Lorrimer, noch war er Major Despard und sonderbarerweise war er auch nicht Miss Meredith ...«

Er beugte sich vor. Seine Stimme schnurrte sanft und katzenhaft.

»Sehen Sie, Dr. Roberts, *Sie sind die Person, die Mr Shaitana ermordet hat*, und Sie haben auch Mrs Lorrimer ermordet ...« (*Mit offenen Karten*, 213f., Hervorhebung im Original)

Durch Poirots Behauptung *Dr. Roberts, Sie sind die Person, die Mr Shaitana ermordet hat*, die er unmittelbar nach der zitierten Passage begründet, indem er Dr. Roberts' Taten rekonstruiert, wird der Arzt unter allen Verdächtigen eindeutig als Täter identifiziert. In Bezug auf die Suche nach dem Referenzträger der definitiven Kennzeichnung *der Täter* findet der folgende Zuordnungsakt statt: Durch Poirots Bemerkung wird festgestellt, dass Dr. Roberts die Person ist, auf die sich die Nominalphrase *der Mörder von Mr Shaitana* bezieht. Demnach kann die Kennzeichnung *der Täter*, die zuvor nur attributiv gebraucht wird, um sich auf eine Person zu beziehen, von der man nur weiß, was auf sie zutrifft, nach dem Zuordnungsakt referenziell gebraucht werden, um sich auf Dr. Roberts zu beziehen. Erst jetzt kann man ihn eindeutig als Bezugsgegenstand identifizieren. Da der Figur Dr. Roberts erst nach diesem Zuordnungsakt die Täterrolle zugeteilt wird, existiert der identifizierte Täter nur wenige Seiten lang am Romanende.

Da wir später im Zusammenhang mit den Spielarten des Romanendes (vgl. Abschnitt 7.3.2) die diversen Darstellungsweisen des Zuordnungsakts, bei der eine Figur unter vielen als Täter identifiziert wird, eingehender betrachten werden, beenden wir die Erläuterung an dieser Stelle und befassen uns im Folgenden mit der Einführung und Charakterisierung des Opfers.

6.2.3 Die Einführung und Charakterisierung des Opfers

Neben dem Detektiv und dem Täter ist auch das Opfer in vielerlei Hinsicht von großer Bedeutung für die Erzeugung von Spannung im Kriminalroman. In der Regel wird die Ermittlung durch das Auffinden einer Leiche, die als eine bestimmte Figur in der Romangesellschaft identifiziert wird, in Gang gesetzt. So gesehen dient die Einführung des Opfers als Auftakt des Katz-und-Maus-Spiels zwischen Täter und Detektiv. Dementsprechend spielt auch die rekonstruierte Charakterisierung des Opfers aufgrund ihres Zusammenhangs mit dem Tatmotiv eine wichtige Rolle bei der Suche nach den Verdächtigen bzw. dem Täter. Da während der Ermittlungen stets vom Opfer die Rede ist, gehört die Bezeichnung des Opfers mit bestimmten Referenzmitteln zu den Standardverfahren im Kriminalroman, mit denen der Autor auf das Mitgefühl des Lesers abzielt. Darüber hinaus kann der Autor in asymmetrischer Wissensverteilung mit Hilfe des multiperspektivischen Erzählens dem Leser den Tathergang zeigen, wobei aus der Gewaltdarstellung häufig reichlich Spannung bzw. Nervenkitzel erwächst. Um Gefühle und Anteilnahme beim Leser hervorzurufen, steht das Opfer hierbei im Fokus der Täter-Opfer-Konstellation, und seine Angst bzw. Hilflosigkeit wird ausführlich thematisiert. Wird das Opfer nicht sofort getötet, sondern in Gefangenschaft gehalten, so erwartet der Leser gespannt, ob es ihm gelingt, mit dem Leben davonzukommen. Darüber hinaus ist die Charakterisierung des Opfers – wie die des Täters – aufgrund der zahlreichen Thematisierungsmöglichkeiten von besonderem Interesse für viele Autoren. Es gibt durchaus Kriminalromane (z.B. *Tote auf Bestellung* von Leonardo Sciascia und *Der Stümper* von Patricia Highsmith), die das Opfer stark in den Mittelpunkt rücken, indem die Entwicklung seiner konfliktgeladenen Beziehung zum Mörder mit psychologischer Tiefe dargestellt wird, was ebenfalls der Spannungserzeugung dient. Daher ist die Charakterisierung des Opfers – ebenso wie die des Täters – von besonderem Interesse für viele Autoren. Die variantenreichen Wissensvermittlungsstrategien in Bezug auf das Opfer leisten also auch einen Beitrag zur Spannungserzeugung im Kriminalroman, weshalb auch die Einführung und Charakterisierung des Opfers Beachtung finden soll.

Aus diesem Grund wollen wir im Folgenden die Gegenstandskonstitution des Opfers im Kriminalroman eingehender betrachten. Um sie zu erläutern, befassen wir uns vor allem mit der Frage, wie eine Figur zum Opfer „gemacht“ wird. Denn für den Leser ist das Opfer – ähnlich wie im Fall der Einführung und Charakterisierung des Täters – im Grunde eine Figur unter vielen, der erst durch die Identifizierung der Leiche oder die Darstellung des Tathergangs die Opferrolle zugeteilt wird. Diese beiden Möglichkeiten und die dazugehörigen Spielarten des Wissensmanagements wollen wir anhand einiger Textbeispiele illustrieren. Insgesamt soll verdeutlicht werden, mit welchen sprachlichen Verfahren das Opfer auf strategische Weise eingeführt und charakterisiert werden kann, um Spannung und emotionale Effekte zu erzeugen.

6.2.3.1 Die Identifizierung einer Leiche als Opfer

Betrachten wir zunächst die klassische Art der Einführung und Charakterisierung des Opfers im Kriminalroman: Durch das Auffinden einer Leiche, die als eine Figur in der Romangesellschaft

identifiziert wird, wird dieser Figur die Opferrolle zugeteilt. Referenzsemantisch gesehen gibt es in diesem Fall bestimmte Äußerungen, durch die ein Zuordnungsakt (Identifizierungsakt) stattfindet und somit eine Leiche und eine Figur eindeutig als referenzidentisch festgestellt werden. Diese Zuordnung lässt sich auf unterschiedliche Arten gestalten, etwa indem die Identifizierung einer Leiche dargestellt wird, in Form eines zitierten Zeitungsberichts über den Fall oder als Figurenrede, also durch die Mitteilung einer ermittelnden Figur, die Zugang zu bestimmten Informationen hat und als Wissenslieferant fungiert.

In den meisten Fällen tritt das Opfer nur kurz als lebender Mensch auf und wird sogleich ermordet, damit die Ermittlungstätigkeit frühzeitig beginnen kann. Häufig wird das Opfer von Anfang an nur als Leiche gezeigt, weshalb Helmut Heißenbüttel bemerkt: „Der Ermordete, der entweder vor Beginn der Erzählung oder auf den ersten Seiten sein Ende findet, bringt alles in Gang. Die Leiche ist gleichsam der Hebel, der der Story den Anstoß liefert“ (Heißenbüttel 1963/1966, in: Vogt 1998a, 113). Das muss jedoch nicht heißen, dass das Opfer im Figurenensemble des Kriminalromans zwangsläufig den geringsten personalen Stellenwert hat. Denn was die Charakterisierung des Opfers betrifft, wird das Wissen über seine Person von den ermittelnden Figuren bei der Suche nach den Verdächtigen und ihren möglichen Tatmotiven durch immer neue, in einer Reihe von Verhören gesammelte Informationen nach und nach rekonstruiert. Insofern gilt die Frage, was für eine Person das Opfer eigentlich war, als fester Bestandteil des krimitypischen Frage-Antwort-Spiels.²⁴⁹ In vielen Kriminalromanen wird die Rekonstruktion des Charakters des Opfers so akzentuiert (z.B. in *Denn bitter ist der Tod* von Elizabeth George und *Venezianisches Finale* von Donna Leon), dass die strategische Wissensvermittlung über das Opfer durch die unterschiedlichen bzw. sich widersprechenden Zeugenaussagen im Zentrum der Darstellung der Ermittlungen steht. Der Autor kann vermittels zitierten Erzählens, das oft in Form von Tagebüchern, Briefen, E-Mails, Tonband- oder Videoaufnahmen des Opfers realisiert wird, sogar den Toten noch zu Wort kommen lassen. Aus der Widersprüchlichkeit der Informationen über das Opfer erwachsen oft Konflikte, Dramatik und Spannung, weil der Leser dadurch neugierig wird, welche Informationen glaubwürdig sind, wer von den Zeugen bzw. Wissenslieferanten lügt und aus welchem Grund.

Zur Veranschaulichung sehen wir uns zunächst den Romananfang von Leonie Swanns Schafskrimi *Glennkill* an, wobei das Auffinden einer Leiche gezeigt wird:

»Gestern war **er** noch gesund«, sagte Maude. Ihre Ohren zuckten nervös.

»Das sagt gar nichts«, entgegnete Sir Ritchfield, der älteste Widder der Herde, »**er** ist ja nicht an einer Krankheit gestorben. Spaten sind keine Krankheit.«

Der Schäfer lag neben dem Heuschuppen unweit des Feldwegs im grünen irischen Gras und rührte sich nicht. Eine einzelne Krähe hatte sich auf seinem wollenen Norwegerpullover niedergelassen und äugte mit professionellem Interesse in sein Innenleben. Neben ihm saß ein sehr zufriedenes Kaninchen. Etwas entfernter, nahe der Steilküste, tagte die Konferenz der Schafe.

Sie hatten Ruhe bewahrt, als sie **ihren Schäfer** an diesem Morgen so ungewohnt kalt und leblos vorgefunden hatten, und sie waren sehr stolz darauf. Natürlich hatte es im ersten Schrecken ein paar unüberlegte Rufe gegeben:

²⁴⁹ Zum Beispiel macht die Äußerung des Detektivs in Stieg Larssons *Verblendung* „Das größte Fragezeichen stand hinter Harriet selbst. Wer war sie eigentlich?“ (260) deutlich, wie die Frage nach der Persönlichkeit des Opfers explizit als lösungsrelevant gekennzeichnet wird. Demnach wird dem Leser klar, dass diese Frage für das Frage-Antwort-Spiel des Mordrätsels wichtig ist, sodass er mit großer Aufmerksamkeit verfolgt, wie der Detektiv den Charakter des Opfers mit den aus vielen Verhören gewonnenen Informationen nach und nach rekonstruiert und so die Frage beantwortet.

»Wer bringt uns jetzt Heu?« etwa, oder »Ein Wolf! Ein Wolf!« Aber Miss Maple hatte schnell dafür gesorgt, dass keine Panik ausbrach. Sie erklärte, dass mitten im Sommer auf der grünsten und fettesten Weide Irlands sowieso nur Dummköpfe Heu fressen würden und dass selbst die raffiniertesten Wölfe ihren Opfern keinen Spaten durch den Leib jagten. Und ein solches Gerät ragte ganz zweifellos aus den morgenfeuchten Innereien des Schäfers. [...]

George Glenn würde nie wieder ein Schaf für etwas verantwortlich machen. Er lag aufgepfählt nahe des Feldwegs, und seine Schafe beratschlagten, was nun zu tun sei. (*Glennkill*, 11f., Hervorhebungen von mir)

Es wird also eine Leiche eingeführt, die gleich von den Schafen als ihr Schäfer identifiziert wird. Genauer gesagt wird die Identität des Opfers durch die Ausdrücke zur Referenz und Koreferenz schrittweise enthüllt: Zunächst wird eine Figur im Gespräch zwischen den beiden Schafen Maude und Sir Ritchfield durch Bezugnahme mit dem Pronomen *er* als Redegegenstand eingeführt. Auf diese Figur, die eindeutig als bereits tot beschrieben wird, wird mit den Kennzeichnungen *der Schäfer*, *ihr Schäfer* und schließlich mit dem Eigennamen *George Glenn* erneut Bezug genommen. Da die Schafe als Wissenslieferanten offenbar in der Lage sind, ihren eigenen Schäfer zu identifizieren, besteht für den Leser kein Zweifel, dass der Tote George Glenn ist. Zudem wird durch die Beschreibung des toten Schäfers sowie die wiederholte Rede vom Spaten als Mordwaffe deutlich gemacht, dass es sich bei dem Tod des Schäfers um einen Mord handelt. Auf diese Weise wird dem Leser bereits zu Beginn des Schafskrimis mitgeteilt, dass der Schäfer George Glenn ermordet worden ist. Die Ermittlung wird in Gang gesetzt, indem die „*George-Schafe*“ (231) ihn ermordet vorfinden, aufgrund dieser schockierenden Entdeckung „*Gerechtigkeit!*“ (14) blöken und den Entschluss fassen, den „*Spatenstecker*“ (14) zu finden und somit den gemeinen Mord an ihrem Schäfer aufzuklären. Durch eine schrittweise Enthüllung der Identität des Opfers, also von *er* über *der Schäfer*, *ihr Schäfer* zum Eigennamen *George Glenn*, kann der Leser die genaue Identifikation des Opfers mit Spannung erwarten. Es wird deutlich, wie mit Hilfe von einer Auswahl bzw. sequenziellen Positionierung der Ausdrücke zur Referenz und Koreferenz Wissen strategisch vermittelt und somit Spannung erzeugt wird.

Kommen wir nun zur rekonstruierten Charakterisierung des Opfers und ihrem engen Zusammenhang mit dem Tatmotiv. Als Beispiel wählen wir Raymond Chandlers *Der lange Abschied*. Aus der Ich-Perspektive des Detektivs Philip Marlowe wird zu Beginn erzählt, wie er mit Terry Lennox Freundschaft schließt und dessen Frau Sylvia flüchtig kennenlernt. So wird das spätere Opfer Sylvia zunächst als eine lebendige Figur eingeführt und als Terry Lennox' reiche, verwöhnte und untreue Frau beschrieben, bis ihr durch die Mitteilung eines Polizisten „*Lennox' Frau ist ermordet worden. In einem Gästehaus auf ihrem Grundstück in Encino*“ (41) die Opferrolle zugeteilt wird. Nach diesem Zuordnungsakt berichtet der Polizist folgendermaßen über die Entdeckung ihrer Leiche: „*Heute morgen kein Lennox mehr da. Der Butler geht zum Gästehaus runter. Da liegt die Dame nackt wie eine Nixe auf dem Bett, und soviel kann ich Ihnen sagen, am Gesicht hat er sie nicht wiedererkannt. Sie hat praktisch keins mehr. Total zusammengewaschen mit der Bronzestatue eines Äffchens*“ (42). Eine rekonstruierte Charakterisierung des Opfers erfolgt mittels mehrerer Verhöre. So gibt die Hausgehilfin an, das Opfer habe häufig nachts im Gästehaus Besucher empfangen (42), und die Nachbarn bezeichneten sie als „*Luder*“ (249) und „*Hure*“ (308). Darüber hinaus bemerkt Sylvias Schwester zu ihrem Tod: „*Wenn Sylvia sterben mußte, dann war das jetzt der beste Zeitpunkt für sie. In zehn Jahren wäre sie eine sex-gierige alte Hexe gewesen, wie eins von diesen gräßlichen*

Weibern, die man in Hollywood auf Parties sieht oder jedenfalls vor ein paar Jahren noch sah. Der Abschaum der internationalen Gesellschaft“ (170). Entsprechend einer derartigen Charakterisierung des Opfers und aufgrund der ausgesprochen brutalen Tat geht die Polizei davon aus, der Ehemann habe die Frau aus Eifersucht getötet, und Marlowes Verdacht richtet sich gegen einen alkoholsüchtigen, gewalttätigen Liebhaber, während sich als überraschende Lösung am Romanende herausstellt, dass die eifersüchtige Frau des Liebhabers die verhasste Rivalin ermordet hat. Es wird deutlich, wie die rekonstruierte Charakterisierung des Opfers bei der Suche nach Täter und Tatmotiv als Teil des Wissensmanagements zum Spannungsaufbau eine zentrale Rolle spielt.

Der Autor kann bei der Einführung und Charakterisierung des Opfers zur Spannungserzeugung auch gezielt eine asymmetrische Wissensverteilung einsetzen, indem er dem Leser mittels multiperspektivischen Erzählens einen Wissensvorsprung gibt, sodass dieser noch vor den Figuren bei der Identifizierung einer Leiche feststellen kann, wer einem Verbrechen zum Opfer gefallen ist. Zur Illustration betrachten wir das folgende Beispiel aus Charlotte Links *Die letzte Spur* und achten besonders darauf, auf welchen Effekt die Autorin mit dem Wissensvorsprung des Lesers abzielt. Zunächst wird Linda Biggs, ein sechzehnjähriges Mädchen, eingeführt und charakterisiert: Aus der Sicht von Lindas Schwester Angela wird geschildert, wie Linda wegen ihres sexy Outfits einen heftigen Streit mit ihrem Vater Gordon hat, daraufhin schreiend und türensclagend die Wohnung verlässt und danach nicht mehr nach Hause kommt (63ff.). Im fortgesetzten Erzählstrang wird weiterhin aus Angelas Perspektive erzählt, wie sich Lindas Familie immer mehr Sorgen um sie macht und schließlich eine Vermisstenmeldung bei der Polizei abgibt. Auf diese Weise lernt der Leser Linda Biggs als lebendige Figur kennen und bekommt fortlaufend die Unruhe und Angst ihrer Familie mit. Durch Äußerungen wie „Angela hatte ein dummes Gefühl. [...] eine innere Stimme sagte ihr, dass etwas nicht stimmte. Es gab keine logische Begründung. Es war ein Bauchgefühl“ (69) und „Ihre kleine Schwester wurde vermisst. Lieber Gott, lass sie einfach nur weggelaufen sein, betete sie im Stillen [...]. Aber aus irgendeinem Grund glaubte sie nicht an das Weglaufen“ (79) wird ferner beim Leser die konkrete thematische Erwartung aufgebaut, dass Linda bereits einem Verbrechen zum Opfer gefallen ist. Diese Erwartung scheint gleich darauf bestätigt zu werden, denn mit Hilfe des multiperspektivischen Erzählens erfährt der Leser dann aus einer in der Figurenperspektive gehaltenen Erzählung, wie eine Spaziergängerin mit ihrem Hund eine schlimm zugerichtete Mädchenleiche entdeckt (104ff.). Da ihre Beschreibung auf Linda zutrifft, ahnt er bereits, dass es sich bei der Leiche um Linda handelt, bevor der entscheidende Zuordnungsakt durch die folgenden, in der Detektivperspektive gelieferten Informationen über die Identifizierung der Leiche durch Lindas Eltern stattfindet: „Sally und Gordon hatten am Vortag die Tote aus dem Epping Forest einwandfrei und ohne zu zögern als ihre Tochter Linda identifiziert. Damit hatte die Leiche einen Namen, ein Gesicht, eine Geschichte bekommen“ (143). Nach der Identifikation mit Namen wird der Fall als „der Fall Biggs“ (143) bezeichnet, und es folgt eine eingehendere Charakterisierung des Opfers durch Befragung der fassungslosen Familie, bei der nach möglichen Anhaltspunkten für die Ermittlungen gesucht wird. Auf diese Weise wird Spannung erzeugt und der Leser zur Mitarbeit aufgefordert.

Offensichtlich dient hier der anfängliche Wissensvorsprung des Lesers gegenüber Lindas Familie und dem Detektiv hauptsächlich dazu, Gefühle und Anteilnahme bei ihm hervorzurufen. Zur

Emotionalisierung des Lesers dient dabei vor allem der Einsatz der Perspektivfigur Angela, die ihre Schwester Linda liebt und dem Leser Einblick in die von Sorgen geplagte Familie gewährt. Wie bereits gezeigt, spielt der Einsatz des Vornamen zur Koreferenz eine wichtige Rolle für die Erzeugung von Nähe. Daher sollen, indem auf Linda und ihre Familienmitglieder meist mit den Vornamen Bezug genommen wird, dem Leser offenkundig diese Figuren nahegebracht werden. Da der Leser die Figur Linda zunächst aus der Perspektive ihrer Schwester kennenlernt und somit die Sorge der Angehörigen aus nächster Nähe mitbekommt, wird er umso betroffener, wenn ein Menschenleben durch einen Mord in eine Leiche, also in diesem Fall in „*die Tote aus dem Epping Forest*“ (143) verwandelt wird. Auch der starke Kontrast zwischen der ausführlichen, überaus lebendigen Charakterisierung von Linda aus der Sicht ihrer Schwester und dem Steckbrief in der Datenbank der Polizei („*Linda Biggs, sechzehn Jahre alt, geboren am 8. Dezember 1991, wohnhaft im Londoner Stadtteil Islington. Abgebrochene Schullaufbahn. Keine Lehrstelle. Keine Arbeit*“, 143), der den Eindruck erweckt, es gäbe über sie als Person kaum etwas Wissenswertes zu sagen, verstärkt die Betroffenheit des Lesers. Durch diese Kontrastierung wird beim Leser also Mitgefühl hervorgerufen, sodass Lindas Schicksal an emotionaler Bedeutung gewinnt. Da der Leser dank des multiperspektivischen Erzählens über die Entwicklung von Lindas Verschwinden ausgesprochen gut informiert ist, durch seinen Wissensvorsprung frühzeitig Erwartungen in Bezug auf ein böses Ende aufbaut und mit Lindas Familie mitfühlt, wirkt die Lektüre noch spannender auf ihn. Es wird deutlich, dass der strategische Einsatz der asymmetrischen Wissensverteilung zur Emotionalisierung des Lesers bzw. zur Spannungserzeugung beitragen kann.

Erwähnenswert ist darüber hinaus der Gebrauch innovativer Opferbezeichnungen im Kriminalroman, mit dem die Entmenschlichung des Opfers durch das Verbrechen hervorgehoben wird und somit das Mitgefühl des Lesers angesprochen werden soll. Das heißt, bevor eine Leiche identifiziert wird, werden häufig ad-hoc-Referenzausdrücke verwendet, um über den noch immer unbekanntes Toten zu sprechen. In Elizabeth Georges *Wo kein Zeuge ist* werden z.B. die folgenden Opferbezeichnungen benutzt, um auf die noch nicht identifizierten Opfer der Serienmorde Bezug zu nehmen: „*A, B, C und D*“ (35), „*Opfer Nummer vier*“, „*Nummer fünf*“ (175), „*Die Gunnersbury-Park-Leiche*“ (303). Solche ad-hoc-Opferbezeichnungen dienen auch dazu, wichtige Informationen über das unbekanntes Opfer (z.B. über die Reihenfolge in den Serienmorden oder über den Fundort der Leiche) zu reflektieren. Außerdem löst die groteske Unmenschlichkeit, die aus der Kennzeichnung durch einen Buchstaben, eine Ziffer oder einen Ort hervorgeht, beim Leser Anteilnahme aus. Ähnliche Beispiele findet man in vielen Kriminalromanen, z.B. „*Das Etwas, das einmal eine Frau gewesen war*“ (*Die Tote im See* von Raymond Chandler, 60) und „*das klägliche tote Häufchen Mensch, das sie im Wald gefunden hatten*“ (*Alles Liebe vom Tod* von Ruth Rendell, 130). Auch der explizit versprachlichte Kontrast zwischen einem Menschenleben und einer Leiche ohne jegliche Würde durch eine auffällige Bezeichnung für einen unbekanntes Toten dient dazu, die Anteilnahme des Lesers zu verstärken. Hierzu ein Beispiel aus Tess Gerritsens *Todsünde*. In der folgenden Passage wird erzählt, wie eine Rechtsmedizinerin, die im Begriff ist, eine von Ratten zerfressene, noch nicht identifizierte Leiche zu obduzieren, über die vom Ermittlungsteam gebrauchte Bezeichnung für die Tote nachdenkt:

Die Rattenfrau.

Das ist alles, was von einem Menschenleben am Ende übrig bleibt, dachte Maura, als sie auf den Leichnam vor ihr auf dem Tisch blickte. Noch waren die grausigen Details unter einem Laken verborgen. Du hast keinen Namen, kein Gesicht, und wir reduzieren deine gesamte Existenz auf ein Wort, das doch nur die letzte Demütigung betont, mit der dein Leben endete – als Futter für hungrige Nager. (*Todsünde*, 150f.)

Hierbei dient die Opferbezeichnung *die Rattenfrau* beim Leser als Auslöser von Mitgefühl. Um die Wirkung zu verstärken, wird der Kontrast zwischen einem ehemaligen Menschenleben und einem nun als *Rattenfrau* bezeichneten Mordopfer durch die kommentierende innere Rede der Perspektivfigur explizit gemacht. Hätte das Ermittlungsteam die üblichen Opferbezeichnungen wie *unbekannte Tote* oder *Jane Doe*²⁵⁰ verwendet, so wäre eine derartige Versprachlichung der Entmenschlichung der Toten nicht möglich. Das Beispiel zeigt, dass der Einsatz einer kreativen ad-hoc-Opferbezeichnung und die Thematisierung ihrer Bedeutung erheblich zur Schaffung einer emotionalen Beteiligung des Lesers beitragen können.

6.2.3.2 Die Darstellung des Tathergangs

Durch multiperspektivisches Erzählen kann der Autor dem Leser den Tathergang zeigen und in actu mitteilen, wie eine bereits eingeführte Figur einem Verbrechen zum Opfer fällt, sodass der Leser einen Wissensvorsprung gegenüber den ermittelnden Figuren bekommt. In diesem Fall ergibt sich aus der Darstellung der Gewaltszene eine sehr intensive Spannung bzw. Nervenkitzel. Dabei wird die Angst des Opfers meist eindrücklich dargestellt, denn je hilfloser bzw. angstvoller die Figur dem Leser erscheint, desto mehr Anteilnahme und Mitgefühl empfindet er für sie, und umso stärker ist auch sein Wunsch, dass der gemeine Täter bald gefasst wird, was wiederum die Spannung erhöht. Zur Veranschaulichung sehen wir uns im Folgenden drei Beispiele von Gewaltszenen an, in denen Figuren, die dem Leser bereits bekannt sind, die Opferrolle zugeteilt wird:

Verwirrt drehte sie sich um, eine Hand auf den Boden gestützt, um sich in die Höhe zu stemmen, und holte Luft, um zu sprechen.

Im selben Moment zerriß die graue Düsternis vor ihr. Etwas blitzte links von ihr auf. Der erste Schlag fiel.

Er traf sie genau zwischen die Augen. Ihr Körper wurde nach rückwärts geschleudert.

Der zweite Schlag traf Nase und Wange, durchschnitt Haut und Fleisch und zertrümmerte das Jochbein wie Glas.

Falls ein dritter Schlag sie traf, so fühlte sie es nicht mehr. (*Denn bitter ist der Tod* von Elizabeth George, 20)

Danach geschah alles in weniger als drei Sekunden. Sie wartete auf das Licht der Taschenlampe. »Rob?«, fragte sie, dann fühlte sie den Stromschlag durch ihren Körper jagen und rang keuchend nach Luft.

Der erste Krampf schüttelte sie, der zweite raubte ihr fast das Bewusstsein, der dritte katapultierte sie an den Rand eines Abgrunds, und dann stürzte sie ins Dunkel. (*Wo kein Zeuge ist* von Elizabeth George, 747)

Kaum hatte sie die Klinke losgelassen, als sie hinter sich Schritte hörte. Sie erstarrte, ihr Herz hämmerte wie wild. In diesem Augenblick wurde ihr klar, dass sie nicht allein war.

²⁵⁰ Vgl. hierzu die folgende Erklärung aus Jonathan Kellermans Krimi *Das Buch der Toten*: „Er [der Detektiv] saß da und dachte an das massakrierte Mädchen. Fragte sich, wie sie wohl hieß, und konnte sich nicht überwinden, stattdessen *Jane Doe* einzusetzen, die übliche Bezeichnung für anonyme weibliche Leichen“ (59f., Hervorhebung im Original). Durch die Reflexion des Detektivs über das unbekannte Opfer und die Appositionskonstruktion wird die Erklärung von *Jane Doe* geschickt in die Erzählung eingebaut. Im Übrigen ist *John Doe* das männliche Pendant von *Jane Doe*. Beide Ausdrücke sind geläufig in amerikanischen Krimis.

Sie wollte sich umdrehen, doch mitten in der Bewegung wurde ihr plötzlich schwarz vor Augen. (*Schwesternmord* von Tess Gerritsen, 88)

In allen drei Fällen lässt sich beobachten, dass die Opfer bei der Darstellung des Tathergangs im Mittelpunkt stehen, während die Täter praktisch unsichtbar bleiben, damit nichts über sie preisgegeben wird. Um dieses Ziel zu erreichen, wird aus der Perspektive des jeweiligen Opfers erzählt, das unerwartet angegriffen wird und selbst nicht weiß, von wem. Da die Opfer die von den Tätern verwendeten Waffen nicht sehen oder erkennen können, werden auch die Waffen entweder überhaupt nicht erwähnt (wie es beim dritten Beispiel der Fall ist) oder nur vage beschrieben (wie im ersten Beispiel durch *etwas* und *Schlag* und im zweiten Beispiel durch *Stromschlag* und indirekt durch *Krampf*). Dergestalt bleibt die Frage nach der jeweiligen Waffe, die eventuell beim Enträtseln der Täterfrage eine Rolle spielen könnte, ungeklärt. Offensichtlich wird hier die folgende Wissensvermittlungsstrategie angewandt: Zwar wird dem Leser der Tathergang gezeigt, um ihn darüber zu informieren, dass die Figuren einem Verbrechen zum Opfer fallen, aber ihm wird so gut wie nichts über die Täter verraten. Außerdem erscheint die Tat unmenschlicher und damit schockierender, wenn der Täter gar nicht greifbar ist, also nichts Menschliches von ihm geschildert wird.

Was die Opfer betrifft, werden im Gegensatz dazu ihre Wahrnehmungen bzw. ihre Angst und Hilflosigkeit sehr ausführlich beschrieben, um das Mitgefühl des Lesers anzusprechen. Bis ins kleinste Detail wird von den Angriffen berichtet: So werden zum Beispiel wiederholte Attacken aufgezählt (*der erste Schlag, der zweite Schlag, ein dritter Schlag* beim ersten Beispiel und *der erste Krampf, der zweite, der dritte* beim zweiten Beispiel) und die entsprechende Wirkung auf das Opfer wird gradierend beschrieben (*Der erste Krampf schüttelte sie, der zweite raubte ihr fast das Bewusstsein, der dritte katapultierte sie an den Rand eines Abgrunds*). Auch der Wortgebrauch ist höchst charakteristisch für Gewaltszenen im Kriminalroman und trägt durch eine besonders bildhaft beschreibende Sprache zur Spannungssteigerung bei. Auffällig sind etwa (1) zahlreiche Körperteilbezeichnungen (z.B. *Hand, Augen, Nase, Wange, Haut, Fleisch, Jochbein*), mit denen die Gewaltwirkung auf das Opfer spezifiziert wird; (2) Verben der Gewaltbeschreibung (z.B. *zerreißen, durchschneiden, zertrümmern, schleudern*) sowie der Wahrnehmung (z.B. *sehen, hören, fühlen*), der Bewegung (z.B. *umdrehen, warten, fragen, loslassen, stürzen*) und der Reaktion (z.B. *schütteln, erstarrten*) des Opfers, zum Teil auch handlungsbeschreibende Nomen (z.B. *Schlag, Krampf*); weiterhin (3) Orts- und Richtungsangaben durch Präpositionalphrasen (z.B. *auf, in, vor, von, zwischen, nach, durch, an, hinter*) sowie durch lokale Adverbien (z.B. *links, rückwärts, mitten*); (4) Zeitangaben durch adverbiale Präpositionalphrasen (z.B. *im selben Moment, in weniger als drei Sekunden, in diesem Augenblick*) und durch temporale Konjunktionalsätze (z.B. *als sie hinter sich Schritte hörte*); und letztlich (5) Bezeichnungen der Reihenfolge (z.B. *danach, dann, und, und dann*).

Auch die Wissensvermittlung über den Ausgang der Tat weist charakteristische Eigenheiten auf. Häufig endet eine Gewaltszene mit etablierten, mit Dunkelheit zusammenhängenden Formulierungen (in den obigen Beispielen *und dann stürzte sie ins Dunkel, doch mitten in der Bewegung wurde ihr plötzlich schwarz vor Augen*), die quasi metaphorisch den Tod oder die Bewusstlosigkeit des Opfers signalisieren (vgl. Abschnitt 2.3.4.1). Dabei bleibt unklar, ob das Opfer bereits gestorben

ist oder nur vorübergehend in Ohnmacht fällt. Diese beiden Möglichkeiten führen zwingend zu weiterführenden Fragen. Wenn das Opfer tot ist, wann und wie wird seine Leiche aufgefunden? Wenn das Opfer noch am Leben ist, aber gefangen gehalten wird, kann es dem Täter entkommen, oder wird es später doch ermordet? Um die Antwort auf die brennende Frage „Und dann?“ herauszufinden, liest der neugierige Leser gespannt weiter. Es wird deutlich, dass die in den obigen Beispielen angewandte Wissensvermittlungsstrategie, bei der eine Figur in einer Gewaltszene als Opfer dargestellt wird, dazu dient, intensive Spannung in Form von Nervenkitzel zu erzeugen, den Leser emotional an das Opfer zu binden und damit Mitgefühl hervorzurufen und gleichzeitig die Spannung durch Neugier auf die Weiterentwicklung zu erhöhen. Indem kaum etwas über den Täter preisgegeben wird, wird auch die Spannung bezüglich der Täterfrage nicht beeinträchtigt.

Eine andere mögliche Wissensvermittlungsstrategie ist, dem Leser sowohl den Tathergang als auch den Täter zu zeigen, das Täter-Opfer-Machtverhältnis ausführlich zu thematisieren und detailliert zu beschreiben, wie eine zuvor gesund und munter lebende Figur nun von Todesangst gequält und ermordet wird.²⁵¹ Um Nervenkitzel zu erzeugen, den Leser auf die Seite des Opfers zu ziehen und seinen Wunsch zu verstärken, dass bald der Gerechtigkeit genüge getan werden möge, liegt der Schwerpunkt der Darstellung in diesem Fall in der Angst des Opfers (vgl. Beinhart 2003, 92). Dementsprechend wird eine chronologische Darstellungsweise eingesetzt, um eine Figur einzuführen und Schritt für Schritt zu zeigen, wie sie einem Verbrechen zum Opfer fällt bzw. zur aufgefundenen Leiche wird. Da der Leser das Verbrechen dank multiperspektivischen Erzählens von Anfang an aus unmittelbarer Nähe miterlebt, hat er Mitleid für das hilflose Opfer und wird in die Geschichte emotional stärker hineingezogen.

Ein Beispiel hierfür entnehmen wir Patricia Cornwells Thriller *Die Dämonen ruhen nicht*. Entsprechend der Gestaltungstradition des Thrillers (vgl. Abschnitt 2.2.2) wird multiperspektivisch erzählt, sodass der Leser aus der Täterperspektive die Planung bzw. Durchführung der Serienmorde miterleben kann. Der Einsatz des epischen Präsens verleiht auch dem Erzählten ein Gegenwartsgefühl. Dergestalt erlebt der Leser bereits zu Beginn der Erzählung mit, wie das Täterduo Jay und Bev eine Reihe von Sexualmorden begeht: Sex und Gewalt sind Sache des Serienmörders Jay, und seine Komplizin Bev ist dafür zuständig, schöne Blondinen für ihn zu entführen.

Was die Einführung eines der Opfer anbelangt, wird zunächst aus Bevs Sicht geschildert, wie sie wie üblich bei Wal-Mart nach der nächsten Beute für Jay Ausschau hält und schließlich eine passende Frau findet. Mit den Worten „*die Frau, die gerade in die Bastelabteilung geschlendert ist*“ (205) wird die Figur durch Bezugnahme mit einer definiten Kennzeichnung eingeführt und daraufhin mit den folgenden Äußerungen näher beschrieben: „*die attraktive Blondine in Jeans und hellblauer Jacke*“ (205), „*Sie ist mindestens fünfunddreißig oder eher vierzig*“ (205f.), „*Die Frau hat schlanke Beine und eine gute Haltung*“ (206), „*Gut aussehend. Und eine Ausstrahlung, die auf Bev intelligent wirkt*“ (206), „*Bevs Blick wird nadelspitz, als die Frau den Reißverschluss ihrer Ja-*

²⁵¹ Vor allem im Thriller wird bei der Darstellung der Angst des Opfers oft auf Details eingegangen, um dem Leser intensive seelische Spannung zu bereiten. Dazu bemerkt Peter Nusser: „Manche Thriller-Autoren belassen es nämlich nicht bei der bloßen Feststellung des Todes, sondern nutzen die Gelegenheit, Todesangst darzustellen. In solchen Fällen werden die Wahrnehmungen des Opfers vergegenwärtigt, die sich mit der Annäherung und Vergrößerung der Bedrohung schreckhaft verzerren können“ (Nusser 2003, 63).

cke aufzieht, einen durchsichtigen BH vom Ständer nimmt und ihn sich an die festen, üppigen Brüste hält“ (206). Die Darstellung dieser Figur konzentriert sich betont auf die Äußerlichkeit und lässt das Opfer sexobjektartig erscheinen, sodass dem Leser die Absichten der Perspektivfigur und Täterin Bev nähergebracht werden. Ferner nennt Bev die Frau in innerer Rede zweimal „*ein Lamm*“ (205, 206), wobei der Ausdruck noch durch Kursivschrift hervorgehoben wird. Diese Wendung wird später durch die Äußerung „*Bev ist ein Wolf. Sie spürt, wie ihr wölfisches heißes Blut sich regt*“ (239) kontrastiert, um die bevorstehende Täter-Opfer-Konstellation anzudeuten. Aufgrund einer derartigen Einführung und Charakterisierung der Figur sowie der Rollenverteilung „*Lamm vs. Wolf*“ durch die Täterin wird die thematische Erwartung aufgebaut, dass die Frau bald einem Sexualmord zum Opfer fallen wird, was die Spannung steigert.

Dementsprechend wird im fortgesetzten Täter-Erzählstrang folgendermaßen über diese Frau weitererzählt: „*Die hübsche blonde Frau, die gefesselt auf dem Boden des Bootes liegt, blinzelt ins aufblitzende Licht der Morgensonne. [...] Hin und wieder versucht die Gefangene, ihre Lage zu verändern, um die schrecklichen Schmerzen in ihren Gelenken zu lindern*“ (239f.). Die inzwischen geschehene Entführung der Frau wird lediglich mit der Äußerung „*Bev hat sie schließlich auf dem Parkplatz des Wal-Mart am Unigelände aufgegriffen*“ (242) rückblickend kurz erwähnt, ohne auf die Gewaltszene einzugehen, doch durch sie wird dem Leser klar, dass es sich um dieselbe Frau handelt, der Bev zuvor bei Wal-Mart begegnet ist. Auch die Rollenverteilung bzw. das Machtverhältnis zwischen der Täterin und dem Opfer wird noch einmal bestätigt und deutlich hervorgehoben, indem aus Bevs Perspektive mit Ausdrücken wie *das Lamm, das Lämmchen, dieses hübsche Lämmchen, der Fang des Tages, ihre Gefangene, ihr niedlicher kleiner Fang des Tages* (240ff.) erneut auf die Frau Bezug genommen wird. Um die Gefühle des Lesers anzusprechen, steht die Angst der entführten Frau im Zentrum der Darstellung, wobei zur Spannungssteigerung präzise dargestellt wird, wie sich ihr anfängliches Nicht-Wissen vom bevorstehenden Sexualmord allmählich zum Begreifen der Ausweglosigkeit ihrer Lage entwickelt. In chronologischer Folge wird geschildert, wie die Frau zunächst noch versucht, von Frau zu Frau mit Bev zu reden, und sie anfleht, dann aber erschrocken erfährt, dass es nicht um Geld geht, und dass ein Mann im Spiel ist. Dabei wird ihre zunehmende Angst mit den folgenden Äußerungen ausgedrückt: „*Die Frau war sofort machtlos, als ihr klar wurde, dass sie sich aus dem Grauen, das ihr bevorstand, nicht würde herausreden können*“ (240), „*Sie [Bev] lacht, als sich die Augen der Gefangenen weiten und Tränen ihr über die geschwollenen roten Lider quellen. Das Lamm hört zum ersten Mal, dass es einen Mann gibt*“ (241), „*die Hoffnung schwindet aus den hellblauen Augen*“ (243), „*Die Frau sitzt stocksteif da und schließt die Augen. [...] der wohlgerundete, feste Körper der Frau zittert wie Götterspeise*“ (243). Nach Jays Auftritt erreicht die Darstellung der Angst, die die Frau ausstehen muss, den Höhepunkt, indem gezeigt wird, wie sie voller Verzweiflung um einen schnellen Tod bittet („*Verwirrung und schließlich Angst zeigen sich auf ihrem Gesicht. »Dann machen Sie es schnell. Bitte«, flüstert sie, geschüttelt von Schluchzern und Schluckauf, die ihren Körper erbeben lassen. »Wenn Sie mich nicht freilassen wollen. Machen Sie es schnell*“), 258), und indem ihr Aussehen in der Angstsituation genauestens geschildert wird („*Die Augen der Frau sind wieder glasig und vor Angst geweitet [...]. Sie zittert heftig, und ihre nackten Brüste beben. Ein Speicheltropfen quillt ihr aus dem Mundwin-*

kel“, 259). Die eindrucksvolle Thematisierung der Angst der entführten Frau wird also vor allem durch die detaillierte Beschreibung der Körpersprache (z.B. Augen, Tränen, Gesichtsausdruck, Zittern, Schluchzern usw.) sowie durch ihre flehenden Worte sprachlich realisiert. Die Beschreibung der Frau bildet hier einen starken Kontrast zu ihrem ersten Auftritt bei Wal-Mart. Dabei wird das Machtverhältnis zwischen den beiden dominanten Tätern und dem gedemütigten Opfer immer wieder hervorgehoben und der kommende Sexualmord durch die Beschreibung des entblößten Körpers der Frau unverkennbar signalisiert. Auch da der Leser die Täter bereits kennt und daher von Anfang an weiß, was sie vorhaben, wirkt die Darstellung der Angst des Opfers umso mitleiderregender auf ihn.

Die entführte Frau tritt nicht noch einmal als lebendige Figur auf. Im Detektiverzählstrang ist zunächst nur von einer vermissten Frau die Rede: *„Die Vermisste heißt Katherine Bruce. Inzwischen gilt sie als entführt und als das jüngste Opfer des Serienmörders; man hält sie für tot“* (340). So wird im Detektiverzählstrang eine neue Figur eingeführt, wobei Vermutungen über sie geäußert werden. Aufgrund der Information über die Vermisste *„Der Wagen wurde später, abgestellt am Wal-Mart neben der Universität, entdeckt“* (340f.) kann der Leser mit seinem Wissensvorsprung bereits sicher sein, dass es sich bei der vermissten Katherine Bruce um die Frau handelt, die Bev *„auf dem Parkplatz des Wal-Marts am Unigelände aufgegriffen“* (242) hat. Denn aufgrund der Gleichheit der Prädikation lässt sich feststellen, dass die beiden Figuren referenzidentisch sind (vgl. Abschnitt 3.3.3). Durch diese Erwartung steigt die Spannung.

Auch die darauffolgenden Ereignisse, nämlich die Entdeckung und Identifizierung einer Leiche, werden chronologisch dargestellt und zunächst aus der Perspektive eines Zeugen und dann aus der Perspektive der ermittelnden Figuren erzählt. Das oben angewandte Verfahren einer sich herauskristallisierenden Referenzidentität wird auch an dieser Stelle eingesetzt. Zunächst wird aus der Perspektive des Zeugen, eines Alligatoren jagenden Jungen, erzählt: *„Hinter einer Kurve bemerkt er [...] ein gelbes Nylonseil, das an einem Baum hängt. Der Köder an dem gewaltigen Stahlhaken ist ein menschlicher Arm“* (356). Die derart eingeführte Leiche wird anschließend in der Detektiverzählung wiederaufgenommen, indem ein Polizist über sie berichtet: *„In einem der Flussläufe dort hat man einen Frauenarm gefunden. [...] Man führt gerade eine DNS-Analyse durch. Möglicherweise handelt es sich um die letzte Vermisste, Katherine Bruce. [...] Der Täter hat den Arm als Alligatoren-Köder benutzt und ihn mit einem Haken an einem Seil befestigt“* (380). Wieder kann der Leser im Tätererzählstrang anhand der Erinnerung von Jay, wie dieser zuvor bei der Alligatorenjagd mit den Leichenstücken der entführten und ermordeten Frau als Köder jemanden gehört hat, dann geflüchtet ist und aus Versehen seinen Köder hinterlassen hat (*„Jay hat sich sofort aus dem Staub gemacht; der Haken mit dem Köder baumelte noch an dem gelben Nylonseil“*, 384), aufgrund der Gleichheit der Prädikation feststellen, dass es sich bei Jays Alligatoren-Köder um den aufgefundenen Frauenarm handelt. Der Werdegang einer Figur zum Mordopfer wird also in chronologischer Folge dargestellt, und dem Leser wird von Anfang an gezeigt, wie die Figur vom Täter als Opfer ausgewählt, entführt, gefangen gehalten und ermordet wird, und wie die Leiche schließlich aufgefunden und identifiziert wird.

Das Bemerkenswerte an dieser Wissensvermittlungsstrategie ist, dass die Autorin trotz der präzisen und chronologischen Darstellung auf Gewalt- und Sex-Szenen verzichtet. Geschickt nutzt sie den ständigen Perspektivenwechsel aus, um die Darstellung der gewaltsamen Entführung, des Sexualmords, der Zerstückelung der Leiche usw. vollkommen auszulassen. Durch Wiederholung bestimmter Details bringt sie den Leser dazu, aus den Informationen in den auseinander liegenden Textstellen die richtigen (von ihr intendierten) Schlussfolgerungen zu ziehen und somit die Lücken in der kausalen Ereigniskette selbst auszufüllen. Statt durch Szenen von Gewalt und Sex sensationlüsternen Nervenkitzel zu erzeugen, entscheidet sie sich für eine mitleiderregende Darstellung der Angst des Opfers und für eine starke Betonung der Täter-Opfer-Konstellation, um den Leser zu emotionalisieren. Die Funktion des Opfers besteht also ebenso wie in den vorhergehenden Beispielen hauptsächlich darin, die Gefühle bzw. Anteilnahme des Lesers anzusprechen und somit die Spannung zu erhöhen. Außerdem fordert die Autorin den Leser zur Mitarbeit auf und erzeugt dadurch eine gewisse Spannung.

Anhand mehrerer Textbeispiele wurde in diesem Abschnitt verdeutlicht, wie der Autor die wesentlichen Figurentypen im Kriminalroman, nämlich den Detektiv, den Täter und das Opfer, auf bestimmte Wirkungen wie Emotionalisierung oder Spannungsaufbau abzielend, auf unterschiedliche Weisen einführen und charakterisieren kann. Es wurde gezeigt, wie bei der Gegenstandskonstitution des Detektivs der Erzeugung von Nähe, etwa durch den Gebrauch des Vornamens (wobei man geschlechtsspezifischen Gepflogenheiten nicht aus den Augen verlieren sollte) oder durch eine häufige Verwendung von Pronomina als Referenzmittel, eine wichtige Rolle zukommt, da ein Leser einen Kriminalroman, in dem ihm der Detektiv am Herzen liegt, mit größerer Spannung verfolgt – was in ähnlicher Weise für den Täter in einer ›crime novel‹ gilt, mit dem Unterschied, dass Nähe in diesem Fall vor allem auf der Darstellung seiner Angst beruht. Es wurde auch erkennbar, dass die Referenz auf den Täter im Kriminalroman meist zunächst attributiv ist und erst nach der Identifikation des Täters referenziell wird, da der Täter zum Spannungserhalt bis zum Ende des Romans unerkannt bleiben soll – dementsprechend wird auf ihn häufig lediglich mit *der Täter* Bezug genommen, oder die Referenz auf ihn wird während der Ermittlung dem Informationsstand angepasst, wobei er teilweise als *Schatten* im Detektiv-Erzählstrang auftaucht. Es wurde gezeigt, dass auch bei der Referenz auf das Opfer eine Identifikation des Opfers stattfindet, wobei die rekonstruierende Charakterisierung häufig im Mittelpunkt steht, da sie Mitgefühl beim Leser auslöst und darüber hinaus zum Täter führt, was spannungssteigernd ist. Insgesamt gibt es somit eine Vielzahl an Variationsmöglichkeiten, und mit gekonnten, kreativen und strategisch motivierten sprachlichen Verfahren kann ein Autor auch bei aus dem etablierten Muster fallenden Werken dem Leser einen spannenden, unterhaltsamen und krimispezifischen Lektüregenuss bereiten.

6.3 Das Timing der Wissensvermittlung

Die Wahl des Zeitpunkts der Wissensvermittlung spielt eine wesentliche Rolle beim Wissensmanagement im Kriminalroman, insbesondere beim „Wer weiß wann was?“-Spiel zwischen dem Leser und den Figuren: Zur Spannungserzeugung durch eine asymmetrische, inkongruente Informationsvergabe muss der Autor bei der Textproduktion zielorientiert bestimmen, wie und in welcher Reihenfolge dem Leser die Informationen enthüllt werden, weshalb das Timing der Wissensvermittlung von strategischer Bedeutung ist.

Wie bereits erläutert, dominiert beim Wissensaufbau im Kriminalroman normalerweise das Verzögerungsprinzip (bzw. das Prinzip der aufsteigenden Wichtigkeit). Da Wissen im Kriminalroman meist durch ein System von Fragen und Antworten vermittelt wird, gilt im Rahmen dieses krimispezifischen Frage-Antwort-Spiels das Folgende als Regelfall: Eine Frage wird explizit oder implizit aufgeworfen und mit gewissem Abstand mehrfach wiederholt (um den Leser immer wieder an diese Wissenslücke zu erinnern, vgl. Abschnitt 5.1). Dazwischen werden unterschiedliche, mehr oder weniger plausible Antworthypothesen ins Spiel gebracht, bis die Frage schließlich durch die Enthüllung der richtigen Antwort geklärt wird. Um die krimispezifische Spannung im Sinne von ›suspense‹ zu erzeugen, wird die Beantwortung der Frage oft durch Irreführungen jeglicher Art (vor allem ›red herrings‹, vgl. Abschnitt 5.3) hinausgezögert, sodass sich der Leser wie die ermittelnden Figuren zunächst mit dem Erwerb bzw. Auswerten der relevanten Informationen beschäftigen muss.

Damit verbunden sind einige etablierte Wissensvermittlungsstrategien, für die das Zusammenspiel der Erwartungshaltung des Lesers in Bezug auf bestimmte Informationen und des vom Autor zielgerichtet ausgewählten Text-Zeitpunkts der Mitteilung von zentraler Bedeutung ist. Das heißt, normalerweise werden durch bestimmte Äußerungen im Text Lesererwartungen darüber ausgelöst, wann mit der Lieferung bestimmter Informationen gerechnet werden kann. Demnach kann der Autor in vielfältiger Weise ein Spiel mit den Lesererwartungen treiben: Entweder ruft er durch gezielten Sprachgebrauch derlei Erwartungen beim Leser hervor und enthüllt die betreffenden Informationen dennoch zu einem späteren Zeitpunkt im Text als erwartet, oder er überrascht den Leser, indem er wichtige Informationen aus heiterem Himmel bekannt gibt, ohne zuvor diesbezüglich Erwartungen aufzubauen. Außerdem kann der Autor auch absichtlich entgegen der Gestaltungstradition des Wissensaufbaus im Kriminalroman, bei der das Verzögerungsprinzip herrscht, entscheidende Informationen „just in time“ liefern, wo sie gerade gebraucht werden. Da es bei Kriminalromanen sehr selten vorkommt, dass etwas Wichtiges derart unmittelbar enthüllt wird, rechnen die meisten Leser nicht damit und werden dadurch überrascht.

Über solche Strategien in Bezug auf das Timing der Wissensvermittlung wollen wir im Folgenden vier Spielarten anführen, die als bekannte Spannungserzeuger für den Kriminalroman gelten: (1) das Zurückhalten von Informationen, (2) das retardierende Moment, (3) die Vorausdeutung und (4) die „just in time“-Wissensvermittlung. Anhand von Textbeispielen wird gezeigt, wie sie sprachlich realisiert werden und wie daraus Spannung entsteht. Dabei wird vor allem veranschaulicht, wie sie variantenreich in Kombination mit den anderen bereits erwähnten Wissensvermittlungsstrategien eingesetzt werden, um die erzielte Wirkung zu erreichen.

6.3.1 Typisch Krimi: das Zurückhalten von Informationen

“I believe, Mr. Holmes, that you have already made up your mind,” said Miss Stoner, laying her hand upon my companion’s sleeve.

“Perhaps I have.”

“Then for pity’s sake tell me what was the cause of my sister’s death.”

“I should prefer to have clearer proofs before I speak.” (*The Speckled Band* von Sir Arthur Conan Doyle, 37)

Seit der klassischen Sherlock-Holmes-Geschichte von Sir Arthur Conan Doyle hat es sich allmählich etabliert, dass der schweigsame Detektiv und der Erzähler dem Leser erst nach der Auflösung des Falls mitteilen, welche entscheidenden ›clues‹ bzw. welche geheimen Nachforschungen zur Aufklärung führten. Werfen wir einen Blick auf die oben zitierte Passage aus *The Speckled Band*: Der Meisterdetektiv Sherlock Holmes weiß bereits alles über den rätselhaften Mord, will sein Wissen jedoch nicht preisgeben. Freilich ist auch der rückblickend berichtende Ich-Erzähler Dr. Watson zum Zeitpunkt des Erzählens bereits informiert, verrät dem Leser jedoch ebenfalls nichts zu früh. Der Leser wird also im Ungewissen gelassen, brennt folglich vor Neugier und will schnellstmöglich alles in Erfahrung bringen. Zwar wird das Zurückhalten von Informationen als eine wirkungsvolle Erzählstrategie bei Erzählungen aller Art eingesetzt, um eine Pointe vorzubereiten bzw. Spannung zu erzeugen, aber in der gängigen Praxis von Kriminalromanen wird es so routinemäßig benutzt, dass es generell als ein krimitypisches Erzählphänomen angesehen wird.

Für den Autor geht es beim Zurückhalten von Informationen um die zielgerichtete Auswahl des Text-Zeitpunkts der Wissensvermittlung: Er kann „dem Leser Umstände vorenthalten, deren Kenntnis zur Erklärung des Geschehens unentbehrlich ist“ (Alewyn 1968/1971, in: Vogt 1998a, 55). Dies kann er entweder unauffällig tun, um den völlig unvorbereiteten Leser zu verblüffen und somit einen Überraschungseffekt zu erzielen, oder er kann sich anmerken lassen, dass er es tut, um dem Leser die Unwissenheit zu Bewusstsein zu bringen und Spannung zu erzeugen. Da Überraschung und Spannung unerlässlich für den Unterhaltungswert von Kriminalromanen sind, kommt es sehr häufig vor, dass der Autor (mit Hilfe des Erzählers) einige undurchsichtige Lücken in auffälliger oder unauffälliger Weise stehen lässt und die dazugehörigen Informationen erst nach der Pointe enthüllt (vgl. Alewyn 1968/1971, in: Vogt 1998a, 54ff.; Nusser 2003, 26). Im Folgenden wollen wir näher darauf eingehen, wie genau das Zurückhalten von Informationen sprachlich umgesetzt werden kann.

(1) Das Zurückhalten von Informationen um der Überraschung willen

Zunächst sehen wir uns an, wie das Zurückhalten von Informationen um der Überraschung willen eingesetzt wird. Das folgende Beispiel aus *Die letzte Spur* von Charlotte Link veranschaulicht, wie die Autorin dem Leser in unauffälliger Weise die entscheidenden Informationen für das Verständnis des Geschehens vorenthält, um eine überraschende Pointe zu erzielen.

In zwei aufgrund des multiperspektivischen Erzählens voneinander getrennten Textabschnitten wird zunächst eine geschiedene, allein lebende Frau mittleren Alters eingeführt und beschrieben.

Dann wird ausführlich geschildert, wie sie in ihrer Garage plötzlich das Gefühl hat, beobachtet zu werden (277ff.). Eingeleitet durch die Äußerung „*Sie richtete sich auf, und ganz plötzlich wurde ihr bewusst, dass sie nicht allein in der Garage war*“ (280) werden anschließend ihr Gefühl und ihre Gedanken im Detail dargestellt. Ferner wird dem Leser bei der Wiedergabe der inneren Rede dieser Frau durch die beiden mit Kursivschrift hervorgehobenen Äußerungen „*Vielleicht geht es nicht darum, etwas zu stehlen, vielleicht hat es jemand auf mich abgesehen?*“ (281) und „*Da ist jemand. Ich werde beobachtet. Zwei Augen saugen sich an meinem Rücken fest*“ (281) ein bevorstehendes Sexualverbrechen suggeriert. Da im vorangehenden Text bereits über zwei Sexualmorde berichtet wurde, scheint diese Möglichkeit dem Leser plausibel und naheliegend, sodass er annimmt, bei der Frau handle es sich um das nächste Opfer.

Die derart aufgebaute Erwartungshaltung wird im zweiten Textabschnitt (310ff.) weiter verstärkt, indem erzählt wird, wie die Frau schockiert feststellt, dass die Küchentür nicht verschlossen ist, und sie schließlich eindeutig das Knacken einer Fußbodendiele im Haus hört. Alles deutet auf einen Einbrecher hin, und aus der zweiseitigen Darstellung der Angst der Frau sowie aus den detaillierten Beschreibungen ihrer Wahrnehmungen und Handlungen entsteht eine sehr intensive Spannung, bis ihr Verdacht allem Anschein nach durch die entscheidende Äußerung „*Zu ihrem Entsetzen stand jedoch ein Mann mitten im Zimmer*“ (315) bestätigt wird. Allerdings irrt sich der Leser, wenn er nun davon überzeugt ist, gleich werde ein Kampf oder gar ein Sexualmord geschildert. Denn auf überraschende Weise endet dieser Abschnitt mit den Worten: „*Seine Augen saugten sich förmlich an ihr fest, und er sagte: »Ich bin Robert Hamilton. Ich bin Ihr Sohn«*“ (317).

Es wird deutlich, dass das Zurückhalten von Informationen ein Spiel mit den Lesererwartungen ist: Vor der unvorhergesehenen Wendung wird dem Leser absichtlich nicht mitgeteilt, dass die geschiedene, allein lebende Frau einen Sohn hat, der bei seinem Vater lebt und jahrelang keinen Kontakt zu ihr hatte. Erst nach der Pointe werden diese für das Verständnis des Geschehens unentbehrlichen Informationen nachgetragen (323ff.), und zwar mitsamt der Erklärung, warum der Sohn auf einmal die Mutter aufgesucht hat und wie er in ihr Haus eingedrungen ist. Aufgrund der fehlenden Informationsvergabe bei der Figurenbeschreibung der Frau nimmt der Leser automatisch an, sie sei kinderlos. So kommt er aufgrund der irreführenden, ja manipulativen Wissensvermittlung zu dem plausiblen Schluss, bei dem Mann im Zimmer handle es sich um einen Einbrecher bzw. Sexualtäter. Aus Unkenntnis über das Vorhandensein eines Sohns, der durchaus als *Mann mitten im Zimmer* in Frage käme, ist es dem Leser unmöglich zu erahnen, dass dieser Mann der Sohn sein könnte. Infolgedessen werden die Erwartungen des Lesers schließlich durch eine unerwartete Pointe aufgelöst und der damit erzielte Überraschungseffekt kommt zustande.²⁵²

²⁵² Vgl. dazu zwei Versionen einer kurzen Erzählung über zwei Einbrecher in Fritz 2008, 100f. Die Erzählung hat eine ähnliche Pointe wie die in unserem Einbrecher-Beispiel aus *Die letzte Spur*. Mit seinem Vergleich zeigt Gerd Fritz, dass die Version mit Einsatz der Informationszurückhaltung deutlich attraktiver ist, als die in der Standardform der Ereignisdarstellung realisierten Version: Indem man die brisantesten Informationen nicht zu früh preisgibt, sondern für den Schluss aufspart, schafft man eine überraschende Pointe, die das Erzählen lebendiger und spannender gestaltet. Er macht deutlich, dass das Zurückhalten von Informationen nicht nur in Krimis, sondern im Allgemeinen beim Geschichtenerzählen als eine wirkungsvolle spannungserzeugende Strategie der Wissensvermittlung gilt.

Darüber hinaus macht das Beispiel deutlich, dass nicht nur das Zurückhalten von Informationen, sondern auch der geschickte Sprachgebrauch, mit dem die Autorin die gewünschte Wirkung erzielt, einen besonderen Beitrag zu diesem Spiel mit den Lesererwartungen leistet. So wird zum Beispiel der sorgfältig ausgewählte Ausdruck über die sich an der Frau *fest saugenden* Augen in ambivalenter Weise gebraucht: Zuerst lässt er sich in den falschen Kontext einordnen, in dem ein lüsterner Einbrecher bzw. Sexualmörder sie als leichte Beute betrachtet, desweiteren passt er perfekt in den richtigen Kontext, in dem ihr vor Jahren aus den Augen verlorener Sohn sie neugierig mustert. So werden die falschen Lesererwartungen in raffinierter Weise aufgebaut und nach der überraschenden Pointe wieder problemlos modifiziert. Außerdem führt diese Wendung zu vielversprechenden Spannungserwartungen bezüglich der kommenden Szene. Denn beim Leser entsteht die zwingende Frage, wie Mutter und Sohn nach diesem dramatischen Wiedersehen miteinander zurechtkommen, sodass er erwartungsvoll weiterliest. Das zeigt, dass die findige Autorin durch diese strategische Anwendung der Informationszurückhaltung zwar in erster Linie Irreführung und einen Überraschungseffekt erzeugt, sondern auch eine erhöhte Aufmerksamkeit des Lesers und einen Spannungsanstieg erreichen kann.

(2) Das Zurückhalten von Informationen zur Erzeugung von Neugier

Werfen wir nun einen Blick auf eine andere Vorgehensweise des Zurückhaltens von Informationen, die dazu dient, die Neugier des Lesers anzuregen und auf diese Weise Spannung zu erzeugen. Während der Leser bei der oben ausgeführten Vorgehensweise zuerst gar nicht weiß, dass ihm eine für das Verständnis des Geschehens unerlässliche Information fehlt, was zu einem Überraschungseffekt führt, erkennt er in diesem Fall eine eindeutige Wissenslücke, die der Autor unverkennbar sprachlich markiert, und weiß genau, dass ihm die betreffenden Informationen vorenthalten werden. Mit anderen Worten, der Autor gestaltet eine asymmetrische Informationsvergabe, die zu Ungunsten des Lesers ausfällt, indem er den Detektiv eine wichtige Information für sich behalten bzw. den wissenden Erzähler eine Information nicht rechtzeitig mitteilen lässt. Eine derartige Informationszurückhaltung durch ein Verschweigen des Erzählers bzw. des wissenden Detektivs kommt im Kriminalroman so häufig vor, dass sie generell als krimitypisch angesehen wird.²⁵³

Dies wird etwa an einem Beispiel aus Agatha Christies *Mit offenen Karten* deutlich. Auf Seite 87 wird bereits erzählt, dass der Meisterdetektiv Hercule Poirot während der Ermittlung in einem Mordfall zu sich selbst sagt: „*Ich habe recht ... ich habe bestimmt recht ... es muss das sein!*“ (87) Mit dieser Äußerung endet der betreffende Textabschnitt, in den darauffolgenden Textteilen wird allerdings entgegen den Lesererwartungen nicht offenbart, was genau Poirot weiß bzw. vermutet. Dem Leser ist also bewusst, dass Poirot bereits etwas für die Aufklärung Entscheidendes weiß, nur weiß er nicht, was es ist. Nun kann er lediglich versuchen, Poirots Äußerungen und Handlungen

²⁵³ In der Erforschung des Kriminalromans heißt das: „Die Voraussetzung für den fragenden Leser ist der verschweigende Erzähler“ (Alewyn 1968/1971, in: Vogt 1998a, 59), und die „Neugierde des fragenden Lesers kann erhöht werden, wenn der Erzähler auch den Detektiv schweigen lässt, nachdem er der Lösung des Falles ein Stück näher gekommen zu sein scheint und dies auch zu erkennen gibt“ (Nusser 2003, 32).

entsprechend Vermutungen anzustellen. Erst ganz am Ende des Romans, in der Aufklärungsszene (214ff.), teilt Poirot den anderen Figuren ausführlich mit (bzw. teilt die Autorin durch den Erzähler dem Leser mit), was er die ganze Zeit gewusst, aber für sich behalten hat.

Besonders provokant wirkt das Zurückhalten von Informationen auf den Leser, wenn die Wissenslücke direkt und eindeutig formuliert wird, sodass ihm das Zurückhalten der betreffenden Informationen, die eigentlich unmittelbar vermittelt werden sollten, willkürlich und sogar unfair erscheint – der Leser wird quasi auf die Folter gespannt. Das Zurückhalten von Informationen wird häufig in Dialogen sichtbar gemacht, insbesondere im Rahmen der Ermittlungsarbeit (z.B. in einem Verhör oder einem Arbeitsgespräch innerhalb des Ermittlungsteams), bei der ja ständig Informationen zusammengetragen werden. Es kann dem Leser beispielsweise zu Bewusstsein gebracht werden, indem ein Gesprächspartner, der eine wichtige Information besitzt, sein Gegenüber in beinahe wichtigtuersicher Weise auf die Wissenslücke hinweist, diesem die betreffende Information im Folgenden jedoch nicht mitteilt. Dies soll das folgende, sich an einem Textabschnittsende befindliche Beispiel aus Tess Gerritsens *Todsünde* illustrieren:

- »Wir haben die DNA von der Frauenleiche mit der des Babys verglichen, das Sie im Teich gefunden haben.«
 »Und?«
 »Das Opfer, Camille Maginnes, ist definitiv die Mutter dieses Kindes.«
 Rizzoli stieß einen müden Seufzer aus. »Danke, Walt«, murmelte sie. »Damit hatten wir gerechnet.«
 »Moment. Das ist noch nicht alles.«
 »Was denn noch?«
 »Damit haben Sie bestimmt nicht gerechnet. Es geht um den Vater des Babys.«
 Schlagartig hatte sie nur noch Ohren für Walt, für das, was er ihr zu sagen hatte. »Was ist mit dem Vater?«, fragte sie gespannt.
 »Ich weiß, wer es ist.« (*Todsünde*, 321)

Dergestalt endet der betreffende Textabschnitt mit einer spannenden Frage, deren Antwort erst später enthüllt wird. Hierbei ist der manipulative Charakter der Informationszurückhaltung durch eine deutlich markierte Wissenslücke unübersehbar. Der Leser stellt sich die Fragen: Weshalb verraten der Erzähler und der bisher als wichtiger Wissenslieferant fungierende DNA-Experte Walt nicht gleich, wer der Vater des Babys ist? Wozu die Geheimniskrämerei in der letzten Äußerung des Textabschnitts *Ich weiß, wer es ist?* Trotz der klar formulierten Wissenslücke (*Es geht um den Vater des Babys*), die zudem noch durch die Äußerungen des Wissenslieferanten (*Moment. Das ist noch nicht alles; Damit haben Sie bestimmt nicht gerechnet*) sowie die Beschreibungen der gespannten Reaktion der Ermittlerin Rizzoli (*Schlagartig hatte sie nur noch Ohren für Walt, für das, was er ihr zu sagen hatte*) hervorgehoben wird, wird die betreffende Information an dieser Stelle nicht geliefert.

In diesem Fall dient das Zurückhalten der Information als eine Art Köder, dessen Wirkung durch die strategische Wissensvermittlung am Textabschnittsende noch verstärkt wird (vgl. Abschnitt 7.2). Sobald der Leser „angebissen“ hat, wird es ihm schwerfallen, eine Lesepause einzulegen, bevor das Geheimnis endlich gelüftet wird – und genau das bezweckt die Autorin, indem sie mittels des Erzählers bzw. der wissenden Figur dem Leser die Existenz einer wichtigen Information zwar eindeutig mitteilt, ihm deren Inhalt aber vorübergehend vorenthält.

(3) Das Zurückhalten von Informationen vs. „Fair Play“

Die oben genannten Beispiele machen deutlich, wie der Autor das Zurückhalten von Informationen sprachlich gestalten und auf welche Effekte er damit abzielen kann: Tut er es unauffällig, so kann er den völlig unvorbereiteten Leser überraschen, macht er den Leser hingegen unmissverständlich auf die Wissenslücke aufmerksam, bringt ihm also seine Unwissenheit zu Bewusstsein, so kann er Spannung erzeugen.

Das Zurückhalten von Informationen wird allerdings nicht nur als krimitypisch, sondern oft auch als kriminologisch angesehen. Patricia Highsmith beispielsweise bezeichnet „information withheld from the reader, quite arbitrarily and unfairly, until the end of the story or book“ als „gimmick“ bzw. „simply trick ideas“ (Highsmith 1966, 17). Häufig wird auch bemängelt (vor allem von den Befürwortern des ›fair play‹, vgl. Abschnitt 2.3.5.5), dass eine mit der Täterfrage zusammenhängende, wichtige Information vom Erzähler erst so spät preisgegeben wird, dass der Leser keine echte Chance hat, die Lösung selbst zu finden – ein aufmerksamer Leser, der das Frage-Antwort-Spiel fleißig mitmacht, könnte also einwenden, dies sei ein unlauteres Mittel. Ein verbreitetes Beispiel hierfür ist die Offenbarung zunächst verborgen bleibender Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den Figuren (besonders bei unterschiedlichen Familiennamen), die als Begründung ihrer unvermutet enttarnten Komplizenschaft dienen sollen, sodass der Leser überrascht wird.²⁵⁴

Darüber hinaus kommt es nicht selten vor, dass der Autor die Informationen, die als nachträgliche Erklärung für ein Geschehen benutzt werden, so ungeschickt durch den Erzähler einfließen lässt, dass sie dem Leser wie eine Art schwache Ausrede erscheinen. Hierfür ein Beispiel aus *Auferstehung der Toten* von Wolf Haas. Durch den Ich-Erzähler wird zunächst erzählt, dass der Detektiv Brenner mehrmals ein Waffengeschäft besucht hat, ohne sich zum Kauf entschließen zu können, später wird wie folgt aus heiterem Himmel erzählt, Brenner bedrohe den Taxifahrer Johnny mit einer Pistole:

[...] kurz darauf haben Augenzeugen den rosaroten Chevrolet mit weit über hundert in Richtung Zell rasen gesehen.

Die haben sich gewundert, weil dem Johnny seine Fahrweise weit und breit bekannt. Und sie haben ja nicht wissen können, dass der Brenner neben ihm sitzt und seine nagelneue *Glock* auf den Taxler richtet. **Jetzt der Brenner natürlich froh, dass er vorgestern doch noch einmal auf einen Sprung beim jungen Perterer vorbeigeschaut hat.** (*Auferstehung der Toten*, 149, Hervorhebung von mir; Perterer ist der Inhaber des Waffengeschäfts)

Hierbei kann der Leser einwenden, er habe nicht wissen können, dass Brenner auf einmal in der Lage sein würde, jemanden mit einer Pistole zu bedrohen, da der Ich-Erzähler vorher nie erwähnt

²⁵⁴ Beispielsweise ist es ein bevorzugter Kunstgriff in der Brenner-Serie von Wolf Haas, dass zwei Figuren ohne jegliche Verbindung schließlich als Familienmitglieder enttarnt werden und diese Entdeckung zum Durchbruch in den Ermittlungen führt. Derlei Beispiele finden sich in *Auferstehung der Toten* („die Handlose“ und Vergolder Antretter sind Geschwister), in *Der Knochenmann* (Milovanovic und Helene Jurasic sind Geschwister), in *Silentium!* (Fräulein Schuh und Präfekt Fitz sind Mutter und Sohn), in *Wie die Tiere* (Frau Summer und Herr Hojac sind Mutter und Sohn), in *Das ewige Leben* (Soili ist die Tochter des verstorbenen Saarinen) und in *Der Brenner und der liebe Gott* (Stachl ist der leibliche Vater der kleinen Helena).

hat, dass Brenner trotz seiner Unentschlossenheit schließlich doch eine Pistole gekauft hat. Daher mag die letzte Äußerung in der oben zitierten Passage, die als nachgereichte Erklärung für Brenners unerwarteten Waffenbesitz dient, weniger als überraschende Pointe denn als ungeschickte Rechtfertigung anmuten. Ein derartiges Zurückhalten von Informationen wirkt auf den Leser wie eine Provokation, denn es erweckt den ungünstigen Eindruck, als tauche die Pistole wie aus dem Nichts auf. Diesbezüglich gibt es viele ähnliche Beispiele, bei denen der Eindruck entsteht, es handle sich bei der sprachlichen Realisierung der Informationszurückhaltung eher um Ungeschicklichkeit der Krimiautoren.²⁵⁵ Dies trägt m.E. zu einem beträchtlichen Teil dazu bei, dass das Zurückhalten von Informationen im Kriminalroman trotz seines besonderen Beitrags zur Spannungserzeugung einen schlechten Ruf hat.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Das Zurückhalten von Informationen ist im Kriminalroman fest etabliert und gilt im Allgemeinen als krimitypisches Erzählphänomen, denn in keinem anderen Texttyp kommt es so häufig vor wie in diesem. Es kann einen Überraschungseffekt bewirken, wenn der Autor mit Hilfe des Erzählers bzw. der als Wissenslieferant fungierenden Figur die Information, die für die Erklärung des Geschehens erforderlich ist, zunächst verschweigt und erst nach der unerwarteten Pointe nachreicht. Es kann auch die Spannung erhöhen, wenn der Autor durch sprachliche Markierung den Leser auf eine Wissenslücke aufmerksam macht und diesen gespannt auf die kommende Enthüllung der Antwort warten lässt. Dies verlangt von Krimiautoren, wie im letzten Abschnitt demonstriert, ein hohes Maß an handwerklichem Können und Geschick, damit der Einsatz der Informationszurückhaltung auf den Leser nicht allzu willkürlich, provozierend, wie ein Trick oder unbeholfen wirkt. Trotz gelegentlicher Einwände bzw. Kritik ist das Zurückhalten von Informationen beim Kriminalroman so geläufig, weil das Krimi-Lesen kein bloßes Mittel zum Zweck des Gelesenhabens ist, sondern weil es auf die Spannung während des Lesens ankommt. Schließlich trägt das Zurückhalten von Informationen beachtlich dazu bei, die Spannung beim Fortgang des Erzählens zu erhöhen, auch auf die Gefahr hin, dass die Wissensvermittlung dadurch bisweilen manipulativ bzw. dem Leser gegenüber unfair erscheint. Aus diesem Grunde ist das Zurückhalten von Informationen in der Praxis von Kriminalromanen sehr verbreitet und wird von den meisten Lesern großzügig geduldet, bzw., wenn es handwerklich geschickt gemacht ist, erwünscht, sofern es die Kriminalromane überraschend, spannend und unterhaltsam macht.

6.3.2 Das retardierende Moment

Auch das retardierende Moment (oder: die „Retardierung“) dient ideal dazu, Spannung im Sinne von ›suspense‹ im Kriminalroman zu erzeugen. In der Literaturwissenschaft bedeutet dies die

²⁵⁵ In Charlotte Links *Die letzte Spur* z.B. wird die Erklärung dafür, warum die Figur Pamela, die stets große Angst vor ihrem psychopathischen Ex-Freund hatte und sich jahrelang vor ihm versteckte, überraschenderweise den tödlichen Kampf mit ihm gewinnt (424f.), nachträglich geliefert: „Aus einer unbestimmten Vorsicht heraus ließ sie ihn auch nicht wissen, dass sie schießen konnte wie ein Profi. Irgendwie hatte sie die Ahnung, es könnte sich noch einmal als vorteilhaft erweisen, einen ihm unbekanntem Vorsprung zu haben“ (508). Hier kann der Leser angesichts der vagen und schwachen Begründung nur einwenden, dass eine derart manipulative Informationszurückhaltung eher wie eine allzu willkürliche Rechtfertigung oder ein Trick erscheint.

„Verzögerung im Handlungsablauf eines Dramas, um nach dem Höhepunkt des Geschehens die Lösung des Konflikts hinauszuschieben und so die Spannung für kurze Zeit nochmals ansteigen zu lassen“ (Bantel/Schaefer 1993, 112).²⁵⁶ Linguistisch-erzähltechnisch gesehen kann man das retardierende Moment im Hinblick auf das Timing der Wissensvermittlung folgendermaßen auffassen: Durch die Ankündigung des Erzählers werden die Erwartungen des Lesers aufgebaut, dass ihm wichtige Informationen gleich mitgeteilt werden. Allerdings werden diese Erwartungen durch absichtliche Verzögerung des Erzählers bzw. der als Wissenslieferant dienenden Figur beim Erzählen vorläufig nicht erfüllt, sodass der Leser dadurch ungeduldig wird und die Spannung wächst. Während die zu vermittelnden Informationen im Fall der oben genannten Informationszurückhaltung erst nachgereicht werden, nachdem thematisch unterschiedliche Textabschnitte eingefügt wurden, treffen sie im Fall der Retardierung zwar bald ein, der Zeitpunkt der Offenbarung wird jedoch durch den Einsatz der Erzähltechnik immer wieder verschoben. Zur Illustration sehen wir uns im Folgenden drei Beispiele an. Dabei wird vor allem gezeigt, wie das retardierende Moment sprachlich gestaltet wird und was es bei der Spannungserzeugung leistet.

(1) Retardierung durch einen geschwätzigen Erzähler

Werfen wir zunächst einen Blick auf zwei Beispiele aus *Komm, süßer Tod* von Wolf Haas. Das retardierende Moment wird in diesem Krimi durch die wortreiche und weit ausholende Erzählart des Ich-Erzählers zustande gebracht. Betrachten wir das erste Beispiel:

Der Beifahrer vom Bimbo ist an diesem Tag der Hansi Munz gewesen. Montag, **das wird der Munz Hansi sein Leben lang nicht vergessen**. Nicht weil der Bimbo mit so einem Höllentempo die kilometerlange Gersthofer Straße hinuntergerauscht ist, sondern – **aber warte**. (*Komm, süßer Tod*, 10, Hervorhebungen von mir)

Und siehst du, das ist es, was ich vorher sagen wollte. Der Grund, warum der Munz Hansi das Datum nicht so schnell vergessen wird. Montag, 23. Mai, 17 Uhr und 3 Minuten. (*Komm, süßer Tod*, 16)

In der ersten Passage wird durch die Ankündigung des Ich-Erzählers auf Seite 10 die konkrete thematische Erwartung des Lesers aufgebaut, dass sogleich erzählt wird, warum Hansi Munz diesen Montag sein Leben lang nicht vergessen wird. Durch die Worte *aber warte* kündigt der Ich-Erzähler jedoch gleichzeitig an, der Leser werde die Information noch nicht sofort bekommen. Dann berichtet der Ich-Erzähler in einer weitschweifigen Art, sodass die Einlösung dieser thematischen Erwartung erst nach erheblicher Verzögerung endlich in der zweiten Passage vollständig abgeschlossen wird. Zwischen den beiden Passagen liegt ein so weit ausholender (sechs Seiten langer) Bericht, dass der Erzähler letztendlich in der zweiten Passage seine anfängliche Ankündigung wiederholt, um dem Leser das ursprüngliche Thema wieder ins Gedächtnis zu rufen. Dieses Beispiel zeigt, wie mit einer derartigen Ankündigung des Erzählers nicht nur die Erwartungshaltung des Lesers in Bezug auf die kommende Enthüllung des fraglichen Grundes aufgebaut wird, sondern wie ihm ebenfalls explizit mitgeteilt wird, dass diese Erwartung erst verzögert erfüllt werden wird.

²⁵⁶ Vgl. auch Lämmert 1955, 138; Best 1982, 425; Kayser 1992, 175.

Im zweiten Beispiel wird gezeigt, wie genau das retardierende Moment durch eine vom eigentlichen Thema abschweifende Geschwätzigkeit des Ich-Erzählers entsteht. Hierbei ist die Absicht des Autors, mit Hilfe des Ich-Erzählers den Zeitpunkt der Wissensvermittlung um jeden Preis hinauszuzögern, sehr deutlich zu erkennen: Der Ich-Erzähler, der nicht zu den Figuren gehört und für den Leser kaum als konkrete Person greifbar ist, redet beim Erzählen plötzlich über seine persönlichen Erfahrungen, während der Leser gespannt darauf wartet, dass er endlich erzählt, was dem Detektiv Brenner im Las-Vegas-Salon unter dem Kasino Golden Heart passiert, nachdem ihm zwei kräftige Männer die Rippen gebrochen, ihn in einen winzigen Speiseaufzug gestopft und nach unten geschickt haben:

Dabei war es unten viel schöner als oben, so ein bisschen Pokersalon in Las Vegas, musst du dir vorstellen. Plüsch und Spiegel und alles. **Ich persönlich war zwar nie in Las Vegas, aber Fernsehen. In Salzburg war ich einmal in einer Las-Vegas-Bar, und ob du es glaubst oder nicht: Um vier Uhr früh habe ich dort eine blinde Frau kennen gelernt.**

Das wäre vielleicht eine interessantere Geschichte, aber leider nicht jugendfrei. Jedenfalls, wo bin ich stehen geblieben. Der Las-Vegas-Salon unter dem Golden Heart. (*Komm, süßer Tod*, 145, Hervorhebungen von mir)

Da der Detektiv verletzt und in Lebensgefahr ist, erwartet der Leser aufgrund der Gestaltungsstradition des Kriminalromans, dass unmittelbar danach erzählt wird, ob bzw. wie Brenner dieser bedrohlichen Situation entkommt. Diese Erwartung wird jedoch nicht sofort erfüllt, denn beim Beschreiben des Raums, in dem Brenner sich befindet, spricht der Ich-Erzähler aus heiterem Himmel über eines seiner eigenen Erlebnisse (wovon im Verlauf der Geschichte nie wieder die Rede sein wird) und will nicht zur Sache kommen. Allerdings macht dieser unerwartete Exkurs den Leser umso ungeduldiger und gespannter auf die Mitteilung über Brenners Leben bzw. Tod. Dieses etwas kuriose Beispiel macht deutlich, wie die Art des Erzählens sowie ein plötzlicher Themenwechsel zur Verzögerung der Wissensvermittlung dienen bzw. ein retardierendes Moment bilden können. Auch der Leser erkennt, was hier gespielt wird, und hat seine Freude daran.

Bei den beiden oben angeführten Fällen aus *Komm, süßer Tod* könnte der Leser einwenden, der Ich-Erzähler sei ein „schlechter Erzähler“, da sein Erzählen allzu weit ausholend ist. Doch wenn die Spannung durch die Retardierung steigt, hat der Autor durch den von ihm gewählten Ich-Erzähler sein Ziel erreicht, sodass dieser letztendlich ein „guter Erzähler“ ist, da er seine Geschichte auf spannende Weise präsentiert. Dies macht deutlich, dass der geschickte Einsatz des Erzählers, der als Vermittlungsinstanz von Informationen dient, für die strategische Wissensvermittlung im Kriminalroman von zentraler Bedeutung ist, und durch Geschwätzigkeit und einen strategischen Themenwechsel die Spannung steigern kann.

(2) Retardierung durch eine mehrfache Binnenerzählung

Nicht nur durch den Erzähler, sondern auch durch eine Figur, die als Wissenslieferant der betreffenden Informationen fungiert, kann mit einer bestimmten Erzählart der Zeitpunkt der Wissensvermittlung immer wieder aufgeschoben werden. Das dritte Beispiel für das retardierende Moment

stammt aus Friedrich Dürrenmatts *Das Versprechen*: Erzählt wird von einem unbekanntem Ich-Erzähler, der Krimischriftsteller ist und auf einer Reise dem ehemaligen Kommissär Dr. H. begegnet. Dieser erzählt ihm eine Geschichte über Kommissär Matthäis vergebliche Jagd nach einem Mädchenmörder. Zum Schluss teilt Dr. H. als Erzähler der Binnenerzählung seinem Zuhörer, dem Ich-Erzähler des Romans, mit, dass er nun den Wendepunkt seiner Geschichte bekannt geben will. Durch die Ankündigung von Dr. H. „Doch werden Sie [...] wohl auch spüren, dass ich noch das Ende der Geschichte zu erzählen habe, wenn auch widerwillig, denn dass diese Geschichte eben leider noch eine Pointe aufweist, brauche ich Ihnen nicht zu verheimlichen“ (135) wird die Erwartungshaltung des Lesers aufgebaut, Dr. H. werde gleich die Auflösung des bisher geschilderten Falls enthüllen. Ferner erwartet der Leser aufgrund der Ausdrücke *wenn auch widerwillig* und *eben leider noch*, dass diese Auflösung überraschend und bedauernswert sein muss. Bei der genannten Pointe der Geschichte handelt es sich um ein Ereignis, das der Erzähler Dr. H. selbst erlebt hat. Zunächst gibt Dr. H. die Zeit, den Ort und die weiteren Gegebenheiten an: An einem Sonntag im vorigen Jahr habe er auf den Anruf eines katholischen Geistlichen hin einen Besuch im Kantonsspital gemacht, denn eine alte Dame, die dort auf dem Sterbebett gelegen habe, wüsste ihm etwas mitzuteilen. Dann führt er die alte Dame als Person ein, beschreibt sie, bewertet sie und teilt seinem Zuhörer, dem Ich-Erzähler des Romans mit, was sie ihm erzählt hat.

Das retardierende Moment in Bezug auf die Auflösung des Falles kommt hier in erster Linie durch das Erzählen der alten Dame zustande, die als Wissenslieferantin fungiert. Der Leser erwartet aufgrund der Ankündigung Dr. H.s, dass ihre Erzählung mit der Auflösung des Falles zu tun hat. Die Einlösung dieser Erwartungen des Lesers wird allerdings ständig durch Hinweise auf die „*Letzte Ölung*“ (139, Verweis auf den baldigen Tod der als Erzählerin der Pointe avisierten Figur) als prekär ausgewiesen und außerdem durch häufige Unterbrechungen weiter verzögert. Vor allem ist die Art und Weise, wie die alte Dame erzählt, äußerst merkwürdig und wesentlich mitverantwortlich für die Retardierung: Als Eröffnung gibt sie die Art ihrer Geschichte bekannt („*Es sei eine an sich unwichtige und harmlose Geschichte, die sie mir zu berichten habe, fuhr die Alte fort, eine Begebenheit, die sich wahrscheinlich in allen Familien ein oder mehrere Male ereigne*“, 139f.). Dies erweist sich bald als grotesk unzutreffend und wirkt aufgrund der Gestaltungstradition des Kriminalromans stark spannungssteigernd: Der Leser erwartet, dass alles, was am Romanende erzählt wird, wichtig ist, glaubt daher, dass sie lügt bzw. untertreibt, und dass das Kommende, da es einen Grund für ihre Untertreibung geben muss und sie die Geschichte zudem auf dem Sterbebett erzählen soll, vielmehr ausgesprochen wichtig ist. So gesehen wartet er umso gespannter auf die folgende Aussage: Er weiß, dass äußerst wichtige Informationen folgen sollen, erhält diese aber zunächst nicht, sodass seine ungeteilte Aufmerksamkeit dem nun Folgenden gilt. Auch die Aussage, dass sie die Geschichte ungern und nur auf die Aufforderung des Pfarrers hin erzählt („*Pfarrer Beck sei ganz aufgeregt geworden und habe gemeint, sie solle die Geschichte mir erzählen, sie wisse wirklich nicht, warum, es sei ja alles vorbei*“, 140), zögert die Lieferung der Informationen weiter hinaus und macht den Leser umso neugieriger. Darüber hinaus, und auch dies wirkt retardierend, erzählt die alte Dame sehr konfus und zusammenhangslos (Dr. H. bemerkt: „*Es war nichts zu machen, das Weiblein plapperte weiter auf seinem Totenbett, unermüdlich, redengewaltig, trotz seiner piepsenden*

Stimme und den Schläuchen unter der Bettdecke, kam vom Hundertsten ins Tausendste“, 143), spricht mehrmals über Personen, die nicht näher eingeführt werden und demzufolge unbekannt bleiben, sodass der Zuhörer Dr. H. gelangweilt und der Leser immer ungeduldiger wird. Da dem Leser nicht klar ist, ob sie die wesentlichen Informationen überhaupt liefern wird, kann man sie als eine teilweise unzuverlässige Wissenslieferantin bezeichnen, bis sie letztendlich tatsächlich zur Sache kommt.

Nachdem der Pfarrer sie wiederholt ausdrücklich aufgefordert hat, weiterzuerzählen („*Erzählen Sie, Frau Schrott, erzählen Sie*“ wird vom Pfarrer in leicht variiertes Form zehnmal wiederholt), kommt sie nach langen Abschweifungen endlich zum Wesentlichen. Sie führt ihren zweiten Mann („*der nun auch selige Schrott*“, 144) ein, beschreibt ihn näher und teilt Dr. H. mit, was ihr „*Albertchen selig*“ (145) getan hat – er habe drei kleine Mädchen namens Sonja, Eveli und Gritli getötet und sei auf dem Wege zu einem weiteren Mädchen an einer Tankstelle tödlich verunglückt. Da die Beschreibung von *Albertchen selig* vollkommen zum mentalen Phantombild des in diesem Roman gesuchten Triebtäters passt, zeigt sich, dass Kommissär Matthäis Kalkül zutreffend war und der Täter doch durch Matthäis Köder (das Mädchen an der Tankstelle) in die Falle gelockt worden war. Wäre der Täter nicht unterwegs tödlich verunglückt, hätte Matthäi ihn erfolgreich überführt. Erst nach der Offenbarung dieser Informationen wird dem Leser klar, was Dr. H.s Pointe ist, seine Erwartung wird also letztendlich mit reichlich Verzögerung eingelöst.

Hierzu ist anzumerken, dass die Figurenrede der alten Dame in Dr. H.s Binnenerzählung zu der vierten Kommunikationsebene gehört. Aus kommunikationsanalytischer Perspektive gibt es also beim fiktionalen Erzählen in *Das Versprechen* vier Kommunikationsebenen (vgl. Abschnitt 6.1): Die erste Kommunikationsebene betrifft die reale Kommunikation zwischen dem realen Autor Friedrich Dürrenmatt und dem realen Leser. Die zweite Kommunikationsebene besteht aus der fiktionalen, textimmanenten Kommunikation zwischen dem Ich-Erzähler (der selbst eine Figur ist) und dem fiktionalen Leser („Adressat“). Bei der dritten Kommunikationsebene handelt es sich um die fiktionale, textimmanente Kommunikation zwischen dem Erzähler der Binnenerzählung Dr. H. und dem Ich-Erzähler als Zuhörer. Auf der vierten Kommunikationsebene ist die alte Dame auf dem Sterbebett die Erzählende und Dr. H. der Zuhörer, wobei die Äußerungen der alten Dame von Dr. H., dem Erzähler der Binnenerzählung, in Form von indirekter Rede wiedergegeben werden. Daher ist das Bemerkenswerte in diesem Fall, dass die Verzögerung der Wissensvermittlung zwar hauptsächlich auf der Erzählung der alten Dame, einer weit ausschweifenden Erzählerin und Wissenslieferantin, basiert, dass aber auch die Anzahl der Binnenerzählungen sowie die Gestaltung der Erzählungen Dr. H.s und des Ich-Erzählers des Romans (also die Erzählungen auf der dritten und der zweiten Kommunikationsebene) mitverantwortlich für das Zustandekommen des retardierenden Moments sind, wobei diese Erzählungen insbesondere deshalb spannungssteigernd wirken, da dem Leser bewusst ist, dass die Figuren zum Zeitpunkt ihres jeweiligen Erzählens bereits über die wichtigen Informationen verfügen. Theoretisch wären sie in der Lage, prägnanter zu erzählen und den Leser früher über die Auflösung des Falls in Kenntnis zu setzen, aber um der Spannung willen lässt der Autor sie schweigen, sodass der Leser ungeduldig auf die angekündigten Informationen wartet. Auf diese Weise bewerkstelligt der reale Autor Dürrenmatt auf der ersten Kommunikationsebene als

Wissensmanager von *Das Versprechen* das retardierende Moment durch eine geschickte sprachliche Gestaltung der Reden der drei fiktiven Erzähler.

Dieses Beispiel macht deutlich, wie das retardierende Moment dazu beitragen kann, Spannung weiter zu steigern, insbesondere, wenn es auf raffinierte Weise im Zusammenhang mit der Aufklärung eines Falls als Höhepunkt des Kriminalromans verwendet wird. Daher findet das retardierende Moment häufig Anwendung im Schlussteil des Krimis und ist eine sehr wirkungsvolle Wissensvermittlungsstrategie.²⁵⁷

6.3.3 Die Vorausdeutung: das vorzeitige Preisgeben von Informationen

Auch die in der Literaturwissenschaft vielfach erörterte Vorausdeutung gilt als effektiver Spannungserzeuger im Kriminalroman.²⁵⁸ Im Hinblick auf das Timing der Wissensvermittlung lässt sich sagen: Im Gegensatz zum Zurückhalten von Informationen, bei dem die vom Erzähler mit Absicht vorenthaltenen Informationen erst im Nachhinein preisgegeben werden, erzeugt die Anwendung der Vorausdeutung Spannung, indem der Leser durch den Erzähler frühzeitig über ein noch in der Zukunft des bisher Erzählten liegendes Ereignis informiert wird, sodass bei ihm diesbezügliche Erwartungen aufgebaut werden. Auf diese Weise erhält der Leser also einen Wissensvorsprung gegenüber den betreffenden Figuren und kann in einer solch privilegierten Lage die unwissenden Figuren dabei beobachten, wie sie sich unweigerlich auf das angekündigte Ereignis zubewegen. Dabei werden dem Leser solche vorzeitig gelieferten Informationen, die meist kurz und knapp vermittelt und erst später genau spezifiziert werden, unvermittelt und unvollständig mitgeteilt, sodass dieser sie häufig als schwer nachvollziehbar empfindet, insbesondere weil ihm der Kausalzusammenhang der Ereignisfolgen noch fehlt. In jedem Fall löst die Vorausdeutung beim Leser viele offene Fragen und Neugier aus, sodass er gespannt darauf wartet, endlich darüber in Kenntnis gesetzt zu werden, wie genau das Angekündigte passieren wird.

Darüber hinaus ist es bei Krimiautoren beliebt, eine Vorausdeutung am Textabschnittsende zu positionieren – eine Textstelle, die für die strategische Wissensvermittlung von großer Bedeutung ist (vgl. Abschnitt 7.2): Im Idealfall endet die in einem Textabschnitt geschilderte Szene mit einer überraschenden Wendung, die zugleich ein kommendes Ereignis ankündigt (vgl. Beinhart 2003,

²⁵⁷ Ein sehr ähnliches Beispiel wie das oben ausgeführte aus Dürrenmatts *Das Versprechen* findet man in Elizabeth Georges *Im Angesicht des Feindes* (701ff.). Auch dort werden die für die Auflösung des Falls entscheidenden Informationen über das Mordmotiv von einer älteren Frau mit reichlicher Verzögerung geliefert, weil sie in ähnlicher Weise unwillig, abweichend und bruchstückhaft erzählt. Das retardierende Moment ist also eine beliebte Wissensvermittlungsstrategie zur Spannungssteigerung bei der Aufklärung am Romanende.

²⁵⁸ Vgl. dazu die folgende begriffliche Erklärung aus literaturwissenschaftlicher Sicht: Zwar ist für jeden narrativen Text ein zeitliches Nacheinander konstitutiv, aber die Abfolge eines Geschehens in der erzählten Zeit und die Abfolge seiner Darstellung stimmen nicht immer überein. Eine narrative Anachronie, also eine Umstellung der chronologischen Ordnung einer Ereignisfolge, tritt in zwei grundsätzlich verschiedenen Formen auf: In Form der Rückwendung (nach Lämmert, oder: „Analepse“ nach Genette) wird ein Ereignis nachträglich dargestellt, das zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Erzählung bereits erreicht hat; hingegen wird in Form der Vorausdeutung (nach Lämmert, oder: „Prolepse“ nach Genette) ein noch in der Zukunft liegendes Ereignis vorwegnehmend erzählt (vgl. Lämmert 1955; Genette 1994; Martinez/Scheffel 2002, 32ff.). Ein typisches Beispiel für die „auflösende Rückwendung“ ist die Aufklärung beim Kriminalroman, durch die ein bis dahin nur lückenhaft dargelegtes Geschehen ergänzt wird, sodass sich aufklärt, was bislang rätselhaft war (vgl. Lämmert 1955, 108ff.; Martinez/Scheffel 2002, 36).

65ff.). Der Einsatz einer Vorausdeutung eignet sich zu diesem Zweck ausgesprochen gut, wie etwa das folgende Beispiel aus Elizabeth Georges *Denn bitter ist der Tod* veranschaulicht. Im betreffenden Textabschnitt wird aus der Figurenperspektive eine Cambridge-Studentin eingeführt. Dabei wird geschildert, wie sie sich nach dem Aufwachen für ihr tägliches Jogging bereitmacht und schließlich laufen geht. Der Abschnitt endet folgendermaßen:

Sie lief zum Süden des New Court hinüber und sprintete durch die beiden Durchgänge zum Principal Court. Nirgends eine Menschenseele. Nirgends ein Licht. Herrlich! Sie fühlte sich frei wie ein Vogel.
Und sie hatte keine fünfzehn Minuten mehr zu leben. (*Denn bitter ist der Tod*, 15)

Besonders ins Auge sticht der letzte Satz, der gleichzeitig eine Vorausdeutung und eine überraschende Wendung darstellt: Hier tritt der Erzähler plötzlich aus der bisherigen Figurenperspektive (in diesem Abschnitt erkennbar an der Gedankenwiedergabe *Herrlich! Sie fühlte sich frei wie ein Vogel*) heraus, nimmt den Standpunkt eines allwissenden Erzählers ein und kündigt unvermittelt die Zukunft der Figur an. Zum einen entsteht aus dem Kontrast zwischen der gegenwärtigen Lebensfreude der Figur beim Joggen und ihrem aus heiterem Himmel bekannt gegebenen, baldigen Tod Dramatik bzw. eine Überraschung. Zum anderen ruft die unerwartete Vorausdeutung beim Leser viele Fragen hervor und macht ihn sofort neugierig: Die joggende Studentin hat keine fünfzehn Minuten mehr zu leben? Warum? Wie wird sie ermordet? Von wem? Insofern wünscht der Leser, die Antworten darauf baldmöglichst in Erfahrung zu bringen. Durch das vorzeitige Preisgeben am Ende des Textabschnittes, in dem zu einem gewissen Grad verraten wird, was sich gleich ereignet, liest der Leser voller Erwartung weiter.

Betrachten wir ein weiteres Beispiel, das aus Henning Mankells *Mittsommermord* stammt. Im betreffenden Textabschnitt wird erzählt, wie Kommissar Wallander eine wichtige Zeugin, die sich in Gefahr befindet und sich deswegen auf einer Insel versteckt hält, ausfindig macht und ihr verspricht, sie zu beschützen. Nach der Schilderung wird eine Vorausdeutung am Textabschnittsende eingesetzt, sodass diese Szene mit einer effektiven überraschenden Wendung endet:

Er legte sich zwischen die Laken und blies das Licht aus. Er hörte sie in der Küche klappern. Eine Tür wurde abgeschlossen. Dann wurde es still.
Wallander schlief auf der Stelle ein.

Keiner von beiden hatte das Boot bemerkt, das sich am späten Abend ohne Positionslichter über Vikfjärden der Insel näherte und mit ausgeschaltetem Motor lautlos in den Naturhafen auf der Westseite von Bärsö glitt. (*Mittsommermord*, 293)

Auch hier kündigt ein allwissender Erzähler am Abschnittsende schlagartig die herannahende Gefahr an, die einen starken Kontrast zur vorangehenden Szene bildet, in der dargestellt wird, wie Kommissar Wallander nach dem Auffinden des Mädchens friedlich einschläft. Auch hier ahnt der Leser durch eine Vorausdeutung als überraschende Wendung, was als Nächstes zu erwarten ist. Dabei erfolgt die Vorausdeutung in diesem Fall indirekt, wobei vom Leser aufgrund seiner Kenntnisse der Gestaltungstradition des Kriminalromans das dunkle Boot als der häufig verwendete, Unheil bringende Schatten identifiziert wird (vgl. Abschnitt 6.2.2.2). Auch hier erhält der Leser dank der

frühzeitigen Wissensvermittlung durch den Erzähler einen Wissensvorsprung gegenüber den betreffenden Figuren, sodass er gespannt auf die kommende gefährliche Situation und ihren Ausgang wartet. Auch hier steigt die Spannung, die den Leser zum Weiterlesen motiviert, durch ein vorzeitiges Preisgeben von Informationen. Die beiden Beispiele machen deutlich, dass die Vorausdeutung am Textabschnittsende eine wirksame Wissensvermittlungsstrategie im Kriminalroman ist, für deren sprachliche Realisierung sich bestimmte Vertextungsverfahren durch häufigen Gebrauch etabliert haben (vgl. Abschnitt 7.2.3).

Freilich kommt die Vorausdeutung nicht nur am Textabschnittsende vor. Sie kann z.B. am Textanfang verwendet werden, wie etwa in *Silentium!* von Wolf Haas. Der Krimi beginnt mit der Einführung des Detektivs Brenner, während derer der Ich-Erzähler beiläufig seinen eigenen weit-schweifigen Erzählstil kommentiert: „*Ich merke ja gerade, dass ich auch mit dem Unwichtigsten angefangen habe. Weil am Ende vier Tote, da braucht man sich an und für sich nicht eine Ewigkeit mit den Gerüchen aufhalten*“ (9). Indem der Ich-Erzähler aus heiterem Himmel *am Ende vier Tote* ankündigt, macht er den Leser durch die Vorausdeutung zum Mitwisser der zu erzählenden vier Morde, noch bevor die in Frage kommenden Figuren eingeführt werden. Obwohl die Vorausdeutung durch lediglich vier Wörter ausgedrückt wird, wirft sie viele Fragen auf und hält den Leser damit im Bann: Wer unter all den kommenden Figuren sind diese vier Toten? Wie werden sie ermordet? Von wem? Auf diese Weise wartet der Leser bereits von diesem Zeitpunkt an gespannt auf die vier Leichen, die ihm der Ich-Erzähler durch *am Ende vier Tote* versprochen hat, und hält sofort Ausschau nach den möglichen Opfern und dem Täter. Dieses Beispiel macht zum einem deutlich, dass die Vorausdeutung auch am Textanfang strategisch eingesetzt werden kann, um bestimmte Erwartungen des Lesers zu erzeugen, Fragen aufzuwerfen und somit die Spannung zu erhöhen. Zum anderen zeigt es, wie kurz und knapp, aber gleichzeitig wirkungsvoll eine Vorausdeutung sprachlich realisiert werden kann.

6.3.4 „Just in time“: die rechtzeitige Wissensvermittlung

Während das notwendige Wissen für das Verständnis des Geschehens im Fall der oben genannten Informationszurückhaltung zunächst vorenthalten und dann nachgereicht wird, kann es auch gleich an der Stelle geliefert werden, wo es – im Hinblick auf die Erwartungen des Lesers – gebraucht wird. Eine derartige „just in time“-Wissensvermittlung mag für viele Texttypen üblich sein,²⁵⁹ aber auf den Kriminalroman trifft dies aus Gründen der Spannungserzeugung nicht zu. Deshalb ist es umso überraschender und wirkungsvoller, wenn die weit seltener vorkommende „just in time“-Wissensvermittlung strategisch eingesetzt wird: Daraus entsteht nämlich ein Eindruck der Klarheit bzw. des Durchbruchs, der den Leser während des von Nichtwissen geprägten Lesevorgangs begeistert, insbesondere weil eine derart rechtzeitige Wissensvermittlung aufgrund des Verzögerungsprinzips beim Wissensaufbau im Kriminalroman in keiner Weise erwartet wird.

²⁵⁹ Vgl. etwa das Beispiel des Spielinventars in Fritz 2008, 79.

Sehen wir uns zur Veranschaulichung zunächst das folgende Beispiel aus Leonie Swanns Schafskrimi *Glennkill* an. Im Zusammenhang mit dem Mord an ihrem Schäfer George fragt die Schafsdetektivin Miss Maple die anderen Schafe: „*Und wo ist Tess?*“ (27). Hier stellt sich für den Leser zunächst die Frage, wer Tess eigentlich ist, da der Name an dieser Stelle zum ersten Mal im Text auftaucht. Er braucht sich allerdings nicht lange den Kopf zu zerbrechen, denn unmittelbar darauf lässt die Autorin den Erzähler aus der Perspektive der Schafe das benötigte Wissen über Tess vermitteln: „*Die Schafe sahen sich an. Wo war Tessy, Georges alte Schäferhündin, seine treuste Begleiterin, seine einzige Freundin, der sanftmütigste Schäferhund, von dem sie je gehütet worden waren?*“ (27).

Hierbei werden die wesentlichen Informationen über Tess durch die Wiederholung der vorher gestellten Frage, genauer gesagt durch Anwendung einer Appositionskonstruktion, vermittelt. Denn die fünf darin enthaltenen koreferenten Referenzausdrücke dienen dazu, denselben Gegenstand, der zuvor durch die Bezugnahme mit dem Eigennamen *Tess* erzeugt bzw. eingeführt wird, näher zu bestimmen und somit das relevante Wissen über ihn zu liefern. Auf diese Weise erfährt der Leser, dass Tess eine Schäferhündin ist, zu der die Schafe eine gute Beziehung haben (man beachte z.B. die Verwendung des Kosenamens *Tessy*) und die sie überaus positiv bewerten. Da Tess als *treuste Begleiterin* und *einzigste Freundin* des ermordeten Schäfers gilt, ist ihr Verschwinden nach dem Mord natürlich sehr merkwürdig, woraus die Wichtigkeit der von Miss Maple aufgeworfenen Frage erkennbar wird. Hier dient die „just in time“-Wissensvermittlung also nicht nur der Bereitstellung des notwendigen Wissens über Tess bei der Exposition der Figur, sondern leistet auch einen wichtigen Beitrag zum gegenwärtigen Wissensstand des Lesers über den zu lösenden Fall, da sie die Fragwürdigkeit des Sachverhalts, also des Verschwindens von Tess, unterstreicht.

Den Eindruck von Klarheit bzw. eines Durchbruchs kann der Krimiautor durch die „just in time“-Wissensvermittlung entstehen lassen, indem er die Antwort auf eine wichtige Frage, mit der sich die ermittelnden Figuren gerade beschäftigen, mittels einer als Wissenslieferant fungierenden Figur postwendend offenbart. Nehmen wir als Beispiel die folgende Textstelle am Ende von Kap. 21 aus Elizabeth Georges *Denn bitter ist der Tod*:

»Jetzt brauchen wir nur noch die Waffe.« Lynley sah St. James an [...]. »Hast du eine Idee?« fragte er.

»Glas«, antwortete St. James.

»Eine Weinflasche?«

»Nein. Die Form paßt nicht.«

Barbara ging zum Nachbartisch und suchte unter dem Geschirr, das Lynley dort abgestellt hatte, die Papierserviette mit St. James' Skizze heraus. Sie wollte sie den beiden Männern zuwerfen, aber sie fiel zu Boden. Helen hob sie auf, warf einen Blick darauf und reichte sie achselzuckend Lynley.

»Was ist das?« fragte er. »Sieht aus wie eine Karaffe.«

»Das habe ich auch gesagt«, stimmte Barbara zu. »Aber Simon ist anderer Meinung.«

»Das Ding kann nicht hohl sein. Es muß so schwer sein, daß man damit mit einem einzigen Schlag einen Knochen zersplittern kann.«

»Ach, verdammt!« Lynley warf die Papierserviette auf den Tisch.

Penelope beugte sich vor und zog die Zeichnung zu sich heran. »Tommy«, sagte sie überlegend, »ich bin mir zwar nicht sicher, aber dieses Ding hier hat eine starke Ähnlichkeit mit einem Stößel.«

»Mit einem Stößel?« wiederholte Lynley.

»Was ist das denn?« fragte Barbara.

»Ein Werkzeug«, antwortete Penelope. »Maler benutzen es, wenn sie ihre eigene Farbe herstellen.« (*Denn bitter ist der Tod*, 430f.)

Hier befassen sich die vier ermittelnden Figuren (Thomas Lynley, Simon St. James, Barbara und Helen) mit der wichtigen Frage, was die ungewöhnliche Mordwaffe sein könnte. Unter ihnen ist St. James der einzige, der einen Verdacht hat, allerdings nur dahingehend, dass die fragliche Waffe aus Glas ist, eine karaffenähnliche Form hat und *so schwer sein [muss], daß man damit mit einem einzigen Schlag einen Knochen zersplittern kann*. Hierzu ist anzumerken, dass der Referenzausdruck *man*, der im Allgemeinen zur Generalisierung dient, in diesem Fall etwas Spezifisches bezeichnet, nämlich den unbekanntem Täter, der das Opfer Elena mit der gesuchten Waffe getötet hat. Nach der fruchtlosen Diskussion über die Mordwaffe wird die entscheidende Information aber von Penelope, einer Nebenfigur, die im Roman als Wissenslieferantin dient, „just in time“ geliefert. Anhand der Papierserviette mit St. James' Skizze äußert sie die Vermutung, es könnte sich um einem Stößel handeln, und erklärt weiterhin, ein Stößel sei ein Malerwerkzeug. Auf der Basis der vorliegenden Informationen im Roman gibt es unter allen Verdächtigen nur eine Figur, deren Beruf Malerin ist. Angesichts dieses thematischen Zusammenhangs scheint es also naheliegend, dass die Malerin Sarah Gordon die Täterin ist.

Sehen wir uns nun den Beginn des nachfolgenden Kapitels 22 an: Durch Penelopes Vermutung, die sich sogleich – noch auf derselben Seite – als zutreffend erweist, werden auf einmal sowohl die Frage nach der Mordwaffe als auch die Hauptfrage „Whodunit“ geklärt.

Sarah Gordon lag auf ihrem Bett und starrte zur Zimmerdecke hinauf. [...] Aber jetzt plagte sie nur die Erinnerung. An den dumpfen Schlag, das Knirschen, das Splittern von Knochen. An das Blut, das unerwartet warm vom Gesicht des Mädchens in ihr eigenes spritzte. An das Mädchen selbst. Elena. (*Denn bitter ist der Tod*, 431)

So stellt sich die durch Penelope rechtzeitig gelieferte Information nicht nur als die gesuchte Antwort heraus, sondern führt auch unmittelbar zur Lösung der Täterfrage. Dies erkennt der Leser erstens daran, dass Penelopes Erklärungen über den Stößel als Anknüpfungspunkt zu dieser aus der Figurenperspektive der Malerin erzählten Passage dienen. Durch eine derartige thematische Verknüpfung scheint die Malerin hochverdächtig. Zweitens taucht der Ausdruck *Stößel* in dieser Passage zwar nicht auf, aber anhand der Ausdrücke *Schlag* und *das Splittern von Knochen*, die offenkundig mit St. James' Beschreibung der Mordwaffe (*Das Ding [...] muß so schwer sein, daß man damit mit einem einzigen Schlag einen Knochen zersplittern kann*) übereinstimmen, kann der Leser erschließen, dass in den beiden Textstellen von demselben Gegenstand die Rede sein muss. Folglich wird Penelopes Vermutung, ein Stößel sei die mutmaßliche Mordwaffe, in diesem Abschnitt bestätigt. Ferner wird dem Leser durch die Schilderung von Sarah Gordons Erinnerungen an die Tat (*das Blut, das unerwartet warm vom Gesicht des Mädchens in ihr eigenes spritzte*), insbesondere durch die Referenz auf das Opfer (*das Mädchen, Elena*), eindeutig und endgültig preisgegeben, dass die Malerin die Täterin ist. Zu beachten ist auch, dass diese für die Lösung der Täterfrage entscheidende Passage mit dem Namen der Täterin (*Sarah Gordon*) anfängt und mit dem Namen des Opfers (*Elena*) endet. Auf diese Weise wird die darin hergestellte Täter-Opfer-Verbindung noch einmal hervorgehoben. Im Anschluss daran folgt die Aufklärungsszene, in der die ermittelnden Figuren, die zum selben Schluss kommen wie der Leser, die Malerin ausfindig machen und sie eindeutig als Mörderin identifizieren. Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie das unerwartete, rechtzeitige Mitteilen

einer belangvollen Antwort einen Durchbruch in der Ermittlung bewirken und die Aufklärung des Falls als Höhepunkt der Geschichte einleiten kann. So gesehen gehört auch die „just in time“-Wissensvermittlung zu den wirksamen Wissensvermittlungsstrategien im Kriminalroman.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Befunde: Das Timing der Wissensvermittlung spielt eine wesentliche Rolle beim Wissensmanagement im Kriminalroman. Unter strategischer Anwendung kann es wesentlich dazu beitragen, eine asymmetrische Informationsvergabe zwischen dem Leser und den Figuren zu bewirken und somit die Spannung zu erhöhen. Diesbezüglich wurden hier vier Spielarten, nämlich (1) das Zurückhalten von Informationen, (2) das retardierende Moment, (3) die Vorausdeutung und (4) die „just in time“-Wissensvermittlung eingeführt und erläutert. Im Fall der Informationszurückhaltung wird das für das Verständnis des Geschehens notwendige Wissen zunächst in auffälliger oder unauffälliger Weise vorenthalten und erst spät nachgereicht. Im Vergleich dazu wird im Fall des retardierenden Moments zwar angekündigt, dass wichtige Informationen bald vermittelt werden, der Zeitpunkt der Wissensvermittlung wird aber durch den Einsatz geeigneter Erzähltechniken absichtlich immer wieder verschoben, sodass der Leser ungeduldig wird und gespannt auf die kommende Offenbarung wartet. Was die Vorausdeutung anbelangt, werden die betreffenden Informationen vom Erzähler vorzeitig preisgegeben, um den Leser zu überraschen und ihm einen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren zu geben. Bei der „just in time“-Wissensvermittlung hingegen wird das gerade benötigte Wissen vom Autor absichtlich entgegen den krimimäßigen Erwartungen des Lesers unmittelbar geliefert, sodass daraus sowohl ein gewisser Überraschungseffekt als auch ein Eindruck der Klarheit und des Durchbruchs entsteht. Bei allen vier Wissensvermittlungsstrategien steht jeweils ein Spiel mit den Lesererwartungen im Zentrum, mit dem der Autor den Leser auf die Folter spannen, neugierig machen und überraschen kann. Jede Spielart dient auf ihre eigene Art zur Spannungssteigerung, weshalb das Timing der Wissensvermittlung für den Spannungsaufbau im Kriminalroman von herausragender Bedeutung ist.

Zu den wichtigen spannungserzeugenden Strategien der Wissensvermittlung im Kriminalroman gehört auch, dass der Autor ein Spiel mit den Erwartungen des Lesers treibt, das auf Irreführung sowie den daraus resultierenden Überraschungseffekt abzielt. Darauf gehen wir im nächsten Abschnitt näher ein.

6.4 Die irreführende Wissensvermittlung: Wie wird prekäres Wissen erzeugt?

Die Kunst der Täuschung besteht allerdings darin, daß der Autor nicht einfach lügt, sondern, wie Dorothy Sayers formuliert hat, so die Wahrheit sagt, „daß der intelligente Leser dazu verleitet wird, sich selbst eine Lüge vorzusetzen.“ [...] Der Autor sagt zwar die Wahrheit, aber er sagt sie nicht immer vollständig und nicht immer in dem vom Leser erwarteten Sinn. [...] Lückenhafte Informationen sind die Fallen, in die der Leser hineintappt, und zwar aufgrund seiner produktiven Phantasie. [...] Was er für Fakten hält, ist seine unbewußte Interpretation der Fakten, eine kurzschlüssige Anordnung, die aus einer unvollständigen Situation eine vollständige, nicht mehr anders auslegbare macht. (Wellershoff 1973, in: Vogt 1998a, 505)

Wie in diesem Zitat erläutert wird, basiert die irreführende Wissensvermittlung im Kriminalroman auf einem Spiel mit den Erwartungen des Lesers, das der Krimiautor durch einen geschickten

Sprachgebrauch bewerkstelligt.²⁶⁰ Um das „Ich-weiß-schon-wie-es-weitergeht“ (Beinhart 2003, 68) beim Leser zu aktivieren, bietet der Autor absichtlich unvollständige Informationen an: „Unvollständig“ soll hier heißen, dass der Leser nicht diejenigen relevanten Informationen erhält, die die „richtige“ Schlussfolgerung nahelegen, die in einer späteren Textstelle enthüllt wird. Da solche sorgfältig ausgewählten, unvollständigen Informationen allem Anschein nach auf eine logische, plausible, für den Leser leicht nachvollziehbare Auflösung hindeuten, zieht er daraus eine falsche Schlussfolgerung, deren Fehlerhaftigkeit sich erst später herausstellt, und erlebt schließlich eine Überraschung, wenn ihm nachträglich eine gänzlich andere Auflösung präsentiert wird. Auf diese Weise wird der Leser vorübergehend in die Irre geführt und erkennt erst im Nachhinein, dass es sich bei dem, was er zuvor zu wissen geglaubt hat, um etwas Prekäres handelt: Das betreffende Wissen wird trotz gewisser Andeutungen nicht wortwörtlich im Text mitgeteilt, sondern ist seine eigene Interpretation des zuvor Gelesenen. In diesem Fall hat das Wissen einen vorläufigen Charakter: Um aus dem Text eine konsistente erzählte Welt konstruieren zu können, muss der Leser im Lichte der Erkenntnis sein bisheriges Textverständnis während des Leseprozesses dementsprechend modifizieren.

Derartiges Wissen ist ein krimispezifisches Paradox, das man als „prekäres Wissen“ bezeichnen kann. Dabei ist Wissen im Allgemeinen etwas Sicheres: Entweder weiß man etwas, oder man weiß es eben nicht. Im Kriminalroman hingegen kommt es sehr häufig vor, dass Wissen in der oben genannten lückenhaften, irreführenden Art vermittelt wird und einen offensichtlich manipulativen Charakter besitzt, sodass der Leser erst nach der Lektüre des ganzen Romans völlig sicher sein kann, ob bzw. inwiefern ihm ein in bestimmten Zügen unzutreffendes Bild der Romanwelt vermittelt wurde. Dies gehört zur ausgeprägten Machart des Wissensmanagements im Kriminalroman.

Ferner lässt sich beobachten, dass die kriminalromangerechte Erwartungshaltung des Lesers in Bezug auf prekäres Wissen eine entscheidende Rolle dabei spielt, ob er durch die irreführende Wissensvermittlung getäuscht wird, sodass nicht alle Leser vorübergehend irregeführt werden. Da die irreführende Wissensvermittlung längst in der Gestaltungstradition des Kriminalromans etabliert ist, bleibt dem Leser während der Krimi-Lektüre aufgrund seiner Leseerfahrungen mehr oder minder bewusst, dass sein bis zu einem bestimmten Text-Zeitpunkt erreichtes Wissen vermutlich unvollständig, unsicher, unzuverlässig, modifikationsbedürftig, zweifelhaft oder sogar falsch ist. Demzufolge ist er nicht nur besonders vorsichtig bzw. kritisch beim Auswerten von Informationen, sondern auch sehr viel schneller bereit, seine bisherigen Überzeugungen bzw. Deutungshypothesen aufzugeben bzw. anhand neu gewonnener Informationen zu revidieren, als bei Romanen anderer Art. Wenn er die Ungewissheit des zuvor erreichten Wissens erst im Nachhinein bemerkt, wurde er vorübergehend in die Irre geführt und erlebt beim Erkennen der Pointe eine Überraschung. Wenn ihm jedoch sofort auffällt, wie zweifelhaft bestimmte Informationen sind, wird er skeptisch, verfolgt sie gespannt weiter und erfährt schließlich stolz, dass er nicht darauf hereingefallen ist. In beiden Fällen

²⁶⁰ Diese irreführende Wissensvermittlung bezeichnet Bertolt Brecht in seinem Essay „Über die Popularität des Kriminalromans“ als „Kunst der Verführung“ und erläutert sie folgendermaßen: „Er [der Kriminalromanschreiber] muß unsere Vorurteile provozieren. Der menschenfreundliche alte Botaniker *kann* nicht der Mörder sein, lässt er uns ausrufen. Einem zweimal wegen Wilderns vorbestraften Gärtner ist alles zuzutrauen, lässt er uns seufzen. Er führt uns irre durch seine *Charakterschilderungen*“ (Brecht 1938/40, in: Vogt 1998a, 36, Hervorhebungen im Original).

wird die krimispezifische Spannung im Sinne von ›suspense‹ durch die Thematisierung der Gewissheitsgrade von Wissen wirkungsvoll erhöht, weshalb es sich für den Autor in jedem Fall lohnt, die irreführende Wissensvermittlung strategisch einzusetzen.

Durch solche erwartungsgesteuerten, antizipierenden Spielzüge und Gegenzüge zwischen Autor und Leser kommt der spielerische und dynamische Charakter der Wissensvermittlung im Kriminalroman besonders deutlich zum Vorschein. Dabei ist es beim Gestalten eines irreführenden Spiels mit den Lesererwartungen in starkem Maße vom handwerklichen Geschick des Autors abhängig, ob er den Leser dazu bringen kann, aus dem Text die beabsichtigten falschen Schlüsse zu ziehen, und ob das Spiel dem Leser nach dem Erkennen der überraschenden Pointe überzeugend erscheint. Vor allem die Art, wie die betreffenden Informationen geliefert werden, ist entscheidend für das Zustandekommen des prekären Wissens. Da Irreführungen aller Art eine lange Tradition beim Kriminalroman haben, gibt es viele etablierte Rezepte, mit welchen sprachlichen Mitteln der Krimiautor ein derartiges Spiel mit den Lesererwartungen bewerkstelligen kann.

Diesbezüglich werden im Folgenden vier Spielarten unter vielen angeführt, wobei exemplarisch gezeigt werden soll, wie Krimiautoren zielgerichtet durch einen raffinierten Sprachgebrauch prekäres Wissen beim Leser hervorrufen bzw. die irreführende Wissensvermittlung umsetzen können: (1) indem sie durch eine elliptische Erzählweise Andeutungen machen, (2) indem sie in Bezug auf die Frage „Wer war das Opfer?“ die Identifizierung der Leiche oder die rekonstruierende Figurencharakterisierung auf irreführende Weise darstellen, (3) indem sie durch den geschickten Einsatz von Referenzmitteln beim Leser die Annahme auslösen, der Täter sei ein Mann, und (4) indem sie mit Hilfe unzuverlässiger Vermittlungsfiguren den Leser zu manipulieren bzw. zu täuschen versuchen. Betrachten wir nun diese vier Spielarten genauer.

6.4.1 Das Erzeugen von prekärem Wissen durch eine elliptische Erzählweise

Zu den Spielarten einer irreführenden Wissensvermittlung gehört zunächst, dass der Autor eine elliptische Erzählweise einsetzt. Das bedeutet, er liefert bestimmte Informationen nicht, macht aber immerhin Andeutungen, sodass der Leser die Lücken, die durch das Auslassen der erzählerischen Darstellung hergestellt werden, durch eigene Inferenzziehungen ergänzt und dadurch zum falschen Schluss kommt. Erst später werden die Lücken dann ausgefüllt und die betreffenden Informationen nachgetragen, die den Annahmen des Lesers allerdings in keiner Weise entsprechen, sodass dieser mit Erstaunen feststellen muss, dass es sich bei seinen zuvor erreichten Überzeugungen um prekäres Wissen handelte.

Zur Illustration sehen wir uns das folgende Beispiel aus Elizabeth Georges *Nie sollst du vergessen* an. Bei den folgenden Textpassagen, die am Ende des jeweiligen Textabschnittes stehen, handelt es sich um die Taten derselben Person, die alle als Unfälle mit Fahrerflucht getarnt werden.

Das Auto am Ende der Straße nahm sie erst wahr, als seine Scheinwerfer aufflammten und sie blendeten. Donnernd wie ein galoppierender Stier raste es auf sie zu.

Sie wollte laufen, aber der Wagen war schon da. Sie war zu dick, um ihm auszuweichen. (*Nie sollst du vergessen*, 13)

Seltsam, dachte sie, man kann doch nicht einfach mitten auf der Straße parken, und sah sich um.

Grelle Lichter flammten auf. Sie war augenblicklich geblendet. Und geblendet blieb sie wie gebannt stehen.

Ein Motor heulte auf, Reifen glitten quietschend über den Asphalt.

Mit weit ausgebreiteten Armen wurde sie in die Luft geschleudert, als der Wagen sie erwischte, und das Bild in seinem schlichten Rahmen schoss in die Höhe wie eine Rakete. (*Nie sollst du vergessen*, 49)

Rechts von sich hörte er einen Motor aufheulen. Im selben Moment begann Alfie zu bellen. Dann kam der Aufprall. Die Hundeleine peitschte durch die Luft, und Webberly wurde gegen den Briefkasten geschleudert, der seine Beteuerungen ewiger Liebe aufgenommen hatte.

Ein Schlag traf ihn gegen die Brust.

Ein Lichtblitz bohrte sich in seine Augen.

Dann wurde es dunkel. (*Nie sollst du vergessen*, 502)

Die Wissensvermittlung ist in allen drei Fällen sehr ähnlich gestaltet. Die Äußerungen sind so formuliert, dass der Leser die drei Fälle automatisch als eine Serie auffasst. Zudem werden sie alle nachdrücklich am jeweiligen Textabschnittsende positioniert, um ihnen ein besonderes Gewicht zu verleihen. In allen drei Textabschnitten werden Informationen über die Mordversuche geliefert, die Mitteilung des Ausgangs wird jedoch mit Hilfe einer elliptischen Erzählweise ausgelassen, sodass der Leser gezwungen ist, zu mutmaßen, wie schlimm die betreffenden Figuren bei dem Aufprall zu Schaden gekommen sind. Auf diese Weise ist die erfolgte Wissensvermittlung sowohl effizient als auch effektiv: Das Wissen wird nicht nur mit wenigen Worten vermittelt, sondern für den Leser werden auch aufgrund der Ähnlichkeit der Wissensvermittlung thematische Zusammenhänge zwischen den drei Fällen hergestellt, sodass ein ähnlicher Ausgang der jeweiligen Szene vermutet wird.

Für den Leser scheint es naheliegend, dass die drei Figuren in den oben zitierten Textpassagen von derselben Person vorsätzlich mit dem Auto überfahren wurden. Merkwürdig erscheint ihm unter Umständen, dass im weiteren Erzählverlauf sehr lange nichts über das Schicksal der Figur im ersten Fall, der dicken Frau namens Katie Waddington, berichtet wird. Dagegen wird dem Leser in den beiden anderen Fällen sofort mitgeteilt, was mit den betreffenden Figuren geschehen ist: Die Leiche der zweiten Frau wurde aufgefunden und der Mann liegt schwer verletzt im Koma, die textimmanenten Ermittlungen betreffen also nur diese beiden Fälle. Bedenkt man, dass der erste Fall am Textanfang steht, der beim Kriminalroman als überaus wichtige Stelle für die strategische Wissensvermittlung gilt, erscheint dies dem Leser äußerst auffällig und erklärungsbedürftig.

Was ist Katie Waddington passiert? Was bezweckt die Autorin mit ihrem diesbezüglichen Schweigen? Zwar bleiben diese Fragen während der Lektüre sehr lange offen, aber anhand der anderen beiden Fällen steht zu vermuten, dass früher oder später erzählt wird, wie Katie Waddingtons Leiche entdeckt oder eine im Koma liegende unbekannte Frau als Katie Waddington identifiziert wird. Es scheint sich um einen Wissensvorsprung des Lesers gegenüber den Ermittlungsfiguren zu handeln, denn nur er weiß, dass die Mordserie (bzw. die Serie der versuchten Morde) in der Tat nicht zwei, sondern drei Fälle umfasst. Die Annahme über Katie Waddingtons verhängnisvolles Schicksal wird auch dadurch verstärkt, dass ihr Name in der Vorgeschichte von Katja Wolff, der Hauptverdächtigen bezüglich der beiden Fahrerflucht-Fälle, auftaucht. Das Ermittlungsteam findet bei den Verhören heraus, dass Katie und Katja beste Freundinnen waren, bis Katie vor Gericht im Zeugenstand gegen Katja ausgesagt hat, sodass Katja als verurteilte Kindsmörderin zwanzig Jahre im Gefängnis verbringen musste. Allem Anschein nach handelt es sich hierbei um ein überzeugendes

des Tatmotiv. Infolgedessen kommt der Leser leicht zu dem Schluss, dass Katja Katie aus Rache überfahren hat.

Erst auf Seite 769 wird der Leser endlich davon in Kenntnis gesetzt, was Katie Waddington nach der am Textanfang dargestellten Fahrerflucht passiert ist. Entgegen den Lesererwartungen ist es mitnichten ein Mord, denn bei einem Arbeitsgespräch des Ermittlungsteams informiert ein Chief Inspector seinen Kollegen in bester Stimmung darüber, dass eine Frau namens Kathleen Waddington vor zehn Tagen in gleicher Weise angefahren und „mit einem Beckenbruch und ausgekugelter Schulter liegen gelassen worden“ (769) war. Mit der Äußerung des Inspectors „Die Waddington war die Frau, die Katja Wolff beim Prozess das Genick gebrochen hat“ (769) wird die Referenzidentität durch Prädikation festgestellt, sodass zweifelsfrei feststeht, dass es sich bei besagter Kathleen Waddington um die dem Leser zuvor als *Katie Waddington* bekannte Figur handelt. Ferner liefert Kathleen Waddington bei der polizeilichen Vernehmung eine präzise Beschreibung des fraglichen Wagens, die letztendlich sowohl zur Identifizierung des Wagens bzw. seiner Besitzerin als auch zur Auflösung der Fälle führt: Der Mann der Autobesitzerin, der Zugang zu ihrem Auto hat, ist der Mörder; bei Katja Wolff handelt es sich lediglich um einen ›red herring‹. Zur Überraschung des Lesers ist Katie Waddington – ganz anders als er länger als siebenhundert Seiten erwartet hat – kein Mordopfer, sondern nur leicht verletzt, und erfüllt im Endeffekt die Funktion der wichtigsten Zeugin bzw. Wissenslieferantin. Es wird erkennbar, wie prekäres Wissen durch ein Zusammenspiel von elliptischer Erzählweise und Andeutungen geschickt hergestellt werden kann, um den Leser irrezuführen und zu überraschen.

Betrachten wir nun ein weiteres Beispiel aus *Der Knochenmann* von Wolf Haas: Hier geht es bei den aufmerksamkeitslenkenden Andeutungen darum, dass der Künstler Horvath, der sich eine Zeitlang als Kellnerin der Grillstation Löschenkohl verkleidet hat, irgendwie verdächtig erscheint und als Täter in Frage käme, sodass der Leser Horvath für suspekt hält und damit schließlich die vom Autor intendierte falsche Schlussfolgerung zieht.

Um dieses Ziel zu erreichen, nutzt der Autor zunächst die Autorität des scheinbar allwissenden Ich-Erzählers aus, indem er diesen die folgenden irreführenden Bemerkungen äußern lässt, die der erfolgreichen Aufmerksamkeitslenkung dienen:

Wenn der Brenner nachgedacht hätte, dann wahrscheinlich darüber, ob die Kellnerin, sprich Horvath, der Knochenmann gewesen ist oder nicht. Was spricht dafür, was spricht dagegen? Und was für ein Motiv könnte es geben, hätte er vielleicht überlegt. [...] Und beim Nachdenken hätte er vielleicht endlich ein bisschen eine Linie in seine Nachforschungen hineingebracht. (*Der Knochenmann*, 133f.)

Indem der Ich-Erzähler mit Hilfe des Konjunktivs II auflistet, worüber der Detektiv Brenner nicht nachgedacht hat, gibt er dem Leser bezüglich des Täterrätsels zu bedenken, Horvath könne trotz aller Unklarheiten der Täter (hier: *der Knochenmann*) sein. Zwar ist Brenner noch nicht auf diese Idee gekommen, aber offenkundig bezweckt der Ich-Erzähler mit seinen Äußerungen, dass der Leser über die Möglichkeit nachdenkt. Als Denkhilfe nennt der Ich-Erzähler sogar die zu klärenden Fragen, sodass der Leser dazu gebracht wird, sich mit ihnen zu beschäftigen. Dabei wird suggeriert: Auch wenn Brenner in diesem Moment keinen Verdacht gegen Horvath schöpft, sollte der Leser

dies tun, denn dank des Hinweises des Ich-Erzählers weiß der Leser besser Bescheid als Brenner. Mit der Verwendung des Konjunktivs II drückt der Ich-Erzähler eine Vermutung aus, allerdings ohne Gewähr, sodass die Möglichkeit offen gelassen wird, dass sich diese Vermutung später als falsch erweist. Dennoch hat die Andeutung ihren Zweck erfüllt, sofern der Leser diese Möglichkeit ins Auge fasst und von nun an ständig in Erwägung zieht.

Danach verdichtet sich der Verdacht gegen Horvath fortschreitend, vor allem dadurch, dass der Ich-Erzähler zweimal unmittelbar nacheinander erzählt, was in Brenners Kopf vorgeht, nachdem dieser endlich damit angefangen hat, sich über Horvath Gedanken zu machen. Zunächst wird folgendermaßen geschildert, wie Brenner bei einer gemeinsamen Fahrt in Horvaths Auto nicht einschlafen will, da er Horvath nicht über den Weg traut:

Vom Schnaps und vom Dahinfahren ist der Brenner so träge geworden, dass er fast eingeschlafen wäre. Aber er hat sich zusammengerissen, weil er ja immer noch nicht recht gewusst hat, was er vom Horvath halten soll. Und in so einem Fall, wenn es um die eigenen Knochen geht, ist Einschlafen nie das Ideale. (*Der Knochenmann*, 137)

Dadurch wird nicht nur explizit ausgedrückt, dass Brenner Horvath für suspekt hält, sondern auch angedeutet, dass Horvath Brenner etwas antun könnte. Im Anschluss daran werden Brenners Gedanken wiedergegeben, als er mit Horvath an einem Wildbach steht: *„Allerdings ist der Brenner jetzt einmal nur auf den Gedanken gekommen: Falls der Horvath der Mörder ist und er stößt mich jetzt in den Wildbach hinein, dann hat er es nicht blöd gemacht“* (138). Auf diese Weise wird dem Leser mitgeteilt, dass jetzt auch Brenner die Möglichkeit in Betracht zieht, dass Horvath der gesuchte Mörder ist. Da der Leser mehr oder minder von der Autorität des Erzählers bzw. des Detektivs abhängig ist, wird er von den oben genannten Andeutungen so beeinflusst, dass ihm Horvath immer mehr wie eine zwielichtige Gestalt vorkommt, die allem Anschein nach einen Mord begangen hat und womöglich etwas im Schilde führt. Während Horvath immer mehr in Verdacht gerät und die Spannung entsprechend steigt, wird das Kapitel (Kapitel 10) folgendermaßen abrupt beendet:

Der Horvath ist jetzt zur Bandsäge hinübergegangen und hat sich zu dem schwarzen Starkstromschalter an der Hinterseite hinübergereckt. Der Brenner hat aus Angst vor dem Lärm instinktiv ein bisschen den Hals eingezogen. Aber der Schalter hat nur »klack« gemacht.

»Kein Strom«, sagt der Horvath und lacht.

Wie sie den Brenner in die Intensivstation geschoben haben, hat er in seiner Bewusstlosigkeit immer noch dieses Lachen gehört. (*Der Knochenmann*, 142, Hervorhebungen von mir)

Die zwei aufeinander folgenden markierten Sätze sind insofern irreführend, als durch das Lachen Horvaths ein Zusammenhang angedeutet und dabei suggeriert wird, dass Horvath mit seiner Bandsäge dafür verantwortlich ist, dass Brenner nach dem Zeitsprung des Erzählens bewusstlos auf der Intensivstation eingeliefert wird. Dadurch dürfte der Leser nun vollständig überzeugt sein, dass Horvath der Täter ist, der den Detektiv Brenner aus dem Weg räumen wollte. Erst am Romanende erkennt der Leser: Horvath hat weder mit Brenners Verletzung, noch mit den Morden etwas zu tun, denn zwischen den beiden Sätzen ist vieles passiert, was erst nachträglich erzählt wird, und Brenner landet erst nach dem Showdown mit dem wahren Täter schwer verletzt im Krankenhaus.

Hierbei kann man die Vorgehensweise des Autors in Bezug auf die irreführende Wissensvermittlung wie folgt zusammenfassen: Mit Hilfe der Aufmerksamkeitslenkung durch die Autorität des Erzählers bzw. des Detektivs werden die letzten Endes unzutreffenden Andeutungen gemacht sowie falsche thematische Erwartungen sorgfältig aufbaut, sodass der Leser später bei der entscheidenden Textstelle mit der elliptischen Erzählweise eine naheliegende Schlussfolgerung zieht. Erst im Nachhinein stellt der Leser fest, wie täuschend die oben zitierten Äußerungen sind. Es handelt sich bei dem Ablenkungsmanöver also um ein Spiel mit den Lesererwartungen, das um der krimitypischen Irreführung und Überraschung willen eingesetzt wird.

Die beiden Textbeispiele machen deutlich, dass sich die elliptische Erzählweise in Kombination mit Andeutungen ideal dazu eignet, prekäres Wissen zustande zu bringen. Die lückenhafte Wissensvermittlung dient als Falle, in die der Leser durch seine eigene Schlussfolgerung tappt, deren Fehlerhaftigkeit sich erst später herausstellt. Dieses Verfahren ist bei Krimiautoren sehr beliebt, sodass man in der Praxis viele ähnliche Beispiele finden kann.

6.4.2 Irreführung in Bezug auf das Opfer

In Bezug auf die Frage „Wer war das Opfer?“ kommen im Kriminalroman zwei Spielarten der irreführenden Wissensvermittlung besonders häufig vor: Die eine betrifft die Identifizierung einer Leiche, bei der anderen wird die Charakterisierung des Opfers, die anhand der aus den Verhören gesammelten Informationen in Form einer Rekonstruktion erfolgt, zum Zweck der Irreführung genutzt. Im Folgenden werden die beiden Spielarten anhand von Textbeispielen illustriert und die darauf bezogenen sprachlichen Verfahren näher erläutert.

(1) Prekäres Wissen um die Identifizierung einer Leiche

Ein krimitypischer Plot lautet: Eine Leiche wird aufgefunden, von traurigen Angehörigen als X (Eigename einer Figur) identifiziert, anschließend beginnt die Ermittlung in Bezug auf den Mord an X, und dann versucht der Detektiv (sowie der Leser), einen unter vielen Verdächtigen als *Mörder von X* zu identifizieren (vgl. Abschnitt 6.2.3). Zwar steht das Mordopfer X im Zentrum der Ermittlung, sodass stets über X gesprochen wird, im Prinzip interessiert sich der Leser aber bei der Suche nach dem Täter nur für die Verdächtigen, denn X ist ja tot und kommt als Täter keinesfalls in Frage.

Einige einfallsreiche Krimiautoren nutzen dieses etablierte Muster allerdings aus, um den Leser vorübergehend aufs Glatteis zu führen. Dazu legen sie einen scheinbar genau nach diesem Muster gestalteten Plot dar und verwandeln dabei die Identifizierung der Leiche als das Opfer X in eine Falle. So sucht der Leser aufgrund seiner gewöhnlichen textuellen Erwartungen unter allen anderen Figuren nach dem Täter und erfährt erst in der Aufklärung mit Erstaunen, dass die ausführlich als „überaus übel zugerichtet“ beschriebene Leiche fälschlich als X identifiziert wurde. In manchen Fällen ist das angebliche Mordopfer X nicht nur am Leben, sondern sogar selbst der Täter. Auf diese Weise bringt der Autor eine falsche referenzielle Verbindung zwischen der Leiche und der Figur X zustande, um den Leser in die Irre zu führen. Erst bei der Aufklärung wird deutlich, dass alles,

was der Leser über „das Mordopfer X“ weiß, prekäres bzw. falsches Wissen ist, denn letztlich ist X gar nicht das Mordopfer. Hierbei besitzt das Wissen um die Identität des Opfers einen vorläufigen und manipulativen Charakter. Insofern lässt sich beobachten, dass der Autor auch in Bezug auf die Frage „Wer war das Opfer?“ ein Spiel mit den Erwartungen des Lesers treiben kann, das dazu dient, diesen vorübergehend irrezuführen und ihn dann mit der Enthüllung der wahren Identität des Opfers zu überraschen.

Um näher darauf einzugehen, wie genau ein Krimiautor eine derart irreführende referenzielle Verbindung zwischen einer schlimm zugerichteten Leiche und einer Figur X herstellen kann, sehen wir uns die folgenden beiden Beispiele an, in denen beschrieben wird, wie ein Ehemann eine stark entstellte Leiche als seine vermisste Frau identifiziert. Betrachten wir zunächst die folgende Szene aus Raymond Chandlers *Die Tote im See*, in der eine Wasserleiche aufgefunden und identifiziert wird:

Die Tiefe wurde wieder klar und durchsichtig. In ihr bewegte sich etwas, das kein Brett war. Es stieg langsam empor, mit schier unendlich gleichgültiger Trägheit, ein langes dunkles torkelndes Etwas, das sich faul im Wasser drehte [...]. Ich sah eine Woge dunkelblonden Haars, das sich im Wasser schlängelnd strähnte und für einen kurzen Augenblick so blieb, so als handle es sich um eine vorausberechnete Wirkung, um sich dann wieder wirbelnd zu verwirren.

Das Etwas drehte sich noch einmal im Wasser, und ein Arm taumelte empor und ragte ein wenig aus dem Wasser. Und der Arm endete in einer aufgedunsenen Hand, der Hand eines Monstrums. Dann kam das Gesicht. Eine verquollene, breiige, weißgraue Masse ohne Gesichtszüge, ohne Augen, ohne Mund. Ein Haufen grauer Teig, ein Nachtmahr mit menschlichem Haar.

Ein schweres Halsband aus grünen Steinen deutete an, wo früher der Hals gewesen sein mußte, große, grüne, grobe Steine, halbversunken in dem Brei, dazwischen glitzerte, was sie zusammenhielt.

Bill Chess hielt das Geländer umklammert. Seine Fingerknöchel sahen wie blankpoliertes Gebein aus.

»Muriel!« rief er mit krächzender Stimme. »Guter Gott, es ist Muriel!« (*Die Tote im See*, 54f.)

Hierbei wird die aufgedunsene Wasserleiche vom Ich-Erzähler, dem Detektiv Philip Marlowe, ausführlich als offenkundig kaum noch erkennbar beschrieben (*Dann kam das Gesicht. Eine verquollene, breiige, weißgraue Masse ohne Gesichtszüge, ohne Augen, ohne Mund*). Aber da der Leser mittels des Ich-Erzählers in situ miterleben kann, wie Bill Chess sofort geschockt die Wasserleiche mit dunkelblondem Haar und einem Halsband aus grünen Steinen als seine wegen seines Seitensprungs weggelaufene Frau Muriel identifiziert, besteht scheinbar kein Zweifel, dass die Tote Muriel Chess ist. Die Annahme des Lesers, der Ehemann müsse sicherlich in der Lage sein, seine Frau einwandfrei zu identifizieren, wird auch noch durch die darauffolgende Darstellung seiner Trauer um ihren Tod verstärkt. Infolgedessen wirkt diese Identifizierung der Leiche auf den ersten Blick durchaus überzeugend auf den Leser, bis er später durch die Offenbarung der wahren Identität der Toten überrascht wird und endlich erkennt, wie vielsagend und bedeutsam die zuvor gelesenen Bemerkungen von Bill Chess über seinen Seitensprung eigentlich sind: „Zum Teufel. Wenn Sie glauben, daß ich mir beim Fremdgehen wenigstens 'ne richtige Abwechslung geleistet hätte. Vom Typ her, meine ich. Aber das kleine Flittchen da drüben war nicht mal 'ne Abwechslung. Sie war blond wie Muriel, gleich groß, gleiche Figur, gleicher Typ, fast auch die gleiche Augenfarbe“ (44). Denn die Tote ist eben diese Rivalin und Doppelgängerin von Muriel Chess. Die angebliche Tote Muriel Chess hingegen ist in der Tat die Mörderin, die nach dem Mord die Identität ihres Opfers annimmt.

Das Beispiel zeigt deutlich, dass die Ausführlichkeit der Leichenbeschreibung eigentlich eine gute Grundlage ist bzw. wäre, um die Fragwürdigkeit der Identifizierung der Toten zu betonen. Aber das durch die Ich-Erzählung vermittelte Gefühl der Unmittelbarkeit sowie die bewegende Beschreibung der Reaktion des Ehemanns tragen dazu bei, dass die Identifizierung auf den Leser überzeugend wirkt und die eigentlich verfügbare Information vom Leser nicht weiter genutzt wird. Dies ist ein Spiel mit Lesererwartungen (der Leser erwartet, der Ehemann müsse in der Lage sein, seine Frau eindeutig zu identifizieren) und Relevanzstrukturen (der Leser hält die Information, dass das Gesicht der Leiche unkenntlich ist, durch die emotionale Reaktion des Ehemannes für irrelevant), das der Autor durch einen raffinierten Sprachgebrauch bewerkstelligt, damit der Leser den Fehlschluss des trauernden Ehemanns aufnimmt, ohne dabei Verdacht zu schöpfen, und schließlich durch die Enthüllung eine Überraschung erlebt.

Das zweite Beispiel für die Gestaltung einer zweifelhaften Identifizierung der Leiche durch den Ehemann des angeblichen Opfers stammt aus *Die schöne Diva von Saint-Jacques* von Fred Vargas. In der folgenden Textstelle findet der Zuordnungsakt statt, durch den festgelegt wird, die darin genannte verkohlte Leiche und eine zuvor als vermisst beschriebene Frau namens Sophia Simeonidis seien referenzidentisch. Von dem Zeitpunkt an wird die Tote als *Sophia Simeonidis* bezeichnet. Mit dem Wissen, dass es sich bei der Toten letztlich doch nicht um Sophia Simeonidis handelt, wollen wir nun diese sich schließlich als problematisch erweisende Identifizierung genauer unter die Lupe nehmen.

Die Nachricht kam zwei Tage später und schlug ein wie eine Bombe. Leguennec verkündete sie am Abend mit erstaunlich ruhiger Stimme. In der Nacht war die Feuerwehr gerufen worden, um ein heftiges Feuer in einer verlassenen Gasse von Maisons-Alfort zu bekämpfen. [...] Inmitten der Trümmer fanden sich drei vollständig ausgebrannte Autowracks und in einem von ihnen eine verkohlte Leiche. Leguennec erfuhr von dem Unfall um sieben Uhr morgens, als er sich gerade rasierte. Um fünfzehn Uhr traf er Pierre Relivaux in seinem Büro. Relivaux identifizierte einen kleinen Basaltstein, den Leguennec ihm zeigte. Ein Talisman, von dem sich Sophia Simeonidis nie getrennt hatte und den sie seit achtundzwanzig Jahren in ihrer Handtasche oder in ihrer Jacke bei sich trug. (*Die schöne Diva von Saint-Jacques*, 106).

Hierbei ist es im Grunde sehr auffällig, dass es um *eine verkohlte Leiche* geht, und dass der Ehemann nicht die Leiche, sondern *einen kleinen Basaltstein*, der seiner Frau gehört, identifiziert. Dem Leser allerdings erscheint dies zunächst nicht besonders fragwürdig, denn der hier genannte Basaltstein wird durch die ausführliche Beschreibung zu einem allem Anschein nach glaubwürdigen Nachweis dafür gemacht, bei der Leiche handele es sich um seine Besitzerin Sophia Simeonidis. Unmittelbar danach wird die etwas merkwürdige Art der Identifizierung der Toten durch die folgenden Bemerkungen Kommissar Leguennecs in plausibler Weise begründet: „*Aber die Leiche war nicht zu identifizieren, [...] nicht einmal anhand der Zähne, die im Feuer zerborsten oder zu Asche verbrannt waren*“ (107f.) und „*Ich habe Relivaux den Basaltstein gezeigt, ohne von dem Fund in Maisons-Alfort zu sprechen. Er hat ihn ohne zu zögern wiedererkannt*“ (109). Dadurch wird beim Leser der Eindruck erweckt, als sei eine derartige Vorgehensweise der Identifizierung der Toten sowohl normal als auch legitim, und der Ehemann ein zuverlässiger Wissenslieferant, da dieser vor der Identifizierung des Basaltsteins nichts über die Leiche erfahren habe.

Bemerkenswert ist bei der oben zitierten Textstelle, dass dem Leser diese Informationen nicht durch eine Darstellung der fraglichen Identifizierungsszene unmittelbar mitgeteilt, sondern durch den Erzähler, der von Kommissar Leguennecs Äußerungen berichtet, vermittelt werden. Da hier der Ermittler quasi selbst als Wissenslieferant fungiert, wird der Leser mehr oder minder in subtiler Weise von dessen Autorität beeinflusst, wie etwa durch die folgende Bemerkung *„Frauen verschwinden sehr viel seltener als Männer, wußten Sie das? Wenn ein verheirateter Mann oder ein Jugendlicher verschwindet, regt man sich nicht allzusehr auf. Aber wenn es eine Frau ist, dann hat man allen Grund, das Schlimmste zu befürchten“* (107). Dadurch wird implizit der Tod der verschwundenen Sophia Simeonidis angedeutet, sodass es dem Leser umso plausibler erscheint, die Tote könne niemand anders sein als sie. Der Leser nimmt also an, es handle sich bei der verkohlten, schwer identifizierbaren Leiche um Sophia Simeonidis, bis bei der Enthüllung der wahren Identität des Opfers deutlich wird, dass dies nicht der Fall ist, woraufhin die noch immer vermisste Sophia Simeonidis als *„die lebende Tote“* (258) bezeichnet wird. Die daraus entstandene Frage des Lesers, ob sie die Mörderin ist, die eine Spur am Tatort hinterlassen hat, wird schließlich durch die Entdeckung ihrer eigenen Leiche geklärt (285). Erst im Nachhinein erkennt der Leser, wie problematisch die Identifizierung des Opfers durch den Basaltstein eigentlich ist. Trotzdem hat er während der Lektüre sehr lange unhinterfragt angenommen, die Tote sei Sophia Simeonidis, da er durch den geschickten Sprachgebrauch der Autorin keinen Verdacht geschöpft hat und folglich in die Irre geführt wurde.

Die oben ausgeführten Beispiele zeigen, dass die Darstellung der Leiche als „übel zugerichtet“ zwei Relevanz-Dimensionen eröffnet: (1) die Schwere des Verbrechens und (2) das Identifizierungs-Hindernis. Im Fall der Irreführung bedeutet es, dass der betreffende Leser eine derartige Darstellung der Leiche zunächst offenbar nur in der Relevanz-Dimension (1) und erst später in der Relevanz-Dimension (2) liest. Nur ein Leser, der in Anbetracht einer schwer identifizierbaren Leiche voreilige Schlüsse vermeidet und die Frage, ob diese Identifizierung wirklich glaubwürdig ist, stets im Auge behält, tappt in Bezug auf die wahre Identität des Opfers nicht in die Falle. Dabei ist es durchaus möglich, dass es einem Leser umso mehr Lesevergnügen verschafft, wenn er getäuscht wird und schließlich bei der Offenbarung der wahren Identität des Opfers eine große Überraschung erlebt. Der Vorteil eines derartigen Spiels mit den Lesererwartungen besteht genau darin, dass es dem Leser auf jeden Fall Lektüregenuß bereitet, ob er den Trick nun durchschaut oder ob er sich in seinen thematischen Erwartungen täuscht.

(2) Prekäres Wissen um den rekonstruierten Charakter des Opfers

Neben der Identifizierung der Leiche, die als referenzieller Zuordnungsakt in Bezug auf die Identität des Opfers dient, gibt es noch eine weitere verbreitete Spielart, mit der der Autor den Leser in Bezug auf die Frage „Wer war das Opfer?“ irreführen kann: Auch die durch diverse Verhöre nach und nach erfolgende Rekonstruktion des Charakters des Opfers kann vorläufiges, prekäres Wissen umfassen. Dies soll im Folgenden am Beispiel von Donna Leons *Venezianisches Finale* verdeutlicht werden.

Das Opfer, ein weltberühmter Dirigent, taucht bereits am Anfang als Leiche auf. Um sich ein Bild von dem Maestro zu machen und somit nach den möglichen Tatmotiven bzw. Verdächtigen suchen zu können, führt Commissario Brunetti eine Reihe von Befragungen durch. So wird der Tote zunächst als „*ein Genie, ein Homophober, ein Mann, den die Musikwelt anbetete und der von einer Frau geliebt wurde, die halb so alt war wie er*“ (119) bezeichnet und dann durch Klatsch und Tratsch von entfernten Bekannten als „*ein Nazi*“, „*ein berüchtigter sexueller Erpresser*“ (159) und ein Frauenheld, der „*eine nach der anderen aufgerissen*“ (261) hat, beschrieben. Aus diesem Grund beschäftigt sich Commissario Brunetti mit den Frauengeschichten des Opfers und sucht nach den ehemaligen Geliebten, die – wie sich herausstellt – alle einen Hass gegen den Maestro hegen und damit als Täterinnen in Frage kommen. Schließlich findet er eine Frau, die früher als Sopranistin für den Dirigenten sang und eine Affäre mit ihm hatte. Gerüchten zufolge beendete sie das Verhältnis mit ihm, weil eine ihrer Schwestern von ihm geschwängert wurde und bei der Abtreibung starb. Während Commissario Brunetti (sowie der Leser) sich fragt, ob diese Frau den Mord möglicherweise aus Hass begangen hat, weil der Maestro eine Affäre mit ihrer Schwester hatte, gibt es beim Verhör eine unerwartete Wendung. Denn auf Brunettis Frage „*Und seine Affäre mit Ihrer Schwester?*“ antwortet sie zornig: „*Meine Schwester war zwölf. Zwölf Jahre alt. Wir haben sie in ihrem Kommunionkleid begraben, so klein war sie noch. Sie war ein Kind. Er hat sie vergewaltigt, Signor Commissario. Er hatte keine Affäre mit meiner kleinen Schwester*“ (316).

Durch die Angabe des Alters der verstorbenen Schwester bzw. durch die nachdrücklich hervorhebende Wortwahl von *meiner kleinen Schwester*, *Kind* und *Kommunionkleid* erweist sich die Theorie einer Affäre des Dirigenten mit der Schwester nun eindeutig als nicht zutreffend, obwohl das Wort *Affäre* mehrfach bei der Wiedergabe von Klatsch und Tratsch vorkommt – der vom Leser erst im Nachhinein als unzuverlässige Informationsquelle betrachtet wird – und mit dem rekonstruierten Charakterzug des Opfers als Frauenheld im Einklang zu stehen scheint. Insofern findet hier offensichtlich eine Irreführung statt, mit der falsche Erwartungen im Leser ausgelöst werden, die ihn auf Abwege führen. Auf diese Weise stellen sich die zuvor im Text angegebenen Informationen aus den Gerüchten, dass das Opfer eine Affäre mit der verstorbenen Schwester hatte, als falsch heraus, denn in diesem Fall ist das Opfer nicht als Frauenheld, sondern als Kinderschänder und Vergewaltiger zu bezeichnen.

Anhand dieser neuen Information muss der Leser nun die Richtigkeit seiner bisherigen Deutungshypothesen sowie seine Erwartungen modifizieren. Das heißt, sein vorläufiges Wissen über das Opfer, vor allem „*Wer war das Opfer? Ein Frauenheld!*“, wird wie folgt umformuliert: „*Wer war das Opfer? Nicht nur ein Frauenheld, sondern auch ein Kinderschänder!*“ Ausgehend davon weiß er (wie Commissario Brunetti) sehr genau, wie sich das Profil möglicher TäterInnen nun verändert hat und nach wem man jetzt suchen muss. Unter allen Figuren, die bisher im Text erwähnt werden, gibt es nur ein Kind, nämlich die Stieftochter des Opfers. Da das Opfer offensichtlich ein Kinderschänder war, nimmt der Leser an, dass er möglicherweise auch seiner Stieftochter etwas angetan hat. Daher kommt nun auch seine Frau als rachsüchtige Mutter des Kindes als Täterin in Frage. Auf diese Weise führt die überraschende Wendung direkt zur Auflösung des Falls.

Es wird also erkennbar, wie prekäres Wissen durch das Zusammenwirken von einer rekonstruierenden Charakterisierung des Opfers und einer stereotypen Figurencharakterisierung, die bei Kriminalromanen üblich ist (vgl. Abschnitt 5.2.3), zustande gebracht wird. Durch eine Reihe von Verhören führt die Autorin Donna Leon dem Leser nach und nach „a collection of character tags“ (Block 1981, 219) vor Augen, um das Opfer zu charakterisieren. Diese Charakterzüge sind zwar stereotyp, aber auch dynamisch. Sie sind für den Detektiv und für den Leser die Grundlage für veränderliche Deutungshypothesen, Erwartungen und damit verbundene Relevanzprofile. Ferner nützt die Autorin die besondere Art der Charakterisierung des Opfers aus, die anstelle einer Darstellung der Figur selbst eine Charakterisierung in Form einer Rekonstruktion auf der Basis des von verschiedenen Zeugen Erzählten ist. Durch den geschickten Einsatz von Klatsch und Tratsch bzw. durch die Verwendung des Ausdrucks *Affäre* wird darüber hinaus beim Leser die Annahme hervorgerufen, das Opfer habe eine Affäre mit der Schwester seiner Geliebten gehabt, was sich erst nach der Offenbarung des Alters der besagten Schwester als unzutreffend herausstellt. Dementsprechend wird die vorläufige Deutungshypothese des Lesers („Das Opfer war ein Frauenheld, also hat es vermutlich eine hasserfüllte ehemalige Geliebte getan“) revidiert und durch eine neue Deutungshypothese („Das Opfer war ein Kinderschänder, also haben es wohl die rachsüchtigen Eltern eines von ihm missbrauchten Kindes getan“) ersetzt, die sich in der Aufklärung als die richtige (d.h. von der Autorin intendierte) Sichtweise erweist.

Wie oben gezeigt, können auch veränderliche Wissensbestände bei der Charakterisierung des Opfers für die irreführende Wissensvermittlung im Kriminalroman genutzt werden und somit dazu beitragen, Spannung und Überraschung zu erzeugen. Um prekäres Wissen um die Frage „Wer war das Opfer?“ zustande zu bringen, kann der Autor eine zweifelhafte Identifizierung der Leiche durch raffinierten Sprachgebrauch, der den Leser übersehen lässt, dass die Identifizierung problematisch war, als überzeugend darstellen und dann das angebliche Opfer wieder „zum Leben erwecken“. Außerdem kann er die auf den Verhören basierende Charakterrekonstruktion des Opfers geschickt einsetzen und dabei zielgerichtet die entscheidenden Informationen nach und nach enthüllen. In beiden Fällen werden Erwartungen des Lesers aufgebaut und später modifiziert, um ihn vorübergehend in die Irre zu führen und mit der Offenbarung der Pointe den erzielten Überraschungseffekt zu evozieren.

6.4.3 Der Täter = Er? Der irreführende Gebrauch von Referenzmitteln

Wie bereits exemplarisch gezeigt wurde, spielt im Kriminalroman der Gebrauch von Referenzmitteln eine überaus wichtige Rolle bei der strategischen Wissensvermittlung über den unbekanntem Täter (vgl. Abschnitt 6.2.2). Beim multiperspektivischen Erzählen kann beispielsweise der Gebrauch der Referenzausdrücke *der Mann*, *er*, *ich* o.ä. im Täter-Erzählstrang prekäres Wissen zustande bringen, sodass der Leser dadurch zwar vertrauliche Informationen über den Täter bekommen bzw. dessen Verbrechen unmittelbar miterleben kann, aber die Identität des Täters bis zur Aufklärungsszene nicht erfährt. Eine derartige, die wahre Identität des Täters versteckende Referenzstrategie ist sehr verbreitet und gilt als krimitypische spannungserzeugende Wissensvermittlungs-

strategie. Dabei gibt es noch eine besondere Art, wie die raffinierte Verwendung von Referenzmitteln in Bezug auf den Täter dazu beitragen kann, den Leser vorübergehend in die Irre zu führen, um einen späteren Überraschungseffekt vorzubereiten. Zur Veranschaulichung betrachten wir zunächst ein Textbeispiel aus *Die Hirnkönigin* von Thea Dorn.

(1) Wie werden Erwartungen von Sex and Crime aufgebaut?

Was die für den Kriminalroman erforderliche Spannung und Überraschung betrifft, bereitet die Autorin Thea Dorn bereits am Anfang des Romans folgendermaßen die erste Überraschung für den Leser vor: „*Er konnte den Blick nicht von ihr wenden. Seine Augen, zwei trübe, blutverschleierte Bälle, waren aus den Höhlen gekrochen. Reglos hockten sie in den Eingangslöchern und bestarrten das weiße Fleisch, das vor ihnen tanzte*“ (7). Derart bildhaft – wenngleich weitgehend emotionslos – „bestarrt“ er, *der Alte*, weiterhin *das weiße Fleisch, den Alabasterarsch, den Elfenbeinspalt, die Marmortitten* der solcherart zum Sexobjekt degradierten jungen Frau. Schwerlich wird sich der Leser angesichts dieser Sätze des Eindrucks erwehren können, bei dem Betrachter handle es sich um den pathologischen Fall eines Lustmörders, der seine attraktive Beute betrachtet, zumindest bis zu dem Zeitpunkt, an dem er liest: „*Keine Sekunde ihres Anblicks wollte er sich entgehen lassen. Sollten seine Netzhäute zerreißen, seine Glaskörper bersten – es war ihm egal. Ihm. Dem abgehackten Kopf*“ (8).

Zu seinem großen Erstaunen wird dem Leser plötzlich klar, dass hierbei das gewöhnliche Machtverhältnis umgekehrt ist: Die junge Frau mit dem *Alabasterarsch* ist mitnichten Beute, sondern selbst die Mörderin. Mit dieser Erkenntnis muss er das zuvor Gelesene über den ausführlich beschriebenen, starren Blick des Alten nachträglich in einen anderen Kontext integrieren: Nicht ein von sexueller Begierde erfüllter Mann starrt lüstern seine Beute an, sondern ein Toter. Erst im Lichte dieses neuen, von der Autorin intendierten „richtigen“ Kontextes wird dem Leser die Doppeldeutigkeit der vorigen Sätze wie *Die Schönheit raubte ihm den Atem* oder *Teilnahmslos durchstreifte sein Blick den Raum. Es war der unbewegte Blick einer Eule* plötzlich bewusst.²⁶¹

M.E. ist bei diesem Textbeispiel ein sehr interessantes Phänomen im Spiel, das die Autorin zum Zweck der Irreführung ausnutzt: Wenn man über *den Täter* redet, nimmt man (hier stecken Annahmen über Gattungsgewohnheiten in dem Gebrauch von *man*) referenzhypothetisch automatisch an, *er* sei *ein Mann*, obwohl eigentlich auch eine Täterin oder mehrere Täter in Frage kommen könnten. Fast immer wird das maskuline Pronomen der dritten Person Singular *er* verwendet, wenn von einem unbekanntem Täter die Rede ist, was besonders im Deutschen naheliegend scheint, denn durch die Genus-Markierung von *der* muss *der Täter* einfach ein *Er* sein. Allerdings wird *er* in die-

²⁶¹ Allerdings ist m.E. auf den zweiten Blick fragwürdig, ob es hinsichtlich des Sprachgebrauchs legitim ist, am Anfang der Passage mit Ausdrücken wie *er, der Alte* referenzidentisch auf den abgehackten Kopf Bezug zu nehmen und den Blick des Toten so zu beschreiben (*Keine Sekunde ihres Anblicks wollte er sich entgehen lassen, Teilnahmslos durchstreifte sein Blick den Raum*), als handle es sich um den Blick einer lebendigen Person. Was den Kontext betrifft, wird in der betreffenden Passage auch nicht plausibel gemacht, aus welchem Grund die Mörderin vor dem abgehackten Kopf derart nackt posiert. Kurz: Mit dieser Passage zielt die Autorin lediglich auf den Überraschungseffekt ab, wobei sie das Prinzip der Plausibilität weniger stark beachtet, sodass die Passage dem Leser im Nachhinein unglaubhaft, erklärungsbedürftig oder wie ein Trick vorkommen kann.

sem Zusammenhang auch in vielen anderen Sprachen verwendet, die keine Genus-Markierung (z.B. Englisch) bzw. gar keinen bestimmten Artikel (z.B. Chinesisch, Japanisch) haben. Grund dafür könnte sein, dass in vielen Sprachen die unmarkierte Form des Menschen männlich ist. Auf jeden Fall wird die bereits erwähnte Suche nach dem Referenzträger der attributiv gebrauchten definiten Kennzeichnung *der Täter* vom Leser sehr häufig unbewusst folgendermaßen angesehen: Er geht davon aus, dass es *einen Mann* gibt, der das Verbrechen begangen hat, von dem er aber noch nicht weiß, wer *er* ist. Die automatische Annahme des Lesers, *der Täter* sei *ein Mann*, kommt vor allem vor, wenn es sich bei dem zu lösenden Fall anscheinend um einen Sexualmord handelt. Dies kann der Krimiautor ausnutzen, indem er durch die strategische Wissensvermittlung beim Leser bestimmte Stereotype, Vorurteile und thematische Erwartungen hervorruft und somit diese unbewusste Annahme auslöst bzw. verstärkt. Auf diese Weise treibt der Autor ein Spiel mit den Erwartungen des Lesers und lässt prekäres Wissen über einen angeblich männlichen Täter entstehen, um die krimispezifische Irreführung und den erwünschten Überraschungseffekt zu erreichen. Im oben angeführten Beispiel bringt die Autorin ein derartiges irreführendes Spiel zustande, indem sie mit dem geschickten Einsatz von Referenzmitteln bzw. der strategischen Wissensvermittlung die *Er*-Annahme im Leser auslöst und scheinbar einen baldigen Sexualmord andeutet. Dadurch wirkt das erste Auftreten der Mörderin umso überraschender und beeindruckender auf den Leser.

(2) Das Ausnutzen von Konventionen und Stereotypen

Zur Veranschaulichung betrachten wir ein weiteres Beispiel aus Ruth Rendells *Alles Liebe vom Tod*. Darin wird erzählt, wie die biedere, unscheinbare Hausfrau Margaret Parsons mit ihrem Mann in die Stadt zieht, in der sie vor zwölf Jahren eine Mädchenschule besucht hat, und kurz darauf ermordet aufgefunden wird. Als einen der wichtigen ›clues‹ entdeckt die Polizei unter ihren Sachen eine Menge „Doon-Bücher“ (107), d.h. teure Gedichtbände mit leidenschaftlichen Widmungen von *Doon* an *Minna*. Aus dem Briefwechsel zwischen Margaret und ihrer Kusine (115f., 184ff.) erfährt die Polizei, dass sich Margaret und ihre Jugendliebe vor zwölf Jahren gegenseitig *Minna* und *Doon* nannten, und dass die beiden sich kurz vor dem Mord zufällig begegnet sind, was Margaret sehr beunruhigt bzw. ihr Angst gemacht hat. Allerdings hat Margaret bis zu ihrem Tod niemandem verraten, wer *Doon* eigentlich ist. Im Laufe der Ermittlung stellt die Polizei fest, dass *Doon* höchstwahrscheinlich der Täter ist, und fängt mit dem „*Cherchez l'homme*“ (146) an, indem sie Margarets ehemalige Mitschülerinnen ausfindig macht und danach befragt, wer dieser *Doon* sein könnte. Nach einer langen Jagd nach Margarets männlichen Bekannten kommt schließlich als Hauptverdächtiger ein gewisser Dudley Drury (*Doon* und *Dudley Drury*: der Gebrauch der alliterierenden Ausdrücke als ›red herring‹) in Sicht, der vor zwölf Jahren Margarets Freund war. Er wird sofort für *Doon* gehalten und verhaftet, weil er ein „Doon-Buch“ besitzt, kein wasserdichtes Alibi hat und Margaret *Minna* nennt (der Gebrauch eines bestimmten Referenzausdrucks als ›red herring‹). Beim Verhör wird seine Behauptung, er sei nicht *Doon*, vielmehr habe Margaret seinetwegen *Doon* damals verlassen, von der Polizei ignoriert. Erst in der Aufklärung wird endlich die überraschende Lösung des Täterrätsels bekannt gegeben: „*Doon ist eine Frau*“ (204), genauer gesagt die ehemalige Mitschüle-

rin Fabia Rogers, die der Aussage einer anderen Mitschülerin zufolge eine Zeitlang mit Margaret „*dick befreundet*“ war (146).

Mit dieser Kenntnis wollen wir nun das Zustandekommen des prekären Wissens unter die Lupe nehmen: Wir wollen herausfinden, wie genau die Autorin ihr raffiniertes Spiel mit den Erwartungen des Lesers gestaltet, das den Leser dazu bringt, die irrtümliche Annahme aufzustellen, der Täter mit dem Pseudonym *Doon* sei ein Mann, und bis zur Aufklärung fest daran zu glauben. Zunächst ist die Verwendung des Referenzausdrucks *Doon*, der eher wie ein Männername klingt, ausgesprochen irreführend: Selbst wenn es sich um ein Pseudonym handelt, geht der Leser (wie die ermittelnden Figuren) automatisch davon aus, dass die betreffende Person ein Mann ist. Dass *Doon* der Täter ist und aus unerfüllter Liebe mordet, kann der Leser bereits anhand des Romantitels *Alles Liebe vom Tod* bzw. des Originaltitels *From Doon with Death*, erahnen – in diesem Fall dient der Gebrauch des Romantitels in Bezug auf die Täterfrage als paratextueller ›clue‹ für den Leser – davon abgesehen weiß der Leser allerdings nichts über den Täter, nicht einmal sein Geschlecht.

Die Vermutung des Lesers, der Täter habe aus unerfüllter Liebe getötet, wird auch sofort bestätigt: Durch das zitierende Erzählen von drei nicht abgeschickten Briefen von *Doon* an *Minna*, die sich am Textanfang (7), in der Mitte (91f.) und nahe des Romanendes (189) befinden, wird ihm eindeutig mitgeteilt, wie *Doon* nach dem Wiedersehen mit *Minna* (*Margaret*) aus Hassliebe den Mord an ihr geplant und durchgeführt hat. Dadurch hat der Leser zwar einen Wissensvorsprung gegenüber den ermittelnden Figuren und erfährt vorzeitig, dass *Doon* der Täter ist, aber er weiß trotzdem nichts über *Doons* wahre Identität. Dabei verbirgt die Autorin bei *Doons* drei Briefen mit der Ich-Form (*ich*: *Doon*, *du*: *Minna*) geschickt ihre überraschende Pointe (*Doon* ist eine Frau), die bei einer Erzählung in der dritten Person durch die verwendeten Referenzausdrücke preisgegeben worden wäre.

Verknüpft mit der Liebe als Tatmotiv beginnen darüber hinaus alle Textabschnitte, die aus der Perspektive des Detektivs erzählt werden, jeweils mit einem durch Druckschrift hervorgehobenen Zitat aus einem berühmten Liebesgedicht, das in konventioneller Weise von der Sehnsucht eines Mannes nach der geliebten Frau handelt. Scheinbar dienen diese Zitate lediglich dazu, *Doons* Liebe als Tatmotiv zu unterstreichen, im Nachhinein wird jedoch ersichtlich, dass sie die Funktion haben, beim Leser durch die angeblichen Parallelen zu *Minna* und *Doon* die unbewusste Annahme, *Doon* sei ein von Liebeskummer gequälter Mann, hervorzurufen und immer wieder zu verstärken. Dies ist ein interessanter Punkt im Hinblick auf die Relevanz-Filter-Fragen. Entscheidend für die Irreführung des Lesers ist vor allem, dass die meisten Figuren auch nichts darüber wissen, wer *Doon* eigentlich ist, und ebenfalls davon ausgehen, *Doon* sei ein Mann. Beispielsweise sagt der Hauptverdächtige *Dudley Drury* bei einem Verhör in der Überzeugung, sein damaliger Rivale sei ein Mann gewesen, Folgendes über *Doon* aus: „*Es ist so lange her. Minna hatte diesen Doon satt, und ich hatte irgendwie das Gefühl, daß sie sich für ihn schämte*“ (157). Derlei Aussagen der Figuren über *Doon*, bei denen offenkundig von einem Mann die Rede ist, unterstützen bzw. verstärken die entsprechende Annahme des Lesers, sodass er am Romanende durch die Offenbarung *Doon ist eine Frau* überrascht wird.

Im Nachhinein lässt sich eindeutig erkennen, dass die ganze Irreführung in Bezug auf Doons wahre Identität hauptsächlich auf der mit Hilfe von Verhören erfolgten Charakterrekonstruktion der ermordeten Margaret (Minna) basiert bzw. durch sie plausibel gemacht wird: Margaret wird von allen Befragten ausführlich und nachdrücklich als eine biedere Frau beschrieben, die alles Auffällige vermeiden wollte – eine Beziehung zu einer Frau scheint dem Leser demnach zu weit hergeholt. Dementsprechend werden sowohl ihre Heimlichtuerei als auch der irreführende Gebrauch von *Doon*, einem Männernamen als Pseudonym ihrer Jugendliebe, nach der Auflösung so erklärt, dass sie ihre Beziehung mit einer Frau um jeden Preis geheim halten wollte und absichtlich alle anderen in dem Glauben ließ, Doon sei ein Mann. Auf diese Weise erscheint die Vorbereitung der Lösung auf den zweiten Blick auch rückblickend gut motiviert. Das heißt, viele Äußerungen der Figuren, die zuvor perfekt zum falschen Kontext (Doon ist ein Mann) passen, kann der Leser im Lichte der überraschenden Pointe einwandfrei in den richtigen Kontext (Doon ist eine Frau) einordnen, wie etwa die Aussage der Mitschülerin, dass Margaret und Fabia Rogers eine Zeitlang *dick befreundet* waren, und Dudley Drurys Aussage, dass Margaret sich für Doon schämte. Auch Margarets Bemerkung in einem Brief an ihre Kusine „*Glaub mir, Nan, es ist, was es immer war, nur Freundschaft. Als Doon und ich noch jünger waren, wußten wir wohl beide nicht, daß es auch etwas anderes sein könnte. Also ich wußte es ganz bestimmt nicht*“ (185) passt zu beiden Betrachtungsweisen und erscheint doppeldeutig bzw. vielsagend.

Um es noch einmal zusammenfassend darzustellen: Freilich existiert die Möglichkeit, dass die Jugendliebe einer Frau kein Mann, sondern eine Frau ist. Angesichts des Männernamens *Doon*, der ständigen Thematisierung von Liebe (insbesondere durch die einleitenden, jeweils von einem Mann an eine Frau gerichteten Liebesgedichte), der sorgsam gestalteten irreführenden Kontextualisierung und der Figuren, die Doon für einen Mann halten bzw. die nach einem Mann suchen, fällt es dem Leser jedoch äußerst schwer, diese unkonventionelle Möglichkeit bewusst in Erwägung zu ziehen oder sogar die von der Autorin erzielte überraschende Lösung in Gedanken vorwegzunehmen. Auf diese Art gelingt es der Autorin, durch den Einsatz von Referenzmitteln bzw. die strategische Wissensvermittlung die *Er*-Annahme im Leser auszulösen, um prekäres Wissen über Doon zustande zu bringen und somit ein raffiniertes Spiel mit Erwartungen und Überraschungen einzufädeln.

(3) Die explizite Thematisierung von Sex und Brutalität

Es gibt viele Kriminalromane, die in ähnlicher Weise auf einen Überraschungseffekt abzielen. Dafür eignet sich eine Vielzahl anderer weitverbreiteter sprachlicher Verfahren, mit denen beim Leser die unbewusste Annahme, der Täter sei selbstverständlich ein Mann, aktiviert wird. Vor allem wird die ausführliche Thematisierung von (konventioneller heterosexueller) Liebe, von Sex und darüber hinaus auch von Gewalt häufig genutzt, um beim Leser die intendierte falsche Erwartung eines männlichen Täters auszulösen.

So geht der Leser bei Val McDermids *Tödliche Worte* zum Beispiel aufgrund der detailliert geschilderten brutalen Sexualmorde an Prostituierten automatisch davon aus, der Täter sei ein Mann. Äußerungen wie „*Da liegt sie also, ausgestreckt, wie ich es mag. Der Anblick erregt mich*“ (986)

und „*Ich hatte schon immer eine Vorliebe und ein Talent dafür, Frauen dazu zu bringen, dass sie das tun, was ich möchte*“ (958) aus der Täterperspektive führen dazu, dass der Leser dieses *Ich* für einen Mann hält und schließlich in der Aufklärung überraschend darüber in Kenntnis gesetzt wird, das *Ich* in der Täterperspektive beziehe sich auf eine psychopathische lesbische Mörderin.

Außerdem ist es für eine derartige Irreführung von zentraler Bedeutung, dass auch die Figuren, vor allem die werkimmanenten Aufklärungspersonen, davon ausgehen bzw. fest daran glauben, der gesuchte Täter sei ein Mann. Infolgedessen wird der Leser meist durch die Äußerungen der ermittelnden Figuren auf falsche Fährten gelockt, weil er sie mehr oder minder als Wissenslieferanten bzw. Autoritätspersonen betrachtet und sich oft sehr stark auf ihre Meinungen verlässt. Bei Scott Turows *Aus Mangel an Beweisen* bemerkt z.B. ein Ermittler Folgendes über den pathologischen Befund einer weiblichen Leiche: „*Der Kerl hat sich zwischen ihre Beine gerammt und versucht, sie mit seinem Gewicht zu ersticken. Sind schließlich lauter Laufknoten. Ich meine, er hat versucht, sie totzuficken*“ (31). Da dabei offensichtlich von einem männlichen Täter die Rede ist und den gesamten Roman hindurch nach einem männlichen Täter gesucht wird, setzt der Leser es ebenfalls als selbstverständlich voraus und kommt auf keinen Fall darauf, dass kein *Kerl*, sondern eine rachsüchtige Ehefrau die Geliebte ihres Mannes ermordet und die Tat als Sexualmord getarnt hat. Auch bei Elizabeth Georges *Denn bitter ist der Tod* ist im Rahmen der Ermittlung aufgrund der Schwangerschaft bzw. der komplizierten Liebesbeziehungen des weiblichen Opfers stets von einem männlichen Täter die Rede, sodass der Leser durch die häufige Thematisierung der irreführenden Kontexte genau wie die ermittelnden Figuren ausschließlich nach männlichen Verdächtigen Ausschau hält.

Was die explizite Thematisierung von Brutalität betrifft, gibt es in den ›analysis‹-Passagen, bei denen sich die Ermittlungsfiguren mit der Täterfrage beschäftigen, häufig Äußerungen, die dazu dienen, beim Leser die *Er*-Annahme im Allgemeinen und die Erwartungen bezüglich des im betreffenden Krimi gesuchten Täters im Besonderen zu verstärken. Betrachten wir diesbezüglich drei Beispiele:

Es muß ein Mann sein, dachte Wallander. Alles andere widerspricht jeder gesunden Vernunft. Frauen morden äußerst selten. Und noch seltener begehen sie gut geplante Morde. Grausame und ausgeklügelte Gewaltakte.

Es muß ein Mann sein. Vielleicht mehrere. (*Die fünfte Frau* von Henning Mankell, 323)

Er versuchte sich vorzustellen, der Täter, den sie suchten, wäre eine Frau. Doch der Gedanke war absurd. Die physische Kraft, deren Auswirkungen sie gesehen hatten, die Skalpe, die Schläge mit der Axt, die Säure in Fredmans Augen. Es mußte ein Mann sein, entschied er. Es ist ein Mann, der Männer tötet. (*Die falsche Fährte* von Henning Mankell, 322)

Morell überlegte kurz.

»Der Mord kann spontan begangen worden sein. [...] Der Mörder versteckte die Leiche und schaffte sie später fort, während wir die Gegend nach ihr absuchten.« [...]

»Sie gehen von einem männlichen Täter aus?«

»Rein statistisch gesehen sind die meisten Mörder Männer.« (*Verblendung* von Stieg Larsson, 233)

Ungeachtet dessen, inwiefern derlei Äußerungen einem Sachverhalt im wirklichen Leben entsprechen, verstärkt sich ihr Einfluss auf den Leser, sodass die unbewusste Annahme, es handele sich bei dem *Täter* um einen *Mann*, vor allem wenn Sex und Gewalt im Spiel sind, unbezweifelt bleibt.

Folglich machen sich die meisten Krimileser nicht bewusst, dass sie bei ihrem Ermittlungsspiel eigentlich keine Figur als potenziellen Täter außer Acht lassen dürfen, da mit der attributiven Verwendung der definiten Kennzeichnung *der Täter* (vgl. Kap. 3) sehr wohl auch auf eine Frau oder mehrere Personen Bezug genommen werden kann. So gesehen können Krimiautoren den Ausdruck *der Täter* durch geschickten Sprachgebrauch zielgerichtet einem bestimmten Kontext zuordnen und in vielfältiger Weise ein Spiel mit den Lesererwartungen treiben. Viele Autoren wenden Ablenkungsstrategien an, um den Leser schließlich mit einer Mörderin zu überraschen. Manche thematisieren die Lesererwartung jedoch auch explizit als ein interessantes sprachliches Phänomen, um den Leser auf die unbewusste *Er*-Annahme aufmerksam zu machen. Wolf Haas zum Beispiel bringt seine diesbezüglichen Überlegungen in *Auferstehung der Toten* deutlich zum Ausdruck, und zwar mit dem folgenden kleinen Wortwechsel zwischen dem Detektiv Brenner und dessen ehemaligem Chef Nemeč bei der Polizei, wobei die beiden Figuren, die in gespanntem Verhältnis zueinander stehen, in humorvoller Weise charakterisiert werden:

»Den oder die Täter oder die Täterin«, weil so hat der Nemeč immer jeden sofort korrigiert, der von einem Täter geredet hat. Hat einer nur sagen brauchen »der Täter«, hat er sicher sein können, dass ihn der Nemeč unterbricht:

»Der oder die Täter oder die Täterin.«

»Oder die Täterinnen!«, hat der Brenner wieder den Nemeč korrigiert. (*Auferstehung der Toten*, 33f.)

Für den Krimiautor ist es letztendlich äußerst vorteilhaft, dass sich der Krimileser normalerweise nicht bewusst ist, dass es sich bei *dem Täter* um den oder die Täter oder die Täterin oder die Täterinnen handeln kann, sonst wäre es ihm wegen der viel zu klaren Einsicht des Lesers unmöglich, viele Überraschungen einzubauen und das Lesevergnügen auf diese Weise zu steigern.

6.4.4 Prekäres Wissen durch unzuverlässige Vermittlungsfiguren: am Beispiel von Agatha Christies *Alibi*

Aufgrund des Effektes der psychologischen Nähe ist das Erzählen in der Ich-Form bei Romanautoren sehr beliebt. Was die Ich-Erzählung im Kriminalroman betrifft, spielt vor allem die Tradition eine wichtige Rolle: Wie bereits in Abschnitt 6.1.1 erwähnt, gibt es in der Literaturgeschichte die gattungsprägende Tradition, dass eine Watson-Figur als Ich-Erzähler, Helfer des Detektivs, Informationsfilter und Wissenslieferant fungiert. Da diese Figur aktiv an den Ermittlungen teilnimmt, ist sie in der Lage, dem Leser die wichtigsten Informationen über den Fall unmittelbar mitzuteilen. Dabei kann sie allerdings nicht wissen, was im Kopf des Detektivs vorgeht bzw. welche heimlichen Nachforschungen dieser anstellt, weshalb es legitim ist, dass sie erst in der Aufklärungsszene am Romanende die entscheidenden lösungsrelevanten Informationen liefert, die der Detektiv bis dahin für sich behalten hat, und dabei den Scharfsinn des Detektivs bewundert.

Die Wirkung der Sherlock-Holmes-Geschichten basiert größtenteils auf einem derartigen Einsatz von Dr. Watson als Instanz der Wissensvermittlung, und es gibt zahlreiche Nachfolger dieses Verfahrens, sodass diese Art der Ich-Erzählung seit langem zur Tradition des Kriminalromans ge-

hört. Auch die „Queen of Crime“ Agatha Christie führt diese Tradition weiter, indem sie in ihren Poirot-Romanen den Ich-Erzähler Hastings, eine Quasi-Watson-Figur, viele Kriminalfälle des Meisterdetektivs Hercule Poirot erzählen lässt. Andererseits hat sie jedoch Zweifel an dieser Erzähltradition, vor allem daran, dass der Leser stets automatisch annimmt, eine Watson-Figur würde ihm alles mitteilen und käme als Täter nicht in Frage. Aus diesem Grunde hat sie in *Alibi* (engl. *The Murder of Roger Ackroyd*) die Watson-Figur Dr. Sheppard zum Täter gemacht.²⁶²

M.E. ist Agatha Christies Einsatz einer problematischen Watson-Figur in *Alibi* ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, wie prekäres Wissen durch eine unzuverlässige Vermittlungsfigur entsteht: Aufgrund der Gestaltungstradition des Kriminalromans bzw. seiner Leseerfahrungen erwartet der Leser, dass ihm der Ich-Erzähler Dr. Sheppard genauso wie Dr. Watson bzw. Hastings nach bestem Wissen und Gewissen alles und nur Zuverlässiges erzählt. Deshalb erlebt er eine große Überraschung, als er erfährt, dass Dr. Sheppard selbst der Täter ist und folglich die von ihm vermittelten Informationen unzuverlässig bzw. nicht die volle Wahrheit sind. So muss der Leser im Nachhinein diese Informationen als grundsätzlich fragwürdig betrachten, den Roman im „richtigen Licht“ nochmals lesen und dabei überprüfen, wo der Ich-Erzähler welche entscheidenden Informationen ausgelassen bzw. nur vage erzählt hat. Im Folgenden wird anhand einiger Textstellen veranschaulicht, wie ein derartiges prekäres Wissen mit Hilfe raffinierten Sprachgebrauchs erreicht wird.

(1) Wie wird die irrtümliche Annahme aufgebaut, der Ich-Erzähler sei vertrauenswürdig?

Zunächst ist zu verdeutlichen, wie die Autorin durch die geschickte Gestaltung des Romans bzw. taktischen Sprachgebrauch die Erwartung beim Leser hervorruft und immer wieder verstärkt, dass der Ich-Erzähler Dr. Sheppard in bester Tradition der Watson-Figur erzählt, damit der Leser die von ihm vermittelten Informationen unhinterfragt aufnimmt und es als selbstverständlich voraussetzt, Dr. Sheppard sei nicht der Täter.

Zum einen wird Dr. Sheppard als eine Watson-Figur dargestellt, um den Leser an das Vorbild, nämlich den vertrauenswürdigen Dr. Watson als Ich-Erzähler der Sherlock-Holmes-Geschichten, zu erinnern und in ihm die gleichen Annahmen in Bezug auf Dr. Sheppard auszulösen. Nicht nur ist Dr. Sheppard ebenso wie Dr. Watson Arzt, sondern er tritt ebenfalls als Freund und Helfer des Detektivs auf, berichtet dem Leser über die für ihn geheimnisvollen Nachforschungen und bewundert dabei stets die intellektuelle Überlegenheit des Detektivs. Entsprechend der ähnlichen Rollenkonstellation finden sich in *Alibi* zahlreiche Besprechungen zwischen Poirot und Dr. Sheppard (60ff., 64f., 68, 73, 80f., 83f., 85, 91ff., 106ff., 122ff., 127, 132ff., 135f., 138, 157f.), bei denen Dr. Sheppard dem

²⁶² Darüber äußert sich Agatha Christie folgendermaßen in ihrer Autobiographie: „*The Murder of Roger Ackroyd* was far and away my most successful to date; in fact it is still remembered and quoted. I got hold of a good formula there – and I owe it in part to my brother-in-law, James, who some years previously had said somewhat fretfully as he put down a detective story, “Almost everybody turns out to be a criminal nowadays in detective stories – even the detective. What I would like to see is a Watson who turned out to be the criminal.” It was a remarkably original thought and I mulled over it lengthily. [...] I thought it was a good idea, and considered it for a long time. It had enormous difficulties, of course. My mind boggled at the thought of Hastings murdering anybody, and it was anyway going to be difficult to do it in such a way that it would not be cheating“ (Christie 1977, 393).

Meisterdetektiv ähnlich laienhafte Fragen über den Fall stellt, wie Dr. Watson (bzw. Hastings in der Poirot-Serie) es immer wieder tut. So erinnert zum Beispiel die folgende Formulierung zwangsläufig an viele ähnliche Äußerungen Dr. Watsons in den Sherlock-Holmes-Geschichten: *„Ich wich die ganze Zeit über nicht von seiner Seite. Ich sah, was er sah. Ich versuchte nach Kräften seine Gedanken zu erraten. Wie ich heute weiß, war ich dieser Aufgabe nicht gewachsen“* (112). Infolgedessen gewinnt der Leser den Eindruck, dass Dr. Sheppard in *Alibi* die gattungsprägende Rolle Dr. Watsons als Gefährte des Detektivs, Perspektivfigur und Informationsfilter übernimmt, sodass er automatisch annimmt, Dr. Sheppard sei ebenso zuverlässig wie Watson und käme als Täter nicht in Frage. Anzumerken ist, dass ein solches Verständnis Wissensvoraussetzungen aufweist: Je mehr Kenntnis der Gattungstradition ein Leser besitzt, desto leichter kommt er zu der von der Autorin erzielten, irreführenden Annahme, während ein Nicht-Krimi-Leser von der schlaun Vorgehensweise der Autorin weniger beeinflusst würde.

Zum anderen wird Dr. Sheppard eindeutig als Ersatz von Hastings präsentiert, der gewöhnlich als Ich-Erzähler der Poirot-Serie und vertrauenswürdige Watson-Figur fungiert. Da Hastings in *Alibi* nicht auftaucht, begleitet Dr. Sheppard an seiner Stelle Hercule Poirot und erzählt stellvertretend diesen Poirot-Roman. Die neue Ermittler-Partnerschaft wird in *Alibi* mehrmals nachdrücklich durch Poirots Bezeichnungen und Anredeformen für Dr. Sheppard wie *„mein Freund Doktor Sheppard“* (60), *„Mein lieber Freund“* (81), *„lieber Freund“* (136), *„mein Freund“* (151, 189), *„mon ami“* (147, 188) bzw. seine Bemerkungen wie *„Sie und ich, mein lieber Doktor, wir führen die Untersuchung gemeinsam. Ohne Sie wäre ich verloren“* (82); *„Gut, dann wollen wir Verbündete sein“* (83) hervorgehoben. Ferner wird zweimal berichtet, wie Poirot Dr. Sheppard in der Rolle von Hastings sieht: *„Der Himmel scheint Sie mir als Ersatz für meinen Freund Hastings geschickt zu haben“, sagte er augenzwinkernd“* (73); *„Genau wie mein armer Hastings immer sagte“, unterbrach Poirot“* (110). Indem häufig von Hastings die Rede ist²⁶³ sowie durch den direkten Vergleich mit ihm, wird Dr. Sheppard in überzeugender Weise als Ersatz-Hastings dargestellt, sodass der Leser diesen von Dr. Sheppard erzählten Poirot-Roman in gleicher Weise wie die von Hastings erzählten Poirot-Romane rezipiert. Auf diese Weise nutzt die Autorin die von ihr selbst durch viele Poirot-Romane geprägte Erzähltradition aus, um die Überzeugung des Lesers, der Ich-Erzähler in dem Poirot-Roman *Alibi* sei ebenso zuverlässig, noch zu vertiefen.

Indem Agatha Christie den Leser erfolgreich in dem Glauben lässt, Dr. Sheppard sei ein ebenso glaubwürdiger Ich-Erzähler wie Dr. Watson, Hastings und zahlreiche andere Watson-Figuren in Kriminalromanen, die der Watson-Tradition treu bleiben, wird die Voraussetzung für das Zustandekommen prekären Wissens durch eine unzuverlässige Vermittlungsfigur erfüllt. Das Ergebnis ist, dass sich der Leser hinsichtlich der Funktion des Erzählers vollkommen auf die Informationen verlässt, die ihm der Ich-Erzähler Dr. Sheppard mitteilt, und in keiner Weise an deren Glaubwürdigkeit bzw. Vollständigkeit zweifelt. Hinsichtlich der thematischen Erwartungen denkt der Leser nicht daran, den Ich-Erzähler zu verdächtigen, denn laut den Konventionen des Kriminalromans kommt die Watson-Figur niemals als Täter in Frage. Somit tappt der Leser in die Falle und wird von dem un-

²⁶³ In *Alibi* ist achtmal von Hastings die Rede (18, 19, 73, 110, 166, 175, 176, 177), obwohl er gar nicht auftritt.

zuverlässigen Ich-Erzähler in *Alibi* in die Irre geführt.

(2) Der Text als Mittel zur Täuschung im Text und mit dem Text

Was die Täuschung in *Alibi* betrifft, gilt der Text als Mittel zur Täuschung im Text *und* mit dem Text, denn sowohl der Leser als auch der textimmanente Detektiv können wegen der Lektüre auf die falsche Fährte gelockt werden. Genauer gesagt ist der Text unter dem kommunikativem Aspekt auf der ersten, realen Kommunikationsebene der Kriminalroman *Alibi*, den Agatha Christie 1926 veröffentlicht hat und den der Leser gerade liest; gleichzeitig ist der Text auf der zweiten, textimmanenten Kommunikationsebene ein Manuskript über den Fall, das Dr. Sheppard verfasst hat. Während der Ermittlung lässt er Poirot zwanzig Kapitel davon lesen, und nach der Auflösung des Falls schickt er den ganzen Text als Täter-Geständnis an Poirot sowie die Polizei. Da sowohl der Leser als auch Poirot den Text lesen, dient der Text an und für sich einerseits als ›red herring‹ für den Leser, der dadurch getäuscht wird und deswegen am Ende der Lektüre eine große Überraschung erlebt, und andererseits auch als ›clue‹ für Poirot und die scharfsinnigen Leser, die die täuschenden Formulierungen im Text durchschauen und folglich Dr. Sheppard verdächtigen.

Zur Veranschaulichung betrachten wir zunächst eine entscheidende Textstelle in Kap. 23 (gegen Ende, aber vor der Aufklärung des Falls), durch die der Text in ein textimmanentes Manuskript über den Fall verwandelt wird:

«Manchmal übermannt mich die Sehnsucht nach meinem Freund Hastings. Das ist der Freund, von dem ich Ihnen erzählte, der jetzt in Argentinien lebt. Sooft ich einen großen Fall hatte, war er an meiner Seite. Und er half mir [...]. Und dann hatte er auch die Gewohnheit, schriftliche Aufzeichnungen über alle interessanten Fälle zu machen.»

«Was das anbelangt ...», begann ich und hielt inne.

Poirot setzte sich auf, seine Augen strahlten.

«Was denn? Was wollten Sie sagen?»

«Ich las einige Berichte von Captain Hastings, und ich dachte, warum sollte ich mich nicht auch in ähnlicher Weise versuchen. Es tat mir leid, die wahrscheinlich einzige Gelegenheit ungenützt zu lassen, denn ich dürfte wohl nie wieder in eine ähnliche Sache verwickelt werden.»

Poirot sprang auf. Ich fürchtete einen Augenblick lang, er werde mich umarmen und küssen, wie es in Frankreich Sitte ist, doch glücklicherweise unterließ er dies.

«Aber das ist ja herrlich. Sie schreiben fortlaufend Ihre Eindrücke über den Fall nieder?»

Ich nickte.

«Großartig!» rief Poirot. «Bitte lassen Sie mich Ihre Notizen sehen. Jetzt ... Sofort!» [...]

Noch immer etwas unsicher, durchstöberte ich die Fächer meines Schreibtisches und brachte endlich einen Stoß loser Blätter zum Vorschein, die ich ihm überreichte. Mit Rücksicht auf eine eventuelle spätere Veröffentlichung hatte ich mein Werk in Kapitel eingeteilt und es am vergangenen Abend bis zu dem Bericht über Miss Russells Besuch gebracht.

So bekam Poirot zwanzig Kapitel zu lesen. (*Alibi*, 175f.)

Mit dieser etwas seltsamen Szene, in der Poirot und Dr. Sheppard über dessen schriftliche Aufzeichnungen über den Fall reden, wird der wirkliche Text, den der Leser bisher gelesen hat, zu einem Manuskript in der Romanwelt. Durch den Einsatz von Referenzausdrücken wie *einen Stoß loser Blätter, die ich ihm überreichte, mein Werk, Ihre Notizen* gelingt es der Autorin, den realen Text von *Alibi* (genauer: die ersten zwanzig Kapitel) in einen textimmanenten Gegenstand umzugestalten, damit Poirot denselben Text lesen kann und wie der Leser vor der Aufgabe steht, anhand der irre-

führenden Ich-Erzählung Dr. Sheppards das Täterrätsel zu lösen. Darüber hinaus wird der Erzählanlass des Textes eingeführt und konkretisiert, sodass der oben ausgeführten Annahme des Lesers, Dr. Sheppard fungiere als Ersatz für Hastings, noch einmal verstärkt wird.

Allerdings durchschaut Poirot bei der Lektüre die raffinierten Formulierungen in Dr. Sheppards Manuskript und weist in der folgenden Szene darauf hin, inwieweit sich der Sprachgebrauch in Dr. Sheppards Erzählung von der in Hastings' schriftlichen Aufzeichnungen unterscheidet. Indem Poirot die auffällig zurückhaltende Ichbezogenheit des Erzählers in Dr. Sheppards Manuskript kommentiert bzw. thematisiert, wird der Leser unverkennbar auf den ›clue‹ aufmerksam gemacht, der mit der merkwürdigen Erzählweise des Manuskripts zusammenhängt und schließlich zur Enträtselung der Täterfrage führt:

«*Eh bien*, ich gratuliere Ihnen – zu Ihrer Bescheidenheit!»

«Oh!» rief ich verlegen.

«Und zu Ihrer Verschwiegenheit», fügte er hinzu.

«Oh!»

«So schrieb Hastings nicht», fuhr mein Freund fort. «Auf jeder Seite kam mehrmals das Wort ›ich‹ vor. Was er dachte, was er tat. Aber Sie, Sie stellten Ihre Persönlichkeit in den Hintergrund. Nur ein- oder zweimal drängt sie sich vor, in Szenen aus dem Familienleben zum Beispiel.»

Ich errötete vor seinem Augenzwinkern.

«Was halten Sie wirklich davon?» fragte ich aufgeregt.

«Sie wollen meine aufrichtige Meinung hören?»

«Ja.»

«Ein sehr ausführlicher und sorgfältiger Bericht», sagte er freundlich. «Sie geben alle Tatsachen wahrheitsgetreu und gewissenhaft wieder, obwohl Sie sich hinsichtlich Ihres Anteils an der Angelegenheit mehr als reserviert verhalten.»

«Und war es Ihnen für Ihre Überlegungen von Nutzen?»

«Ja. Ich möchte sagen, daß es mir außerordentlich geholfen hat.» (*Alibi*, 177)

Scheinbar handelt es sich hierbei um einen harmlosen und lustigen Dialog, in dem Poirot nach der Lektüre der zwanzig Kapitel dem Verfasser Dr. Sheppard ein Feedback gibt. Aber nachdem der Leser endlich darüber in Kenntnis gesetzt wird, dass Dr. Sheppard selbst der Täter ist und sich dem Leser in keiner Weise in seinem bisherigen Manuskript über den Fall verraten hat, kann er diese Szene im „richtigen Licht“, das heißt mit den Wissensvoraussetzungen an einer späteren Stelle der Textnutzung, ganz anders interpretieren: Eigentlich geht es hierbei um ein Gespräch zwischen dem Detektiv und dem Täter, wobei der Täter herauszufinden versucht, ob der Detektiv ihn möglicherweise verdächtigt. Der scharfsinnige Detektiv deutet an, dass er seinen Gesprächspartner bereits als Täter erkannt hat. Die Doppeldeutigkeit dieser Szene kommt bei der letzten Frage und Antwort *Und war es Ihnen für Ihre Überlegungen von Nutzen?* und *Ja. Ich möchte sagen, daß es mir außerordentlich geholfen hat* besonders deutlich zum Vorschein.

Was Poirots Bewertung des Manuskriptes betrifft, sind zwei wichtige Aspekte vorhanden. Zum einen beziehen sich Poirots Kommentare zum Manuskript (über Dr. Sheppards *Bescheidenheit* und *Verschwiegenheit*, sein vergleichsweise spärlicher Gebrauch von *ich*, die sich im Hintergrund haltende eigene Persönlichkeitsdarstellung und die seltene Erwähnung seiner eigenen Handlungen) auf den ersten Blick lediglich auf die eigenartige Art des Erzählens, die man dem zurückhaltenden Charakter des Erzählers zuschreiben könnte. Aber sie können ebenfalls im Zusammenhang mit

Poirots doppeldeutigen Äußerungen als eine geheime Botschaft an den Täter sowie einen ›clue‹ an den Leser betrachtet werden, dass Poirot erkannt hat, wie der Erzähler und Täter Dr. Sheppard mit Hilfe solcher sprachlichen Tricks die Wahrheit verheimlicht.

Zum anderen bestätigt Poirot als Ermittler mit seiner Äußerung *Sie geben alle Tatsachen wahrheitsgetreu und gewissenhaft wieder*, dass die vom unzuverlässigen Ich-Erzähler vermittelten Informationen im Großen und Ganzen der Wahrheit in der Romanwelt entsprechen und deswegen glaubhaft sind. Fragwürdig sind die entscheidenden Informationen bezüglich des Mord-Abends, die in Dr. Sheppards Beschreibungen ausgelassen werden. Also wird dem Leser, der zum Schluss die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers entdeckt und die Glaubwürdigkeit der von ihm vermittelten Informationen anzweifelt, von Poirot der deutliche Hinweis gegeben, welche Informationen grundsätzlich glaubwürdig (die *Tatsachen*) und welche fragwürdig (die *Verschwiegenheit* des Manuskriptes) sind, damit er beim Überprüfen die Spannweite seines prekären Wissens einschätzen kann.

Erwähnenswert ist auch, dass Poirot in einer späteren Textstelle seine Meinung zu Dr. Sheppards Manuskript mit nachdrücklicher Betonung folgendermaßen wiederholt: „*Sie werden jetzt verstehen, weshalb ich Ihre Aufmerksamkeit auf die Verschwiegenheit Ihres Manuskriptes lenkte*», fuhr Poirot fort. *«Soweit es ging, war es streng wahrheitsgetreu, doch es ging nicht sehr weit, nicht wahr, mein Freund?»*“ (*Alibi*, 186). Es zeigt sich, von welcher besonderen Bedeutung es ist, dass der Text als Mittel zur Täuschung im Text *und* mit dem Text dient, und dass Poirot nach der Lektüre des Manuskriptes mit seiner Bewertung darauf hinweist, Dr. Sheppard könne dem Detektiv und dem Leser beim Erzählen durch seinen raffinierten Sprachgebrauch etwas für den Fall Belangvolles vorenthalten haben.

(3) Aufmerksamkeitslenkung mit Hilfe der Autorität des Erzählers

Ferner lässt sich anmerken: Trotz der *Verschwiegenheit* des Manuskriptes nutzt Dr. Sheppard durchaus seine Autorität als Erzähler aus, indem er die Sicht des Lesers mit seinen Erzähler-Kommentaren zu anderen Figuren, die er hie und da einwirft, auf subtile Weise beeinflusst. Bedenkt man, dass er selbst der Täter ist, dann muss man seine folgenden Bemerkungen über die anderen Figuren als ›red herrings‹ betrachten, die dem Zweck der Aufmerksamkeitslenkung dienen. Solche Bemerkungen mitsamt der damit verbundenen Sichtweisen tragen stark dazu bei, den Leser in die Irre zu führen, sodass er keinerlei Verdacht schöpft, der Ich-Erzähler habe womöglich selbst die Hand im Spiel:

In diesem Augenblick kam mir zum Bewusstsein, wie verdächtig erregt eigentlich Parker war. Er zitterte und bebte am ganzen Körper. (*Alibi*, 44)

Jugend trauert nicht lange. Nicht einmal die brutale Ermordung seines Freundes und Arbeitgebers vermochte Geoffrey Raymonds Stimmung lange zu dämpfen. Vielleicht soll es so sein. Ich weiß es nicht. (*Alibi*, 53)

In Miss Russells Benehmen war an jenem Morgen nichts Verdächtiges gewesen.

Ausgenommen ...

Ich entsann mich ihrer wiederholten Erwähnung von Betäubungsmitteln, von Giften und Vergiftungen. Aber da steckte nichts dahinter. Ackroyd war nicht vergiftet worden. Dennoch war es seltsam. (*Alibi*, 99)

Je weiter die Geschichte sich entwickelte, desto mehr fiel mir auf, wieviel Belastungsmaterial sie enthielt. Hätte Ackroyd gelebt, so hätte er unweigerlich sein Testament geändert. Ich kannte ihn genügend, um zu wissen, daß dies sein erster Gedanke gewesen wäre. Sein Tod war für Ralph und Ursula gerade zur rechten Zeit gekommen. Kein Wunder, daß das Mädchen den Mund gehalten und ihre Rolle so beharrlich weitergespielt hatte. (*Alibi*, 172)

Wäre der Ich-Erzähler nicht der Täter, könnte man solche Äußerungen als Verdacht-Indikatoren verstehen, d.h. er scheint Anhaltspunkte für einen Verdacht zu vermuten. Aber da er selbst der Täter ist und es folglich nichts zu vermuten gibt, werden Figuren durch ihn, mit seinen von Urteilen beladenen Worten wie *verdächtig erregt, Vielleicht soll es so sein. Ich weiß es nicht, Dennoch war es seltsam, Kein Wunder, daß das Mädchen den Mund gehalten und ihre Rolle so beharrlich weitergespielt hatte* in ein zweifelhaftes Licht gerückt, damit der Leser sie falsch beurteilt bzw. verdächtigt.

In gleicher Weise wird Dr. Sheppards Rolle als Ersatz-Hastings ausgenutzt, indem er bei den Besprechungen mit Poirot durch irreführende Bemerkungen versucht, Poirot (und damit den Leser) auf eine falsche Spur zu lenken. Hierfür zwei Beispiele:

«Aus dem Umstand, daß der Erpresser ein Mann war, folgt, daß sie nicht der Erpresser sein kann, dann ...»
Ich hüstelte.

«Was? Was wollten Sie sagen?»

«Nichts. Nichts. Nur, daß Mrs. Ferrars in ihrem Brief ausdrücklich von einer Person sprach – sie bezeichnete diese nicht als Mann. Ackroyd und ich setzten allerdings als selbstverständlich voraus, daß es ein Mann war.» (*Alibi*, 92)

«Ich finde Miss Russell sehr – interessant», wick er aus.

«Pflichten Sie meiner Schwester und Mrs. Ackroyd bei, daß mit der Frau irgend etwas nicht stimmt?» fragte ich.

«Behaupten die beiden das denn?» (*Alibi*, 107)

Von der Darstellung der Versuche Dr. Sheppards, Poirots Sichtweise zu beeinträchtigen und den Verdacht von sich abzulenken, kann sich auch der nichts argwöhnende Leser täuschen lassen. Zusammenfassend lässt sich sagen: Die oben zitierten Erzähler-Kommentare zu anderen Figuren und die irreführenden Bemerkungen bei den Besprechungen mit dem Detektiv zeigen deutlich, wie aus Dr. Sheppards vorteilhafter Rolle als Ich-Erzähler und Gefährte des Detektivs Nutzen gezogen wird, um die Sichtweise des Detektivs bzw. des Lesers zu manipulieren. Durch dieses Täuschungsmanöver im Text und mit dem Text gelingt es der Autorin, den Leser in die Irre zu führen.

(4) Wie wird die überraschende Pointe im Täter-Geständnis am Romanende enthüllt?

Das Ende von *Alibi*, also die Aufklärung des Falls, besteht einerseits aus der Darstellung der letzten Konfrontation zwischen Poirot und Dr. Sheppard als ertapptem Täter (S. 187-195), und andererseits aus dem darauffolgenden schriftlichen Täter-Geständnis (S. 195-197), in dem Dr. Sheppard endlich die Lösung des Geheimnisses preisgibt, wie er die Täuschung im Text und mit dem Text zustande gebracht hat. Um sein Geheimnis zu lüften, zitiert er folgendermaßen zwei wichtige Passagen über die Ereignisse am fraglichen Mord-Abend aus seinem Manuskript bzw. dem Roman *Alibi* (34f., 39):

Ich bin mit mir als Schriftsteller recht zufrieden. Was könnte besser ausgedrückt sein als folgendes:

«Zwanzig Minuten vor neun erhielt er den Brief. Zehn Minuten vor neun verließ ich ihn, ohne daß er den Brief gelesen hatte. Ich zögerte, die Klinke in der Hand, und blickte nochmals zurück, um mich zu überzeugen, ob ich nicht noch etwas vergessen hatte.»

Alles wahr. Aber angenommen, ich hätte nach dem ersten Satz einige Gedankenstriche gemacht! Hätte sich dann nicht jemand gefragt, was in jenen nicht beschriebenen zehn Minuten geschah? [...]

Dann später, als der Leichnam entdeckt und Parker ans Telefon geschickt worden war, um die Polizei zu verständigen – wie klug setzte ich da die Worte: «Ich tat das wenige, was zu tun übrigblieb.» Es war wirklich wenig, nämlich das Diktiergerät in meiner Tasche zu versenken und den Stuhl an seinen richtigen Platz zu schieben. (*Alibi*, 196f.)

Also besteht die Täuschung im Text und mit dem Text hauptsächlich darin, dass Dr. Sheppard als Ich-Erzähler und Täter seinem Leser die Tat in den entscheidenden zehn Minuten absichtlich verschweigt und die anschließende Beseitigung der Beweismittel durch die vage, ja euphemistische Äußerung *Ich tat das wenige, was zu tun übrigblieb* verbirgt. Mit anderen Worten: Hier kommt prekäres Wissen durch das Zusammenspiel der elliptischen Erzählweise und des Nahelegens einer Schlussfolgerung zustande. Das Auslassen der Mitteilung über den Tathergang wird dermaßen geschickt eingesetzt und sprachlich realisiert, dass der Leser der Textstelle schwerlich entnehmen kann, dass ihm der Ich-Erzähler etwas Entscheidendes vorenthält. Die irreführende Wissensvermittlung beruht darauf, dass der Ich-Erzähler entgegen den Erwartungen des Lesers nicht die volle Wahrheit sagt und die bedeutungsvollen Informationen über den Mord in unklarer, verhüllender Weise vermittelt. Auf diese Weise wird der Leser durch eigene falsche Annahmen in Bezug auf die Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers hinters Licht geführt. Überdies bemerkt Agatha Christie Folgendes:

Of course, a lot of people say that *The Murder of Roger Ackroyd* is cheating; but if they read it carefully they will see that they are wrong. Such little lapses of time as there have to be are nicely concealed in an ambiguous sentence, and Dr. Sheppard, in writing it down, took great pleasure himself in writing nothing but the truth, though not the whole truth. (Christie 1977, 393)

An der Schlusspointe von *Alibi* wird deutlich, wie sich ein überraschendes Ende im Kriminalroman im Idealfall auswirken kann, was auch der Krimiautor Lawrence Sanders in seinem Ratgeber erläutert: „The best surprise endings don't merely surprise the reader. In addition, they force him to reevaluate everything that has preceded them, so that he views the actions and the characters in a different light and has a new perspective on all that's [sic] he's read“ (Sanders 1981, 188f.). Es wurde also deutlich, dass das „in einem anderen Licht sehen“ wesentlich auf veränderten Wissensvoraussetzungen beruht.

Wie oben gezeigt, ist die irreführende Wissensvermittlung in *Alibi* jedoch komplexer und raffinierter als von der Autorin selbst geäußert, denn alle soeben untersuchten sprachlichen Gestaltungen leisten einen Beitrag dazu, prekäres Wissen durch eine unzuverlässige Vermittlungsfigur zustande zu bringen. Daher kommt der Leser während der Lektüre leicht zu der Annahme, der Ich-Erzähler sei über alle Einwände und Zweifel erhaben, und kommt keinesfalls auf den Gedanken, die von diesem vermittelten Informationen könnten unvollständig bzw. fragwürdig sein. Da der Leser also nicht den geringsten Verdacht gegen den Ich-Erzähler hegt, wirkt die Auflösung des Falls umso erstaunlicher und spannender.

M.E. ist *Alibi* ein Musterbeispiel für die irreführende Wissensvermittlung: Die spezielle Machart bzw. „Spielart“ des Wissensmanagements,²⁶⁴ insbesondere die überraschende Schlusspointe, regt zwingend zu erneuter Lektüre mit kritischem Blick an,²⁶⁵ da der getäuschte Leser sein beinahe den gesamten Roman hindurch als selbstverständlich vorausgesetztes Textverständnis über Bord werfen muss.²⁶⁶ Liest der Leser den Roman im „richtigen Licht“ noch einmal, um dabei zu überprüfen, wie genau sein zuvor erreichtes prekäres Wissen zustande kommt, so findet er zahlreiche geschickt formulierte sprachliche Wegweiser, die nicht nur angeben, welche Informationen glaubhaft sind und welche nicht, sondern ihm auch deutlich zeigen, warum er überhaupt beim ersten Mal in die Irre geführt wurde.²⁶⁷

Fassen wir nun die obigen Befunde zur irreführenden Wissensvermittlung zusammen. Im Allgemeinen gelten Irreführungen aller Art als eine Besonderheit des Texttyps ‚Kriminalroman‘: Durch sie bzw. ihre häufige Anwendung im Kriminalroman werden die Gewissheitsgrade des Wissens, das der Leser bis zu einem bestimmten Text-Zeitpunkt erreicht hat, betont thematisiert, sodass das Wissensmanagement im Kriminalroman in einen Irrgarten verwandelt wird. Zu diesem Zweck dienen neben ›red herrings‹ und falschen Schlüssen in den ›analysis‹-Passagen auch die oben beschriebenen Irreführungen.

Um die irreführende Wissensvermittlung einzusetzen und schließlich eine Überraschung bei der Offenbarung der Pointe zu bewirken, muss der Autor ein taktisches Spiel mit den Lesererwartungen treiben. Dafür gibt es diverse sprachliche Verfahren, die oben anhand vieler Beispiele gezeigt und untersucht wurden. Eine bunte Palette von Wissensvermittlungsstrategien dienen dazu, dass der Leser eigene Schlussfolgerungen zieht, die auf den Konventionen, der Gestaltungstradition des Kriminalromans und dem zuvor Gelesenen basieren, sich eine Version der erzählten Ereignisse zurechtlegt und in Bezug auf das Kommende falsche thematische Erwartungen aufbaut. Den oben ausgeführten Textbeispielen war zu entnehmen, dass sich dazu viele Vertextungsstrategien eignen, wie etwa die Andeutungen durch eine elliptische Erzählweise, die Aufmerksamkeitslenkung durch

²⁶⁴ Diese besondere Machart des Wissensmanagements ist allerdings keineswegs krimispezifisch. Ähnliche Beispiele, bei denen der Leser nach der Schlusspointe sein zuvor erreichtes prekäres Wissen über Bord werfen und rückblickend die gesamte Geschichte uminterpretieren muss, findet man auch bei Romanen anderer Art, wie etwa *Zwischen neun und neun* (1918) von Leo Perutz, *Life of Pi* (2001, dt. *Schiffbruch mit Tiger*) von Yann Martell und *Die Damalstür* (2003) von Akif Pirinçci.

²⁶⁵ Dazu bemerkt Umberto Eco: „So schließt das Buch gleichsam mit dem Leser einen *Vertrag*: es verspricht ihm die Möglichkeit einer zweimaligen Lektüre, einer »naiven« und einer »kritischen«, und es fordert ihn auf, am Ende seiner naiven Lektüre das Ganze noch einmal kritisch zu lesen“ (Eco 1988, 152, Hervorhebung im Original).

²⁶⁶ Warum dies der Fall ist, erklären Martinez/Scheffel folgendermaßen: „Der Grund, weshalb wir nach der Lektüre der Schlußpointe sofort das neue Textverständnis akzeptieren und damit rückwirkend die gesamte Handlung uminterpretieren, liegt vielmehr darin, dass wir nur mit Hilfe dieser Lektüre aus dem Text eine *konsistente* erzählte Welt konstruieren können, [...] andernfalls ergäbe sich nämlich ein unaufgelöster Widerspruch zwischen dem Hauptteil und dem Schluß des Romans. Umfassende Konsistenz ist eine konstitutive logische Norm des fiktionalen Erzählens“ (Martinez/Scheffel 2002, 103, Hervorhebung im Original).

²⁶⁷ Aufgrund der oben genannten vorbildlichen Machart von *Alibi* finden sich in *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing* die folgenden anerkennenden Worte: „In *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), Agatha Christie conceals the identity of the murderer beneath the conventions of narration. The reader is led by past experience with detective fiction to believe that the first-person narrator is either the detective or an aide, but never the villain. When the voice telling the story turns out to be the killer himself, the reader has to scramble to recall the subtle clues Christie has lodged in the manner of the narrator’s accounting of the crime“ (Herbert 1999, 78).

die vertrauenerweckende Autorität des Erzählers bzw. der Vermittlungsfiguren, die Nachdrücklichkeit, mit der Informationen mitgeteilt werden, oder der irreführende Gebrauch von Referenzmitteln in einem falschen Kontext. Geschickt eingesetzt können sie dafür sorgen, dass der Leser aus dem, was er bisher gelesen hat, nicht schlussfolgern kann, dass es sich dabei um die krimitypische irreführende Wissensvermittlung handelt. Ohne misstrauisch zu werden, kommt er zum prekären Wissen, das einen unzutreffenden Eindruck von Plausibilität vermittelt, bis die überraschende Pointe enthüllt wird. Ein überaus gelungenes Spiel mit den Erwartungen des Lesers, wie etwa das in Agatha Christies *Alibi*, veranlasst den Leser sogar dazu, noch einmal genauer hinzusehen und die betreffenden Textstellen mit anderen Wissensvoraussetzungen im Hinblick auf ihre Machart zu überprüfen. Das verschafft ihm zusätzlich ein Aha-Erlebnis beim Erkennen der Trugschlüsse bzw. der sprachlichen Verfahren, durch die er zuvor wegen eigener Interpretationen auf die falsche Fährte gelockt wurde.

Dabei ist es für den Autor stets eine Herausforderung, dem Leser dieses Spiel in sowohl undurchschaubarer als auch überzeugender Weise zu präsentieren, denn es kommt nicht allein auf die Überraschung, sondern auch auf die Glaubwürdigkeit an. Das bedeutet, für den Leser muss das zuvor Gelesene im Lichte der überraschenden Pointe nachträglich einwandfrei in den neuen Kontext integrierbar sein und stichhaltig klingen, sonst erweckt es unweigerlich den Eindruck, es sei ein Trick bzw. der Autor halte ihn zum Narren. Schließlich muss der Autor beim Verfassen eines Kriminalromans das Prinzip der Plausibilität, eines der wichtigsten Kommunikationsprinzipien für den Kriminalroman, unbedingt befolgen (vgl. Abschnitt 2.3.5.2). Zahlreiche gelungene sowie misslungene Beispiele in der Praxis von Kriminalromanen machen deutlich, dass der Erfolg der Anwendung irreführender Wissensvermittlung in starkem Maße von der Umsetzung dieser wichtigen Maxime abhängig ist, die offenbar bei der Beurteilung eine entscheidende Rolle spielt. Daher bemerkt Larry Beinhart folgendes zur irreführenden Wissensvermittlung: „[Sie] verlangt ein gewisses Maß an handwerklichem Können und Geschick, weil gleichzeitig die tatsächliche Auflösung so vorbereitet werden muss, dass sie nicht unglaubwürdig und willkürlich wirkt, gleichzeitig jedoch nicht zu deutlich herausgearbeitet werden darf“ (Beinhart 2003, 68).

Ergebnisse

Um Wissen im Kriminalroman wohldosiert zu vermitteln, kann der Autor in erster Linie mit Hilfe der in Kapitel 5 untersuchten Grundbausteine, die im Allgemeinen als konstituierende Darstellungselemente der globalen Darstellungs-Schemata eines Kriminalromans angesehen werden, den systematischen Wissensaufbau in Form eines krimispezifischen Frage-Antwort-Spiels gestalten. Ferner kann er, wie in diesem Kapitel exemplarisch gezeigt wurde, eine Vielfalt von Wissensvermittlungsstrategien zur Spannungssteigerung durch eine asymmetrische, inkongruente Informationsvergabe anwenden, bei der die Frage „Wer weiß wann was?“ im Zentrum steht. Dazu gehören unter anderem: (1) der strategische Einsatz von Erzählern als textimmanenten Vermittlungsinstanzen bzw. Figuren als Vermittlungspersonen von Wissen, (2) die Einführung und Charakterisierung von Figuren, (3) das Timing der Wissensvermittlung (vor allem das Zurückhalten von Informatio-

nen) und (4) die irreführende Wissensvermittlung durch prekäres Wissen. Solche Wissensvermittlungsstrategien sind bei Krimiautoren sehr beliebt, sodass sie durch häufigen Gebrauch zur ausgeprägten Machart des Wissensmanagements im Kriminalroman beitragen und somit ein Spezifikum des Texttyps ‚Kriminalroman‘ ausmachen. Ihre Auswirkungen auf die kriminalromangerechte Erwartungshaltung des Lesers zeigen sich etwa darin, dass dieser sich bei der Lektüre eines Kriminalromans überhaupt nicht wundert, dass er ständig in die Irre geführt wird, oder dass ihm häufig wichtige Informationen absichtlich vorenthalten werden. Dieser Erwartungshaltung entsprechend stellt er während der Lektüre zwar beständig Annahmen bzw. Vermutungen an und glaubt zu wissen, was genau vor sich geht bzw. welche Figur als Täter in Frage kommt, aber er ist sehr schnell bereit, seine Überzeugungen aufgrund der neu gewonnenen Informationen aufzugeben. Derlei Rezeptionsweisen würde er bei Romanen anderer Art kaum anwenden.

Wie die in diesem Kapitel untersuchten Textbeispiele deutlich machen, haben sich zur Umsetzung solcher populären spannungsgenerierenden Wissensvermittlungsstrategien charakteristische Formen und Spielarten entwickelt, die diverse etablierte Vertextungsstrategien als erprobte Lösungsmuster umfassen und gleichzeitig den Autoren reichlich Spielraum für kreative Realisierungsweisen erlauben. Da es beim Erfolg solcher Wissensvermittlungsstrategien auf die Erwartungen des Lesers ankommt, die größtenteils auf seinem Wissen über die Gestaltungstradition des Kriminalromans beruhen, steht der Autor vor der Aufgabe, das Wissen und die Erwartungen des Lesers genau einzuschätzen und diese an den betreffenden Textstellen gezielt durch Sprachgebrauch zu aktivieren oder aufzubauen. Gelingt es dem Autor, ein wohldurchdachtes Spiel mit den Lesererwartungen zu treiben, kann er sowohl gewünschte Effekte wie Spannung, Überraschung und Sympathie lenkung bewirken, als auch das Prinzip der Originalität und Unterhaltsamkeit umsetzen (vgl. Abschnitt 2.3.5.3).

Für das wohldosierte Wissensmanagement im Kriminalroman ist es darüber hinaus von großer Bedeutung, an welchen Textstellen Wissen vermittelt wird, denn es kommt im Kriminalroman regelmäßig vor, dass wichtige Informationen an exponierten Textstellen wie Textanfang, Textabschnittsende und Romanende betont vermittelt werden. Dies erwartet der Leser aufgrund seiner Leseerfahrung und schenkt den betreffenden Textstellen demzufolge oft große Aufmerksamkeit. Daher ist es für den Autor sowohl wichtig als auch vorteilhaft, dieser Erwartung des Lesers gerecht zu werden und dort bedeutsame Informationen zu liefern, indem er etablierte musterhafte Lösungen für diese wiederkehrende Aufgabe aufgreift oder sich selbst neuartige, kreative Lösungen ausdenkt und diese anwendet. Im nächsten Kapitel befassen wir uns mit der strategischen Wissensvermittlung an solchen Textstellen, deren regelhaftes Vorkommen in Kriminalromanen es einem erfahrenen Krimileser ermöglicht, selektives Lesen bei der Rezeption einzusetzen und somit einen Krimi sehr schnell zu rezipieren.

7. Die wichtigsten Textstellen für die strategische Wissensvermittlung

Im Allgemeinen hat man beim Lesen die Möglichkeit, sein eigenes Tempo zu wählen. Insbesondere Krimis kann man durch selektive Lektüre äußerst schnell rezipieren. In Buchhandlungen beispielsweise lässt sich häufig beobachten, dass Leute einen Krimi, den sie nicht kaufen wollen, hinten aufschlagen und den Krimi durch radikal selektive Lektüre (gelesen werden also nur Anfang und Ende) rasch „rezipieren“.²⁶⁸ Darüber hinaus ist ein erfahrener Krimileser in der Lage, gezielt nach bestimmten sprachlich markierten Textstellen zu suchen und einen Krimi somit innerhalb kurzer Zeit zu Ende zu lesen, was insbesondere dann geschieht, wenn ihm die Lektüre außerordentlich spannend vorkommt, sodass er schnellstmöglich herausfinden will, was als Nächstes kommt. Eine solche Möglichkeit des selektiven Lesens entsteht durch ein Vertrautsein mit der krimitypischen globalen Wissensorganisation: Am Textanfang wird meist ein klares Statement (›statement of the case‹) abgegeben, in dem vermittelt wird, um was für einen Fall es sich handelt, welches Rätsel es also zu lösen gilt bzw. welche Fragen man dabei zu beantworten hat. In den meisten Textabschnitten werden die entscheidenden Informationen betont am Textabschnittsende positioniert. Im Schlussteil des Romans liegt mit Sicherheit der Höhepunkt der Spannung, d.h. die Antworten auf die wichtigsten Fragen befinden sich in der Aufklärungsszene am Romanende. Das Wissen über die textuelle Darstellungstradition, die übergreifenden Erzählschemata und vor allem die Regelmäßigkeiten strategischer Wissensvermittlung an solchen prominenten Textstellen ermöglichen es einem erfahrenen Leser, einen Kriminalroman durch selektive Lektüre wesentlich schneller als ein Durchschnittsleser zu rezipieren.

Bedenkt man, dass diese Rezeptionsweise bei Romanen anderer Art so nicht anwendbar ist, kann man dieses allseits bekannte Phänomen bei der Krimilektüre als ein Spezifikum des Krimi-Sprachspiels auffassen, das sich folgendermaßen erklären lässt: Aufgrund der hohen Frequenz der Anwendung hat sich eine derart betonte Wissensvermittlung am Textanfang, am Textabschnittsende und am Romanende allmählich zu den Standardzügen bei der Gestaltung des Wissensmanagements entwickelt, durch die die globale Wissensorganisation eines Kriminalromans für den Leser leicht nachvollziehbar wird. Da sich die Erwartungen des Lesers bezüglich dieser Standardzüge bei der Wissensvermittlung im Kriminalroman durch eine häufige Lektüre von Kriminalromanen zunehmend stabilisiert haben, rechnet er an diesen Textstellen mehr oder minder mit der Vermittlung einer bestimmten Art von Informationen auf eine für sie typische Weise, und erwartet ebenso einen bestimmten Zusammenhang zwischen dem lokalen Wissensaufbau an der betreffenden Stelle und dem globalen Wissensaufbau des Romans.

²⁶⁸ Auf dieses Phänomen weist der Krimiautor Larry Beinhart in seinem Ratgeber für das Krimischreiben hin, wobei er resigniert über solch „schlaue“ Leser bemerkt: „[...] die sind unmöglich und werden das Buch vermutlich sowieso nicht kaufen“ (Beinhart 2003, 57). Vom Standpunkt des Krimiautors aus kann man wohl sagen, dass solche Leser mit einem derartigen Textgebrauch den sorgfältig gestalteten Wissens- und Spannungsaufbau seines Krimis ignorieren und somit die Spielregeln des Krimi-Sprachspiels auf unfaire Weise verletzen. Dazu bemerkt Richard Alewyn in scherzhaftem Ton: Wenn der Leser „wohlerzogen ist, versagt er sich, auf der letzten Seite nachzuschlagen, wie es ausgeht. Er überläßt sich vielmehr der Führung durch den Erzähler, der ihm im passenden Augenblick schon das Nötige mitteilen wird“ (Alewyn 1968/1971, in: Vogt 1998a, 55).

Da zahlreiche Leser aus der Leseerfahrung die Wichtigkeit solcher prominenter Textstellen erkannt haben und ihnen folglich während der Lektüre große Aufmerksamkeit schenken, ist es für den Autor sowohl notwendig als auch vorteilhaft, diesen auf der Gestaltungsstradition des Kriminalromans basierenden Lesererwartungen gerecht zu werden und dort wichtige Informationen zu liefern. Letztendlich führt der häufige Gebrauch allmählich dazu, dass sich an diesen Textstellen eine Art Typologie der Wissensvermittlungsstrategien mit bestimmten sprachlichen Verfahren etabliert hat. Das bedeutet, für die wiederkehrenden Gestaltungsaufgaben solcher Standardzüge sind inzwischen bewährte Lösungen vorhanden, nach denen sich Krimiautoren bei der Textproduktion richten können: Zum einen gibt es bestimmte Arten von Informationen, die dort regelmäßig auf bestimmte Weise vermittelt werden, zum anderen kommen bestimmte Formulierungsmuster und Vertextungsstrategien so häufig vor, dass sie als charakteristisch angesehen werden können. Darüber hinaus bemühen sich viele Krimiautoren, durch gezielte Abweichungen von solchen textuellen Schemata Einfallsreichtum und Originalität zu demonstrieren. Im Folgenden wollen wir die Muster und gegebenenfalls Mustervariationen der strategischen Wissensvermittlung am Textanfang, am Textabschnittsende und am Romanende genauer unter die Lupe nehmen und zugleich den regelhaften Zusammenhang zwischen dem lokalen Wissensaufbau an diesen bedeutenden Stellen und dem globalen Wissensmanagement veranschaulichen. Um plausibel zu machen, dass die meisten Krimis durch selektive Lektüre rezipierbar sind, werden wir zum Schluss in Abschnitt 7.4 die bisherigen Befunde auf zwei Krimis anwenden und exemplarisch zeigen, dass wir durch selektive Lektüre von Anfang und Ende (insbesondere dem jeweiligen Textabschnittsende) bereits erfassen können, worum es bei den beiden Krimis im Großen und Ganzen geht.

7.1 Spielarten strategischer Wissensvermittlung am Textanfang

Ein spannender Textanfang ist für den Kriminalroman ausgesprochen wichtig, da der Leser im Allgemeinen neben dem Klappentext nur die ersten Seiten liest, um die Entscheidung zu treffen, ob er den ganzen Roman lesen will. Aus diesem Grunde betonen viele Krimiautoren in ihren Ratgebern für das Krimischreiben die Wichtigkeit der ersten Seiten und geben praktische Tipps, wie man einen ansprechenden Krimianfang schreibt und was mit ihm erreicht werden soll. Lawrence Block bemerkt beispielsweise: „[Y]our opening has to be good – or the rest of the story won’t have a chance because nobody’ll stick around to read it“ (Block 1981, 141). Dabei nennt er drei Ziele, die Krimiautoren seiner Ansicht nach mit einem Textanfang erreichen müssen: „getting the story moving“, „setting the tone“ und „establishing the problem“ (vgl. Block 1981, 138ff.). Auch Patricia Highsmith weist auf die zentrale Rolle des Textanfangs hin: „It is important, because either it leads the reader into the story or it makes him close the book and put it aside“ (Highsmith 1966, 61). Ihrer Auffassung nach sollen zuallererst die wichtigen Figuren eingeführt und charakterisiert werden, damit der Leser sie frühzeitig kennenlernen und allmählich eine Bindung zu ihnen aufbauen kann.²⁶⁹ Zudem empfiehlt Highsmith den Krimiautoren in spe, zu Beginn des Romans einen Ein-

²⁶⁹ Highsmith zufolge wird am Romananfang alles Pulver verschossen, wenn der Leser die vorkommenden Figuren

druck von Bewegung zu vermitteln, ohne gleich alle Gründe für diese Bewegung offenzulegen, sodass in der Eröffnungsszene eine unruhige und geheimnisvolle Atmosphäre entsteht, die mit dem bevorstehenden Verbrechen bzw. Mordrätsel in Verbindung steht (vgl. Highsmith 1966, 65f.). Larry Beinhart macht auf das Vorhandensein bestimmter erprobter und erfolgreicher Muster des Krimianfangs aufmerksam: „Eine gute Schacheröffnung wird immer wieder verwendet. Ebenso wie eine gute Krimieröffnung“ (Beinhart 2003, 17). Diesbezüglich listet auch James N. Frey einige etablierte Erzählmuster für den Einstiegspunkt eines Kriminalromans auf, die als bewährte Krimieröffnungen angesehen werden können (vgl. Frey 2005, 116ff.). Derlei Überlegungen der Krimiautoren machen deutlich, wie wichtig der Textanfang für einen Kriminalroman ist, und dass der Autor mit der Gestaltung des Krimianfangs bestimmte kommunikative Ziele erreichen kann, für die ihm bewährte Lösungsmuster zur Verfügung stehen.

Im Rahmen dieser Arbeit interessieren wir uns in erster Linie dafür, welche Arten von Informationen typischerweise betont am Textanfang eines Kriminalromans vermittelt werden, welche Wissensvermittlungsstrategien der Autor dafür anwenden kann und welche Ziele er mit der gewählten Art der Wissensvermittlung erreichen kann. Diese Fragen hängen nicht nur eng miteinander zusammen, sondern stehen auch mit dem globalen Wissensmanagement eines Kriminalromans in Verbindung. Denn im Zusammenhang mit dem ganzen Roman sollen am Textanfang, der als Einstiegspunkt des ersten Romanteils über die Darlegung des Falls (>statement of the case<) fungiert, wesentliche Informationen über den Fall explizit oder implizit geliefert werden, um die Ereigniskette in Gang zu setzen, thematische Erwartungen in Bezug auf das Kommende aufzubauen und somit den Leser in die Romanwelt hineinzuziehen.²⁷⁰ Will der Autor der Unterhaltungsfunktion des Kriminalromans gerecht werden, so muss er den Textanfang spannend und unterhaltsam gestalten, um beim Leser Interesse und Neugier zu wecken und ihn zum Weiterlesen zu motivieren. Da am Textanfang meist zumindest eine für den Fall entscheidende Figur (Detektiv, Täter oder Opfer) eingeführt wird und Ereignisse (meist der Mord oder die Vorgeschichte) über sie erzählt werden, ist die Exposition – wie beim Erzählen im Allgemeinen – von großer Bedeutung. Bei der Einführung und Charakterisierung einer Figur (vgl. Abschnitt 6.2) am Textanfang kann der Autor entsprechend der darauffolgenden Wissensentwicklung und den Effekten, die er im Laufe der Geschichte mit der jeweiligen Figur erzielen will (wie z.B. Nähe, einen Sympathie-Effekt, eine Identifikation, Nervenzitziel oder Mitgefühl), geeignete Erzählperspektiven und Referenzmittel strategisch einsetzen. Somit sind die Vertextungsentscheidungen des Autors zu Beginn der Erzählung untrennbar mit der weiteren Wissensentwicklung über diese anfangs eingeführten Figuren verbunden, sodass sie letzt-

noch nicht richtig kennenlernt. Daher warnt sie die zukünftigen Krimiautoren davor, den Leser vor dem Kennenlernen der Figuren gleich in ein Meer von Informationen über die komplizierten Umstände zu tauchen, in denen die Figuren verwickelt werden. Aus gleichem Grund rät sie ebenfalls davon ab, den Leser gleich am Romananfang in eine Gefühlsaufruhr, eine Auseinandersetzung, eine leidenschaftliche Szene zu stürzen, denn der Leser empfindet kaum Anteilnahme für die betreffenden Figuren, wenn er sie noch nicht richtig kennt (vgl. Highsmith 1966, 65f.).

²⁷⁰ Laut Beinhart sollte ein packender Anfang des Kriminalromans die Kräfte entfesseln, die die ganze Geschichte vorantreiben: „[Die packende Eröffnung] ist eine Szene, die Kräfte freisetzt. Der Leser weiß, dass die Geschichte von diesem Ereignis aus irgendwo hinführen muss. Sie kommt in Gang. Sie besitzt Antrieb. Denn dies ist gleichzeitig eine Definition für erzählerische Dynamik: Eine Kraft oder Kräfte, die die Geschichte vorantreiben“ (Beinhart 2003, 61, Hervorhebungen im Original).

endlich die Gestaltungsmöglichkeiten der gesamten kommenden Geschichte beeinflussen.²⁷¹

Aufgrund des engen Zusammenhangs zwischen dem lokalen Wissensaufbau am Textanfang und dem globalen Wissensmanagement des Romans muss der Autor also bei der Textgestaltung seines Krimianfangs in Bezug auf das noch zu Erzählende viele relevante Faktoren in Betracht ziehen. Dazu gehören neben der Wissensentwicklung auch die Sequenzierung der Textbausteine und die Themenentfaltung (vgl. Kap. 4), denn letztendlich beeinflusst die Themenauswahl am Textanfang die Themenentfaltung des ganzen Romans und die darauf bezogene Wissensvermittlung: Was die globale thematische Organisation im Kriminalroman angeht, sind bestimmte Vorgehensweisen so verbreitet und so stark konventionalisiert, dass sie als typische thematische Muster betrachtet werden können. Deshalb ist, wie im Folgenden exemplarisch zu zeigen sein wird, jede Art der etablierten Krimieröffnung jeweils mit bestimmten Arten von Themenentfaltungen verbunden, sodass die am Textanfang eingeführten Wissens Elemente jeweils entsprechend ihren späteren Rollen in der für die betreffende Krimieröffnung typischen Themenentfaltung unterschiedlich ausführlich vermittelt werden. Wenn beispielsweise der Täter bei der Tat als Thematisierungsgegenstand im Zentrum des Textanfangs steht, werden normalerweise bestimmte wichtige Informationen vollständig offenbart (z.B. die Informationen über den Tathergang), andere werden dem Leser absichtlich vorenthalten (z.B. die Informationen über die Identität des Täters) und manche werden lückenhaft vermittelt und erst in der Weiterentwicklung der Geschichte schrittweise spezifiziert bzw. enthüllt (z.B. die Informationen über die Mordwaffe, das Tatmotiv und die damit verbundene Vorgeschichte). Gestaltet der Autor den Textanfang nach einem bestimmten Konstruktionsmuster, so muss er auch mehr oder weniger die mit dem jeweiligen Muster verbundenen verfestigten thematischen Erwartungen des Lesers berücksichtigen, um die Themenentfaltung zielorientiert entsprechend oder entgegen diesen Lesererwartungen umzusetzen. Da der Romananfang also einen großen Teil der weitergehenden Geschichte determiniert, muss der Autor sorgsam erwägen, welche Themen er für seinen Romananfang auswählen kann, um die gesamte Geschichte seinen Zielen entsprechend zur Geltung zu bringen.

Darüber hinaus besteht eine zentrale Aufgabe für den Autor bei der Wissensvermittlung am Textanfang eines Kriminalromans darin, Fragen explizit oder implizit aufzuwerfen, die für den bevorstehenden Fall relevant sind: Um die krimitypische Spannung im Sinne von ›suspense‹ (vgl. Abschnitt 2.3.1) von Anfang an aufzubauen, kann der Autor den Leser bereits beim Wissensaufbau am Textanfang durch das Erzeugen von offenen Fragen und darauf bezogenen Wissenslücken neu-

²⁷¹ Dies wollen wir am Beispiel der Wahl einer Ich-Erzählung verdeutlichen. Wie bereits in Abschnitt 6.1 erwähnt, gehört zur Ich-Erzählung sowohl eine psychologische Nähe zum Ich-Erzähler als auch eine gewisse Einschränkung der Wahrnehmungsmöglichkeiten durch diese Perspektivfigur, da es im Laufe der Geschichte viele Informationen gibt, die der Ich-Erzähler nicht vermitteln kann, wenn er als Figur nicht an der betreffenden Szene beteiligt ist oder wenn er aus seinem begrenzten Blickwinkel heraus nicht davon wissen und somit nicht davon erzählen kann. Aus diesem Grund muss sich der Autor genau überlegen, welche Figur er als Ich-Erzähler einsetzen will. Außerdem weist die Verwendung einer Ich-Erzählung im Normalfall darauf hin, dass der Ich-Erzähler – egal welche Rolle er spielt (Detektiv, Opfer, Täter, Zeuge) und was auch immer passiert – am Ende der Erzählung noch lebt. Da beim Showdown zwischen Detektiv und Täter am Romanende die Frage nach dem Sieger meist zum Höhepunkt der Spannung beiträgt und der Krimiautor dem Leser durch die Verwendung der Ich-Erzählung quasi sofort verrät, dass der Ich-Erzähler am Ende überlebt und deshalb höchstwahrscheinlich den letzten Kampf auf Leben und Tod gewinnt, kann dies zu einer Verringerung der Spannung führen.

gierig machen. Dabei kann er noch durch gezielten Sprachgebrauch die Gattungskompetenz des Lesers, also sein Wissen über die Gestaltungstradition des Kriminalromans, aktivieren und in ihm bestimmte konkrete thematische Erwartungen auf das Kommende auslösen, sodass er gespannt weiterliest, um die dazugehörigen Antworten in Erfahrung zu bringen und herauszufinden, ob sich seine Erwartungen letztendlich erfüllen. Insgesamt sollen die verschiedenen am Textanfang aufgeworfenen Fragen beim Leser hauptsächlich die Frage „Und dann?“ evozieren, die man beim Zuhören einer spannenden Geschichte unwillkürlich erwartungsvoll stellt, und die ihn in die Welt der Geschichte hineinziehen soll.

All diese Überlegungen in Bezug auf die strategische Wissensvermittlung am Textanfang eines Kriminalromans sollen im Folgenden anhand von Textbeispielen illustriert und näher erläutert werden. Wir nehmen die folgenden sieben etablierten Krimieröffnungen in der Praxis unter die Lupe, die als Konstruktionsmuster von zahlreichen Krimiautoren immer wieder verwendet und jeweils auf individuelle Weise realisiert werden: (1) das Zeigen der Leiche, (2) das Zeigen des Mordes ohne Preisgabe der Identität des Täters, (3) das Zeigen des Mordes bei gleichzeitiger Preisgabe der Identität des Täters, (4) das Zeigen des Detektivs, (5) das Zeigen des Täters, (6) das Zeigen des noch lebenden Opfers und (7) das Zeigen der Vorgeschichte. Um den Spielraum für kreative Problemlösungen trotz solcher bewährten Muster zu verdeutlichen, sehen wir uns anschließend die individuelle Realisierungsweise Agatha Christies an, die sie durch den häufigen Gebrauch in ihren Krimis als eigenes Muster geprägt hat. Bei der Betrachtung dieser acht Konstruktionsmuster des Krimianfangs wird unter den oben genannten Gesichtspunkten vor allem untersucht: Welche Wissensvermittlungsstrategien kommen in einer bestimmten Krimieröffnung häufig zum Einsatz? Welche Fragen werden typischerweise in der jeweiligen Krimieröffnung explizit oder implizit aufgeworfen? Welche thematischen Erwartungen in Bezug auf das Kommende werden aufgebaut? Wie wird Spannung durch solche offenen Fragen und thematischen Erwartungen erzeugt? Wie hängt der lokale Wissensaufbau am Textanfang mit dem globalen Wissensmanagement zusammen? Und letztendlich: Welche Ziele kann der Autor mit der jeweiligen Krimieröffnung erreichen, wobei vor allem das Fesseln des Lesers und sein Motivieren zum Weiterlesen von Interesse sind.

7.1.1 Das Zeigen der Leiche

Im Kriminalroman ist es sowohl äußerst populär als auch wirkungsvoll, gleich am Textanfang das Auffinden einer Leiche darzustellen. Nicht nur werden die Fragen, die den Tod betreffen, sofort gestellt (War es ein Mord? Wer ist das Opfer? Wie ist es passiert? Wer war der Täter? Was war sein Motiv?), mit dem Auffinden der Leiche wird auch gleich die Agenda für die Ermittlung gesetzt. Zur Veranschaulichung betrachten wir den Prolog aus Petra Hammesfahr's *Die Lüge*:

Es war ein scheußlicher Anblick, sogar für den Jungen, der mit seinen vierzehn Jahren schon viel Unmenschlichkeit gesehen hatte, aber nicht in diesem Land. [...]

Er verließ an dem Sonntag Ende November 2002 die kleine Wohnung, die man seinen Eltern, seinen Schwestern und ihm zugewiesen hatte, mit einem Ball unter dem Arm und einer Tüte voll Müll in der Hand. Den Müll sollte er in einen der Container stecken, die neben dem Haus standen. Anschließend wollte er sehen, ob er ein paar Jungs fand, die mit ihm spielten. Doch das vergaß er dann.

Er schob den Deckel des Containers zurück und sah das Bündel Mensch zwischen dem Unrat liegen, schmutzig, blutig, angesengt, weggeworfen wie Abfall. Eine Frau, das erkannte er sofort, obwohl sie einen Anzug trug wie ein Mann. [...]

Die Nägel der Frau im Container waren schwarz, beide Hände waren schwarz verbrannt, ihr Kopf deformiert und blutverkrustet, als hätte man sie mit Steinen beworfen. Sekundenlang starrte der Junge sie an, wollte schreien und konnte nicht. Seinen Ball und den Beutel voll Müll ließ er fallen, lief zurück zum Haus und sagte seiner Mutter, was er gesehen hatte. Seine Mutter folgte ihm ins Freie und überzeugte sich, ehe sie einen Nachbarn herbeirief, der schließlich die Polizei alarmierte.

Wer die Frau im Container war und warum sie hatte sterben müssen, erfuhr der Junge nie. Die Polizei glaubte schon bald, es zu wissen, doch sie irrte sich. (*Die Lüge*, 5f.)

Als Darstellungselemente wählt die Autorin die folgenden funktional-thematischen Textbausteine aus, die etabliert für Textanfänge dieser Art sind: ‚angeben, wann und wo das Auffinden der Leiche stattfindet‘, ‚den Zeugen einführen, beschreiben und bewerten‘, ‚die Leiche einführen, beschreiben und bewerten‘, ‚erzählen, wie die Leiche vom Zeugen aufgefunden wird‘ und ‚berichten, dass die Polizei eingeschaltet wird‘. Dabei ist zu beobachten, dass das Handlungsmuster der Exposition in Bezug auf den Zeugen und die Leiche realisiert wird: Bereits mit dem ersten Satz *Es war ein scheußlicher Anblick, sogar für den Jungen, der mit seinen vierzehn Jahren schon viel Unmenschlichkeit gesehen hatte, aber nicht in diesem Land* werden die Leiche sowie der sie entdeckende Junge als Zeuge eingeführt, wobei die Leiche durch die Erzählerrede als *ein scheußlicher Anblick* bewertet wird. Anschließend wird die Entdeckung der Leiche von Anfang an und in chronologischer Folge detailliert dargestellt, wobei die relevanten Informationen über den Anlass, den Fundort, den Zustand der Leiche und die Reaktion des Zeugen vermittelt werden. Da die Beschreibung der Frauenleiche im Müllcontainer den Schwerpunkt der Darstellung bildet, spielt die Verwendung von Adjektiven eine zentrale Rolle: Um die Entdeckung der Leiche betont als einen entsetzlichen Sachverhalt darzustellen und somit die Gefühle des Lesers anzusprechen, wird das Aussehen der Leiche, die anfangs mit den kurzen bewertenden Worten *ein scheußlicher Anblick* eingeführt wird, spezifiziert und ausführlich beschrieben. Die grauenvolle und mitleiderregende Tatsache, dass sich eine Frau durch den Mord in *das Bündel Mensch* verwandelt, das zwischen dem Unrat liegt, wird durch die Beschreibung der Leiche mit den Adjektiven *schmutzig, blutig, angesengt* sowie durch die Beschreibung der schockierten Reaktion des Jungen *Sekundenlang starrte der Junge sie an, wollte schreien und konnte nicht* hervorgehoben. Auf diese Weise wird im Leser Anteilnahme für die Tote ausgelöst, sodass er mit Spannung herausfinden will, warum die Frau auf diese Art und Weise sterben musste.

Außerdem setzt die Autorin zur strategischen Wissensvermittlung einen allwissenden Erzähler ein, der mehr als jede Figur im Roman wissen und erzählen kann (vgl. Abschnitt 6.1.1). Dies erkennt man vor allem an den letzten Sätzen am Textabschnittsende *Wer die Frau im Container war und warum sie hatte sterben müssen, erfuhr der Junge nie. Die Polizei glaubte schon bald, es zu wissen, doch sie irrte sich*. Die Wahl einer allwissenden Erzählinstanz ist eine wohldurchdachte Entscheidung der Autorin mit Rücksicht auf die weitere Wissensentwicklung, denn mit diesen rätselhaften Worten eines wissenden Erzählers in Form einer Vorausdeutung (vgl. Abschnitt 6.3.3) wird Wissen absichtlich lückenhaft vermittelt, sodass der Leser sich fragt: Was glaubt die Polizei zu wissen? Wieso und inwiefern irrt sie sich? Zusammen mit den oben genannten Fragen, die übli-

cherweise mit dem Auffinden der Leiche verbunden sind, erzeugen und verstärken diese zusätzlichen Fragen beim Leser das Bewusstsein seines Wissensdefizits, sodass er neugierig und sofort in die Welt der Geschichte hineingezogen wird. Zudem wird durch diese rätselhaften Worte des allwissenden Erzählers die krimitypische asymmetrische Informationsvergabe erkennbar gemacht, die beim Leser aufgrund seiner Kenntnisse der Gestaltungstradition des Kriminalromans die konkrete Erwartung aufbaut, dass er mit Hilfe des Erzählers im Erzählverlauf mit Sicherheit mehr über die Frau im Container erfahren wird als der Junge und die Polizei. Insgesamt wird der Leser bei diesem Textanfang durch das Aufwerfen von Fragen, durch das Hervorrufen von Erwartungen, durch das Auslösen von Mitgefühl, durch die ausführlichen Beschreibungen der Leiche bzw. der Reaktion des Zeugen und durch den Einsatz eines allwissenden Erzählers zur asymmetrischen Informationsvergabe dazu gebracht, voller Erwartung weiterzulesen.

Ferner schafft die Autorin mit dem Einsatz eines allwissenden Erzählers auf raffinierte Weise einen engen Zusammenhang zwischen dem lokalen Wissensaufbau am oben zitierten Textanfang und dem globalen Wissensmanagement des Romans: Liest der Leser weiter, wird er schrittweise vom Mord an dieser Frau in Kenntnis gesetzt, sodass er sich an die rätselhaften, vorausdeutenden Worte des allwissenden Erzählers am Romananfang erinnert, durch die ihm das Ergebnis der vorliegenden Ermittlung vorzeitig verraten wurde – dank dieser Vorausdeutung hatte er die ganze Zeit über eine bestimmte Erwartung bzw. einen gewissen spannungssteigernden Wissensvorsprung gegenüber allen Figuren, der sich nun bestätigt. Wichtig ist auch, dass der Leser zu einem späteren Text-Zeitpunkt erkennt, dass bei der Leichenbeschreibung am Textanfang auch ein entscheidender ›clue‹ auf unauffällige Weise vermittelt wird, und zwar mit der Beschreibung *Die Nägel der Frau im Container waren schwarz, beide Hände waren schwarz verbrannt*. Obwohl diese Information an dieser Stelle nur ein Detail unter vielen ist und recht unscheinbar wirkt, stellt sich gegen Romanende heraus, dass sie für das Ergebnis der polizeilichen Ermittlung von zentraler Bedeutung ist: Der Leser stellt überrascht fest, dass die derart beschriebene Vernichtung der Fingerabdrücke dazu führt, dass die Polizei die Identität der Toten mit der Identität einer anderen Frau verwechselt – eben darin liegt der Irrtum der Polizei, der bereits am Textanfang mit den rätselhaften Worten des allwissenden Erzählers *Die Polizei glaubte schon bald, es zu wissen, doch sie irrte sich* angekündigt wird. Dergestalt werden am Textanfang nicht nur die Fragen implizit aufgeworfen, was die Polizei zu wissen glaubt und warum sie sich irrt, sondern gleichzeitig auch der ›clue‹ geliefert, der später zu den Antworten auf diese Fragen führt, wobei der Leser erst im weiteren Erzählverlauf über ausreichendes Wissen verfügt, um den kausalen Zusammenhang zwischen der Vorausdeutung und dem ›clue‹ erkennen zu können. Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie eine starke Vernetzung zwischen dem Wissensaufbau in der Einleitung und dem globalen Wissensaufbau stattfinden kann, und wie es der Autorin trotz der Anwendung einer üblichen Krimieröffnung gelingt, von Anfang an ein einfallreiches Spiel mit den Erwartungen des Lesers einzufädeln, um ihm später beim Erkennen der Pointe eine Überraschung zu bereiten.

Es wird also deutlich, dass das Zeigen einer Leiche am Textanfang durchaus reizvoll sein kann: Die Beschreibung der schlimm zugerichteten Leiche und der schockierten Reaktion des Zeugen auf die Entdeckung, die den Schwerpunkt der Textkonstitution dieser Krimieröffnung bildet, erzeugt

Nervenkitzel und ruft zugleich beim Leser Anteilnahme hervor. Dieses Konstruktionsmuster kann der Autor auch zu anderen Zwecken benutzen, indem er etwa das Auffinden der Leiche absichtlich entgegen den üblichen Erwartungen des Lesers bei Krimianfängen dieser Art darstellt. Zur Veranschaulichung werfen wir nun einen Blick auf den Textanfang von Thea Dorns *Berliner Aufklärung*, der ebenfalls mit der Darstellung der Entdeckung einer Leiche beginnt:

Es war kein schöner Mord. Aber ein echter. Die Möglichkeit, daß sich Professor Doktor Rudolf Schreiner selbst in vierundfünfzig Teile zerlegt, in Gefrierbeutel verpackt und gleichmäßig auf die vierundfünfzig Postfächer des Philosophischen Instituts an der Universität Berlin verteilt hatte, konnte ausgeschlossen werden. Auch ereigneten sich wohl Unfälle dieser Art eher selten.

Die frühnachmittägliche Oktobersonne brach hinter Wolken hervor und tauchte den Postraum mit seinen offenen Fächern in staubiges Licht. Die roten, nach unten etwas ausgelaufenen Lettern, die sich quer über die beiden Glaswände des Raumes zogen, leuchteten auf. SCHREINER IST TOT. DIE WAHRHEIT IST IM FRAGMENT.

Anja Abakowitz trat einen Schritt von den Postfächern zurück. Sie hatte Schreiner nie ausstehen können, aber das hier fand sie nun doch ein bißchen übertrieben. Gleichwohl mußte sie zugeben, daß alles in allem der Anblick des fragmentierten Schreiner immer noch erträglicher war als der des lebenden. [...]

Anja ließ ihren Blick langsam über die Postfächer gleiten: ein Fuß; die andere Hand; die linke Schädelhälfte mit Auge, abgetrennter Nasenwurzel und Ohr; noch ein Fuß; etwas, das ein Ellenbogen hätte sein können. Die anatomische Herkunft der meisten Beutelinhalte konnte Anja nicht klar ausmachen. In jedem Fall hatte der Mörder oder die Mörderin solide Arbeit geleistet, denn die Knochen, die sich in der blutig rohen Masse abzeichneten, zeigten so saubere Schnittflächen wie Knochen im Suppenfleisch. (*Berliner Aufklärung*, 6f., Hervorhebungen im Original)

Vergleicht man diesen Textanfang mit dem obigen Beispiel aus *Die Lüge*, das die übliche Realisierungsweise dieses Konstruktionsmusters darstellt, so wird deutlich, wie normabweichend die Art der Darstellung und die daraus resultierende Wirkung dieses Textanfanges ist: Zwar bildet auch hier die Beschreibung der Leiche und der Reaktion des Zeugen auf die Entdeckung den Schwerpunkt der Darstellung, doch unterscheidet sich die Realisierungsweise in starkem Maße von der in den üblichen Textanfängen nach diesem Muster, sodass dieser Textanfang dem Leser sofort ins Auge springt. Bereits die erste Passage, in der ein Mord auf ausgesprochen pedantische Weise eingeführt und festgestellt wird, erscheint dem Leser extrem seltsam. Die ausführliche Begründung, warum es sich anscheinend weder um einen Selbstmord noch um einen Unfall handelt, sorgt für eine gewisse Komik, da der Leser aus der Mitteilung, wie schlimm zugerichtet die Leiche ist, ohne weiteres selbst in der Lage ist, zu schlussfolgern, dass es sich in diesem Fall um einen Mord handelt. Vor allem scheint ihm der übertrieben sachliche, ja wissenschaftlich argumentative Stil, mit dem diese allzu offensichtliche Tatsache derart sorgfältig festgestellt wird, äußerst merkwürdig und kurios, da dieser Stil in einem Kriminalroman aus dem Rahmen fällt. Auffällig ist auch der starke Kontrast zwischen der offenbar auf Nervenkitzel abzielenden, detaillierten Beschreibung der extrem schlimm zugerichteten Leiche und der Beschreibung der außergewöhnlich gleichgültigen Reaktion der Zeugin, die die Leiche entdeckt. Entgegen den gewöhnlichen Erwartungen des Lesers bei Krimianfängen dieser Art zeigt sich die Zeugin beim Auffinden der Leiche alles andere als schockiert. Ihre ungewöhnliche Unbetroffenheit beim Anblick der zerstückelten Leiche eines ihr bekannten Menschen wird insbesondere durch die Worte *Sie hatte Schreiner nie ausstehen können, aber das hier fand sie nun doch ein bißchen übertrieben. Gleichwohl mußte sie zugeben, daß alles in allem der Anblick des fragmentierten Schreiner immer noch erträglicher war als der des lebenden* ausgedrückt, sodass

der Leser unweigerlich neugierig wird: Was für ein Mensch war das Opfer Professor Schreiner? Was für ein Mensch ist die Zeugin Anja Abakowitz? Warum konnte die Zeugin das noch lebende Opfer nicht ausstehen, sodass sie nun derart desinteressiert, ja beinahe schadenfroh auf den grausamen Mord an ihm reagiert? Die merkwürdige Gleichgültigkeit der Zeugin wird schließlich durch die den Täter anerkennende Äußerung *In jedem Fall hatte der Mörder oder die Mörderin solide Arbeit geleistet, denn die Knochen, die sich in der blutig rohen Masse abzeichneten, zeigten so saubere Schnittflächen wie Knochen im Suppenfleisch* in die Absurdität getrieben. Aus dem verharmlosenden bzw. bagatellisierenden Vergleich der Leichenstücke eines Menschen mit dem alltäglichen Suppenfleisch mit Knochen entsteht eine Art Verfremdungseffekt, sodass diese Darstellung der Entdeckung einer Leiche auf den Leser in gewisser Weise realitätsfern und auf jeden Fall normabweichend wirkt. Da die Gruseln hervorrufende Leichenbeschreibung bei diesem sonderbaren Krimianfang in starkem Kontrast zu der gleichgültigen Reaktion der Zeugin steht und, ganz anders als bei Krimianfängen nach diesem Konstruktionsmuster üblich, keine menschliche Anteilnahme beim Leser bewirkt, werden durch die „deutliche Betonung der Ungewöhnlichkeit und Fragebedürftigkeit eines Phänomens oder einer Handlung“ (Suerbaum 1984, 22) implizit viele Fragen aufgeworfen, die den Leser neugierig machen. Mit Hilfe der stilistischen Mittel bewirkt dieser Textanfang außerdem den von der Autorin erzielten Überraschungseffekt, da er eindeutig den Erwartungen des Lesers an Textanfänge dieser Art widerspricht. Des Weiteren wird in diesem Romananfang das von Lawrence Block als wichtig erachtete Kriterium, dass der „tone“ des Romans an dieser Stelle festgelegt werden soll, erfüllt, denn bereits hier wird die Schreibart des ganzen Romans in beeindruckender Weise eingeführt.

Originalität beweist die Autorin mit diesem Textanfang nicht nur durch das Spiel mit den Lesererwartungen sowie durch ihre kunstreiche sprachliche Gestaltung, sondern auch durch die raffinierte Kombinierte zweier möglicher Krimieröffnungen, nämlich (1) dem Zeigen der Leiche und (4) dem Zeigen des Detektivs. Denn später stellt der Leser mit Erstaunen fest, dass ausgerechnet diese völlig teilnahmslose Zeugin Anja Abakowitz auf eigene Faust in dem Fall ermittelt, was erneut Neugier auslöst, da es als verwunderlich erscheint, warum gerade jemand, der Professor Schreiner nicht leiden konnte, Nachforschungen anstellt, um den Mord an ihm aufzuklären. Dieses Beispiel zeigt, wie es der einfallsreichen Autorin gelingt, durch die kluge Variation einer schematischen Krimieröffnung eine originelle Eröffnungsvariante zu schaffen, mit der sie in vielfältiger Weise absichtlich die üblichen Erwartungen des Lesers enttäuscht und somit aus dem Spiel mit den Lesererwartungen reichlich Überraschung und Spannung entstehen lässt. Kurz: Selbst wenn zahlreiche Krimiautoren das Konstruktionsmuster aufgreifen, in dem eine schlimm zugerichtete Leiche am Textanfang dargestellt und somit die klassische Hauptfrage „Whodunit“ sofort aufgeworfen wird, können durch originelle Mustervariationen trotzdem immer wieder erfrischende, beeindruckende und spannende Textanfänge geschaffen werden.

7.1.2 Das Zeigen des Mordes ohne Preisgabe der Identität des Täters

„Das Pikanteste am Kriminalroman ist der Mord. Der gehört ins erste Kapitel“, schreibt Hans Pfeiffer in seinem Buch *Kochrezepte für Kriminalgerichte oder Wie man einen Kriminalroman schreibt* (1987, 11). Tatsächlich ist es bei Krimiautoren sehr beliebt, den Mord in der Eröffnungsszene zu zeigen und somit den Leser als Augenzeugen den Mord miterleben zu lassen. Da auf Anhieb gezeigt wird, wie jemand ermordet wird, ist eine derartige Krimieröffnung besonders wirkungsvoll, um den Leser von Anfang an durch eine intensive Spannung bzw. Nervenkitzel zu fesseln und zum Weiterlesen zu verlocken. Dabei gibt es zwei typische Vorgehensweisen: Je nachdem, ob dem Leser die Identität des Mörders vorenthalten oder verraten werden soll, werden bei den beiden Vorgehensweisen verschiedene Hauptfragen des Romans und andere damit verbundene Fragen aufgeworfen, die zu Wissensentwicklungen unterschiedlicher Art führen. Nehmen wir zunächst die erste, häufiger vorkommende Vorgehensweise unter die Lupe, in der der Mord in der Eröffnungsszene gezeigt wird, ohne dass die Identität des Mörders preisgegeben würde. Dabei können neben der klassischen Hauptfrage „Whodunit“ z.B. die folgenden wichtigen Fragen aufgeworfen werden: Wer war das Opfer? Wie genau geschah der Mord? Was war die Mordwaffe? Warum geschah der Mord? Und auch: Wird der Täter gefasst werden?

Zentral für die strategische Wissensvermittlung bei einer derartigen Krimieröffnung ist die Frage, welche Informationen der Autor dem Leser vorenthält (nur die Identität des Mörders oder auch die Mordwaffe, die Details des Tathergangs, das Motiv usw.?) und zur Spannungserzeugung erst im weiteren Erzählverlauf enthüllt. Diverse Vertextungsstrategien eignen sich dafür, diese entscheidenden Informationen bei der Darstellung der Mordszene am Textanfang geschickt vor dem Leser zu verbergen. In bewährten Lösungen dieser Aufgabe wird der Mord häufig aus der Perspektive des überraschten Opfers (z.B. in Elizabeth Georges *Wo kein Zeuge ist* und *Denn bitter ist der Tod*), aus dem Blickwinkel des unbekanntes Täters, auf den lediglich durch Ausdrücke wie *der Mann* und *er* Bezug genommen wird (z.B. in Henning Mankells *Mittsommersmord*), oder aus der Sicht des schockierten Augenzeugen (z.B. in *Komm, süßer Tod* von Wolf Haas) gezeigt. Da wir bereits in Abschnitt 6.2.2.2 die die wahre Identität des Täters verdeckenden Wissensvermittlungsstrategien im Täter-Erzählstrang untersucht haben, nehmen wir hier die Darstellung der Mordszene aus der Opferperspektive genauer unter die Lupe, bei der der Täter quasi unsichtbar auftritt. Als Beispiel für diese Wissensvermittlungsstrategie wählen wir den Textanfang von Henning Mankells *Der Mann, der lächelte*, der wie folgt beginnt:

Nebel.

Er schleicht lautlos heran wie ein Raubtier, dachte er. Ich werde mich nie daran gewöhnen, dachte er, obwohl ich mein ganzes Leben in Schonen verbracht habe, wo der Nebel die Menschen ständig in Unsichtbarkeit versinken läßt.

Es war am 11. Oktober 1993, neun Uhr abends.

Der Nebel zog rasch vom Meer herauf. Er war im Auto auf dem Heimweg nach Ystad und hatte Brösarps Backar passiert, als sein Wagen direkt in den weißen Dunst hineinfuhr.

Sofort wurde er von Panik erfaßt.

Ich fürchte mich vor Nebel, dachte er. (*Der Mann, der lächelte*, 7)

Mit diesen ersten Sätzen wird ein Mann durch die Bezugnahme mit dem Pronomen *er* eingeführt, aus dessen Blickwinkel heraus erzählt wird,²⁷² wie er beim Autofahren über den Nebel um sich herum nachdenkt, der ihm bedrohlich vorkommt: Insbesondere aus den Äußerungen wie *Nebel. Er schleicht lautlos heran wie ein Raubtier* und *Sofort wurde er von Panik erfaßt. Ich fürchte mich vor Nebel, dachte er* entsteht eine unruhige und angstvolle Atmosphäre, die den kommenden Mord vorbereitet und auf den Leser, insbesondere da er weiß, dass er einen Kriminalroman in Händen hält, in dem der Gestaltungstradition gemäß höchstwahrscheinlich ein Mord geschehen wird, äußerst spannungssteigernd wirkt. Auf diese Weise wird mit den ersten Sätzen das oben erwähnte wichtige Ziel des Krimianfangs erreicht, das Lawrence Block „setting the tone“ nennt (vgl. Block 1981, 139f.) und Patricia Highsmith als Erzeugung einer geheimnisvollen Atmosphäre bezeichnet, die mit dem bevorstehenden Verbrechen bzw. Mordrätsel in Verbindung steht. Außerdem zieht diese Eröffnungsszene den Leser sofort in die Romanwelt hinein, da er sich fragt, wovor der Mann eigentlich Angst hat – wohl nicht wirklich vor dem Nebel, wie er selbst angibt.²⁷³

In Bezug auf diese Frage, die den Leser neugierig macht, erhält er diesbezüglich anschließend weitere Informationen: Durch die darauffolgende Wissensvermittlung über den Mann und seine Umgebung erfährt er, dass der Mann Anwalt ist und eine kleine Kanzlei hat, und dass er Angst hat, weil er das zwielichtige Geschäft eines wichtigen Mandanten entdeckt hat und sich seitdem von diesem bedroht fühlt. All diese Informationen werden durch die Gedankenwiedergabe der Perspektivfigur während der Fahrt im Nebel vermittelt. Der Textabschnitt endet mit der Darstellung, wie er etwas auf der Fahrbahn entdeckt, aus dem Auto aussteigt und getötet wird:

Sein letzter Gedanke war, daß dies wie eine Theateraufführung war. Bald würden die Schauspieler die Bühne betreten.

Dann hörte er hinter sich ein Geräusch.

Er kam nicht mehr dazu, sich umzudrehen.

Der Schlag traf ihn am Hinterkopf.

Als er auf den nassen Asphalt sackte, war er bereits tot.

Der Nebel war jetzt sehr dicht.

Es war sieben Minuten vor zehn. (*Der Mann, der lächelte*, 13)

Eingeleitet durch den Ausdruck *Sein letzter Gedanke* wird der Mord an diesem Mann durch eine Kette kurzer Sätze und Absätze kurz und knapp dargelegt, was den Eindruck von Atemlosigkeit erweckt und unterstreicht, dass der Mord schnell geschehen ist. Die Existenz des Täters wird aufgrund der eingeschränkten Wahrnehmung des überraschten Opfers, die der Erzählperspektive zugrunde liegt, lediglich durch *ein Geräusch* und *Der Schlag* gekennzeichnet, ansonsten ist der Täter für den Leser unsichtbar. Vor allem durch die Äußerung *Er kam nicht mehr dazu, sich umzudrehen* wird dem Leser klargemacht, dass das Opfer nicht in der Lage ist, vor seinem Tod den Täter oder

²⁷² Dies wird vor allem durch den ständigen Wechsel zwischen *er*/Präteritum und *ich*/Präsens bei der Wiedergabe von Gedanken deutlich gekennzeichnet.

²⁷³ Am Textabschnittsende wird der Nebel, der allererste in der Eröffnungsszene eingeführte Gegenstand, nach dem Mord durch *Der Nebel war jetzt sehr dicht* wiederaufgenommen, sodass für diesen Textanfang eine Ringkonstruktion (vgl. z.B. Gloning 2008a, 79f.) durch die Einstiegs- und Schlussformulierungen hergestellt wird. Auf diese Weise benutzt der Autor den Nebel den ganzen Textanfang hindurch, um eine bedrohliche Atmosphäre zu erzeugen und zu intensivieren, und setzt mit diesem kompositorischen Mittel gleichzeitig das Prinzip der Originalität am Textanfang um.

die Mordwaffe zu sehen. Da dem Leser bei dem insgesamt in vier kurzen Sätzen dargestellten Mord extrem wenig mitgeteilt wird, obwohl er mit Hilfe der Figurenperspektive das Verbrechen aus nächster Nähe beobachten kann, stellen sich ihm die Fragen: Wer war das Opfer? Wer war der Täter? War es der Mandant, vor dem das Opfer Angst hat? Was war das Motiv? Was war die Mordwaffe? Wird der Täter gefasst werden? So muss sich der Leser zusammen mit den ermittelnden Figuren im weiteren Erzählverlauf den Kopf zerbrechen, um den genauen Tathergang zu rekonstruieren. Dieser Textanfang zeigt deutlich, wie der Autor bei der Darstellung der Mordszene aus der Opferperspektive durch eine absichtlich lückenhafte Wissensvermittlung viele entscheidende Informationen über den Täter und die Tat verschweigt. Dergestalt wird die klassische Hauptfrage „Whodunit“ aufgeworfen, sodass der Leser gespannt weiterliest, um die Identität des Mörders sowie die Antworten auf die gestellten Fragen herauszufinden. Es wird deutlich, wie wirkungsvoll es sein kann, zur Spannungserzeugung den Mord in der Eröffnungsszene darzustellen, ohne dabei die Identität des Mörders preiszugeben.

7.1.3 Das Zeigen des Mordes bei gleichzeitiger Preisgabe der Identität des Täters

Die andere typische Vorgehensweise, in der am Textanfang der Mord gezeigt und dem Leser die Identität des Täters verraten wird, macht die klassische Hauptfrage „Whodunit“ sofort hinfällig. Dies muss jedoch nicht unbedingt von Nachteil sein und ein völliges Wegfallen von Spannung bedeuten: Indem eine andere Hauptfrage („Wird der Täter gefasst werden?“) aufgeworfen wird, wartet der Leser mit Spannung auf das kommende Katz-und-Maus-Spiel zwischen dem ihm nun bekannten Täter und dem Detektiv.²⁷⁴ Wird der Täter vom Autor als sympathisch bzw. mitleiderregend dargestellt und das Opfer dagegen unsympathisch bzw. böse, entsteht beim Leser häufig der Wunsch, dass der Täter es schafft, ungeschoren davonzukommen, sodass durch eine derart zielgerichtete Sympathie lenkung die Spannung erhöht wird.²⁷⁵ Zur Spannungserzeugung bei dieser Art der Krimieröffnung leistet auch die strategische Wissensvermittlung einen wichtigen Beitrag: Bei der Darstellung der Mordszene werden dem Leser Informationen vermittelt, die für das bevorstehende Katz-und-Maus-Spiel von zentraler Bedeutung sind, wie z.B. darüber, wie genau der Täter den Mord begeht, wie er sich sein Alibi verschafft und was sein Motiv ist, sodass der Leser aufgrund seines Wissensvorsprungs gegenüber den ermittelnden Figuren im Laufe des Romans aufmerksam verfolgt, wie diese dem Täter auf die Schliche kommen, oder wie sich der Täter durch unbedachte Äußerungen und Handlungen verrät. Der Textanfang von Patricia Highsmiths *Der Stümper* soll illustrieren, wie dem Leser solche entscheidenden Informationen vermittelt werden können. Der Ro-

²⁷⁴ James N. Frey betont die Rolle des kommenden Katz-und-Maus-Spiels zwischen Täter und Detektiv bei Textanfängen dieser Art wie folgt: „Selbst wenn die Identität des Mörders bereits im I. Akt enthüllt wird, kann ein Krimi durchaus spannend sein, wenn nämlich sowohl der Mörder als auch der Detektiv das Katz-und-Maus-Spiel von Täuschung und Aufdeckung so intelligent und einfallsreich spielen, dass sie die Leser in ständiger Verblüffung halten“ (Frey 2005, 117).

²⁷⁵ Peter Nusser (vgl. Nusser 2003, 55) weist darauf hin, dass viele Krimiautoren die Schuldfrage problematisieren, indem sie der Charakterisierung des Opfers einen breiten Raum widmen und dabei zeigen, dass das Opfer sein Schicksal vollauf verdient. Dies ist ein wichtiger Aspekt der Sympathie lenkung im Kriminalroman.

man beginnt mit der Einführung einer Figur:

Der Mann in der dunkelblauen Hose und dem moosgrünen Sporthemd wartete ungeduldig in der Reihe.

Blöd, dachte er. Das Mädchen an der Kasse ist blöd. Noch nie hat sie ein bißchen schnell machen können. Er neigte seinen dicken, kahlen Schädel zur Seite, um ins Innere der hellerleuchteten Vorhalle zu blicken, und las: »Heute: DIE GEZEICHNETEN«. Interesselos haftete sein Blick auf dem Aushang: eine halbnackte Frau präsentierte ihre Oberschenkel. Dann glitten seine Augen über die Gesichter in der Schlange hinter ihm. Kein bekanntes darunter? Leider nicht. Ich hätte aber die Zeit nicht günstiger abpassen können, dachte er. Gerade richtig für die Achtuhrvorstellung. (*Der Stümper*, 5)

Durch die Bezugnahme mit einer definiten Kennzeichnung *Der Mann in der dunkelblauen Hose und dem moosgrünen Sporthemd* wird gleich am Textanfang ein Mann eingeführt, auf den anschließend durch das Pronomen *er* erneut Bezug genommen wird. Aus der Perspektive dieses Mannes wird erzählt, wie er sich an der Kasse eines Kinos anstellt und nach Bekannten Ausschau hält, wobei neben dem Ort auch der Zeitpunkt (*Gerade richtig für die Achtuhrvorstellung*) eindeutig angegeben wird. Durch die Schilderung seiner Handlung (*Interesselos haftete sein Blick auf dem Aushang [...]. Dann glitten seine Augen über die Gesichter in der Schlange hinter ihm*) sowie durch die Wiedergabe seiner Gedanken (*Kein bekanntes darunter? Leider nicht. Ich hätte aber die Zeit nicht günstiger abpassen können, dachte er*) entsteht beim Leser die drängende Frage, warum der Mann kein Interesse für den Film zeigt und ungeduldig nach bekannten Gesichtern sucht. Die Antwort auf diese Frage wird schrittweise am Textanfang enthüllt, zunächst in der folgenden Passage, in der erzählt wird, wie der Mann endlich ein bekanntes Gesicht entdeckt:

Sein Blick wanderte durch den Saal. Dort – Tony Ricco. Er beschleunigte seine Schritte. Am Mittelgang traf er mit Tony zusammen.

»Hello, Tony!« Es klang genauso gönnerhaft, als stünde Tony noch hinter dem Ladentisch im Feinkostgeschäft seines Vaters.

»Oh, Mr. Kimmel!« lächelte Tony. »Allein heute?«

»Meine Frau ist gerade weggefahren, nach Albany.« Er winkte und begann, sich seitwärts in eine der Stuhlreihen zu zwängen.

Tony ging im Mittelgang weiter, näher zur Leinwand. (*Der Stümper*, 5)

Allem Anschein nach handelt es sich hierbei um gewöhnlichen Small Talk. Dabei erfährt der Leser durch die Anrede des Gesprächspartners *Mr. Kimmel*, wie der anfangs eingeführte Mann heißt. Zudem werden zwei Figuren, der Bekannte und Gesprächspartner Tony Ricco sowie die Frau des Mannes, von der gesprochen wird, eingeführt. Allerdings erkennt der Leser bald, warum Kimmel Tony Ricco von der Fahrt seiner Frau nach Albany erzählt, und warum hier betont vermittelt wird, dass Kimmel und Tony Ricco auseinander sitzen. Denn im Anschluss daran wird geschildert, wie Kimmel während des Films das Kino verlässt, dem Bus nach Albany folgt, in dem seine Frau sitzt, diese während einer Halte-Pause zur Rede stellt und seinen Mordplan verwirklicht:

Sie ging mit. Er hatte bereits gesehen, daß es rechts, in Richtung seines Wagens, hohe Bäume und dichtes Unterholz gab. Nur ein paar Meter weiter die Straße hinunter, und –

»Wenn du etwa glaubst, ich werde mich anders besinnen, was Edward betrifft ...« – ihre Stimme zitterte – »das werde ich nicht. Niemals!«

Edward! Die stolze, verliebte Dame. Es schüttelte ihn. »Ich habe es mir anders überlegt«, sagte er ruhig, beinahe bedauernd. Unbewußt aber schlossen sich seine Finger fester um ihren schlaffen Oberarm. Kaum konnte er es

erwarten. Er drehte sie zur Straße herum.

»Mel, ich möchte nicht so weit weggehen vom ...«

Er stürzte sich auf sie, schleuderte sie tief in das Unterholz am Straßenrand. Fast fiel er selber, aber er hielt ihr Handgelenk mit seiner Linken fest umklammert. Mit der Rechten hieb er auf ihre Schläfe ein; es wird ihr das Genick brechen, dachte er; und immer noch hielt er ihr Handgelenk umklammert. Das war erst der Anfang. Da lag sie auf der Erde, seine linke Hand fand ihre Kehle, schloß sich um sie und würgte ihren Schrei ab. Die andere Hand, zur Faust geballt, schlug auf ihren Körper ein, schlug wie ein Hammer in das harte Tal zwischen den schwammigen, schützenden Brüsten. Dann hieb er auf ihre Stirn ein, auf ihr Ohr, mit regelmäßigen, hämmernden Schlägen, und schließlich versetzte er ihr einen Kinnhaken, so wie er es mit einem Mann gemacht hätte. Seine Hand fuhr in die Tasche, suchte das Messer, öffnete es, und die Klinge fuhr hinab – dreimal, viermal, fünfmal. Er konzentrierte sich auf ihren Kopf; ihn wollte er zerstören. Immer und immer wieder schlug der Rücken seiner fest geschlossenen Hand auf ihrem Gesicht auf, bis seine Finger klebrig waren vom Blut und kraftlos, aber er merkte es nicht. Er empfand nichts als reine Freude, ein herrliches Gefühl wiederhergestellter Gerechtigkeit; jahrelange Beschimpfung und Beleidigung, Jahre der Langeweile und des Stumpfsinns vor allem des Stumpfsinns – zahlte er ihr zurück. (*Der Stümper*, 7, Hervorhebungen im Original)

In dieser Passage wird zunächst das Tatmotiv in Form eines Dialogs enthüllt: Dem Leser wird klar, dass Kimmel (hierbei wird auch sein Vorname durch die Ansprache seiner Frau offenbart: *Mel*) seine Frau aus Eifersucht (*Edward! Die stolze, verliebte Dame. Es schüttelte ihn*) und aufgrund eines Machtkampfes hasst („*Ich* habe es mir anders überlegt“, Hervorhebung durch Kursivdruck im Original). Dabei ruft die knappe und lückenhafte Art der Wissensvermittlung beim Leser den Wunsch hervor, im weiteren Erzählverlauf näher von der Sache mit besagtem Edward und der angespannten Beziehung des Ehepaars Kimmel in Kenntnis gesetzt zu werden. Zudem wird dem Leser durch Äußerungen wie *Nur ein paar Meter weiter die Straße hinunter, und – und Unbewußt aber schlossen sich seine Finger fester um ihren schlaffen Oberarm. Kaum konnte er es erwarten* klargemacht, dass Kimmel etwas im Schilde führt. Auf dieses konfliktgeladene Gespräch voller Dramatik folgt unmittelbar eine gewaltreiche Mordszene, die Nervenkitzel erzeugt und den Leser in ihrem Bann hält. Im Gegensatz zu dem oben untersuchten, in vier Sätzen wiedergegebenen Mord aus Henning Mankells *Der Mann, der lächelte* wird der Tathergang hier bis ins kleinste Detail geschildert, um im Leser eine intensive Spannung auszulösen bzw. ihn zu schockieren. In der ausführlichen Wissensvermittlung über den Mord kommt eine bunte Palette von Verben (*stürzen, schleudern, fallen, halten, umklammern, einheben, brechen, liegen, finden, schließen, abwürgen, ballen, einschlagen, schlagen, versetzen, fahren, suchen, öffnen, konzentrieren, zerstören, aufschlagen, merken*), von Körperteilbezeichnungen (*Handgelenk, Schläfe, Genick, Hand, Kehle, Faust, Brüste, Stirn, Ohr, Kopf, Gesicht, Finger, Blut*), von Orts- und Richtungsangaben durch Präpositionen (*auf, in, um, zwischen*) sowie von Reihenfolge-Bezeichnungen (*und, dann*) zum Einsatz, um dem Leser eine genaue und ausgesprochen bildhafte Vorstellung von der Handlung zu vermitteln. Bei der Darstellung des Tathergangs wird der Leser auch davon ins Bild gesetzt, dass der Täter ein Messer als Mordwaffe benutzt, und erfährt, was während der Tat in seinem Kopf vorgeht. Der Einsatz des Täters als Perspektivfigur ermöglicht es dem Leser, sowohl den Mord aus nächster Nähe mitzuerleben als auch die Gedanken und Gefühle des Täters zu „belauschen“ – insbesondere die in Bezug auf sein Tatmotiv, das darin besteht, durch den Mord das Machtverhältnis zu seiner Frau umzukehren (*Er empfand nichts als reine Freude, ein herrliches Gefühl wiederhergestellter Gerechtigkeit; jahrelange Beschimpfung und Beleidigung, Jahre der Langeweile und des Stumpfsinns vor allem des Stumpfsinns – zahlte er ihr zurück*). Da der Leser von Anfang an die Handlungen und Gedanken des Täters mitbekommt,

wird ihm an der Stelle die Bedeutung der vorigen Szene im Kino klar: Dort sucht Kimmel nach irgendeinem Bekannten, der ihm ein Alibi geben kann, und findet Tony Ricco, der in der kommenden Ermittlung seine Anwesenheit im Kino bezeugen wird. Auf diese Weise erhält der Leser die Antwort auf seine anfangs gestellte Frage, warum der Mann im Kino ungeduldig nach bekannten Gesichtern sucht, und erkennt, dass die Eröffnungsszene im Kino sowohl für den baldigen Mord als auch für die bevorstehende Ermittlung von zentraler Bedeutung ist. Insgesamt werden dem Leser bereits am Textanfang die wichtigsten Informationen über den Mord (wie z.B. über die Identität des Täters, seine Vorbereitung eines wasserdichten Alibis, sein Tatmotiv, seine Mordwaffe, sein genauer Tathergang) vermittelt, sodass er sich als Mitwisser vorfindet und die zwingenden Fragen in Bezug auf das Kommende stellt: Wird der mir von vornherein bekannte Täter überführt? Gelingt es ihm, im Laufe der Ermittlung diese entscheidenden Informationen von der Polizei zu verbergen? Hat dieser scheinbar perfekte Mord vielleicht einen Makel, der den Täter verraten wird? Diese Fragen lösen die übliche Hauptfrage nach dem Täter ab, führen zu andersartigen Lesererwartungen und sorgen ebenfalls für eine andere Art von Spannung.²⁷⁶

Vergleicht man diesen Textanfang mit dem oben untersuchten Textanfang aus Henning Mankells *Der Mann, der lächelte*, so wird der Unterschied zwischen den beiden Konstruktionsmustern deutlich: Bei der Krimieröffnung, in der ein Mord dargestellt wird, ohne dass die Identität des Täters preisgegeben wird, kommt es darauf an, dem Leser einen plötzlichen Mord voller Wissenslücken zu vermitteln, sodass die Hauptfrage „Whodunit“ aufgeworfen wird und der Leser darauf brennt, die bei der Darstellung des Mordes geschickt vor ihm verheimlichten Informationen in Erfahrung zu bringen. Hier dagegen werden die wichtigsten Informationen über den Mord eben von Anfang an enthüllt, damit der Leser quasi zum Mitwisser gemacht wird und gespannt auf das kommende Katz-und-Maus-Spiel wartet, da er genau weiß, was der Täter vor der Polizei zu verbergen hat. Beide Vorgehensweisen sind wirkungsvoll auf ihre eigene Art, denn es werden unterschiedliche Fragen und Erwartungen im Leser ausgelöst, die ihn neugierig und die bevorstehende Lektüre spannend machen.

7.1.4 Das Zeigen des Detektivs

Wie Patricia Highsmith in ihrem Ratgeber betont, ist es zur Sympathie lenkung wirkungsvoll, die zentralen Figuren des Romans gleich am Textanfang einzuführen, damit der Leser sie von Anfang an kennenlernen und allmählich eine emotionale Bindung zu ihnen entwickeln kann. Daher ist es eine geläufige Krimieröffnung, auf den ersten Seiten den Detektiv, den Täter oder das noch lebende Opfer einzuführen und zu charakterisieren. Da wir die diesbezüglichen Wissensvermittlungsstrategien bereits in Abschnitt 6.2 exemplarisch untersucht haben, konzentrieren wir unser Augenmerk hier auf die thematischen Erwartungen, die beim Leser durch sein Kennenlernen dieser krimitypi-

²⁷⁶ In *Writing Crime Fiction* bezeichnet der Krimiautor H. R. F. Keating einen derartigen Kriminalroman, genauer gesagt eine ›crime novel‹, als „the inverted story“ und „a mystery which begins with the murderer being seen to commit the murder and in which the interest lies in seeing how he will not get away with it despite that apparent perfection of his method. [...] The who-dun-it tug is [...] replaced by the where-did-he-go-wrong tug“ (Keating 1986, 19f.).

schen Figuren am Textanfang hervorgerufen werden und ihn in die Romanwelt hineinziehen.

Sehen wir uns zunächst das Konstruktionsmuster für den Krimianfang an, bei dem die Detektivfigur eingeführt und charakterisiert wird. Der Vorteil dieser Krimieröffnung besteht zum einen im Beitrag zur Sympathie lenkung durch ein frühzeitiges Zusammentreffen des Lesers mit dem Detektiv, der in den meisten Fällen als Zentralfigur des Romans bzw. als Identifikationsfigur der jeweiligen Krimiserie dargestellt wird, zum anderen in der Möglichkeit, den zu ermittelnden Fall gleichzeitig einzuführen und die Darlegung des Falls *medias in res* zu beginnen: Indem der Autor in der Eröffnungsszene die Detektivfigur einführt und darstellt, wie sie den Auftrag zur Ermittlung erhält, kann er zugleich den Fall einführen, den Leser über das Wesentliche bezüglich des Falls informieren und die Ermittlung sofort in Gang setzen. Zur Veranschaulichung betrachten wir den Textanfang von Patricia Cornwells *Mord am Samstagmorgen*:

Am Freitag, den 6. Juni, regnete es in Richmond. [...] Das Geräusch von Wasser, das gegen das Schieferdach klopft, begleitete mich in den Schlaf, und während die Nacht sich in dem Dunst des beginnenden Samstags auflöste, hatte ich einen schrecklichen Traum.

Ich sah ein weißes Gesicht hinter der regennassen Glasscheibe, ein Gesicht, das so formlos und unmenschlich aussah wie die Gesichter von unförmigen Puppen aus Nylonstrümpfen. Mein Schlafzimmerfenster war dunkel, bis plötzlich das Gesicht auftauchte, etwas Böses, das hereinsah. Ich wachte auf und starrte in die Dunkelheit, ohne etwas zu sehen. Ich wußte nicht, was mich geweckt hatte, bis das Telefon erneut klingelte. Ohne lange herumzusehen, fand ich den Hörer.

»Dr. Scarpetta?«

»Ja.« Ich tastete nach der Lampe und knipste sie an. Es war zwei Uhr dreißig. Mein Herz pochte wie wild.

»Pete Marino hier. Wir haben wieder eine. Berkley Avenue 5602. Schätze, Sie kommen wohl besser her.«
(*Mord am Samstagmorgen*, 7)

In dieser Eröffnungsszene werden sowohl die Detektivin als auch der Anlass zur Ermittlung eingeführt: Durch die Bezugnahme mit dem Pronomen *ich* wird eine Figur eingeführt, deren Namen gleich bei der Wiedergabe des Telefongesprächs durch die Ansprache des Gesprächspartners *Dr. Scarpetta* vermittelt wird. Da der Gesprächspartner Pete Marino sie am Samstagmorgen um zwei Uhr dreißig bittet, zur Berkley Avenue 5602 zu kommen, vermutet der Leser, dass es sich dabei um einen Tatort handelt, und dass Dr. Scarpetta Teil eines Ermittlungsteams ist. Zudem lösen Pete Marinos Worte *Wir haben wieder eine* beim Leser die Erwartung aus, dass mit dem Referenz Ausdruck *eine* auf eine neue Leiche in einer Mordserie Bezug genommen wird. Seine Vermutungen und Erwartungen werden gleich bestätigt, denn im Anschluss daran wird erzählt, wie Dr. Scarpetta als Rechtsmedizinerin zur besagten Adresse fährt und dort eine weibliche Leiche besichtigt, die das Ermittlungsteam für das jüngste Opfer in einer Mordserie an alleinlebenden Frauen hält. Auf diese Weise lernt der Leser nicht nur gleich am Textanfang die Detektivin des Romans kennen, sondern wird auch sofort über den Fall ins Bild gesetzt und in die Romanwelt hineingezogen, da er sich natürlich fragt, wer der Serienmörder ist, wie die früheren Fälle aussahen und ob noch weitere Fälle hinzukommen werden. Diese Eröffnungsszene führt also unmittelbar zur Darlegung des Falls und zur Ermittlung, und der Leser kennt bereits die Ich-Erzählerin und Detektivin, die den ganzen Roman hindurch im Mittelpunkt steht und für ihn als Vermittlungsfigur von Wissen fungiert. Darüber hinaus erhält er im Laufe des Romans weitere Informationen über den Täter, die ihn auf diese Einführung zurückblicken lassen und erklären, warum der Roman mit der Schilderung des Alptraums

der Detektivin am Samstagmorgen beginnt: Der Serienmörder schlägt immer am Samstagmorgen zu und tötet seine Opfer im Schlafzimmer, weshalb in ihrem Alptraum *ein weißes Gesicht* auftaucht, das als *etwas Böses, das hereinsah* beschrieben wird. In der Tat verwendet die Autorin diese Darstellung des Alptraums der Detektivin am Romananfang (1) zur Erzeugung einer bedrohlichen und unheimlichen Atmosphäre, die mit der Mordserie im Einklang steht und den ganzen Roman hindurch präsent ist, (2) als Anspielung auf das zu lösende Rätsel der Morde, die jeweils am Samstagmorgen im Schlafzimmer des Opfers passieren, und (3) als Vorausdeutung, denn am Romanende stellt sich heraus, dass der Showdown zwischen der Detektivin und dem Serienmörder – genauso wie ihr Alptraum zu Beginn des Romans andeutete – am Samstagmorgen in ihrem Schlafzimmer stattfindet, da er sie auf gleiche Weise wie die anderen Opfer töten will. Es wird also deutlich, dass die strategische Wissensvermittlung an diesem Textanfang ein wichtiger Teil des globalen Wissensmanagements ist.

Eine andere häufig angewandte Variante besteht darin, dass der Autor in der Eröffnungsszene die Detektivfigur bei der Besichtigung der Leiche am Tatort einführt (wie z.B. in Åke Edwardsons *Zimmer Nr. 10*). In diesem Fall kann er gleichzeitig den Fall im Wesentlichen darlegen, die Leiche aus der Sicht des Detektivs beschreiben und die Informationen über das Auffinden der Leiche durch die Darstellung der Befragung des Zeugen vermitteln. Indem er also die Krimieröffnung mit der Exposition der Detektivfigur in Kombination mit der oben untersuchten Krimieröffnung mit der Darstellung der Leiche verbindet, kann er aus der Kombinierbarkeit der funktional-thematischen Textbausteine Nutzen ziehen und, indem er die Detektivfigur sowie den Fall auf spannende Weise einführt, die Vorteile beider Krimieröffnungsvarianten ausnutzen.

Insgesamt ist die Krimieröffnung mit der Einführung und Charakterisierung der Detektivfigur zur Erzeugung des Sympathie-Effektes bzw. der Identifikation des Lesers mit ihr gut geeignet: Da der Leser von Anfang an miterlebt, wie sich die Detektivfigur mit dem Fall beschäftigt, und die Informationen über den Fall meist aus ihrer Sicht vermittelt bekommt, stellt er sich bezüglich des Mordrätsels dieselben Fragen wie sie und versucht quasi gemeinsam mit ihr die Antworten auf diese Fragen zu finden, was häufig dazu führt, dass er sich stark mit ihr identifiziert.

7.1.5 Das Zeigen des Täters

Betrachten wir nun die Krimieröffnung, die die Exposition des Täters beinhaltet. Neben den beiden oben untersuchten Krimieröffnungen, die aus Mordszenen bestehen, in denen der Täter während der Tat auf unterschiedliche Arten gezeigt wird, kommt es im Kriminalroman auch häufig vor, dass zu Beginn des Romans eine Figur eingeführt wird, über die dem Leser vermittelt wird, dass sie entweder bereits einen Mord begangen hat oder vorhat, einen Mord zu begehen, sodass er quasi einen Täter nach dem Mord oder vor dem Mord kennenlernt. In diesem Fall wird diese Figur als Mittelpunktfigur in der Eröffnungsszene eingeführt und charakterisiert. Meistens wird noch aus ihrem Blickwinkel heraus erzählt, um den Leser in ihre Gedanken und Gefühle einzuweihen. Die folgenden beiden Beispiele sollen illustrieren, dass der Autor das Kennenlernen eines Täters nach dem Mord oder vor dem Mord am Textanfang zu unterschiedlichen Zwecken benutzen kann.

Sehen wir uns zunächst den Prolog von Tess Gerritsens *Die Chirurgin* an, der mit den folgenden Worten beginnt: „*Heute werden sie ihre Leiche finden. Ich weiß, wie es sich abspielen wird. Ich sehe sie ganz lebhaft vor mir, die Folge von Ereignissen, die zu der Entdeckung führen wird*“ (5, Hervorhebung durch Kursivdruck im Original). Durch die Bezugnahme mit dem Pronomen *Ich* wird eine Figur eingeführt, die in dem durch Kursivschrift markierten Prolog als Erzähler fungiert. Da dieser Ich-Erzähler über *ihre Leiche* spricht und seine Vermutung darüber äußert, wie es zur Entdeckung der Leiche kommen könnte, kommt der Leser zu der Annahme, bei dem Ich-Erzähler handele es sich um einen Mörder, der eine Frau getötet hat und hier besserwisserisch vorhersagt, dass ihre Leiche bald aufgefunden wird. Diese Annahme wird im Laufe des Prologs bestätigt, da der Ich-Erzähler spezifiziert, dass es sich bei der besagten Leiche um eine Frau namens Diana handelt, und dass er davon ausgeht, Dianas Kollegen in einem Reisebüro werden ihr unentschuldigtes Fehlen bemerken, bei ihr nach dem Rechten sehen und ihre Leiche entdecken. Durch die Worte „*Ich wäre gerne da, wenn die Polizei eintrifft, aber ich bin nicht dumm. [...] Sie wissen, wie sehr es mich danach drängt, zum Tatort zurückzukehren*“ (6) wird dem Leser klargemacht, dass der Ich-Erzähler der Mörder ist. Durch den Einsatz der Ich-Erzählform wird zwar eine gewisse Nähe zwischen Leser und Täter hergestellt, aber die wichtigen Informationen über den Täter werden geschickt verdeckt – der Leser kann nicht einmal mit Sicherheit sagen, ob der Ich-Erzähler ein Mann oder eine Frau ist. Es bereitet dem Leser Nervenkitzel, zu Beginn des Romans einen kaltblütigen Täter in der Ich-Form aus nächster Nähe kennenzulernen und zu erfahren, was in dessen Kopf vorgeht. Zudem löst dieser Textanfang viele Fragen in ihm aus, die ihn neugierig machen: Wer ist dieses *Ich*? Wie und warum hat der Mörder Diana getötet? Wird ihre Leiche wirklich so aufgefunden, wie der Ich-Erzähler und Täter hier vermutet? Wird er von der Polizei gefasst und zur Rechenschaft gezogen?

Angesichts dieses Textanfangs kann der Leser aufgrund der Gestaltungstradition des Kriminalromans davon ausgehen, dass diese Ich-Erzählung aus der Täter-Perspektive eine Fortsetzung hat. Seinen Erwartungen entsprechend bildet die durch Kursivdruck markierte Ich-Erzählung des Täters einen eigenständigen Erzählstrang, der neben den aus verschiedenen Figurenperspektiven gehaltenen Erzählsträngen über die Ermittlung parallel verläuft und bis zum Epilog fortgesetzt wird. Auf diese Weise wird der Leser nach dem Prolog schrittweise über den Täter informiert, sodass sein Wissensvorsprung gegenüber dem Ermittlungsteam aufrechterhalten wird. Dank des multiperspektivischen Erzählens hat er neben dem Überblick über den Täter auch einen Überblick über den jüngsten Stand der Ermittlung, was die Lektüre dieses Thrillers ausgesprochen spannend macht. Es wird also deutlich, dass ein am Textanfang liegendes Zeigen des Täters nach dem Mord vorteilhafte Effekte wie die Möglichkeiten von Sympathie lenkung und Spannungssteigerung mit sich bringt.

Dagegen zielt der Autor mit einer Krimieröffnung, in der der Täter vor dem Mord eingeführt und charakterisiert wird, auf ganz andere Effekte ab. Bei diesem Konstruktionsmuster ist entscheidend, dass der Leser eindeutig davon ins Bild gesetzt wird, was diese Figur vorhat, und voller Erwartung weiterliest. Außerdem kann der Autor zielgerichtet bestimmen, ob er dem Leser die wichtigen Informationen über den „angehenden“ Täter (insbesondere über dessen Identität) verraten will oder nicht, was zu unterschiedlichen Hauptfragen, nämlich zur klassischen Hauptfrage „Who-

dunit“ oder zur Frage „Wird der mir von vornherein bekannte Täter gefasst?“ führt und unterschiedliche Arten von Spannung erzeugt.

Zur Veranschaulichung werfen wir einen Blick auf den Textanfang von Håkan Nessers *Die Frau mit dem Muttermal*: Mit dem ersten Satz „*Sie fror*“ (13) wird eine Frau eingeführt, und dann wird beschrieben, wie sie sich allein bei der Beerdigung ihrer Mutter auf dem Friedhof befindet und über das Leben ihrer Mutter nachdenkt, das sie als „*gesäumt von Niederlagen und hinterhältigen Unglücken*“ (14) bewertet. Der erste Hinweis auf ihr Vorhaben wird durch die folgende Gedankenwiedergabe vermittelt: „*Eine Trauernde, dachte sie. Zur Beerdigung meiner Mutter ist nur ein einziger Mensch gekommen. Das war ich. Aber es werden hoffentlich bald noch mehr Menschen trauern*“ (15). Während sich der Leser noch mit der Frage beschäftigt, auf wen genau sie sich mit dem Referenz Ausdruck *noch mehr Menschen* bezieht, folgt unmittelbar danach der zweite Hinweis: „*Meine Mutter und ich, dachte sie. Eine Trauernde oben am Grab. Eine unten drin. Wir hätten ebenso gut die Plätze tauschen können. Oder uns nebeneinanderlegen können. Niemand hätte etwas dagegen gehabt. Wenn nicht ...*“ (16). Was die vielsagende Äußerung *Wenn nicht ...* zu bedeuten hat, wird am Ende des Textanfangs für den Leser wie folgt spezifiziert, sodass kein Zweifel besteht, was die Frau im Begriff zu tun ist:

Ernsthaft die Sache in Angriff zu nehmen. Ihre Liste war in jeder Hinsicht komplett. Drei Monate hatte sie gebraucht, um alles gewissenhaft zu planen. Jeder Name war festgehalten, jeder Schritt genau überlegt. Wenn sie einmal angefangen hatte, wenn man erkannt hatte, worum es ging, musste sie darauf gefasst sein, Probleme zu bekommen. Große Aufmerksamkeit von allen Seiten – der Allgemeinheit, der Polizei, den Gegnern.

Es gab kein Zurück mehr. Die Dinge waren nun einmal, wie sie waren.

Aber bereits jetzt war ihr klar, dass auch das ihr keine Sorgen machte. Zumindest keine unüberwindlichen, und während sie am ersten Abend auf dem Bett lag und ihre Waffe betrachtete, wusste sie, dass die bevorstehende Herausforderung die Verlockung nur noch vergrößern würde. [...]

Sie betrachtete die Namen. Studierte einen nach dem anderen. Sie hatte bereits entschieden, wer der Erste sein sollte, überdachte es aber noch einmal.

Dann gab sie einen Seufzer der Zufriedenheit von sich und umringelte ihn mit einem doppelten roten Kreis. Zündete sich eine Zigarette an und begann das Szenario durchzugehen. (*Die Frau mit dem Muttermal*, 21f.)

Durch die Rede von einer Namensliste, der Polizei, den Gegnern und einer Waffe wird angedeutet, was *die bevorstehende Herausforderung* dieser Frau ist. Da der Leser sich bewusst ist, dass es sich um einen Kriminalroman handelt, geht er davon aus, dass die Frau, auf die immer lediglich durch das Pronomen *sie* Bezug genommen wird, sodass sie ihm unbekannt bleibt, bald eine Mordserie begehen und somit zur Täterin werden wird. Diese Annahme löst in ihm viele damit verbundene Fragen aus: Offensichtlich hängt das Tatmotiv dieser Frau mit ihrer Mutter zusammen, aber wie genau? Welche Namen stehen auf ihrer Liste? Wer wird *der Erste* sein? Was für ein *Szenario* hat sie sich für ihn ausgemalt? Wie genau wird die baldige Mörderin die geplanten Morde begehen? Schafft sie es, alle Personen auf ihrer Liste zu töten? Wird sie von der Polizei bzw. von den Gegnern Probleme bekommen? Wer sind diese Gegner? Wird sie gefasst werden? Kann sie ungeschoren davonkommen? Da die Identität dieser Frau nicht preisgegeben wird, wird außerdem die klassische Hauptfrage „Whodunit“ aufgeworfen, obwohl die Frau am Textanfang noch keine Mörderin ist. In der Erwartung, im Laufe der Geschichte die Antworten auf diese Fragen zu erhalten, wird der Leser in die Romanwelt hineingezogen. Zu beachten ist auch, dass der Autor diese Mörderin in spe als

eine Sympathie-Figur darstellt, indem er sie als Perspektivfigur einsetzt und somit den Leser in ihre Gedanken und Gefühle einweiht. Auch die Beschreibung ihrer Trauer um den Tod (und anscheinend das Leben) der Mutter spricht die Gefühle des Lesers an, sodass sie ihm sympathisch erscheint: Eine Frau, die allein bei der Beerdigung ihrer Mutter friert, für ihre tote Mutter etwas tun will, dafür gewissenhaft Pläne schmiedet und sich jeden Schritt genau überlegt, sich zwar Sorgen macht, aber trotzdem zielstrebig dabei bleibt, macht auf den Leser einen ausgesprochen menschlichen Eindruck. Dies führt dazu, dass der Leser in der Hoffnung, dass es ihr gelingt, ihre Pläne durchzusetzen oder zumindest am Ende ungeschoren davonzukommen, gespannt weiterliest. Durch die zahlreichen zu klärenden Fragen, die konkrete Erwartung einer kommenden Mordserie und das Mitgefühl für die „angehende“ Mörderin wirkt die weitere Lektüre äußerst spannend auf den Leser.

Die beiden Beispiele zeigen, wie die beiden Autoren mit verschiedenen Arten der Exposition des Täters am Textanfang ganz unterschiedliche Effekte erzeugen. Abhängig davon, ob der Leser den Täter nach dem Mord oder vor dem Mord kennenlernt und wie der Täter dargestellt wird, werden unterschiedliche Fragen aufgeworfen, die den Leser jeweils in die Welt der Geschichte hineinziehen. Eine jede Vorgehensweise ist wirksam auf ihre eigene Art: Lernt der Leser am Textanfang den Täter gleich aus der Nähe kennen und wird davon in Kenntnis gesetzt, was dieser getan hat oder plant, so erhält er jeweils einen eindeutigen Wissensvorsprung gegenüber den ermittelnden Figuren bzw. dem baldigen Opfer, sodass es ihm schwer fällt, den Roman wieder wegzulegen, ohne zu erfahren, wie es weitergeht.

7.1.6 Das Zeigen des noch lebenden Opfers

Kommen wir nun zur Krimieröffnung, bei der das noch lebende Opfer eingeführt und charakterisiert wird. In den meisten Kriminalromanen wird das Opfer entweder gleich als Leiche oder nur ganz kurz als lebende Figur dargestellt. Zur Sympathielenkung ist es allerdings wirkungsvoll, wenn der Leser diese Figur vor dem Mord länger und näher kennt, sodass er bei der Mitteilung ihres Schicksals mehr Mitleid für sie empfindet. In diesem Fall wird er durch den Mord stärker emotional in die Geschichte hineingezogen, in der Hoffnung, dass der Täter bald gefasst wird, sodass Gerechtigkeit geübt werden kann. Aus diesem Grunde beginnen viele Autoren ihre Kriminalromane mit der Exposition einer Figur, der später durch die Identifizierung der Leiche oder die Darstellung des Tathergangs die Opferrolle zugeteilt wird, und lassen sie länger am Leben. In den meisten Fällen werden sie auch als Perspektivfigur eingesetzt, damit der Leser sie richtig kennenlernen kann. Dabei werden dem Leser häufig Hinweise auf den bevorstehenden Mord an dieser Figur vermittelt, sodass er die Weiterentwicklung gespannt verfolgt. Dies sollen die folgenden beiden Beispiele illustrieren. Betrachten wir zunächst den Textanfang von Elizabeth Georges *Im Angesicht des Feindes*:

Charlotte Bowen dachte, sie sei tot. Sie öffnete die Augen in Kälte und Dunkelheit. Die Kälte war unter ihr und fühlte sich an wie die Erde in der Garturne ihrer Mutter, in der sich unter dem unablässigen Tropfen des Wasserhahns außen am Haus eine feuchte Stelle gebildet hatte, die grün war und muffig roch. Die Dunkelheit war überall. Drückend wie eine schwere Decke lag die Schwärze auf ihr, und sie kämpfte mit den Augen gegen sie an,

um aus dem endlosen Nichts eine Form herauszuschälen, die ihr sagen würde, daß sie nicht in einem Grab lag. Anfangs rührte sie sich nicht. Sie streckte weder Finger noch Zehen aus, weil sie die Wände des Sarges nicht fühlen wollte, weil sie nicht wissen wollte, daß der Tod *so* war, während sie doch geglaubt hatte, er käme mit Heiligen und Sonnenglanz und schaukelnden und harfenspielenden Engeln. (*Im Angesicht des Feindes*, 9).

Mit dem ersten Satz *Charlotte Bowen dachte, sie sei tot* wird durch die Bezugnahme eine Figur namens *Charlotte Bowen* eingeführt. Im Anschluss daran wird dem Leser vermittelt, warum sie so denkt, wobei durch Ausdrücke wie *tot, Kälte, Dunkelheit, Erde, die Schwärze, das endlose Nichts, Grab, Sarg, der Tod, schaukelnde und harfenspielende Engel* eine ständige Anspielung auf den Tod stattfindet, sodass der Leser unwillkürlich unheilswangere Vorahnungen in Bezug auf Charlotte Bowens Schicksal bekommt, noch bevor er sie richtig kennengelernt hat. Liest er weiter, so verdichten sich diese bösen Vorahnungen. Denn nach der oben zitierten Passage wird in der Figurenperspektive erzählt, wie Charlotte Bowen, ein zehnjähriges Mädchen, dessen Mutter eine einflussreiche Politikerin ist, sich daran erinnert, dass sie nach der Schule von einem Mann entführt und betäubt wurde, sodass sie jetzt in Kälte und Dunkelheit aufwacht. Bei der Darstellung, wie sich das Mädchen verzweifelt fragt „*Wieviel Luft? dachte sie. Wie lange, ehe... Und warum? Warum?*“ (12), entstehen beim Leser ebenfalls die drängenden Fragen: Wird sie, wie sie selbst (und auch der Leser) erwartet, bald ermordet? Wer ist ihr Entführer? Was ist sein Tatmotiv? Was werden die Eltern bzw. die Polizei unternehmen, um das Mädchen zu retten? Schaffen sie es rechtzeitig, Charlotte zu finden? Durch diese am Textanfang aufgeworfenen Fragen wird der Leser sofort in die Romanwelt hineingezogen. Gespannt liest er daher weiter, wobei im Laufe des Romans in einem fortgesetzten Erzählstrang ausführliche Beschreibungen ihrer Todesangst, Verzweiflung und Sehnsucht nach den Eltern erfolgen, die beim Leser Anteilnahme hervorrufen, sodass es für ihn außerordentlich traurig ist, als er auf Seite 251 vermittelt bekommt, dass das Mädchen trotz allem vom Entführer getötet wird. Es ist also deutlich erkennbar, wie effektiv es sein kann, durch die Einführung und Charakterisierung eines noch lebenden Opfers einen packenden Krimianfang zu gestalten, der es dem Leser unmöglich macht, das Buch zur Seite zu legen, und bei dem eine bereits an diesem Punkt ausgeprägte Sympathie lenkung ein starkes Mitleidsgefühl auslöst.

Ein weiteres Beispiel aus Patricia Wentworths *Rendezvous mit dem Tod* soll zeigen, dass bei einer derartigen Krimieröffnung Hinweise auf einen bevorstehenden Mord auf subtile Art vermittelt werden können. Mit dem ersten Satz „*Zunächst wirkte der Raum auf Mrs. Latter ziemlich düster*“ (5) wird durch die Bezugnahme eine Figur namens Mrs. Latter eingeführt. Anschließend wird in der Figurenperspektive erzählt, dass sie sich im Raum eines berühmten Wahrsagers befindet, der nach dem Handlesen zu ihr sagt: „*Sie werden sehr vorsichtig sein müssen*“ (8). Auf ihre schockierte Frage hin, was das zu bedeuten hat, erläutert er näher, dass sie sich vor Gift in Acht nehmen muss. Auf ihre weiteren Fragen „*Wollen Sie damit sagen, dass jemand versuchen wird, mich zu vergiften?*“ (9) und „*Wer bedroht mich?*“ (10) erwidert er nur: „*Jemand in Ihrer unmittelbaren Nähe*“ (10). Die Eröffnungsszene endet mit der Beschreibung, wie Mrs. Latter ungläubig darüber lacht und der Wahrsager vielsagend hinzufügt: „*Es gibt verschiedene Arten von Gift*“ (10).

Dieser Krimianfang mit der Exposition von Mrs. Latter und der Darstellung ihres Erlebnisses beim Wahrsager ruft beim Leser sofort die konkrete Erwartung hervor, dass Mrs. Latter wie ange-

kündigt früher oder später durch jemanden in ihrer unmittelbaren Nähe vergiftet wird. Entsprechend seiner Erwartung wird im Laufe des Romans geschildert, wie Mrs. Latter aufgrund einiger Vorfälle allmählich daran glaubt, dass es in ihrer unmittelbaren Nähe tatsächlich jemanden gibt, der sie töten will, obwohl die anderen Figuren sie für lächerlich oder verrückt halten und manche sogar wegen ihrer „Einbildungen“ heftige Auseinandersetzungen mit ihr haben.²⁷⁷ Da der Leser dank multiperspektivischen Erzählens davon in Kenntnis gesetzt wird, dass alle im Roman auftauchenden Figuren aus unterschiedlichen Gründen jeweils ein Motiv haben könnten, wird die Spannung noch erhöht und erreicht einen Höhepunkt, als auf Seite 127 erzählt wird, dass Mrs. Latter tatsächlich vergiftet wird. Es wird deutlich, dass die in der Eingangsszene ausgelösten und während der weiteren Lektüre verstärkten Erwartungen des Lesers für die Spannungserzeugung von zentraler Bedeutung sind: Da er aufgrund der in der Eingangsszene dargestellten Wahrsagerei erwartet, dass Mrs. Latter von jemandem in ihrer Nähe vergiftet wird, sucht er von Anfang an nach dem möglichen Täter und Tatmotiv. Daher liest er besonders aufmerksam und gespannt weiter und spielt bereits Detektiv, bevor erzählt wird, dass das Opfer vergiftet wird, die Polizei auftritt und die Detektivin des Romans den Auftrag zur Ermittlung annimmt. Darüber hinaus löst die Darstellung der Angst von Mrs. Latter in ihm Mitgefühl aus, weil er sie bereits am Romananfang kennengelernt hat und schnell das Gefühl entwickelt, gut mit ihr bekannt zu sein. Die in der Eröffnungsszene geschickt vermittelten Hinweise auf den bevorstehenden Mord halten den Leser in ihrem Bann, sodass es ihm schwer fällt, sich die Weiterentwicklung entgehen zu lassen und das Buch beiseite zu legen.

7.1.7 Das Zeigen der Vorgeschichte

Häufig wird in der Eröffnungsszene eine Vorgeschichte dargestellt, an die im darauffolgenden Text nicht angeknüpft wird, sodass der Leser rätselt, in welcher Art und Weise sie mit dem Fall zusammenhängt. Selbst wenn sie für den Mord auf den ersten Blick scheinbar irrelevant ist, erwartet der Leser aufgrund seiner Kenntnisse der Gestaltungstradition des Kriminalromans, dass zwischen ihnen eine wichtige Verbindung besteht, die höchstwahrscheinlich mit dem Tatmotiv zu tun hat. Da der Leser durch diese Vorgeschichte gleich am Textanfang einen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren bekommt, versucht er umso interessierter, diese rätselhafte Verbindung vor dem Detektiv herauszufinden und somit den Fall aufzuklären. Vor allem fragt sich der Leser, welche Rolle die in der Vorgeschichte eingeführten Figuren bei dem Mord spielen. So werden beispielsweise die beiden Figuren, die in der Eröffnungsszene von Tess Gerritsens *Todsünde* auftreten, im Laufe der Geschichte ermordet aufgefunden, sodass für den Leser, der mit dem Krimi-Sprachspiel vertraut ist, die Vermutung naheliegt, dass das am Textanfang erzählte Ereignis mit ihrem Tod in Verbindung steht. In diesem Fall ist die Verbindung offensichtlich, in vielen Fällen ist sie jedoch auch implizit und kompliziert. So wird z.B. im Prolog von Elizabeth Georges *Undank ist der Väter Lohn* geschildert, wie ein berühmter Komponist nach der erfolgreichen Premiere des neusten Theaterstücks Selbstmord begeht. Zwar löst diese Vorgeschichte beim Leser Erklärungsbedarf aus, allem Anschein

²⁷⁷ Dies bezeichnet der Krimiautor H. R. F. Keating in seiner Liste von „a few crutches for the pre-murder events“ als „put your about-to-be suspects and victim through a series of quarrels“ (Keating 1986, 14f.).

nach besteht jedoch keinerlei Verbindung zwischen diesem Selbstmord und den Morden, um die es bei der Ermittlung in diesem Roman geht. Erst gegen Ende des Romans wird der Grund des Selbstmords bekannt gegeben, der mit dem Motiv für die Morde eng zusammenhängt. Die Spannung bei Textanfängen dieser Art besteht also darin, durch die Frage „Rate mal, welche Verbindung zwischen dieser Vorgeschichte und dem Mord besteht?“ das Interesse des Lesers zu wecken.

Zentral für diese Krimieröffnung ist, dass der Autor es dem Leser ermöglicht, durch die Darstellung der Vorgeschichte und durch eine spätere Wiederaufnahme der darin eingeführten Figuren im Detektiv-Erzählstrang über die Ermittlung des Falls die thematischen Zusammenhänge zwischen der Vorgeschichte und dem Fall zu erkennen. Dies soll das folgende Beispiel aus Tess Gerritsens *Scheintot* verdeutlichen.

„*Ich heiße Mila, und dies ist meine Geschichte*“ (7). Mit diesem ersten Satz des Romans wird eine Figur namens Mila eingeführt, die ihre eigene Geschichte erzählt. Im Anschluss daran wird geschildert, was die Ich-Erzählerin Mila in der Wüste Mexikos erlebt hat, als sie zusammen mit anderen weißrussischen Mädchen als illegale Einwanderin über die Grenze nach Amerika ging. Auf diese kurze Erzählung am Romananfang wird der zu ermittelnde Fall eingeführt, wobei die ermittelnden Figuren auftreten und als Perspektivfiguren fungieren, sodass ständig ein Perspektivenwechsel stattfindet. Obwohl die Ich-Erzählung von Mila irrelevant zu sein scheint, wird ihre Geschichte mit häufigen Unterbrechungen fortgesetzt: Die Textabschnitte, die zu Milas Erzählung gehören, werden jeweils mit dem durch Fettdruck hervorgehobenen Namen *Mila* als Überschrift gekennzeichnet (100ff., 143ff., 188ff., 213ff., 408ff.) und bilden einen eigenständigen Erzählstrang, der zunächst parallel zu den Erzählsträngen über den Fall läuft. Milas fortgesetzte Ich-Erzählung ist für den Leser außerdem leicht zu erkennen, da nur der Erzählstrang über sie in der Ich-Form gehalten wird. Der erste Hinweis auf einen thematischen Zusammenhang zwischen den beiden parallel laufenden Erzähllinien über den Fall und über Milas Geschichte taucht in Form einer gemeinsamen Figur auf: In der hauptsächlichen Erzähllinie über den Fall wird der Name einer jungen Frau, die als wichtige Zeugin dargestellt wird, durch die Äußerung „*Olena – so hatte Joe seine Komplizin genannt*“ (180) offenbart, als Olena identifiziert, sodass der Leser annimmt, es handle sich bei dieser Frau um dieselbe Olena, die er bereits aus Milas Erzählung kennt. Seine Annahme in Bezug auf die Referenzidentität wird gleich bestätigt, denn kurz darauf wird im Detektiv-Erzählstrang geschildert, wie Olena vor dem Tod zur Ermittlerin Jane Rizzoli sagt: „*Mila. Mila weiß Bescheid*“ (232). Auf diese Weise taucht Milas Name plötzlich in der Erzähllinie über den Fall auf. Angesichts dieser Äußerung scheint es dem Leser naheliegend, dass Mila genauso wie Olena eine wichtige Zeugin ist, sodass er nun überzeugt ist, Milas Geschichte stehe in engem Zusammenhang mit dem Fall.

Danach ist in der Erzähllinie über den Fall immer wieder von Mila die Rede: Da das Ermittlungsteam (im Gegensatz zum Leser) keine Ahnung hat, wer diese Mila ist oder worüber sie Bescheid weiß, wird der Name *Mila* im Laufe der Ermittlung im Sinne eines ›clue‹ wiederholt erwähnt (262, 268, 280, 281, 289, 335, 339), und zwar meist in einem Fragesatz (z.B. „*Mila. Wer ist Mila?*“, 281; „*Mila weiß Bescheid – worüber?*“, 289). Erst gegen Ende des Romans stellt das Ermittlungsteam endlich fest, welche Rolle diese Mila bei dem Fall spielt, und durch sie gelingt schließlich die Aufklärung des Falls sowie die letzte Konfrontation zwischen der Ermittlerin und dem Täter.

Der Leser, der durch Milas Erzählung zwar einen Wissensvorsprung gegenüber dem Ermittlungsteam hat, ahnt den Zusammenhang zwar schon länger, muss aber mit Spannung verfolgen, wie im Haupterzählstrang langsam herausgefunden wird, wer Mila ist, und welche für den Fall relevanten Informationen sie hat bzw. wie ihre Geschichte zur Aufklärung des Falls beiträgt.

Der Roman endet schließlich mit dem durch Kursivdruck hervorgehobenen Satz *„Ich heiße Mila, und dies ist meine Geschichte“* (413), der identisch mit dem allerersten Satz des Romans ist. Mit einer derartigen Verwendung der Ringkonstruktion setzt die Autorin zum einen das Prinzip der Originalität um, zum anderen stellt sie entscheidende thematische Zusammenhänge zwischen Milas Geschichte und dem Fall her: Indem am Romanende erzählt wird, wie Mila nach der Auflösung des Falls von der Polizei gebeten wird, eine Zeugenaussage für das Protokoll zu machen, woraufhin sie mit diesem Satz ihre Erzählung beginnt, wird Milas Ich-Erzählung durch die Wissensvermittlung über den Erzählanlass in einen Gegenstand in der Romanwelt verwandelt. Auf diese Weise wird dem Leser im Nachhinein klar, dass es sich bei dem Erzählstrang über Mila, den er den ganzen Roman hindurch gelesen hat, eigentlich um das zitierte Erzählen von Milas protokollierter Zeugenaussage handelt, sodass am Ende ein Aha-Erlebnis entsteht. Dieses Beispiel zeigt, wie ein Autor durch die sorgfältige Darstellung einer Vorgeschichte am Textanfang den Leser lange Zeit rätseln lassen kann, in welchem Zusammenhang die Geschichte mit dem Fall steht, sodass er voller Erwartung weiterliest. In diesem Fall ist der Text außerdem sprachlich raffiniert gestaltet, insbesondere durch die auffällige Ringkonstruktion, die beim Leser ein plötzliches Verstehen hervorruft und ihm am Ende der Lektüre eine Überraschung bereitet.

An den oben erläuterten sieben etablierten Konstruktionsmustern orientieren sich viele Krimiautoren und realisieren ihre Textanfänge sprachlich auf individuelle Art. Trotz der Konventionen bestehen für den Krimiautor Möglichkeiten, sich innovative Romananfänge auszudenken und auf spannende Weise zu gestalten. Die folgende individuelle Realisierungsvariante von Agatha Christie soll illustrieren, dass Krimiautoren die Aufgaben der Textgestaltung des Romananfangs nicht nur durch die Anwendung der oben genannten bewährten Konstruktionsmuster, sondern auch durch ihre eigenen neuartigen Realisierungsweisen lösen können.

7.1.8 Eine Krimieröffnung à la Christie

In ihren zahlreichen Krimis hat die „Queen of Crime“ Agatha Christie ein spezielles Muster für den Textanfang geprägt.²⁷⁸ Ihre Romane nach diesem Konstruktionsmuster beginnen jeweils mit der Zusammenkunft und der Vorstellung von Figuren in einer geschlossenen Romangesellschaft. Nach der Beschreibung angespannter Beziehungen unter den Figuren wird bald eine von ihnen ermordet, sodass die anderen zu Verdächtigen werden. Dergestalt wird nicht nur die klassische Hauptfrage „Whodunit“ in Form von „Wer von ihnen hat es getan?“ aufgeworfen, sondern es werden noch vor dem Mord konkrete Erwartungen in Bezug auf das Kommende so aufgebaut, dass der Leser mit Spannung erwartet, wer von den eingeführten Figuren das Opfer sein wird. Da die großzügige

²⁷⁸ Mehr zum „Modell Christie“ bzw. zum Aufbau der Romangesellschaft in Agatha Christies Werken vgl. die ausführliche literaturwissenschaftliche Textanalyse in Suerbaum 1984, 74ff.

„Dame Agatha“ dem Leser bekanntlich oft mehrere Leichen in einem Roman „spendiert“,²⁷⁹ stellt sich unmittelbar nach dem Auffinden der ersten Leiche die Frage: Wer wird das nächste Opfer sein? Wie viele Leichen gibt es denn in diesem Roman? Daraus entsteht für den Leser eine Art Extra-Spannung. Der folgende Romananfang von *Das Eulenhäus*, einem Landhauskrimi nach diesem Muster, soll veranschaulichen, wie Agatha Christie gleich am Textanfang durch gezielten Sprachgebrauch den Rahmen der geschlossenen Romangesellschaft einführt, derlei Erwartungen aufbaut und die Ereigniskette in Gang setzt:

An einem Freitag morgens um dreizehn Minuten nach sechs tat Lucy Angkatell ihre großen blauen Augen auf. Wieder ein neuer Tag, wieder war sie sofort hellwach und ebenso schnell bei den Problemen, die ihr unglaublich reger Geist hervorgesprudelt hatte. Rat und Rede waren dringend nötig, und dafür war ihre junge Kusine Midge Hardcastle, die am Vorabend im «Eulenhäus» eingetroffen war, genau die Richtige. Lady Angkatell schlüpfte aus dem Bett, warf sich ein Negligé um die noch immer anmutigen Schultern und machte sich auf zu Midges Zimmer. Sie hatte die Angewohnheit, aufreibend schnell zu denken, und fing das Gespräch mit Midge im Kopf schon allein an, wobei sie deren Antworten aus ihrer überschäumenden Fantasie gleich selbst lieferte.

Sie riss die Tür zu Midges Zimmer also mitten im Gespräch auf. «– insofern, Schatz, musst du mir einfach Recht geben: Das Wochenende steckt voller Schwierigkeiten!»

«Ähh – waaas?» Midge, die soeben abrupt aus einem zufriedenen Tiefschlaf gerissen worden war, gab undeutliche Grunzlaute von sich. [...]

«Na, das Wetter wird immerhin keine Schwierigkeiten machen. Sieht aus, als ob es schön bleibt. Das ist ja schon mal was. Denn einen Haufen Leute, die sich nicht leiden können, in geschlossenen Räumen einzupferchen, macht die Sache zehnmal schlimmer, da stimmst du mir sicher zu. [...]

«Wovon redest du eigentlich, Lucy?»

«Vom Wochenende, Schatz. Von den Leuten, die morgen kommen.» (*Das Eulenhäus*, 7)

Hierbei werden zum einen zwei Figuren, die Gastgeberin Lady Lucy Angkatell und ihrer Kusine Midge Hardcastle, sowie der Schauplatz des Romans *Eulenhäus* eingeführt, zum anderen werden beim Leser konkrete Erwartungen in Bezug auf das Kommende hervorgerufen: Bei der Wiedergabe der Gedanken der Gastgeberin Lucy Angkatell ist bereits von *den Problemen, die ihr unglaublich reger Geist hervorgesprudelt hatte* die Rede, für die sie Rat und Rede *dringend nötig* hat. Da erzählt wird, dass ihre Gesprächspartnerin Midge nicht weiß, wovon sie redet, werden die besagten *Probleme* durch ihre Äußerungen wie *Das Wochenende steckt voller Schwierigkeiten!* und *Denn einen Haufen Leute, die sich nicht leiden können, in geschlossenen Räumen einzupferchen, macht die Sache zehnmal schlimmer* spezifiziert, sodass dem Leser klar wird, worum es sich bei den *Problemen* handelt. Auch der Grund, warum die Gastgeberin Rat und Rede *dringend nötig* hat, wird durch ihre Worte näher bestimmt, denn sie redet vom *Wochenende* und *von den Leuten, die morgen kommen*. Auf diese Weise werden dem Leser der Anlass zur geschlossenen Romangesellschaft und die damit verbundenen Probleme, die bald eintreten werden, in Dialogform auf lebhaft Weise vermittelt, sodass er voller Erwartung weiterliest. Ferner geht er davon aus, dass diese Einladung am Wochenen-

²⁷⁹ Darum lässt Agatha Christie ihre Standardfigur Mrs Oliver, die ebenfalls eine erfolgreiche Krimiautorin ist, die folgende Bemerkung zum Krimischreiben machen: „Ich glaube immer, dass ich fertig bin, und dann, wenn ich nachzähle, merke ich, dass ich erst dreißigtausend Worte geschrieben habe anstatt sechzigtausend, und da muss ich noch einen Mord einschalten und die Heldin muss noch einmal entführt werden, das ist alles sehr lästig“ (*Mit offenen Karten*, 128). Daher bemerkt H. R. F. Keating in *Writing Crime Fiction* zur Konstruktion der Ermittlung Folgendes: „Beware, however, of a succession of interviews and nothing else which, while corresponding perhaps to a real-life investigation, can become rather repetitive in pattern and thus boring [...]. So, from time to time, ‘have a man come in the door with a gun’, as Raymond Chandler famously said, or have another murder committed, as Dame Agatha famously did“ (Keating 1986, 17f.).

de zum Mord führt, da er dabei ist, einen Kriminalroman von Agatha Christie zu lesen. Daher fragt er sich bereits zu Beginn des Romans, wer von den *Leuten, die sich nicht leiden können* bald umgebracht wird und wer der Täter sein könnte. Aufgrund dieser Erwartungen hält der Leser bereits während der darauffolgenden Einführung der Gäste Ausschau nach dem baldigen Opfer und dem möglichen Täter, noch bevor auf Seite 84 einer der Gäste ermordet aufgefunden wird. Dieser Textanfang führt also dazu, dass der Leser Detektiv spielt, noch bevor der Meisterdetektiv Hercule Poirot auf Seite 79 auftritt und die textimmanente Ermittlung führt. Es wird deutlich, dass die Wirkung dieser Krimieröffnung à la Christie in starkem Maße auf einer selbsterschaffenen „Romantradition“ beruht, die bestimmte Lesererwartungen hervorruft.²⁸⁰ Dieses von Agatha Christie in ihren Kriminalromanen geprägte spezielle Konstruktionsmuster ist so publikumswirksam, dass es viele Nachfolger sowie Parodien²⁸¹ gibt. Es wird erkennbar, wie sich eine originelle individuelle Realisierungsvariante des Krimianfangs zu einem Präzedenzfall entwickelt hat.

Fassen wir die Befunde zur strategischen Wissensvermittlung am Textanfang eines Kriminalromans noch einmal zusammen. Wie die oben untersuchten Textbeispiele gezeigt haben, gibt es für diese rekurrente Vertextungsaufgabe mehrere etablierte Konstruktionsmuster, die wirkungsvoll und durch häufigen Gebrauch bereits mit bestimmten thematischen Erwartungen von Seiten des Lesers verbunden sind. Krimiautoren können immer wieder auf sie zugreifen und sie auf unterschiedlichste Arten sprachlich realisieren. Durch den Einsatz diverser Wissensvermittlungsstrategien, die unterschiedliche Themenauswahl und die individuellen Vertextungsentscheidungen in Bezug auf die Wahl- und Kombinationsmöglichkeiten der Textbausteine können Autoren stark variierte Realisierungsvarianten nach denselben Konstruktionsmustern produzieren und somit unterschiedliche Ziele erreichen. Daher gibt es in der Praxis zahlreiche spannende Textanfänge von Kriminalromanen, die sowohl krimitypische Charakteristika als auch Variationen aufzeigen, wobei Krimiautoren letztendlich auch die Möglichkeit zur Verfügung steht, auf solche bewährten Krimieröffnungen gänzlich zu verzichten und diese Aufgabe durch eigene innovative Realisierungsweisen zu lösen.

Anhand der Textbeispiele wurde deutlich, dass Spannung am Textanfang häufig dadurch erzeugt wird, dass viele Fragen explizit oder implizit aufgeworfen und konkrete thematische Erwartungen in Bezug auf das Kommende aufgebaut werden, die den Leser in ihrem Bann halten und ihn

²⁸⁰ Freilich gestaltet Agatha Christie den Textanfang in ihren Kriminalromanen nach diesem Muster nicht auf gleiche Weise. So beginnt z.B. der Roman *Mit offenen Karten* mit der Darstellung einer Szene, in der Hercule Poirot von Mr Shaitana zu einem Dinner mit einigen entwischten Mördern eingeladen wird. Durch die prahlenden Worte des Gastgebers über die raffinierte Art von Verbrechen seiner anderen Gäste führt diese Eröffnungsszene zu den gleichen Lesererwartungen wie bei dem obigen Beispiel. Entscheidend bei Textanfängen dieser Art ist, dass die Autorin den Anlass zur kommenden geschlossenen Romangesellschaft eindeutig ankündigt und durch die gezielte Wissensvermittlung beim Leser konkrete Erwartungen auf einen baldigen Mord weckt.

²⁸¹ Zu den Parodien dieses Konstruktionsmusters gehört z.B. der 1976 erschienene Film *Murder By Death* (Dt.: *Eine Leiche zum Dessert*; Regie: Robert Moore), eine vom Erfolgsautor Neil Simon geschriebene Krimikomödie. Darin lädt ein Millionär (gespielt vom Schriftsteller Truman Capote) die sechs berühmtesten Detektive der Welt (mit Anspielungen auf Hercule Poirot, Miss Marple, Sam Spade, Charlie Chan, „the Thin Man“ und seine Frau) zum Wochenende ins Landhaus ein, wo ein Mord in einer geschlossenen Gesellschaft geschieht. Die Detektive verdächtigen sich gegenseitig und versuchen den Mord jeweils nach eigener Art aufzuklären. Der Film spielt parodistisch mit den Stereotypen der bekanntesten Figuren und ihrer Methoden bzw. mit dem krimitypischen Mord- und Rätselspiel (mehr dazu vgl. etwa Seeßlen 1998, 219f.).

zum Weiterlesen locken. Sehr häufig wird der Fall am Textanfang eingeführt und im Wesentlichen dargelegt, wobei viele Informationen so kurz und erklärungsbedürftig vermittelt werden, dass sie beim Leser drängende Fragen evozieren. In den meisten Fällen wird die Hauptfrage des Romans bereits aufgeworfen, die dann erst in der Aufklärungsszene am Romanende geklärt wird. Häufig werden auch die wesentlichen Figuren bereits zu Beginn des Romans eingeführt und charakterisiert, wobei dem Leser ihre Rolle in der Romanwelt klargemacht wird. Dergestalt widmet der Leser seine Aufmerksamkeit bereits der Weiterentwicklung der Geschichte. Ein spannender Krimianfang vermittelt dem Leser also eine klare Vorstellung davon, was danach erzählt wird. Vor allem weckt die meist absichtlich lückenhafte Art der Wissensvermittlung am Textanfang bei ihm Erklärungsbedarf und Neugier, sodass er ungeduldig auf die kommenden Spezifizierungen und Enthüllungen wartet. Zur Erzeugung der krimitypischen Spannung im Sinne von ›suspense‹ beginnt der systematische Wissensaufbau durch ein krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel also bereits mit der strategischen Wissensvermittlung am Textanfang. Deutlich wird auch, dass Krimiautoren den Wissensaufbau am Textanfang meist im Zusammenhang mit dem globalen Wissensmanagement des Romans gestalten: Häufig erkennt der Leser im Laufe des Romans rückblickend die thematischen Zusammenhänge zwischen den Informationen, die am Textanfang und in auseinander liegenden Textstellen vermittelt werden, und erlebt bei dieser Erkenntnis eine Überraschung. Insgesamt wird deutlich, welche zentrale Rolle die Wissensvermittlung am Textanfang für das Wissensmanagement eines Kriminalromans spielt und weshalb sich der Leser durch die Lektüre des Textanfangs bereits ausmalen kann, worum es bei dem Roman im Großen und Ganzen geht.

Für das Wissensmanagement im Kriminalroman ist neben Anfang und Ende des Romans auch das Textabschnittsende eine prominente Stelle für die Wissensvermittlung: Zwar kommt es durchaus vor, dass die bedeutendsten Informationen eines Textabschnittes am Textabschnittsanfang zusammenfassend vermittelt und anschließend im Detail spezifiziert werden (wie bei Pressenachrichten),²⁸² meist werden sie jedoch gemäß dem Verzögerungsprinzip beim Wissensaufbau im Kriminalroman erst am Textabschnittsende geliefert, weshalb ein erfahrener Krimileser dieser Stelle große Aufmerksamkeit schenkt. Im nächsten Abschnitt befassen wir uns mit der strategischen Wissensvermittlung am Textabschnittsende und ihrem Beitrag zur Spannungserzeugung.

²⁸² Hierfür ein Beispiel aus Stieg Larssons *Verblendung*. Das 16. Kapitel beginnt folgendermaßen: „Nach einem halben Jahr erfolgloser Grübeleien gab es einen ersten Hoffnungsschimmer im Fall Harriet Vanger. Mikael entdeckte innerhalb weniger Tage in der ersten Juniwoche drei neue Puzzleteile. Zwei von ihnen fand er allein, beim dritten hatte er Hilfe“ (*Verblendung*, 347). Auf diese Weise werden bereits am Anfang des Kapitels die wichtigsten Informationen zusammenfassend vermittelt. Über die dort eingeführten *drei neuen Puzzleteile* wird der Leser dann im Laufe des Kapitels der Reihe nach ausführlich informiert.

7.2 Strategische Wissensvermittlung und Spannungserzeugung am Textabschnittsende

Der Szenenaufbau setzt die kaltblütige Manipulation der Leser voraus. Durch einen geschickten Aufbau packen Sie den Leser, so dass er der nächsten Seite entgegenfiebert.

Jede Szene beginnt mit einem PROBLEM, scheint dann auf AUFLÖSUNG A zuzusteuern und landet bei AUFLÖSUNG B. Jede AUFLÖSUNG erzeugt ein NEUES PROBLEM. Jede Szene besitzt an ihrem Ende einen Aufhänger – den Hook – für die nächste. (Beinhart 2003, 69, Hervorhebungen im Original)

Im Kriminalroman gilt das Verzögerungsprinzip (bzw. das Prinzip der aufsteigenden Wichtigkeit) beim Wissensaufbau des Romans in der Regel ebenfalls für den Wissensaufbau eines Textabschnittes. Wie der Krimiautor Larry Beinhart in dem obigen Zitat erklärt, soll im Idealfall jede Szene wie ein Roman im Miniaturformat konstruiert werden: So, wie ein Kriminalroman grundsätzlich aus einem zu lösenden Fall, der Ermittlung und der Aufklärung besteht, wird am Anfang einer Szene ebenfalls ein Problem dargelegt, das gelöst werden muss. In der Mitte der Szene bemühen sich die Figuren, das Problem in Angriff zu nehmen bzw. alle Hindernisse zu beseitigen. Am Ende der Szene bewirkt die Auflösung idealerweise wie die Aufklärung am Romanende eine Überraschung – wenn die Auflösung genau so ist, wie der Leser erwartet hat, findet der Leser sie langweilig und enttäuschend. Um dies zu vermeiden, kann der Autor ein Spiel mit dem „Ich-weiß-schon-wie-es-weitergeht“-Gedanken (Beinhart 2003, 68) des Lesers treiben, indem er in der Mitte der Szene alles auf eine logische, plausible, für den Leser nachvollziehbare Auflösung hindeuten lässt, am Ende der Szene jedoch entgegen den Erwartungen des Lesers eine andere Auflösung präsentiert, die eine überraschende Wendung bewirkt. Ferner kann der Autor am Ende einer Szene explizit oder implizit auf das Kommende hindeuten, um beim Leser Neugier zu wecken und somit seine Aufmerksamkeit auf die darauffolgenden Szenen zu lenken, ihn also durch erwartungsvolle Spannung zu fesseln, zum Weiterlesen zu verlocken und den erwünschten Page-Turner-Effekt zu erzeugen.

Aus diesem Grund ist das Ende eines Textabschnittes eine Textstelle von großer Bedeutung für die strategische Wissensvermittlung im Kriminalroman. Daher kommt das Wichtigste in einem Textabschnitt in den meisten Fällen erst am Textabschnittsende, um Spannung im Sinne von ›suspense‹ zu erzeugen. Wie viele in dieser Arbeit untersuchte Textbeispiele bereits deutlich gezeigt haben, werden hier sehr häufig betont wichtige Informationen über den Fall, überraschende Wendungen und Andeutungen auf kommende Ereignisse positioniert. Im Folgenden wollen wir daher vor allem die letzten Sätze eines Textabschnittes im Kriminalroman genauer unter die Lupe nehmen und untersuchen, welche charakteristischen Formulierungsmuster sie aufweisen, welche Art strategischer Wissensvermittlung an dieser Stelle stattfindet und welche Ziele der Autor mit einer derartigen Wissensvermittlung erreichen kann.

7.2.1 Das Ziehen eines Fazits

Da der Leser aus Leseerfahrung weiß, dass gemäß dem Verzögerungsprinzip beim Wissensaufbau die wichtigsten Informationen eines Textabschnittes normalerweise am Abschnittsende vermittelt werden und dieser Textstelle demzufolge große Aufmerksamkeit schenkt, wird dort sehr häufig entsprechend seinen Erwartungen ein ›clue‹ oder ein ›red herring‹ positioniert (vgl. Abschnitte 5.2.1 und 5.3), eine bedeutsame Frage aufgeworfen oder die Antwort auf eine entscheidende Frage enthüllt. Aufgrund einer solchen Erwartungshaltung und der damit verbundenen erhöhten Aufmerksamkeit des Lesers wirken die am Textabschnittsende gelieferten Informationen besonders eindrucksvoll auf ihn, zumal das Wichtige häufig auch in den letzten Äußerungen kurz und bündig zusammengefasst wird. Indem der Autor an dieser Textstelle quasi ein Fazit zieht, hilft er dem Leser, die wichtigsten Informationen in dem betreffenden Textabschnitt schnell zu erfassen und seine frisch gewonnene Erkenntnis im Gedächtnis zu behalten. Dieses Verfahren ist besonders sinnvoll beim multiperspektivischen Erzählen, das meist dazu führt, dass der Leser eine Kette von kurzen Erzähleinheiten mit häufigem und schnellem Perspektivenwechsel vor sich hat. In diesem Fall werden durch solche Fazite am Textabschnittsende die wichtigsten Informationen des jeweiligen Textabschnittes hervorgehoben und für den Leser leicht rezipierbar gemacht, sodass er sich problemlos einen Überblick über den aktuellen Informationsstand unterschiedlicher fortgesetzter Erzählstränge verschaffen kann. Auf diese Weise wird das Prinzip der Verständlichkeit bzw. der Leserfreundlichkeit umgesetzt (vgl. Abschnitt 2.3.5.1), indem die thematischen Zusammenhänge (insbesondere die Fortsetzungs- und Spezifizierungszusammenhänge) zwischen dem in unterschiedlichen Textabschnitten Erzählten bzw. die thematische Organisation des Romans für den Leser überschaubarer gemacht wird (vgl. Abschnitt 2.3.3). Wenn im Rahmen des Romans alles Wesentliche, über das der Leser Bescheid wissen muss, derart aussortiert und zusammengefasst am Ende des Textabschnittes platziert wird, ist der Leser in der Lage, trotz der überwältigenden Flut von Informationen aus vielen Perspektiven den Ariadnefaden für die Lektüre nicht aus den Augen zu verlieren. Dies ermöglicht es ihm sogar, sein Lesetempo durch selektives Lesen zu beschleunigen, ohne etwas Wichtiges zu übersehen.

Die folgenden Beispiele aus den in der Detektivperspektive gehaltenen Textabschnitten sollen verdeutlichen, wie solche Fazite am Textabschnittsende die Informationen über den aktuellen Wissensstand der ermittelnden Figuren in anschaulicher Weise vermitteln und somit als Orientierungshilfen bei der Informationsaufnahme des Lesers dienen:

Wallander stand auf und trat ans Fenster.
Etwas war diesen Jugendlichen zugestoßen.
Die Frage war nur, was. (*Mitsommernord* von Henning Mankell, 48)

Und dann sah sie, daß alles auf eine einzige herzerfrischende Tatsache hinauslief: Sie hatte endlich Matthew King-Ryders wahres Mordmotiv. (*Undank ist der Väters Lohn* von Elizabeth George, 668)

»Er ist nicht der Mörder«, sagte Lynley.
»Nein. Das ist er nicht. Jedenfalls nicht Elenas Mörder.« (*Denn bitter ist der Tod* von Elizabeth George, 351)

Indem am Textabschnittsende erzählt wird, wie eine ermittelnde Figur die in dem betreffenden Textabschnitt frisch erworbenen Informationen derart deutlich herausstellt und deren Bedeutung für die Ermittlung präzise ausdrückt (in diesen drei Beispielen geht es z.B. darum, dass die ermittelnden Figuren in dem jeweiligen Textabschnitt eine neue Frage, ein Mordmotiv und einen ›red herring‹ erkannt haben, was für die Beantwortung der Täterfrage von großer Bedeutung ist), werden diese wichtigen Informationen für den Leser quasi noch einmal kurz und knapp zusammengefasst und verdeutlicht. Dank solcher Fazite kann der Leser also trotz des ständigen Perspektivenwechsels den jüngsten Informationsstand der Ermittlung leicht im Auge behalten, was für ihn eine große Orientierungshilfe beim Nachvollziehen des krimispezifischen Frage-Antwort-Spiels ist.

Derlei Fazite helfen dem Leser vor allem beim Nachvollziehen des spannenden, thrillertypischen Katz-und-Maus-Spiels zwischen Täter und Detektiv, das, um das fortlaufende Verbrechen darzustellen, in den meisten Fällen aus der Perspektive mehrerer Figuren heraus erzählt und demzufolge durch eine Kette von kurzen Erzähleinheiten mit häufigem Perspektivenwechsel dargestellt wird. Zur Illustration nehmen wir als Beispiel *Das Schweigen der Lämmer* von Thomas Harris, einen Thriller mit ständigem Perspektivenwechsel. Durch multiperspektivisches Erzählen ist der Leser in der Lage, unmittelbar zu erfahren, was zeitgleich bei Täter, Opfer und Ermittlungsteam abläuft, z.B. dass der Serienmörder wieder ein Mädchen entführt hat und es in einem Keller gefangen hält, während das Ermittlungsteam noch völlig im Dunkeln tappt. Bei den folgenden beiden Passagen handelt es sich um ein Textabschnittsende im Täter-Erzählstrang und ein Textabschnittsende in der Erzählung über das gekidnappte Mädchen:

Dieses [Mädchen] hier ist für das, was er tut, von so großer Bedeutung, so sehr Mittelpunkt, daß er es nicht aushält, lang zu warten, was er ja auch nicht muß. Er kann es morgen nachmittag tun oder morgen abend. Allerspätstens am nächsten Tag. Bald. (*Das Schweigen der Lämmer*, 207)

Heiß liefen Catherine Baker Martin die Tränen über die Wangen, tropften, zupften vorn an ihrem Overall, weichten durch, warm auf ihren Brüsten, und sie war überzeugt, daß sie ganz bestimmt sterben würde. (*Das Schweigen der Lämmer*, 267)

Durch das Fazit im Täter-Erzählstrang, also durch die Wiedergabe seiner Gedanken, erfährt der Leser, dass der Täter das Mädchen bald töten wird. Im Einklang mit dieser Ankündigung der drohenden Gefahr wird durch das Fazit am Textabschnittsende im Erzählstrang über das Mädchen betont vermittelt, wie verzweifelt und hoffnungslos sie ist. Trotz der Dringlichkeit des Sachverhaltes weiß der Leser gleichzeitig aus dem Detektiv-Erzählstrang, wie langsam das Ermittlungsteam mit der Suche nach dem Mädchen vorankommt. Mit Hilfe solcher Fazite gelingt es dem Leser, mühelos von Perspektive zu Perspektive zu springen und sich einen Überblick über die gesamte Lage zu verschaffen, sodass sein Wissensvorsprung gegenüber all diesen Figuren bei ihm die zwingenden Fragen auslöst: Und dann? Wird das Mädchen wirklich bald getötet? Oder schafft das Ermittlungsteam es rechtzeitig, sie zu retten? Solche Fragen verstärken seinen Wunsch, die dazugehörigen Antworten schnell herauszufinden, sodass er mit Spannung weiterliest. Es wird erkennbar, wie solche klar und deutlich dargelegten Fazite bei der Krimi-Lektüre als roter Faden fungieren und zur Spannungssteigerung beitragen.

7.2.2 Implizite Wissensvermittlung durch Schlussfolgerungen des Lesers

Am Textabschnittsende werden häufig auch Informationen geliefert, die nicht explizit vermittelt werden, sondern vom Leser erschlossen werden müssen. Wie bereits in Abschnitt 4.2.7 erläutert, verlässt sich der Autor bei der Anwendung impliziter Wissensvermittlung auf die Wissensvoraussetzungen, Schlussfolgerungen und Erwartungen des Lesers und rechnet damit, dass dieser sich die zu vermittelnden Informationen selbst erarbeitet. Dabei muss der Autor die Wissensvoraussetzungen des Lesers, anhand derer dieser aus dem Text die von ihm erzielten Schlussfolgerungen zieht, allerdings genau einschätzen, da sonst die Gefahr besteht, dass die implizite Wissensvermittlung am Textabschnittsende misslingt.

Die Fähigkeit des Lesers, die vom Autor intendierten Schlüsse zu ziehen, basiert größtenteils auf seiner Gattungskompetenz (vgl. Suerbaum 1984, 11), also auf seinem Wissen über krimispezifische Gestaltungstraditionen und textuelle Schemata auf lokaler sowie auf globaler Textebene, das er durch den häufigen Umgang mit Kriminalromanen erworben hat, beim Textverstehen aktiviert und das in starkem Maße seine Informationsaufnahme und Erwartungshaltung steuert. So ist es beispielsweise im Kriminalroman gang und gäbe, dass Szenen von Gewalt und Sex nicht dargestellt werden, wobei der Leser aufgrund der Gestaltungstradition des Kriminalromans (vgl. Abschnitt 2.2.1) anhand bestimmter charakteristischer Äußerungen am Textabschnittsende selbst zu dem Schluss kommen muss, dass sich nach einer bestimmten Szene Sex oder Gewalt abspielen (vgl. etwa das in Abschnitt 6.2.3.2 untersuchte Beispiel aus *Die Dämonen ruhen nicht* von Patricia Cornwell). Außerdem gibt es bestimmte Formulierungen, die immer wieder in einem bestimmten Textzusammenhang vorkommen, sodass sie sich allmählich zu wiederkehrenden rezeptionssteuernden sprachlichen Signalen im Kriminalroman etabliert haben. Ein Beispiel hierfür sind typische Äußerungen am Textabschnittsende in Bezug auf das Opfer in einer Gewaltszene, wie etwa „Dann wurde alles schwarz“ (*Die Erfinder des Todes* von Val McDermid, 461), „um ihn herum wurde es schwarz“ (*Komm stirb mit mir* von Elena Forbes, 434) „mitten in der Bewegung wurde ihr plötzlich schwarz vor Augen“ (*Schwesternmord* von Tess Gerritsen, 88). Angesichts solcher typischen Realisierungsformen für das in Ohnmacht Fallen, die als Formulierungsmuster für den etablierten funktional-thematischen Textbaustein ‚Darstellung des Tathergangs‘ angesehen werden können (vgl. Abschnitt 2.3.4.1), wird dem Leser klar, dass der Textabschnitt mit der Mitteilung der Bewusstlosigkeit oder des Todes der betreffenden Figur endet. Ferner baut er diesbezüglich die krimitypische thematische Erwartung auf, dass in den kommenden Textabschnitten entweder die Entdeckung einer Leiche oder das Erwachen dieser Figur in Gefangenschaft des Täters (oder im Krankenhaus, wenn die Figur Glück hat) dargestellt wird. Endet ein Textabschnitt, bei dem es sich ebenso um die Darstellung des Tathergangs handelt, mit Äußerungen wie „Den Totschläger sah sie nicht, der durch die Luft auf ihren Schädel zusauste“ (*Die Erfinder des Todes* von Val McDermid, 184) oder „Sein Darm und seine Blase entleeren sich, als er in einem Sessel in seinem Hotelzimmer sitzt und einen entsicherten Colt. 380 an seinem Kopf spürt“ (*Die Dämonen ruhen nicht* von Patricia Cornwell, 146), so erwartet der Leser durch die bedeutungsschwer gebrauchten Ausdrücke *den Totschläger, auf ihren Schädel, Sein Darm und seine Blase entleeren sich und einen entsicherten Colt. 380 an seinem Kopf,*

dass die betreffenden Figuren ermordet werden und in den kommenden Textabschnitten vom Auffinden ihrer Leichen die Rede sein wird. Auf ähnliche Weise funktionieren Äußerungen am Textabschnittsende im Täter-Erzählstrang wie „*Sie hob das Messer auf*“ (*Mode, Mord und Models* von Thomas Prinz, 213), „*Und ich drücke ab*“ (*Tödliche Worte* von Val McDermid, 1014) sowie die letzten Worte im Erzählstrang über eine Randfigur, die einen seltsamen Geruch bemerkt: „*Von draußen weht ein schwacher Geruch herein, der ihn an saure Milch und verwesendes Fleisch erinnert. Skrzypek steckt den Kopf aus dem Fenster. Der Gestank kommt aus dem Zimmer rechts daneben. Zimmer 511*“ (*Die Dämonen ruhen nicht* von Patricia Cornwell, 289). Allein aus auf diese oder ähnliche Weise formulierten Sätzen am Ende eines Textabschnittes kann ein erfahrener Krimileser sofort schließen, was hier vorgeht und was sogleich eintreten wird – die Entdeckung einer Leiche. Da derlei Formulierungen am Textabschnittsende immer wieder in demselben Textzusammenhang vorkommen, prägen sie sich allmählich im Kopf des Lesers ein und fungieren als rezeptionssteuernde sprachliche Signale für bestimmte krimitypische Ereignisse. Aufgrund ihrer Regelmäßigkeit ist es für den Leser offensichtlich, was hier vorgeht und was als Nächstes kommt. Durch diese implizite Wissensvermittlung werden beim Leser also konkrete thematische Erwartungen ausgelöst, sodass er gespannt weiterliest.

Darüber hinaus können thematische Erwartungen durch Wiederholung bestimmter Informationen in einem bestimmten Textzusammenhang aufgebaut werden, sodass der Leser aus dem Text die vom Autor intendierten Schlussfolgerungen zieht und die implizite Wissensvermittlung erfolgreich ist. Zur Veranschaulichung betrachten wir das folgende Beispiel aus Håkan Nessers *Die Frau mit dem Muttermal*. Der Roman wird multiperspektivisch, mit ständigem Wechsel von Figurenperspektiven erzählt. Zu Beginn des Romans ist von zwei Morden die Rede, die in den Erzählsträngen über die am Textanfang eingeführte Mörderin (vgl. Abschnitt 7.1.5) und über die ermittelnden Figuren als Anfang einer fortlaufenden Mordserie dargestellt werden. Dabei erfährt der Leser aus den Erzählsträngen über die beiden Mordopfer, dass sie vor dem Tod mehrmals anonyme Anrufe bekommen haben, bei denen immer wieder eine Tonbandaufnahme des Liedes *The Rise and Fall of Flingel Bunt* abgespielt wurde: Eingeführt wird das Lied bei der Gedankenwiedergabe des ersten Opfers Ryszard Malik mit den Worten „*dieses Telefongespräch. Was konnte das nur bedeuten? The Rise and Fall of Flingel Bunt. Was, zum Teufel, konnte es für einen Sinn haben, anzurufen und einen alten Hit aus den Sechzigern spielen zu lassen?*“ (26). Bei der darauffolgenden Schilderung, wie sich Malik immer wieder fragt, was das Lied zu bedeuten hat, wird das Lied im Zusammenhang mit dieser Frage mehrmals in variierten Formen wiederaufgenommen, wie z.B. „*Frühe Sechziger, wenn er sich recht erinnerte. The Shadows. Vierundsechzig oder fünfundsechzig wahrscheinlich. Was eigentlich scheißegal war. Die Frage war nur, was das Ganze zu bedeuten hatte [...]. Und wer dahintersteckte*“ (26), „*Dieses Lied?, dachte er anschließend, aber in seinem leicht überreizten Gehirn tauchte keinerlei Erinnerungsbild auf*“ (29) und „*The Rise and Fall of Flingel Bunt. Irgendwas war damit. Irgendetwas Besonderes, eine Erinnerung, die im Brunnen des Vergessens trieb, die unter der dunklen Oberfläche verborgen und für ihn unerreichbar war*“ (33). Da Malik kurz darauf ermordet aufgefunden wird, scheint es naheliegend, dass das Lied und die Frage, was es zu bedeuten hat, mit dem Mord in Verbindung stehen. Im Anschluss daran ist auch in dem Erzählstrang über das

zweite Opfer Rickard Maasleitner von einem Lied bei anonymen Anrufen die Rede, das als „*Ein Instrumental aus den Sechzigern wahrscheinlich – an das er sich vage zu erinnern meinte*“ (73) beschrieben wird und in Verbindung mit einer Frauenstimme gehört wird: „*Es war eine Frauenstimme. Eine ziemlich leise und ein wenig heisere Frauenstimme. »Erkennst du die Melodie wieder?«, fragte sie. Sonst nichts. Dann begann die Musik. Irgendwas Instrumentales. Oder aber ein langes Intro. Offensichtlich mit einigen Jahren auf dem Buckel. Schöne Melodie*“ (73). Obwohl der Titel des Liedes nicht genannt wird, lässt sich anhand der Beschreibung *aus den Sechzigern* und des ähnlichen Kontextes vermuten, dass es sich dabei um dasselbe Lied wie in Maliks Fall, also um *The Rise and Fall of Flingel Bunt* handelt. Zudem wird auch die Frage, mit der sich Malik vor dem Mord beschäftigt hat, wiederaufgenommen: „*Aber auch wenn die Stimme nicht wieder auftauchte, erinnerte er sich doch daran, was sie gefragt hatte: »Erkennst du die Melodie wieder?« Da war etwas, an das er sich erinnern sollte. Hatte sie das gemeint? Die Musik bedeutete etwas, und es ging natürlich darum, dass er darauf kommen sollte, was sie bedeutete*“ (74). Dergestalt wird in Bezug auf das Lied eine Frage aufgeworfen, die Teil einer Frage-Wiederaufnahme-Antwort-Sequenz ist (vgl. Abschnitt 5.1). Da der Leser zu diesem Text-Zeitpunkt bereits weiß, dass Malik nach den Musik-Anrufen ermordet wurde, stellt er die Vermutung auf, dass Maasleitner möglicherweise das nächste Opfer sein wird. Diese Vermutung wird sofort bestätigt, denn der Textabschnitt über Maasleitner endet mit den Worten „*Scheiße, murmelte er, als er den Hörer zum fünften oder sechsten Mal aufgelegt hatte. Was war eigentlich der Sinn dabei? Aber es sollte noch eine Weile dauern, bis Rickard Maasleitner sich darüber vollkommen im Klaren war. Dafür war es dann jedoch absolut eindeutig*“ (75). Diese vielsagenden Worte sind eine Vorausdeutung durch einen allwissenden Erzähler, und im darauffolgenden Detektiv-Erzählstrang wird dann erzählt, dass auch Maasleitner, wie der Leser bereits vermutet hat, ermordet aufgefunden wird, und zwar mit der gleichen Munition und dem gleichen Modus Operandi („*Zwei Schüsse in die Brust, zwei in den Unterleib*“, 83) wie in Maliks Fall. Auf diese Weise werden beim Leser zu diesem Text-Zeitpunkt bereits die konkreten thematischen Erwartungen aufgebaut, dass die Mörderin das Lied aus einem bestimmten Grund als Signal für den kommenden Mord benutzt, sodass er erwartet, dass das Lied für den Fall von großer Bedeutung ist und gespannt weiterliest, um mehr herauszufinden.

Anschließend wird Karel Innings, der die beiden Opfer Malik und Maasleitner kennt, eingeführt, wobei aus seiner Perspektive erzählt wird, wie er aus einem geheimnisvollen Grund überzeugt ist, dass er nach den beiden früher oder später auch an der Reihe ist. Zwar verschweigt er seine Befürchtung der Polizei bei einer Routine-Befragung, verschafft sich aber eine Pistole und geht nicht mehr aus dem Haus. Während er verängstigt und angespannt zu Hause sitzt, besucht ihn eine Polizistin anlässlich einer zweiten Routine-Befragung, sodass der Textabschnitt mit folgenden Worten endet:

Sie holte ein Aufnahmegerät aus ihrer Tasche.

»Soll das aufgenommen werden?«, fragte er unruhig. »Das ist letztes Mal nicht gemacht worden.«

»Wir arbeiten unterschiedlich«, sagte sie und lachte. »Sind Sie bereit?«

Er nickte.

»Gut«, sagte sie und ließ das Band laufen. »Erkennen Sie diese Musik?« (*Die Frau mit dem Muttermal*, 162)

Auf den ersten Blick scheint diese friedliche Szene mit der lachenden Polizistin einen starken Kontrast zu der ausführlichen Beschreibung der Todesangst von Karel Innings im vorangehenden Text zu sein. Bei genauer Betrachtung erkennt der Leser an der ihm bekannten Äußerung *Erkennen Sie diese Musik?* jedoch sofort, was hier eigentlich vorgeht: Bei der Polizistin handelt es sich höchstwahrscheinlich um die Mörderin und bei der Musik um das bekannte Lied als Signal für den bevorstehenden Mord. Daher rechnet er schon damit, was als Nächstes kommt: Im darauffolgenden Textabschnitt wird im Detektiv-Erzählstrang eine Pressekonferenz geschildert, die mit der Äußerung des Hauptkommissars *„Der Ermordete ist ein gewisser Karel Innings“* (166) beginnt. Bei diesem Beispiel erfolgt die implizite Wissensvermittlung am Textabschnittsende also dadurch, dass bei der Schilderung der ersten beiden Morde das Lied und die Frage nach seiner Bedeutung mehrmals wiederaufgenommen werden, sodass beim Leser die Erwartungen aufgebaut werden, dass das Lied nicht nur relevant für den Fall ist, sondern praktisch als Auftakt zum Mord fungiert. Daher wird die Darstellung des Mordes an Karel Innings zwar ausgelassen, aber aufgrund der bei den beiden vorigen Morden durch Wiederholung sorgfältig aufgebauten thematischen Erwartungen ist der Leser in der Lage, aus dem oben zitierten Textabschnittsende zu schlussfolgern, was danach geschieht. Es wird deutlich, dass die Wissensvoraussetzungen, Schlussfolgerungen und Erwartungen des Lesers, die zentral für den Erfolg der impliziten Wissensvermittlung am Textabschnittsende ist, nicht nur auf seiner Gattungskompetenz basieren, sondern auch textimmanent durch gezielten Sprachgebrauch aufgebaut werden können. Dies kann der Autor natürlich auch zum Zweck der krimitypischen Irreführung ausnutzen, damit der Leser bei der impliziten Wissensvermittlung am Textabschnittsende durch die elliptische Erzählweise und seine eigenen falschen Schlüsse vorübergehend getäuscht wird und später beim Erkennen der Pointe eine Überraschung erlebt (vgl. Abschnitt 6.4.1).

7.2.3 ›Forward-pointer‹ für die kommende Szene

Zur Spannungserzeugung wird am Textabschnittsende eines Kriminalromans sehr häufig ein „forward-pointer“ positioniert, der explizit oder implizit ankündigt, was als Nächstes geschieht, sodass der Leser gespannt darauf wartet. Diese Wissensvermittlungsstrategie, die der Krimiautor H. R. F. Keating in seinem Ratgeber als „to end each chapter with a forward-pointer“ (Keating 1986, 72) bezeichnet, dient dazu, durch absichtlich lückenhafte Vermittlung bestimmter Informationen neue Fragen aufzuwerfen und beim Leser die konkrete Erwartung auszulösen, dass er die diesbezügliche Spezifizierung in darauffolgenden Textabschnitten findet. Die Spannung basiert also auf einem Spiel mit den Lesererwartungen: Verwendet der Autor diese Wissensvermittlungsstrategie und bringt das Ende einer Szene auf leicht erkennbare Weise mit der nächsten Szene in Verbindung, so richtet sich die Aufmerksamkeit des Lesers unmittelbar auf die nächste Szene, sodass er schwer eine Lesepause einlegen kann, bevor er Näheres erfährt. Ein „forward-pointer“ am Textabschnittsende funktioniert auf ähnliche Weise wie der Trailer einer TV-Serie: Die Ankündigung deutet darauf hin, was in der Fortsetzung zu erwarten ist, ohne es dem Zuschauer zu genau zu verraten bzw. zu viele Details zu liefern, sodass er umso neugieriger wird und die Fortsetzung auf keinen Fall verpassen

will. So wie ein vielversprechender Trailer den Zuschauer äußerst gespannt auf die Fortsetzung macht, packt der „forward-pointer“ den Leser gleichfalls und führt zum bekannten Page-Turner-Effekt. Durch den geschickten Einsatz von einem „forward-pointer“ am Textabschnitts-ende kann der Autor im Idealfall die Spannung – und damit das Interesse des Lesers – von Szene zu Szene aufrechterhalten, sodass dieser den Roman nicht aus der Hand legen kann (vgl. Beinhart 2003, 65ff.). Zur Verdeutlichung sehen wir uns einige Beispiele an, an denen bestimmte Muster erkennbar werden.

Dazu gehört zunächst der Einsatz einer Vorausdeutung am Textabschnitts-ende, die nicht nur als „forward-pointer“ auf die Geschehnisse der kommenden Szene hinweist, sondern auch die unerwartete Wendung der betreffenden Szene ist (vgl. Abschnitt 6.3.3). Beispielsweise ist es charakteristisch für den krimispezifischen Wissens- und Spannungsaufbau, dass durch die letzten Äußerungen eines Textabschnittes eine in den meisten Fällen unheilverkündende Vorausdeutung realisiert wird. Werfen wir einen Blick auf die folgenden Beispiele:

»Okay, Süße. Ich hab dich lieb.«

»Ich hab dich auch lieb, Daddy.«

Er konnte nicht wissen, dass es das allerletzte Mal war, dass er ihr das sagen würde. (*Der Todeskünstler* von Cody McFadyen, 219)

Er war bereit für den tollsten Abend seines Lebens.

Er konnte nicht wissen, dass es auch sein letzter sein würde. (*Die Erfinder des Todes* von Val McDermid, 83)

Ohne zu ahnen, dass ihre größte Publicitynummer kurz bevorstand, nippte Georgia sehr zufrieden an ihrem Tee. (*Die Erfinder des Todes* von Val McDermid, 223)

Er starb um 3 Uhr in der Früh. Aber nicht im Bett und ganz anders als geplant. (*Prälat Abels letzte Fahrt* von Gunnar Steinbach, 6)

Die Beispiele machen deutlich, wie das vorzeitige Preisgeben von Informationen am Textabschnitts-ende geeignet ist, gleichzeitig einen spannungserzeugenden „forward-pointer“ und eine überraschende Wendung zu bewirken. Die völlig unerwartete Vorausdeutung weist zwar auf den kommenden Tod der Figuren hin, aber die lückenhafte Art der Wissensvermittlung ruft beim Leser nicht nur die konkrete Erwartung hervor, dass diese Figuren bald einem Mord zum Opfer fallen werden, sondern es stellen sich ihm auch die zwingenden Fragen, wie es dazu kommt und was genau passiert, sodass er vor Neugier brennt. Bei der Vorausdeutung wird außerdem die ungleichmäßige Informationsverteilung an Leser und Figuren thematisiert: Um den Leser auf seinen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren aufmerksam zu machen, wird bei der Mitteilung des verhängnisvollen Schicksals der Figuren durch Äußerungen wie *Er konnte nicht wissen*, *Ohne zu ahnen*, *ganz anders als geplant* nachdrücklich hervorgehoben, dass die betreffenden Figuren ihren baldigen Tod in keiner Weise ahnen. Auf diese Weise beobachtet der wissende Leser umso gespannter, wie die ahnungslosen Figuren wie angekündigt ermordet werden.

Ähnlich wie eine Vorausdeutung funktioniert auch eine Andeutung im Täter-Erzählstrang (der sehr häufig durch Kursivdruck markiert und leicht erkennbar gemacht wird) am Textabschnitts-ende als „forward-pointer“ für die kommende Szene: Dank eines versteckten Hinweises auf das Vorha-

ben des Täters entweder durch den Erzähler oder durch den Täter im Fall einer Ich-Erzählung erhält der Leser einen Wissensvorsprung gegenüber dem baldigen Opfer und den ermittelnden Figuren, selbst wenn ihm die wahre Identität des Täters in den meisten Fällen noch nicht verraten wird. Zur Veranschaulichung sehen wir uns die folgenden Beispiele aus der Täterperspektive an, die dem Leser einen Einblick hinter die Kulissen eines Verbrechens gewährt und vermittelt, was ihn in den kommenden Textabschnitten erwartet:

Auf diese Weise mache ich Bekanntschaft mit Mr. Gwadowski.
Die Freundschaft wird nicht von langer Dauer sein. (*Die Chirurgin* von Tess Gerritsen, 206)

Jetzt blieb nur das Warten, das Beobachten, das Abpassen des perfekten Moments, um zuzuschlagen. (*Wo kein Zeuge ist* von Elizabeth George, 548)

Und jetzt ist die Zeit reif. Heute Nacht.
Er kann es kaum erwarten. (*Tödliche Worte* von Val McDermid, 635)

Menschenfleisch sah glücklicherweise allen anderen Fleischsorten sehr ähnlich, wenn es geschlachtet war. (*Die Erfinder des Todes* von Val McDermid, 257)

Was passiert als Nächstes? Anhand dieser letzten vielsagenden Äußerungen eines Textabschnittes im Täter-Erzählstrang erkennt und erwartet der Leser, dass bald über einen neuen Mord berichtet wird. Ähnlich wie die oben untersuchte Vorausdeutung am Textabschnittsende dient eine derartige Andeutung auch als „forward-pointer“, der auf das kommende Ereignis hinweist und gleichzeitig eine überraschende Wendung bewirkt. Zwar erhält der Leser einen unerwarteten Wissensvorsprung gegenüber dem baldigen Opfer und den ermittelnden Figuren, aber eine derart lückenhafte Wissensvermittlung erzeugt auch offene Fragen in Bezug auf die neue Tat, die ihn neugierig macht, sodass er in Erwartung der kommenden Spezifizierung mit Spannung weiterliest.

Wie bereits in Kap. 6 erwähnt, gestaltet der Autor die asymmetrische, inkongruente Informationsvergabe beim „Wer weiß wann was?“-Spiel nicht immer zugunsten des Lesers. Manchmal behält eine Figur eine wichtige Information für sich, die dem Leser vom wissenden Erzähler nicht rechtzeitig mitgeteilt wird, damit der Leser umso neugieriger wird. Diese Wissensvermittlungsstrategie kommt auch häufig am Textabschnittsende zum Einsatz: Dem Leser wird mitgeteilt, dass eine Figur nun etwas Wichtiges weiß, aber der betreffende Textabschnitt endet, ohne dass er davon in Kenntnis gesetzt wird, sodass er ungeduldig darauf wartet, in den kommenden Textabschnitten herauszufinden, worum es geht. Dies sollen die folgenden Beispiele am Textabschnittsende aus dem Detektiv-Erzählstrang illustrieren:

James steckt den Kopf ins Zimmer. »Wir haben eine Spur.« (*Das Böse in uns* von Cody Mcfadyen, 285)

»Ein neuer Mord«, sagte dieser [Superintendent Sheehan]. (*Denn bitter ist der Tod* von Elizabeth George, 308)

»Schlechte Neuigkeiten«, sagt er. [...]

»Okay«, sage ich schließlich. »Dann schieß mal los mit den Details.« (*Das Böse in uns* von Cody Mcfadyen, 99)

Ihr Piepser begann zu vibrieren. [...] Es kündigte eine Entdeckung an, die ihr den Tag endgültig ruinieren würde. Sie griff nach dem Telefon.

Eine Minute später stürmte sie schon zur Tür hinaus. (*Der Meister* von Tess Gerritsen, 83)

Ohne große Erwartung klickte sie das Fenster an, saß dann jedoch da und starrte und konnte ihren Augen kaum trauen.

»Ach du Scheiße«, murmelte sie und griff zum Telefon. (*Tödliche Worte* von Val McDermid, 950)

Sie klang, als hätte sie im Lotto gewonnen. »Sie erraten nie, was ich gerade rausgefunden habe, Chefin.« (*Wen die Erinnerung trägt* von Deborah Crombie, 166)

»Damit haben Sie bestimmt nicht gerechnet. Es geht um den Vater des Babys.«

Schlagartig hatte sie nur noch Ohren für Walt, für das, was er ihr zu sagen hatte. »Was ist mit dem Vater?«, fragte sie gespannt.

»Ich weiß, wer es ist.« (*Todsünde* von Tess Gerritsen, 321)

»Alan!«, rufe ich.

Er kommt zu mir, die Augenbrauen fragend erhoben.

»Was ist?«

»Ich weiß, wer der Künstler ist [der Serienmörder des Romans].« (*Der Todeskünstler* von Cody Mcfadyen, 521)

Bei diesen Beispielen wird sowohl durch die absichtlich lückenhafte Wissensvermittlung als auch durch die Beschreibungen der überraschten, bestürzten oder begeisterten Reaktionen der Figuren deutlich bemerkbar gemacht, dass die Figuren nun bestimmte entscheidende Informationen besitzen, die dem Leser vorübergehend nicht verraten werden. Auf diese Weise werden beim Leser konkrete offene Fragen erzeugt (Was für eine Spur/einen neuen Mord/schlechte Neuigkeiten/eine Entdeckung? Was hat die Ermittlerin gerade herausgefunden? Wer ist der Vater des Babys? Wer ist der Serienmörder mit dem Spitznamen *der Künstler*?) und klar umrissene Wissenslücken geöffnet, die ihm sein Wissensdefizit bewusst machen. Dabei wird bei ihm durch solche Äußerungen am Textabschnittsende außerdem die konkrete Erwartung aufgebaut, dass die betreffenden Informationen in den kommenden Textabschnitten ausführlich vermittelt werden, sodass er gespannt darauf wartet, dass seine diesbezüglichen Wissenslücken bald durch die Enthüllung der Informationen geschlossen werden, und dass er bald auch davon ins Bild gesetzt wird, was die Figuren an diesen Stellen bereits wissen. Es breitet sich am Textabschnittsende also eine erwartungsvolle Spannung aus, indem der Autor dem Leser wichtige Informationen vorübergehend vorenthält, gleichzeitig aber betont, dass die Figuren sie bereits besitzen, und somit durch eine lückenhafte Wissensvermittlung die konkrete Erwartung aufbaut, dass die hier zurückgehaltenen Informationen in den darauffolgenden Textabschnitten offenbart werden. So gesehen dient eine solche durch gezielten Sprachgebrauch deutlich markierte Wissenslücke als „forward-pointer“ für die kommende Szene, die den Leser anlockt und dazu bringt, der nächsten Seite wissbegierig entgegenzueifern.

Darüber hinaus finden sich am Textabschnittsende häufig Beschreibungen des Öffnens von Türen wie „*Wallander hob das Brecheisen. Dann stemmte er die Tür auf*“ (*Mitsommermord* von Henning Mankell, 62) oder „*Meine Hand sinkt auf den Griff, und ich öffne die Tür*“ (*Der Todeskünstler* von Cody Mcfadyen, 67), die beim Leser die zwingenden Fragen „Und dann? Was steckt hinter der Tür?“ auslösen. Dabei vermitteln solche Äußerungen zum einen den Eindruck, dass nicht nur der Leser selbst, sondern auch die betreffenden Figuren die Antworten auf diese Fragen nicht

kennen, und zum anderen führen sie zu der Erwartung, dass die gesuchten Antworten, also das kommende Ereignis nach dem Öffnen der Tür, in der kommenden Szene enthüllt werden. Da der Leser einen Kriminalroman liest und die betreffende Figur die Detektivfigur des jeweiligen Romans ist, vermutet der Leser ferner, dass sich hinter der an dieser Textstelle erwähnten und damit offensichtlich wichtigen Tür möglicherweise eine neue Leiche, ein neuer Tatort oder eine gefährliche Situation befindet. Auf diese Weise richtet sich seine Aufmerksamkeit bereits auf die nächste Szene. Auch an diesen Beispielen wird deutlich, wie am Textabschnittsende im Kriminalroman ein „forward-pointer“ für die kommende Szene, zu dessen Realisierung diverse bewährte Muster vorhanden sind, zur Spannungserzeugung beiträgt.

Fassen wir die obigen Befunde zur Spannungserzeugung durch die strategische Wissensvermittlung am Textabschnittsende noch einmal zusammen. Anhand von Textbeispielen wurde veranschaulicht, dass die wichtigsten Informationen eines Textabschnittes meist gemäß dem Verzögerungsprinzip beim Wissensaufbau im Kriminalroman am Textabschnittsende vermittelt werden. Dabei kommen bestimmte Arten von Wissensvermittlung besonders häufig vor, wie z.B. das Positionieren eines Fazits, die implizite Wissensvermittlung und der Einsatz eines ›forward-pointers‹ für die kommende Szene. Sie leisten einen wichtigen Beitrag zur Spannungserzeugung am Textabschnittsende, indem sie dem Leser eine Orientierungshilfe beim Nachvollziehen des krimispezifischen Frage-Antwort-Spiels bieten, offene Fragen evozieren und konkrete thematische Erwartungen in Bezug auf das Kommende aufbauen. Diese offenen Fragen erzeugen vor allem Spannung in dem Sinne, dass der Leser, dessen Neugier durch sie geweckt wird, die dazugehörigen Antworten so bald wie möglich in Erfahrung bringen will und gespannt die darauffolgenden Textabschnitte liest, um herauszufinden, ob seine thematischen Erwartungen erfüllt werden. Insgesamt wurde auch deutlich, wie stark die Wissensvermittlung im Kriminalroman auf den Gestaltungstraditionen des Kriminalromans und den diesbezüglichen Kenntnissen der Leser beruht, denn die Wissensvoraussetzungen, Schlussfolgerungen und Erwartungen des Lesers sind von zentraler Bedeutung für den Erfolg impliziter Wissensvermittlung und eines „forward-pointers“ für die kommende Szene, sodass der Autor das Wissen, die Fähigkeit und die Erwartungshaltung des Lesers von vornherein genau einschätzen und sich bei der Textproduktion darauf einstellen muss. So gesehen gründen sich die strategische Wissensvermittlung am Textabschnittsende sowie die daraus resultierende Spannung und Überraschung auf ein Spiel mit den Lesererwartungen, das der Autor durch gezielten Sprachgebrauch und wohlüberdachte Vermittlung von Informationen sorgfältig bewerkstelligt.

Zu den Formen der letzten Äußerungen eines Textabschnittes ist an den oben genannten Beispielen erkennbar, dass bestimmte erprobte Formulierungsmuster vorhanden sind, die von Krimiautoren immer wieder verwendet werden. Es ist unübersehbar, wie unterschiedliche Autoren durch ähnliche sprachliche Verfahren offene Fragen, Wissenslücken und thematische Erwartungen beim Leser entstehen lassen, um mit einer derartigen Wissensvermittlung am Textabschnittsende bestimmte Ziele zu erreichen, zu denen insbesondere eine Erhöhung der Spannung und das Hervorrufen eines Page-Turner-Effekts gehören. Äußerungen dieser Art kommen in Kriminalromanen in der Praxis sehr häufig vor, und die Verbindung zwischen bestimmten Äußerungsformen und bestimm-

ten thematischen Erwartungen haben sich durch häufigen Gebrauch allmählich verfestigt, sodass krimitypische rezeptionssteuernde sprachliche Signale entstanden sind. Dabei leistet auch der aus kurzen Sätzen und Absätzen resultierende visuelle Effekt einen beachtlichen Beitrag zur strategischen Wissensvermittlung, da ein derart leserfreundlich gestaltetes Textabschnittsende für den Leser ausgesprochen leicht rezipierbar ist – selbst beim flüchtigen oder selektiven Lesen sind die dort vermittelten Informationen nicht zu übersehen. Es wurde somit deutlich, dass der Autor mit der strategischen Wissensvermittlung am Textabschnittsende Spannung erzeugen, die ungeteilte Aufmerksamkeit des Lesers gewinnen und ihn erwartungsvoll weiterlesen lassen kann.

7.3 Der Höhepunkt der Spannung: Wie wird die Antwort auf die Hauptfrage am Romanende vermittelt?

Im Folgenden werfen wir schließlich einen genaueren Blick auf die strategische Wissensvermittlung am Ende eines Kriminalromans. Wie bereits erwähnt, erreicht die krimitypische Spannung im Sinne von ›suspense‹ im Schlussteil des Romans ihren Höhepunkt, indem die Antwort auf die Hauptfrage (in den meisten Fällen „Whodunit“) enthüllt wird bzw. ein Showdown zwischen Detektiv und Täter stattfindet.²⁸³ Da die Aufklärungsszene im Schlussteil des Romans im Idealfall den Effekt einer überraschenden Pointe herbeiführen soll, wird die Auflösung des Falls in strategischer Weise wirkungsvoll vermittelt. So kann z.B. erzählt werden, wie sich der wissende Detektiv mit der Mitteilung der Lösung eine Zeit lang zurückhält und sich mit Andeutungen begnügt, damit der Leser umso neugieriger wird und die intellektuelle Überlegenheit des Detektivs später bei der Offenbarung umso effektvoller zur Geltung gebracht werden kann. Oder es wird auf spannende Weise erzählt, wie der Detektiv mit seinem Wissen unmittelbar in Lebensgefahr gerät, da er dem enttarnten gefährlichen Täter in der letzten Konfrontation auf Leben und Tod von Angesicht zu Angesicht gegenübersteht. Auf diese Weise sollen von der asymmetrischen Informationsvergabe in Bezug auf die überraschende Lösung in der Aufklärung die Unterhaltungseffekte ausgehen, die dem Leser das Vergnügen der Überraschung und der Spannung verschaffen. In diesem Abschnitt wollen wir genauer unter die Lupe nehmen, wie die endgültige Beantwortung der Hauptfrage am Romanende vermittelt wird. Da dabei häufig bestimmte charakteristische einleitende Worte zum Einsatz kommen, die die Aufmerksamkeit des Lesers auf die darauffolgende Enthüllung der Lösung lenken sollen, und da der meist auf die Identifizierung des Täters folgende Showdown einen wichtigen Beitrag zur Erzeugung des Spannungshöhepunktes am Romanende leistet, wollen wir im Folgenden (1) die rezeptionssteuernden „Achtung, Lösung!“-Signale, (2) die Identifizierung des Täters und (3) den Showdown zwischen Detektiv und Täter in exemplarischer Weise behandeln.

²⁸³ Vgl. z.B. James N. Freys Erläuterung zu den Typen von Höhepunktsequenzen im Schlussteil des Kriminalromans (vgl. Frey 2005, 183ff.)

7.3.1 Die rezeptionssteuernden „Achtung, Lösung!“-Signale

Die Wissensvermittlung über die Auflösung des Falls im Schlussteil eines Kriminalromans beginnt in der Regel mit bestimmten charakteristischen einleitenden Worten, die dem Leser klarmachen, dass beim Detektiv endlich der Groschen gefallen ist und folglich die Lösung der Hauptfrage „Whodunit“ bald ans Tageslicht gebracht wird. Diese einleitenden Worte weisen starke Gemeinsamkeiten auf und sind leicht zu erkennen. Durch ihr häufiges Vorkommen sind sie einem erfahrenen Leser vertraut. Sie lassen ihn erkennen, dass die Aufklärung des Falls in greifbare Nähe gerückt ist, und ermöglichen es ihm, gezielt nach der darauffolgenden Textstelle zu suchen, an der die Lösung der Täterfrage offenbart wird. Insofern können sie als wiederkehrende rezeptionssteuernde sprachliche Signale im Kriminalroman aufgefasst werden. Zur Illustration sehen wir uns einige Beispiele an:

Plötzlich wußte ich es. »O Gott. Großer Gott«, murmelte ich und verspürte aufkommende Übelkeit. (*Mord am Samstagmorgen* von Patricia Cornwell, 369)

Ich merkte, wie sich auf meinen Lippen ein kühles Lächeln bildete, denn irgendwie hatte ich geahnt, daß es darauf hinauslaufen würde. Ich hatte bloß nicht dran geglaubt, daß ich den Beweis wirklich finden würde. Doch hier hatte ich ihn. (*In aller Stille* von Sue Grafton, 260).

Und mit einem Schlag fielen alle Puzzleteilchen an ihren Platz. Ihr war, als würde der Boden unter ihren Füßen beben. (*Verdammnis* von Stieg Larsson, 605)

Dann traf es ihn wie ein Blitz – ein regelrechter Anfall grandioser Einsicht, der ihm die Eingeweide zusammenzog, und plötzlich waren alle Teile des Puzzles ... an ihrem Platz! (*Der Pathologe* von Jonathan Kellerman, 337)

Es war, als würde er von einer Welle eiskalter Luft erfasst, er schauderte. Die Antwort hatte die ganze Zeit vor seiner Nase gelegen. Plötzlich fügte sich alles zu einem Bild zusammen. (*Komm stirb mit mir* von Elena Forbes, 410)

Ein merkwürdiges Gefühl überkam ihn, als wäre er plötzlich in einen Tunnel gesogen worden, der alle Geräusche und Bilder verzerrte. Zwinkernd wandte er sich wieder Caroline zu. Man brauchte nur ein paar unbedeutende Details in dem Bild zu verschieben, und schon nahm es ein neues Muster an, das scharf und klar und absolut eindeutig ins Auge sprang. Er konnte es nicht glauben, dass er es nicht von Anfang an gesehen hatte. (*Und ruhe in Frieden* von Deborah Crombie, 298)

Und das war der Moment, da er aufhörte, im Dunkeln zu tappen, wo er der Sphinx in die Augen schaute und ahnte, dass er die Antwort gefunden haben könnte; jener Moment der Hellsicht, der nur eintritt, weil das ganze Denken bereits in Alarmbereitschaft versetzt ist und für alles, was in der Umgebung geschieht, eine mögliche Anwendung sucht, um das Rätsel zu lösen. (*Die Hände des Pianisten* von Eugenio Fuentes, 288)

Bei jeder Expedition in die menschliche Psyche, die er unternommen hatte, kam für Tony ein Augenblick, in dem sich etwas von entscheidender Bedeutung zusammenfügte und allem einen Sinn verlieh. Das Gesagte hätte nichts in ihm ausgelöst, wenn er an diesem Morgen nicht so intensiv über Macht und Verletzlichkeit nachgedacht hätte, aber weil seine Gedanken sich schon in diesen Bahnen bewegten, bekam es den richtigen Stellenwert. Endlich glaubte er zu verstehen. (*Tödliche Worte* von Val McDermid, 1002)

An diesen Beispielen wird erkennbar, wie ähnlich solche einleitenden Worte formuliert werden, die dem Leser klarmachen, dass der Detektiv eine Erleuchtung hat und die Lösung der Täterfrage bald enthüllt wird. Ähnlich wie bei den „Achtung, Spur!“-Signalen (vgl. Abschnitt 2.3.4.3) kommt das Schlüsselwort im Kriminalroman *plötzlich* (bzw. ähnliche Formulierungen wie *mit einem Schlag*

oder *ein regelrechter Anfall grandioser Einsicht*) sehr häufig zum Einsatz, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese Textstelle zu ziehen. Dazu dienen auch die Ausrufe und die Beschreibung der starken Reaktion des Detektivs (z.B. »O Gott. Großer Gott«, *murmelte ich und verspürte aufkommende Übelkeit und Ihr war, als würde der Boden unter ihren Füßen beben*). Zudem werden Wendungen und Metaphern verwendet, die eine (plötzliche) Erkenntnis darstellen, wie z.B. das Zusammenfügen eines Bildes, alle Puzzleteilchen an ihrem Platz, die Rede vom Gedankenblitz, Sphinx, Tunnel und Hellsicht. Eine andere häufig angewandte Möglichkeit besteht darin, den Leser durch die Ankündigung des Erzählers auf der Metaebene davon in Kenntnis zu setzen, dass es dem Detektiv schließlich dämmert, weil er sich lange genug mit der Lösung der Täterfrage beschäftigt hat. Da solche einleitenden Worte, die dem Leser eindeutig signalisieren, dass ihm bald das letzte und ausschlaggebende Puzzleteilchen geliefert wird, charakteristische Formen haben und dadurch leicht erkennbar sind, kann er bei der selektiven Lektüre gezielt nach ihnen suchen und seine Aufmerksamkeit auf die darauffolgende Beantwortung der Hauptfrage richten. Mit Hilfe solcher rezeptionssteuernden sprachlichen Signale ist für ihn die Textstelle, an der die Antwort auf die Hauptfrage offenbart wird, auch beim flüchtigen Lesen leicht zu lokalisieren.

7.3.2 Die Identifizierung des Täters

Da die Hauptfrage in den meisten Kriminalromanen „Whodunit“ ist und die Enthüllung ihrer Antwort bei der Erzeugung des Spannungshöhepunktes am Romanende von zentraler Bedeutung ist, gibt es in der Praxis viele etablierte Vertextungsverfahren für den Zuordnungsakt einer Figur als Täter. Eine Gestaltungsmöglichkeit ist etwa die klassische Detektivroman-Manier: Erzählt wird, wie der Detektiv die relevanten Figuren, die alle im vorangehenden Text als Verdächtige dargestellt werden, um sich versammelt und mittels einer Ansprache die „Whodunit“-Frage klärt. Dabei kann der Autor, wie bereits in Abschnitt 6.2.2.3 exemplarisch gezeigt wurde, einer Figur durch einen Identifizierungsakt die Täterrolle zuteilen, indem er den Detektiv so wie Hercule Poirot in Agatha Christies *Mit offenen Karten* die Referenzidentität zwischen einer Figur und dem Täter feststellen lässt („*Dr. Roberts, Sie sind die Person, die Mr Shaitana ermordet hat*“, 214), die anschließend durch eine überzeugende Rekonstruktion der Taten begründet wird.²⁸⁴ Ein solcher Identifizierungsakt kann auch dargestellt werden, indem erzählt wird, wie der Detektiv unter den anwesenden Verdächtigen einer Figur ins Gesicht sieht, im Modus des Möglichen ihre Taten rekonstruiert und die Figur auf diese Weise der Tat beschuldigt. So wird zum Beispiel in der Aufklärungsszene aus Deborah Crombies *Und ruhe in Frieden*, die unmittelbar auf die oben zitierten einleitenden „Ach-

²⁸⁴ Hierbei liefert der Autor dem Leser, wenn er das Prinzip der Plausibilität einhält (vgl. Abschnitt 2.3.5.2), eine einleuchtende Erklärung dafür, warum ausgerechnet diese Figur der Täter ist. Andererseits versucht der Autor, auch das Prinzip der Originalität und Unterhaltsamkeit zu befolgen (vgl. Abschnitt 2.3.5.3), denn der Leser erwartet in Bezug auf die Täterfrage eine überraschende Lösung in der Aufklärungsszene: Wenn er früher als der Detektiv selbst die Täterfrage klärt bzw. das Ende vorausahnt, dann ist er, auch wenn eine gewisse Selbstzufriedenheit eintritt, enttäuscht von dem Krimi. Da der Autor bei der Darstellung der Identifizierung des Täters gleichzeitig die beiden Kommunikationsprinzipien berücksichtigen muss, führt es häufig zu Konflikten (vgl. Abschnitt 2.3.5.5), sodass in der Praxis viele Krimis entweder eine überraschende, aber nicht überzeugende Lösung oder eine plausible, aber für den Leser vorhersehbare und langweilige Lösung auf die „Whodunit“-Frage aufweisen.

tung, Lösung!“-Signale folgt, dargestellt, wie der Detektiv Kincaid unter den anwesenden Figuren eindeutig Dame Caroline anspricht („*Er [das Mordopfer Connor Swann] konnte der Versuchung nicht widerstehen, Sie zu quälen, nicht wahr, Dame Caroline?*“, 299) und seine Vermutungen über ihre Taten in der Mordnacht äußert, die er mit einer Anschuldigung beendet: „*Ob Connor Swanns Sturz in den Fluß nun ein Unfall war, ob Sie ihn in Notwehr oder mit Vorsatz hineingestoßen haben, die Tatsache bleibt bestehen, dass Sie schuldig sind, Dame Caroline. Sie hätten ihn retten können*“ (301). Auf Dame Carolines abstreitenden Worte hin („*Das ist eine ausgesprochen unterhalt-same Geschichte, Mr. Kincaid. Ich bin sicher, der Chief Constable und Ihr Assistant Commissioner werden sie ebenfalls höchst amüsant finden. Sie haben keinerlei Beweise, dafür aber eine blühende Phantasie*“, 301) führt der Detektiv Beweise auf, sodass diese Aufklärungsszene mit der Verhaftung der nun als Täterin identifizierten Dame Caroline endet („*Es tut mir leid, Dame Caroline*«, *sagte er, »aber ich muss Sie bitten, mit uns nach High Wycombe zu kommen und Ihre Aussage zu Protokoll zu geben*«, 303f.). Durch die beiden Darstellungsweisen des Zuordnungsakts in klassischer Detektivroman-Manier wird an dieser Textstelle eine Figur unter vielen eindeutig als Täter identifiziert, sodass dem Leser nun klar wird, auf wen genau mit den zuvor den ganzen Text hindurch attributiv gebrauchten definiten Kennzeichnungen wie *der Täter*, *der Mörder* und dergleichen Bezug genommen wird.

Nicht immer wird in der Aufklärungsszene am Romanende dargestellt, wie sich der Detektiv in langen Tiraden ergeht. Zu den diversen etablierten Darstellungsweisen des Zuordnungsakts zur Feststellung der Referenzidentität einer Figur mit dem unbekanntem Täter gehört auch die Darstellung eines mündlichen oder schriftlichen Täter-Geständnisses. Da wir bei der Fallstudie von Agatha Christies *Alibi* in Abschnitt 6.4.4 bereits ein Beispiel für die Darstellung eines schriftlichen Täter-Geständnisses betrachtet haben, sehen wir uns hier ein Beispiel für ein mündliches Täter-Geständnis an. Am Ende von Deborah Crombies *Kein Grund zur Trauer* wird erzählt, wie die Witwe des Mordopfers, die zu Beginn der Ermittlung ausgesagt hat, sie habe zusammen mit der Tochter die Leiche ihres Mannes entdeckt, sich stellt, da sich der Verdacht gegen sie verdichtet und die Verhörsituationen immer angespannter werden. Auf ihr mündliches Geständnis „*Ja, ich habe meinen Mann getötet*“ (310) hin äußert sich auch ihre Tochter: „*Das ist alles nicht wahr. Mami hat Alastair nicht getötet. Ich habe es getan*“ (311). Auf diese Weise muss das Ermittlungsteam (und auch der Leser) eine Entscheidung treffen, ob der Mann von seiner Frau oder von seiner Stieftochter umgebracht wurde. Aufgrund der darauffolgenden Schilderung der Tochter, wie sie den Stiefvater mit einem Hammer erschlagen hat, als er dabei war, ihre Mutter zu schlagen und zu erwürgen, sowie aufgrund der Beschreibung von noch deutlich sichtbaren Würgemalen am Hals der Mutter wird für den Leser erkennbar gemacht, dass sie die Wahrheit sagt. Dergestalt findet ein Zuordnungsakt statt, durch den diese Figur als gesuchter Täter identifiziert wird, wobei die Darstellung, wie sich Mutter und Tochter beide stellen wollen, um die andere zu schützen, gleichzeitig beim Leser Mitgefühl hervorruft.

Eine weitere Darstellungsweise des Zuordnungsakts, bei der eine Figur unter vielen als Täter identifiziert wird, besteht darin, dass der Name der betreffenden Figur auftaucht, als der Detektiv einen wichtigen ›clue‹ in Bezug auf den Täter weiterverfolgt, sodass er herausfindet, wer der Täter

ist. So wird z.B. in Cody Mcfadyens *Die Blutlinie* erzählt, wie ein Profiler im Laufe der Ermittlung die Vermutung äußert, dass es sich bei dem gesuchten Serienmörder, der sich *Jack Junior* nennt und behauptet, ein Nachfahre des nie gefassten Mörders Jack the Ripper zu sein, höchstwahrscheinlich um den Sohn eines Jack the Ripper verehrenden Serienmörders handelt. Aus diesem Grund sucht die Ich-Erzählerin und FBI-Agentin Smoky Barrett mit ihrem Ermittlungsteam gezielt nach in der Vergangenheit liegenden Sexualmorden, die nach dem gleichen Modus Operandi wie die Morde von *Jack Junior* begangen wurden, und findet dabei das Tagebuch eines verstorbenen Mörders, in dem er dokumentiert hat, wie er seinen Sohn Peter als einen *Ripper* ausgebildet hat. Nach den einleitenden Worten „Dann schlage ich die letzte Seite des Hefts auf. Dort sehe ich eine Unterschrift, und sie versetzt mich in Angst, rasende Wut, Unglauben und Scham. Das Gefühl von Verrat ist beinahe übermächtig“ (438), die als aufmerksamkeitsregende „Achtung, Lösung!“-Signale fungieren, wird am Textabschnittsende ein Name vermittelt, den der Leser bereits kennt: „Keith Hillstead, steht dort zu lesen. Hillstead. Sohn Peter. Ich weiß jetzt also, wer Jack Junior ist“ (438). Auf diese Weise erfährt der Leser zusammen mit der Ich-Erzählerin, dass der Täter Peter Hillstead ist, der ihm zuvor im Text als Psychologe für FBI-Agenten bekannt ist und auch Smoky Barrett behandelt. Nach dieser überraschenden Enthüllung, dass der Täter ein scheinbar vertrauenswürdiger Experte auf der Seite der Ermittelnden ist, wird weiterhin dargestellt, wie die Fahndung nach Peter Hillstead beginnt und zum Showdown führt. In diesem Fall findet der Zuordnungsakt also durch die Vermittlung des Namens einer Figur im Zusammenhang mit dem Täter statt, bei der festgestellt wird, dass der gesuchte Serienmörder *Jack Junior* mit dem FBI-Psychologen Peter Hillstead referenzidentisch ist.

Darüber hinaus kann der Autor die Darstellung der Beantwortung der Täterfrage in eine spannende ›action‹-Passage verwandeln: Eine bei Krimiautoren beliebte Aufklärungsszene am Romanende ist das Aufstellen einer Falle durch die ermittelnden Figuren, in die der Täter mit einem Köder gelockt wird (z.B. durch jemanden, der zu viel weiß und ihn verraten könnte, oder durch etwas, das er am Tatort hinterlassen hat und unbemerkt zurückholen will). In diesem Fall wird die Identität des Täters nicht durch ›telling‹, sondern durch ›showing‹ offenbart. Zur Veranschaulichung sehen wir uns die folgende Aufklärungsszene aus Elizabeth Georges *Wer die Wahrheit sucht* an, in der geschildert wird, wie die Polizei durch das Fallenstellen den Täter fasst:

Deborah hatte den Eindruck, es müsste bald Tag werden, als Le Gallez endlich leise sagte: »Er kommt.« Sie hätte es wahrscheinlich überhört, wenn nicht eine spürbare Veränderung durch die Truppe gegangen wäre.

Dann hörte sie es: das Knirschen von Steinen auf der Koppelmauer, gefolgt vom Knacken eines Ästchens auf dem Boden, als sich in der Finsternis jemand dem Dolmen näherte. Kein Licht erhellte den Weg, der demjenigen offenbar bekannt war. Nur ein Augenblick verging, bevor eine Gestalt, ganz in Schwarz wie eine Todesfee, auf den Pfad huschte, der um den Dolmen herumführte. [...]

Die Gestalt trat ins Freie hinaus, und als sie sich aufrichtete, sagte Le Gallez: »Jetzt!« In ihrem engen kleinen Versteck sprang der angesprochene Beamte auf und schaltete im selben Augenblick eine Taschenlampe ein, deren Licht so stark war, dass es Deborah ebenso blendete wie China River, die im grellen Strahl und in Le Gallez' Falle gefangen war.

»Bleiben Sie, wo Sie sind, Miss River«, befahl Le Gallez. (*Wer die Wahrheit sucht*, 696f.)

Hier wird der Täter bei der Inszenierung der Überführung eingeführt, dann findet schrittweise eine nähere Bestimmung statt, bis er schließlich explizit identifiziert wird, was an den in Bezug auf ihn

verwendeten Referenzausdrücken erkennbar ist: Vor dem Auftritt des Täters gebraucht der Ermittlungsleiter Le Gallez den Referenzausdruck *Er* (für *der Täter*) noch attributiv. Anschließend wird das Kommen des Täters durch Beschreibungen angekündigt, die an das bereits erläuterte krimitypische Darstellungselement *Schatten* erinnern, das eine herannahende Gefahr signalisiert (vgl. Abschnitte 5.6 und 6.2.2). So wird sein Herannahen zunächst durch Ausdrücke wie *das Knirschen von Steinen auf der Koppelmauer, gefolgt vom Knacken eines Ästchens auf dem Boden* signalisiert, woraufhin durch Ausdrücke wie *jemand, derjenige* und *eine Gestalt, ganz in Schwarz wie eine Todesfee* auf ihn Bezug genommen wird, bis *die Gestalt* schließlich explizit als *China River, die im grellen Strahl und in Le Gallez' Falle gefangen war* identifiziert wird, indem Le Gallez sie als *Miss River* anspricht. Auf diese Weise wird dem Leser im Schlussteil des Romans unmissverständlich vermittelt, dass es sich bei dem unbekanntem Täter um die Figur China River handelt, obwohl zuvor viele Figuren als verdächtig dargestellt wurden und die ermittelnden Figuren in Bezug auf den Täter unterschiedlicher Meinungen waren. Durch die Darstellung, wie die Hauptfrage durch Aktionen geklärt wird und die ermittelnden Figuren als Fallensteller ihren Triumph feiern, erreicht die Spannung des Romans den Höhepunkt.

Umgekehrt kann der Autor auch darstellen, wie eine Figur den ahnungslosen Detektiv in eine Falle lockt und ihm ihr wahres Gesicht zeigt, sodass dem Detektiv – und mit ihm dem Leser – an dieser Stelle klar wird, dass diese Figur der Täter ist. Auf diese Weise wird die Antwort auf die Täterfrage auf überraschende Weise enthüllt, wie das folgende Beispiel aus Tess Gerritsens *Scheintot* illustriert. Hier lässt die Autorin die Detektivin Jane Rizzoli in eine Falle tappen und zu spät erkennen, dass ausgerechnet Lukas, den sie für einen vertrauenswürdigen Freund hält, der Täter ist:

In diesem Moment hätte Jane begreifen müssen, dass irgendetwas nicht stimmte, aber Lukas' entspannter Ton hatte sie besänftigt, hatte sie in dem Gefühl gewiegt, dass sie in seinem Haus, in seiner Gegenwart sicher wäre. Der Besucher trat ins Wohnzimmer. Er hatte kurz geschorenes blondes Haar und mächtige Muskelpakete an den Armen. Selbst als Jane die Pistole sah, die er in der Hand hielt, wollte sie noch nicht recht wahrhaben, was da soeben passierte. Langsam erhob sie sich; das Herz schlug ihr bis zum Hals. Sie wandte sich zu Lukas um, und auf ihren bestürzten Blick angesichts dieses Vertrauensbruchs reagierte er mit einem bloßen Schulterzucken. Seine Miene schien zu sagen: *Sorry, aber so läuft das nun mal.* (*Scheintot*, 386f., Hervorhebung im Original)

Hier wird die Antwort auf die Täterfrage ebenso durch ›showing‹ vermittelt. Um die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese Textstelle zu lenken, verwendet die Autorin als „Achtung, Lösung!“-Signale für die darauffolgende Offenbarung der Identität des Täters die einleitenden Worte *In diesem Moment hätte Jane begreifen müssen, dass irgendetwas nicht stimmte* und *Langsam erhob sie sich; das Herz schlug ihr bis zum Hals*. Die eindeutige Offenbarung (bzw. Selbstoffenbarung) des Täters wird schließlich durch Kursivdruck hervorgehoben. Da Lukas im vorangehenden Text als eine vertrauenswürdige Figur dargestellt wurde, die dem Ermittlungsteam bei der Arbeit geholfen hat, erlebt der Leser bei dieser Erkenntnis quasi zusammen mit der Detektivin Jane Rizzoli eine böse Überraschung. Da sich die Romanheldin durch diese Überraschung plötzlich in Lebensgefahr befindet – der vom Leser aufgrund seiner Kenntnisse der Gestaltungstradition des Kriminalromans höchstwahrscheinlich bereits befürchtete Showdown auf Leben und Tod hat also begonnen – entsteht aus diesem Identifizierungsakt des Täters eine sehr intensive Spannung.

Die oben untersuchten Beispiele zeigen, dass es am Ende eines Kriminalromans eine Vielfalt von Darstellungsweisen des Zuordnungsakts gibt, durch den eine Figur unter vielen eindeutig als Täter identifiziert wird. Durch die Identifizierung des Täters erhält der Leser also endlich eine klare Antwort auf die Frage nach dem Referenzträger der bisher attributiv gebrauchten definiten Kennzeichnungen *der Täter*, *der Mörder* und dergleichen, die von diesem Zeitpunkt an referenziell gebraucht werden können. Dieser bereits bekannten Figur wird also durch den Zuordnungsakt die Täterrolle zugeteilt, sodass sie auf den letzten Seiten des Romans schließlich als konkreter Täter auftritt.

7.3.3 Der Showdown zwischen Detektiv und Täter

Im Folgenden wollen wir uns noch einmal genauer mit dem soeben bereits angeschnittenen Showdown am Romanende beschäftigen. Diese aktionsgeladene Konfrontation zwischen dem Detektiv und dem nun entlarvten Täter, der sich mit aller Kraft wehrt und nicht gefasst werden will, folgt so regelmäßig auf die Identifizierung des Täters, dass für den Leser aufgrund seiner Kenntnisse der Gestaltungstradition des Kriminalromans bereits bei der expliziten Identifizierung des Täters durch den Detektiv in dessen Gegenwart in den meisten Fällen bereits eine äußerst starke Spannung entsteht. Der Leser erwartet nach der Beantwortung der Hauptfrage „Whodunit“ am Romanende also quasi noch eine spannende ›action‹-Passage, durch die die untrennbar mit der Täterfrage verbundene Frage geklärt wird, ob es dem Detektiv gelingt, um der Gerechtigkeit willen den Täter zu überführen bzw. zur Rechenschaft zu ziehen, oder ob der Täter die letzte Konfrontation gewinnt und entkommt. In manchen Thrillern nimmt diese Frage den Status der Hauptfrage des Romans ein (vgl. Abschnitt 2.2.2), da der Leser durch multiperspektivisches Erzählen frühzeitig davon ins Bild gesetzt wird, wer der Täter ist, sodass er voller Spannung darauf wartet herauszufinden, ob der anfangs ahnungslose Detektiv nach einem spannungsreichen Katz-und-Maus-Spiel den ausgesprochen gefährlichen Täter letztlich fassen kann. Dabei ist die Antwort auf diese Frage für den Leser in starkem Maße vorhersehbar, denn nach der Gestaltungstradition des Kriminalromans endet „die letzte Konfrontation mit dem Bösewicht“ (Frey 2005, 129) am Romanende in der Regel mit der Überführung oder dem Tod des Täters, zumal der Kriminalroman seit seiner Entstehung die Tendenz zur Serie hat (vgl. Abschnitt 2.2.1) und der Autor durch eine Niederlage des Detektivs als unerwartetes Ende unvermeidlich Unverständnis von vielen enttäuschten Lesern erntet und sich außerdem die Möglichkeit eines Fortsetzungsromans nimmt bzw. diese zumindest verringert. Zwar gibt es durchaus Ausnahmefälle, bei denen sich Autoren bewusst für eine überraschende Lösung dieser Art entscheiden und den Täter den Showdown gewinnen lassen (vgl. etwa das in Abschnitt 6.2.2.2 untersuchte Beispiel aus Thea Dorns Thriller *Die Hirnkönigin*), die meisten Autoren liefern jedoch die Standardantwort auf diese Frage und setzen dabei diverse spannungserzeugende Wissensvermittlungsstrategien ein, um die Spannung bei der Darstellung der letzten Konfrontation zwischen dem Detektiv und dem Täter zu erhöhen, welche an den folgenden Textbeispielen illustriert werden sollen.

Sehen wir uns zunächst den Showdown aus Cody Mcfadyens *Die Blutlinie* an. Auf die oben angeführte Szene, in der die Ich-Erzählerin und FBI-Agentin Smoky Barrett durch die Entdeckung eines Tagebuchs den FBI-Psychologen Peter Hillstead als gesuchten Täter identifiziert, folgt ein Showdown, bei dem auf dramatische Weise dargestellt wird, wie der Täter Hillstead Smoky Barretts Adoptivtochter Bonnie als Geisel nimmt und ein konfliktgeladenes Gespräch mit Smoky führt, wobei er sie ständig durch drohende Worte provoziert und ihr Angst macht, wie z.B. durch „*Es gibt nur zwei Möglichkeiten, Smoky, wie es enden kann, nicht wahr? Auf die eine oder die andere Weise*“ (460) und „*Ich werde Bonnie die Kehle durchschneiden, [...] ihr ein breites, blutiges, weinendes Grinsen schenken*“ (460). Daraufhin wird die Angst der Ermittlerin sowie ihr innerer Konflikt, ob sie als Ermittlerin den Täter überwältigen oder als Mutter Bonnie um jeden Preis retten soll, durch die Wiedergabe ihrer Rede und Gedanken ausführlich dargestellt. Zur Spannungssteigerung werden also die beiden Möglichkeiten des Ausgangs, nämlich ob der Täter oder die Stieftochter der Ermittlerin den Kampf auf Leben und Tod überleben wird, die für den Leser gleich wahrscheinlich sind, da es sich nicht um das Leben der Ermittlerin selbst handelt, durch die Äußerung des Täters zur Sprache gebracht, zudem wirkt auch die Darstellung der Angst der Ermittlerin spannungssteigernd: Da sie den ganzen Roman hindurch als Ich-Erzählerin fungiert und als Romanheldin stets im Mittelpunkt steht, erlebt der Leser alles von ihrem Standpunkt aus mit und sympathisiert mit ihr. Außerdem wird der ganze Roman im szenischen Präsens erzählt, sodass ein Gefühl von Unmittelbarkeit erzeugt wird und der Eindruck entsteht, die Ich-Erzählerin befinde sich gegenwärtig inmitten der Ereignisse, ohne zu wissen, was als Nächstes geschieht. Dergestalt ergibt sich aus dieser Szene eine starke Spannung, die sich auf den Ausgang der Situation richtet und bei der folgenden Darstellung den Höhepunkt erreicht:

Ich hebe die Waffe und drücke den Abzug, ohne bewusst darüber nachzudenken.

Ich höre das Knallen des Schusses nicht. Es läuft alles vor mir ab wie in einem Stummfilm, rein visuell. Ich sehe, wie Bonnies Gesicht nach hinten ruckt, als Hillsteads Kopf explodiert, wie das Messer aus seiner Hand fällt, und ich weiß, dass ich sie zusammen mit ihm getötet habe.

Ich spüre, wie ein Schrei in meiner Kehle aufsteigt. Meine Hände fahren nach oben zu meinem Kopf.

Und dann – dann kommt Bonnie auf mich zu, hoppelt mir mit ihren gefesselten Füßen entgegen. Sie wendet mir die linke Wange zu, und ich sehe Hillstead am Boden, ein Einschussloch im Auge.

Ich begreife. Der Schuss ist gelungen. (*Die Blutlinie*, 465).

Hier erfolgt die Wissensvermittlung über den tödlichen Ausgang für den Täter also in einer ›action‹-Passage, die auf charakteristische Weise (vgl. Abschnitt 5.6) sprachlich realisiert wird: Die sinnliche Wahrnehmung der Ich-Erzählerin und Ermittlerin, die durch den Gebrauch von Verben der Wahrnehmung und des Erkennens wie *ich höre/sehe/spüre/weiß/begreife* gekennzeichnet wird, erweckt beim Leser den Eindruck, als würde diese Ausgangsszene des Showdowns, die eigentlich ein Sekundenereignis sein muss, wie eine Filmszene in einer Zeitlupeneinstellung bzw. mit einzelnen Detailaufnahmen verlängert gezeigt. Zudem herrschen hier kurze Sätze, kurze Absätze und die Wiedergabe optischer Eindrücke vor, sodass der Leser sich diese der Bildsprache eines Films ähnelnde Szene lebhaft vorstellen kann. Diese Darstellungsstrategie, die filmische Einflüsse aufzeigt, wird noch durch die Äußerung *Es läuft alles vor mir ab wie in einem Stummfilm, rein visuell* expli-

zeit versprachlicht. Darüber hinaus wird um der Überraschung willen eine irreführende Wissensvermittlungsstrategie (vgl. Abschnitt 6.4) eingesetzt: Durch die Worte der vom Leser im Laufe des Romans als zuverlässige Wissensvermittlungsperson anerkannten Romanheldin *ich weiß, dass ich sie zusammen mit ihm getötet habe* lässt der Autor den Leser vorübergehend in dem Glauben, sie habe mit dem Schuss auch Bonnie getötet, sodass der Leser zunächst schockiert ist, und dann durch die darauffolgende Mitteilung, dass Bonnie noch lebt, stark überrascht wird. Auf diese Weise wirkt der Showdown am Romanende auf den Leser also äußerst spannend, obwohl die Antwort auf die Frage, ob die Ermittlerin oder der Täter als Sieger aus dem Showdown hervorgehen, für ihn fast gänzlich vorhersagbar ist.

In der Praxis finden sich zahlreiche ähnliche Beispiele am Ende eines Kriminalromans, bei denen die im obigen Beispiel angewandten spannungsgenerierenden Wissensvermittlungsstrategien zum Einsatz kommen. So wird etwa der Showdown in Jonathan Kellermans *Knochensplitter* ebenfalls im szenischen Präsens wiedergegeben, um der Szene ein Gefühl von Unmittelbarkeit zu verleihen, obwohl der Rest des Romans im epischen Präteritum erzählt wird. Zur Hervorhebung der Darstellung des Showdowns findet nicht nur ein Wechsel des Erzähltempus statt, sondern der jeweilige Textabschnitt beginnt auch – ähnlich wie bei einem Theaterstück – mit den Zeit- und Ortsangaben der Szene *„Neunzehn Uhr fünfzig, La Costa Beach, Malibu“* (421). Auch hier wird, wie bereits mit dem in Abschnitt 5.6 angeführten Textbeispiel gezeigt wurde, bei der Darstellung einer Kampfszene als Showdown eine von filmischen Erzählweisen beeinflusste Darstellungsstrategie verwendet.

Darüber hinaus wird in Elizabeth Georges *Im Angesicht des Feindes* eine ähnliche irreführende Wissensvermittlung bei der Darstellung des Ausgangs der Showdown-Szene eingesetzt, um die Spannung am Romanende weiter zu steigern und einen Überraschungseffekt zu erzeugen. In diesem Fall wird geschildert, wie die Romanheldin Sergeant Barbara Havers bei der Ermittlung in einem Fall der Kindesentführung und des anschließenden Mordes einen Verdacht gegen den Polizisten Robin Payne hegt, ihn verfolgt und den Ort entdeckt, an dem er den kleinen Jungen Leo gefangen hält, von dem angenommen wird, dass er das zweite vom selben Täter entführte Kind ist. Um das Kind zu retten, kämpft Barbara Havers allein mit dem Täter. Nach einer langen Schilderung der Kampfszene endet der betreffende Textabschnitt mit den folgenden Worten: *„Er verstärkte den Druck. Er preßte alle Luft aus ihr heraus. Barbara hatte das Gefühl, in weiß wallenden Nebeln zu versinken. Und das letzte, was sie sah, war Robin Paynes Lächeln“* (700). Allem Anschein nach lautet der Ausgang des Showdowns, dass der Täter Robin Payne die Oberhand gewinnt und die Romanheldin Barbara Havers erwürgt. Der Eindruck, nun habe ihr letztes Stündlein geschlagen, wird insbesondere durch die Äußerung *Und das letzte, was sie sah, war Robin Paynes Lächeln* verstärkt. Dennoch kann ein erfahrener Leser aufgrund der Konventionen des Kriminalromans bzw. des Vorhandenseins eines Fortsetzungsromans darauf schließen, dass es sich hierbei um den Pseudo-Ausgang eines Kampfs handelt. Da er davon ausgeht, dass Barbara Havers als Heldin des Romans und der betreffenden Krimiserie nicht stirbt, sondern rechtzeitig gerettet wird, entstehen nun die Fragen: Wie entkommt sie der gefährlichen Situation? Wer rettet sie? Wie wird der Täter überführt und zur Rechenschaft gezogen? Der Lesererwartung entsprechend lautet das Ende des nach-

folgenden Textabschnittes, in dem erzählt wird, wie das Ermittlungsteam eine große Suchaktion nach Barbara Havers und dem Kind veranstaltet, die jedoch erfolglos bleibt, folgendermaßen: „*»Um Gottes willen!« rief er [Inspector Lynley] laut und schrie nach Nkata, als Barbara Havers zur Tür hereintaumelte*“ (710). Im Anschluss daran wird dem Leser der wahre Ausgang des Showdowns durch einen kurzen Bericht der überlebenden Romanheldin vermittelt, vor allem durch ihre Bemerkung über den unerwarteten Retter: „*Er [der Junge Leo] hat ein Bad in einer Kloake genommen, um mein Montiereisen zu suchen. Und dann hat er Payne damit eins übergezogen. Nein, vier hat er ihm übergezogen. Ein toller kleiner Kerl*“ (711). Es wird deutlich, wie die Autorin durch die Vermittlung eines Pseudo-Ausgangs der Showdown-Szene am Textabschnittsende ein raffiniertes Spiel mit den Lesererwartungen treibt: Da der Leser annimmt, der Showdown würde nicht mit dem Tod der Heldin des Romans und der Krimiserie enden, bringt ihn der Pseudo-Ausgang dazu, begierig zur nächsten Seite weiter zu blättern, um den wahren Ausgang in Erfahrung zu bringen, sodass ein spannender Romanhöhepunkt zustande kommt.

Hervorzuheben ist schließlich, dass Krimiautoren ein originelles Romanende schaffen können, indem sie an dieser Stelle diverse Wissensvermittlungsstrategien einsetzen, mit denen der Showdown bzw. sein Ausgang nicht explizit, sondern implizit oder auf prekäre Weise vermittelt wird. Sue Grafton beispielsweise verwendet in ihrem Kriminalroman *Tödliche Gier* am Romanende implizite Wissensvermittlung: Im letzten Textabschnitt wird erzählt, wie die Ich-Erzählerin und Detektivin Kinsey Millhone entscheidende Beweisstücke gegen zwei Mörderinnen findet, den mit ihr befreundeten Polizisten Jonah telefonisch darüber informiert und die beiden Mörderinnen besucht, die sie nichts ahnend freundlich empfangen. Der Roman endet mit den Worten: „*Ich folgte ihnen hinaus auf die Terrasse. Wir saßen im Dunkeln, nur wir drei, tranken Wein, plauderten und hörten zu, wie die Brandung an den Strand schlug, bis Jonah eintraf*“ (413). Dergestalt muss der Leser sich selbst ein Bild davon machen, was nach dieser ausgesprochen friedlichen Schlusszene geschieht, die einen starken Kontrast zu dem üblichen konflikt- und aktionsgeladenen Ende im Kriminalroman bildet, wobei er einen spannungssteigernden Wissensvorsprung gegenüber den beiden Mörderinnen hat, die noch nichts von der bevorstehenden Verhaftung ahnen.

Ein Beispiel für prekäre Wissensvermittlung am Romanende ist etwa das offene Ende in *Fräulein Gloria geht baden* von Maria Benedickt. Dort wird erzählt, wie die Ich-Erzählerin und Detektivin Gloria nach der Entdeckung, dass ausgerechnet ihre beste Freundin Carola die gesuchte Mörderin ist, Carola anruft, ihr dies erzählt und anschließend auf sie wartet. Zum Schluss äußert sich Gloria wie folgt über den bevorstehenden Showdown mit Carola, wobei das Erzähltempus vom bisher verwendeten epischen Präsens zum Futur I wechselt:

Ich werde nach meiner Waffe greifen und sie bereithalten, während Carola mir entgegenkommt. Ich werde die Pistole, sobald sie in den Lichtbereich der gelben Lampe tritt, auf sie richten und ihr keine Wahl lassen. Ich habe die Patronen herausgenommen, um nicht aus Versehen jemanden zu treffen. Ich bin nicht böse auf sie. Ich bin nur Statist und sie der Mittelpunkt der Bühne. Mir ist viel zu wohl zumute, um neidisch oder eifersüchtig zu sein.

For once in my life. (*Fräulein Gloria geht baden*, 201, Hervorhebung im Original)

Mit dem Futur I wird das Vorhaben der Ich-Erzählerin und Detektivin Gloria in Bezug auf den kommenden Showdown ausgedrückt, nämlich dass sie mit einer absichtlich nicht geladenen Pistole den tödlichen Kampf gegen die bewaffnete Mörderin und Freundin Carola verlieren will, weil sie als eine unscheinbare, stets von anderen übersehene Frau fast immer – nur diesmal nicht (*For once in my life*) – sehr neidisch auf die schöne, selbstbewusste, bewundernswerte Carola ist und Carolas Leben für wertvoller hält als ihr eigenes Leben. Aber da die *werden*-Verwendungen im Beispiel als Ankündigungen zu verstehen sind, wird dadurch zugleich signalisiert, dass der Ausgang nicht unbedingt genauso sein wird, wie die Ich-Erzählerin Gloria es absieht. Hierbei handelt es sich also um ein offenes Ende, denn eine derartige Vermittlung über das Vorhaben und die damit verbundenen Vermutungen der Ich-Erzählerin lassen dem Leser Interpretationsspielraum, sodass er sich ausmalen kann, wie der Showdown ausgehen könnte und ob die Mörderin Carola wirklich ungeschoren davonkommen wird. In diesem Fall besitzt die Wissensvermittlung am Romanende im Gegensatz zu der in den meisten Kriminalromanen einen prekären Charakter. Es wird erkennbar, dass Krimiautoren durch den geschickten Einsatz der strategischen Wissensvermittlung am Romanende sowohl mit Hilfe von impliziter als auch von prekärer Wissensvermittlung ein innovatives Romanende schaffen können, um das Prinzip der Originalität und Unterhaltsamkeit umzusetzen.

7.4 Selektive Lektüre: Zwei Anwendungsbeispiele

Abschließend kehren wir zum Ausgangspunkt dieses Kapitels zurück und zeigen mit Hilfe der bisherigen Befunde, dass der wesentliche Inhalt eines Krimis durch selektive Lektüre schnell in groben Zügen erfasst werden kann. Stellen wir uns vor, dass wir vor den mit Kriminalromanen gefüllten Regalen einer Buchhandlung stehen und zwei davon durch radikal selektive Lektüre rasch rezipieren würden, indem wir nur Anfang und Ende der Romane überfliegen. Fangen wir nun mit *Der Schrei des Hahns* von Minette Walters an und lesen den folgenden Textbeginn:

Schneesichere Wolken verdunkelten den Himmel an dem Tag, an dem Elsie Cameron das erste Mal mit Norman Thorne sprach. Vielleicht hätte Elsie die düstere Stimmung als Vorzeichen kommender Ereignisse nehmen sollen. Aber wie hätte sie ahnen sollen, dass ein Mann, den sie in der Kirche kennenlernte, sie vier Jahre später an einem Ort namens Blackness Road in Stücke hacken würde? (*Der Schrei des Hahns*, 9).

Dank der Vorausdeutung durch einen allwissenden Erzähler als Vermittlungsinstanz werden uns die wichtigsten Informationen über den kommenden Mord (Wer? Wann? Wo? Wie?) bereits verraten, die im Laufe des Romans spezifiziert werden. Da nur die Fragen nach dem Tatmotiv (Warum?) und ob der uns von vornherein bekannte Täter zur Rechenschaft gezogen wird, offen bleiben, handelt es sich bei dem Roman anscheinend um eine ›crime novel‹, bei der diese beiden Fragen typischerweise im Zentrum stehen. Aufgrund der Gestaltungstradition der ›crime novel‹ steht zu erwarten, dass der Höhepunkt der Spannung in der Beantwortung der Frage am Romanende besteht, ob die Schlinge sich für den Täter zuzieht. Wir schlagen das Buch also hinten auf, und das letzte Kapitel (Epilog) beginnt folgendermaßen: „Am 16. März 1925 wurde Norman Thorne des Mordes an Elsie Cameron für schuldig befunden. Er wurde zum Tod durch den Strang verurteilt. Seine Hinrichtung

wurde für den 22. April festgesetzt“ (122). Auf diese Weise wird unsere Vermutung bestätigt, dass *Der Schrei des Hahns* von Minette Walters eine ›crime novel‹ ist, an deren Ende die Schlinge sich wortwörtlich zuzieht. Dies ist ein Paradebeispiel für die Anwendbarkeit selektiver Lektüre auf Krimi: Durch das Lesen von Anfang und Ende eines Kriminalromans kann der Leser erfassen, worum es beim Roman im Großen und Ganzen geht, indem die eingangs aufgeworfenen Fragen abschließend eindeutig geklärt werden.

Als ein weiteres Beispiel betrachten wir *Komm stirb mit mir* von Elena Forbes und überfliegen wieder nur Anfang und Ende des Romans. Im ersten Kapitel wird aus der Perspektive eines unbekanntes Mannes, auf den stets durch das Pronomen *er* Bezug genommen wird, erzählt, wie er sich mit einem Mädchen trifft und Annäherungsversuche macht. An der bedeutungsvollen Stelle des Abschnittsendes des ersten Kapitels finden sich die Worte „Für einen kurzen Moment schloss er die Augen, als er sich einmal mehr vorstellte, was vor ihm lag. Sie war sein. Ganz und gar. Da war er sich sicher“ (15), sodass sich vermuten lässt, dass mit dem Referenz Ausdruck *was vor ihm lag* ein in naher Zukunft liegender Mord an dem Mädchen gemeint ist: Entsprechend der im Kriminalroman häufig eingesetzten Strategie der impliziten Wissensvermittlung über Gewalt und Sex am Textabschnittsende (vgl. Abschnitt 7.2.2) wird hier anscheinend eine Darstellung des Mordes ausgelassen, da die Autorin davon ausgeht, der Leser könne aus dem Text erschließen, was nach der Eröffnungsszene passiert. Da wir am Textanfang einen unbekanntes *Er* als Täter kennenlernen, den wir zwar aus nächster Nähe beobachten, dabei aber nichts über seine wahre Identität erfahren können (vgl. Abschnitt 7.1.2), liegt es nahe, dass es sich bei dem Roman um einen Thriller mit der klassischen Hauptfrage „Whodunit“ handelt. Wir können davon ausgehen, dass der Roman nach der Gestaltungstradition des Thrillers multiperspektivisch erzählt wird, wobei die Erzählung über den Täter am Textanfang Fortsetzungen haben wird, die zusammen einen eigenständigen Täter-Erzählstrang bilden, durch den wir einen Überblick über das thrillertypische Katz-und-Maus-Spiel zwischen Täter und Detektiv bekommen können, wenn wir weiterlesen.

Sehen wir uns das letzte Kapitel an, so bekommen wir die folgenden Antworten auf die eingangs aufgeworfenen Fragen, wer der Täter ist und wer den Showdown gewinnt, Detektiv oder Täter: „Adam Zaleski stieg aus dem kleinen Flugzeug [...]. Er war frei. Frei wie ein Vogel. Er war davongekommen“ (445). Aufgrund der Prädikation und des Kontextes (denn letztendlich kann nur der Täter am Ende eines Kriminalromans *davonkommen*) handelt es sich bei besagtem Adam Zaleski allem Anschein nach um den Täter, der der Sieger des Showdowns ist. Durch die Äußerungen am Textabschnittsende „Sam verhöhnte ihn, sie lachte ihm ins Gesicht. Die einzige, die entkommen war. Aber nicht mehr lange. Während er die kurze Rollbahn überquerte, schwor er sich, ihr noch einmal einen Besuch abzustatten. Eines nicht zu fernen Tages“ (447) lässt sich ferner vermuten, dass es einen Fortsetzungsroman über denselben Täter und das anscheinend davongekommene Opfer namens Sam geben könnte. Es zeigt sich also auch hier, dass wir durch die am Romananfang und Romanende vermittelten Informationen grob und schnell erfassen können, worum es bei dem Krimi geht. Was die meisten Kriminalromane betrifft, können wir im Grunde durch flüchtiges Lesen des Textbeginns wissen, ob es bei dem Roman um die klassische Hauptfrage „Whodunit“ geht, und in dem Fall können wir die Antwort darauf am Romanende schnell finden, indem wir mit Hilfe der einlei-

tenden rezeptionssteuernden „Achtung, Lösung!“-Signale die entscheidende Textstelle lokalisieren, an der die Antwort vermittelt wird, oder einfach gezielt nach der Showdown-Szene suchen, sodass wir gleichzeitig herausfinden können, wer der Täter ist und wer den Showdown gewinnt. Auch bei Kriminalromanen mit einer anderen einleitend aufgeworfenen Hauptfrage können wir durch eine schnelle Lektüre des Romanendes in Erfahrung bringen, ob der uns von vornherein bekannte Täter am Ende gefasst wird. Aufgrund der in diesem Kapitel exemplarisch untersuchten Regelmäßigkeiten, welche Informationen typischerweise am Romananfang und Romanende vermittelt werden und wie sie normalerweise zusammenhängen, können wir Kriminalromane tatsächlich durch eine radikal selektive Lektüre rasch rezipieren, die bei Romanen anderer Art in dieser Form nicht anwendbar ist.

Eine weitere Möglichkeit der schnellen und effektiven Rezeption, die sich aufgrund ihres Umfangs in der vorliegenden Arbeit einer genaueren Darstellung entzieht, wäre es, bei einem Kriminalroman nur Anfang, die jeweiligen Textabschnittsenden und das Romanende zu rezipieren. In diesem Fall würden nicht nur die Fragen in Bezug auf das Mordrätsel aufgeworfen und beantwortet werden, sondern man würde in den meisten Fällen auch in der Lage sein, die wichtigsten Entwicklungen im Fall zusammengefasst vermittelt zu bekommen, Vorausdeutungen auf die nächste Szene zu erhalten, die meisten verwendeten ›clues‹ und ›red herrings‹ zu finden, sodass man beinahe wie beim Lesen des gesamten Romans die erzielte Wissensdynamik mit allen Irreführungen mitbekommt.

Unser Erfolg bei der Rezeption ausschließlich der für die strategischen Wissensvermittlung wichtigsten Textstellen erklärt sich insbesondere dadurch, dass im Kriminalroman der lokale Wissensaufbau an diesen für die strategische Wissensvermittlung zentralen Textstellen untrennbar mit dem globalen Wissensmanagement verbunden ist und meist streng nach der Gestaltungstradition des jeweils ausgewählten Strukturmusters (vgl. Abschnitt 2.2) gestaltet wird. Da sich der Krimiautor diesbezüglich bei der Textproduktion mehr oder minder nach den bewährten Lösungsmustern für solche rekurrenten Vertextungsaufgaben richtet, ist es für einen erfahrenen Leser leicht nachvollziehbar bzw. in hohem Maße vorhersehbar, wie die an diesen wichtigen Textstellen vermittelten Informationen miteinander zusammenhängen und jeweils zur Konstitution des globalen Wissensmanagements beitragen. Zieht man außerdem Paratextelemente von Kriminalromanen wie Klappentext, Buchtitel, Untertitel, „Thriller“-Bezeichnung, Cover-Bild usw.²⁸⁵ in Betracht, fällt es einem erfahrenen Leser noch leichter, den Inhalt eines Krimis durch radikal selektive Lektüre rasch zu erfassen. Daher findet man in Buchhandlungen sehr häufig solche Leser, die einen Kriminalroman hinten aufschlagen. Dieses allseits bekannte Phänomen ist ein Beweis für die Regelmäßigkeiten

²⁸⁵ Im Allgemeinen findet man eine Zusammenfassung des Buchinhalts beim Klappentext. Bei Petra Hammesfahrts *Der stille Herr Genardy* kann der Leser beispielsweise bei der selektiven Lektüre mit Hilfe des Buchtitels noch schneller erschließen, dass die Titelfigur der Täter ist. Bei der Lektüre von Elizabeth Georges *Undank ist der Väter Lohn* kann der Leser angesichts des Untertitels *Ein Inspector-Lynley-Roman* davon ausgehen, dass besagter Inspector Lynley der Held dieser Krimi-Serie ist und um der Fortsetzungsromane willen beim Showdown nicht stirbt. Findet sich die Bezeichnung *Thriller* bei der Aufmachung eines Krimis, so erwartet der Leser, dass das textuelle Erzählen in dem Krimi an der Gestaltungstradition des Thrillers orientiert ist. Außerdem werden für Krimis häufig Cover-Bilder verwendet, die die Vermutung nahelegen, es handle sich bei dem Roman um Sexualmord. Kurz: Solche Paratextelemente von Kriminalromanen leisten bei der selektiven Lektüre eines erfahrenen Krimilesers häufig einen Beitrag und helfen ihm beim Erschließen von Wissen.

des Wissensmanagements im Kriminalroman und die damit verbundenen stabilen Lesererwartungen, obwohl man mit dieser Rezeptionsweise natürlich den in dem betreffenden Roman vom Autor Zug um Zug sorgfältig gestalteten krimitypischen Wissens- und Spannungsaufbau sowie die daraus resultierende Unterhaltung verpasst.

Ergebnisse

In diesem Kapitel wurde gezeigt, wie für das strategische Wissensmanagement im Kriminalroman ebenfalls entscheidend ist, an welchen Textstellen Wissen vermittelt wird, denn eine betonte Wissensvermittlung an exponierten Textstellen wie Textanfang, Textabschnittsende und Romanende hat sich aufgrund ihrer hohen Verwendungsfrequenz und der damit verbundenen, zunehmend stabilisierten Erwartungen des Lesers allmählich zu einem Standardzug entwickelt. Da der Leser aufgrund seiner Leseerfahrung diesen Textstellen große Aufmerksamkeit schenkt, ist es für den Autor sowohl wichtig als auch vorteilhaft, dieser Erwartung des Lesers gerecht zu werden und dort bedeutsame Informationen zu liefern. Aufgrund der häufigen Anwendung stehen dem Autor bewährte Lösungen für die rekurrenten Gestaltungsaufgaben solcher Standardzüge zur Verfügung. Wie exemplarisch gezeigt wurde, greifen zahlreiche Krimiautoren solche etablierten musterhaften Lösungen auf und wenden sie jeweils auf individuelle Weise an, sodass es für den Leser in hohem Maße vorhersehbar ist, welche Art von Informationen auf welche Weise regelmäßig betont am Textanfang, Textabschnittsende und Romanende vermittelt werden. In Abschnitt 7.4 wurde gezeigt, wie solche Muster und Mustervariationen des lokalen Wissensaufbaus an diesen Textstellen es einem erfahrenen Krimileser ermöglichen, selektives Lesen bei der Rezeption einzusetzen und somit einen Kriminalroman sehr schnell und zielgerichtet zu rezipieren – durch radikal selektive Lektüre (gelesen werden also nur Anfang und Ende) kann er rasch erfassen, worum es bei dem Roman im Großen und Ganzen geht. Dies stützt die These, dass Wissensvermittlung im Kriminalroman häufig an diesen Textstellen vorkommt. Da eine derartige selektive Lektüre nur bei der Rezeption eines Kriminalromans so anwendbar ist, kann dieses Phänomen der betonten Wissensvermittlung an bestimmten Textstellen als ein Spezifikum des Wissensmanagements im Kriminalroman angesehen werden.

8. Schlussbetrachtungen

Die vorliegende Arbeit, deren Ziel es war, die sprachlichen Verfahren des Wissensmanagements im Kriminalroman aus textlinguistischer Sicht einer pragmatischen und referenzsemantischen Untersuchung zu unterziehen, hat Folgendes ergeben: Der Texttyp ‚Kriminalroman‘ ist durch ein spezifisches Wissensmanagement mit typischen Formen des Wissensaufbaus charakterisiert, worauf auch die krimispezifische Unterhaltung durch Spannung im Sinne von ›suspense‹ beruht. Weiterhin hat sich herausgestellt, welcher lohnender Untersuchungsgegenstand der Kriminalroman für die Textlinguistik ist, weil darin zwei textlinguistische Parameter, nämlich der Wissensaufbau und das darauf bezogene Referieren, besonders markant ausgeprägt sind.

Anhand der beispielgestützten Beschreibung und Analyse von Verfahren und Spielarten der Wissensvermittlung wurde die eingangs aufgestellte These plausibel gemacht, dass im Kriminalroman ein spezifisches Wissensmanagement nachweisbar ist, durch welches sich der Kriminalroman von anderen Texttypen unterscheidet. Es wurde exemplarisch gezeigt, dass dazu primär eine systematische Verzögerung der Wissensvermittlung gehört, die Krimis auf eine fundamentale Art von Gebrauchstexten und Romanen anderer Art unterscheidet. Den systematischen Wissensaufbau im Kriminalroman kann man als krimispezifisches Frage-Antwort-Spiel bezeichnen (vgl. insbesondere Kap. 5). Dieses Verfahren besteht darin, frühzeitig im Text unterschiedliche Fragen zu eröffnen, diese offenen Fragen immer wieder in Erinnerung zu rufen und die Antworten erst verzögert, z.T. nach Irreführungen zu geben. Zum Handlungsrepertoire dieses Frage-Antwort-Spiels gehört es, (1) dem Leser sein Wissensdefizit immer wieder ins Bewusstsein zu rufen, (2) die explizit oder implizit aufgeworfenen Fragen als „offen“ zu markieren, (3) Formen der Aufmerksamkeitssteuerung, (4) die Vermittlung von irreführenden, konkurrierenden Wissensselementen und (5) die späte, verzögerte Lösung der offenen Fragen. Die Erzeugung offener Fragen, die Wiederaufnahmen dieser Fragen und die abschließenden Antworten bilden typische Sequenzen. Zu den sprachlichen Verfahren, mit denen Wissen ins Spiel gebracht wird, gehören z.B. Verhöre und ›analysis‹-Passagen, in denen Zeugenaussagen, Überlegungen und Besprechungen der ermittelnden Figuren dargestellt werden. Allerdings können die dort vermittelten Wissensselemente richtig oder auch irreführend sein. Der Wissensaufbau erfolgt also durch ein Wechselspiel von planmäßiger Erhellung und planmäßiger Verdunkelung, was dem Leser beim Nachvollziehen des Frage-Antwort-Spiels gleichzeitig Orientierungshilfen und falsche Fährten bietet. Dies hat zur Folge, dass der Erkenntnisprozess des Lesers dem Gang durch ein verworrenes Labyrinth gleicht, bei dem ihm die Ungewissheit in Bezug auf das zum jeweiligen Lektüre-Zeitpunkt erreichte Wissen immer wieder bewusst gemacht wird und die für die Auflösung des Falls entscheidenden Informationen letztendlich signifikant verzögert enthüllt werden.

Beim Vermitteln dieses krimispezifischen Frage-Antwort-Spiels erreichten systematischen Wissensaufbau kommt den dazugehörigen Grundbausteinen eine etablierte Rolle zu, gleichzeitig sind sie untrennbar miteinander verbunden: Die Geheimnisse schaffenden ›mystery‹-Elemente, die durch dem Leser bewusst gemachte offene Fragen sowie in Verhören vermittelte ›clues‹ und ›red herrings‹ hergestellt werden, bilden die Grundlage für die ›analysis‹-Passagen, in denen die Infor-

mationen sortiert werden, und diese wiederum determinieren die darauffolgenden ›action‹-Passagen, die nicht nur einen essenziellen Beitrag zur Prüfung von Hypothesen und zur Klärung von Fragen leisten, sondern auch die Spannungserzeugung in erheblichem Maße fördern. Mit diesen Grundbausteinen, die im Hinblick auf die Wissensvermittlung eine konstitutive Funktion haben und in einem Krimi in der Regel mehrfach zum Einsatz kommen, kann der Autor das Wissensmanagement auf lokaler und globaler Ebene eng zusammenhängend gestalten.

Wie in Kap. 6 ausführlich dargestellt wurde, kann der Autor eine derart strategische Wissensportionierung beim systematischen Wissensaufbau ferner durch die Anwendung diverser spannungserzeugender Wissensvermittlungsstrategien anreichern, wie z.B. (1) durch den zielgerichteten Einsatz von Erzählern als Vermittlungsinstanzen des Wissens bzw. von Figuren als Wissenslieferanten, (2) durch die Art der Einführung und Charakterisierung von Figuren wie Detektiv, Täter und Opfer, (3) durch das Timing der Vermittlung einzelner Wissens Elemente (vor allem das krimitypische Zurückhalten von Informationen), und (4) durch diverse Irreführungen, die beim Leser prekäres Wissen erzeugen, d.h. das Entstehen von vorläufigen Annahmen bzw. Deutungshypothesen des Lesers, die um der Überraschung willen letztendlich entkräftet und revidiert werden müssen. Bei der Irreführung treibt der Autor quasi ein Spiel mit den Leserwartungen, indem er mit Hilfe strategischer Wissensvermittlung zunächst bestimmte Erwartungen beim Leser aufbaut und dann enttäuscht. Dadurch macht der Autor dem Leser die Ungewissheit des erreichten Wissens während der Lektüre teilweise bewusst. Dergestalt wird Spannung als Folge von Nichtwissen und dem sich immer weiter verstärkenden Wissen-Wollen des Lesers realisiert, wobei diverse Effekte (vor allem der Überraschungseffekt, die Emotionalisierung und die Leseridentifikation) durch den Einsatz etablierter Wissensvermittlungsstrategien zielgerichtet erzeugt werden.

In Kap. 7 wurde ferner gezeigt, dass im Kriminalroman eine betonte Wissensvermittlung an exponierten Textstellen wie Textanfang, Textabschnittsende und Romanende so häufig vorkommt, dass es für den Leser in hohem Maße vorhersehbar ist, welche Art von Informationen auf welche Weise regelmäßig an diesen ins Auge fallenden Textstellen vermittelt werden. Das erlaubt auch Formen der selektiven Lektüre von Anfang, Abschnittsenden und Ende, was so nur bei der Rezeption eines Krimis anwendbar ist. Daher können die Schemata und Erwartbarkeit der Wissensvermittlung an diesen Textstellen als ein Spezifikum des Wissensmanagements im Kriminalroman angesehen werden.

Zu den Schema-Elementen der Wissensvermittlung gehören außerdem typische rezeptionssteuernde sprachliche Signale, deren Bedeutung bei der Wissensvermittlung dem Leser aufgrund seiner Schema-Erfahrung bewusst ist. Dazu gehören z.B. krimitypische aufmerksamkeitslenkende Schlüsselwörter (wie *plötzlich*, *schlagartig*, *mit einem Mal*), die ›clues‹ oder ›red herrings‹ einleitenden „Achtung, Spur!“-Signale (vgl. Abschnitt 2.3.4.3), die am Romanende die Auflösung der Täterfrage einleitenden „Achtung, Lösung!“-Signale (vgl. Abschnitt 7.3.1) sowie einleitende Worte für die Wissensvermittlung über ein mögliches Tatmotiv in den darauffolgenden Äußerungen wie „man soll nichts Schlechtes über Tote reden, aber ...“ und „ich bin nicht überrascht, weil ...“, nach denen die jeweiligen Figuren ihre Vermutung äußern, dass das Tatmotiv mit dem Charakter bzw. dem Handeln des Opfers in Verbindung stehen könnte (vgl. Abschnitt 4.2.6). Deutlich wurde ferner,

dass neben sprachlichen Signalen dieser Art zur Aufmerksamkeitssteuerung auch der Konjunktiv II im Kriminalroman besonders häufig zum Einsatz kommt, vor allem wenn Befragte in den Verhören in Form von „was wäre wenn“ über das Mordopfer sprechen (vgl. Abschnitt 4.2.6) oder wenn Ermittler in den ›analysis‹-Passagen im Modus des Möglichen Vermutungen und Bewertungen äußern (vgl. Abschnitt 5.5.2). Als charakteristisch für den Kriminalroman hat sich außerdem der Einsatz von kurzen Sätzen und Absätzen am Textabschnittsende und in den ›action‹-Passagen herausgestellt, die für den Leser besonders leicht rezipierbar und auch bei einem bei der Rezeption eines Kriminalromans häufig angewandten flüchtigen Lesen verständlich sind. Anhand der detaillierten Beispielanalysen wurde erkennbar, dass eine solche Tradition des Sprachgebrauchs zur Leserlenkung im Kriminalroman es einem erfahrenen Leser ermöglicht, gezielt nach den auf diese Weise markierten Textstellen zu suchen und den Roman durch selektive Lektüre schnell und zielgerichtet zu rezipieren.

Zudem haben wir bei der Analyse und Beschreibung von Verfahren und Spielarten der Referenz im Kriminalroman festgestellt, dass es krimitypische Formen der Referenz gibt, die wesentlich zur Einführung und Charakterisierung von Figuren, zur Erzeugung von Romanwelten, zum krimispezifischen Wissensaufbau, zum Zustandbringen von prekärem Wissen und zur Spannungserzeugung beitragen. Es wurde exemplarisch gezeigt, dass sich am Gebrauch von Referenzmitteln im Kriminalroman bestimmte krimitypische Spielarten festmachen lassen. Krimitypisch ist vor allem die attributive Verwendung von definiten Kennzeichnungen wie *der Täter*, *der Mörder* und dergleichen als Referenzmittel, um über einen unbekanntem Täter zu sprechen (vgl. Abschnitt 3.3.5). Fasst man die klassische Hauptfrage „Whodunit“ als „Wer war *der Täter*?“ auf, kann man die sich durch den gesamten Roman ziehende Suche nach dem unbekanntem Täter als Suche nach dem Referenten der attributiv gebrauchten Kennzeichnung *der Täter* in der Romanwelt betrachten, bis dieser endlich gefunden wird und die Kennzeichnung referenziell gebraucht werden kann, um eindeutig auf ihn Bezug zu nehmen. Dies ist insbesondere deshalb von Bedeutung, weil die Täterfrage in den meisten Krimis bei der Spannungserzeugung eine zentrale Rolle spielt und folglich auch der wohl-durchdachte attributive Gebrauch von Täterbezeichnungen dazu beiträgt. Eine damit verbundene Spielart besteht etwa darin, dass zur Koreferenz häufig entsprechend den im Laufe der Ermittlung neu gewonnenen ›clues‹ über ihn weitere definite Kennzeichnungen (z.B. *der Igelriese*, *der Rücken* oder eine Täterbezeichnung nach seinem Modus Operandi wie *der Chirurg*) oder sogar Eigennamen (z.B. *Tom*, erst *Louise* dann *Louis*, oder ein Täter-Pseudonym wie *Hoover*) attributiv gebraucht werden (vgl. Abschnitte 5.2.2 und 6.2.2.1). Dabei dient die Verwendung solcher innovativer Referenzausdrücke in Bezug auf den unbekanntem Täter nicht nur dem Prinzip der Ausdrucksvariation, sondern fungiert darüber hinaus als Erinnerungsstütze für den Leser, da die Referenzausdrücke wichtige Informationen über den gesuchten Täter beinhalten, an die der Leser immer wieder erinnert werden soll. Dass sich diese ›clues‹ bei der Suche nach dem Täter derart im Gebrauch der Referenzmittel widerspiegeln, zeigt deutlich den engen Zusammenhang zwischen Referenz und dem dynamischen Wissensaufbau über den unbekanntem Täter. Eine andere Spielart besteht z.B. in der Nutzung der auf Konventionen und Stereotypen basierenden, unbewussten Annahme des Lesers, der Referent des Ausdrucks *der Täter* sei ein *Er*, obwohl es sich sehr wohl um eine Täterin, mehrere

Täter oder Täterinnen handeln kann (vgl. Abschnitt 6.4.3). Gezeigt wurde außerdem die mit der Suche nach dem Täter zusammenhängende, etablierte Darstellungsstrategie (insbesondere im meist multiperspektivisch erzählten Thriller), bei der der Autor den Täter, auf den stets durch Referenz- ausdrücke wie *der Mann*, *er* oder *ich* im Fall einer Ich-Erzählung Bezug genommen wird, als Perspektivfigur in einem eigenständigen und fortgesetzten Erzählstrang einsetzt, sodass der Leser den Täter zwar aus nächster Nähe kennenlernen und viele Informationen über ihn in Erfahrung bringen kann, aber seine wahre Identität (bzw. sein Geschlecht, was im Fall einer Ich-Erzählung durch das Pronomen *ich* verdeckt bleibt) nicht kennt. Auf diese Weise ist es dem Autor möglich, dem Leser einen Wissensvorsprung gegenüber den ermittelnden Figuren zu geben, ohne dabei die Antwort auf die Täterfrage vorzeitig preiszugeben und die Spannung zu ruinieren. Wir haben weiterhin festgestellt, dass in der Regel in der Aufklärungsszene am Romanende ein abschließender Zuordnungsakt der Referenzidentität stattfindet, durch den eine Figur (bzw. mehrere Figuren) eindeutig als Täter identifiziert und somit die Hauptfrage geklärt wird (vgl. Abschnitte 6.2.2.3 und 7.3.2). Auch am Gebrauch von Referenzmitteln bei der Einführung und Charakterisierung des Opfers haben wir krimispezifische Besonderheiten beobachtet (vgl. Abschnitt 6.2.3.1). Es wurde also erkennbar, dass im Kriminalroman sowohl der Wissensaufbau als auch das darauf bezogene Referieren gewisse wiederkehrende Charakteristika aufweisen.

Wie durch zahlreiche untersuchte Textbeispiele gezeigt wurde, gibt es eine Vielfalt textueller Muster und Schemata im Großen und Kleinen, die zu den krimitypischen Formen des Wissensmanagements zählen. Beispielsweise haben wir festgestellt, dass die bewährten Strukturmuster Detektivroman, Thriller und ›crime novel‹ jeweils ihre eigenen erprobten Darstellungsstrategien (vgl. Abschnitt 2.2) und eigentümlichen Formen der Wissensentwicklung haben (vgl. Abschnitt 4.3). Untrennbar mit einer solchen textuellen Gestaltungstradition des Kriminalromans verbunden sind die schemageleiteten, mehr oder minder verfestigten Erwartungen, die nicht nur als Produktionsvorgaben für den Autor, sondern auch als Verstehensressourcen für den Leser dienen. Anhand der Beispielanalysen über Irreführungen und die Anwendbarkeit der selektiven Lektüre wurde besonders klar, dass die Wissensvoraussetzungen des Lesers und die daraus resultierenden Erwartungen von zentraler Bedeutung für die sprachliche Gestaltung des krimispezifischen Wissensmanagements sind: Der Leser produziert beim Textverstehen manche Wissensselemente selbst, um Äußerungen einen Sinn zu verleihen, und stellt stets aufgrund seiner Kenntnisse über die Gestaltungstradition des Kriminalromans bewusste oder unbewusste Annahmen sowie antizipierende Hypothesen auf. Daher muss der Autor bei der Textproduktion die Wissensvoraussetzungen, Schlussfolgerungen und Erwartungen des Lesers genau einschätzen, um die sprachlichen Verfahren des Wissensmanagements dementsprechend auszuwählen und bestimmte Lesererwartungen bei seinem Spiel mit der Ungewissheit des erreichten Wissens während der Lektüre zielgerichtet aufzubauen und zu enttäuschen. Anhand solcher erwartungsgesteuerten, antizipierenden Spielzüge und Gegenzüge zwischen Autor und Leser kommt der rezeptionsorientierte, dynamische und spielerische Charakter der Wissensvermittlung im Kriminalroman besonders deutlich zum Vorschein. Um der Unterhaltung willen wird die strategische Wissensvermittlung im Kriminalroman quasi zu einem ständigen Spiel mit den Lesererwartungen.

Es wurde deutlich, dass aufgrund der Gestaltungstradition des Kriminalromans und der damit verbundenen stabilen Lesererwartungen mehr oder minder festgelegt ist, welche Art von Informationen an welchen Textstellen auf welche typische Weise vermittelt werden müssen. Andererseits erwartet der Leser aber auch Überraschung und Originalität. Es ist deshalb eine Herausforderung für den Autor, das Wissensmanagement in seinem Krimi zielgerichtet teils gemäß und teils entgegen den Lesererwartungen zu gestalten. Diese Aufgabe löst jeder Autor – trotz der krimitypischen Formen des Wissensmanagements und all der erprobten Muster, erfolgversprechenden Darstellungsstrategien und vorbildhaften Präzedenzfälle, an denen er sich bei der Textproduktion orientieren kann – auf individuelle Weise und zeigt dabei Originalität durch abwechslungsreiche Variationen, sodass in der Praxis ein reichhaltiges Corpus von Kriminalromanen vorhanden ist, in denen sowohl charakteristische als auch kreative Realisierungsverfahren der Wissensorganisation zu beobachten sind und die krimispezifischen Grundschemaschemata immer wieder in origineller Weise verfremdet werden.

In der vorliegenden Arbeit wurde eine Rekonstruktion des Genres ‚Kriminalroman‘ im textlinguistischen Zusammenhang geliefert. Bei der Einordnung der Befunde in den Rahmen einer funktionalen und dynamischen Texttheorie ist zu betonen, dass diese Arbeit insbesondere einen Beitrag zur dynamischen Texttheorie darstellt. Anhand der Fallstudie von Andrea Maria Schenkels *Tannöd* in Kap. 4, bei der eine Art Wissensbuchführung in Form eines Leseprotokolls mit anschließender Mikroanalyse zum Einsatz kam, wurde klar, dass sich der in *Tannöd* von der Autorin sprachlich erzeugte Wissensstand des Lesers im Textverlauf von Abschnitt zu Abschnitt verändert und häufig zu einem späteren Text-Zeitpunkt revidiert werden muss, wenn sich neue Erkenntnisse ergeben. Mit der Wissensbuchführung anhand eines Leseprotokolls wurde dementsprechend die Wissensdynamik in *Tannöd* dokumentiert, wobei die jeweils verfügbaren Wissensstände und Wissensressourcen zu unterschiedlichen Text-Zeitpunkten modelliert wurden. Dadurch wurde der Grundgedanke einer dynamischen Texttheorie veranschaulicht, nämlich dass sich mit jedem neuen „Zug“, jeder neuen Texthandlung, der „Spielstand“ (im Hinblick auf die Handlungsmöglichkeiten, die thematischen Zusammenhänge und die Sequenzierungsalternativen) bzw. Wissensstand (im Hinblick auf das verfügbare Wissen und seine Relevanz für unterschiedliche offene Fragen) verändert. Die Formen des Wissensaufbaus und der Wissensdynamik lassen sich auch nutzen, um unterschiedliche Spielarten von Krimis zu charakterisieren. Hierzu wurde beschrieben, wie man *Tannöd* zu einer ›crime novel‹, einem Thriller und einem Detektivroman umschreiben könnte, indem drei neue Versionen des Wissensaufbaus, der Wissensentwicklung und der Sequenzierung entwickelt wurden. Dadurch wurden einerseits die Auswirkungen von möglichen Sequenzierungsalternativen auf den Wissensaufbau veranschaulicht, und andererseits deutlich gemacht, dass diese drei Strukturmuster des Kriminalromans durch charakteristische Formen der Wissensentwicklung, die jeweils zur Erzeugung einer speziellen Art von Spannung beitragen, gekennzeichnet sind. Diese Fallstudie belegt, dass der Kriminalroman ein besonders markantes Beispiel für den dynamischen Aspekt des Wissensaufbaus in Texten ist. Methodisch erweist sich das Verfahren der Wissensbuchführung, das in der Logik in Ansätzen bei Hamblin (1970) und Lewis (1979) entwickelt, in der Linguistik als Beschreibungsmittel für Dialogdynamik weitergeführt und hier in Form eines Leseprotokolls mit an-

schließender Mikroanalyse umgesetzt wurde, als fruchtbringend für die Modellierung der Wissensdynamik, des Zusammenhangs zwischen der lokalen und globalen Wissensorganisation und des texttheoretisch interessanten Phänomens, wie man bei der Textproduktion bzw. -rezeption weit auseinander liegende Textstellen aufeinander bezieht. Daher empfiehlt sich dieses Verfahren als ein neuartiges analytisches Werkzeug für weitere Untersuchungen.

Darüber hinaus hat sich eine dialogische Betrachtungsweise, die durch die hervorgehobene Darstellung des Wechselspiels von antizipierenden Spielzügen und Gegenzügen zwischen Autor und Leser anschaulich gemacht wurde, als überaus aufschlussreich für die Analyse und Beschreibung von Verfahren des systematischen Wissensaufbaus und der Wissensentwicklung im Kriminalroman erwiesen. Vor allem gibt die dialogische Betrachtungsweise einen natürlichen Rahmen für die in der Krimi-Forschung verbreitete Annahme ab, dass ein System von Fragen und Antworten die Grundlage für den Wissensaufbau des Kriminalromans bildet. Es wurde exemplarisch gezeigt, dass im Textverlauf die verzögerte Beantwortung der Hauptfrage (in den meisten Fällen der *Whodunit*-Frage) sowie die darauf bezogene Vermittlung relevanter Informationen dem Leser jeweils neue Fragen, Annahmen, Deutungshypothesen und Relevanzaspekte eröffnet, die für die Bewertung von Informationen besonders wichtig sind (z.B. in Bezug auf Verdächtige und ihren möglichen Tatmotiven), was im Allgemeinen charakteristisch für die Dynamik der Frage-Antwort-Struktur in dialogischen Zusammenhängen ist. Außerdem eignet sich die dialogische Betrachtungsweise auch dazu, unterschiedliche Lesertypen (z.B. den erfahrenen Krimileser) in den Blick zu nehmen.

Insgesamt wurde in der Arbeit eine Vielfalt krimitypischer textueller Schemata, Muster und Mustervariationen exemplarisch beschrieben, wobei die Frage des Spannungsaufbaus immer eine zentrale Rolle spielt. Dazu gehören auch Formen der Referenz, die wesentlich zum krimispezifischen Wissensaufbau und zur Spannungserzeugung beitragen. Es wurde deutlich, dass sich der Texttyp ‚Kriminalroman‘ durch ein spezifisches Wissensmanagement mit typischen Formen des Wissensaufbaus bzw. der Referenz auszeichnet, das eng mit dem Spannungsaufbau zusammenhängt. Darauf beruht auch die krimispezifische Unterhaltung durch Spannung im Sinne von ›suspense‹, da die Erzeugung einer starken, lang anhaltenden, auf das Romanende gerichteten krimitypischen Spannung im Wesentlichen durch das krimispezifische Wissensmanagement geleistet wird, insbesondere durch ein vom Autor gezielt bewusst gemachten, temporären Nichtwissen auf Seiten des Lesers. Demzufolge weicht der Kriminalroman sowohl im Hinblick auf die Spannungsintensität als auch im Hinblick auf den Spannungsaufbau durch ein markantes Wissensmanagement erheblich von Romanen anderer Art ab.

Die Ergebnisse der Untersuchung stützen nicht nur die These, dass im Kriminalroman ein spezifisches Wissensmanagement nachweisbar ist, durch welches sich der Kriminalroman von anderen Texttypen unterscheidet, sondern liefern auch einen Beleg für die andere, eingangs aufgestellte textlinguistische These: Die Art und Weise, wie Wissen in Texten typischerweise aufgebaut, strukturiert und vermittelt wird, kann als Spezifikum eines Texttyps gelten. Am Beispiel des Kriminalromans wurde deutlich, dass ein krimispezifisches Wissensmanagement und die dafür verwendeten charakteristischen sprachlichen Verfahren zu den konstituierenden Besonderheiten dieses Texttyps gehören. Der Wissensaufbau ist ein Parameter der Textorganisation, der bisher in der Diskussion von Textty-

pologien noch nicht ausreichend Beachtung gefunden hat. Die Untersuchung von Kriminalromanen ist damit auch ein besonders lohnendes Untersuchungsfeld für die Weiterentwicklung der textlinguistischen Theoriebildung.

Abschließend wollen wir noch kurz auf Erweiterungsmöglichkeiten eingehen, die sich an die Ergebnisse dieser Arbeit anknüpfen lassen. Der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist an der Schnittstelle von Linguistik und Literaturwissenschaft angesiedelt und weist insofern interdisziplinäre Aspekte auf. Bei der Untersuchung wurde die Ergiebigkeit textlinguistischer Methoden und Ansätze im Zuge einer umfassenden sprachlichen Analyse des Wissensmanagements im Genre Kriminalroman erwiesen, sodass die Zusammenarbeit mehrerer Disziplinen durchaus erfolgversprechend ist. Auf der einen Seite sind die in dieser Arbeit verwendeten textlinguistischen Methoden auf die Analyse literarischer Texte anwendbar und können somit literaturwissenschaftliche Untersuchungen durch fundierte, problembezogene Beispielanalysen untermauern und ergänzen. Wie exemplarisch gezeigt wurde, lässt sich zudem eine Vielfalt von einschlägigen Einzelbeobachtungen aus gewichtigen literaturwissenschaftlichen Vorarbeiten der Krimi-Forschung (bzw. Schreibratgebern für Krimis, in denen erfolgreiche Krimiautoren reflexiv Darstellungsstrategien und Erfolgsrezepte beschreiben) durch texttheoretisch geleiteten Zugriff (z.B. Formen der Wissensbuchführung) in einen systematischen Zusammenhang bringen. Darüber hinaus lassen sich zentrale Themen bei der literaturwissenschaftlichen Forschung dieser zur Schemaliteratur zählenden Gattung, wie z.B. das Zusammenspiel von Schemabildung und Variation, die Nutzung von Spielräumen der Gestaltungstradition, die Entwicklung unterschiedlicher Spielarten des Kriminalromans und ihre erzählerischen Praktiken im Wandel, in einem textlinguistischen Rahmen erklären (vgl. Kap. 2).

Auf der anderen Seite gelten Gesichtspunkte wie genre-spezifische Grundschemata und Erzählelemente, Entstehung und Entwicklung spezifischer Darstellungsformen, Variation etablierter textueller Muster nicht nur als Schwerpunkte der literaturwissenschaftlichen Gattungsforschung, sondern auch als zentrale Fragestellungen einer funktional, evolutionär und dynamisch ausgerichteten Textlinguistik. Bei unserer textlinguistischen Untersuchung von Krimis, die in diesem Zusammenhang zu den textuellen Großformen gehören und im Hinblick auf die Komplexität der Beschreibung von Textstrukturen erheblich höhere Anforderungen als vergleichsweise überschaubare Texttypen (z.B. Kochrezepte, Todesanzeigen, Zeitungsporträts) stellen, haben diverse Befunde aus literaturwissenschaftlicher Krimi-Forschung und Erzähltheorien Licht in die Charakterisierung der Struktureigenschaften von Krimis gebracht. Die Ergebnisse der Untersuchung zeigen, dass der Kriminalroman als Texttyp ein fruchtbares textlinguistisches Testgelände ist, auf dem sich das Zusammenspiel von Formen der textuellen Schematisierung und kreativen Problemlösungen in einem Texttyp gut studieren lässt, sodass eine Horizonterweiterung bei der Auswahl des Untersuchungsgegenstands in der textlinguistischen Forschung wünschenswert ist, denn viele Texttypen, die ebenso gut analysierbar, verheißungsvoll und durchaus einer näheren Untersuchung wert sind, blieben aus verschiedenen Gründen bislang außerhalb des Forschungsinteresses. Da es sich herausgestellt hat, dass sich die in Kap. 2 eingeführte handlungstheoretische Texttheorie als methodisches Beschreibungs- und Analyse-Werkzeug eignet, sollte sie auch für die Korpusanalyse sowie empirisch unterfütterte Beschreibungen anderer Texttypen anwendbar sein. Darüber hinaus ist das Wis-

sensmanagement als einer der zentralen Aspekte der Textorganisation bislang noch nicht ausreichend untersucht. Da in dieser Arbeit die Kombination von theoriegeleitetem und beispielorientiertem „Ausbuchstabieren“ von Aspekten des Wissensaufbaus und der Wissensentwicklung im Kriminalroman sehr produktiv erscheint, ist zu erwarten, dass die sprachlichen Verfahren des Wissensmanagements auch in anderen Texttypen in ähnlicher Weise exemplarisch untersucht werden, damit ihre Gemeinsamkeiten und Besonderheiten festgestellt werden und über den speziellen Gegenstand hinaus sowohl verallgemeinernd über das Wissensmanagement in Texten als auch differenziert über die jeweils charakteristische Machart des Wissensmanagements in diversen Texttypen Aussagen getroffen werden können.

Was eine weitere textlinguistische Untersuchung in Bezug auf den Kriminalroman anbelangt, bilden etwa die Unterschiede von Kriminalromanen in verschiedenen Sprachgemeinschaften und Kulturräumen sowie die sprachlichen Besonderheiten von Krimis in unterschiedlichen Medienbereichen (z.B. Manga, Filme und TV-Serien) weitere relevante und interessante Forschungsgegenstände. Als konsequente Erweiterung dieser Arbeit werden zunächst weiterhin die Charakteristika der Wissensvermittlung und der Referenz in Krimiserien zu untersuchen sein. Bekanntlich hat der Kriminalroman aufgrund seiner Popularität die Tendenz zur Romanserie. Oft führt die starke Identifikation des Krimilesers mit der Hauptfigur zu Phänomenen wie Vertrautheit bzw. Loyalität, sodass der Name der Serienfigur sehr häufig auch in den Buchtiteln der Fortsetzungsromane auftaucht und sich somit zum Markenzeichen der betreffenden Krimiserie entwickelt. Da in Fortsetzungsromanen auf eine bereits in der erzählten Welt des vorigen Romans existierende Figur Bezug genommen wird, entsteht beim Wissensaufbau notwendigerweise eine spezifische Erwartbarkeit des Erzählten, zumal das in den Fortsetzungsromanen vermittelte Wissen um die Serienfigur unter Bezugnahme auf die bereits vorhandenen, werkinternen Informationen im vorhergehenden Roman überprüfbar ist. Sämtliche Äußerungen in der jeweiligen Serie, die sich auf dieselben Gegenstände (wie etwa die Serienfigur, ihre früheren Fälle und die Standardfiguren aus ihrer Umgebung) in derselben erzählten Welt beziehen, dürfen nicht miteinander in Konflikt geraten, weil man ihnen eine gewisse Konsistenz, Wahrscheinlichkeit und Widerspruchsfreiheit unterstellt. Insofern lassen sich beim Wissensaufbau in der Krimiserie sowohl Beständigkeit als auch Weiterentwicklung beobachten, weshalb das Wissensmanagement in Krimiserien einen kontinuierlichen, kohärenten, konsistenten und kumulativen Charakter aufweist. Zu beachten ist zudem, dass bei Fortsetzungsromanen die Wissensvermittlung über die vorhergehenden Krimis im Grunde genommen fakultativ ist, denn schließlich sollte der einzelne Roman auch für neue Leser ohne Kenntnis der Serie rezipierbar sein. Dabei werden relevante Informationen aus den vorherigen Krimis allerdings recht häufig wiederaufgenommen: Für den neu eingestiegenen Leser fungiert dies als Einführung bzw. als Werbung, denn oft wird er dadurch neugierig gemacht und liest auch die erwähnten Krimis. Für den Kenner der vorhergehenden Romane dient es dagegen als Gedächtnisstütze bzw. Erinnerung an die ehemalige positive Leseerfahrung – dies nutzen viele Krimiautoren bei Fortsetzungsromanen quasi als „Markenvorteile“, um beim treuen Leser Loyalität hervorzurufen bzw. diese zu verstärken. Gefragt werden könnte nun, mit welchen Mitteln das Wissensmanagement in Krimiserien sprachlich realisiert bzw. zielgerichtet genutzt wird, und inwiefern unterschiedliche Formen der Referenz zur Weiterentwick-

lung und Kontinuität des Wissensmanagements in Krimiserien beitragen können. Zu klären wäre zudem, inwieweit der Autor in seiner Krimiserie mit der Wiederaufnahme von Wissen aus vorhergehenden Romanen, der Anwendung bestimmter Wissensvermittlungsstrategien und dem Aufgreifen etablierter Erzählmuster beim Wissensaufbau eine in sich geschlossene Variante des Krimi-Sprachspiels inauguriert.

Im Analog zum Eingangszitat von Bertolt Brecht wollen wir nun die Arbeit mit einem Zitat von Ulrich Suerbaum abschließen, der darauf hinweist, dass die Unterhaltungsfunktion des Kriminalromans durch die Variation von Schemata mit „ihrem Widerspiel zwischen Imitation und Originalität, zwischen Gleich-Sein und Anders-Sein, mit ihrer für den Leser fruchtbaren und angenehmen Spannung zwischen der erwarteten Wiederkehr des Bekannten und der ebenfalls erwarteten, aber zugleich überraschenden Abwandlung“ (Suerbaum 1967, in: Vogt 1998a, 87) erfüllt wird. Genau dies haben wir bei der krimitypischen Gestaltung des Wissensmanagements in unserer Untersuchung beobachten dürfen, und eben darin besteht das besondere Vergnügen des Krimi-Sprachspiels.

Literaturverzeichnis

I. Quellenangaben

a) Originalwerke:

- Ani, Friedrich (2002): Süden und die Frau mit dem harten Kleid. München.
- Ani, Friedrich (2002): Süden und das Geheimnis der Königin. München.
- Ani, Friedrich (2003): Süden und der Luftgitarrist. München.
- Benedickt, Maria (2004): Fräulein Gloria geht baden. Frankfurt am Main.
- Bischoff, Holger (2007): Adieu Irene. Umsonst ist der Tod. Lauterbach.
- Dorn, Thea (2000): Berliner Aufklärung. Hamburg.
- Dorn, Thea (2001): Die Hirnkönigin. Hamburg.
- Dürrenmatt, Friedrich (1999): Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman. Zürich.
- Franz, Andreas (2008): Jung, blond, tot. Ein Julia-Durant-Krimi. Augsburg.
- Gercke, Doris (1988): Nachsaison. Hamburg.
- Gercke, Doris (1998): Der Tod ist in der Stadt. Hamburg.
- Haas, Wolf (2006): Auferstehung der Toten. Hamburg.
- Haas, Wolf (2006): Der Knochenmann. Hamburg.
- Haas, Wolf (2006): Komm, süßer Tod. Hamburg.
- Haas, Wolf (2006): Silentium! Hamburg.
- Haas, Wolf (2006): Wie die Tiere. Hamburg.
- Haas, Wolf (2006): Das ewige Leben. Hamburg.
- Haas, Wolf (2009): Der Brenner und der liebe Gott. Hamburg.
- Hammesfahr, Petra (1999): Der stille Herr Genardy. Hamburg.
- Hammesfahr, Petra (2005): Die Lüge. Hamburg.
- Link, Charlotte (2008): Die letzte Spur. München.
- Noll, Ingrid (1996): Die Apothekerin. Zürich.
- Pirinçci, Akif (2000): Felidae. München.
- Pirinçci, Akif (2004): Das Duell. Ein Felidae-Roman. Frankfurt am Main.
- Prinz, Thomas (1995): Mode, Mord und Models. Düsseldorf.
- Schenkel, Andrea Maria (2008): Tannöd. Hamburg.
- Steinbach, Gunnar (2005): Prälat Abels letzte Fahrt. München.
- Swann, Leonie (2007): Glennkill. Ein Schafskrimi. München.

b) Übersetzungen:

- Cabot, Meg (2006/2008): Size 12 is not Fat. New York. Dt.: Darf's ein bisschen mehr sein? München.
- Chandler, Raymond (1939/1974): The Big Sleep. New York. Dt.: Der große Schlaf. Zürich.
- Chandler, Raymond (1942/1975): The High Window. New York. Dt.: Das hohe Fenster. Zürich.
- Chandler, Raymond (1944/1976): The Lady in the Lake. New York. Dt.: Die Tote im See. Zürich.
- Chandler, Raymond (1954/1975): The Long Good-Bye. New York. Dt.: Der lange Abschied. Zürich.
- Christie, Agatha (1926/2005): The Murder of Roger Ackroyd. London. Dt.: Alibi. Frankfurt am Main.

- Christie, Agatha (1936/2008): *Cards on the Table*. London. Dt.: *Mit offenen Karten*. Frankfurt am Main.
- Christie, Agatha (1939/2006): *And Then There Were None*. London. Dt.: *Und dann gabs keines mehr*. Frankfurt am Main.
- Christie, Agatha (1946/2004): *The Hollow*. London. Dt.: *Das Eulenhäus*. Frankfurt am Main.
- Christie, Agatha (1963/1999): *The Clocks*. London. Dt.: *Auf doppelter Spur*. Ein Hercule Poirot Roman. Bern, München, Wien.
- Clark, Mary Higgins: (2005/2007): *No Place Like Home*. New York. Dt.: *Hab acht auf meine Schritte*. München.
- Cornwell, Patricia (1990/1992): *Post Mortem*. New York. Dt.: *Mord am Samstagmorgen*. Ein neuer Fall für Kay Scarpetta. München.
- Cornwell, Patricia (2003/2006): *Blow Fly*. New York. Dt.: *Die Dämonen ruhen nicht*. Ein Kay-Scarpetta-Roman. München.
- Crombie, Deborah (1995/2007): *Leave the Grave Green*. New York. Dt.: *Und ruhe in Frieden*. München.
- Crombie, Deborah (1996/2007): *Mourn Not Your Dead*. New York. Dt.: *Kein Grund zur Trauer*. München.
- Crombie, Deborah (2008/2009): *Where Memories Lie*. New York. Dt.: *Wen die Erinnerung trägt*. München.
- Dibdin, Michael (2003/2004): *Medusa*. London. Dt.: *Im Zeichen der Medusa*. Ein Aurelio-Zen-Roman. München.
- Edwardson, Åke (2005/2007): *Rum nummer 10*. Stockholm. Dt.: *Zimmer Nr. 10*. Berlin.
- Forbes, Elena (2007/2008): *Die With Me*. London. Dt.: *Komm stirb mit mir*. München.
- Frimansson, Inger (1999/2008): *Mannen med oxhjärtat*. Stockholm. Dt.: *Der Beschützer*. München.
- Fuentes, Eugenio (2003/2005): *Las manos del pianista*. Barcelona. Dt.: *Die Hände des Pianisten*. Ein Fall für Ricardo Cupido. München.
- George, Elizabeth (1988/1989): *A Great Deliverance*. New York. Dt.: *Gott schütze dieses Haus*. München.
- George, Elizabeth (1992/1995): *For the Sake of Elena*. New York. Dt.: *Denn bitter ist der Tod*. München.
- George, Elizabeth (1996/1998): *In the Presence of the Enemy*. New York. Dt.: *Im Angesicht des Feindes*. München.
- George, Elizabeth (1999/2002): *In Pursuit of the Proper Sinner*. New York. Dt.: *Undank ist der Väter Lohn*. Ein Inspector-Lynley-Roman. München.
- George, Elizabeth (2001/2003): *A Traitor to Memory*. New York. Dt.: *Nie sollst du vergessen*. München.
- George, Elizabeth (2003/2007): *A Place of Hiding*. New York. Dt.: *Wer die Wahrheit sucht*. Ein Inspector-Lynley-Roman. München.
- George, Elizabeth (2005/2007): *With No One As Witness*. New York. Dt.: *Wo kein Zeuge ist*. Augsburg.
- Gerritsen, Tess (2001/2004): *The Surgeon*. New York. Dt.: *Die Chirurgin*. München.
- Gerritsen, Tess (2002/2005): *The Apprentice*. New York. Dt.: *Der Meister*. München.
- Gerritsen, Tess (2003/2006): *The Sinner*. New York. Dt.: *Todsünde*. München.
- Gerritsen, Tess (2004/2007): *Body Double*. New York. Dt.: *Schwesternmord*. München.
- Gerritsen, Tess (2005/2008): *Vanish*. New York. Dt.: *Scheintot*. München.
- Gerritsen, Tess (2006/2009): *The Mephisto Club*. New York. Dt.: *Blutmale*. München.
- Grafton, Sue (1985/1997): *›B‹ is for Burglar*. New York. Dt.: *In aller Stille*. [B wie Bruch]. München.
- Grafton, Sue (2001/2006): *›P‹ is for Peril*. New York. Dt.: *Tödliche Gier*. [P wie Panik]. Mün-

chen.

- Grafton, Sue (2002/2006): ›Q‹ is for Quarry. New York. Dt.: Totenstille. [Q wie Quittung]. München.
- Grafton, Sue (2004/2006): ›R‹ is for Ricochet. New York. Dt.: Ausgespielt. [R wie Rache]. München.
- Hammett, Dashiell (1930/1974): The Maltese Falcon. New York. Dt.: Der Malteser Falke. Zürich.
- Harris, Thomas (1988/1992): The Silence of the Lambs. Dt.: Das Schweigen der Lämmer. München.
- Highsmith, Patricia (1954/1974): The Blunderer. Dt.: Der Stümper. Zürich.
- Highsmith, Patricia (1955/1978): The Talented Mr. Ripley. Dt.: Der talentierte Mr. Ripley. München.
- Highsmith, Patricia (1974/1977): Ripley's Game. Dt.: Ripley's Game oder Der amerikanische Freund. Zürich.
- Høeg, Peter (1992/1994): Frøken Smillas fornemmelse for sne. Kopenhagen. Dt.: Fräulein Smillas Gespür für Schnee. München.
- Kellerman, Jonathan (2002/2007): The Murder Book. New York. Dt.: Das Buch der Toten. Ein Alex-Delaware-Roman. München.
- Kellerman, Jonathan (2003/2005): Conspiracy Club. New York. Dt.: Der Pathologe. München.
- Kellerman, Jonathan (2006/2007): Gone. New York. Dt.: Blutgier. Ein Alex-Delaware-Roman. München.
- Kellerman, Jonathan (2008/2010): Bones. New York. Dt.: Knochensplitter. Ein Alex-Delaware-Roman. München.
- Kerr, Philip (1992/2006): A Philosophical Investigation. London. Dt.: Das Wittgensteinprogramm. Hamburg.
- Kirino, Natsuo (1997/2005): OUT. Tokio. Dt.: Die Umarmung des Todes. München.
- Larsson, Stieg (2005/2007): Män som hatar kvinnor. Stockholm. Dt.: Verblendung. München.
- Larsson, Stieg (2006/2008): Flickan som lekte med elden. Stockholm. Dt.: Verdammnis. München.
- Leon, Donna (1992/1995): Death at La Fenice. New York. Dt.: Venezianisches Finale. Commissario Brunettis erster Fall. Zürich.
- Mankell, Henning (1991/2001): Mördare utan ansikte. Stockholm. Dt.: Mörder ohne Gesicht. München.
- Mankell, Henning (1992/2005): Hundarna i Riga. Stockholm. Dt.: Hunde von Riga. München.
- Mankell, Henning (1994/2001): Mannen som log. Stockholm. Dt.: Der Mann, der lächelte. Wien.
- Mankell, Henning (1995/2001): Villospår. Stockholm. Dt.: Die falsche Fährte. München.
- Mankell, Henning (1996/2006): Den femte kvinnan. Stockholm. Dt.: Die fünfte Frau. München.
- Mankell, Henning (1997/2002): Steget efter. Stockholm. Dt.: Mittsommermord. München.
- Mankell, Henning (1998/2001): Brandvägg. Stockholm. Dt.: Die Brandmauer. Wien.
- Mankell, Henning (1999/2002): Pyramiden. Stockholm. Dt.: Wallanders erster Fall und andere Erzählungen. Wien.
- Mårtensson, Bodil (2006/2008): Nattportierns historia. Göteborg. Dt.: Mord als Alibi. München.
- McDermid, Val (2000/2008): Killing the Shadows. London. Dt.: Die Erfinder des Todes. Augsburg.
- McDermid, Val (2004/2008): The Torment of Others. London. Dt.: Tödliche Worte. Augsburg.
- Mcfadyen, Cody (2006/2008): The Shadow Man. New York. Dt.: Die Blutlinie. Bergisch Gladbach.
- Mcfadyen, Cody (2007/2009): The Face of Death. New York. Dt.: Der Todeskünstler. Bergisch Gladbach.

- Mcfadyen, Cody (2008/2010): *The Darker Side*. New York. Dt.: *Das Böse in uns*. Köln.
- Nesser, Håkan (1996/2007): *Kvinna med födelsmärke*. Stockholm. Dt.: *Die Frau mit dem Muttermal*. München.
- Paretsky, Sara (1992/2007): *Guardian Angel*. New York. Dt.: *Eine für alle*. München.
- Rendell, Ruth (1964/1998): *From Doon with Death*. London. Dt.: *Alles Liebe vom Tod*. München.
- Sciascia, Leonardo (1966/1971): *A Ciascuno il Suo*. Torino. Dt.: *Tote auf Bestellung*. München.
- Slaughter, Karin (2001/2008): *Blindsighted*. New York. Dt.: *Belladonna*. Hamburg.
- Slaughter, Karin (2002/2008): *Kisscut*. New York. Dt.: *Vergiss mein nicht*. Hamburg.
- Turow, Scott (1987/1990): *Presumed Innocent*. New York. Dt.: *Aus Mangel an Beweisen*. München.
- Vargas, Fred (1995/2000): *Debout les morts*. Paris. Dt.: *Die schöne Diva von Saint-Jacques*. Berlin.
- Walters, Minette (1994/2005): *The Scold's Bridle*. London. Dt.: *Die Schandmaske*. München.
- Walters, Minette (1999/2002): *The Tinder Box*. London. Dt.: *In Flammen*. München.
- Walters, Minette (2006/2008): *Chickenfeed*. London. Dt.: *Der Schrei des Hahns*. München.
- Wentworth, Patricia (1949/2004): *Latter End*. London. Dt.: *Rendezvous mit dem Tod*. Ein Miss-Silver-Roman. München.

II. Forschungsliteratur

- Albert, Ruth (2001): *Vorlesung Grammatik des Deutschen*. Selbststudienmaterial. Marburg.
- Alewyn, Richard (1968/1971): *Anatomie des Detektivromans*. In: Vogt 1998a, S. 52-72.
- Anz, Thomas (1998): *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München.
- Bantel, Otto/Schaefer, Dieter (1993): *Grundbegriffe der Literatur*. Berlin.
- de Beaugrande, Robert Alain/Dressler, Wolfgang Ulrich (1981): *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen.
- Beckmann, Susanne/König, Peter-Paul (1995): *Wie ein Textmuster entsteht ...* In: *Grazer Linguistische Studien* 44 (Herbst 1995), S. 1-14.
- Beinhart, Larry (1996/2003): *How to Write a Mystery*. New York. Dt.: *Crime. Kriminalromane und Thriller schreiben*. Berlin.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1969): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt am Main.
- Best, Otto F. (1982): *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main.
- Block, Lawrence (1981): *Telling lies for fun & profit. A manual for fiction writers*. New York.
- Brandt, Wolfgang (1992): *Schreibprobleme – Erzählprobleme*. In: Kohrt, Manfred/Wrobel, Arne (Hrsg.): *Schreibprozesse – Schreibprodukte*. Festschrift für Gisbert Keseling. Hildesheim, S. 25-53.
- Brandt, Wolfgang (1996): *Wer verantwortet den Romantitel? Überlegungen zu einem erzähltheoretischen Problem*. In: Brandt, Wolfgang (Hrsg.): *Erzähler – Erzählen – Erzähltes*. Festschrift der Marburger Arbeitsgruppe Narrativik für Rudolf Freudenberg zum 65. Geburtstag. Stuttgart, S. 87-104.
- Braunmüller, Kurt (1977): *Referenz und Promoninalisierung. Zu den Deiktika und Pro-Formen des Deutschen*. Tübingen.
- Brecht, Bertolt (1938/1940): *Über die Popularität des Kriminalromans*. In: Vogt 1998a, S. 33-37.
- Brinker, Klaus (2000): *Textstrukturanalyse*. In: Brinker, Klaus/Gerd Antos/Wolfgang Heine-

- mann/Sven F. Sager (Hrsg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 1. Halbband: Textlinguistik. Berlin/New York, S. 164-175.
- Brinker, Klaus (2001): Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. 5. Aufl. Berlin.
 - Bucher, Hans-Jürgen (1986): Pressekommunikation. Grundstrukturen einer öffentlichen Form der Kommunikation aus linguistischer Sicht. Tübingen.
 - Buchloh, Paul Gerhard/Becker, Jens Peter (1978): Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur. Darmstadt.
 - Bühler, Karl (1965): Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Stuttgart.
 - Carnap, Rudolf (1947): Meaning and Necessity. Chicago.
 - Chandler, Raymond (1973): Raymond Chandler Speaking. Edited by Dorothy Gardiner and Katherine Sorley Walker. London.
 - Chandler, Raymond (1975): Die simple Kunst des Mordes. Zürich.
 - Christie, Agatha (1977): Agatha Christie. An Autobiography. New York.
 - Christmann, Ursula (1989): Modelle der Textverarbeitung. Textbeschreibungen als Textverstehen. Münster.
 - Conte, Maria-Elisabeth (1991): Empathie als Kohärenzfaktor. In: *Folia Linguistica* 25, S. 219-228.
 - Cuddon, J. A. (1999): The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Fourth edition. London.
 - Degering, Thomas (1989): Raymond Chandler. Hamburg.
 - van Dijk, Teun A./Kintsch, Walter (1983): Strategies of Discourse Comprehension. New York/London.
 - Donnellan, Keith (1966): Reference and definite descriptions. In: Steinberg, Danny D./Jakobovits, Leon A. (eds.) (1971): *Semantics. An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*. Cambridge, S. 100-114.
 - Doyle, Arthur Conan (1994): The Speckled Band. Four Sherlock Holmes Stories. Stuttgart.
 - Duden (2009): Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch. 8. Aufl. Duden Band 4. Mannheim, Wien, Zürich.
 - Eco, Umberto (1988): Über Spiegel und andere Phänomene. Wien.
 - Finke, Beatrix (1983): Erzählsituationen und Figurenperspektiven im Detektivroman. Amsterdam.
 - Fleischer, Wolfgang/Barz, Irmhild (1995): Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. 2. Aufl. Tübingen.
 - Fónagy, Ivan und Judith (1971): Ein Meßwert der dramatischen Spannung. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 4, S. 73-98.
 - Forster, E. M. (1974): *Aspects of the Novel*. Cambridge.
 - Frege, Gottlob (1892): Über Sinn und Bedeutung. In: Frege, Gottlob (1969): *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*. Hrsg. von Günther Patzig. 3. Aufl. Göttingen, S. 40-65.
 - Freudenberg, Rudolf (1992a): „Indem ich die Feder ergreife...“. Erwägungen zum Redemoment beim literarisch-fiktionalen Erzählen. In: Kohrt, Manfred/Wrobel, Arne (Hrsg.): *Schreibprozesse – Schreibprodukte*. Festschrift für Gisbert Keseling. Hildesheim, S. 105-162.
 - Freudenberg, Rudolf (1992b): Zum Beispiel Thomas Mann. Elemente einer Narrativik auf semiotischer Grundlage. In: Bernsmeier, Helmut/Ziegler, Hans-Peter (Hrsg.): *Wandel und Kontinuum*. Festschrift für Walter Falk zum 65. Geburtstag. Frankfurt am Main, S. 164-248.
 - Frey, James N. (2004/2005): *How to Write a Damn Good Mystery: A Practical Step-By-Step Guide from Inspiration to Finished Manuscript*. New York. Dt.: *Wie man einen verdammt guten Kriminalroman schreibt. Von der Inspiration bis zum fertigen Manuskript: eine schrittweise Anleitung*. Köln.
 - Friedman, Norman (1978): Erzählperspektive im Roman. Die Entwicklung eines kritischen

- Konzeptes. In: Hillebrand, Bruno (Hrsg.): Zur Struktur des Romans. Darmstadt, S. 141-176.
- Fritz, Gerd (1981): Zur Verwendung tautologischer Sätze in der Umgangssprache. *Wirkendes Wort* 31, S. 398-415.
 - Fritz, Gerd (1982): Kohärenz. Grundfragen der linguistischen Kommunikationsanalyse. Tübingen.
 - Fritz, Gerd/Hundsnurscher, Franz (Hrsg.) (1994): *Handbuch der Dialoganalyse*. Tübingen.
 - Fritz, Gerd (1994a): Grundlagen der Dialogorganisation. In: Fritz/Hundsnurscher 1994, S. 177-201.
 - Fritz, Gerd (1994b): Geschichte von Dialogformen. In: Fritz/Hundsnurscher 1994, S. 545-562.
 - Fritz, Gerd (2008): Bessere Texte schreiben. Überlegungen zur Textqualität aus der Sicht einer dynamischen Texttheorie. In: *Sprache und Literatur*. Jahrgang 2008, 2. Halbjahr. Paderborn, S. 75-105.
 - Garfinkel, Harold (1964): Studies of the routine grounds of everyday activities. In: Sudnow, David (ed.) (1972): *Studies in social interaction*. New York, S. 1-30.
 - Geiger, Richard A. (1995): Introduction: toward a new synthesis. In: Geiger, Richard A. (ed.) (1995): *Reference in Multidisciplinary Perspective*. Philosophical Object, cognitive Object, intersubjective Process. Hildesheim, S. 11-26.
 - Genette, Gérard (1994): *Die Erzählung*. München.
 - George, Elizabeth (2004/2004): *Write Away. One Novelist's Approach to Fiction and the Writing Life*. New York. Dt.: *Wort für Wort oder Die Kunst, ein gutes Buch zu schreiben*. München.
 - Glock, Hans-Johann (2000): *Wittgenstein-Lexikon*. Darmstadt.
 - Gloning, Thomas (1994): Praktische Semantik und Linguistische Kommunikationsanalyse. In: Fritz/Hundsnurscher 1994, S. 113-129.
 - Gloning, Thomas (1996): Bedeutung, Gebrauch und sprachliche Handlung. Ansätze und Probleme einer handlungstheoretischen Semantik aus linguistischer Sicht. Tübingen.
 - Gloning, Thomas (2008a): »Man schlürft Schauspielkunst...«. Spielarten der Theaterkritik. In: Hagestedt, Lutz (Hrsg.): *Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft*. Festschrift für Thomas Anz zum 60. Geburtstag. München, S. 59-86.
 - Gloning, Thomas (2008b): Textgebrauch und textuelle Muster in der wissenschaftlichen Medizin des 19. Jahrhunderts. Exemplarische Untersuchungen und Forschungsaufgaben. In: Gansel, Christina (Hrsg.): *Textsorten und Systemtheorie*. Göttingen, S. 67-93.
 - Götting, Ulrike (1998): *Der deutsche Kriminalroman zwischen 1945 und 1970. Formen und Tendenzen*. Wetzlar.
 - Goodman, Nelson (1990): *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main.
 - Grice, Paul (1989): *Logic and Conversation*. In: Grice, Paul (1989): *Studies in the Way of Words*. Cambridge, Mass./London, S. 22-40.
 - Gülich, Elisabeth/Raible, Wolfgang (1977): Überlegungen zu einer makrostrukturellen Textanalyse. In: Dijk, T.A. van/Petöfi, J.S. (Hrsg.): *Grammars and Descriptions*. Berlin/New York, S. 132-175.
 - Hamblin, Charles. L. (1970): *Fallacies*. London.
 - Harper, Ralph (1969): *The World of the Thriller*. Cleveland.
 - Heinemann, Wolfgang/Viehweger, Dieter (1991): *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen.
 - Heißenbüttel, Helmut (1963/1966): Spielregeln des Kriminalromans. In: Vogt 1998a, S. 111-120.
 - Herbert, Rosemary (eds.) (1999): *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*. New York [u.a.].
 - Heringer, Hans Jürgen (1974): *Praktische Semantik*. Stuttgart.
 - Heringer, Hans Jürgen (1989): *Lesen lehren lernen. Eine rezeptive Grammatik des Deutschen*. Tübingen.
 - Highsmith, Patricia (1966/1985): *Plotting and Writing Suspense Fiction*. London. Dt.: *Suspense*

oder wie man einen Thriller schreibt. Zürich.

- Hintikka, Jaakko (1973): *Logic, Language-Games and Information. Kantian Themes in the Philosophy of Logic.* Oxford.
- Holly, Werner (2001): *Gesprächsanalyse und Verhörtechnik.* In: Burkhardt, Armin/ Steger, Hugo/ Wiegand, Herbert Ernst (Hrsg.): *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft.* Band 16.2. Berlin/New York, S. 1710-1716.
- Holzmann, Gabriela (2001): *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850-1950).* Stuttgart/Weimar.
- Kasics, Kaspar (1990): *Literatur und Fiktion. Zur Theorie und Geschichte der literarischen Kommunikation.* Heidelberg.
- Kayser, Wolfgang (1992): *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft.* Tübingen/Basel.
- Keating, H. R. F. (1986): *Writing Crime Fiction.* London.
- Keller, Rudi (1995): *Zeichentheorie. Zu einer Theorie semiotischen Wissens.* Tübingen/Basel.
- Keller, Rudi (2003): *Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache.* 3. Auflage. Tübingen/Basel.
- King, Stephen (2000/2002): *On Writing.* New York. Dt.: *Das Leben und das Schreiben.* München.
- Kircher, Hartmut (1978): *Schema und Anspruch. Zur Destruktion des Kriminalromans bei Dürrenmatt, Robbe-Grillet und Handke.* In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 2, S. 195-215.
- Kirchmeyer, Klaus (1996): *Probleme bei der Definition der „Erzählform“.* In: Brandt, Wolfgang (Hrsg.): *Erzähler – Erzählen – Erzähltes.* Festschrift der Marburger Arbeitsgruppe Narrativik für Rudolf Freudenberg zum 65. Geburtstag. Stuttgart, S. 105-130.
- Knobloch, Clemens (1984): *Sprachpsychologie. Ein Beitrag zur Problemgeschichte und Theoriebildung.* Tübingen.
- Köppe, Tilmann (2007a): *Vom Wissen in Literatur.* In: *Zeitschrift für Germanistik* (2007). H. 2. Berlin, S. 398-410.
- Köppe, Tilmann (2007b): *Fiktionalität, Wissen, Wissenschaft. Eine Replik auf Roland Borgards und Andreas Dittrich.* In: *Zeitschrift für Germanistik* (2007). H. 3. Berlin, S. 638-646.
- Köppe, Tilmann (2008): *Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke.* Paderborn.
- Krämer, Sybille (2001): *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main.
- Kripke, Saul (1972/1981): *Naming and Necessity.* In: Davidson, Donald/Harman, Gilbert (eds.): *Semantics of Natural Language.* Dordrecht, S. 253-355. Dt.: *Name und Notwendigkeit.* Frankfurt am Main.
- Kripke, Saul (1982/1987): *Wittgenstein on Rules and Private Language. An Elementary Exposition.* Oxford. Dt.: *Wittgenstein über Regeln und Privatsprache. Eine elementare Darstellung.* Frankfurt am Main.
- Lämmert, Eberhard (1975): *Bauformen des Erzählens.* 6. Aufl. (1. Aufl. 1955). Stuttgart.
- Leech, G. N. (1983): *Principles of Pragmatics.* London/New York.
- Levinson, Stephen C. (1983/2000): *Pragmatics.* Cambridge. Dt.: *Pragmatik.* 3. Aufl./neu übers. von Martina Wiese. Tübingen.
- Lewis, David K. (1969): *Convention: A philosophical study.* Cambridge, Mass.
- Lewis, David (1979): *Scorekeeping in a language game.* In: *Journal of Philosophical Logic* 8, S. 339-359.
- Löbner, Sebastian (2003): *Semantik. Eine Einführung.* Berlin.
- Luckmann, Thomas (1986): *Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen.* In: Neidhardt, F. u.a. (Hrsg.): *Kultur und Gesellschaft.* Opladen, S. 191-211.

- Lyons, John (1977): *Semantics*. Vol. 1 und 2. Cambridge.
- Marsch, Edgar (1983): *Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse*. München.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2002): *Einführung in die Erzähltheorie*. 3. Auflage. München.
- Meibauer, Jörg (1997): *Modulare Pragmatik und die Maximen der Modalität*. In: Rolf, E. (Hrsg.)(1997): *Pragmatik. Implikaturen und Sprechakte*. Opladen. S. 226-256.
- Mill, John Stuart (1843, Neuaufl. 1862): *System der deduktiven und induktiven Logik*. 2 Bände. Braunschweig.
- Moles, Abraham A. (1973): *Kunst und Computer*. Schauberg.
- Muckenhaupt, Manfred (1986): *Text und Bild. Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikation aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. Tübingen.
- Müller, Daniel (2000): *Porträt*. In: Kurz, Josef/Müller, Daniel/Pötschke, Joachim/Pöttker, Horst: *Stilistik für Journalisten*. Wiesbaden, S. 345-357.
- Nusser, Peter (2003): *Der Kriminalroman*. Stuttgart.
- Palmer, Jerry (1978): *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*. London.
- Pfeiffer, Hans (1987): *Kochrezepte für Kriminalgerichte oder Wie man einen Kriminalroman schreibt*. Berlin.
- Pfister, Manfred (1988): *Das Drama*. 6. Aufl. München.
- Reis, Marga (1977): *Präsuppositionen und Syntax*. Tübingen.
- Rolf, Eckard (1994): *Sagen und Meinen. Paul Grices Theorie der Konversations-Implikaturen*. Opladen.
- Rolf, Eckard (2008): *Sprache als Spiel: Der späte Ludwig Wittgenstein*. In: Rolf, Eckard (2008): *Sprachtheorien. Von Saussure bis Millikan*. Berlin/New York, S. 123-130.
- Rothkegel, Anneli (1984): *Sprachhandlungstypen in interaktionsregelnden Texten – Texthandlungen in Abkommen*. In: *Lunder Germanistische Forschungen* 53, S. 255-278.
- Russell, Bertrand (1905): *On Denoting*. In: *Mind* 14, S. 479-493.
- Scherner, Maximilian (1994): *Textverstehen als „Spurenlesen“*. Zur texttheoretischen Tragweite dieser Metapher. In: Canisius, Peter/Herbermann, Clemens-Peter/Tschauder, Gerhard (Hrsg.): *Text und Grammatik. Festschrift für Roland Harweg zum 60. Geburtstag*. Bochum, S. 317-340.
- Schmidt, Siegfried J. (1991): *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main.
- Schröder, Thomas (2003): *Die Handlungsstruktur von Texten. Ein integrativer Beitrag zur Texttheorie*. Tübingen.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1975): *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt am Main.
- Searle, John R. (1969/1983): *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge. Dt.: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*. Frankfurt am Main.
- Searle, John R. (1979/1998): *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge. Dt.: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie*. 4. Aufl. Frankfurt am Main.
- Seeßlen, Georg (1998): *Detektive. Mord im Kino*. Marburg.
- Smith, Edward E./Swinney, David A. (1992): *The Role of Schemas in Reading Text: A Real-Time Examination*. In: *Discourse Processes* 15, S. 303-316.
- Stanzel, Franz K. (1955): *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a.* Wien/Stuttgart.
- Stanzel, Franz K. (1964): *Typische Formen des Romans*. Göttingen.
- Steinitz, Renate (1974): *Nominale Proformen*. In: Kallmeyer, Werner et al. (eds.): *Lektürekolleg zur Textlinguistik. Bd. 2: Reader*. Frankfurt am Main, S. 246-265.
- Strawson, P. F. (1950): *On Referring*. In: Strawson, P. F. (1971): *Logico-Linguistic Papers*. London, S. 1-27.

- Strawson, P. F. (1954): Critical notice: Philosophical Investigations. In: *Mind* 63, S. 70-99.
- Strawson, P. F. (1959): *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*. London.
- Strawson, P. F. (1964): Identifying Reference and Truth-Values. In: Strawson, P. F. (1971): *Logico-Linguistic Papers*. London, S. 75-95.
- Strawson, P. F. (1974): *Subject and Predicate in Logic and Grammar*. London.
- Strecker, Bruno (1987): *Strategien des kommunikativen Handelns. Zur Grundlegung einer Grammatik der Kommunikation*. Düsseldorf.
- Suerbaum, Ulrich (1967): Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch. In: Vogt 1998a, S. 84-96.
- Suerbaum, Ulrich (1984): *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart.
- Textor, Mark (Hrsg.) (2004): *Neue Theorien der Referenz*. Paderborn.
- Tugendhat, Ernst/Wolf, Ursula (1993): *Logisch-semantische Propädeutik*. Stuttgart.
- Vater, Heinz (1994): *Einführung in die Textlinguistik. Struktur, Thema und Referenz in Texten*. München.
- Vater, Heinz (2005): *Referenz-Linguistik*. München.
- Viehweger, Dieter (1989): Coherence – Interaction of Moduls. In: Heydrich, Wolfgang/Neubauer, Fritz/Petőfi, János S./Sözer, Emel (eds.): *Connexity and Coherence. Analysis of Text and Discourse*. Berlin/New York, S. 256-274.
- Vogt, Jochen (Hrsg.) (1998a): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München.
- Vogt, Jochen (1998b): *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Opladen.
- Vogt, Jochen (1998c): *Vorbemerkung*. In: Vogt 1998a, S. 9-12.
- Wellershoff, Dieter (1973): *Vorübergehende Entwirklichung. Zur Theorie des Kriminalromans*. In: Vogt 1998a, 499-522.
- Wittgenstein, Ludwig (2001): *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition*. Hrsg. von Joachim Schulte. Frankfurt am Main.
- Wuchterl, Kurt (1969): *Struktur und Sprachspiel bei Wittgenstein*. Frankfurt am Main.
- Ziem, Alexander (2008): *Frames und sprachliches Wissen. Kognitive Aspekte der semantische Kompetenz*. Berlin.